جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

لغة الجسد في قصائد جمهرة أشعار العرب

Body Language in "Jamharat Ašár alArab " Arab Poetry Collection

إعداد الطالب :

يزن شحادة موسى بريك

إشراف الدكتور:

سالم مرعي الهدروسي

قدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب ونقد بجامعة اليرموك

2020-2019

قرار لجنة المناقشة

لغة الجسد في قصائد جمهرة أشعار العرب

Body Language in "Jamharat Ašár alArab " Arab Poetry Collection

قدمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

تخصص: أدب ونقد بجامعة اليرموك

بكالوريوس لغة عربية-جامعة آل البيت-الأردن

ماجستير لغة عربية أدب ونقد – جامعة اليرموك -الأردن

أعضاء لجنة المناقشة

د. سالم مرعي الهدروسي ..... **مشرفا ورئيسا**

أ.د يوسف مسلم ابوالعدوس..... **عضوًا**

أ.د عبد القادر مرعي بني بكر ..... **عضوًا**

أ.د عبد الرحمن محمد الهويدي ..... **عضوًا**

تاريخ المناقشة

2019/10/24

الإهـداء

إلى من تلهج ألسنتهم بالدعاء

إلى من تفيض قلوبهم بالحب والعطاء

إلى من يُعطون ولا يأخذون:

والديّ الحبيبين

إلى سندي ورفيقة دربي:

زوجتي العزيزة ولاء الجبالي

إلى نور العين ومهجة القلب:

إياس وأيهم وتولين

إلى الأمل الذي ظل يحدونا

أهدي ثمرة جهدي وبحثي

الباحث: يزن بريك

شكر وتقدير

اللهم لك الحمد حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه، ملء السموات وملء الأرض، أهل الثناء والمجد، أحق ما قال العبد، وكلنا لك عبد، أشكرك ربي على نعمك التي لا تعد، وآلائك التي لا تحد، أحمدك ربي وأشكرك على أن يسرت لي إتمام هذا البحث على الوجه الذي أرجو أن ترضى به عني، وأصلي وأسلم على نبينا الأكرم محمد صلّى الله عليه وسلّم.

وأتوجه بالشكر إلى من رعاني طالبا في برنامجي الماجستير والدكتوراه وكان لي شرف إشرافه عليّ في رحلتي الشاقة لإعداد هذا البحث، أستاذي ومشرفي الفاضل الدكتور: سالم مرعي الهدروسي، الذي له الفضل- بعد الله تعالى- على البحث والباحث، مذ كان الموضوع عنوانًا وفكرةً إلى أن صار رسالة وبحثًا، فقد سار معي خطوة بخطوة، وتحمل الكثير من العناء في سبيل إرشادي وتقويمي وتعليمي، وكان لي أبًا، وقائدًا، ومعلمًا، وقدوةً، وشيخًا، ومقوّمًا، ومرشدًا و دليلًا و إمامًا، فكان نعم المُعين والموجه والصاحب، فله مني جزيل الشكر، والتقدير، والعرفان بفضله، وأدعو الله أن يؤتيه من نعيمه، وجزاه الله عنّي خير الجزاء.

كما أتقدم بالشكر لجميع أساتذتي في قسم اللغة العربية، هذا الصرح العلميّ الذي كان له السبق في تنشئة أجيال من علماء اللغة العربية، ممن يشهد لهم القاصي والداني.

وأتقدم بالشكر الموصول للجنة المناقشة:

أ.د يوسف مسلم أبو العدوس

أ.د عبد القادر مرعي بني بكر

أ.د عبد الرحمن محمد الهويدي

التي تحملت عناء القدوم للمناقشة، وما أبدوه من الملاحظات والتوجيهات السديدة التي ستثري البحث إن شاء الله، فلكم مني كل الشكر ومن الله الأجر والثواب

الباحث

قائمة المحتويات

العنوان	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
قائمة المحتويات	هـ
المُلخّص باللغة العربية	ح
المقدمة	1
التمهيد	7
مدخل	8
أوّلًا: مؤلف كتاب جمهرة أشعار العرب	10
ثانيًا: كتاب جمهرة أشعار العرب	15
ثالثًا: منهج القرشي في كتابه جمهرة أشعار العرب	16
الفصل الأوّل: الإطار المفاهيمي للغة	29
المبحث الأوّل: اللغة والكلام	30
المطلب الأوّل: تعريف اللغة	30
المطلب الثاني: الفرق بين اللغة والكلام	34
المبحث الثاني: لغة الجسد في ضوء نظرية الاتصال الحديثة	37
المطلب الأوّل: أهمية الاتصال	37
المطلب الثاني: أنواع الاتصال	38
المبحث الثالث: لغة الجسد في كتب التشريع الإسلامي وكتب التراث العربي	48
المطلب الأوّل: لغة الجسد في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف	48

المطلب الثاني: لغة الجسد في كتب التراث العربي	**56**
المبحث الرابع: الأنماط الإشاريّة والتعبيريّة للغة الجسد	**79**
المطلب الأوّل: الأنماط الإراديّة	**79**
المطلب الثاني: الأنماط غير الإراديّة	**92**
الفصل الثاني: أثر لغة الجسد ودورها في تشكيل الصورة في جمهرة أشعار العرب	**98**
المبحث الأوّل: مفهوم الصورة الشعريّة	**99**
المطلب الأوّل: آراء النقاد القدماء في الصورة الشعريّة	**101**
المطلب الثاني: آراء النقاد المحدثين في الصورة الشعريّة	**107**
المبحث الثاني: أثر لغة الجسد في الصورة التشبيهيّة	**111**
المطلب الأوّل: تعريف الصورة التشبيهيّة	**111**
المطلب الثاني: نماذج تطبيقيّة من كتاب جمهرة أشعار العرب	**113**
المبحث الثالث: أثر لغة الجسد في الصورة الاستعاريّة	**129**
المطلب الأوّل: تعريف الصورة الاستعارية	**129**
المطلب الثاني: نماذج تطبيقيّة من كتاب جمهرة أشعار العرب	**130**
المبحث الرابع: أثر لغة الجسد في الصورة الكنائيّة	**149**
المطلب الأوّل: تعريف الصورة الكنائيّة	**149**
المطلب الثاني: نماذج تطبيقيّة من كتاب جمهرة أشعار العرب	**151**
المبحث الخامس: أثر لغة الجسد في الصورة التشخيصيّة	**168**
المطلب الأوّل: تعريف الصورة التشخيصيّة	**168**
المطلب الثاني: نماذج تطبيقيّة من كتاب جمهرة أشعار العرب	**169**
الفصل الثالث: أثر لغة الجسد ودورها في التعبير عن أفكار الشعراء وأغراضهم الشعريّة	**174**
المبحث الأوّل: لغة الجسد في الوصف	**175**

المبحث الثاني: لغة الجسد في الغزل	**183**
المبحث الثالث: لغة الجسد في الحرب	**205**
المبحث الرابع: لغة الجسد في الرثاء	**214**
المبحث الخامس: لغة الجسد في الهجاء	**221**
الفصل الرابع: دراسة نموذجين تطبيقيين من قصائد جمهرة أشعار العرب	**224**
أوّلًا: مُلحمة الفرزدق	**225**
ثانيًا: لوحة الحرب عند عنترة	**265**
الخاتمة	**280**
النتائج	**281**
التوصيات	**283**
المراجع	**284**
المُلخّص باللغة الإنجليزيّة	**297**

الملخّص

لغة الجسد في قصائد جمهرة أشعار العرب، يزن شحادة بريك، أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك 2019، (إشراف الدكتور: سالم مرعي الهدروسي)

تناولت هذه الدراسة لغة الجسد في قصائد جمهرة أشعار العرب، وتتبعت التعبير الجسدي المتأتي من تفاصيل الجسد وإيماءاته، كما تناولت هذه الدراسة قدرة لغة الجسد على التأثير والإقناع إلى جانب اللغة المنطوقة، ودرست ظاهرة لغة الجسد من الجانب النظري، في نماذج مختارة من جمهرة أشعار العرب، وتتبعت هذه الظاهرة في المواقف الحسيّة، والوصفية، والدرامية، من حيث قدرتها على تحقيق التواصل بين المرسل والمتلقي، مع رصد دلالتها الظاهرة والمضمرة، كما ألقت هذه الدراسة الضوء على قدرة الجسد على إلهام الشعراء واستثارتهم لوصف هذه اللغة.

الكلمات المفتاحية: لغة الجسد، جمهرة أشعار العرب، الشعر العربي القديم.

المقدمة

تبحث هذه الدراسة في لغة الجسد في قصائد جمهرة أشعار العرب، وتستعرض وتحلل الأبيات الشعرية التي تنطوي على حركات جسدية، وإيماءات وإشارات بدنية مختلفة، كحركة العين، واليد، والرأس، والوقوف، والقيام، والمشي، والتمايل، والتثني، والرؤية البصرية.

وتأتي هذه الدراسة من فكرة أنّ التواصل والتعبير عند الإنسان، لا يقتصر على اللغة المنطوقة، بل يمتد إلى اللغة الجسديّة والحركات، فالإنسان يستطيع التواصل والتأثير بالحركات الجسدية كحركة العين، واليد، والرأس، فهذه الحركات التي يطلقها الإنسان شعوريا أو لا شعوريا، قد تكون في كثير من الأحيان أكثر تعبيرا من اللغة المنطوقة، ولها قدرة على التعبير عما يختلج الإنسان من مشاعر، كالقبول، والرفض، والحب، والكره، والفرح، والحزن والغضب.

فحركات الرأس لها دلالاتها، والعين قادرة على البوح بما يعجز عنه اللسان، فهي ترحب بالأحبّة، وتبكي لفراق عزيز، وتعبر عما يختلج النفس من مشاعر وانفعالات كالكره أو الحب أو غير ذلك من المشاعر، وقد تُظهر العين ما يبطن القلب" فإذا قلوب أظهرت غير ما تضمره أنبتك عنه العيون"[1]، وعندما تبكي العين يمكننا إدراك مقدار الحزن والألم الذي يشعر به الإنسان.

---

[1]. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم الدنيوري، عيون الأخبار، دار الكتب العلمية بيروت، 1997، دط، ج4، ص79.

كما تُعتبر اليد وسيلة مهمة للتواصل، فاليد تُغني عن الكلام في كثير من المواضع كتحديد الأماكن، والاتجاهات، والحجم.

والوجه مرآة صاحبه فهو ينفرج في الفرح، وينقبض عند الغضب، ويحمر عند الخجل وعند الغضب، كما تؤدي الابتسامة دورا مهما إذ تُفسر الابتسامة بغير طريقة، فقد تدل على الموافقة، وقد تدل على الرفض، أو السخرية، بكيفية أدائها المرافقة لحركة الحاجب، والطاقة الانفعالية المرافقة لها.

وتشترك عدة لغات أو أنماط جسدية للتعبير عن شيء واحد كاحمرار العين والوجه وتقطب الجبين وتناوب اليدين صعودا وهبوطا للتعبير عن حالة الغضب، وقد يصحب ذلك ارتفاع الصوت، وحدة في النبرات، فالصوت يكون معززا للغة الجسد، أو تكون لغة الجسد مرادفًا ومعززًا للصوت، ولكن كل من الصوت ولغة الجسد سيؤديان الغرض ويحققان الهدف في التعبير، وإيصال الفكرة على أكمل وجه.

مشكلة الدراسة:

تناولت الدراسة لغة الجسد في قصائد كتاب جمهرة أشعار العرب وتحاول الإجابة عن الأسئلة التالية:

1. ما الإشارات الجسدية التي تضمنتها القصائد الشعرية في جمهرة أشعار العرب؟
2. ما مدى انتشار لغة الجسد في شعر جمهرة أشعار العرب؟
3. ما مدى التأثير الذي أحدثته لغة الجسد في الدلالات النهائية في شعر الجمهرة؟

4. ما أنماط الإشارات الجسدية في شعر جمهرة أشعار العرب؟

أهداف الدراسة:

1. الوقوف على لغة الجسد والإشارات الجسدية التي تضمنتها قصائد الشعر العربي في جمهرة أشعار العرب.
2. بيان أهمية الإشارات الجسدية ومدى انتشارها في قصائد جمهرة أشعار العرب.
3. بيان مدى تأثير الإشارات الجسدية التي تضمنتها قصائد جمهرة أشعار العرب.
4. الوقوف على الأنماط المستعملة من الإشارات الجسدية في قصائد جمهرة أشعار العرب.

أهمية الدراسة:

1. تسليط الضوء على قضية لم يسبق أن طرحت بشكل معمّق على الشعر العربي القديم، وخاصة على كتاب جمع عيون الشعر العربي كجمهرة أشعار العرب.
2. رفد المكتبة الأدبية بموضوع يتعلق بلغة الجسد في قصائد جمهرة أشعار العرب.
3. تصنيف الإشارات الجسدية وإبراز أهميتها في التعبير الإنساني في حين انصب الاهتمام على الجانب اللفظي في الشعر العربي القديم.

منهجية الدراسة:

تسير الدراسة وفق المنهج الوصفي التحليلي، المرتكز إلى النص في تتبع ظاهرة لغة الجسد في الأبيات الشعرية، التي اشتملت على لغة الجسد، وتحليلها تحليلا يتفق وموضوع

الدراسة، وبيان المواضع التي استخدمت فيها لغة الجسد، كالحركات والإيماءات ووصف الجسد، وحركات الجسد بشكل عام، وتوضيح الأثر الذي يتركه استخدام هذا الأسلوب، وتصنيف هذه الحركات والأنماط الجسدية حسب خطة الدراسة، ودراسة تأثيرها في تشكيل الصورة الشعرية.

الدراسات السابقة:

1. الظاهري، ناصر: وصف الجسد في الشعر الجاهلي، دار الخليج، 2017م.

عرّف فيه المؤلف الجسد، وتحدث عن مفهوم الجسد في الأديان والفلسفات، وصنف التعبير الجسدي للأجساد الموصوفة؛ كالتواصل، وتحدث عن بناء التراكيب في وحدات وصف الجسد في الشعر الجاهلي؛ كأساليب البناء والتقديم والتأخير، وتحدث عن الإيقاع، كما وتحدث عن لغة الجسد في الشعر العربي القديم.

2. الجبر، خالد عبد الرؤوف، لغة الجسد في التراث العربي، بحث منشور في مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد السادس والثلاثون، 2/حزيران 2015م.

يهدف الباحث لكشف اهتمام التراث العربي خاصة الفلاسفة وبعض النقاد واللغويين بحقل الدلالات، وتحدث عن الدلالات غير اللفظية في الفكر اللساني الحديث، ودلالة لغة الجسد على المحسوسات، وتحدث عن المقنعات والحيل الإعدادية، ولغة الجسد بين النظر والتطبيق.

3. زنجير، محمد رفعت أحمد: لغة الجسد في الشعر العربي (قراءة أدبية بلاغية نقدية) بحث منشور في مجلة التاريخ العربي، العدد 29، شتاء 2004م، ص8ـ11، التي يصدرها اتحاد المؤرخين المغاربة، الرباط . المغرب.

تحدث فيه المؤلف عن أثر لغة الجسد في النفس الإنسانية، وتناول في حديثة إيحاءات الجمال النبوي فذكر الآيات القرآنية التي تمتدح أخلاق أو صفات النبي . صلّى الله عليه وسلم وتحدث عن إيحاءات الجسد في الشعر، ويرى الباحث أن لغة الجسد أكثر ما تتمثل في شعر الغزل الحسي، لأنه يدور حول وصف جماليات الجسد.

خطة الدراسة:

المقدمة: وتشتمل على المخطط، عناصر المخطط (مشكلات الدراسة، أهداف الدراسة، أهمية الدراسة، منهجية الدراسة، الدراسات السابقة)

التمهيد: التعريف بالقرشي وكتابه جمهرة أشعار العرب.

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي للغة الجسد.

المبحث الأول: اللغة والكلام.

المبحث الثاني: لغة الجسد في ضوء نظرية الاتصال الحديثة.

المبحث الثالث: لغة الجسد في كتب التشريع الإسلامي، وكتب التراث العربي.

المبحث الرابع: أنواع الأنماط الإشارية والتعبيرية للغة الجسد.

الفصل الثاني: أثر لغة الجسد ودورها في تشكيل الصورة في قصائد جمهرة أشعار العرب

المبحث الأوّل: مفهوم الصورة الشعريّة عند القدماء والمحدثين

المبحث الثاني: أثر لغة الجسد في الصورة التشبيهية

المبحث الثالث: أثر لغة الجسد في الصورة الاستعارية

المبحث الرابع: أثر لغة الجسد في الصورة الكنائية

المبحث الخامس: أثر لغة الجسد في الصورة التشخيصية.

الفصل الثالث: أثر لغة الجسد ودورها في التعبير عن أفكار الشعراء وأغراضهم الشعرية.

المبحث الأول: لغة الجسد في الوصف.

المبحث الثاني: لغة الجسد في الغزل.

المبحث الثالث: لغة الجسد في الحرب.

المبحث الرابع: لغة الجسد في الرثاء.

المبحث الخامس: لغة الجسد في الهجاء.

الفصل الرابع: دراسة تطبيقيّة لنموذجيين من قصائد كتاب جمهرة أشعار العرب.

التمهيد

التعريف بأبي زيد القرشي وجمهرته.

أوّلًا: التعريف بأبي زيد القرشي.

ثانيًا: التعريف بكتاب جمهرة أشعار العرب.

ثالثًا: منهج أبي زيد القرشي في الجمهرة.

مدخل:

كتاب جمهرة أشعار العرب لمؤلفه أبي زيد القرشي: مجموعة سباعية تشتمل على سبعة أقسام من المجموعات الشعرية، في كل مجموعة سبع قصائد اختارها المؤلف من الجاهلية والعصر الأموي، وأوّل هذه المجموعات المعلقات السبع، وتحمل الأقسام الستة الباقية حلّى من العناوين المختارة وهي: المجمهرات، والمنتقيات، والمذهبات، والمراثي، والمشوبات، والملحمات، وجميعها قصائد جاهلية وأموية.

ويشتمل القسم الأخير على قصائد من العصر الأموي فقط، أمّا باقي الأقسام فمعظم قصائدها من الشعر الجاهلي، وسُبِقتْ المجموعات الشعرية بمقدمة نقدية قيّمة، كما يحتوي الكتاب على مقدمة أدبية قيمة، وتسع وأربعين قصيدة من عيون الشعر الجاهلي والإسلامي الذي لا يجاوز العصر الأموي، من هذه القصائد ما انفرد بروايتها هذا الكتاب، فهو مرجع أدبي من الأصول الأدبية النادرة"[2].

والراجح أنّ العرب القدماء لم يدوّنوا الشعر في الجاهلية أو صدر الإسلام، وبقي اعتمادهم في نقل الشعر على المشافهة، فيقول الجاحظ (255هـ): " وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكرة ولا استعانة... وإنما هو أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد،

---

[2]. القرشي، أبو زيد محمد بن الخطاب: **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، تحقيق: محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، 1986، ط1، ص35.

فتأتيه المعاني إرسالًا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالًا، ثم لا يقيد على نفسه، ولا يدرسه أحدًا من ولده"[3].

"وظل هذا شأن العرب في صدر الإسلام، فهم يتناشدون الشعر، ولا يقيدونه إلا قليلا، وفي ظروف خاصة، حتى مُصِّرت الأمصار، وراجع العرب الأشعار، وأخذت فكرة التدوين تسلك طريقها في تسجيل غزوات الرسول وأحاديثه وفي تقييد بعض الأخبار التاريخية"[4].

وتجدر الإشارة إلى أنّ الفضل في تدوين الشعر الجاهلي راجع لرواة حملوا على عاتقهم مهمة جمع الشعر وتدوينه، كحمّاد الراوية (155هـ) والمفضل الضبي (178هـ)، والأصمعي(216هـ)، فقد دونوا الشعر الجاهلي تدوينا منهجيا، قائما على التوثيق، والتجريح في دواوين، ومجموعات شعرية [5].

ومن الرواة الذين عنوا بجمع الشعر وتدوينه أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، فقد جمع أشعارا من العصر الجاهلي، وصدر الإسلام، والعصر الأموي، وصنفها في كتاب أسماه جمهرة أشعار العرب وفق تصنيف سباعي، سيأتي الحديث عليه لاحقا.

---

[3]. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان **والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998م، ط7، ج3، ص28.

[4]. ضيف، شوقي: **تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، دت، ط11، ص159.

[5]. ضيف، شوقي: **العصر الجاهلي**، ص160

أولاً: مؤلف كتاب جمهرة أشعار العرب:

كتاب جمهرة أشعار العرب لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي [6]، والجدير بالذكر أنّ النقاد والدارسين القدماء والمحدثين، اختلفوا في تحديد سنة وفاته، إذ لم يُعرف له عمل أدبي غيره، وقد نعته كثير من الدارسين بأنه راوٍ مغمور، فمنهم من ذهب إلى أنّ وفاته كانت سنة(170هـ)، ويرجح فريق آخر أنه كان من رجال القرن الثالث ومطلع القرن الرابع الهجري، وأنّ وفاته كانت ما بين سنة(300-310هـ)، وقد اعتمد محمد علي الهاشمي محقق كتاب الجمهرة هذا الرأي.

وقد ورد اسم أبي زيد القرشي في عدد من المصنفات القديمة، فقد ذكره ابن رشيق في العمدة (ت463هـ) في باب المشاهير من الشعراء [7]، وذكره السيوطي (ت 911هـ) في باب المشاهير من الشعراء [8]، وقد جاء ذكره في خزانة الأدب ست مرات باسم محمد بن أبي الخطاب، يقول البغدادي (1093هـ) ورأيت أيضا في جمهرة أشعار العرب لمحمد بن أبي الخطاب، قد روى أن بعض الملائكة قال:

لِـــدوا للمـــوتِ وابنـــوا للخـــرابِ فكُلُكـــم يَصـــيرُ إلـــى ذهـــابِ

---

6. القرشي: **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، ص35.

7. القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد عبد الحميد، دار الجيل، 1981م، ط5، ج1، ص190/97/96

8. السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين: **المزهر في علوم اللغة**، شرحه محمد أحمد جاد، .دار التراث، ج2، د.ت، ط3، ص406

وذكـر أيضـا كتـاب الجمهـرة دون التطـرق لـذكر اسـم المؤلـف فيقـول: "صـاحب جمهـرة أشـعار العـرب"، وقـال أيضـا" شـارح جمهـرة الأشـعار"[9]، ومـن الـذين ورد عنـدهم ذكـر القرشـي وجمهرتـه إسـماعيل باشـا البغـدادي(1339هـ) وذلـك فـي قولـه: "جمهـرة أشـعار العـرب لأبـي زيـد محمد بن أبي الخطاب القرشي المتوفى (سنة 170هـ)"[10].

وذكـره جرجـي زيـدان فقـال: "ابـن أبـي الخطـاب صـاحب (جمهـرة أشـعار العـرب) اسـمه أبـو زيـد محمـد بـن أبـي الخطـاب القرشـي، لـم نقـف علـى ترجمتـه، ولكـن يظهـر أنّـه نبـغ فـي أواسـط القرن الثالث للهجرة"[11].

ويقـول عنـه شـوقي ضـيف: " لا نجـد اسـمه بـين الـرواة المشـهورين، غيـر أنـه يتضـح مـن مقدمتـه لكتابـه ومـا نقلـه عـن الـرواة أن بينـه وبـين رواة القـرن الثـاني جيلـين أو ثلاثـة، فالوسـائط بينـه وبينـهم فـي السـند غيـر بعيـدة، ولـذلك نظـن أنـه كـان يعـيش فـي أواخـر القـرن الثالـث أو أوائـل القرن الرابع، [12].

وذهـب الفـاخوري: "إلـى أنّ القرشـي عـاش فـي النصـف الأول مـن القـرن الخـامس للهجـرة، أو أنّـه مـن رجـال القـرن الرابـع علـى الأكثـر..... ويكـون أبـو زيـد القرشـي راوي الجمهـرة

---

[9]. البغدادي، عبد القادر بن عمر: **خزانة الأدب**، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، 1983، دط، ج1، ص22،126، ج3، ص426، ج9، ص 531، ج11، ص335–336، 352. القرشي، أبو زيد محمد بن الخطاب: **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، تحقيق: محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، 1986، ط1، ص 14–15.

[10]. البغدادي، إسماعيل باشا بن محمد أمين (ت 1339 هـ): **إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون**، صححه: محمد شرف الدين، ورفعت بيلكه الكبيسي، دار الفكر، القاهرة، دت، دط، مج3، ص368.

[11]. زيدان، جورجي: **تاريخ آداب اللغة العربية**، دار الهلال، القاهرة، دت، دط، ج1، ص110

[12]. ضيف، شوقي: **العصر الجاهلي**، ص178.

ومؤلفها من رجال القرن الرابع"[13]، ويشترك أحمد أمين، ومصطفى صادق الرافعي، في الرأي القائل إنّ وفاة القرشي كانت سنة(170هـ)، فالرافعي أورد ذكره في كتابه تاريخ آداب العرب، فيقول:" أبو زيد بن أبي الخطاب القرشي صاحب الجمهرة المتوفى سنة(170هـ)"[14].

وقد ذهب أحمد أمين للقول " وأمّا جمهرة أشعار العرب، فكتاب ينسب إلى أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، وهو شخصية غير معروفة، قالوا إنّه مات سنة (170هـ)، ولكن تاريخ وفاته وهويته أحاط بها الغموض"[15]، ويرى بطرس البستاني:" أنّه من أهل العصر العباسي الأول"[16]، ويرى المستشرق الفرنسي بلاشير: " أنّ القرشي صنع الجمهرة في أواخر القرن الثالث للهجرة"[17].

ولا يوجد بين هذه الآراء رأي يذهب إلى القول أنّ وفاة القرشي كانت قبل القرن الثاني للهجرة، ويذهب بروكلمان إلى القول إن القرشي عاش في أواخر القرن الثالث الهجري" وربما كانت المجموعة الرابعة، وهي جمهرة أشعار العرب، وقد جمعت في أواخر المائة الثالثة للهجرة... وإذا فلا بد أنّ حياته كانت في أواخر القرن الثالث الهجري"[18].

---

[13]. فاخوري، محمد: **مصادر التراث والبحث في المكتبة العربية**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، 1996م، دط، ص23.

[14]. الرافعي، مصطفى صادق، **تاريخ آداب العرب**، دار الكتاب العربي، بيروت، 1974، ط2، ج3، ص346.

[15]. أمين، أحمد: **ضحى الإسلام**، الهيئة المصرية العامة، دت، دط، ص276.

[16]. البستاني، بطرس: **أدباء العرب في الأعصر العباسية، كلمات** عربية للنشر، القاهرة دت، دط، ص157

[17]. بلاشير: **تاريخ التراث العربي،العصر الجاهلي**، ترجمة: محمود فهمي حجازي، جامعة محمد بن سعود، 1991م، دط، ص152

[18]. بروكلمان، كارل: **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة: عبد الحليم النجار، ورمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، 1977، ط5، ج1، 75.

بينما ذهب ناصر الدين الأسد إلى أنّ حياة القرشي كانت قبل منتصف القرن الخامس الهجري، ويدلل على رأيه بقوله:" وأما الجمهرة قد نُسب إلى أبي زيد محمد بن أبي الخطاب، وهو مجهول، ليس له أدنى ذكر في جميع كتب الطبقات والرجال، فلم يُذكر مع المحدّثين ورواة الحديث، ولا مع اللغويين والنحويين، ولا مع الشعراء والأدباء، ولا مع مؤلفي الكتب، وجامعي الدواوين... إنّ مؤلف كتاب جمهرة أشعار العرب، لا بد أن يكون قد عاش قبل منتصف القرن الخامس؛ لأن ابن رشيق القيرواني روى عنه في العمدة، وابن رشيق مات (سنة 463هـ)"[19].

ويذهب عمر الدقاق في كتابه مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم، إلى أنّ القرشي من رجال القرن الثالث الهجري، وقد عزا ذلك بعدم معرفة مؤلفي القرن الثاني لهذه الطريقة في التنظيم والتبويب [20].

ويقول عز الدين إسماعيل" .... وينتهي بنا هذا إلى أنّ القرشي ربما عاش في النصف الثاني من القرن الثالث، وشهد طرفا من القرن الرابع"[21]، ويقول أمجد الطرابلسي إنّ القرشي من رجال القرن الثالث الهجري: فـ" كتاب جمهرة أشعار العرب المنسوب لراوية مغمور لا نعرف عنه شيئا، ولا نجد له ترجمة في كتب الأدب، هو أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي...وهذا الراوية يروي أكثر أخباره عن شيخ له اسمه أبو عبدالله المفضل بن

---

19. الأسد، ناصر الدين: **مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية**، دار المعارف، القاهرة، 1978، ط5، ص584، 585، 588.

20. الدقاق، عمر: **مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم**، مكتبة دار الشرق، بيروت، دط، دت، ص50

21. اسماعيل، عز الدين: **المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي**، دار المعارف، القاهرة، 1980، ط2، ص79.

عبد الله المجبري، ومما يؤسف له أن المفضل قد سُمي في موضع واحد من مقدمة الكتاب، أو في موضعين على الأكثر(المفضل بن محمد الضبي)، وهذا بلا ريب خطأ من النساخ المتأخرين الذين خلطوا بين المفضل الضبي المشهور صاحب المفضليات، وبين المفضل المجبري سليل عمر بن الخطاب، ولعل هذا الخطأ هو الذي دفع العلّامة المرحوم أحمد أمين إلى الظن بأن مؤلف الكتاب أبا زيد القرشي، ربما كان من تلاميذ المفضل الضبي، ومثل هذا الظن لا مسوغ له، لأننا لو رجعنا إلى المؤلف في مقدمة كتابه، لاستنتجنا منها أنّ أبا زيد القرشي، وأستاذه المفضل المجبري كانا في عصر متأخر عن عصر المفضل الضبي بما لا يقل عن نصف قرن"[22].

والراجح أنّ أبا زيد القرشي، قد روى في مقدمة جمهرته بعض الأخبار عن المفضل الضبي (ت178هـ) بإسناد بينهما ثلاثة رواة، ولذا نستنتج أنّه توفي في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري، أي في حدود سنة (270هـ).

ويعود هذا التضارب في تحديد عصر القرشي، إلى أنّه لم يعرف له غير هذا الكتاب، فليس له مؤلفات أخرى، ولكن هذا التضارب بتحديد عصره، لا يسلبه الأفضلية ولا ينتقص من الجهد الذي بذله لتأليف كتاب قيم، جمع فيه عيون الشعر العربي، وله مقدمة تضمنت كثيرا من القضايا النقدية، وهو كتاب يجمع بين الأدب والتاريخ، جمع فيه القرشي

---

[22]. الطرابلسي، أمجد: **نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب والتاريخ والجغرافيا**، مطبعة الجامعة السورية دمشق، 1995، ط2، ص79-98.

تسعا وأربعين قصيدة سنأتي على ذكرها لاحقا، وجمع إلى جانبها الكثير من الأخبار والروايات والحكايات ذات المرجعية التاريخية التي انفرد هذا الكتاب بروايتها.

ثانيًا: كتاب جمهرة أشعار العرب:

ساد الشعر وسيطر على الحياة الأدبية فيما مضى، " ومن ثَم عمل بعضهم على جمع الأشعار حسب أغراض وتصنيفات خاصة، اختاروها وصنفوا الأشعار وفقها، ومن هذه المختارات الشعرية: المعلقات"[23]، ولم يقف الأمر في جمع الأشعار على المعلقات وحدها، بل تعددت المختارات الشعرية.

يقول ناصر الدين الأسد: " أمّا مختارات الشعر العربي فأقدم ما وصل إلينا منها، المجموعة التي اختارها المفضل بن محمد الضبي–رأس علماء الكوفة في عصره–والتي عرفت بالمفضليات، ثم الأصمعيات، ثم جمهرة أشعار العرب للقرشي"[24].

وجمهرة أشعار العرب، من أهم كتب الاختيار، تلي في المنزلة المفضليات والأصمعيات، فهي تحتوي على تسع وأربعين كاملة، لثلاثة وعشرين شاعرًا من الجاهلية، وستة عشر شاعرًا من المخضرمين، وعشرة شعراء إسلاميين، ومن هنا كانت تسميتها بجمهرة أشعار العرب، من جمهرة الشيء إذا جمعته، [25].

---

[23]. الشكعة، مصطفى: **مناهج التأليف عند العرب قسم الأدب**، دار العلم للملايين، بيروت، 1961، ط6، ص476.

[24]. الأسد: **مصادر الشعر الجاهلي**، ص573 وما بعدها.

[25]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص35.

وينبغي التطرق للاختلاف بين جمهرة أشعار العرب وغيرها من المختارات الشعرية، يقول مصطفى الشكعة: " وتأتي الجمهرة مثالا للجمع والاختيارات المبكرة للشعر العربي، فإذا كانت المعلقات هي المحاولة الأولى، والمفضليات هي المحاولة الثانية، والأصمعيات هي المحاولة الثالثة، فإنّ جمهرة أشعار العرب، لجامعها أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي تعتبر المحاولة الرابعة... وإذا كان كل من حمّاد، والمفضل، والأصمعي، لم يقدم لاختياراته بدراسة أو مقدمة، فإن أبا زيد القرشي، قد كتب مقدمة غير قصيرة لكتابه، تجمع بين الصواب والخطأ، وتقرن الغث بالسمين، ففي مقدمته نسب شعرا إلى سيدنا آدم، ونسب شعرا آخر إلى إبليس، وإلى العمالقة وغيرهم من الأمم التي بادت مثل عاد وثمود، بل إنه ذكر طرائف كثيرة عن الجن وأشعارهم"[26].

ثالثًا: منهج القرشي في كتابه جمهرة أشعار العرب:

اشتمل الكتاب على جانبين، جانب نقدي وآخر شعري، وهذا ما يجعله كتابا فريدا، ويمنحه قيمة أدبية عالية، حيث يضم إلى الجانب النقدي قضايا أدبية مهمة وهي:

1. المعاني المشتركة بين القرآن والشعر.

فقد أورد القرشي تحت هذا الباب أبياتا شعريّة وافقت في معناها بعض معان وردت في القرآن الكريم

[26]. الشكعة: **مناهج التأليف عند العرب قسم الأدب**، ص476-477.

مثل قول امرئ القيس:

قفــا فاســألا الأطــلالَ عــن أمّ مالــكٍ ومــا تُخبِــرُ الأطــلالُ غَيــرَ التَّهالُــكِ

فالسؤال هنا لساكني الأطلال وليس للأطلال، وهذا يوافق قوله تعالى:﴿ وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ ﴾...﴿يوسف:82﴾ فقد ذكر المكان، وأراد قاطنيه[27].

ولعل ما حدا بالقرشي لإيراد المعاني المشتركة بين القرآن والشعر، هو أنّ القرآن الكريم يتحدى قوما اشتهروا بالبلاغة والفصاحة، فكان لابد من وجود بعض المعاني المشتركة أو التشابه في طرائق التعبير، وهذا بعض ما دعا القرشي "يركز على الأعشى في اثني عشر بيتا، وكذلك على النابغة وزهير، وكلهم عاشوا في النصف الأخير من القرن الخامس؛ أي قبل ظهور الإسلام بقليل، وكلهم نطق بلغة قريش التي انتهت إليها اللهجات جميعا وصبت فيها؛ أي أنها ضمت أرقى ما انتهت إليه بلاغة القول عند الجاهليين والقرشيين بصفة خاصة"[28].

---

[27]. القرشي، **جمهرة أشعار العرب**. ص113

[28]. شرف الدين، خليل: **مقدمة جمهرة أشعار العرب لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1991، ط2، مج1، ص 31-32.

فـالعربي كـان يعتـز بفصـاحته، وبلاغتـه، المـأخوذتين مـن اللغـة العربيـة، كمـا ارتبطـت آنـذاك اللغـة العربيـة بالهويـة التـي اعتـز العربـي بهـا، فـ" الجمهـرة تمثـل إلـى درجـة بعيـدة إعـادة قراءة للتراث، من أجل كشف رؤياه المركزية، وتناسقه التقليدي، ووحدته المتماسكة"[29].

ولكـنّ بريـق العلاقـة بـين اللغـة العربيـة وقائليهـا، بـدأ يخبـو شـيئا فشـيئا، بسـبب انفتـاح الثقافـة العربيـة علـى غيرهـا مـن الثقافـات، الأمـر الـذي حـدا بالقرشـي لعقـد مقارنـات، بـين مـا ورد فـي الشـعر، ومـا ورد فـي القـرآن، الـذي يعـد خيـر شـاهد علـى اللغـة العربيـة، وتفوقهـا وتقـدمها على غيرها من اللغات.

فحـاول القرشـي مـن خـلال جمهرتـه، أن يثبـت أنّ للماضـي العربـي وجـودًا لا تشـوبه الشـوائب، ولا يعتريـه نقـص، فالتصـدع الـذي حصـل للحضـارة العربيـة نتيجـة عـدة عوامـل سـواء أكانـت سياسـية، أو اجتماعيـة، أو اقتصـادية، أو ثقافيـة، لا ينـتقص مـن تفـوق الحضـارة العربيـة علـى غيرهـا مـن الثقافـات،" فوضـع الحضـارة العربيـة بشـكل عـام فـي هـذه المرحلـة كـان قـد بلـغ مـن التصـدع، وبـروز التناقضـات سياسـيا، واجتماعيـا، واقتصـاديا، وثقافيـا، درجـة تجعـل الحنـين إلـى اكتشـاف رؤيـة مركزيـة فـي ثقافـة الماضـي، ونمـط طـاغ مـن البنيـة فيهـا، دافعـا فعـالا للقيـام بإعـادة قـراءة التـراث الشـعري مـن منظـور اسـترجاعي مركـزي سـوف يؤكـد عناصـر الاسـتمرارية، والتكرار والتقليد في هذا التراث"[30].

---

[29]. أبو ديب، كمال: **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1986م، دط، ص676.

[30]. أبو ديب، كمال: **الرؤى المقنعة**، ص672-673.

فالقرشي في هذا العمل، وإن عمل على جمع الشعر العربي، فهو بذلك العمل عبّر عن رؤيته تجاه القرآن الكريم، وأنّه نزل بلسان عربي مبين، وأنّ كل ألفاظه عربية فصيحة، مؤكدا ذلك من خلال إيراده المعاني المشتركة بين القرآن والشعر، فيقول في ذلك: " وقد يقارب اللفظ اللفظ، فأحدهما بالعربية، والآخر بالفارسية، فمن ذلك الإستبرق، وهو بالفارسية الاستبره، وهو الغليظ من الديباج... وقد يداني الشيء الشيء، وليس من جنسه ولا ينسب إليه لعلم العامة بفرقة ما بينهما"[31].

فالقرشي يحاول إثبات أنّ جميع الألفاظ التي وردت في القرآن الكريم، هي ألفاظ عربية حتى وإن شابهت ألفاظا غير عربية، وهو بهذا الفعل، يثبت تفوق الحضارة العربية المتمثلة باللغة على غيرها من الحضارات، وأنّ ما اعترى الحضارة العربية من تصدع بسبب ما شابها من لغات، وثقافات أخرى، لم يزدها إلا رسوخا وقدرة على إذابة الثقافات الدخيلة واستيعاب لغتها، وترسيخه، لما فيه خير اللغة العربية، كما أنّ القرشي بذلك العمل تصدى لمن يحاول النيل من الحضارة العربية، وأنها شُوّهت بفعل التعريب ومخالطة الألفاظ الأعجمية.

2. أوّل من قال الشعر:

يروي القرشي تحت هذا الباب، عن المفضل أنّ أوّل من قال الشعر، هو آدم عليه السلام، يقول: " قال: سمعت جماعة من أهل العلم يؤثرون أنّ قائلها آدم حين قتل ابنه قابيل

---

[31]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص112

هابيل"[32]، ويورد أبياتا على لسان إبليس، كما يورد بيتا على لسان بعض الملائكة، وينسب شعرا لعاد وثمود والعمالقة.

ولعله بذلك يُثبت رسوخ اللغة العربية منذ القدم، وأنّ لها فضل سبق على سائر اللغات الأخرى، ويجعل من اللغة العربية، لغة الملائكة، ولغة آدم عليه السلام، الأمر الذي يعطيها قدسية مطلقة حتى قبل أن ينزل القرآن بها، كما أنّه عندما نقل الأشعار التي يزعم أنّها لآدم والملائكة والجن، نسب الخبر لجماعة لا لفرد؛ أي أنّه أراد إضفاء المصداقية عليها، شأنها بذلك شأن الأخبار التي نُقلت بالتواتر إذ لا مجال للخطأ فيها،" كما أنّه ذكر طرائف كثيرة عن الجن وأشعارهم يمكن للقارئ أن يتسلى بها على ألا يأخذها مأخذ الحقيقة والجديّة"[33].

3. موقف الإسلام من الشعر:

بيّن القرشي في مقدمته موقف الإسلام من الشعر، فالإسلام لم ينهَ عن قول الشعر على وجه العموم، ولم ينه النبي–صلّى الله عليه وسلّم–عن قول الشعر على وجه العموم أيضًا وقد بّين القرشي موقف النبي–صلّى الله عليه وسلم – وموقف الصحابة والتابعين– عليهم رضوان الله – من الشعر.

- موقف النبي – صلّى الله عليه وسلّم –من الشعر:

---

[32]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص140.

[33]. الشكعة: **مناهج التأليف عند العرب**، ص478.477.

يرى صاحب الجمهرة أنّ النبي – صلّى الله عليه وسلّم – كان يستحسن الشعر ويورد حديثا بإسناده أنّ النبي – صلّى الله عليه وسلّم – قال" إنّ من الشعر لحكمة وإنّ من البيان لسحرا"[34] ، كما أنّه كان يُعجبه الشعر، ويُمدح به ويُثيب عليه، وقد ذكر القرشي العديد من المواقف التي توضح استحسان النبي – صلّى الله عليه وسلّم – للشعر، ومما يؤكد هذا القول أنّ الرسول – صلّى الله عليه وسلّم _ كان يشجع الصحابة وخاصة حسّان بن ثابت على الرد على الشعراء المشركين ويطلب منه الذود عن الإسلام بشعره، فالشعر الذي يوافق التعاليم الإسلامية ويلتزم بالأخلاق والبعد عن العصبية الجاهلية والفحش لا بأس به، وإنما كان الرفض للشعر الذي يخالف العقيدة الإسلامية، والذي يتعرض للمسلمين والإسلام بالقدح والهجاء، أو الذي يحث على الفسق والفجور.

- موقف الصحابة والتابعين من الشعر:

لم يختلف موقف الصحابة والتابعين عن موقف الرسول – صلّى الله عليه وسلّم – بالنسبة للشعر، فقد استمعوا له وأجازوا عليه مراعين في ذلك تقيده بالفضيلة والأخلاق الإسلامية، وبعده عما يشوبه من فاحشة أو سوء، فقد أورد القرشي في كتابه، قال المفضل:" ولم يبق أحد من أصحاب رسول الله – صلّى الله عليه وسلّم – إلا وقد قال الشعر وتمثل به، فمن ذلك قول أبي بكر يرثي النبي – صلّى الله عليه وسلّم –:

أجِـــدَّكَ مـــا لعينـــك لا تنـــامُ كـــأن جفونَهـــا فيهـــا كـــلامُ

[34]. البخاري: 10:202، الموطأ2:986، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص146.

وقول عمر بن الخطاب:

مـا زلـتُ مُـذْ وضَـعوا فـراشَ محمـدٍ كيمـــا يُمـــرّضُ خائفًـــا أتَوَجَّـــعُ

وقول عثمان بن عفان:

فيـــا عـــينٌ فـــابكي ولا تَسْـــأمي وحَـــقَّ البُكـــاءُ علـــى الســـيِّدِ

وقول علي بن أبي طالب:

ألا طَـــرَقَ النَّـــاعي بليـــلٍ فَراعنـــي وأرَّقَنـــي لمَّـــا اســـتَهَلَّ مُنَادِيـــا [35].

فهـذه الأشـعار وغيرهـا مـن التـي نسـبت للصـحابة – رضـوان الله علـيهم – تـدل علـى استحسانهم الشعر وروايته، وعدم النهي عنه ما لم يخالف التعاليم الإسلامية.

4. قول الجن الشعر على ألسنة العرب.

5. في أخبار الشعراء وطبقاتهم وما فُضل به كل واحد منهم.

وأورد القرشـي فـي جمهرتـه شـعرًا علـى ألسـنة الجـن، وروى قصصًـا وحكايـات علـى ألسـنتهم، وهـذا ربمـا ينـدرج تحـت بـاب الغرائبيـة والعجائبيـة فـي جمهـرة أشـعار العـرب، وكـذلك تحـدث القرشـي عـن أخبـار الشـعراء وطبقـاتهم وهـذه الأخبـار تُعـدُّ مرجعًـا نافعًـا لدراسـة تـاريخ الشعر والشعراء.

[35]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص162–163.

تقسيم كتاب جمهرة أشعار العرب:

قسم القرشي الشعراء في جمهرته زمنيا، فقد قسّم القرشي الشعراء لجاهليين وإسلاميين، فجعل في المجموعة الأولى أصحاب السموط أو المعلقات، وهم: امرؤ القيس، وزهير بن أبي سلمى، والنابغة الذبياني، والأعشى، ولبيد، وعمرو بن كلثوم، وطرفة بن العبد، وعلّق بقوله:" فلما لم نجد أحدا من الشعراء بعدهم إلا مضطرا إلى اختلاس ألفاظهم، ووجدناهم مكتفين عن الاضطرار إلى غيرهم بمعرفتهم، ومع ذلك فهم فحول الشعراء الذين خاضوا بحره، وبعد فيه شأوهم، واتخذوا فيه ديوانا كثرت فيه الفوائد عنهم"[36].

والملاحظ من قول القرشي آنفا أنّه عدّ أصحاب المعلقات مبدعين مبتكرين، لم يأخذوا عن غيرهم، فلا حاجة لهم لذلك، وعدّ من جاء بعدهم مقلدًا لهم.

واللافت للنظر أنّ القرشي اعتمد السبق الزمني بشكل كامل في المجموعة الأولى، في حين أنّه في المجموعات التالية لم يلتزم بهذا التقسيم، فكانت وحدة الموضوع هي السمة الغالبة على هذه المجموعات، إذ يمكن القول" إنّ كل طبقة من طبقات كتاب القرشي، تحيل إلى موضوع مشترك، سمح هذا الاشتراك بتشابه البنية الداخلية، في إطار الطبقة الواحدة، وتتشابه عناصرها في إطار العمل الكلي؛ أيّ في إطار الجمهرة التي خضعت لمعيار السياق الزمني، الذي ضم نصوصا تنتمي إلى العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي، ومعيار السياق الزمني الذي ضم نصوصا ركّزت على أهل نجد، وبالتالي فإنّ عناصر السياق الداخلي لا

---

[36]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص43.

تقل أهميّة عن العناصر الخارجية؛ إذ إنّ عناصر السياق الداخلي تتضافر لصناعة النص الشعري"[37].

ولم يغفل القرشي المكان الذي ينتمي له الشعراء في تقسيمه، فيقول:" وقد ذكر أبو عبيدة في الطبقة الثالثة من الشعراء المرقش..، وقال: هؤلاء فحول نجد الذين ذمّوا ومدحوا، وذهبوا في الشعر كل مذهب، فأمّا أهل الحجاز فإنّهم أهل منسبة"[38].

المجموعة الثانية: المجمهرات، وأصحابها هم: عبيد بن الأبرص، وعنترة، وعدي بن زيد العبادي، وبشر بن أبي خازم، وأميّة بن أبي الصلت، وخداش بن زهير، والنمر بن تولب.

المجموعة الثالثة: المنقبات، وأصحابها هم: المسيب بن علس، والمرقش الأصغر، والمتلمس، وعروة بن الورد، والمهلهل، ودريد بن الصمّة، والمتنخل اليشكري.

المجموعة الرابعة: المُذهّبات، وأصحابها هم: حسان بن ثابت، وعبد الله بن رواحة، ومالك بن العجلان، وقيس بن الخطيم، وأُحيحة بن الجلاح، وأبو قيس بن الأسلت، وعمرو ابن امرئ القيس.

المجموعة الخامسة: المراثي، وأصحابها هم: أبو ذؤيب الهذلي، ومحمد بن كعب بن سعد الغنوي، وأعشى باهلة، وعلقمة الحميري، وأبو زبيد الطائي، ومتمم بن نويرة، ومالك بن الريب.

---

[37]. رحيمة، شيتر: **تداولية النص الشعري جمهرة أشعار العرب أنموذجا**، أطروحة دكتوراة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008، ص251.

[38]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص220-221.

المجموعة السادسة: المشوبات، وأصحابها هم: نابغة بن جعدة، وكعب بن زهير، والقطامي، والحطيئة، والشماخ، وعمرو بن احمر، وتميم بن مقبل"[39]، أمّا عن سبب تسمية هذه المجموعة بالمشوبات، يقول القرشي:" وأما المشوبات فإنهن سبع، وهن اللاتي شابهن الكفر والإسلام.

وإذا أردنا تفنيد سبب التسمية اعتمادا على المعنى اللغوي لمعنى كلمة مشوبات، فإننا نجد أنّ أصلها شوب،" والشوب: الخلط، يقال: شاب الشيءَ شوبا: خلطه، وشُبتُه أشوبه: خلطتُه، فهو مشوب، ومشوب بحمرة، وصفرة، وخضرة؛ أي فيه ألوانٌ مختلفةُ، وشاب اللبن بالماء: أي خلطه"[40].

والراجح أنّ القرشي لم يصنف القصائد المشوبات زمنيا، كما فعل في السموط، ولكنّه صنفها حسب المضمون أيّ حسب الرابط بينها، فقول القرشي السابق بأنّ هذه القصائد شابهن الكفر والإسلام، يؤكد هذا الزعم،" وينفي ما قد يتبادر إلى بعض الاذهان أنه يقصد الشعراء الذين عاشوا في الجاهلية والإسلام، بل يقصد القصائد ولا يقصد الشعراء"[41]، فالقرشي في جمهرته اعتمد في تصنيفه على الشعر وليس الشعراء، فكما أشرنا سابقا أنّ هناك روابط من نوع ما، تجمع بين قصائد كل مجموعة، وفي القصائد المشوبات اعتمد القرشي على أنّ الرابط المشترك، بين جميع هذه القصائد، هو أنّها حملت بعض معاني الجاهليّة، أو أنّه فيها بعض القيم الجاهلية، التي تخالف تعاليم الإسلام بشكل أو بآخر، مع

---

39. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص220.

40. ابن منظور: **لسان العرب**، مادة شاب.

41. صالح، مخيمر، **القصائد المشوبات**، مجلة الدراسات الإسلامية، الباكستان، 2005م، مج40، عدد3، ص181.

العلم، أنّ من هذه القصائد كان في مدح الرسول – صلّى الله عليه وسلم – ولكن الشاعر استهل قصيدته بمخاطبة الخليلين، على طريقة الشعر الجاهلي، أي" أنّ قضايا القصائد المشوبات تتشابه في أمر مهم وهو عدم الانسجام مع الواقع الراهن، ومحاولة الارتداد إلى الماضي، ومقارنة ما كان بما هو كائن، وتفضيل الماضي على الحاضر"[42].

فالراجح من خلال جميع الأقوال السابقة أنّ أبا زيد القرشي احتكم للمعيار الديني في تسميته، وتصنيفه للقصائد، دون أيّ اعتبارات أخرى على الرغم من ذهاب بعض الدارسين إلى أنّ القرشي اعتمد في القصائد المشوبات على التقسيم الزماني، منطلقين من مفهوم الخضرمة والإسلام، ولكنّ القرشي اعتمد هنا على النص الشعري فقط.

المجموعة السابعة: المُلحمات، وأصحابها هم: الفرزدق، وجرير، والأخطل، والراعي النميري، وذو الرمة، والكميت، والطرماح، ولا نجد في كتاب جمهرة أشعار العرب، ما يشير إلى سبب تسمية هذه القصائد بالمُلحمات، فالقرشي لم يتحدث عن سبب التسمية ولا عن السبب الذي دعاه لاختيار هذه القصائد، وجعلها في مجموعة واحدة.

ولعلّ أقرب قول يمكننا من خلاله النفاذ إلى سمة مشتركة، بين هذه القصائد وبالتالي نستطيع من خلاله إصدار حكم يقطع الشك، هو قول سليمان البستاني" ألحم فلان الشِّعرَ، وحاكه بمعنى: نظمه تشبيهًا لبيت الشِّعر ببيت الشَّعر، بالثوب المحوك، كأنهم يريدون

[42]. البرغوثي، لميس أحمد عارف: **أهم قضايا القصائد السبع المشوبات**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، 1993، ص110-111

الإشارة إلى تأليف أجزائه بإحكام اللُّحمة بينها، ومنها المُلحمات لمختارات سبع.. ولعله أرادوا بهذه التسمية الإشارة إلى إحكام نظمها، وإلحام شعرها"[43].

فالجودة، والترابط بين الأجزاء، والوحدة العضوية، أمور تجمع بين جميع قصائد هذه المجموعة المختارة، وينبغي التنويه على أنّ هذه القصائد تنتمي زمنيا للعصر الاموي، ويعد هذا سببا مهما يجدر أخذه بعين الاعتبار، فالعصر الأموي عصر النزاعات، والاضطرابات، والظلم والفساد، وتحفل القصائد بالكثير من المعاني التي تعبر عن الهموم، والشكوى من الظلم والفساد في العصر الأموي، وهذا سبب وجيه لاعتبار هذه المجموعة تشترك جميعها في التعبير عن الهموم، والمشكلات، التي يعاني منها الناس في ذلك العصر.

نلحظ من خلال التقسيم السابق، اعتماد القرشي على نظام التقسيم السباعي، أي أنّه جعل كتابه في سبع طبقات، وجعل في كل طبقة سبع قصائد لسبعة شعراء، جاعلًا لكل طبقة اسما، وقد لا يكون للقرشي فضل سبق في هذا التقسيم السباعي، فالمعلقات كانت سبع، ولكن القرشي ربما أراد بهذا التقسيم أن يجعل من جمهرته، عملا له مرجعية تراثية أو دينية، فلو تتبعنا الرقم سبعة لوجدناه قد انطبق على كثير من الأمور، فأيام الأسبوع سبع، والقرآن يبدأ بالسبع المثاني، والسموات سبع، والأراضين سبع، والطواف والسعي ورمي الجمرات سبع، وأمر المسلم بالصلاة عندما يصل سبع سنين، وسبعة يظلهم الله، ونزل القرآن على سبعة أحرف، وللرقم سبعة حضور في القرآن الكريم، فقد ذكر في القرآن أربعا وعشرون مرة.

---

[43]. البستاني، سليمان: **مقدمة الإلياذة**، منشورات كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، دت، دط، ص155،147

ولعل هذا الجدل الكبير حول دلالات الرقم سبعة، هو ما جعل القرشي يختار هذا التقسيم.

الفصل الأول

الإطار المفاهيمي للغة

المبحث الأول: اللغة والكلام.

المطلب الأول: تعريف اللغة.

المطلب الثاني: الفرق بين اللغة والكلام.

المبحث الثاني: لغة الجسد في ضوء نظرية الاتصال.

المطلب الأول: أهمية التواصل.

المطلب الثاني: أنواع التواصل.

المبحث الثالث: لغة الجسد في كتب التشريع الإسلامي، وكتب التراث العربي.

المطلب الأول: لغة الجسد في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف.

المطلب الثاني: لغة الجسد في التراث البلاغي واللغوي.

المبحث الرابع: أنواع الأنماط الإشارية والتعبيرية للغة الجسد.

المطلب الأول: الأنماط الإرادية.

المطلب الثاني: الأنماط غير الإراديّة.

المبحث الأول: اللغة والكلام.

المطلب الأول: تعريف اللغة.

تعتبر اللغة خير دليل على الحضارة الإنسانية، فمن خلالها يتحقق المفهوم الحضاري الذي يتميز به الإنسان، وهي مفتاح التواصل، وبها يتم تبادل الأفكار والمعلومات والتعبير عن خلجات النفس، وبواطن الفكر، وهي مما يمتاز به الإنسان عن سائر المخلوقات المُدرَكَة، فهي تشكل وسيلة للتواصل بين جميع البشر على اختلاف بيئاتهم، فباللغة نستطيع التمييز بين الأعراق المختلفة، فلكل أمة لغتها الخاصة التي تتواصل بها، مهما اختلف البشر في توجهاتهم، وثقافاتهم، ومرجعياتهم الفكرية، والعقائدية، فالعامل المشترك الذي يجمعهم هو وقوعهم داخل إطار اللغة الواحدة، فاللغة أداة فعَالة لتحقيق التواصل داخل إطار اللسان الواحد،" وكلمة لغة لم تكن شائعة ولا متداولة في القديم، لا في الجاهلية، ولا في عصر صدر الإسلام، ولا فيما تلاه"[44]، وهي لم ترد في القرآن الكريم بهذا المعنى المتعارف عليه الآن، "بل استعملت مكانها كلمة لسان"[45]، للدلالة على اللغة بالمفهوم المتعارف عليه، وتجدر الإشارة إلى أن كلمة لغة كانت معروفة فيما مضى ولكنها، "استخدمت للدلالة على اللهجة الدارجة لدى قبيلة من القبائل، أو في بيئة عربية محددة"[46].

---

[44]. خليل، إبراهيم: **مدخل إلى علم اللغة**، دار المسيرة للنشر، عمان، 2010م، ط1، ص13.

[45]. خليل، إبراهيم: **مدخل إلى علم اللغة**، ص13.

[46]. خليل، إبراهيم: **مدخل إلى علم اللغة**، ص13.

وقد تعددت تعريفات العلماء للغة بسبب اختلاف البيئات، واختلاف الحقول المعرفية التي يمثلونها، فحقول المعرفة الأدبية التي تعنى بموضوع اللغة لا شك متعددة،" فعلى الرغم من تمتّع كل واحد منا بالمقدرة على استخدام اللغة بسهولة، إلّا أن اللغويين وجدوا صعوبة في صوغ تعريف علمي شامل لها، ولم يتفقوا على صيغة موحدة"[47].

ولكن اختلاف اللغويين في تعريف اللغة لا يُخرج اللغة عن وظيفتها من كونها وسيلة للتواصل، سواء أكان تواصلا لفظيا كلاميًّا، أم إشاريا، ولعل أكثر تعريفات اللغة ذيوعًا هو تعريف ابن جني (ت392هـ)، الذي رأى أنّ اللغة: "أصواتٌ يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[48].

فاللغة عند ابن جني عبارة عن أصوات يتواصل الناس من خلالها، وقد ركّز ابن جني على الوظيفة التواصلية للغة، واللافت للنظر في هذا التعريف، أنه لم يحدد اللغة المنطوقة التي يستخدمها الناس للتواصل، أو التي يتحدث بها الناس، فجعل اللغة عبارة عن أصوات، مسلطًا الضوء على الوظيفة الأساسية للغة، "فتعريف ابن جني ليس تعريفا للغة، بل هو تعريف للكلام الذي هو المظهر الخارجي، والتجسيد المادي للغة، لا اللغة بحد ذاتها"[49]، "فتعريفه هذا يمكن أن يكون مقبولا من وجهة نظر أصحاب المنهج السلوكي (بلوم فيلد

---

47. أنيس، إبراهيم: **اللغة بين القومية والعالمية**، دار المعارف، مصر، 1970م، ط 1، ص11.

48. ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب العلمية المصرية، 1952م، ط2، ج2، ص34.

49. الشايب، فوزي حسن: **محاضرات في اللسانيات**، منشورات وزارة الثقافة، عمان–الأردن، 1999م، ط1، ص18.

Blumfield) الـذين لا يؤمنـون بـأي شـيء لا يمكـن ملاحظتـه، أو قياسـه، ويـرون أنّـه لـيس علـى اللساني أن يعرف اللغة"[50].

ويـرى ابـن خلـدون أنّ اللغـة: "فـي المتعـارف هـي عبـارة المـتكلم عـن مقصـوده وتلـك العبـارة فعـل لسـانيّ، فـلا بُـدّ أن تصـير ملكـة متقـررة فـي العضـو الفاعـل لهـا وهـو اللسـان، وهـو فـي كـل أمـة بحسـب اصـطلاحاتهم"[51]، ونلاحـظ أنّ تعريـف ابـن خلـدون للغـة: هـو "تعريـف وظيفـي، ففـي قولـه: عبـارة المـتكلم عـن مقصـوده، نجـد أنّ الوظيفـة الأساسـية للغـة: هـي التواصـل، وهـذا مـا ركّـز عليـه الوظيفيـون بخصـوص وظيفـة اللغـة فـي مسـألتين أساسـيتين همـا: التواصل، وتحديد الأهداف التواصلية لبنيات اللغة الطبيعية"[52].

فـابن جنـي وابـن خلـدون يتفقـان فـي تحديـد وظيفـة اللغـة، فهـي عنـدهم وسـيلة للتواصـل بـين النـاس، فوظيفتهـا التعبيـر عمـا يخـتلج فـي النفـوس، وهـي أفضـل وسـيلة للتواصـل بـين البشـر، فعلمـاء اللغـة العربيـة كـانوا مـدركين" لطبيعـة اللغـة ووظيفتهـا فهـي أصـوات تُسـتعمل فـي مجتمـع للإفهام والتعبير عن المقصود"[53].

وإذا نظرنـا إلـى تعريـف المحـدثين للغـة، فإننـا نجـد بعـض الاخـتلاف عـن تعريـف القـدماء لهـا، ذلـك أنّ المحـدثين درسـوا اللغـة فـي ضـوء المـدارس، والحقـول الأدبيـة التـي ينتمـون لهـا،" وقـد

---

[50]. قرقز، أنس أحمد: **لغة الجسم في التراث اللغوي والتعبير القرآني**، نادي الجوف الأدبي الثقافي، 2018م، ط1، ص15.

[51]. ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد(ت808هـ): **مقدمة ابن خلدون**، بيروت، دار القلم، 1983م، ط5، ص546.

[52]. علوي، حافظ إسماعيل: **قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية**، مجلة عالم الفكر، 33، العدد 2، 2004م، ص200-201.

[53]. الحمد، غانم قدوري: **أبحاث في اللغة العربية الفصحى**، دار عمار، عمان، 2005 م، ط1، ص11.

نظر المحدثون للغة على أنّها مجموعة من العلامات أو الرموز، وهي الأصوات التي يحدثها جهاز النطق الإنساني والتي تدركها الأذن"[54]، فاللغة من هذا الجانب أصوات، أو هي رموز صوتية مسموعة، وقد نظر تمام حسان للغة باعتبارها نظاما خاضعا لطبيعة المجتمع فقد نظر إليها بوصفها،" منظمة عرفيّة للرمز إلى نشاط المجتمع، وهذه المنظمة تشتمل على عدد من الأنظمة"[55]، "ونلاحظ من خلال تعريف تمام حسّان للغة، أنّه عدها نظامًا عرفيًّا مجتمعيًّا، وهذا النظام شكليّ يشتمل على أنظمة أخرى كالنحو والصرف وغيرهما"[56]، ومن جهة أخرى نجد أنّه تبنى أفكار (دي سوسير Desaussure) الذي عرّف اللغة" بأنّها نظام من الإشارات التي تعبر عن أفكار، وقال في موضع آخر: واللغة مؤسسة اجتماعية"[57].

ومما لا شك فيه: أنّ هناك بعض جوانب الاختلاف في تعريف اللغة بين القدماء والمحدثين، إلّا أنّنا نلمس سمات مشتركة في تعريفهم للغة، فقد اتفقوا على اعتبار اللغة صوت يعبر به الإنسان عن مكنونات نفسه، ومشاعرها، وهواجسها، وهي وسيلة للتخاطب، والتواصل بين بني البشر.

ومما أتُّفِق عليه "أنّ اللغة لها نظامٌ، فالأصوات التي تتألف منها اللغة تأتلف من كلمات، وجمل، وفق نظام محدد، فكل لغة لها نظام في تركيبها"[58]، فالأصوات يجب أن

---

[54]. السعران، محمود: **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، دار النهضة العربية، دط، دت، ص63.

[55]. حسان، تمام: **اللغة العربية معناها ومبناها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م، ط2 ص34.

[56]. قرقز، أنس: **لغة الجسم في التراث اللغوي والتعبير القرآني**، ص17.

[57]. دي سوسير، فريناند: **علم اللغة العام**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، راجعه: مالك المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد،1985، ط1، صص34-35.

[58]. الحمد، غانم قدوري: **أبحاث في العربية الفصحى**، ص11.

تُستثمر، أو تُنتظم، في كلمات لها دلالة تُصرِّح عن مفهوم ما، وهذه الكلمات تُوضَّح ضمن سياقٍ كلاميٍّ، داخل نظام محدد، وهي متداولة بين الناس فهي مجتمعية.

فاللغة تتألف من كلمات متفرقة، وحتى تكوّن هذه الكلمات بما يسمى لغة، يجب أن تكوّن مجتمعة جملًا وفق نظام معين، فتلك الكلمات داخل هذه الجمل والتي يُعبَّر عنها بأصوات مفهومة ذات دلالة هي ما يُطلق عليها اللغة، أي: أنّ أهم ما يكسب اللغة طبيعتها هو كونها متداولة بين أفراد المجتمع الواحد، وكونها وسيلة اتصال بين الناس، بها يتفاهمون ويتواصلون ويُعبِّرون عمّا في نفوسهم.

المطلب الثاني: الفرق بين اللغة والكلام.

أُتفق على أنّ اللغة: عبارة عن أصوات تؤدي وظيفة معينة، وهي عبارة عن رموز صوتية، تستخدم استخداما موحَّدا، داخل الإطار، أو البيئة اللغوية الواحدة، فاللغة هي وسيلة اتصال بين الأفراد.

ويرى تمام حسان "فرقًا بين اللغة والكلام، فالكلام عمل واللغة حدود هذا العمل، والكلام سلوك واللغة معايير هذا السلوك، والكلام نشاط واللغة قواعد هذا النشاط، والكلام حركة واللغة نظام هذه الحركة، والكلام يحسن بالسمع نطقا، والبصر كتابةً، واللغة تُفهم بالتأمل في الكلام، والكلام هو المنطوق، والمكتوب، واللغة هي الموصوفة في كتب القواعد وفقه اللغة، والمعجم، وغيرها، والكلام قد يحدث أن يكون عملا فرديا، ولكن اللغة لا تكون إلا اجتماعية"[59].

[59]. حسان، تمام: **اللغة العربية معناها ومبناها**، ص32.

" فـإذا كانـت اللغـة مـن حيـث طبيعتهـا أقـرب إلـى الشـكل، فـإن الكـلام أقـرب إلـى التطبيـق... وهـو ذو طبيعـة تسـتجيب لأي قيـاس لأنـه عرضـيّ لا جـوهريّ، ومتغيـر، متنـوع، غير ثابت، وفردي وغير اجتماعيّ"[60].

فـالفرق بـين اللغـة والكـلام يتضـح فـي أنّ الكـلام تطبيـق واقعـيّ للغـة،" فالنشـاط اللغـوي ذو مظهـرين: أولهمـا: ذهنـي وثانيهمـا: واقـع، أمـا الأول فهـو اللغـة، وأمـا الثـاني فهـو الكـلام، ومـن هنـا كـان تعريـف اللغـة عنـد المحـدثين وعلـى رأسـهم (دي سوسـير Desaussure): هـي تلـك الصـورة الذهنيـة التـي توجـد فـي عقـل الجماعـة اللغويـة، أمـا عنـدما تخـرج هـذه الصـورة إلـى الواقـع وتتحقـق علـى لسـان أي فـرد مـن أفـراد هـذه الجماعـة فإنهـا لا تكـون لغـة وإنمـا تكـون كلاما"[61].

فـالكلام عمـلًا فرديًّـا، بينمـا اللغـة عمـلًا اجتماعيًّـا، كمـا وينـتج مـن اسـتعمال اللغـة التـي تعتبـر أمـرا ثابتـا، بينمـا الكـلام متغيـرٌ، ينـتج مـن إرادة الفـرد، وقـد يختلـف الكـلام مـن فـردٍ لآخـر، " وأعـمّ تعريـف يمكـن أن يعـرَّف بـه الكـلام: أنّـه نظـام مـن العلامـات؛ فدراسـة أصـل الكـلام ترجـع إذن إلـى البحـث عـن أي نـوع مـن أنـواع العلامـات كانـت بطبيعتهـا فـي متنـاول الإنسـان، ثـم كيـف عمـل علـى اسـتخدامها، ويجـب أن يُعنـى بالعلامـة أي رمـز قابـل لأن يُسـتخدم للتفـاهم بـين البشر"[62].

---

[60]. خليل، إبراهيم: **مدخل إلى علم اللغة**، ط1، ص84.

[61]. عبد العزيز، محمد حسن: **سوسير رائد علم اللغة الحديث**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1989م، ط1، ص23.

[62]. فندريس: **اللغة**، تعريب: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصّاص، مكتبة الأنجلو المصري، 1950م، ط1، ص31.

يوسع فندريس (Vendryes) دائرة البحث في أصل الكلام، فالبحث في مفهوم الكلام لا يتوقف على اللغة المنطوقة، فأيّ رمز متاح لاستخدام الإنسان، وبه يستطيع التفاهم والتواصل مع غيره من البشر، فإنّ هذا الرمز، أو العلامة، تأخذ طابع الكلام من حيث تحقيق التواصل والتفاهم، "ولما أمكن للعلامات أن تكون متنوعة الطبيعة، أصبح هناك عدة أنواع من اللغات فكل أعضاء الحواس يمكن استخدامها في خلق لغة، فهناك لغة الشم، ولغة اللمس، ولغة البصر، ولغة السمع... والإشارة عند جميع الشعوب تقطع الكلام، وهيئة الوجه تترجم....والتعبير بالحركات لغة بصرية"[63]، فتوسعه في تعريف اللغة جعله يعد أنّ كلًّا من الشم، واللمس، والبصر، والسمع، والحركة تساهم في خلق لغة جديدة، ويمكننا جمع جميع هذه اللغات التي تنتج عن الحواس، وترتبط بها بلغة واحدة يطلق عليها لغة الجسد وهي تضم هذه الحواس جميعها،" فاللغة لا تقتصر على اللغة في صورتها المتكلِّمة فقط وإنما تحوي إلى جانب ذلك الإشارات والإيماءات، وتعبيرات الوجه، والرموز من أي نوع؛ مثل إشارات المرور، والأسهم، وحتى الصور والرسوم، وكذلك دقات الطبول في غابات إفريقية،"[64].

وبالتالي فإنّ لغة الجسد لا تقل أهمية عن اللغة المنطوقة فكلاهما تتحقق وظيفتها من خلال عملية التواصل، وتلعب دورها في التأثير بالآخر، ذلك أنّ المنوط بكل من اللغة غير اللفظية؛ أي اللغة التي تعتمد على الإشارات، والإيماءات، والحركات، والتعبيرات الجسدية بمختلف أنواعها، أو التي أصطلح على تسميتها لغة الجسد، وكذلك اللغة اللفظية التي تستخدم الأصوات للتعبير والتخاطب بقصد التفاهم، فإن المنوط بهما هو التواصل والتأثير.

---

[63] . فندريس: **اللغة**، ص31.

[64]. باي، ماريو: **أسس علم اللغة**، ترجمة: أحمد مختار عمر، منشورات جامعة طرابلس، 1972، ط1، ص35.

المبحث الثاني: لغة الجسد في ضوء نظرية الاتصال.

المطلب الأول: أهمية الاتصال:

للتواصل بين البشر ضرورة لا يمكن إغفالها، فغالبية البشر لا يستطيعون العيش بمعزل عن غيرهم،" فالإنسان مدني بطبعه"[65]، فحياة البشر قائمة على التواصل بمجملها، وبالاتصال يقضي الناس حوائجهم، وهو عامل مهم في تقدُّم الحضارات ورقي المجتمعات البشرية، ومما يؤكد أهمية الاتصال القول السائد: "من تعلم لغة قوم أمن مكرهم"[66]، فهذا مما يؤكد على أهمية الاتصال وضرورته ليس فقط على المستوى الفردي، وإنما على المستوى الجماعيّ وبين مختلف الأقوام والأمم.

وتبرز أهمية الاتصال في أمور كثيرة، منها:

1. كان الاتصال ومازال الوسيلة المثلى والطريق الأجدر لاستمرار الحياة، فقد اتصل الناس ببعضهم واعتمد بعضهم على بعض، الأمر الذي أدى لتبادل التجارب، والعمل على التطوير فحال ذلك دون الاندثار للكثير من الأمور التي لولا الاتصال ونقل الخبرات والتجارب بين الناس لضاعت وتلاشت.
2. الاتصال وسيلة مهمة وضرورية لدوام المجتمع ووجوده، لأنه يساعد الناس على العيش كجماعة ذات أهداف وعقائد وأماني وتطلعات مشتركة، فكل هذه القيم يمكن

---

[65]. ابن خلدون: **مقدمة ابن خلدون**، ص41.

[66]. يتداول الناس هذه المقولة على أنها حديث للرسول –صلى الله عليه وسلم – ولكنني لم أجد لها أصلا في كتب الحديث.

اكتسابها عن طريق الاتصال [67]، كما أنّ الاتصال يساعد في نقل الخبرات بين الناس، الأمر الذي يدفع نحو تطوير عملية البناء في المجتمع الإنساني، لأن الحياة الاجتماعية والاتصال الإنساني صنوان لا يفترقان [68] .

3. يعمل الاتصال على تعميق روح الانتماء بين الفرد والجماعة، بحيث يصبح الفرد عاملا منتجا في مجتمعة إذا تحقق الاتصال بينهم بما يرضي جميع الأطراف.

فالاتصال والتواصل ضرورة ملحة بين البشر جميعهم، ليس أفرادا فقط بل أمما وجماعات، ولكن كيف يتم التواصل بينهم؟ أو ما طرق الاتصال وأشكاله؟ التي يستطيع الناس الاتصال فيما بينهم بواسطتها.

المطلب الثاني: أنواع الاتصال.

يتم الاتصال بين البشر بوساطة طريقين، مختلفين شكلًا، ومتفقين هدفًا، ومضمونًا، وهما:

أوّلًا: الاتصال اللفظي: "وهو الذي يتم عن طريق استخدام اللغة المنطوقة، وهذا الأسلوب يستخدم الألفاظ المنطوقة والرموز الصوتية"[69]، وهو النوع الذي احتل المقام الأول بالتنظير والدراسات كونه النوع الأكثر شيوعا، وبه فقط يتم الاتصال بين البشر فيما مضى، فقد كان التواصل اللفظي بين الناس هو وسيلة الاتصال الأكثر شيوعا.

---

[67]. قراقزة، محمود عبد القادر علي: **نحو ميادين وفعاليات تربوية معاصرة**، دبي، دار العودة، 1988م، ط1، ص202.

[68]. قراقزة: **نحو ميادين وفعاليات تربوية معاصرة**، ص202.

[69]. أبو إصبع، صالح خليل: **الاتصال والإعلام**، دار آرام للنشر، عمان، 2004م، ط4، ص31.

ويمكـن القـول: " إنّ النطـق مـن أكثـر وسـائل الاتصـال والتـأثير شـيوعا، وكلمـا نجـح الإنسـان فـي إجـادة فـن الكـلام وامـتلاك زمـام الفصـاحة والبلاغـة، كلمـا كـان أقـدر علـى التـأثير في الآخرين وتوجيههم الوجهة التي يريدها"[70].

فـالكلام المنطـوق وسـيلة سـريعة لإيصـال الأفكـار وتبادلهـا بـين النـاس، وهـو أكثرهـا اسـتخدامًا، وشـيوعًا، خاصـة إذا مـا اسـتخدم هـذا الكـلام المنطـوق علـى خيـر وجـه، " والكـلام المنطـوق فـي الاتصـال يبقـى أكثـر دلالـة علـى المعنـى، فـإن التعبيـر عـن كلمـات مثـل: الحريـة، والخيـر، والحـق، والعـدل، والحقيقـة، والحـب، والجمـال، وغيرهـا مـن الكلمـات التـي تشـير إلـى أفكـار معينـة لا يمكـن أن يـتم إلا مـن خـلال اسـتخدام الكلمـات ذاتهـا، وكيـف يمكننـا أن نصـف الشـيء بأنّـه جميـل دون اسـتخدام الكلمـات الدالـة علـى معنـى الجمـال؟، فكـأن مثـل هـذه المعـاني قد تجسد في مثل هذه الكلمات"[71].

ولكـن هنـاك مـا يعيـب هـذا النـوع مـن الاتصـال، فـاختلاف اللغـة بـاختلاف الأقـوام، تحـول دون تحقيـق التواصـل بـين جميـع البشـر باسـتخدام التواصـل اللفظـي، فـإذا مـا التقـى شخصـان لا يتحـدثان اللغـة عينهـا، فـإن اللغـة وبـلا شـك، سـتحول دون تحقيـق الاتصـال بيـنهم علـى الوجـه الأمثـل، وقـد تنبـه دارسـو هـذا الحقـل مـن العلـوم لـذلك، فيـذهب محمـد بنـي يـونس للقـول: " ولكـي نتواصـل هنـاك أولًا لغـة اللسـان الـذي يحكـي الكـلام بسلاسـة، وهـي الوسـيلة الأسـهل للتعبيـر، مـع أنّـه يعيبهـا انحصـار اسـتيعابها فـي أصـحاب اللغـة التـي ينطـق بهـا اللسـان، فـإن

---

[70]. عبد الله، عودة: **الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الآخرين في ضوء القرآن والسنة**، مجلة المسلم المعاصر، القاهرة، عدد112، 2004م ص6-7.

[71]. عودة، محمود: **أساليب الاتصال والتغيير الاجتماعي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988م، دط، ص24.

تحدث العربي لا يفهمه من يتحدث الفرنسية، فالهوية والثقافة تتحكمان في الأشخاص الذين تتمكن من التواصل معهم باللغة واللكنة التي تجيدها، باستثناء الأصوات المتشابهة كالضحك والبكاء"[72].

واللافت للنظر أنّ القول السابق أشار لوسائل مساعدة للغة المنطوقة التي تعتبر الوسيلة الوحيدة للاتصال اللفظي، ومن هذه الوسائل المساعدة أو البديلة للغة المنطوقة التي وردت، الضحك والبكاء،" فالاتصال الناطق لا يتم بمعزل عن وسائل التواصل والتفاهم الأخرى كالحركة والإشارة، فكثيرا ما تكون هذه مصاحبة للكلام المنطوق غير منفصلة عنه"[73].

ثانيًا: الاتصال غير اللفظي:

تختلف طرائق التعبير بين شخص وآخر، ولكنها تبقى ضمن إطارين اثنين، أولهما: الكلام المنطوق المتداول بين الناس، أو الكلام المكتوب الذي له دوره في خلق التواصل بين الأفراد، وثانيهما: هو التعبير بالجسد، أو الحركات الجسديّة.

فهذه الحركات الجسديّة تُمكِّن الإنسان من التعبير عن نفسه أو عن مراده، وقد تكون هذه الحركات إرادية مقصودة، يجتهد المرء بالقيام بها، وقد تأتي عفويّة من غير قصد، فتدل على الحال، ويطلق على هذه الحركات الجسدية سواء كانت مقصودة أم غير مقصودة، لغة الجسد، إذ إننا نستطيع الحكم على حال الإنسان من هيئة جسده، فنقرأ السعادة في وجه

---

[72]. انظر: بني يونس، محمد: **سيكولوجيا الدافعية والاتصالات**، دار المسيرة، عمان، 2007م، ط1، ص339-340.

[73]. عودة، محمود: **أساليب الاتصال والتغيير الاجتماعي**، ص24.

السعيد، والمرض في جسد المريض، وتختلف دلالة لغة الجسد باختلاف العضو المستخدم، فلكل حركة عضو في جسد الإنسان دلالة خاصة.

ولغة الجسد تبحث في دلالة حركات الجسد، وتمتاز لغة الجسد عن اللغة المنطوقة التي أصطلح على تعريفها بأنّها أصوات، بيد أنّ لغة الجسد يشترك بها جميع البشر حتى وإن اختلفت أعراقهم ولغاتهم المنطوقة، وتتسم لغة الجسد بأنّها أصدق تعبيرًا عن مكنونات النفس فمثلا إذا تحدثنا مع شخص ما عبر الهاتف فإننا لا نستطيع الكشف عن مكنونات نفسه مالم نستشعر تغييرا في نبرة صوته، بل نكتفي بالحكم عليه من خلال تصريحه عما يجول في خاطرة.

كما أنّ لغة الجسد أكثر اتساعا في التعبير من اللغة المنطوقة، ذلك أننا نستطيع الحكم على حال الشخص من هيئته، وندرك مراده من خلال إشاراته الجسدية، كالرفض، أو القبول، أو الغضب، أو الفرح، فهذه الإشارات تظهر المشاعر المخفية غير المُعلَن عنها، فالإنسان مهما كان قادرا على التحكم بانفعالاته، نستطيع الحكم عليه من خلال بعض الحركات الجسدية التي تصدر عنه، دون الحاجة لسماع كلماته، التي تعبر عن مشاعره وأحاسيسه.

ومن تعريفات المعاصرين للغة الجسد:

1. نوع من التواصل غير الشفهي [74]، فلغة الجسد وسيلة تواصلية بين الأفراد، وتعتبر مخرجا للمشاعر والانفعالات التي يحجم الفرد عن البوح بها.
2. الحوار النفسي الذي يجري بين الأطراف المعنية والمعاني المنتقلة بينهم، لا من خلال النطق، بل من خلال الصمت والملامح العامة للإنسان الصامت؛ كنظرات العيون وتعبيرات الوجه وحركات الجسم [75]، فأطراف الإنسان تؤدي وظيفة في تحقيق التواصل، في غياب النطق، فليس شرطا أن يكون هناك كلام حتى يحدث تواصل وهذا التواصل يترك أثره في النفس.
3. إشارات وإيماءات جسدية ترسل رسالات محددة، في مواقف وظروف مختلفة تظهر لك المشاعر الدفينة، وتخرجها للسطح، فتصل من خلالها معلومات أو أفكار عن الشخص الآخر بحيث لا يستطيع إخفاء الأفكار التي تدور في ذهنه [76].
4. الرسائل التواصلية الموجودة في الكون الذي نعيشه، ونتلقاها عبر حواسنا الخمس ويتم تداولها عبر قنوات متعددة، وتشمل كل الرسائل التواصلية، حتى تلك التي تتداخل مع اللغة اللفظية، والتي تعتبر ضمن بنيتها، وتتجلى وسائل الاتصال غير

---

[74]. كلينتون، بيتر: **لغة الجسد في العمل**، ترجمة: دار الفاروق، دار الفاروق للنشر، 2005م، ط1، ص6.

[75]. عبد الله، عودة: **الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الآخرين في ضوء القرآن والسنة**، ص1-2.

[76]. بني يونس، محمد محمود: **سيكولوجيا الدافعية والانفعالات**، ص340.

اللفظي عبر سلوك العين، وتعبيرات الوجه، والإيماءات، وحركات الجسد، وهيئة الجسد وأوضاعه، والشم، واللمس، والذوق، والمسافة، والمظهر [77].

5. لغة تواصل حديثة تعتمد على تعابير الجسد ومصطلحاته، تقوم على رصد الحركات وردود الأفعال، والملامح الجسدية بشكل عام.

وبالنظر لتعريفات لغة الجسد السابقة، نجد أن لغة الجسد تعتبر عملية تواصل تتطلب:

مرسل (sender)، مرسل إليه (receiver)، رسالة (message)، شفرة (code)

"يقوم التواصل على وجوب تحويل المحتوى إلى رموز مشتركة (code)، يعرفها المرسل والمتلقي معرفة جيدة، وإلا اختل التواصل...وتؤدي الإشارات مالا تؤديه الكلمة"[78].

فلغة الجسد والإشارات التي يصدرها الجسد، تندرج تحت مفهوم الاتصال غير اللفظي الذي يشمل كافة السلوكيات، والتصرفات، كالإشارات الجسدية، والإيماءات، والحركات، والتي بدورها تعمل على إيصال رسائل من المرسل للمتلقي، ليقوم المتلقي بدوره بفك شيفرات تلك الرسائل الحركية وإصدار الأحكام التي تتناسب مع دلالة تلك الحركات.

كما أنّ الاتصال غير اللفظي يحدث تأثيرا في العلاقات بين الناس، ومما تجدر الإشارة إليه "أن التواصل غير اللفظي وثيق الصلة بالإرث الثقافي، لذلك فالاتصال غير اللفظي لا يشمل لغة

---

[77]. موسى، محمد الأمين: **الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم**، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003م، ط1، ص40.

[78]. خليل، إبراهيم: **مدخل إلى علم** اللغة، ص35.

الإشارة أو اللغة التي يستخدمها الصم والبكم في التواصل، فلغة الإشارة تختلف من ثقافة إلى ثقافة؛ أي أن دلالة الحركات الجسدية والإشارات تختلف من مكان لآخر"[79].

فلغة الإشارة التي "يستخدمها الصم والبكم منسوخة من اللغة السمعية، فبالحركة يعلم هؤلاء العجزة إجراءات اللغة عند الآخرين... فيجري لهم استبدال حاسة مكان حاسة، لوضعهم في حال يتفاهمون فيها بالعلامات [80].

وتكمن أهمية التواصل غير اللفظي في استخدام الأفراد له، فالإشارة غير اللفظية قويّة لأنها تعبر في المقام الأول عن المشاعر، وهي حقيقية غير زائفة فلا يمكن التحكم بها بسهولة، كما أنها أكثر رسوخا في الذهن، لأنها تدرك بأكثر من حاسة، كما التواصل غير اللفظي أكثر صدقًا في التعبير، فالإنسان لا يستطيع إخفاء مشاعره، فهي تظهر على شكل حركات انفعالية وغالبا لا يستطيع التحكم بها.

فرسائل لغة الجسد تتميز بصدقها، " ويحتاج الإنسان عادة إلى نماذج كثيرة للسلوك غير اللفظي التي يصدرها الآخرون حتى يثق بهم"[81]، وإذا ما أدرك المرسَل إليه هذه الحركات فإنها ترسخ بالذاكرة لأنه يستخدم غير ملكة في استقبالها وتحليلها،

فالتواصل اللاشفوي أكثر فصاحة ونزاهة ودقة من التواصل الشفوي، فلغة الجسد نشاطات عقلية وحركات قد تكون شعورية أو لا شعورية، وقد تحدث دون وعي فتفسر هذه

---

[79]. موسى، محمد الأمين: **التواصل الفعال: الأسس النظرية والمجالات التطبيقية**، جامعة الشارقة، 2012م، ط1، ص92-93.

[80]. فندريس: **اللغة**، ص30.

[81]. جابر، سامية: **الاتصال الجماهيري والمجتمع الحديث**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998م، ط1، ص76.

الحركات وتفضح ما نفكر ونشعر به، وهي طبيعية تكشف عن الانفعالات بشكل عفوي، وهي تبرمج ردود أفعال البشر تجاه الأشياء دون تكلف منهم فهي بعيدة عن التنميق والصَّنعة التي قد تلحقان باللغة المنطوقة.

كما أنّ ردود الأفعال قد تكون متفاوتة من إنسان لآخر فما يكون مدهِشا لشخص ما، قد يأخذه آخر ببساطة فلا تظهر عليه علامات الدهشة والاستغراب،" فكل إيماءة وحركة من أطرافك تشكل لغة بحد ذاتها، ويكفي أن تراقب شخصا ما لتفهم من حركات رأسه، وأصابعه، ما يريد أن يقول، وتعرف من طريقة جلوسه وملامح وجهه حالته النفسية، ولغة الجسد من الوسائل السامية، التي تحقق الكثير من التجاوب بين الناس"[82].

فلغة الجسد تنقل أحيانا ما تعجز عن نقله اللغة المنطوقة، من أفكار، ومعان، ومشاعر، "فلا يقتصر نقل الأفكار والمعاني على استخدام الكلمات المقروءة والمنطوقة، بل هناك وسائل يتم من خلالها الاتصال، تكاد تكون أكثر من تلك التي نتبادلها من خلال الاتصال اللفظي، وفي الحقيقة فإننا دائما ما ننقل رسائل غير لفظية، وتكون في الغالب من طابع المشاعر، والأحاسيس، والعواطف، بينما يكون الاتصال اللفظي في الغالب للتعبير عن الأفكار، وتبادل المعارف، فإذا كان الحوار الجيد فنا يتطلب استعدادا فطريا، وخبرة مكتسبة في الوقت نفسه، فإن الحركة والإشارة والإيماءة تعد وسائل اتصال أساسية وجوهرية في مثل هذا المستوى من الحوار"[83].

---

[82]. بني يونس، محمد: **سيكولوجيا الدافعية والاتصالات**، ص340.

[83]. أبو عياش، نضال: **الاتصال الإنساني من النظرية إلى التطبيق**، كلية فلسطين التقنية، فلسطين، 2005م، ط1، ص119.

ويتجسد دور لغة الجسد في عملية التواصل في زيادة فاعلية التواصل بين الأشخاص، فلغة الجسد تقدم تفسيرات أحيانا للغة المنطوقة، فالحركات، أو الإيماءات، التي يقوم بها المتكلم أثناء الحديث، تزيل الإبهام عن الكلام إذا عسر علم المستمع استيعابه عن طريق السمع لخلل ما في جهاز نطق المتكلم، أو إذا استخدم ألفاظا مبهمة المعنى، أو كلمات ذات عجمة على السامع، كما و" يمكن للاتصال غير اللفظي أن يقوم بتنظيم وربط الاتصال بين المشاركين، كحركة الرأس، والعينين، أو تغيير المكان إلى مكان آخر، وإعطاء إشارة للشخص ليكمل الحديث أو يتوقف عنه"[84].

وقد يكون استخدام لغة الجسد ضرورة مُلحّة، فمثلا: "هناك كلمات قليلة تجسد الأشكال الهندسية؛ لذلك فإن إيماءات اليدين أكثر فعالية في تجسيد الاشكال من الكلمات، كما أنّ السلوكيات غير اللفظية أكثر فعالية في التعبير عن الشخصية، وتُعتبَر الرموز غير اللفظية أكثر قوة لأن إدراكها يتم مباشرة، وتكون الاستجابات غير اللفظية أكثر فورية [85].

ويصعب التحكم في الرموز غير اللفظية، لذا غالبا ما تكون عفوية؛ مما يكسبها مصداقية أكثر من الرموز اللفظية، "ويتسبب تركيز الانتباه في بعض الرموز اللفظية أو جعلها أكثر صراحة في قدر من الإزعاج والإخلال بالنظام، لذا تتم الاستعاضة عنها بالرموز غير اللفظية في إيصال المضمون بكيفية ضمنية، تعتبر القدرة على استخدام قناة ثانية إلى

---

[84].أبو إصبع، صالح: **الاتصال الجماهيري**، دار الشروق، عمان، ط1، 1988م، ص44.

[85]. أحمد، محمد الأمين موسى: **الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم**، ص94-95.

جانب اللغة أمرًا مفيدًا، خاصة إذا كانت هذه القناة تحمل قدرا كبيرا من المعلومات التي تدعم اللغة، لكن التعبير عنها بالرموز اللفظية أمر مربك وغير ملائم.[86].

يتضح لنا من خلال التعريج على تعريف اللغتين أنّ هناك علاقة وثيقة بين نوعي الاتصال؛ اللفظي، وغير اللفظي إذ يرادف كل منهما الآخر ويعززه ويساعد على إدراكه، وربما قام بتعميقه وزيادة تثبيته في الذهن، ويمكن توضيح العلاقة بينها من خلال عدة أمور: " الإعادة، التناقض، التكميل، التأكيد، والبديل [87]، فالاتصال غير اللفظي يقوم بإعادة ما قلناه لفظيًا، ويمكن أن يناقضه، أو يكمله، أو يؤكده، كما ويمكنه أن يكون بديلًا عنه.

فلا يمكننا إذًا إغفال دور لغة الجسد، وأهميتها في عملية التواصل، وكذلك دورها الإيجابي على مستوى التواصل المعرفي والوجداني، " فإذا كانت لغة الكلام قد ارتقت بالإنسان وجعلته سيدًا للكائنات الأرضية، فإن هذه اللغة لم تحل محل لغة الجسد، ولم تنحها بعيدًا، فما زالت الإشارات تستعمل استعمالا واسعًا، بمصاحبة لغة الكلام، بل بديلا عنها في بعض الأحيان"[88].

وإذا كانت اللغة المنطوقة قد تتوقف على ألسنتنا لسبب أو آخر، "فإن لغة الإشارات الجسمية لغة مستمرة متواصلة، لا تتوقف عن التعبير... وإذا كانت اللغة المنطوقة يمكن أن

---

86. أحمد، محمد الأمين موسى: **الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم**، ص94-95.

87. أبو إصبع، صالح: **الاتصال الجماهيري**، ص44-43.

88. داود، محمد محمد: **جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية دراسة دلالية ومعجمية**، دار غريب، القاهرة، 2007م، ط1، ص8.

نُخفي بها مشاعرنا، ونكذب على الآخرين، فإن لغة الإشارات الجسمية تكشف دائما عما نخفيه"[89].

المبحث الثالث: لغة الجسد في كتب التشريع الإسلامي، وكتب التراث العربي.

يتناول هذا المبحث نماذج من لغة الجسد التي وردت في القرآن الكريم، والأحاديث النبوية الشريفة، وكذلك عند بعض النقاد والفلاسفة القدماء.

المطلب الأول: لغة الجسد في كتب التشريع (القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف).

أوّلًا: القرآن الكريم:

ورد في آيات القرآن الكريم الكثير من المصطلحات الدالة على لغة الجسد منها ما يحتاج للعودة للكتب التي فسرت القرآن الكريم، ومنها ما هو واضح للعيان ليس بحاجة إلى تفسير، فـ" يلقى القارئ في التنزيل العزيز آيات كريمات على أوصاف من الحركات الجسدية المؤدية إلى معان، وقد تكون تلك الحركة سبيلا من سبل وصف المعنى وتشكيله، ويكون سبيلها الكناية، كتقليب الكفين في مقام الندم في التنزيل، أو تقديم رجل وتأخير أخرى في مقام الحيرة والتردد في كلامنا اليوميّ"[90]، وسأورد تحت هذا الباب عدة أمثلة بحيث تكون شاملة لجميع أعضاء الجسد، ففي قوله تعالى ﴿ إِذَا قِيلَ لَهُمْ تَعَالَوْا يَسْتَغْفِرْ لَكُمْ رَسُولُ اللَّهِ لَوَّوْا رُءُوسَهُمْ وَرَأَيْتَهُمْ يَصُدُّونَ وَهُم مُّسْتَكْبِرُونَ﴾...﴿ المنافقون:5﴾، فالمنافقون في هذه

---

[89]. حسام الدين، كريم زكي: **الإشارات الجسمية**، دار غريب، القاهرة،2001م، ط1، ص30-31.

[90]. عرار، مهدي أسعد: **البيان بلا لسان**، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007م، ط1، ص169.

الآيـة حركـوا رؤوسـهم رافضـين عنـدما دُعـوا إلـى رسـول الله ليسـتغفر لهـم، فحركـة الـرأس هنـا دلـت علـى موقـف المنـافقين وأفصـحت عنـه، فقـد كـان مـوقفهم الـرفض والصـدود والابتعـاد، حتـى وإن لـم يصـدحوا بـذلك صـراحة بكلمـات مسـموعة، بـل اكتفـوا بإمالـة رؤوسـهم وتحريكهـا دلالـة علـى الرفض القاطع.

وقـد ورد فـي القـرآن الكـريم، الكثيـر مـن التعبيـرات الجسـديّة، ذات دلالـة يصـعب علـى الكلمـات تأديتهـا، ففـي قولـه تعـالى: ﴿ وَإِذَا بُشِّـرَ أَحَـدُهُم بِـالْأُنثَىٰ ظَـلَّ وَجْهُـهُ مُسْـوَدًّا وَهُـوَ كَظِـيمٌ (58) يَتَـوَارَىٰ مِـنَ الْقَـوْمِ مِـن سُـوءِ مَـا بُشِّـرَ بِـهِ أَيُمْسِـكُهُ عَلَـىٰ هُـونٍ أَمْ يَدُسُّـهُ فِـي التُّـرَابِ أَلَا سَـاءَ مَـا يَحْكُمُـونَ﴾...﴿ النحـل: 58–59﴾، " حيـث يتغيـر لـون الوجـه للسـواد، وهـو سـواد غيـر حقيقـيّ، ومهمـا حاولنـا تفسـير دلالـة ذلكـم التغيـر اللـوني فـإن مـا يؤديـه الوجـه مـن تعبيـرات لهـو أكثـر دلالـة مما قد يقال"[91].

أما فيما يتعلق بحركة العين في القرآن الكريم نضرب مثالًا قوله تعالى: ﴿أَشِحَّةً عَلَيْكُمْ فَإِذَا جَاءَ الْخَوْفُ رَأَيْتَهُمْ يَنظُرُونَ إِلَيْكَ تَدُورُ أَعْيُنُهُمْ كَالَّذِي يُغْشَىٰ عَلَيْهِ مِنَ الْمَوْتِ فَإِذَا ذَهَبَ الْخَوْفُ سَلَقُوكُم بِأَلْسِنَةٍ حِدَادٍ أَشِحَّةً عَلَى الْخَيْرِ أُولَٰئِكَ لَمْ يُؤْمِنُوا فَأَحْبَطَ اللَّهُ أَعْمَالَهُمْ وَكَانَ ذَٰلِكَ عَلَى اللَّهِ يَسِيرًا ﴾...﴿الأحزاب:19﴾، فقد لخصت حركة العيون في هذه الآية الكريمة حال المنافقين، وهم ينظرون للرسول – صلّى الله عليه وسلم – وتدور أعينهم دلالة على الخوف، والاستنجاد، وقد رسمت الآية الكريمة لوحة معبرة لحالهم عبر إيراد صورة العين وحركتها، " وهي صورة شاخصة، واضحة الملامح،

---

[91]. قرقز، أنس أحمد: **لغة الجسم في التراث اللغوي والتعبير القرآني**، ص144.

متحركة الجوارح، وهي في الوقت ذاته مضحكة، تثير السخرية من هذا الصنف الجبان، الذي تنطق أوصاله، وجوارحه في لحظة الخوف بالجبن المرتعش الخوّار"[92].

ولِحركات اليد دلالات عديدة في القرآن الكريم وذلك حسب السياق الذي وردت فيه، وحسب موضوع الآية الكريمة، ومن الآيات الكريمة التي ورد فيها ذكر لحركة اليد، قوله تعالى: ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلُعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ يُنفِقُ كَيْفَ يَشَاءُ وَلَيَزِيدَنَّ كَثِيرًا مِّنْهُم مَّا أُنزِلَ إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ طُغْيَانًا وَكُفْرًا وَأَلْقَيْنَا بَيْنَهُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ إِلَىٰ يَوْمِ الْقِيَامَةِ كُلَّمَا أَوْقَدُوا نَارًا لِّلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللَّهُ وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ﴾...﴿المائدة: 64﴾، فدلالة اليد المغلولة في هذه الآية الكريمة ليس الربط، بل البخل والتقتير، " ومعنى ﴿ يَدُ اللَّهِ مَغْلُولَةٌ ﴾ وصف بالبخل في العطاء، لأن العرب يجعلون العطاء معبرا عنه باليد، ويجعلون بسط اليد استعارة للبذل والكرم، ويجعلون ضد البسط استعارة للبخل، فيقولون: أمسك يده، وقبض يده، ولم نسمع منهم: غل يده إلا في القرآن الكريم كما هنا"[93].

وتدل الرِّجل في الغالب على المشي والإسراع فيه، كما تدل على المشي بغير هدى، وقد تستخدم للضرب بقصد إيقاع الأذى، إذ يمكن توظيف الأرجل للدلالة على عدة معان، يقول تعال: ﴿ وَقُل لِّلْمُؤْمِنَاتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصَارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُرُوجَهُنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَلْيَضْرِبْنَ بِخُمُرِهِنَّ عَلَىٰ جُيُوبِهِنَّ وَلَا يُبْدِينَ زِينَتَهُنَّ إِلَّا لِبُعُولَتِهِنَّ أَوْ آبَائِهِنَّ أَوْ

---

92. قطب، سيد: **في ظلال القرآن**، دار الشرق، بيروت، 1987م، ط13، 2840/5.

93. ابن عاشور، محمد الطاهر: **التحرير والتنوير**، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، 2000م، ط1، 310/4.

آبَـاءِ بُعُـولَتِهِنَّ أَوْ أَبْنَـائِهِنَّ أَوْ أَبْنَـاءِ بُعُـولَتِهِنَّ أَوْ إِخْـوَانِهِنَّ أَوْ بَنِـي إِخْـوَانِهِنَّ أَوْ بَنِـي أَخَـوَاتِهِنَّ أَوْ نِسَـائِهِنَّ أَوْ مَـا مَلَكَـتْ أَيْمَـانُهُنَّ أَوِ التَّـابِعِينَ غَيْـرِ أُولِـي الْإِرْبَـةِ مِـنَ الرِّجَـالِ أَوِ الطِّفْـلِ الَّـذِينَ لَـمْ يَظْهَـرُوا عَلَـىٰ عَـوْرَاتِ النِّسَـاءِ وَلَا يَضْـرِبْنَ بِـأَرْجُلِهِنَّ لِـيُعْلَمَ مَـا يُخْفِـينَ مِـن زِينَـتِهِنَّ وَتُوبُـوا إِلَـى اللَّـهِ جَمِيعًـا أَيُّـهَ الْمُؤْمِنُـونَ لَعَلَّكُـمْ تُفْلِحُـونَ﴾...﴿ النـور: 31﴾، فالحركـة الجسـدية فـي هـذه الآيـة حملـت دلالـة مغـايرة لمـا هـو شـائع بـين النـاس، فقـد حملـت دلالـة لفـت الأنظـار وجـذب الانتبـاه، فقـد نهـت الآيـة الكريمـة النسـاء عـن إحـداث أصـوات أثنـاء المشـي تجنبـا لجـذب الانتبـاه، " ولمـا كـان الوقايـة هـي المقصـودة بهـذا الإجـراء، فقـد مضـت الآيـة تنهـى المؤمنـات عـن الحركـات التـي تعلـن عـن الزينـة المسـتورة، وتهـيج الشـهوات الكامنـة، وتـوقظ المشـاعر النائمـة ولـو لـم يكشـفنا فعـلا عـن الزينـة"[94]، فحركـة الجسـد هنـا تمثلـت فـي حركـة الرجـل والتـي أبـدت مـا خفـي مـن زينـة، فضـرب الرِجـل تكشـف مـا خفـي مـن زينـة، أي أنّ حركـة الجسـد لا تحتـاج لغيرهـا لتوضـيحا، فالحركة هنا تكشفت عن دلالتها.

وبعد عرض هذه الآيات الكريمة، التي تنطوي على لغة الجسد واستخداماتها بدلالات مغايرة، نرى أنّها جاءت معبرة أكثر مما لو استخدمت الكلمات في نفس السياق، فالكلمات لن تُعطي المعنى الذي أعطاه استخدام لغة الجسد، " فالقرآن يغني هذا العلم بالعديد من المفاهيم والمواضيع التي تستحق الدراسة، ويزوده بأمثلة لا يمكن للباحثين جمعها من خلال أبحاثهم الميدانية... وتبين أن القرآن حافل بالأمثلة الكفيلة بإثبات أن قناة الاتصال غير اللفظي يمكن فهمها من خلال القرآن الكريم"[95].

---

[94]. قطب، سيد: **في ظلال القرآن**، 2514/4.

[95]. موسى، محمد الأمين: **الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم**، ص40.

ثانيًا: الحديث النبوي الشريف:

الحديث النبوي الشريف: هو المصدر الثاني للتشريع بعد القرآن الكريم، وقد اتصفت الأحاديث النبوية الشريفة، بالبيان، والفصاحة، فضلا عن الإيجاز، وغيرها من الخصائص، ومن يستعرض الأحاديث النبوية يجدها زاخرة بحركات جسدية لا تحتاج معها غالبا لكلمات توضحها، فهي تفصح عن دلالتها من تلقاء نفسها، وسأعرض لنماذج من الأحاديث النبوية بحيث تكون شاملة لجميع أجزاء الجسم.

كان لحركات الرأس حضور في الحديث النبوي الشريف، فـ "الرأس صومعة البدن، وجامع الحواس الخمس الظاهرة، والسبع صفات الباطنة، ومنه تتجلى الآيات، وتتراءى العلامات، وتصدق الأمارات"[96]، وللرأس حركات متعددة تستخدم وفق أنماط معينة تناسب الحالة النفسية لصاحبها، كحركة الرأس للقبول، أو الرفض، أو الطأطأة خجلا، ومن الأحاديث التي وردت فيها حركات الرأس على سبيل المثال لا الحصر، "عَنْ سَهْلِ بْنِ سَعْدٍ : أَنَ امرأةً جاءت رسول الله –صلى الله عليه وسلم– فقالت: يا رسول الله، جئت لأهب لك نفسي، فنظر إليها رسول الله –صلى الله عليه وسلم– ، فصعّد النظر إليها وصوّبه، ثم طأطأ رأسه، فلما رأت المرأة أنه لم يقض فيها شيئا جلست"[97].

---

[96]. الأنصاري، شمس الدين محمد بن أبي طالب: **السياسة في علم الفراسة**، تحقيق: أحمد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،2005، ص45.

[97]. البخاري، محمد بن إسماعيل: **صحيح البخاري**، [رواه البخاري: 5030، ج6/ 192، كتاب: فضائل القرآن، باب القراءة عن ظهر الغيب. وكذلك: كتاب النكاح، باب: النظر للمرأة قبل التزويج، ج17/7]. وأخرجه مسلم: كتاب النكاح، باب: الصداق وجواز كزنه تعليم 1425، 1040/2. وغيرهما. **محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي (256هـ) الجامع المسند الصحيح المختصر من أمور رسول الله صلى الله عليه وسلم وسننه وأيامه = صحيح البخاري، تحقيق: محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة (مصورة عن السلطانية بإضافة ترقيم ترقيم محمد فؤاد عبد الباقي)، ط/1 1422هـ.**

فحركة الرأس هنا هي الطأطأة؛ أي تخفيض الرأس للأسفل، فقد رفض الرسول – صلى الله عليه وسلم – واعتذر في الوقت ذاته، فهذه الحركة أفصحت عن ردّه – صلّى الله عليه وسلم–دون أن ينبس ببت شفة، فبالإضافة لدلالة الحركة هنا على الرفض، فإنّها مثّلت حكما شرعيا، وهو جواز أن تهب المرأة للزواج من الرجل الصالح، وجواز نظر الخاطب للمخطوب، وقد اعتمد الفقهاء على هذا الحديث لإصدار أحكاما شرعية يعلمها ويستفيد منها أهل الاختصاص في علوم الحديث النبوي الشريف، والعلوم الشرعية الأخرى.

أما عن حركات الوجه الواردة في الأحاديث النبوية فهي كثيرة ذلك أنّ الوجه مرآة الإنسان، والابتسامة الصادقة دليل على الحب، والألفة، والصدق، وتفعل الابتسامة فعلها في تأليف القلوب، وإعطاء الشعور بالأمان، كما تشي الابتسامة الصادقة عن تمتع صاحبها بالخلق الرفيع، فهي دليل التواضع وحب الغير، ونبذ للبغضاء والضغينة، فهذه الحركة البسيطة لها دلالات كثيرة، وهي نوع من التواصل المحبوب الذي يقوي روابط المحبة بين الناس، وبها ينال الإنسان رضى الله تعالى، ومثال ذلك قوله – صلَى الله عليه وسلم – "تبسمك في وجه أخيك صدقة"[98]، فهذه الحركة المتواضعة والتي لا تكلف جهدا تنطوي على

---

[98]. صحيح ابن حبان باب: حسن الخلق، ذِكْرُ كِتْبَةِ اللَّهِ جَلَّ وَعَلَا الصَّدَقَةَ لِلْمُسْلِمِ بِتَبَسُّمِهِ فِي وَجْهِ أَخِيهِ الْمُسْلِمِ، 221/2، وأخرجه الترمذي مطولاً "1956" في البر: باب ما جاء في صنائع المعروف، عن عباس بن عبد االعظيم العنبري، عن النضر بن محمد، بهذا الإسناد. وقال: حديث حسن غريب.

وأخرجه البخاري في "الأدب المفرد" "891" من طريق عبد الله بن رجاء، عن عكرمة بن عمار، به، مطولاً.

وللحديث طريق آخر عند أحمد 168/5 يتقوى، به.

محمد بن حبان بن أحمد بن حبان بن معاذ بن مَعْبدَ، التميمي، أبو حاتم، الدارمي، البُستي (المتوفى: 354هـ) ، الإحسان في تقريب صحيح ابن حبان ، بترتيب: الأمير علاء الدين علي بن بلبان الفارسي (المتوفى: 739 هـ) ، حققه وخرج أحاديثه وعلق عليه: شعيب الأرنؤوط ، مؤسسة الرسالة، بيروت ، الطبعة: الأولى، 1408 هـ - 1988 م

الكثير من الحِكَم والمواعظ، إضافة لما تتمتع به من معان كثيرة، ورسائل، ودروس صدرت عن الرسول – صلّى الله عليه وسلم – فهو القدوة والمثل الأعلى للبشرية جمعاء، فقد كان باشّ الوجه جميل المبسم.

والعين تحتل مكانة متميزة في لغة الجسد فهي أداة تواصل كما اللسان، ولحركتها دلالات كثيرة حسب حركتها، فالعين تضحك، وتبكي، وتتحدّث، كما أنّ بكاءها له دلالات متعددة، فهي تبكي حزنًا، وفرحًا، وخوفًا، وقد يكون البكاء خشيةً وإيمانًا، ومن ذلك قوله – صلّى الله عليه وسلم – : " عينان لا تمسهما النار: عين بكت من خشية الله، وعين باتت تحرس في سبيل الله"[99]، فالعين تبكي خوفا من الله تعالى، والخوف هنا ليس بمعنى الخوف الحقيقي، بل بمعنى التوقير والتقدير، والإجلال، والخشوع لله تعالى.

ولحركات اليد وظائف دلالية متعددة، وهذه الدلالات لها دورها في عملية الاتصال، وهي تغني عن الكلمات، كتعيين الاتجاه وتعيين الحجم، والارتفاع والانخفاض، وتدل أيضا على تعيين الشيء أو مكانه، ومثال ذلك ما روي عن ابن عمر أنّه قال:" قال النبي –صلّى الله عليه وسلم – لا يُعذِّبُ الله بدمع العين، ولكن يُعذِّب بهذا – فأشار إلى لسانه"[100].

---

[99]. الترمذي: **السنن**، ابواب فضائل الجهاد: باب: مَا جَاءَ فِي فَضْلِ الحَرَسِ فِي سَبِيلِ اللَّهِ 175/4.
محمد بن عيسى بن سَوْرة بن موسى بن الضحاك، الترمذي، أبو عيسى (المتوفى: 279هـ) ، سنن الترمذي ، تحقيق وتعليق: أحمد محمد شاكر وآخرون ، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي – مصر ، الطبعة الثانية، 1395 هـ - 1975 م

[100]. البخاري، محمد بن إسماعيل:(256هـ) **صحيح البخاري**، تحقيق: مصطفى البغا، دار اليمامة ودار ابن كثير، بيروت، ط3، 1987م، ج5، ص2028.

فحركة اليد هنا أغنت عن الكلام في تعيين المقصود، فقد فهم الناس مغزى الحركة دون الحاجة لاستخدام المساعدات اللفظية ما داموا حاضرين في مجلس الرسول– صلّى الله عليه وسلم–.

ومن الحركات الجسديّة التي وردت في الأحاديث النبوية الشريفة، هيئات الوقوف، والقيام، والمشي وغيرها من الحركات التي تدل على تغيير الهيئة، أو الانتقال من هيئة لأخرى، كالقيام بعد القعود، والمشي بعد الوقوف، ومن أمثلة ذلك من هدي النبوة، "ما ورد عن عائشة – رضي الله عنها – أنها قالت: ما رأيت أحدا أشبه كلاما وحديثا برسول الله – صلّى الله عليه وسلم – من فاطمة، وكانت إذا دخلت عليه قام إليها فقبلها، ورحّب بها، وأخذ بيدها فأجلسها في مجلسه، وكانت هي إذا دخل عليها رسول الله – صلّى الله عليه وسلّم – قامت إليه مستقبلة وقبّلت يده"[101]، فحركة القيام من المجلس هنا دلالة: الترحيب، الاحترام، والحب، والتقدير فمجرد قيامه – صلّى الله عليه وسلّم – من مجلسه، أعطى القيام دلالة الترحيب بالسيدة فاطمة – رضي الله عنها – وعندما أجلسها مكانه دلّ ذلك على شدّة حبّه لابنته فاطمة الزهراء، وكذلك ما تفعله السيدة فاطمة يدل على الحب والتقدير.

[101]. الحاكم، محمد بن عبد الله النيسابوري: **المستدرك على الصحيحين**، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 1990م، ج3، ص174.

المطلب الثاني: لغة الجسد في كتب التراث العربي.

أوّلًا: الجاحظ:

فاق الجاحظ (255هـ) البلاغيين والنقاد القدماء اهتماما بالتواصل الإنساني، حيث أورد باستفاضة في كتابه (البيان والتبيين)، الطرق والوسائل التي يستخدمها الناس في التعبير عن أفكارهم، ومشاعرهم، ودواخلهم، فذكر الشروط الواجب توافرها ليتم التواصل بين الناس على أتم وجه، وقد تنبه الجاحظ منذ مرحلة مبكرة إلى لغة الجسد، فأولاها عناية كاللغة المنطوقة تماما.

وقد نظر الجاحظ للغة الجسد كنوع من أنواع الدلالات، فكان أوّل من تطرق لأنواع الدلالات في كلام العرب، وذلك من خلال تناوله لمصطلح البيان، واشتماله على المعاني والدلالات، فقد تحدث عن كل ما له دلالة، متجاوزا بذلك تفرّد اللغة المنطوقة بتوفير الدلالة، فقد أبرز الجاحظ كل ما يقدم دلالة تكشف معنى، " فالبيان اسم جامع لكل شيء، كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله، كائن من كان ذلك البيان، ومن أيّ جنس كان الدليل...فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان، في ذلك الموضع"[102]، تلك إشارة مبكرة أوردها الجاحظ للغة الجسد، وفاعليتها، في تحقيق الإفهام، وتبيين الدلالة، فالبيان لا يقتصر على

[102]. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب: **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998م، ط7، ج1 ص76.

اللفظ وحده، "فالبيان اسم جامع"[103]، فقد يكون البيان بالكلام، أو بغيره كالإشارة، أو أيّ وسيلة أخرى من شأنها، " كشف قناع المعنى، وهتك الحجاب"[104]، فقد ساوى بين اللفظ ولغة الجسد في تقديمهما للدلالة.

فاللغة المنطوقة عند الجاحظ، ليست السبيل الوحيد لإيصال الرسائل، بل أفصحت آراؤه عن سبيل آخر، لا يقل أهمية في التعبير، وهو لغة الجسد، التي اعتبرها الجاحظ طريقة مناسبة لتحقيق التواصل الإنساني، هذا وقد جعل الجاحظ غاية البيان بلوغ الإفهام، وإيضاح المعنى، فالمعنى يتحقق باستخدام كل من الوسيلتين؛ الكلام، ولغة الجسد، " فالمعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم، والمتخلِّجة في نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، وموجودة في معنى معدومة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولا حاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما لا يبلغه من حاجات نفسه، إلا بغيره، وإنما يحيي تلك المعاني ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها... وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم...وعلى قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة ...يكون إظهار المعنى... وكلما كانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع[105].

يشتمل قول الجاحظ على عدة قضايا نقدية، ولكن ما يهمنا هنا وضوح لغة الجسد ودورها في تعيين المدلول، الذي يظهر جرّاء استخدامها استخداما صائبا، يكون له دوره في

---

[103]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص76.

[104]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص76.

[105]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص75.

إيضاح المعنى، وتبيين المقصود، وتحقيق التواصل، بين المتكلم والسامع، فالمعاني تكون مبهمة خفيّة في النفوس، عصيّة على الأفهام، محجوبة عن الإدراك، ولكن وبالإشارة الصائبة البيّنة النيّرة يظهر المعنى ويتضح ويطفو على سطح لغة الجسد.

والجاحظ يؤكد على ضرورة مناسبة الإشارة لموضوع الحديث، وهذا يرتبط ارتباطا مباشرا بالمرسل، فرسالته غير اللفظية، ينبغي لها الوضوح، ليتمكن المستقبل من إدراكها على النحو الصحيح، ولم يترك الجاحظ الأمر في وضوح الدلالة مبهما، فقد ذكر أصناف الدلالات على المعاني، وحددها بخمسة أصناف، يقول: " وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء، لا تنقص ولا تزيد: أولها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العَقد، ثم الخط، ثم الحال التي تُسمى نِصبة، والنِصبة: هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقتصر عن تلك الدلالات، ولكل واحدة من هذه الخمسة صورة بائنة عن صورة صاحبتها، وحلية مخالفة لحلية أختها، وهي التي تكشف لك عن أعيان المعاني في الجملة، ثم عن حقائقها في التفسير، وعن أجناسها وأقدارها، وعن خاصها وعامها، وعن طبقاتها في السّار والضّار وعما يكون منها لغوًا بهرجًا، وساقطًا مطرحًا"[106]،

ويوضح الجاحظ كل نوع من هذه الدلالات، بقوله: " قد قلنا في الدلالة باللفظ، فأما الإشارة فباليد، وبالرأس، وبالعين والحاجب، والمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب والسيف، وقد يتهدد رافع السيف والسوط، فيكون ذلك زاجرًا، ومانعا رادعا، ويكون وعيدا، وتحذيرًا"[107]، ثم ينتقل الجاحظ للحديث عن دلالة الخط فيقول" فأما الخط فمما ذكر الله عز وجل في كتابه من فضيلة الخط والإنعام بمنافع

---

[106]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص76.

[107]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص77.

الكتاب: ن والقلم وما يسطرون"[108]، ثم ينتقل للحديث عن دلالة العقد فيقول: "والعقد هو الحساب دون اللفظ والخط، وآلته اليد وحركات الأصابع"[109]، واللافت للنظر في هذا القول عبقرية الجاحظ في حصره لأصناف الدلالة، وترتيبها.

وذلك إنما يرجع لثقافة الجاحظ الموسوعية، ومعرفته العميقة بأساليب الخطاب عند العرب، فقد تنوعت أساليبهم وتعددت في طرق الخطاب، التي من شانها استمالة السامع والتأثير فيه، فالخطيب أو الشاعر، يستخدم التواصل اللفظي، معززا إياه بلغة الجسد؛ كتحريك الرأس، او الإشارة باليد، وغيرها من الوسائل التي تعزز موقفه وتفصح عن المعنى، بل وتبلّغ السامع أو الرائي المعنى في أعمق صوره، أما البيان بالنِّصبة التي تطرق الجاحظ لذكرها، ووضحها بقوله: " والنِّصبة: هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف"[110]، " فالنِّصبة هي الحال الناطقة بغير لفظ، والمشيرة بغير اليد، وذلك ظاهر في خلق السماوات، والأرض، وفي كل صامت وناطق، وجامد ونام، ومقيم وظاعنٍ، وزائد وناقص"[111].

أما عن ترتيبه لأصناف الدلالات بهذه الطريقة، فقد اعتمد على الأوليّة الناشئة من درجة الأهمية، " فما له صلة بالحواس أولى ترتيبا، مما له صلة أبعد، فاللفظ في المرتبة الأولى لأنّه للسامع، والإشارة في الثانية لأنّها للرائي، والعقد في الثالثة لأنّها للرائي واللامس، والخط للرائي واللامس، والنِّصبة للرائي"[112]، فقد ابتدأ تصنيفه للدلالات: باللفظ.

---

[108]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص79.

[109]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص81.

[110]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص76.

[111]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص81.

[112]. الحمّوز، عبد الفتاح: **سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم**، دار جرير، عمان، 2011، ط1، ص139.

أمـا الـدلالات الأخـرى التـي ذكرهـا، فهـي مـن قبيـل الاتصـال غيـر اللفظـي، وقـد عـد "الإشـارة باليـد والـرأس مـن تمـام حسـن البيـان باللسـان، مـع الـذي يكـون مـع الإشـارة مـن الـدَّلِّ والشِّـكل، والتفتُّـل والتَّثَنّـي، واسـتدعاء الشـهوة، وغيـر ذلـك مـن الأمـور"[113]، فجعـل لغـة الجسـد والتي تمثلت عنده بالإشارة باليد والرأس متممة للمعنى مكملة له.

فلغـة الجسـد عنـده تـأتي رديفـةً للغـة المنطوقـة، معـززةً ومؤكـدةً لهـا، ومزيلـةً للـبس عنهـا، وقـد ذكـر أنواعـا مـن لغـة الجسـد، التـي تـرادف اللفـظ، فتؤكـده، وتوضـحه فـي ذهـن المسـتقبل، كالـدَّل وهـو غـنج المـرأة وغزلهـا، والتفتّـل، والتثنـي، بالمشـي وتغيّـر لـون الوجـه بسـبب الشـهوة، فلغـة الجسـد هـذه تعتبـر رسـائل، يتلقاهـا المسـتقبل، فيحلـل شـيفراتها، الأمـر الـذي يكـون لـه أثـره فـي بلـوغ أعلـى درجـات التواصـل، بـين المرسـل والمسـتقبل، إذ يتجسـد دور لغـة الجسـد هنـا، فـي زيـادة فاعليـة التواصـل، بـين المـتكلم والمسـتمع، أو بـين المرسـل والمسـتقبل، ومـن الطريـف أنّ الجـاحظ أورد أمثلـة لا يختلـف عليهـا ذوو ألبـاب، وهـذه الأمثلـة توضـح العلاقـة بـين اللغتـين؛ المنطوقة، ولغة الجسد.

فقـد عـرض الجـاحظ لخطبـاء يخطبـون بالنـاس، يبتغـون التـأثير فـيهم، وإقنـاعهم بالحجّـة والبرهـان، ولكـنّهم فـاتهم اسـتخدام لغـة الجسـد، أو الوسـائل المسـاعدة، التـي تمكـنهم مـن تحقيـق مـرادهم، وتعـزز حججهـم، وتقـوي أدلـتهم، التـي مـن شـأنها اسـتمالة النـاس، وإزالـة اللـبس وإيضـاح المقصـود، وإثبـات المرمـى مـن الكـلام، ومـن جملـة مـا ذكـره :" إنّ أبـا شَـمِر كـان إذا نـازع لـم يحـرك يديـه، ولا منكبيـه، ولـم يقلِّـب عينيـه، ولـم يحـرك رأسـه، حتـى كـأن كلامـه يخـرج إنمـا يخـرج

---

[113]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص79.

من صدع صخرة، وكان يقضي على صاحب الإشارة بالافتقار إلى ذلك، وبالعجز عن بلوغ إرادته، وكان يقول: ليس من حق المنطق أن تستعين به على غيره، حتى كلّمه إبراهيم بن سيَّار النظَّام فاضطره بالحجة، وبالزيادة في المسألة، حتّى حرّك يديه، وحلّ حُبوَتَه "[114].

فإحجام أبي شَمِرٍ عن استخدام لغة الجسد كان سببه اعتقاده بعلو درجة المنطق ورفعة مكانته وعِظَم دوره في تحقيق الإفهام دون حاجة لمعين يؤكده، أو يكمله، منكرًا أو متجاوزا دور لغة الجسد في إكمال أو تعديل اللغة المنطوقة، فالاتصال غير اللفظي الذي يتمثل في لغة الجسد يمكن أن يكون مكمِّلًا أو معدِّلًا للرسائل اللفظية، التي تتمثل في اللغة المنطوقة.

ومن تمام عناية الجاحظ بلغة الجسد، وإدراكه دورها الذي لا يمكن إغفاله في توضيح المعنى، وبلوغه بها أعلى مراتب الإقناع، أنّه جاء على ذِكْر جعفر بن يحيي ووصفه بأنّه صاحب منطق، وبلاغة وجزالة في اللفظ، وبراعة في الإفهام، والإقناع، ومع هذا كله فلم يكن ليستغني عن لغة الجسد في خُطَبه، فهو يدرك أثرها في تأكيد المعنى، وتوضيحه، ومما قاله الجاحظ تحت هذا الباب:" كان جعفر بن يحيي أنطق الناس، قد جمع الهدوء والتمهل، والجزالة والحلاوة، وإفهاما يغنيه عن الإعادة، ولو كان في الأرض ناطق يستغني بمنطقه عن الإشارة، لاستغنى جعفر عن الإشارة، كما استغنى عن الإعادة"[115].

---

[114]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص91.

[115]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص105-106.

يؤكد الجاحظ أن الإشارة لازمة لإتمام الإقناع والإفهام، ولا يُستغنى عنها وإن كان المتحدث صاحب منطق وبلاغة، فالإشارة واللفظ شريكان لا ينبغي فصل أحدهما عن الآخر، إذا أردنا المزيد من الإقناع والتأثير، " فالإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عنه، وفي الإشارة بالطَّرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح"[116].

يعطي الجاحظ لغة الجسد حقّها، ويضعها الموضع المناسب، عندما يدرك أنها تساعد اللفظ وتقويه، ويرى أنّ العين تتكلم وتوحي بما لا يوحي به اللفظ، " هذا ومبلغ الإشارة أبعد من مبلغ الصوت فهذا أيضا باب تتقدم فيه الإشارةُ الصوتَ"[117]، ويذكر الجاحظ أمثلة للغة الجسد واستغناء صاحبها عن الحديث وتقديمها المعنى عل أتم وجه، ومن ذلك قول الشاعر: عمر بن أبي ربيعة [118]:

أشارتْ بطَرْف العينِ خِيفَة أهلِها إشارةَ محزونٍ ولم تتكلّمِ
فأيقنت أنَّ الطرفَ قد قال: مرحبًا وأهلًا وسهلًا بالحبيب المتيَّمِ

فلغة الجسد هنا تمت بوساطة العين التي تحدثت بها المحبوبة، فسلّمت على الحبيب بإشارة لا يفهما سواه، فباحت عيناها بكلام لا يستطيع لسانُها النطق به، فأوصلت رسالتها للحبيب بعينها دون الحاجة لاستخدام الألفاظ التي تفضح مشاعرها أمام الملأ، فعبّرت عينها عما يجول في خاطرها، فلغة الجسد أظهرت ما يُبطن القلب من مشاعر تجاه الحبيب، ففهم

---

[116]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص78.
[117]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص79.
[118]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص78.

الحبيبُ إشارة عين محبوبته ورد عليها السلام بطرفه أيضًا كما لو أنهما تحدثتا بلسانيها، فلغة الجسد أغنت عن اللغة المنطوقة وكانت بديلة عنها، وقامت مقامها في تحقيق التواصل بين الحبيبين، وإيصال المشاعر، كما أورد الجاحظ قول شاعر آخر تحدث بعينيه، فأوفت لغة الجسد المعنى وأوصلت رسالتها"[119]:

والعينُ تُبدي الذي في نفسِ صاحبها من المحبةِ أو بُغضٍ إذا كان
والعينُ تنطقُ والأفواه صامتةٌ حتى ترى من ضمير القلبِ تبيان

فالعين عبّرت عما يجول في نفس صاحبها من حب كان أو كره، وأظهرت ما يبطن القلب ممن مشاعر وأحاسيس، فنطقت العين وصمتت الأفواه، ويبدو أن العين أكثر جرأة من اللسان.

ولا يخفى على باحث عناية الجاحظ في كتابه (البيان والتبيين) بلغة الجسد، ولكن مصطلح لغة الجسد لم يرد صراحة عنده بل إنه أورد مصطلح الإشارة، والإشارة كما هو معلوم جزء من لغة الجسد، فالإشارة قد تتم بالعين أو بالحاجب أو بالوجه، كما أنه أورد هذا الكلام في باب البيان، الأمر الذي يؤكد أنّ لغة الجسد لها دورها الفاعل في البيان، وإيضاح الدلالة.

فالجاحظ يجعل من لغة الجسد مصاحبة للغة المنطوقة، رديفة لها، لا يمكن لمتحدث بارع الاستغناء عنها، واعتبرها تارة أخرى بديلا لها ومفصحة ومعبرة أكثر منها، وأورد أمثلة أخرى على لغة الجسد وهي الإشارة باليد، ومما أورده في هذا السياق، خطبة مصعب بن

[119]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص79.

الزبير لما قدم العراق، قال: "بسم الله الرحمن﴿طسم(1) تِلْكَ آيَاتُ الْكِتَابِ الْمُبِينِ (2) نَتْلُو عَلَيْكَ مِنْ نَبَإِ مُوسَى وَفِرْعَوْنَ بِالْحَقِّ لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ (3) إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِنْهُمْ يُذَبِّحُ أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ(4) ﴾ ...﴿القصص:1-4﴾ وأشار بيده إلى الشام.

﴿ونُرِيدُ أَن نَّمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ(5) ﴾

﴿القصص: 5﴾ وأشار بيده جهة الحجاز

﴿وَنُمَكِّنَ لَهُمْ فِي الْأَرْضِ وَنُرِيَ فِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَجُنُودَهُمَا مِنْهُم مَّا كَانُوا يَحْذَرُونَ (6) ﴾

﴿ القصص: 6﴾وأشار بيده نحو العراق [120].

فاستخدم مصعب بن الزبير إشارة اليد لتعيين البلد المقصود بالآية الكريمة، دون ذكر اسم البلد، بل اكتفى بالإشارة إليه باليد، ولم يكن عسيرًا على الحاضرين معرفة البلد المقصود من الإشارة إليه دون التصريح باسمه، وهذا من فضل اليد في تعيين المقصود والاستغناء عن الألفاظ الكثيرة لتحديد المكان، أو الاتجاهات، أو الأشخاص كانوا بعيدين أم قريبين، فإشارة اليد تُغني عن ذلك كلّه.

[120]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج2، ص299-300.

ثانيًا: ابن جني (ت 392 هـ):

لم يكن الاهتمام بلغة الجسد حكرا على أصحاب البلاغة وحدهم، بل إنّ بعض اللغويين التفتوا في مؤلفاتهم إلى لغة الجسد، فقد عرفوا أهمية لغة الجسد في الإبانة والتوصيل والإفهام، وأدركوا أنّ غياب لغة الجسد قد يؤدي للإبهام في المعنى، ومن هؤلاء اللغوين ابن جني صاحب كتاب (الخصائص)، الذي تنبّه إلى دور لغة الجسد في رفد اللغة المنطوقة، وتنبّه أيضا إلى مقدرة لغة الجسد على إيصال المعنى وإيضاحه في غياب الكلام، بل إنّه ذكر أشكالًا مختلفة من لغة الجسد، كالإيماءات، والتلويحات ودورها في إيصال المعنى، ومن الأمثلة التي ذكرها ابن جني على لغة الجسد، قول الشاعر[121]:

وقالت له العينان: سمعًا وطاعةً وأبدت كمثل الدُّرّ لمّا يُثقّبِ

فلغة الجسد المتمثلة بنظرة العينين أغنت عن اللفظ، فالعينان تبديان السمع والطاعة وإن غاب الصوت، فلغة الجسد قامت مقام اللغة المنطوقة وأغنت عنها، " فالحال آذنت بأن لو كان لهما جارحةُ نطقٍ لقالتا: سمعا وطاعة، وقد حرر هذا الموضع وأوضحه عنترة بقوله"[122]:

لو كانَ يدري ما المحاورةُ اشتكى ولكان لو علمَ الكلامَ مكلِّمي

. ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجّار، دار الكتب العلمية المصرية، 1952، ط2،ج1، ص22.[121]

. ابن جني، **الخصائص**، ج1، ص24.[122]

فعنترة أشفق على فرسه بسبب كثرة الجراح التي أصابته، فأدرك حال فرسه من ميلانه وانحرافه أثناء المسير، على الرغم من عدم مقدرته على النطق والحوار، فإدراك حال الفرس تم بحاسة البصر، لا بحاسة السمع التي لا تُدرك الأمور إلَا من خلال النطق.

ويؤكد ابن جني غير مرة على فاعلية لغة الجسد، فهو يرى أنّ الكلام الذي تسمعه الأذن لا يغني عن الحركة التي تراها العين، فما تشاهده العين لا يمكن إنكاره، كما أنّ الخبر الذي يصل بالمشاهدة، يصل مؤكَّدًا، فلا حاجة لإعمال الفكر لتفسير القول، واستحضار المشهد، ومن ذلك إيراده لقول نعيم بن الحارث السعدي [123]:

تقولُ وصكَّت وجهها بيمينها أبَعْلِيَ هذا بالرحى المتقاعس

فلو قال حاكيا عنها: أبَعْلِيَ هذا بالرحى المتقاعس من غير أن يذكر صكَّ الوجه، لأعلَمنا بذلك أنها كانت متعجّبة منكرة، لكنه لمَا حكى الحال فقال: (وصكَّت وجهها)، عُلِم بذلك قوة إنكارها، وتعاظم الصورة لها"[124]، نلاحظ من خلال قوله الآنف دور لغة الجسد في تأكيد المعنى وتقديمه بأدق وصف، فلغة الجسد التي تمثلت في الحال صَكَّتْ، عملت على إيضاح المعنى وتعظيمه، فالتعجب الذي قد يُفهم من الكلام، أصبح دهشة واستغرابا، بل إنّه أصبح تعجبًا مفرطًا، عندما أورد الشاعر وصفه للحركة الجسديّة، " ولو لم ينقل إلينا الشاعر حال المرأة بقوله: (وصكَّت وجهها)، لم نعرف به حقيقة تعاظم الأمر لها"[125].

---

123. ابن جني، **الخصائص**، ج1، ص245.

124. ابن جني، **الخصائص**، ج1، ص245.

125. ابن جني، **الخصائص**، ج1، ص246.

يؤكد ابن جني أنّ الكلام الذي يصل الأذن لا يغني عن الصورة التي تصل العين، فإذا ما أراد أحدٌ مخاطبة غيره طلب منه الإقبال عليه " فإذا أقبل عليه، وأصغى إليه، اندفع يحدثه، يأمره أو ينهاه، أو نحو ذلك، فلو كان استماع الأذن مغنيا عن مقابلة العين، مجزئا عنه لما تكلّف القائل، ولا كلّف صاحبه الإقبال عليه، والإصغاء إليه، وعلى ذلك قال [126]:

العينُ تبدي الذي في نفسِ صاحبِها مِنَ العداوةِ أو ودٍّ إذا كانا

فالعين تؤدي دورا ناقلا، فهي تعبر عن المشاعر بصدق أكبر فالعين لا تستطيع الكذب والتدليس، " وعلى ذلك قالوا ربّ إشارة ابلغ من عبارة وقال لي بعض مشايخنا: أنا لا أُحسن أن أكلِّم إنسانا في الظلمة [127].

وفي حديث ابن جني عن اختلاس الحركة وقف عند الإشمام، والإشمام هو: " ضم الشفتين من غير صوت، وهذا يدركه البصير دون الضرير"[128]، فالإشمام نوع من لغات الجسد، يتم بوساطة الشفتين، إذ يضم المتحدث شفتيه ليُعلِم السامع بحركة الحرف الأخير للكلمة دون نطق صوت الحركة، وقد أوضح ابن جني مثال الإشمام بذكر بيت من الشعر [129]:

متى أنامُ لا يؤرقْني الكَرى ليلًا ولا أسمعُ أجراسَ المَطِيّ

---

126. ابن جني، **الخصائص**، ج1، ص247.

127. ابن جني، **الخصائص**، ج1، ص247.

128. الأنباري، أبو البركات عبد الرحمن: **أسرار العربية**، تحقيق: بركات يوسف هبّود، دار الأرقم، بيروت، 1999م، ط1، ص282.

129. ابن جني، **الخصائص**، ج1، ص73.

فقد أراد المتحدث إشمام حرف القاف في كلمة يؤرقني ليُعلِم السامع حركته، " ومعلوم أنّ هذا الإشمام إنما هو للعين لا للأذن"[130]، فلو نطق المتحدث الحركة لاختلف وزن البيت، ولكنّه حرك شفتيه بها ولم ينطقها حفاظا على وزن البيت، فقامت لغة الجسد مقام الصوت.

ومن الحركات الجسدية التي تحدث عنها ابن جني حركة الوجه، وحركة الوجه تكشف عن السرائر دون حديث، وهي تشي بكامل المعنى، ومن ذلك قول ابن جني: " وكذلك إذا ذممته، ووصفته بالضيق، قلتَ: سألناهُ وكان إنسانا، وتزوّي وجهك، وتقطّبُه، فيغني ذلك عن قولك: إنسانا لئيما، أو لَحِزًا، أو مُبَخّلًا، أو نحو ذلك"[131]، فغياب الكلام أنبأت عنه لغة الجسد، وسدت مسده، وقدمت المعنى وافيًا.

ثالثًا: الفارابي(ت339هـ)، وابن سينا(ت421هـ):

لاقت لغة الجسد عناية عند الفلاسفة النقاد، على اعتبارها من الوسائل التي تساهم في إيضاح الفكرة وإيصالها، كما اهتموا بالعلاقة بين المرسل والمتلقي، ومما لا شك فيه أنّ لغة الجسد لها أهمية في التواصل بين المتحدث والسامع الرائي، فهي تفصح عما في ضمير المتحدث، وتزيد من فاعلية الكلام، حيث يصبح أكثر رسوخا في الأذهان.

فالفارابي (ت 339هـ) يرى أنّ الإشارة أسبق من القول، ذلك أنّ المتحدث" إذا احتاج أن يعرف غيره ما في ضميره، أو مقصوده بضميره، استعمل الإشارة أولًا في الدلالة على ما كان يريد ممن يلتمس تفهيمه إذا كان من يلتمس تفهيمه بحيث يبصر إشارته، ثم استعمل

---

[130]. ابن جني، **الخصائص**، ج1، ص73.

[131]. ابن جني، **الخصائص**، ج2، ص371.

بعد ذلك التصويت، وأوّل التصويتات النداء، فإنه بهذا ينتبه من يلتمس تفهيمه أنه هو المقصود بالتفهيم لا سواه"[132].

يؤكد قول الفارابي على أنّ لغة الجسد تسبق القول، فإذا أراد المتحدث لفت انتباه السامع إليه، استعمل إشارته الجسديّة ليخبره بالأمر المراد إيصاله له، إذا كان المتحدث في مرمى بصر السامع، ثم يستعمل القول بعد أن يتأكد أنّ المستمع أصبح رائيا ومصغيًا، وأنّه هو المقصود توجيه الحديث له دون سواه، وقد "بيّن الفارابي وظيفة هيئة الحال وأثرها في الكلام، فضلا عن دورها الأساسي في بيان المعنى والدلالة عليه، وإحداث الأثر المطلوب في السامع، وذلك في إطار تعداده لوسائل الإقناع والإفهام، فالدلالات المصاحبة للكلام أشدّ تأثيرا في إقناع المتلقين من الكلام نفسه، بل إنّ الكلام لا يتأتى له تحقيق الغاية المقصودة منه من دون ما يصاحبه من إشارات جسدية، وهيئات في السحنة والشّكل، فهذه هي التي تحقق صدقيّة المتكلم أولًا، وتهيئ المتلقين لتخيُّل تلك الصِّدقيّة فيه"[133].

وقد تحدث الفارابي عن الهيئات، والإشارات الجسديّة، التي تكون مصاحبة للكلام، بحيث تحدث أثرا في السامع، وقد اعتبرها الفارابي، من الوسائل المساعدة لتحقيق الإفهام والإقناع، بل إنّ لغة الجسد هي التي تضفي المصداقية على الكلام وتحقق الغاية المقصودة منه.

أما عن الهيئات التي ذكرها الفارابي، " منها سحنة وجه الإنسان أو شكله، أو شكل أعضائه ومنظرها، أو فِعْله عندما يتكلم، مثل أن يُخبر بورود أمر معروف قد قَرُب، فيُرى وجهه وجه خائف، أو

---

[132]. الفارابي، محمد بن طرخان أبو نصر الفارابي: **الحروف**، تحقيق وتقديم: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1969، ط1، ص87-88.

[133]. الجبر، خالد عبد الرؤوف: **لغة الجسد في التراث العربي**، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات،2015، ع36، ص31.

هارب، أو يُسير بشيء ويفعل ما يشير به عليه غيره، فذلك يوقع التصديق له، وإن عمل غير ما أشار به كان أقل إقناعا، أو لم يكن له إقناع أصلا، وقد يُستعمل هذا الجنس مع أقاويل الفضيلة والنقيصة، فإن السحنة والأشكال والمنظر والفعل تُخيّل فيه حالا يجعله مقبول القول، وتخيّل في خصمه حالا يصير بها مُطّرَح القول"[134].

ويضع الفارابي شرطا للغة الجسد حتى تؤدي الغرض المنوط بها في تحقيق الإقناع والإفهام وهو أن تكون لغة الجسد متوافقة مع الملفوظ والفكرة، غير متنافرة معهما، أما إذا لم يكن ترابط بين الحركات والإشارات من جهة، وبين الكلام من جهة أخرى، فإنّ المتكلم والكلام يفقدان مصداقيتهما وقدرتهما على الإقناع والتأثير في السامع.

ولا تقل عناية ابن سينا (ت 421هـ)، بلغة الجسد، ودورها في الإفصاح والإبانة، عن عناية الفارابي بها، فابن سينا يعدها مرادفة للكلام، تسير معه جنبا إلى جنب، تؤدي وظيفة إقناعية لا يُستغنى عنها أثناء الكلام، وقد سمّاها الحال المحسوسة، في قوله: " وأما الحال المحسوسة فمثل من يُخبر ببشارة وسحنةُ وجهه سحنة مسرور بهج، أو يُخبِر بإظلال آفة وسحنته سحنة مذعور خائف، أو ينطق عن تقرير بالعذاب والثواب؛ فمن ذلك أن تكون الحال الشاهدة طارئة من خارج مثل العقوبة أو المبرَّة"[135]، فهذا مثل ما ذهب إليه الفارابي في وجوب موافقة لغة الجسد للغة المنطوقة لتؤدي وظيفتها الإقناعية على أتم وجه.

---

[134]. الفارابي، محمد بن طرخان، أبو نصر الفارابي: **في المنطق والخطابة**، تحقيق: محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976م، دط، ص38.

[135]. ابن سينا، أبو علي الحسن بن عبد الله: **الشفاء، الخطابة** تحقيق، محمد سليم سالم، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1954م، دط، ج4 ص10.

وفي مقام آخر أطلق ابن سينا على الهيئات الجسدية آنفة الذكر، الحيل الإعداديّة، فاللغة المنطوقة أحيانا حسب رأي ابن سينا لا تؤدي الوظيفة المنوطة بها في تحقيق التواصل والإفهام على أكمل وجه، فيقول: " أمّا الحيل الإعداديّة للمذكور فتتوجه نحو من يُراد إقناعه، ومن يُراد إقناعه، إما المفاوض نفسه الذي تتوجه إليه المفاوضة، وغيره إما ناظر يحكم بين المتحاورين، وإما السامعون من النظّارة، فههنا: قائلٌ وقولٌ، وسامعون، فالحيلة الإعداديّة إمّا أن تكون بحيث تجعل القائل مقبول القول، أو بحيث تجعل القول أنجع، أو بحيث تجعل السامعين أقبل، فأما القائل، فأن يتكلّف الاستشهاد بحال نفسه تلكلُّفًا إذا لم يكن واقعا بنفسه، وذلك أن يتكلّف الدلالة على فضيلة نفسه، أو يتهيأ بهيئةٍ وسحنةٍ تجعل مثله مقبول القول"[136].

فهذه الحيل الإعداديّة إذا وافقت القول، فإنّها تجعل القائل مقبول القول، فهو مصدّقٌ خارج دائرة الشك فيما يقول، وتجعل قوله أكثر صدقًا، وتشد انتباه السامع له ولقوله، وهذه الحيل التي يُراد بها الإقناع، بعضها "متعلق باللفظ، وبعضها متعلق بالترتيب، وبعضها متعلق بهيئات المتكلمين، وهي أمور خارجة عن اللفظ والمعنى، فمنها ما يتعلق بهيئة اللفظ ونغمته، ومنها ما يتعلق بهيئة القائل، فيخيّل معاني، أو يخيّل أخلاقًا واستعدادات نحو أفعال أو نحو انفعال، وهذا هو الشيء الذي يُسمى الأخذ بالوجوه، ويُسمى نفاقًا، وهذا كما أنّه يصلح للشعر من جهة ما فيه من التخييل، فقد يصلح أيضًا للخطابة، فإن التخييل قد يُعين على الإقناع والتصديق"[137].

---

[136]. ابن سينا: **الشفاء، الخطابة**، ج4، ص10.

[137]. ابن سبنا: **الشفاء، الخطابة**، ج4، ص197.

ويفصل ابن سينا القول بالهيئات الجسدية، فمنها ما يتعلق باللفظ، ومنها ما يتعلق بهيئة القائل، ومنها ما يكون بالانفعالات، وهذه الهيئات تصلح للشِّعر كما الخطابة، وما الأقوال السابقة إلا إدراكا من الفارابي و ابن سينا، لأهمية لغة الجسد، في تحقيق الإقناع، ودورها كرديفة للغة المنطوقة، في إيصال المعنى، وتوضيحه وتحقيقه، وبلوغها غاية التأثير في نفس السامع.

رابعًا: عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ):

وردت إشارات عدة للغة الجسد عند الجرجاني، في كتابه (أسرارا البلاغة) في حديثه عن الحال، فجسد الإنسان وحركاته تنطق بما ينطق اللسان، " فنجد في الحال وصفًا هو شبيه بالنطق من الإنسان، وذلك أنّ الحال تدل على الأمر، ويكون فيها أماراتٌ يُعرف بها الشيء، كما أنّ النطق كذلك، وكذلك العين فيها وصف شبيه بالكلام، وهو دلالتها بالعلامات التي تظهر فيها وفي نظرها، وخواص وأوصاف يُحدَس بها على ما في القلوب من الإنكار والقبول"[138]، وكذلك ما أورده الجرجاني أنّ رجلا قال: "أتيت الجمحي أستشيره في امرأة أردت التزوّج بها، فقال: أقصيرة هي أم غير قصيرة؟ قال: فلم أفهم ذلك، فقال لي: كأنك لم تفهم ما قلت، إني لأعرف في عين الرجل إذا عرف، وأعرف فيها إذا أنكر، وأعرف إذا لم يعرف ولم يُنكر، أما إذا عرف فإنها تَخَاوصُ، وإذا لم يعرف ولم يُنكر فإنها تسجو، وإذا أنكر فإنها تجحظ... وأمر العين أظهر من أن تحتاج فيه إلى دليل"[139].

نرى من خلال أقوال الجرجاني، اهتمامه بلغة الجسد، فحركة العين فيما سبق من أقوال تنبئ عما في القلوب من مشاعر، وتكشف عما في النفوس من شواغل، فالعين تظهر ما تخفي القلوب

---

[138]. الجرجاني، عبد القاهر بن محمد: **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، جدة، دط، دت، ص51.

[139]. الجرجاني: **أسرار البلاغة**، ص52.

والأنفس، فحركة العين ذات دلالات مختلفة، إذ إنّ الدلالة متغيِّرة مع الحركة، فلكل حركة دلالتها، والجرجاني في القول السابق يستشرف مغزى لكل حركة للعين، فالإنكار له حركته الخاصة التي تدل عليه، والمعرفة لها حركتها أيضًا، فالعين تجحظ في الإنكار، وتخاوص في المعرفة، وتسجو إذا انتفت المعرفة والإنكار، فالعين لا يُحتاج معها دليل.

خامسًا: الثعالبي (ت 429هـ):

للثعالبي حديث مطوّل عن لغة الجسد، فقد أورد في كتابه (فقه اللغة وأسرار العربية)، فصلًا في الإشارات، وفصلًا في الحاجب، ومحاسن العين، ومعايبها، وعوارضها، وفصلًا في كيفية النظر وهيئاته، وتحدّث عن البكاء، والضحك، كما وتحدث عن سائر الحركات الجسدية التي تشمل مختلف أعضاء جسد الإنسان؛ كالمشي وهيئاته، واليد وإشاراتها، والرأس وحركاته، وذكر ضربًا من الحركات الجسدية العامة، وضربًا من الحركات الجسدية الخاصة، وتحدث عن المعايب والمحاسن الجسدية، وغير ذلك مما له علاقة بلغة الجسد كاللباس للجسد والعصابة للرأس وغيرها مما يدل على هيئة من الهيئات المتصلة بجسد الإنسان، وقد اعتنى الثعالبي في حديثه عن لغة الجسد بالعين، فكانت العين وهيئاتها في كتابه ظاهرة للعيان، وربما ذلك يعود لمكانتها في التراث العربي، فهي صوتٌ بلا لسان وحركةٌ بلا بنان، ومن هيئات العين التي ودلالاتها التي ذكرها الثعالبي[140]:

- " الرمق: وهو النظر إلى الشيء بمجامع العين.

---

[140]. انظر: الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد: **فقه اللغة وأسرار العربية**، تحقيق: السقا، والأبياري، والشلبي، مطبعة الحلبي، مصر، دت، ط1، ص113-114

- اللحظ: وهو النظر إلى الشيء من جانب الأذن.
- اللمح: وهو النظر إلى الشيء بعجلَةٍ.
- الشَّزر: وهي نظرة العداوة.
- الحَدَج: وهو النظر إلى الشيء بحدة.
- الرشق والإسفاف: وهو النظر بحدة لغير الأهل.
- الشَّفَن: نظرة المُتعجّب من الشيء، أو الكاره له.
- ذو عَلَقٍ: وهي نظرة المحب.
- التوضُّح: وهي نظرة المستثبت من الأمر.
- الاستكفاف، والاستيضاح، والاستشراف: وهو وضع اليد على الحاجب للاستضلال من الشمس للتحقق من المنظور إليه.
- الاستشفاف: وهو رفع الثوب باليد للنظر إلى ما به من عيوب.
- اللّوح: وهو النظر إلى الشيء البعيد بسرعة.
- النّفْض: وهو تطويف النظر بالمكان.
- التَّصفُّح: وهو النظر في الكتب بقصد الكشف عن الصحة والسقم.
- التحديق: وهو فتح الإنسان عينيه شدة النظر.
- تبريق العينين: لألأة العين من شدة النظر.
- التحميج: وهو فتح العين بسبب الفزع والخوف"[141].

[141]. انظر: الثعالبي: **فقه اللغة وأسرار العربية**، ص113-114.

وتعرض الثعالبي لمحاسن العين، ومعايبها، وعوارضها، وأدوائها، وأثبت لتلك الهيئات ألفاظًا تدل عليها؛" كشدة سواد العين الذي يُعد من المحاسن و سمّاه الدعج، وضيق العينيين من المعايب وسمّاه الحَوَص، ونقص البصر من العوارض التي تعتري العين وسمّاه الثعالبي سَدِر، والتصاق الجفون مرض يُصيب العين وسمّاه اللّخص"[142].

ونجد عنده فصلا في تقسيم الإشارات،" فالإشارة باليد، والإيماء بالرأس، والغمز بالحاجب، والرمز بالشفتين، واللمع يكون بالثوب، والتلويح بالكُمّ"[143]، ومن ضروب الإشارة باليد التي وردت في تفصيل حركات اليد وأشكال وضعها وترتيبها: " الاستكفاف، والاستشفاف، والاستشراف، والاعتصام، والاعتضاد، والإلواء، والإيماء، والإيياء، والعقَص، والنشار، والمشاجبة، والتصفيق، والقبضة، والقبصة، والحَفْنَة، والسَّفْنَة، والحَثْيَة، والكَثْحَة، والجُمْع، واللَّمْع، والقَصْع، والقَبْع، والقَفْع، والفَقْع، والعَجْس، والضَّف، والضَّبْث، والضَّوِيط، والإقناع، والتَّنفير، والسَّدو، والزَّنجير، والجُّردبان، والتكفُّف"[144]، وقد أتى الثعالبي على هيئة المشي، وتوسع في حديثه عن هذه الهيئة، وعرض أنماطا منها في فصل أسماه تفصيل ضروب مشي الإنسان وعدوه، ومن هيئات المشي التي ذكرها: " الدَرَجان، والحَبْو، الحَجَلان، والرّديان، والخَطَران، والدَّليف، والهَدَجان، والدَّلْح، والدَّرَمَان، والرَّسفان، والدَّألان، والوَكَبان، والاختيال، والتَّبختُر، والتَّبَيْهُس، والخَيزَلى، والخيزرىَ، والخَزَل، والمُطيطاء، والحَيَكان، والقَهْقَرى، والعَشَزان، والقَزَل،

---

[142]. انظر: الثعالبي: **فقه اللغة**، ص113،112،111.

[143]. انظر: الثعالبي: **فقه اللغة**، ص193.

[144]. انظر: الثعالبي: **فقه اللغة**، ص195،194،193.

والـتَخَلُّج، والإهطـاع، والهَروَلـة، والنـألان، والتهـادي، والزَّفْل، والرَّمـل، والهَيْدَبى، والتَّذعْلب، والخَنْدَفَـة، والنَّعْثَلَة، والتَّرهُوُك، والأتَلان، والتهالُك، والتأوُّد، والبدْح، والكَتَف، والتهزُّع، والقَرْصَعَة[145].

والتفت الثعالبي لنماذج متعددة من لغة الجسد فبالإضافة لما سبق، فقد جاء على ذكر كل عضو من أعضاء الجسد وحركة ذلك العضو، مصنِّفًا إياها وفق تصنيف معين بحين تنتظم جميع هذه الحركات لتؤدي دلالات متقاربة، كما التفت للأمراض التي تُصيب الجسد والتي تظهر للعيان فتكون بذلك لغة جسد يستطيع الناظر إليها إصدار حكمٍ على صاحبها بالصحة أو السقم.

سادسًا: ابن حزم (ت 456هـ):

تحدث ابن حزم في كتابه طوق الحمامة عن لغة العيون، ودورها في تحقيق التواصل بين المحبين، ورفع ابن حزم العيون فوق الحواس الأخرى نظرا لأهميتها في العشق، " فالحب علامات يقفوها الفطن، ويهتدي إليها الذكي، فأولها إدمان النظر، والعين باب النفس الشارع، وهي المنقبة عن سرائرها، والمعبّرة لضمائرها، والمعربة عن بواطنها، فترى الناظر لا يطرف، ينتقل بتنقُّل المحبوب، وينزوي بانزوائه، ويميل حيث مال كالحرباء مع الشمس [146].

وجعل ابن حزم لغة العيون فوق كل لغة، وتعبيرها فوق كل تعبير، فهي الكاشفة عن بواطن النفس، الفاضحة لأسرارها، وهي وسيلة لتبادل المشاعر بين المحبين، وهي " تنوب عن الرسل، ويُدرَك بها المراد، والحواس الأربع أبواب إلى القلب، ومنافذ نحو النفس، والعين

---

[145]. نظر: الثعالبي: **فقه اللغة**، ص197-198.

[146]. ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد: **طوق الحمامة في الألفة والأُلاف**، ضبطه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت، ص 31.

أبلغها وأصحها دلالًة، وأوعاها عملًا، وهي رائد النفس الصادق، ودليلها الهادي، ومرآتها المجلوّة، التي بها تقف على الحقائق، وتميز الصفات، وتفهم المحسوسات... وحسبك فضلها على سائر الحواس، فالذوق واللمس لا يدركان إلا بالمجاورة، والسمع والشم لا يدركان إلا من بعيد، ويكفيك أنك ترى المصوّت قبل سماع الصوت، وإن تعمدت إدراكهما معًا، وإن كان إدراكهما واحدًا لما تقدمت العين السمع"[147].

وقد ذكر ابن حزم العديد من مدلولات نظرات العيون، ودورها في التواصل وخاصة بين المحبين، فهي الأقرب للنفس، وهي أكثر الحواس صدقًا، ويرى تفوقها على غيرها من الحواس، فالحواس الأخرى؛ كالذوق، واللمس، والسمع، والشم كلها تحتاج للقرب المكاني لتحقق الغاية المرجوة منها، أما نظرة العين فهي تسبقها كلها، وبالإضافة لقيام العين بدورها، فإنّها تقوم مقام اللسان، وتكمّل الحديث، "فيتلو التعريض بالقول، إذا وقع القبول والموافقة، الإشارة بلحظ العين، وإنه ليقوم في هذا المعنى المقام المحمود، ويبلغ المبلغ العجيب، ويُقطع به ويتواصل، ويُوعد، ويُهدد، ويُنتهر ويبسط، ويُؤمر ويُنهى، وتُضرب به الوعود، ويُنبه على الرقيب، ويُضحك ويُحزن، ويُسأل ويُجاب، ويُمنع ويُعطى"[148].

ويعدد ابن حزم الهيئات التي يمكن أن يؤديها اللحظ، ولا تدرك تلك الهيئة إلا بالمشاهدة، " فالإشارة بمؤخر العين الواحدة نهي عن الأمر، وتفتيرها إعلام بالقَبول، وإدامة

147. ابن حزم: **طوق الحمامة**، ص32-33.

148. ابن حزم: **طوق الحمامة**، ص32.

نظرها دليل على التوجع والأسف، وكسر نظرها آية للفرح"[149]، ويجعل لكل حركة دلالة، "فالتهديد دليله الإطباق، وتنبيه المُشار إليه دليله قلب الحدقة ثم صرفها، ويتم السؤال بالعين بالإشارة الخفيّة، والمنع بقلب الحدقة، والنهي بترعيد الحدقتين"[150].

فهذه الهيئات التي ذُكرت آنفًا، إنما هي للدلالة على أهمية لغة الجسد في التواصل بين المحبين، شأنهم شأن غيرهم من الناس الذين لا تربطهم تلك العلاقة التي أوردها ابن حزم، فالإنسان سواء كان عاشقًا أم لا، فإنّه وبلا شك يفهم بعضًا من دلالة هيئات العين التي ذكرها ابن حزم، حتى وإن اختلف المقام، وقد دلل ابن حزم بذلك بقوله: وسائر ذلك لا يُدرك إلا بالمشاهدة، يقصد بذلك بقية الهيئات التي يمكن أن تقع للعين، أي الحركات التي يمكن أن تؤديها العين في غير موضوع العشق.

ولا تختلف نظرة المحدثين للغة الجسد عن نظرة القدماء، فقد اهتموا جميع بدور لغة الجسد في عملية التواصل، وركزوا على أهميتها الكبيرة في نقل الأفكار مقارنة باللغة المنطوقة، فـ" لغة الجسد من الوسائل التي تحقق الكثير من التجاوب بين الناس، وهي أقوى بخمس مرات من التأثير الذي تتركه الكلمات، فقد أثبتت الدراسات الحديثة أن ما يقارب 55% من الأهداف التي يطمح المرسل إلى تحقيقها يصل إليها عن طريق الإيماءات، والحركات، بينما تحقق باقي العناصر النسبة المتبقية أي نسبة 45%[151].

---

[149]. ابن حزم: **طوق الحمامة**، ص32.

[150]. انظر: ابن حزم: **طوق الحمامة**، ص32.

[151]. بني يونس: **سيكولوجيا الدافعية والانفعالات**، ص340.

ومنشأ الاتفاق بين القدماء والمحدثين على أهمية لغة الجسد، إنما جاء من معرفتهم بالدور الذي تؤديه هذه اللغة في الإيضاح والكشف والإبانة كما مر سابقا، فقد اهتم البلاغيون واللغويون والفلاسفة بلغة الجسد وأفردوا له فصولًا في مصنفاتهم، وتحدثوا عن الإشارات.

المبحث الرابع: أنواع الأنماط الإشارية والتعبيرية للغة الجسد.

بعد الوقوف على لغة الجسد في القرآن الكريم، الحديث النبوي الشريف، والتراث اللغوي، وكذلك عند الفلاسفة المسلمين، سيتناول الباحث في هذا المبحث إن شاء الله بعضًا من التعبيرات الإشارية، كالرأس والعين واليد وحركات كل عضو من هذه الأعضاء ودلالة هذه الحركة، معتمدًا على أمثلة من الشعر العربي في مختلف عصوره، وسيعمد إلى تقسيم الأنماط الإشارية للغة الجسد تبعا لنوع الحركة الجسدية إلى: أنماط إراديّة، وأنماط غير إراديّة.

المطلب الأوّل: الأنماط الإرادية:

وتنتج عن تحريك جزء ما من أجزاء الجسد، رغبة من الإنسان، بهدف إيصال رسالة ما، كحركة اليد والرأس للرفض، والقبول، وحركة اليد للسلام، وتحديد الاتجاهات والأماكن وكذلك حركتها للوعيد، والغمز بالعين للسلام، وغيرها من الحركات التي يكون الإنسان مُخيرًا بفعلها، والأمثلة على تلك الأنماط كثيرة، منها:

أوّلًا: حركة العين.

تحتل لغة العيون مساحة واسعة في التعبير عن مكنونات النفس، فهي" وسيلة الجسد التواصلية الأولى، والعيون تُظهر مفاتن الجسد"[152]، فالعين ناقلة للمعلومات، معبرة، بانّة لما تحمله النفس من هواجس، كاشفة للأسرار، فاضحة للعشاق، فمن يفرح يُعبِّر عن فرحه بالدموع، والمحزون يبكي، والمشتاق يبكي، ومن يتذكر عزيزا مفارِقًا تفيض عيناه بالدمع، ولحركات العين أحوال كثيرة تم ذكرُها في صفحات سبقت، وسيتجنب الباحث إعادتها منعا للتكرار، وسيكتفي هنا بذكر الحالة مع شاهد أو أكثر من الشعر العربي مع تعليق موجز.

1. اللحظ:

وهو النظر إلى الشيء من جانب الأذن [153]، ومنه قول الشاعر [154]:

ومراقَبين يُكنِّمانِ هَواهُما جَعلا الصُدورَ لما تجنّ قبورًا
يتلاحظان تلاحُظًا فكأنما يَتَناسخانِ من الجفونِ سُطورًا

فالمحبان وجلان من الوشاة المراقبين، فعمدا للغة العيون، ليُبلّغ كل منهما الآخر برسالته، فتصل الرسالة ويفهم كل منهما مراد الآخر، فالعيون غدت كتابًا قابلًا للقراءة والفهم، دون الحاجة لوسيلة أخرى، فهما يُدركان سابقًا شعوريهما تجاه بعضهما، وما هذه النظرات إلّا تأكيدًا على ما يكنّه العاشقان لبعضهما من مشاعر، ولولا لغة الجسد التي تمت عن طريق اللحظ، لما استطاع كل منهما التواصل مع الآخر.

---

[152]. عيد، عريب محمد: **علم لغة الحركة بين النظرية والتطبيق**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2010م، ط1، ص143.

[153]. الثعالبي: **فقه اللغة**، ص130.

[154]. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم الدينوري: **عيون الأخبار**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م، ج4، ص85.

ومثله قول جميل بثينة [155]:

لِعمـريْ مـا اسْـتَودعتُ سـرّي وسـرَّها حـــــذارا أن تَشـــــيعَ الســـــرائرُ
ولا خاطبتْهـــا مقلتـــايَ بنظـــرةٍ فَـــتعْلَمُ نَجْوانـــا العيـــونُ النـــواظرُ
ولكـنْ جَعَلـتُ اللحـظَ بينـي وبينهـا رســولًا فــأدَّى مــا تَجُــنّ الضــمائرُ

يـأبى الشـاعر أن يكـون حبـه لبثينـة مكشـوفًا أمـام النـاس، فيحـاول مـداراة هـذه العلاقـة بالابتعـاد عـن المخاطبـة بـالعيون وإطالـة النظـر، فيعمـد لجعـل اللحـظ رسـولًا بينـه وبـين بثينـة، فـلا يسـتطيع مخاطبتهـا بغيـر هـذه الطريقـة التـي أدت غرضـها فـي بـثّ نجـواه، فأفصـحت عـن مـراده، وأوصلت رسالته للمحبوبة، دون أن يلفت إليه الأنظار.

2. الغمز:

وهـو إغـلاق إحـدى العينـين لبرهـة مـن الـزمن، ويمثـل الغمـز بـالعين إحـدى طـرق التواصـل إن لـم يكـن ذلـك ناشـئًا عـن خلـل فـي العـين، وقـد يسـتخدم المـرء هـذه الحركـة لإيصـال رسـالة مخفيّـة لشـخص يقـف أمامـه، بهـدف التشـجيع أو التلمـيح لشـيء مـا، وقـد يكـون الغمـز أداة تواصل بين المحبين، ومنه قول الصنوبري [156]:

وكـــم ثنايـــا تُسْـــبي بِنَكْهتِهـــا وكـــم عيـــونٍ تُصـــبي بِلحظتهـــا
تُســـارق الغمـــزَ غمـــزَ خائفـــةٍ رقيبهـــا مـــن خفـــاء نظرتهـــا

---

[155]. جميل بثينة، جميل بن معمّر: **ديوان جميل بثينة**، شرح ومراجعة وتقديم: عبد المجيد زراقط، دار ومكتبة الهلال ، بيروت، 1989م، ط1، ص65.

[156]. الصنوبري، أحمد بن محمد بن الحسن الضبي: **ديوان الصنوبري**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1988، ط1، ص401.

فالعاشقان لا يستطيعان التواصل بسبب عيون الرقباء، فتلجأ المحبوبة للغمز بالعين بسرعة حتى لا تثير حفيظة الرقباء، وهي بهذه الحركة السريعة تُعبِّر عن حبها للشاعر فهذه الحركة التي لم تستغرق سوى أجزاء من الثانية أفهمت المخاطَب الرسالة، فرسالة العشق كامنة في ثنايا هذه اللغة الحركية التي لم يدركها سواهما.

وكذلك قول قيس بن الملوَّح [157]:

إذا خِفْنا مِنَ الرُقَباءِ عَيْنًا تكلَّمتِ العيونُ عن القلوبِ
وفي غمزِ الحواجبِ مُسْتراحٌ لحاجاتِ المحبِّ إلى الحبيبِ

فالمُحبّ يستخدم الغمز كنوع من التعبير عما في نفسه، وهو بذلك يحقق لذاته الراحة، فلم يجد وسيلة أكثر سترا من الغمز بعينه لإيصال شوقه للمحبوب، فالغمز في هذه الحالة قدّم تقريرا مُفصّلًا لما يكتمه القلب، وعبّر عما لا يستطيع اللسان النطق به، بل إنّ التعبير عن المشاعر بالغمز، فيه من اللذة ما يفوق لو عُبِّر عنها بصريح القول، ويؤكده قول بهاء الدين زهير [158]:

غَمزُ الحواجبِ بيننا أحلى مِنَ القولِ الصريحِ

فالشاعر يجد التعبير بالغمز حلاوة لا يجدها في التعبير بالقول، ذلك أن الغمز قد يحمل من المعاني الخفيّة والتي يتحرج المُحِبّ من البوح بها صراحة للمحبوب، فيلجأ للغمز كلغة جسد مبطنة بنوايا تحمل معنى الغواية التي يُضمرها الشاعر لمحبوبته.

---

[157]. الأصبهاني، محمد بن داود: **الزهرة**، تحقيق: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985م، ط2،ج1، ص150.

[158]. بهاء الدين زهير: **ديوان بهاء الدين زهير**، دار صادر ودار بيروت، ط1، 1964، ص66.

3. اللّوح:

وهو النظر إلى الشيء البعيد بسرعة [159]، ومنه قول الأعشى [160]:

لِعَمْــري لقــد لاحــت عيــونٌ كثيــرةُ إلــى ضــوء نــارٍ فــي يفــاعٍ تُحَــرَّقُ

فهـي نظـرة سـريعة ينتفـي معهـا التحقـق مـن ماهيـة الشـيء، نظـرًا لبعـد المسـافة بـين النـاظر والمنظـور، فهـذه النظـرة تكفـي فقـط لمعرفـة كينونـة الشـيء مـع غيـاب التـيقن مـن تفاصيله، والتفرُّس فيه.

4. الشزر:

وهـو أن ينظـر المـرء إلـى غيـره بلحـظ العـداوة [161]، ويكـون النظـر بمـؤخرة العـين، وتُضـمر هـذه العـداوة والبغضـاء، وتعبـر عـن التهديـد والوعيـد الناشـئين عـن الكـره، وغالبـا مـا تكـون هـذه النظـرة مصـاحبة لحركـات جسـدية أخـرى تعززهـا؛ كتقطُّـب الجبـين، وانقباض الوجه، إذ تُفصح هذه الحركات عن إضمار البغضاء، كقول ابن الرومي [162]:

يظــلّ يراعينــي بعَينــي شــناءةً يــدلُّ علــى بغضــائِها النظــرُ الشــزرُ

---

[159]. انظر: الثعالبي: **فقه اللغة**، ص130.

[160]. الأعشى، ميمون بن قيس: **ديوان الأعشى**، تقديم: مهدي ناصر الدين، دار الباز للنشر، مكة، ودار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ط1، ص121.

[161]. انظر: الثعالبي: **فقه اللغة**، ص130.

[162]. ابن الرومي، علي العباس بن جريح: **ديوان ابن الرومي**، ضبط وتعليق وتحقيق: عمر فاروق الطبَاع، دار الأرقم، بيروت، 2000م، ط1، ج2، ص141.

فالشاعر يرى البغض في عينَي الناظر له، بل إنّه يُدرِك شدة البغض في تلك النظرات، فالكراهية واضحة جليّة، لا تحتاج تصريحا بالقول، فهذه النظرة تتضح بلسان الحال الذي لو نطق لأطلق عبارات التهديد والوعيد، وانهال عليه بسيل من الشتائم.

5. النّفْض:

وهو تطويف النظر في المكان بهدف التعرف عليه [163]، وهي نظرة المتفحص، مع تدقيق البصر، كمن يبحث عن شيء، وقد يصاحب هذه النظرة لغة جسد أخرى كدوران الرأس، ومد العنق، لتفحص كامل المكان، ومن ذلك قول زهير بن أبي سُلمى [164]:

وتنفضُ عنها غيبَ كُل خميلةٍ وتخشى رُماةَ الغوثِ من كُلّ مرصدِ

فالبقرة الوحشية تُطوِّف بصرها في المكان باحثة عن صغيرها، خائفة من الصيادين المهرة الذين يتربصون بها، فتبدو خائفة وجِلَة، وكانت تقول العرب: "فلان يستنفضُ طَرْفُه القومَ، أي يرعدهم لهيبته"[165]، كقول العُجير السلولي [166]:

إلى مَلِكٍ يستنفضُ القومَ طرفُه له فوق أعوادِ السّرير زئيرُ

جعل الشاعر صوت الزئير مرادفا للغة الجسد، التي تمت بحركة النفض، الأمر الذي يؤدي لتعميق المعنى وتقويته، فيصف الملك بالأسد الزائر، صاحب النظرة المتفحصة، فشكلت لغة الجسد

---

[163]. انظر: الثعالبي: **فقه اللغة**، ص130.

[164]. بن أبي سلمى، زهير: **ديوان زهير بن أبي سلمى**، شرح: عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، 2016م، ط1، ص25.

[165]. الزمخشري، محمود بن عمر: **أساس البلاغة**، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1997م، ط1، ص467.

[166]. ابن منظور، جمال الدين: **لسان العرب**، تصحيح: أمين عبد الوهاب ومحمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، 2005، ط1، ص240.

(نظرة النفض) مع الصوت(الزئير) دلالة القوة وبسط السيطرة، التي من شانها بث الرعب في نفوس الأعداء.

6. الرنو:

وهي نظرة مطوّلةٌ تدل على الإعجاب الناشئ عن الحب، وفيها من الشوق والإعجاب ما يفضح أسارير القلب، ويكشف عن مكنونات النفس، كقول ابن عبد ربه الأندلسي [167]:

وكأنمـــا تَرنـــو بعـــينِ غزالـــةٍ فقـــدتْ بـــأعلى الربـــوتينِ غزالَهـــا
بيضـــاءُ تســـترُ بالحجـــال وجهَهـــا كالشـــمسِ يَسْـــتُرُ بالحجـــالِ حجالهـــا

فالشاعر يتغزل بمحبوبته، ويشبه نظرتها المطوّلة، بنظرة الغزالة التي فقدت غزالها بمكان مرتفع، وهذه النظرة تعبِّر عن الحب، كما تدل أيضًا على الحب والإعجاب بين الناظر والمنظور، فيسرّح الناظر الطرف في محبوبه، وكأنه يريد إشباع عينيه من جماله.

7. الغضّ:

وهو التخفيف والفتور، وهي صفة تُستخدم للصوت، كما تُستخدم للبصر، وتؤدي نفس المعنى في كلتا الحالتين، فالقرآن الكريم استخدمهما لتؤديا الدلالة ذاتها، ومن الشواهد الشعرية التي استخدمت الغض للبصر، قول جرير مخاطبًا الراعي النميريّ [168]:

فَغُـــضَّ الطَّـــرْفَ إنـــك مـــن نُميْـــرٍ فـــــلا كعْبًـــــا بَلغْـــــتَ ولا كلابـــــا

---

[167]. ابن عبد ربه، أحمد بن محمد بن عبد ربه: **شعر ابن عبد ربه الأندلسي**، تحقيق: محمد أديب جمران، مكتبة العبيكان، الرياض، 2000م، ط1، ص257.

[168]. القرشي: **جمهرة أشعار** العرب، ص229، وانظر: **ديوان جرير**، شرحه: يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، 1992م، ط1، ص98.

فجرير يهجو الراعي النميريّ وقبيلته، ويطلب منه غضّ البصر، وغضُّ البصر من دون سبب في عرف العرب يدل عن الذل والوضاعة، فقبيلة نُمَيْر لم يصلوا الى رفعة وعلو شأن قبيلتي كعب وبني كلاب.

وقد يكون الغض خوفا من انكشاف المشاعر وفضحها، ومنه قول الشاعر يخاطب معشوقته [169]:

غُضّي جفونك عنّي وانظري أمَمًا فإنَّما افتُضِحَ العشّاق بالمقلِ

فالشاعر يطلب من المعشوقة عدم إطالة النظر، خوفا من افتضاح أمر علاقتهما فتلوكهما الألسن، ولكيلا يُدرك الواشون ما يكنّانه لبعضهما البعض من مشاعر العشق، فالعيون ونظراتها دائما تفضح العاشقين، وتكشف عن مشاعرهما أمام الناس، وهو أمر يسعى العاشقون جاهدين لا خفائه، فيلجأون لغير وسيلة للتواصل وتبادل النظرات، حتى أنّ هذه النظرات أحيانًا مدعاة لأن يستغني عنها العاشقان إذا ارتابا أن يفهمها مرادها غيرهما.

8. الرمق:

وهو النظر إلى الشيء بمجامع العينين [170]، وقد تكون هذه النظرة دلالة على الكره والبغض، وتكون بالنظر للشيء مطوّلا، والتدقيق فيه، وقد تكون هذه النظرة للحب، والذي يحدد ماهية هذه النظرة هي الحركات الأخرى المصاحبة والمعززة لها، فإن صاحبها إطباق

---

[169]. الأنطاكي، داوود بن عمر: **تزيين الأشواق في أخبار العشاق**، تحقيق: أيمن البحيري، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002م، ط1، ج1، ص279.

[170]. الثعالبي: **فقه اللغة**، ص130.

للفم والفك، وإزمام للشفتين، فدلالتها الكره والبغض، وإن صاحبها تسبيل للجفن وابتسامة فهي دليل للحب والشوق، ومنه قول ابن الحداد الأندلسي [171]:

تَوريـــدُ خـــدِّكِ للصـــبابةِ مَـــوردٌ وفتـــورُ طَرفِـــكِ للنفـــوسِ فُتـــونُ
فـــإذا رَمقْـــتِ فَـــوحْيٌ حُبِّـــكِ مُنـــزَلٌ وإذا نطقـــــتِ فإنَّـــــه تلقـــــين

فالمحبوبة ترمق الشاعر بعين مُحبَّةٍ، فالصبابة، والشوق، وتوّردُ الخدين صفات تؤكد على معنى الحب الذي تحمله نظرة الرمق من المحبوبة للشاعر، فالشاعر أحب تلك النظرة وجعلها دليل على الحب، فرمق المحبوبة صاحبه تورد الخد، وفتور الطرف، الأمر الذي أعطى نظراتها دلالات الحب والشوق الذي تحمله للشاعر، فوصف الشاعر حبَّها بأنه مُنزَل ومقدّر من عند الله، فما الذي ألهم الشاعر لذلك الغزل الجميل اللطيف؟ سوى نظرات عيون آسرة.

9. البكاء:

بكاء العين له دلالات متعددة حسب الأحوال التي يعيشها الإنسان والظروف المحيطة به، إذ تتحدد الدلالة حسب لغات الجسد المصاحبة لها، فقد يكون البكاء من ألم أو مرض، أو فراق عزيز أو حبيب، وقد يكون سببه الشوق لغائب، فالعين تدمع شوقًا، وفرحًا، وألمًا، وحزنًا، وخشوعًا، وتذللًا.

[171]. الأندلسي، ابن الحدّاد: **ديوان ابن الحدّاد الأندلسي**، تحقيق: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، 2015، ط2، ص296.

وقد ارتبط البكاء في الشعر، بالحنين، والرثاء، والحب، كما بكى الشعراء على انقضاء الشباب، وعلى فراق الأوطان، وغيرها من الموضوعات الكثيرة التي ترتبط بالقلب، فالبكاء يرتبط بالمشاعر ارتباطا وثيقًا، ومن أمثلة ذلك: قول الخنساء تبكي أخاها صخر :[172]

أعَينَيَّ جودا وَلا تَجمُدا أَلا تَبكِيانِ لِصَخرِ النَدى
أَلا تَبكِيانِ الجَريءَ الجَميلَ أَلا تَبكِيانِ الفَتى السَيِّدا

فالخنساء تبكي أخاها صخر، فهي تعبر عن مشاعر الفراق والحنين والألم الذي سببه فراق صخر، فجعلت من دموع العين وسيلة للتعبير عن شدة الألم الناتج بسبب الفراق، وتطلب من عينها الجود بالدمع، لإعطاء بعدًا أكبر للحزن الذي تشعر به.

ومن الشواهد الشعرية على البكاء الذي سببه فراق الحبيب قول العباس بن الأحنف [173]:

إنّي لَذو عَينَينِ عَينٍ شَجِيَّةٍ وَعَينٍ تَراها دَمعُها الدَهرَ ساجِمُ
أُعَذِّبُ عَيني بِالبُكاءِ كَأَنَّني عَدُوٌّ لَعَيني جاهِداً لا أُسالِمُ

يتخذ العباس بن الأحنف من غزارة الدمع شاهدًا ودليلًا، على حزنه العميق ونفسه المكلومة على فراق الأحبة، ويتخّذ لذلك سبيلًا في أنّه جعل من نفسه سلطانًا جلادًا على عينيه، فيقوم بتعذيبها من خلال أمره إيّاهما بالمزيد من الدمع، والشاهد هنا على شدّة الحزن والتأثر بسبب البعاد والفراق هو الدمع المنهمر من العين، فيتخّذ الشاعر من دموع عينيه وسيلة لإيصال شعوره العميق بالحزن والألم.

---

[172]. الخنساء، تماضر بنت عمرو: **ديوان الخنساء**، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2004م، ط2، ص31.

[173]. الأحنف، العباس بن الأحنف: **ديوان العباس بن الأحنف**، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، 1997، ط1، ص 212.

وكذلك ابن زيدون الذي يجعل من دموعه شاهدة على شدة وجده وحزنه، فهو يقول [174]:

ألا ليـت شِـعري هـل أُصـادِفُ خَلْـوَةً لـديك فأشـكو بعـضَ مـا أنـا واجـدُ
رعـى الله يومـا فيـه أشـكو صـبابتي وأجفـان عينـي بالـدموع شـواهِدُ

فدموع العشّاق تنهمر بسبب البعد عن المحبوبة، فتفيض العيون بالدمع، وتفضح أصحابَها مشاعرَهم، والدموع تشهد على صدق المشاعر، وتعبر عن مكنونات النفس، فالشاعر جعل من الدموع معززا جسديا مؤكدا على صدقه في التعبير عمّا يشعر به، ومعبرا عن مدى الشوق والصبابة التي يشعر بهما، فهو يشكو بلسانه، ولكن التعبير باللسان يظل ناقصا فيلجأ للتعبير بالدمع التي تصبح شاهدا على سوء حاله بسبب فقد الحبيب.

ثانيّا: حركة اليد:

اليد عنصر مهم من عناصر التواصل غير اللفظي، فالتخاطب عن طريق حركة اليد تُغني عن التخاطب باللسان في حالات كثيرة، كالتحية، والترحيب، والإشارة باليد للرفض، والإشارة لتعيين مكان، أو جهة، أو لتعيين شخص ما، أو تحريك أصابع الكف للتهديد والوعيد، ومن الشواهد الشعرية على استخدام اليد كلغة تخاطب، قول البحتري [175]:

لَـوَتْ بالسَّـلامِ بَنَانًـا خَضِـيبًا ولَحْظًـا يَشُـوقُ الفـؤادَ الطَّروبـا

[174]. ابن زيدون، أحمد بن عبد الله: **ديوان ابن زيدون**، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، 2003م، ط3، ص46.
[175]. البحتري: **ديوان البحتري**، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، لبنان، 2000م، ط1، ج1، ص120.

فالمحبوبة حرّكت سبابتها لتبلغ الشاعر سلامها، "واللَّي أو الإلواء، هو تحريك السبابة وحدها"[176]، ويُستخدم اللَّي بالإصبع للسلام على الحبيب، فكانت حركة إصبعها كافية لأن تُبلِّغ المحبوب سلامها، الذي ينم ويكشف عن مشاعرها تجاهه.

ومن حركات اليد التي تدل على السلام على الحبيب قول الشاعر عمر بن أبيي ربيعة [177]:

أشارَتْ إلينا بالَبنانِ تَحيَّةً فَرَدَّ عَلَيْها مثلَ ذاك بنانُ
فقالت وأهل الخَيفِ قد حان منهُمُ خُفُوفٌ وما يُبدي المقالَ لسانُ

فالبنان أشار بالتحية للحبيب، فكان خطابُ اليد في قول الشاعر مُغنيا عن خطاب اللسان فاليد قالت ما لا يستطيع اللسان البوح به، فالمحبوبة أشارت ببنانها تحيةً للشاعر الذي رد التحية بمثلها، مستخدما بنانه كأداة تواصلية بينه وبين محبوبته، فالشاعر فهم لغة الجسد دون حاجة لمعززات لفظية لتأكيد دلالة الإشارة، فالإشارة هنا ناطقة بلسان حال الشاعر ومحبوبته.

وقد وظّف الشعراء حركات اليد وإشاراتها في الشعر لأغراض أو دلالات متعددة، فهذا أبو نواس يجعل لغة اليد قافية لبعض أبياته، فيستخدمها لصنع إشارة تدل على القُبْلَة، وعلى الرفض، وعلى المشي، يقول [178]:

---

176. الثعالبي: **فقه اللغة**، ص193.

177. عمر بن أبي ربيعة: **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، تحقيق: علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992م، ط2، ص377.

178. القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981م، ط5، ص310.

ولقـــد قلـــتُ للمليحـــةِ قُـــولي مـن بعيـدٍ لمـن يحبّـك: إشـارة قبلـة
فأشـــارت بمعصـــمٍ ثـــم قالـــت مـن بعيـدٍ خِـلاف قـولي: إشـارة لا لا
فَتَنفّســـتُ ســـاعةً ثـــم إنّـــي قلـتُ للبغـل عنـد ذلـك: إشـارة امـشِ

فالشـاعر يسـتخدم إشـارة اليـد بـدلالات مختلفـة، وقـد يُصـاحبها إشـارات جسـديّة أخـرى كحركـة الشـفتين للإشـارة بقُبلـة، وتكـون بضـم أصـابع اليـد وتقريبهـا مـن الشـفتين للإيمـاء بقبلـة، وكحركـة الـرأس للـرفض، وبنكـز البغـل بالرجـل لحثـه علـى غـذ السـير، فهـذه الحركـات الجسـدية المسـاعدة، عملـت علـى تعزيـز حركـات اليـد ومنحتهـا دلالات مختلفـة، كـان قـد لجـأ إليهـا الشـاعر لتحقيق التواصل مع المحبوبة أولا، ولإيصال فكرته للسامع الرائي ثانيًا.

ثالثًا: حركة الرأس:

تتعـد حركـات الـرأس، وتتعـدد دلالات تلـك الحركـات تبعًـا للحركـة وللموقـف الـذي يحـددها، أو الـذي يسـتدعي الحركـة، فقـد تكـون الـرأس مرفوعـة للدلالـة علـى النصـر، أو تُـنكَّس للدلالـة علـى الهزيمـة، وتـدل الـرأس المرفوعـة علـى الكِبْـر والخـيلاء، ويعمـد المـرء إلـى تحريـك رأسـه للتعبيـر عـن شـعور مـا، كرفعـه للأعلـى للـرفض، أو تنزيلـه للأسـفل للقبـول، أو الخجـل، أو الإحبـاط، وقـد تُصـاحب حركـات الـرأس إيمـاءات أخـرى لتعـزز دلالـة حركتهـا، كهـز الـرأس يمنـة ويسـرة مـع إغمـاض العينـين للدلالـة علـى التحسـر والندامـة وقـد يرافـق تلـك الحركـات زم الشـفتين لإعطـاء معنـى أعمـق وأقـوى، ومـا ينطبـق علـى التحسـر ينطبـق علـى اللـوم، ومنـه قـول عمـر بـن أبي ربيعة[179]:

[179]. عمر بن أبي ربيعة: **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، ص331.

أبينـــي لنـــا كيـــفَ السَّـــبيلُ إلـــى التـــي نَـــأت غَربَـــة عَنّـــا بهـــا مـــا تُلائِـــمُ

فقالـــت وهَـــزَّت رأسَـــها لـــو أَطَعْتَنـــا تَجَنَّبْتَهـــــا أَيَـــــامَ قلبُـــــك ســـــالِمُ

فالمحبوبـة تلـوم الشـاعر علـى عـدم اغتنامـه الأوقـات أيـام كـان قريبـا منهـا، وكـذلك تتحسر علـى مـا آلـت إليـه حالهمـا بعـد البعـد، واسـتخدمت لـذلك لغـة الجسـد، التـي تمثلـت فـي هـز الـرأس الـذي أفضـى لمعنـى اللـوم والتحسـر، ويصـدر عـن الـرأس حركـات أخـرى كالإيمـاء، وحركـات الركـوع والسـجود وغيرهـا مـن الحركـات التـي سـبق ذكرهـا فـي لغـة الجسـد عنـد القـدماء وفي فقه اللغة للثعالبي.

المطلب الثاني: الأنماط غير الإرادية:

وتـأتي كنتيجـة لانفعـال مـا؛ كالغضـب، والفـرح، والحـزن، والكـره، والاسـتياء، والجـوع، والخـوف، والشـحوب، والمـرض، طريقـة المشـي، إذ يفهـم النـاظر حـال المنظـور، دون حاجـة لسـؤاله عـن حالـة، "فكـلٌّ منـا لا يـتكلم فقـط باللسـان، وأعضـاء النطـق الأخـرى، ولكنّـه يـتكلم بأعضـاء جسـمه أيضًـا، إنّ كـلا مـن يشـير ويلـوح يديـه واعـدًا، ويـومئ برأسـه رافضًـا، أو موافقًـا، ويفـتح ويـزم شـفتيه حزنًـا، وفرحًـا، ويغمـز بعينيـه حبًّـا وبغضًـا، وتتحـرك أسـارير وجهـه، وعضـلاته للتعبيـر عـن الحـب، والـبغض، والإعجـاب، والاحتقـار، والرضـا، والغضـب، بـل إننـا قـد نجـد كلماتنـا تعجـز أحيانًـا عـن أداء دورهـا فـي التبليـغ، فتـأتي الإشـارات لجبـر الـنقص بـل نجـدها فـي أحيان أخرى، تنوب عن الكلمات وتقوم بدورها، بل ربما تكون أبلغ منها"[180].

وهذه الأنماط لا يكون الإنسان صاحب قرار في أدائها، ومن الأمثلة عليها:

---

[180]. حسام الدين، كريم زكي: **الإشارات الجسمية**، ص10-11.

أوّلًا: الوجه:

يُعد الوجه مرآة صاحبه، وهو من أكثر لغات الجسد تعبيرًا، وإفصاحًا عما في النفوس، فالوجه ينضح بالمشاعر الكامنة في القلب، وهو يعبر عما يعتري المرء من أحوال؛ كالخوف، والفرح، والخجل، والغضب، وغيرها من أحوال يمكن معرفتها بمجرد النظر في الوجه، إذ إنّ المشاعر تطفو على الوجه فلا سبيل لإخفائها، وما يجعل الوجه مفصحًا هو ضمه لأعضاء كثيرة؛ كالعينين، والحاجبين، والفم، والأنف، فإذا ما اعترى الإنسان طارئٌ ما، كان لكل عضو من هذه الأعضاء لغته الخاصة في التعاطي مع الأمر الحادث، فإذا ما اجتمعت تلك اللغات مع بعضها البعض؛ لغة العين، ولغة الأنف، ولغة الفم، ولغة الشفتين، جعلت الوجه كتابا مفتوحا يمكن للمرء قراءته بكل يُسْرٍ دون حاجة لتأويل أو تحويل، فكما هو "معلوم أنّ لكل عاطفة من عواطف الانسان تأثيرا خاصا في ملامح وجهه، فإذا غضب أحدنا أو حزن، أو فرح، أو اهتم، ظهر أثر كل من هذه العواطف على وجهه، وعندنا علامة للغضب وأخرى للفرح وأخرى للاهتمام"[181].

ومما ورد من الشعر وكان الوجه باعثا صادقا لمعرفة ما تُخفي النفس، قول كُثير عزة[182]:

أراكم إذا ما زرتكم وزيارتي قَليلٌ يُرى فيكم إليّ قُطوبُ

---

[181]. زيدان، جورجي: **علم الفراسة الحديث**، دار الجيل، بيروت، 1987، ط2، ص 19.

[182]. كثير عزة، كثير بن عبد الرحمن: **ديوان كثير عزة**، شرحه: قدري مايو، دار الجيل، بيروت، 1995م، ط1، ص49.

فقد عرف الشاعر مشاعر المحبوبة، دون إفصاح منها، فقد قرأ في ملامح وجهها القطوب، وهذا القطوب له دلالة عدم الرضا والغضب، ففهم الشاعر مغزى قطوب وجهها وصدها عنه دون أن تنبس ببنت شفةٍ، وقد يُصاحب قطوب الوجه حركات جسدية أخرى؛ كليّ الشفتين أو ضمهما أو زمهما، أو تعقيد الحاجبين، وقد يتغير لون الوجه فيبدو على هيئة غير الهيئة التي يبدو عليها في العادة، الأمر الذي يُعطي انطباعا لدى الرائي على تبدِّل الحال، وبالتالي التبدّل والتغيّر في المشاعر.

ومنه أيضًا قول العباس بن الأحنف [183]:

أَذاقتْكَ طَعْمَ الحُبِّ ثم تنكَّرَتْ عليك بوجهٍ لم يَكنْ يعرِفُ القَطْبا

فالشاعر يشكو حاله وما جرى له بسبب المحبوبة، فقد أذاقته طعم الحبِّ، والوصال، والقرب، ثم تَبدَّلت حالُها، فتنكَّرت له، واستبدلت وجها مُقَطِّبًا بوجه ضحوك يقابله بابتسامة تنم عن حب وعشق، فالشاعر عرف ما آلت إليه علاقته بالمحبوبة من خلال وجهها الذي أصبح مُقطِّبًا عند ملاقاته، فالعلاقة بينهما تبدلت من الحب للصد والبعد.

وبعيدًا عن الصدّ والبغض والمشاحنة، نجد الشاعر ابن عبد ربه يصف خجل محبوبته، فيقول [184]:

بيضاءُ يحمرُّ خدُّها إذا خَجِلَتْ كما جرى ذهبٌ في صفحتي وَرَقِ

---

183. العباس بن الأحنف: **الديوان**، ص26.

184. ابن عبد ربه: **شعر ابن عبد ربه الأندلسي**، ص117.

فالشاعر مزج بياض خد المحبوبة مع الحُمْرَة للدلالة على الخجل، فلون وجه المحبوبة صار من شدة خجلها أحمر، فحمرة الخد تلازم بياض الوجه، وقد عرف الشاعر حال محبوبته من لون خدّها، وليس أدل على الخجل من لون الوجه، فاحمرار الوجه جعل الشاعر يقرأ علامات الخجل في وجهه محبوبته، فهو يتغزل بها، ويصف في الوقت ذاته حمرة خدها بسبب الخجل.

ثانيًا: حركة المشي:

تكاد تكون المِشية علامة فارقة بين إنسان وآخر، فلكل إنسان مشيته التي تميزه عن غيره من بني جلدته إلى حد ما، فالمشية تُعطي انطباعا أوّليًا عن صاحبها، لما لها من علاقة بشخصيته المادية أم المعنوية، "فالمشية تظهر الرشاقة أو الجمال، وتُظهر أيضا قوّة الشخصية أو ضعفها، كما أنها تُعتبر علامة مميزة للفئة العمرية للإنسان، فمشية الشباب تختلف عن مشية من هو في سن الشيخوخة مثلا"[185]، "فإذا مشى الإنسان بخطى حماسية، ونشاط، فهذا يدل على السرور والبهجة، وإذا مشى مرفوع الرأس فهو واثق من نفسه معتد بها، وإذا مشى مُطأطئ الرأس فهو خجول غير واثق بنفسه، أما إذا مشى بشكل مُتأنق، أو متبجح فهو يحاول أن يعرض بعض الإغراء[186]، ومن أنواع المشيات ما جاء في كتاب البرصان والعرجان للجاحظ، قول الشاعر[187]:

أبلـــغْ سُـــميّة أنّـــي لســـت ناسِـــيها عُمْـري ولا قاضـيًا مـن حبِّهـا حـاجي
خَـــوْدٌ كـــأن بهـــا وهنًـــا إذا نَهَضَـــتْ تَمشـي رُوَيْـدًا كَمَشْـيِ الظّـالع الـواجي

---

[185]. انظر: النوري، محمد جواد: **لغة الجسد علم الكينات دراسة نظرية تطبيقية**، دار الكتب العلمية، بيروت، 2017م، ط1، ص152.

[186]. انظر: باكو، ناتالي: **لغة الحركات**، تعريب: سمير شيخاني، دار الجيل، بيروت، 1995م، ط1، ص56،54.

[187]. الجاحظ: **البرصان والعرجان والعميان والحولان**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1990، ط1، ص220-221.

يصف الشاعر سُميّة بالرقة والنعومة، وهي فتاة شابة حَسَنَة الخلق، فهي تمشي رويدًا متمهلة، كمن يجد ألمًا في رجله، وهي مشية فيها من التدلل ما يكفي لوصف صاحبتها بالجمال والرقة، ومشية المحبوبة علقت في ذهن الشاعر وارتبطت بها، فهو عندما يتذكر محبوبته وتخطر بباله، تخطر معها أيضًا مشيتها، وكأن هذه المِشية أصبحت من العلامات التي تدل على المحبوبة لارتباطها بها.

ومما ورد أيضًا في أصناف المشيات، مشية الهلوك في قول الهذلي [188]:

ويْلَمِّه رجلا تأبه به بدلًا إذا تَجرّد لا خالٌ ولا بَخِلُ
السّالك الثَّغرةَ اليقظان كالِئُها مشي الهلوك عليها الخَيْعَلُ الفُضُلُ

والهلوك هي التي تُغيَر مشيتها إذا رأت رجلًا، والشاعر يصف شجاعة الرجل بأنه يمشي إلى القتال كما تمشي الهلوك إلى صاحبها، فهو يمشي بتبختر غير مبالٍ بالقتال ولا بالعدو، فهو بهذه الشجاعة استحق دعاء الشاعر له وإعجابه، فكلمة ويْلَمِّه للدعاء والإعجاب، فمشية الهلوك التي ارتبطت بالمرأة أصبحت صورتها تستعار للتعبير عن مشاهد أخرى أو معانٍ غير تلك التي يدل على مِشية المرأة، ومن ذلك تشبيه الرجل الذي يسعى للقتال بالمرأة التي تسعى لصاحبها، وهو ليس تشبيه بالموقف وإنما تشبيه بطريقة المشي غير المبالية بشيء.

---

[188]. الجاحظ: **البرصان والعرجان والعميان والحولان**، ص222.

ومن هيئة المشيات الدالّة على التمهّل، قول الأعشى [189]:

ودّع هُريـــرة إنَ الركـــبَ مرتحـــلٌ وهـــل تُطيـــقُ وداعًـــا أيهـــا الرجـــلُ

غـرّاءُ فرعـاءُ مصـقولٌ عوارضـها تمشـي الهوينـــا كمـــا يمشـــي الـــوجي الوحِـــلُ

يصـف الأعشـى الجاريـة بأنهـا بيضـاء واسـعة الجبـين، طويلـة الشـعر، نقيـة العـوارض، تمشـي مشـية الهوينـا فهـي تتمايـل وتتثنـى كمشـية الغـزال الـذي يمشـي فـي الوحـل ويشـتكي مـن ألـمٍ أصـاب حـافره [190]، فهـي تمشـي بترسُّـلٍ متمهلًـة غيـر مسـتعجلة فـي مشـيتها، فيصـفها بالتريُّـث والـبطء فـي المسـير، ودلالـة ذلـك التـدلل، وقـد يكـون لشـد انتبـاه الحاضـرين فهـي مشـية ملفتـة للانتباه، ذات غِواية.

[189]. التبريزي، أبو زكريا يحيي بن علي: **شرح القصائد العشر**، دار الجيل، بيروت، دت، دط، ص288.

[190]. التبريزي: **شرح القصائد العشر**، ص289.

الفصل الثاني

أثر لغة الجسد ودورها في تشكيل الصورة في قصائد جمهرة أشعار العرب.

المبحث الأوّل: مفهوم الصورة الشعريّة.

المطلب الأوّل: آراء النقاد القدماء في الصورة الشعرية.

المطلب الثاني: آراء النقاد المحدثين في الصورة الشعرية

المبحث الثاني: أثر لغة الجسد في الصورة التشبيهية.

المطلب الأوّل: تعريف الصورة التشبيهيّة.

المطلب الثاني: نماذج تطبيقيّة من كتاب جمهرة أشعار العرب.

المبحث الثالث: أثر لغة الجسد في الصورة الاستعارية.

المطلب الأوّل: تعريف الصورة الاستعاريّة.

المطلب الثاني: نماذج تطبيقيّة من كتاب جمهرة أشعار العرب.

المبحث الرابع: أثر لغة الجسد في الصورة الكنائية.

المطلب الأوّل: تعريف الصورة الكنائية.

المطلب الثاني: نماذج تطبيقيّة من كتاب جمهرة أشعار العرب.

المبحث الخامس: أثر لغة الجسد في الصورة التشخيصية.

المطلب الأوّل: تعريف الصورة الكنائية.

المطلب الثاني: نماذج تطبيقيّة من كتاب جمهرة أشعار العرب.

المبحث الأول: مفهوم الصورة الشعرية عند القدماء والمحدثين.

مدخل:

للصورة الشعرية أهميّة بالغة في الحقول والدراسات الأدبية، والنقدية، والبلاغية، فهي ترتبط بتجربة الشاعر، ومقدرته الشعرية، وهي وسيلته للتعبير عن الجمال، من خلال الربط بفنيّة، ومهارة، بين الأشياء التي ينوي التعبير عنها، فالصورة، الشعريّة " تهدف إلى إقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني"[191]، وقد أدرك النقاد القدماء والمحدثون، هذا الارتباط بين الصورة، ومقدرة الشاعر، وتجربته الشعرية، فبحثوا في الصورة الشعرية، وأفردوا لها الدراسات الأدبية والنقدية المتعددة.

ولكنّ مفهوم الصورة لم يتم الاتفاق عليه، فلا يوجد مفهوم واحد يعطي تصورا شاملا، مانعا للصورة الشعرية، فلم يتفق أحدٌ من النقاد القدماء، أو المحدثين، على تعريف محددٍ للصورة الشعرية، فتعددت مفاهيم الصورة الشعرية، وهذا التعدد في المفاهيم ناشئٌ عن تعدد الرؤى والتصورات، ووجهات النظر المختلفة، ذلك أنّ مفهوم الصورة خاضع لتلك الرؤى، والتصورات المتعددة لفن الشعر،" فالوصول لمعنى الصورة ليس باليسير الهيّن، ولا بالسهل اللّيّن، ومن قال ذلك فقد احتجبت عنه أسرار اللغة، وجمالها المكنون المستتر، وروحها المتجددة النامية، وليس لها حدود جامعة ولا قيود مانعة"[192].

---

[191]. عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي، بيروت، 1992م، ط3، ص332.

[192]. صبح، علي علي: **الصورة الأدبية تأريخ ونقد**، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، دت، دط، ص5.

فاتساع اللغة العربية، وتعدد أسرارها، وتشعب حقولها، وقابليتها النهمة للتجدد والتطور، أمور تحول دون الاتفاق على مفهوم واحد للصورة، لأنها ذات "دلالات مختلفة، وترابطات متشابكة، وطبيعة مرنة تأبى التحديد الواحد المنظّر"[193]، فخصوصية اللغة العربية تقف عائقا أمام مفهمة الصورة الشعرية، ، " فارتباط الصورة الشعرية بالإبداع الشعري الذي فشلت المساعي التي تحاول تقنينه، أو تحديده دومًا؛ لخضوعه لطبيعة متغيّرة، تنتمي لحدود الفردية والذاتية، وحدود الطاقة الإبداعية المعبَّر عنها بالموهبة"[194]، أمور حالت دون وضع مفهوم موحد لمصطلح الصورة الشعرية، الأمر الذي جعل النقاد على اختلاف الأزمنة يبحثون في هذا المصطلح، محاولين تقنينه وتنظيره، فظهرت العديد من المفاهيم التي تتناول هذا المصطلح وتشير إليه من قريب أو بعيد.

وإذا أردنا البحث عن تعريف للصورة الشعرية في اللغة، نجده في لسان العرب، مادة (ص و ر) " الصورة في الشكل والجمع صور، وقد صوّره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير التماثيل"[195]،" والصورة ما ينتقش في الأعيان، ويتميز بها غيرها وذلك ضربان: أحدهما محسوس يدركه الخاصة والعامة، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس والحمار بالمعاينة، والثاني معقول يُدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل، والروية، والمعاني التي خص بها شيء

---

[193]. صالح، بشرى موسى: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ط1، ص19.

[194]. صالح، بشرى موسى: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، ص19.

[195]. ابن منظور: **لسان العرب**، مادة: صور.

بشيء"[196]، وقد وردت كلمة الصورة في القرآن الكريم في مواضع مختلفة وقد اجتمعت أغلب آراء المفسرين على أنّ الصورة هي الشكل أو الهيئة، ومن ذلك قوله تعالى ﴿وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ﴾...﴿غافر:**64**﴾.

المطلب الأوّل: آراء النقاد القدماء في الصورة الشعريّة:

تعددت آراء النقاد القدماء في الصورة الشعرية واختلفت باختلاف مذاهبهم وسيكتفي الباحث بالتعريج على أهم تلك الآراء النقدية عند بعض النقاد، لأن الحديث يطول في حال تم إيراد جميع تلك الآراء.

ومن أقدم الإشارات للصورة تلك التي أوردها الجاحظ، عندما تحدّث عن الشعر وخصائصه، فقد رأى أنّ " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير "[197].

يتحدث الجاحظ عن الشعر ويرى أنّه جنس من تصوير، فقد جعل أهمية الشعر نابعة من كونه أداة لتصوير الواقع كما يراه الشاعر، فيقدمه للمتلقي بأبسط صورة ممكنة، ويكون ذلك بجعل الشعر كالشيء المحسوس، الذي يستطيع الإنسان إدراكه بالحس، فقد " طرح الجاحظ لأول مرة في النقد العربي فكرة الجانب الحسي للشعر وقدرته على اثارة صور

---

[196]. الأصفهاني، الراغب: **المفردات في غريب القرآن**، تحقيق: محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت، دت، دط، ص289.

[197]. الجاحظ، عمرو بن بحر: **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، 1969م، ط3، ج3، ص13.

بصـرية فـي ذهـن المتلقـي، وهـي فكـرة تعـد المـدخل الأول أو المقدمـة الأولـى للعلاقـة بـين التصوير والتقديم الحسّي للمعنى"[198].

فالجـاحظ يُقـيم علاقـة بـين الصـورة والحـس، فتقـديم المعنـى بصـورة حسّـيّة، تعمـل علـى إثـارة صـور بصـريّة مختزلـة فـي ذهـن المتلقـي، وكـأن فكـرة تجسـيم المعنـى كانـت مكتملـة فـي قـول الجـاحظ، ومـا لهـذا التجسـيم مـن أثـر فـي المتلقـي، وتحفيـزه لاسـتيعاب تلـك المعـاني التـي تضـمنتها الصـورة فـي حـال عمـد الشـاعر للتصـوير، إضـافة إلـى البعـد الجمـالي الـذي يكتسـي بـه الشعر إذا قدمه الشاعر معتمدا على قالب الصورة الحسيّة.

وكـان قدامـة بـن جعفـر (337هـ) مـن النقـاد الـذين تنـاولوا الشـعر وموضـوعاته بالـدرس والتنظيـر، فهـو يقـول: " إنّ المعـاني كلهـا معرضّـة للشـاعر، ولـه أن يـتكلم منهـا فيمـا أحـب وآثـر، مـن غيـر أن يحظـر عليـه معنـى يـروم الكـلام فيـه، وإذا كانـت المعـاني للشـعر بمنزلـة المـادة الموضـوعة، والشـعر فيـه كالصـورة، كمـا يوجـد فـي كـل صـناعة مـن أن لا بُـدّ فيهـا مـن شـيء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"[199].

يبـدو واضـحًا تـأثر قدامـة بالفلسـفة اليونانيـة،" فتنـاول قدامـة مقومـات الصـورة فـي الشـعر، ولـم يكشـف فـي هـذا التنـاول بصـحة اللفـظ والتركيـب، وسـلامة الـوزن واتسـاق القافيـة ممـا يعـد أمـورا جوهريـة لبنـاء هيكـل الشـعر، بـل وقـف عنـد مسـائل عرضـية مظهـرًا اقتـدار الشـاعر علـى

---

[198]. عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص260.

[199]. أبو الفرج، قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ومكتبة المثنى، بغداد، 1963، ط1، ص17.

الابتكار والإبداع"[200]، فشأن الصورة عند قدامة شأن باقي الصناعات، فالصانع مادته الخشب، والصائغ مادته الفضة، أما الشاعر فمادته الشعر.

ومما تجدر الإشارة إليه، أنّ تركيز قدامة على الشكل لا ينفي التفاته للمضمون، " إذ لا قيمة للشكل مفرغا من محتواه الفني، وقدامة نفسه قد أكد تأكيدًا واضحا حظر المعاني وقيمتها وعموميتها بالنسبة للشاعر، فكل ما في الحياة معان شعريّة، يعرض إليها الشاعر في شعره، ما دام قادرًا على إخراجها وتصويرها"[201].

ويستحضر الرماني (ت386هـ) الصورة إبّان تعريفه للبلاغة، فهو يرى أنّ الصورة عبارة عن تجسيد للمعنى في اللفظ في أحسن صوَره، وقد ذهب للقول: "وإنما البلاغة: إيصال المعنى إلى القلب، في أحسن صورة من اللفظ "[202]، وقد قارب ابن جني (ت392هـ) هذا القول بقوله: " ألا ترى إلى قول بعضهم في الترغيب في الجميل، ولو رأيتم المعروف رجلا لرأيتموه حسنًا جميلًا، وإنما يرغب فيه من يُنبّه عليه، بأن يصوره في النفوس على أشرف أحواله، وأنوه صفاته، وذلك بأن يتخيّل شخصًا متجسمًا لا عرضًا متوهمًا"[203]، فهو يوضّح معنى التوكيد كونه أحد المعاني التي يقع فيها المجاز، والمجاز عنده تجسيد للمعنوي في صورة حسيّة.

---

200. طبانة، بدوي: **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1969م، ط3، ص342.

201. عامر، فتحي أحمد: **من قضايا التراث العربي النقد والناقد**، تشأة المعارف، الاسكندرية، دت، دط، ص123.

202. الرّمّاني: **النكت في إعجاز القرآن الكريم**، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، 1968م، ط2، ص75.

203 ابن جنّي: **الخصائص**، ص443-444.

ويشير أبو هلال العسكري (ت395هـ)، للصورة في معرض حديثه عن البلاغة، بقوله: " وإذا قلت بلغ، أفاد ذلك أنّه صار إلى حال يؤدي فيها المعاني حق تأديتها في صورة مقبولة"[204]، والملاحَظ أنّ كلا من الرماني(ت386هـ)، وابن جني (ت392 هـ)، والعسكري (ت395هـ)، قد نظروا للصورة من منظور ضيّق، فتناولوها من خلال الاستعارة والتشبيه فقط.

أما عبد القاهر الجرجاني (471هـ)، فقد فاق القدماء إجادة في التنظير لمفهوم الصورة، لأنّه استفاد من آراء النقاد الذين سبقوه؛ فجاءت آراؤه النقدية أكثر دقة ووضوحًا وإيضاحًا عن الصورة، ويظهر ذلك من خلال قوله: " واعلم أنّ قولنا الصورة إنما هو تمثيل، وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبَيُّن إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك الأمر في المصنوعات، فكان تَبيُّن خاتم من خاتم، وسوار من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقًا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذه صورةٌ غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور من كلام العلماء"[205].

---

[204]. العسكري، أبو هلال: **الصناعتين (الكتابة والشعر)**، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، دت، ط2، ص14.

[205]. الجرجاني: عبد القاهر: دلائل **الإعجاز**، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1992م، ط3، ص508.

فالجرجاني أكثر دقة ممن سبقه في تحديد مفهوم الصورة، وقد رأى كامل البصير أنّ تناوّل الجرجاني لمصطلح الصورة قد ارتكز على عدة مفاهيم" أولًا: تناول الجرجاني الصورة والتصوير في خضم البحث البلاغي، ثانيًا: هضم معاني الصورة لغةً واصطلاحاً من شتى مصادرها الأصلية وربطها بالنظرية الأدبية العربية التي ترى أنّ القول صناعة في عملية خلقها وفي غايتها، كما أنّه تلمّس مصادر الصورة الأدبية ووسيلة خلقها ومعيار تقويمها في الواقع بأبعاده الموروثة ومقوماته الحيوية"[206].

فالصورة عنده لا ترتبط باللفظ والمعنى، بل إنّ النظم عنده يقع في الصدارة عندما يتعلق الأمر بالتصوير، والتصوير عنده يكون بالتمازج المتقَن بين الألفاظ والمعاني، ويوضح الجرجاني ذلك بقوله: " ومعلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأنّ سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير، والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أنّ محالًا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك مجال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام أن تنظر في مجرد معناه"[207].

فالكلام عنده سبيل للتصوير، وهذا التصوير يقع في المعاني، فإذا أراد أحدهم الحكم على الكلام، لا ينبغي له النظر في المعنى الذي أدّاه الكلام فقط، بل يجب ائتلاف اللفظ والمعنى، ليكون الحُكم على الشعر صحيحا.

---

[206]. البصير، كامل حسن: **بناء الصورة الفنية في البان العربي**، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987م، ط1، ص42.

[207]. الجرجاني: عبد القاهر: دلائل **الإعجاز**، ص254-255.

وقد ذكر ابن الأثير (ت 637 هـ) الصورة في تنظيره للتشبيه، فقد ذهب للقول: " ألا ترى أنّك إذا شبّهت صورة بصورة هي أحسن منها، كان ذلك مثبتًا في النفس خيالا حسنًا يدعو إلى الترغيب فيها، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها كان ذلك مثبتًا في النفس خيالًا قبيحًا يدعو إلى التنفير عنها"[208]، يرى ابن الأثير أنّ الصورة تتحقق في الجانبين البصريّ والحسيّ.

ونختم القول في الصورة عند القدماء بالفيلسوف الناقد حازم القرطاجني(ت 684هـ) الذي نظر للصورة من منظور فلسفيّ نابع من ثقافته الفلسفية الذاتية، أو المأخوذة من الفلاسفة المسلمين الذين سبقوه؛ كالفارابي وابن سينا، يقول القرطاجني: " إنّ المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان، عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنّه إذا أُدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أُدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبَّر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ"[209].

فالقرطاجني يرى أنّ المعاني عبارة عن صورة ذهنية لشيء موجود في الواقع، كما نلحظ اهتمامه بالقدرة على نقل الصورة الذهنية إلى أفهام السامعين، وذلك بالتعبير عنها من خلال اللفظ.

---

[208]. ابن الأثير: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، مصر، 1973، ط2، ج2، ص123.

[209]. القرطاجني، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م، ط2، ص18-19.

المطلب الثاني: آراء النقاد المحدثين في الصورة الشعرية:

نظـرًا للعلاقـة الوثيقـة بـين الصـورة الشـعرية والعمليـة الإبداعيـة، فقـد احتلـت الصـورة فـي النقـد الحـديث مكانـة مرموقـة، فانشـغل النقـاد والدارسـون بقضـية الصـورة الشـعرية، وأولوهـا اهتمامًـا كبيـرًا، الأمـر الـذي وسّـع دلالـة مفهـوم الصـورة، فلـم يعـد مقتصـرًا علـى الجوانـب البلاغيـة كمـا فـي النقـد القـديم، بـل أصـبحت الصـورة تضـطلع بـدور مهـم فـي اسـتمالة المسـتمعين وتحقيـق التأثير فيهم لما لها من ارتباط وتجذر في الجوانب الشعورية والروحية.

فتهـدف الصـورة،" إلـى إقنـاع المتلقـي بفكـرة مـن الأفكـار، أو معنـى مـن المعـاني، وكيـف تتوسـل لـذلك بالشـرح والتوضـيح، أو البالغـة، أو التحسـين والتقبـيح، وكيـف ينتهـي بهـا الأمـر إلـى أن تصبح أسلوبًا جامدًا من أساليب الإثبات، ونوعًا من أنواع الاستدلال المنطقي"[210].

ولا يخفى على دارس، تأثر النقد العربـي الحديث، بالمدارس والمذاهب الغربيـة الحديثة، فكان لهـذا التـأثر، أثـر بـالغ، فـي تعـدد واتسـاع دلالـة مفهـوم الصـورة، نظـرًا لاخـتلاف المـذاهب الأدبيـة، والمرجعيات الفكرية، التي فرضت هيمنتها على النقاد الذين اهتموا بقضية الصورة الشعرية، " فنجد في النقد الحديث أوصافًا للصورة، فقد وصفت بأنّها شعريّة، وأنّها أدبية، وأنّها بلاغية، وأنّها بيانية، وأنّها فنيّة، وذلك بحسب الفن الذي قيلت فيه، والنوع الأدبي الذي نميت إليه، فهي شعرية إن كانت في الشعر لا في النثر، وأدبية إن أريد التعميم وعدم تخصيص الشعر، وهي بلاغية أو بيانية إن كانت تقوم على فنون البيان البلاغية، وهي فنيّة إن أُريد اعتمادها على فنون البلاغة وطاقات اللغة الأخرى"[211].

---

[210]. عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص363.

[211]. ذياب، محمد علي: **الصورة الفنية في شعر الشماخ**، وزارة الثقافة، عمّان، 2003، ط1، ص17.

ومما ذهب إليه النقاد المحدثون في حديثهم عن الصورة، نجد في كتاب الصورة الأدبية لمؤلفه مصطفى ناصف تعريفًا للصورة، إذ يقول، " إنّ الصورة منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء"[212]، وما كان لناصف أن يذهب في تعريف الصورة هذا المذهب إلّا بسبب تأثره بالنقاد الغربيين، وحذوه حذوهم، فهو يرى أنّ النقاد العرب القدماء لم يستطيعوا استيعاب مفهوم الصورة، ولم يقعوا لها على دلالة، فهو يقول:" ولست أبغي من وراء هذه الصفحات اليسيرة الملقاة بين يديك إلّا أن تشاركني الإحساس بكل تلك المشاكل التي لا يعرفها النقد القديم"[213]، فهو يُنكر اهتمام النقاد القدماء بالخيال، ويبدو ذلك جليًّا في قوله:" والحق أنّ لدينا قرائن أخرى تكشف عن إهمال الخيال في النقد الأدبي"[214].

ويُعرّف آخر الصورة بأنّها، "تجسيم لمنظر حسيّ، أو مشهدٍ خياليٍّ، يتخذ اللفظ أداة له، فالتجسيم وحده ليس كلّ شيء في الصورة فهناك اللون، والظل، والإيحاء، والإطار، وكلها عوامل لها قيمتها في تشكيل الصورة وتقويمها"[215]، فهذا يرى القول ارتباطًا بين الواقع والخيال، وذلك من خلال مقدرة الصورة على التعبير عن كليهما، فالصورة قادرة على تجسيم الخيال، كقدرتها على تجسيم الواقع، مستخدمة اللفظ سبيلا لها، كما أنّ الصورة تتشكل من خلال عدة عوامل مساعدة؛ كاللون والظل والإيحاء والإطار.

ويرى علي صبح، أنّ الصورة الأدبية: "هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الحي لوسائل التعبير التي ينتعتها وجود الشاعر المطلق من عالم المُحسّات ليكشف عن

---

[212]. ناصف، مصطفى: **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت، 1984م، ط3، ص8.

[213]. ناصف، مصطفى: **الصورة الأدبية**، ص7.

[214]. ناصف، مصطفى: **الصورة الأدبية**، ص9.

[215]. فهمي، ماهر حسن: **المذاهب النقدية**، دار القطري بن الفجاءة، الدوحة، 1962م، ط1، ص204.

حقيقة المشهد والمعنى في إطار تام مُحسّن ومؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"[216].

ويُعرّف الدكتور نعيم اليافعي الصورة بقوله: " هي واسطة الشعر وجوهره وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة، تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تُشكّل مع أخواتها الصورة الكليّة التي هي العمل الفنيّ نفسه"[217].

والناظر في الآراء النقدية السابقة للصورة يلحظ اهتمام النقاد المحدثين بها، " فهي وسيلة الناقد المعاصر التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره المهمة، في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه"[218].

ويتضح مما سبق أنّ الوقوف على مفهوم محدد لمصطلح الصورة شيء لا يمكن الجزم به، إذ " إنّ أيّة محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية، إن لم تكن ضربًا من محال"[219]، وذلك راجع كما أُسلف الذكر لتعدد المذاهب والمدارس التي ينتمي إليها النقاد أولًا، ولاتساع دلالة مصطلح الصورة ثانيًا، وتأثر النقاد المحدثين بالمناهج الغربية ثالثًا، كما " أنّ مفهوم الصورة لا يزال يضرب في عموميات من المسائل الفلسفية، والدراسات النفسية، فلا يستوي في حدود البحث النقدي مدلولًا محددًا تتشكّل أُسسه من التعبير اللفظي الذي يُجسده ويُمثله"[220].

---

216. صبح، علي علي: **الصورة الأدبية تأريخ ونقد**، ص 149.

217. اليافعي، نعيم: **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988م، ط1، ص81.

218. عصفور، جابر: الصورة **الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص7.

219. صالح، بشرى موسى: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، ص19.

220. البصير، كامل حسن: **بناء الصورة الفنية في البان العربي**، ص126.

فعلاقة الصورة بالمسائل الفلسفيّة، والدراسات النفسيّة، والتي بدورها تختلف بين دارس وآخر، وبين حقل علمي وآخر، تحول دون الإجماع على مفهوم محدد لهذا المصطلح، وبناءً على هذا الرأي يمكن القول: إنّ مصطلح الصورة يُستخدم في مختلف مجالات العلم، فتعريف الصورة خاضع للحقل، أو مجال المعرفة الذي يُدرَس من خلاله، فهو في الفلسفة غيره في علم النفس، وفي الأدب غيره في الفن، حتى وإن كان هناك بعض التشابه بين حقول المعرفة في الشكل، لكن المحتوى والمضمون لا شك في أنّ فيهما بعض الاختلاف، والاختلاف في المضمون، ينعكس بشكل أو بآخر على تعريف الصورة في مختلف مجالات المعرفة.

ومن الجدير بالذكر أنّ من النقاد الغربيين من يربط الصورة بالخيال، " كالرومانطيقيين من أمثال رودزورث، ووليم بليك، وشيلي وكيتس، وفشته"[221]، وقد حذا حذوهم المحدثون من نقاد العرب، في اهتمامهم بالخيال، في دراسة الصورة الشعرية فجاءت آراؤهم صورة عن آراء الغربيين في دراسة الصورة، وربما يُعدَ هذا جوهر الاختلاف بين القدماء والمحدثين في تعريفهم للصورة.

فربط الصورة بالخيال والفلسفة وعلم النفس، أمور أدّت لاتساع مفهومها، واختلاف النقاد في وضع مصطلح جامع مانع لها، الأمر الذي جعل من آراء المحدثين أكثر شمولًا وتعددًا واتساعًا من آراء قدماء النقاد، وإلى جانب الخيال لا بُدّ من التجربة الشعريّة الخاصّة بالشاعر، "والتجربة الشعريّة يستغرق فيها الشاعر، لينقلها إلينا في أدق ما يحيط بها من

---

[221]. انظر: العشماوي، محمد زكي: **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت، 1986م، ط1، ص252،251.

أحداث العالم الخارجي، فتتمثل فيها الحياة، وألوان الصراع التي تتمثل في النفس، أو في الفرد، إزاء الأحداث التي تحيط به"[222].

فالشاعر يستخدم الصورة الشعرية ليعبر فيها عن تجربته الشعورية الخاصة، كما يعبّر بها الواقع الذي يعيش فيه، فالشاعر يقدم المعنى للمتلقي من استخدامه للصورة الشعرية؛ كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، وغيرها من ألوان البيان، وسيتناول الباحث في هذا الفصل أثر لغة الجسد ودورها في إيضاح الصورة الفنية من تشبيه، واستعارة، وكناية، وتشخيص، وذلك من خلال دراسة نماذج شعرية من قصائد كتاب جمهرة أشعار العرب.

المبحث الثاني: أثر لغة الجسد في الصورة التشبيهية.

المطلب الأوّل: تعريف الصورة التشبيهيّة:

أورد النقاد القدماء والمحدثون تعريفات كثيرة للتشبيه، لا يمكن حصرها في هذا المقام، ولكن سيتم ذكر بعض الأقوال التي تناولت التشبيه، ذلك أنّ التشبيه لاقى اهتمامًا كبيرًا عند النقاد، نظرًا لقيمته في العملية الشعريّة، " فالتشبيه يزيد المعنى وضوحًا، ويُكسبه تأكيدًا، ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه، وقد جاء عن القدماء، وأهل الجاهلية، ومن كل جيل، ما يستدل به على شرفه وموقعه من البلاغة بكل لسان"[223].

---

[222]. هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1997، دط، ص363.

[223]. العسكري، أبو هلال: **الصناعتين (الكتابة والشعر)**، ص249.

والتشبيه هو" الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في معنى مشترك بينهما، بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة، أو المفهومة من سياق الكلام"[224]، فالتشبيه هو التمثيل أو هو تشبيه شيء بشيء لوجود شبه بينهما، كتشبيه الرجل الشجاع بالأسد لاشتراكهما في صفة الشجاعة.

وهو أيضًا " علاقة تجمع بين طرفين متمايزين لاشتراك بينهما في الصفة نفسها أو في حكم لها ومقتضى"[225]، "وأركان التشبيه أربعة: مشبه، ومشبه به، وهما طرفا التشبيه، ووجه الشبه، وأداة التشبيه ملحوظة أو ملفوظة"[226]، وأدوات التشبيه هي " ألفاظ تدل على معنى المشابهة؛ كالكاف، وكأن، ومثل، وشبه، وغيرها مما يؤدي معنى التشبيه كالمضاهاة والمحاكاة، والمشابهة، والمماثلة، وكذا ما يُشتق من لفظيّ ماثل وشابه، أو ما يرادفهما في المعنى"[227].

فالتشبيه يقع بين شيئين: مشبه، ومشبه به، وهما طرفا التشبيه، لوجود علّة مشتركة بينهما وهو وجه الشبه، ويتم ذلك باستخدام أداة تشبيه إذ تقوم الأداة بالربط بين طرفي التشبيه، سواء أكانت الأداة ظاهرة أم محذوفة.

---

224. شيخ أمين، بكري: **البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)**، دار العلم للملايين، بيروت، 1995، ط5، ص15.

225. الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، ص98.

226. الهاشمي، السيد أحمد: **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، المكتبة العصرية، بيروت، دت، دط، ص219.

227. الهاشمي، السيد أحمد: **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ص236.

المطلب الثاني: نماذج تطبيقيّة من كتاب جمهرة أشعار العرب.

تؤدي لغة الجسد وظيفة مهمة في إيضاح الصورة التشبيهية، ومن الأمثلة الواردة في كتاب جمهرة أشعار العرب، والتي توضح دور لغة الجسد في التشبيه، قول امرئ القيس [228]:

تَـــرَى بَعَـــرَ الآرامِ فـــي عَرصَاتِهـــا وَقيعانِهـــا، كأنَّـــهُ حَـــبُّ فُلْفُـــلِ

استخدم الشاعر الصورة البصرية، التي تعتمد على لغة الجسد، مستخدما ألفاظًا دالّة على الحواس، فالصورة التشبيهية لا تدرك إلّا من خلال البصر، فالآرام والعرصات والقيعان وحَبّ الفلفل لا يمكن الربط بينها، إلّا من خلال التشبيه، وتم ذلك للشاعر عندما استخدم لغة الجسد الذي تمثل في الرؤية بالعين، مستخدما صورتين بصريتين؛ الصورة الأولى: ترى بعر الآرام، والصورة البصرية الثانية: حبّ فلفل، ومن الجدير بالذكر أن تشبيه بعر الآرام بحب الفلفل لم يأت اعتباطا، فالشاعر ابن ملك، إذا فهو ينتمي للطبقة الأرستقراطية، وذكره لحب الفلفل نابع من تمتع الشاعر بمكانة اجتماعية مرموقة، فإذا كان الفلفل أهم وأثمن ما يمتلكه البدوي في الصحراء، فإنّ الشاعر يراه كثيرًا كبعر الحيوانات ولا يأبه به إلا ليعبر به عن مكنونات نفسه، فهذه الصورة صورة حسيَة نفسيَة تحتوي على شعور بالفوقية والتعالي، وفي قوله[229] :

كـــأنّي غَـــداةَ البَـــينِ، يَـــومَ تَحَمَّلُـــوا لَـــدَى سَـــمُراتِ الحَـــيِّ نـــاقِفُ حَنظَـــلِ

---

228. امرؤ القيس بن حجر بن عمرو المقصور، بن حجر آكل المرار بن الحارث الملك بن عمرو بن معاوية بن الحارث بن معاوية بن ثور وهو كندة بن مرتع بن عفير بن عدي بن الحارث بن مرة بن أدد بن زيد بن يشجب بن عريب بن زيد بن كهلان بن سبأ بن يعرب ابن قحطان بن هود النبي (صلى الله عليه وسلم)، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، 243-244.

229. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص248.

يستخدم الشاعر لغة الجسد المتمثلة بالبكاء، لإيضاح الصورة التشبيهية فصارت الصورة التشبيهية أكثر ترابطًا، فعمد الشاعر إلى نسج شبكة من العلاقات الحسيّة الجسدية للتعبير عن مكنونات نفسه، فقد شبه نفسه بناقف الحنظل، والحنظل له حرارة تدمع منها العين، فشبه ما جرى من دمعه لفقد أهل الدار بما يسيل من عين ناقف الحنظل، وإنّما خص ناقف الحنظل، لأنّه لا يملك سيلان دمعه كما لا يملكه من اشتد شوقه وحزنه.

وقد اعتمد الشاعر في هذا البيت على لغة العين الباكية، كوسيلة للتعبير عن مدى شوقه ووجده لتلك الديار التي خلت من أصحابها، فنطقت العين بما خرس عنه اللسان، وعبّرت عمّا في النفس، فجاءت الصورة التشبيهية من خلال لغة عين الشاعر التي بكت قسرًا، فأثرت اللغة غير المنطوقة الصورة التشبيهيّة وزادتها وضوحًا وجمالًا.

ومن الصور التشبيهيّة الحسيّة، قوله [230]:

بِثَغْـــرٍ كَمِثْـــلِ الأُقْحُـــوانِ مُنَـــوِّرٍ نقـــيِّ الثّنـــايا أشنَـــبٍ غَـــير أَثْعَـــلِ

يتغزّل الشاعر بمحبوبته بأوصاف حسيّة، فهي عندما تبتسم، تتكشف أسنانُها التي تشبه في بياضها وتراكبها بتلات الأقحوان، والأقحوان نبات بري معروف ببياض بتلاته، فثغرها نقي كهذا النبات، وزاد الشاعر في الوصف، فذكر صفة أشنب، لإضفاء المزيد من البياض والبريق على ثغرها، ووصف ثغرها أيضًا بأنّه غير أثعل، أيّ أنّ أسنانها غير متراكب بعضه فوق بعض، فأسنانها منتظمة، الأمر الذي يزيده جمالًا وحُسْنًا.

ومن الصور التي وردت عنده أيضًا، قوله [231]:

ومـــا ذَرَفَـــتْ عَينـــاكِ إلاّ لتَضْرِبـــي بِسَـــهْمَيكِ فـــي أَعْشَـــارِ قَلْـــبٍ مُقَتَّـــلِ

---

230. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص251.

231. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص253.

شبه دموع محبوبته لحظة البكاء، بالسهام التي تصيب القلب، فجعل البكاء سببًا لإطلاق السهام التي تصيب القلب، فما تطلقه العين يَقَرُّ في القلب، فدموع المحبوبة سبب للموت فلولا لغة الجسد التي تمت عن طرق البكاء، لما استطاع الشاعر بناء الصورة التشبيهيّة التي تمت بتشبيه الدموع بالسهام.

ومنه أيضًا ما ورد عند طرفة بن العبد [232]، الذي يقول في وصف أصحابه [233]:

نَدامايَ بِيضٌ كَالنُّجومِ، وَقَينَةٌ تَرُوحُ إلينا بَيْنَ بُرْدٍ وَمُجسَدِ

يشبه الشاعر أصحابه في بياضهم وحسن وجوههم بالنجوم، وهي صورة تشبيهيّة عمادها اتكاء الشاعر على وصف وجوههم الجميلة، فأجسادهم تتضح ببياض النجوم، وهذا البياض صفة جامعة بين الندماء والنجوم، فكان تصويرهم بالنجوم نتيجة لسببين: أولهما: سبب ماديّ وهو جمال الندماء وحسنهم وبياض أجسامهم، وثانيهما: إحساس الشاعر بمكانة ندمائه العالية ورقيّهم، فجاء تشبيههم بالنجوم لسببين؛ ماديّ ومعنويّ، ولما فيها من لمعان وارتفاع، وهذه من الصور الحسيّة التي تدرك بالبصر.

ومثله قول نابغة بني جعدة [234]، يقول [235]:

نَداماي عِنْدَ المُنْذِرِ بْن مُحرِّقٍ أرى اليَوْمَ مِنْهُم ظاهر الأرض أقفرا

كُهُولاً وشُبّاناً، كأَنّ وجوهَهُم دَنانيرُ ممّا شِيفَ في أرضِ قَيْصَرَا

---

[232]. هو طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد بن مالك بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل بن قاسط ابن هنب بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسعد بن ربيعة بن نزار بن معد، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص419.

[233]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص436.

[234]. وهو قيس بن عبد الله بن عدس بن ربيعة بن جعدة بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن بكر بن هوازن، انظر: **جمهرة أشعار العرب**، ص773.

[235]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص775.

فأصحاب النابغة على اختلاف سنهم، وجوههم بيضاء، مشرقة كالدنانير المنقوشة في بلاط قيصر، فشبه الشاعر إشراق وجوه ندمائه، بلمعان الدنانير البرّاقة، وبتشبيههم بالدنانير يُعلي منزلتهم ويرفع قدرهم، فهم كالدنانير التي اكتسبت أهمية وقيمة معنوية كونها نُقشت في بلاط القيصر، بالإضافة لقيمتها الماديّة التي لا يمكن إنكارها والاستغناء عنها، وما دعا الشاعر لهذا التشبيه هو تمتع الندماء بكلا المزيّتين؛ المادية: وهي جمال وجوههم، والمعنوية: وهو ارتفاع قدرهم، وعِظم شأنهم.

ومن الصور التشبيهيّة التي اعتمدت على حاسة البصر ما ذكره خداش بن زهير [236]، يقول [237]:

وفِي جِسْمِ راعيها شحوب كأنّه هزال، وما من قلّة الطعم يهزلُ

أصدر الشاعر حكمًا قاطعًا على جسد راعي الإبل، فشحوب جسم الراعي، أنبأ الشاعر عن حاله، فنسج الشاعر الصورة التشبيهيّة مستخدمًا هيئة راعي الإبل، فهو شاحب اللون، فيه قتامة وشحوب، وهذا الشحوب أعطى الشاعر إشارة على إصابة الراعي بالهزل، فشبه شحوب اللون بالهزال في الجسم، فبنى الشاعر الصورة التشبيهيّة مستخدمًا لغتي جسد في هيئتين مختلفتين، تدل إحداهما على الأخرى، وهما الهزل الذي يسبب الشحوب.

---

[236]. خداش بن زهير بن عمرو بن عامر بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوازن، انظر: **جمهرة أشعار العرب**، ص523.

[237]. **جمهرة أشعار العرب**، ص535.

ومن الصور البصرية والتي استخدم فيها الشاعر لغة الجسد لإيضاح الصورة التشبيهية ما ورد في مجمهرة عنترة[238]، يقول[239]:

يا عَبْلَ لَوْ أَبْصَرْتِني لرأيتني ... في الحربِ أُقدِمُ كالهزْبرِ الضّيغمِ

ولقد نَظَرْتُ غَداةَ فارَقَ أَهْلُها ... نظَرَ المُحِبّ بِطَرْفِ عَيْنَيْ مُغرَمِ

نظرت إليك بمقلةٍ مكحولةٍ ... نظر المريض بطرفه المتقسّم

نلحظ في هذه الأبيات دور لغة الجسد، في إيضاح الصورة التشبيهيّة، فالشاعر اعتمد على حاسة البصر، كوسيلة لإيضاح صورته في الحرب، فصورته في الحرب تشبه صورة الهزبر، لما بين الصورتين من شبه في الشجاعة والقوة والإقدام، وانعدام الخوف من الأعداء، فالصورة التشبيهية ظهرت من خلال حاسة البصر، فهي صورة مُدرَكة بالبصر، فلو كان الشاعر جالسًا في بيته، ونظرت إليه محبوبته لما لاحظت الشبه بينه وبين الهزبر، ولكن النظر إليه في الحرب، وما تنطوي عليه من كر وفر وقتل، هو ما أعطى الصورة التشبيهيّة مصداقية، فهي صورة حسيّة حركية، أُدركت من خلال صورة حسيّة بصريّة.

وعندما تفرّق شمل العاشقَين، وشطّت بهما الديار نظر إليها نظر المحب بطرف العين، فأقام الشاعر الصورة التشبيهيّة، معتمدًا على لغة الجسد، التي تمثلت في البصر الحقيقي، وفي نظرة الطرف، وقد استشف عنترة حال عبلة من خلال نظرتها، فهي تنظر إليه نظر المريض الحائر، الذي يقلب النظر هنا وهناك، فهذه النظرة هي جعلت عنترة يقيم الصورة التشبيهيّة، و يشبه عبلة بالمريض، فالتشبيه قام هنا على التوحيد بين نظرة المريض،

---

[238]. عنترة بن عمرو بن شدّاد بن قراد بن مخزوم بن عوف بن مالك بن غالب بن قطيعة بن عبس بن بغيض بن ريث بن غطفان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص471.

[239]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص477،476،475.

وبين نظرة عبلة، فكلا من النظرتين تدلان الدلالة ذاتها لدى عنترة، فنظرة السقيم تختلف عن نظرة من ليس به علّة، فلغة الجسد وحدت بين حال عبلة وبين حال السقيم، وساعدت على إبراز جمال التشبيه، وتقويته بين المشبه والمشبه به، فكلاهما يتشابهان في الحركات الجسديّة على هيئة واحدة، وبالتالي فإنّ ما ينطبق على المشبه، ينطبق على المشبه به من أحوال.

ومن الصور التشبيهية التي وردت في الجمهرة والتي قامت على لغة الجسد، وكان للغة الجسد دور بارز في إيضاحها، ما ورد في مذهبة حسان بن ثابت [240]، قوله [241]:

حُسَامٌ وَأَرماحٌ بِأَيدي أَعِزَّةٍ مَتى تَرَهُمْ، يَا ابنَ الخطيمِ، تَبَلَّدِ
أُسودٍ لها الأشبالُ تَحمي عَرينَها مَداعِيسُ بالخَطّيّ في كلّ مَشْهَدِ

شبه الشاعر قومه بالأسود لشجاعتهم، وهذه الأسود تكون أشد ضراوة وشراسة وقوة عندما تدافع عن صغارها، فعمد حسّان لهذه الصورة التشبيهيّة التي لا يمكن إدراكها إلّا من خلال البصر، مستخدمًا عيون ابن الخطيم لإبراز الصورة التشبيهية وطرفيها؛ قومه والأسود التي تدافع عن أشبالها، فالبصر هنا عماد الصورة التشبيهيّة، ومركزها، والباعث عليها، ومبرزها، ومن التشبيهات التي وردت في كتاب الجمهرة ما ذكره قيس بن الخطيم [242]، في مذهبته، يقول [243]:

تَبَدّتْ لَنَا كالشّمْسِ تَحْتَ غَمَامَةٍ بَدَا حَاجِبٌ مِنْهَا، وَضَنَّتْ بِحَاجِبِ

---

240. هو حسّان بن ثابت الأنصاريّ بن المنذر بن حرّام بن عمرو بن زيد مناة بن عدي بن عمرو بن مالك بن النجّار بن تيم الله بن ثعلبة بن الخزرج بن حارثة بن ثعلبة بن مزيقاء عنزو بن عامر بن ماء السماء، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص622.

241. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص624.

242. هو قيس بن الخطيم بن عدي بن عمرو بن سواد بن ظفر بن كعب بن الخزرج بن النبت بن مالك بن الأوس بن حارثة بن ثعلبة ابن عمرو بن عامر بن حارثه بن امرئ القيس بن ثعلبة بن مازن بن الأزد بن الغوث بن مالك بن زيد بن كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب ابن قحطان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص 645.

243. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص 646.

يشبه الشاعر محبوبته بالشمس، فهي تظهر وتحتجب كالشمس من وراء الغيوم، وهي تحجب عنه بعض وجهها وتظهر بعضه، فهذه الصورة تحمل دلالّة التدلل، وكأنها أرادت لفت نظر الشاعر إليها عن طريق ثنائية الكشف والاحتجاب، وقيام الشاعر بتوظيف هذه الثنائية في الصورة التشبيهيّة، عملت على إيضاحها، وإبراز سمة الجمال فيها.

ومن الصور التشبيهيّة قوله [244]:

رِجَالٌ مَتَى يُدْعَوا إلى الحَرْبِ، يُسرعوا كمشي الجمَالِ المشعلات المَصَاعِبِ
إذَا فَزِعوا مَدّوا إلى الموتَ فاخرًا كَمَوْجِ الأتِيِّ المُزْبِدِ المُتَرَاكِبِ

شبّه الشاعر صورة مشي الرجال إلى الحرب، بصورة مشي الجمال، فالجمال تمشي رافعة رؤوسها عندما تذعر وتتفرق، وكذلك حال رجال قبيلته فهم مرفوعو الرؤوس عندما يلبون نداء الحرب، وهذه الصورة من الصور التي تدرك بحاسة البصر، وهي صورة لها دلالة القوة والاعتزاز بالنفس، والبيت الذي يليه يؤكد الدلالة ويقويها، فيشبههم الشاعر بالجيش الضخم الذي يفخر على من حوله، وهذا الفخر إنما يأتي نتيجة للاعتزاز بالنفس الذي يشعر به الرجال في الحرب، فالشاعر استخلص هذه الصور من خلال تشبيه هيئة مشي الرجال بهيئة مشي الجمال، ومن خلال ما يشعر به الرجال من عزة وأنفة، جعلهم جيشًا جرّارًا يفخر على من حوله، فصاروا كالسيل الذي يتدفق من كل صوب، لا يستطيع أحدٌ ردعه.

ومثله قوله [245]:

أَتَتْ عُصْبٌ مِ الأَوْسِ تَخْطُرُ بالقَنَا كَمَشْيِ الأسودِ في رَشَاشِ الأهَاضِبِ

---

[244]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص648.

[245]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص650.

يشبه الشاعر مِشية قومه في المعركة بمشية الأسود تحت المطر، وهي مشية لها دلالة القوة والثقة بالنفس وعدم الفزع، فهي مشية تبختر وخيلاء، كما وتدل على الاستهتار بالعدو والاستخفاف بهم، لأنهم يعرفون في قرارة أنفسهم أنّ الغلبة سوف تكون لهم، كما أنّ الشاعر يثق بقوتهم وإلّا لما كان شبههم بالأسود.

ومثل هذه الصورة ما ورد عند عمرو بن امرئ القيس [246]، يقول [247]:

إذا مَشَـــيْنَا فـــي الفَارِســـيِّ كَمَـــا تَمْشـــي جِمـــالٌ مَصَـــاعِبٌ، قُطُـــفُ
نَمْشـــي إلـــى المَـــوْتِ مِـــنْ خَفَائِظِنـــا مَشْـــياً ذَرِيعـــاً، وَحُكْمُنَـــا نَصَـــفُ

فهيئتهم عندما يمشون وهم يلبسون الدروع، تشبه هيئة الجمال عندما تمشي ببطء، فالشاعر شبه صورة بصورة، ولكنّ هذه الصورة متغيرة تبعا لتغيّر الحال، فهم إذا دُعوا إلى الحرب يمشون مشيا سريعًا معتدلي القامة، فالهيئة تتغير تبعًا لتغير الموقف، أي أنّ المؤثرات الخارجية التي تحيط بهم تؤثر عميقًا على لغة الجسد عندهم، واستخدام الشاعر لتلك الهيئات وتوظيفها في الصورة التشبيهيّة ساعد على ثرائها وإيضاح الصورتين المشبه والمشبه به، فما أُبهم من دلالة في صورة وضحتها الدلالة المشابهة لها في الصورة الأخرى، كما ورد في الجمهرة أمثلة على التشبيه المعقد والذي يتكون من عدة صور، ومثله قول امرئ القيس[248]:

فقُلـتُ لهـا: سِـيري وأَرْخـي زِمامَـهُ ولا تُبعِـديني مِـنْ جَنَـأكِ المُعَلَّـلِ

---

246. وهو عمرو بن امرئ القيس بن مالك الأغر بن ثعلبة بن كعب بن الخزرج بن الحارث بن الخزرج بن حارثة بن عمرو مزيقياء ابن عامر ماء السماء بن حارثة الأحساب بن امرئ القيس البطريق بن ثعلبة بن مازن بن الأزد، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص673.

247. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص676.

248. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص250.

فقد شبه محبوبته عنيزة بالشجرة، وشبه حديثها بجنى الثمر، فهذه الصورة حسيّة استخدم الشاعر فيها حاسة الذوق، ليعبر فيها عن مراده.

ومنه ما ورد في مجمهرة عنترة [249]:

دارٌ لآنِسَـــةٍ غَضـــيضٍ طَرفُهـــا طَـــوْعِ العِنـــاق لَذيـــذَةِ المُتَبَسِّـــمِ

يستخدم عنترة لغة الجسد، ليرسم بها صورة جميلة لمحبوبته، فهي آنسة شابة، يؤنس بحديثها، ويقال:" الآنسة هي الظبية تؤنس شخصًا أي تبصره، وإذا أبصرت شخصًا ذعرت فمدت عنقها، واشرأبت نحوه، فتبينت محاسنها، وشبه المرأة بها"[250]، وهي خجولة حيية، تغض بصرها من شدة خفرها، وهي طيعة العناق ليست شرسة، ولذيذة المبسم عذبة الريق [251]، فلغة الجسد في غضيض طرفها، طوع العناق، لذيذة المبسم، عملت على إيضاح الصورة التشبيهيّة، فهي صورة تشبيهية منسوجة بخيوط حسيّة، نسجها الشاعر مستخدمًا هيئات جسدية دالّة على الجمال والتدلل.

ويقول عنترة أيضًا [252]:

إذْ تَســتَبيكَ بــذي غُــرُوبٍ واضــحٍ عَـــذْبٍ مُقَبَّلُـــهُ، لَـــذيذِ المَطعَـــمِ

يتغزّل عنترة محبوبته فهي ذات ثغر برّاق له رائحة طيبة، ولذيذ المطعم، فهذه الصفات الحسّيّة، الفم البرّاق، والأسنان البيضاء لا تستقيم إلّا مع الجمال، فهي علامات دالّة على جمال المحبوبة، وقد استطاع الشاعر من خلال لغة الجسد إبراز الصورة التشبيهيّة التي

---

249. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص472.

250. التبريزي، الخطيب التبريزي: **شرح ديوان عنترة**، قدم له وعلّق عليه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، 1992م، ط1، ص149.

251. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص472.

252. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص476.

ظهرت من خلال جمال جسد محبوبته، ومثله قول كعب بن زهير [253]، في مشوبته، يقول [254]:

تجلو عوارِضَ ذي ظَلْمٍ إذا ابتسَمَتْ كأنّه مُنْهَلٌ بالرّاحِ مَعْلُول
شُجّتْ بِذِي شَبَمٍ مِن مَاء مَحْنِيةٍ صافٍ بِأَبْطَحَ، أضْحى، وهْوَ مشمول

يصور محبوبته بأنّها ذات أسنان بيضاء، ورائحة فم طيبة، فعندما يفتر فمها عن ابتسامة، يصبح كالإناء المملوء خمرا طيبًا، فالصورة التشبيهيّة توضحت من خلال الذوق، فعذوبة ريق المحبوبة الذي يشبه الخمر في اللذة يُدرَك من خلال الذوق، فاستخدم الشاعر حاسة الذوق للتعبير عن لغة الجسد المتمثل في جمال فم المحبوبة، وابتسامة المحبوبة صورة دالّة على جمالها، فتم بناء الصورة من خلال حركة الشفتين للابتسام.

ومن التشبيهات في كتاب الجمهرة، التي تناولت أيضًا الجوانب الحسيَّة، ما جاء في سمط عمرو بن كلثوم [255]، يقول [256]:

وَثَدْياً مِثْلَ حُقِّ العاجِ رَخْصاً حَصَاناً من أَكُفّ اللاّمِسِينَا
وَنَحْراً مِثْلَ ضَوْءِ البَدْرِ وَافَى لإتمامٍ أَنَاساً، مُدْجِجِينَا
وَمَتَنَيْ لَدْنَةٍ طَالَتْ ولانَتْ رَوادِفُهَا، تَنُوءُ بِمَا يَلِينَا

يصف الشاعر محبوبته وصفًا حسيًّا جسديًا، فاستخدم جسد محبوبته الناطق بالجمال، لبناء الصورة التشبيهيّة، فالثدي أبيض لامع كحُق العاج الأبيض، ويصفه الشاعر باللين، فهذه الصورة

---

253. هو كعب بن زهير بن أبي سلمى بن رياح بن العوام بن قرط المزني، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص789.
254. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص790.
255. هو عمرو بن كلثوم بن عتاب بن سعد بن زهير بن جشم بن بكر بن حُبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب بن وائل بن قاسط بن أفصى ابن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص388.
256. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص393.

التشبيهيّة الحسيّة لن تكون طيعة للشاعر، مالم يستخدم حاسة اللمس لنسج الصورة التشبيهيّة بين الثدي وحُق العاج، وفي البيت الذي يليه يشبه نحر محبوبته بضوء البدر الذي ينير الطريق للسارين ليلًا، ثم يعمد في البيت الثالث لاستخدام حاسة اللمس لوصف ردف محبوبته اللين، فالعلاقة بين المشبه والمشبه به ظهرت من خلال استخدام لغة الجسد التي تمثلت في حركات جسد المحبوبة، فلين الثدي ولين العجز لا يظهران إلا من خلال الحركة، كالمشي مثلًا، ولا يمكن وصفهما إلا من خلال حاسة اللمس، ومن أنواع التشبيهات التي وردت في كتاب الجمهرة، التشبيه الضمني حيث يتم حذف أداة التشبيه ووجه الشبه باعتبار المشبه والمشبه به شيئًا واحدًا، ومن أمثلته: ما ورد في سمط الأعشى[257]، إذ يقول[258]:

أَرْيَحِـــيٌّ، صَـــلْتٌ، يَظَـــلُّ لَـــهُ القَـــوْ م وُقُوفـــــاً قِيَامَهُـــــمْ لِلهِـــــلاَلِ

يصف الأعشى ممدوحه بأنّه بارز الوجه مشرقه، يحترمه الناس ويوقرونه ويخافون منه ويقومون له كقيامهم للهلال، وقد نسج الشاعر الصورة التشبيهيّة، حاذفًا أداة التشبيه ووجه الشبه، كون المشبه والمشبه به شيئًا واحدًا، والصورة هنا نابضة بلغة الجسد، فوجه الممدوح مشرق، والقوم قائمون كقيامهم للهلال.

ومثله بيت أبي زبيد الطائي [259]، يقول [260]:

---

257. هو ميمون بن جندل بن شراحيل بن عوف بن سعد بن ضبيعة بن قيس بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل ابن قاسط بن أفصى بن دعمي بن عوف بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان، انظر القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص322.

258. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص334.

259. وهو حرملة بن المنذر بن معدي كرب بن حنظلة بن النعمان بن حيّة بن عبد الحارث بن الحويرث بن ربيعة بن مالك بن سفر بن هنئ ابن عمرو بن الغوث بن طيئ، وهو جلهمة بن أد بن زيد بن عريب بن زيد بن كهلان بن سبأ، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص731.

260. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص738.

فَأَنَــا اليَــوْمَ قَــرْنُ أَعْضَــبَ منهــم لا أرَى غـــــيرَ كـــــائِدٍ وَمَـــــكيدِ

يشـبه الشـاعر نفسـه بـالكبش الـذي لا قـرن لـه، حاذفًـا أداة التشـبيه ووجـه الشـبه، فالصـورة التشـبيهيّة تمـت بمعـزل عـن الأداة ووجـه الشـبه، ولكنهـا حققـت المـراد منهـا عـن طريـق اسـتخدام الشـاعر لهيئـة الكبش الـذي لا قـرن لـه، فهـو يشـعر بـالنقص والعجـز أمـام خصـومه، حالـه كحـال الكبش الأعضب.

أما التشبيهات المفردة في كتاب الجمهرة فهي كثير ومتعددة، كقول امرئ القيس [261]:

وبَـــيضَةِ خِـــدْرٍ لا يُـــرامُ خِباؤُهـــا تَمَتَّعْـتُ مِـن لَهـوٍ بهـا، غَيـرَ مُعجَـلِ

شـبه المـرأة ببيضـة النعـام لصـفائها ولينهـا، فالصـورة التشـبيهيّة مكونـة مـن طرفـي التشبيه؛ المشبه الوجه، والمشبه به بيضة الخدر، ووجه الشبه البياض والنقاء، وقوله:

وَجِيْـدٍ كَجِيْـدِ الـرِّيمِ لـيسَ بِفاحِـشٍ إذا هـــيَ نَصَّتْـــهُ، ولا بمُعَطَّـــلِ

يشـبه جسـد محبوبتـه بجسـد الظبـي الأبـيض، فـالعنق لا هـو بالطويـل ولا بالقصـير، فتمـام العنـق وتناسـقه مـن العلامـات الجسـدية الدالّـة علـى تمـام الجمـال، فلغـة الجسـد تمثلـت فـي جمال عنق الموصوفة، وأدت دورها في إيضاح الصورة التشبيهيّة.

ومثله قول النابغة [262] في سمطه [263]:

بَيْضَـاءُ كَالشَّـمْسِ وَافَـتْ يَـوْمَ أسـعدها لـم تُـؤْذِ أَهْـلاً وَلَـمْ تُفْحِـشْ علـى جـارِ

يشـبهها بالشـمس لبياضـها وجمالهـا، وهـذه الصـورة التشـبيهيّة تمـت بـالمزج بـين لغـة الجسد وبين الأجرام السماوية، فقد شبه بياض جسد الموصوفة ببياض الشمس.

---

[261]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص254.

[262]. هو زياد بن معاوية بن ضباب بن جابر بن يربوع بن غيظ بن مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان بن بغيض بن ريث بن غطفان بن سعد ابن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص304.

[263]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص306.

كما احتوت أشعار كتاب الجمهرة على بعض الصور التشبيهيّة المتتالية، والتي جاءت على شكل لوحات فنية، فيكون المشبه واحدًا، في حين يتعدد المشبه به، ومن أمثلته ما ورد في مجمهرة عبيد بن الأبرص [264]، يقول [265]:

عَيْنَـــــاكَ دَمْعُهُمـــــا سَـــــرُوبُ كـــــأنّ شَانَيْهِمـــــا شَعـــــيبُ
واهِيَـــــةٌ أو مَعـــــينٌ مُمعِـــــنٌ مِـــــن هَضَـــــبَةٍ دونَهـــــا لُهُـــــوبُ
أو فَلَـــــجٌ مَّـــــا ببَطـــــنِ وادٍ للمـــــاءِ مِـــــنْ تَحتِـــــهِ قَســـــيبُ
أو جَـــــدْوَلٌ فـــــي ظِـــــلالِ نَخـــــلٍ للمـــــاءِ مِـــــن تَحتِـــــهِ سُكـــــوبُ

شبه الشاعر العينين لكثرة جريان الدمع منهما، بالقربة البالية التي لا تمسك الماء، فينهمر منها الماء باستمرار، وفي البيت الذي يليه يشبه جريان الدمع ، وهو ينحدر بسرعة بالماء الذي يسيل من شق الجبل، وهي أيضًا كالجدول الذي ينسكب منه الماء، وهي كالنهر الصغير الذي يترقرق منه الماء، فقد نسج الشاعر لوحة تشبيهيّة من خلال هذه الأبيات، مستخدما حركة الدمع ونزوله من العين، فكانت لغة الجسد التي ظهرت في هيئة بكاء عاملًا مهما ومؤثرًا في بناء الصورة التشبيهيّة، فحشد الشاعر عدة صور تشبيهيّة في إطار واحد، بأن جعل من جريان الدمع مشبهًا وجعل من ماء القربة، وماء الجبل، وماء النهر، مشبها به،

ومثله ما ورد في ملحمة ذي الرمة [266]، يقول [267]:

مـــا بـــالُ عَينِـــكَ مِنهـــا المـــاءُ يَنْسَكِـــبُ كأنّـــه مـــن كُلـــى مَفْـــرِيّةٍ سَـــرَبُ [268]
وَفَـــــراءُ غَرفيّـــــةٌ أَثْـــــأى خَوَارِزُهَـــــا مُشَلشَـــــلٌ ضَـــــيّعَته بَيْنَهـــــا الكُتَـــــبُ

---

[264]. هو عبيد بن الأبرص بن جشم بن عامر بن مر بن مالك بن الحارث بن كعب بن سعد بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة بن مدركة ابن إلياس بن مضر بن نزار، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص460.

[265]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص460-461.

[266]. وهو غيلان بن عقبة بن نهيس بن مسعود بن حارثه بن عمرو بن ربيعة بن ملكان بن عدي بن مناة بن أد بن طابخة بن إلياس بن مضر، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص941.

[267]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص942.

يصف الشاعر في هذين البيتين انسكاب الدمع من العين، فيشبه الدمع الغزير الذي يتصل قطره، بانسكاب الماء من كلى مفرية، فهو يشبه كثرة الدمع بالماء الذي يقطر من القربة، فيخرج خروجًا سريعًا، لأنّها إن كانت تُحمل على العاتق كَثُر خروج الماء من الضغط على القربة، والمفرية: هي المزادة نفسها، فأقام الصفة مكان الموصوف، أي أنّ غزارة انسكاب الدمع من العينين يشبه انسكاب الماء المشلشل من القربة، وهو الذي يكاد يتصل قطره لغزارته، فنسج الشاعر من الصورتين الحركيتين؛ حركة الدمع، وحركة الماء صورة تشبيهيّة عمادها الحركة، وأساسها لغة الجسد، إذ إنّ البكاء يعدّ إحدى متعلقات العين، والذي يُعبر عن حالة شعوريّة دالّة على الأسى الذي يشعر به الباكي، وهو دليل على الحزن أو الفقد، ولغة الجسد في هذه الصورة التي تمثلت في البكاء والحركة أسهمت في إثراء الصورة وتعميق الدلالة للصورة التشبيهيّة.

ويقول تميم بن أُبي بن مقبل [269]، في مشوبته[270]:

يمشينَ مِثْلَ النّقا مَالَتْ جوانِبُهُ ينْهَالُ حِيناً وَيَنْهَاهُ الثّرى حِينَا

يصف الشاعر أعجاز النساء، فحين يمشين، تهتز أعجازهن كما يهتز الكثيب من الرمل، فتنهال جوانبه تارة، ويمسكها التراب مرة أخرى، أي أنّ انساء يتمايلن ويتثنين في المسير وهي مشية لها دلالة التدلل، كما أنّها من شأنها لفت النظر، ولغة الجسد في هذا البيت تمثلت في هيئة المشي، وبتشبيهها بكثيب الرمل توضّحت الصورة التشبيهيّة.

---

[268]. الكلى: جمع كلية، وهي خرقة، أو ثقب المزادة، وفراء: واسعة.

[269]. وهو تميم بن أبي بن مقبل، وهو من بني العجلان بن عبد الله بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوزان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص855.

[270]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص863.

ويقول جرير [271]، في ملحمته [272]:

دَفَــعَ المَطــيُّ بِكُــلّ أَبْــيَضَ شاحــبٍ خَلَــقِ القمــيص تَخَالُــــهُ مُختـــالا

شـبه الراكـب المتعـب لميلـه يمينًـا وشـمالًا وضـربه برأسـه مـن فـرط النعـاس بالرجـل المختـال فـي مشـيه، فالراكـب يبـدو غيـر متـزن فـي مشـيته، فشـبهها الشـاعر بمشـيّة الخـيلاء التـي تدل على التكبر والغرور.

ومـن الأمثلـة علـى الصـور التشـبيهيّة المتتاليـة التـي اعتمـد فيهـا الشـاعر علـى لغـة الجسـد لتقريـب وجـه الشـبه بـين المشـبه والمشـبه بـه، والتـي وردت فـي كتـاب جمهـرة أشـعار العـرب، مـا ورد فـي مُلحمـة عبيـد الراعـي [273]، التـي أنشـدها فـي بـلاط عبـد الملـك بـن مـروان والتي شكا فيها جور السعاة، يقول [274]:

وعَــلا المَشِـيبُ لداتــه، وخَلَــتْ لَــهُ حُقَــبٌ نَقَضْــنَ مَــرِيرَهُ المَفْتُــولا

فَكَــأَنّ أَعْظُمَــهُ مَحَاجِــنُ نَبْــعةٍ عُــوجٌ قَدمــن، فَقَــدْ أَرَدْنَ نُحــولا

كَحَديــدةِ الهِنْــديّ أَمْســىَ جَفْنُــهُ خَلَقًــا وَلَــمْ يَــكُ فــي العِظَــامِ نَكــولا

تَعْلُــو حَديدَتَــهُ وَتَنْكُــرُ لَوْنَــهُ عَــيْنٌ رأَتْــهُ فــي الشــبابِ صَقــيلا

يصف الشاعر نفسه في هذه الأبيات بصفات متعددة، عمادُها لغة الجسد التي تحكي الحال الذي آل إليه، ولهذه الصفات دلالات مختلفة، فالشاعر قد علا المشيبُ رأسَه، فشبه الشاعر المشيب بالشيء الذي يعلو الرأس ويُضعف القوة، فزامن الشاعر بين اعتلاء الشيب للرأس، وإنقاض السنين

---

271. وهو جرير بن عطيّة بن الخطفى بن بدر بن سلمة بن عوف بن كليب بن يربوع بن حنظلة بن مالك بن زيد بن مناة بن تميم بن مر، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص897.

272. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص901.

273. وهو عبيد بن الحصين بن جندل بن قطن بن ربيعة بن عبد الله بن الحارث بن نمير بن عامر بن صعصعة بن معاوية، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص921.

274. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص929.

للعزم، فلولا بلوغ الشيب للرأس لما فترت الهمّة، فربط الشاعر لغة الجسد التي تمثّلت في شيب الرأس بلغة الجسد التي تمثلت في انهيار العزيمة والقوة، فجعل من الأولى مُسبِّبًا للثانية وسابقًا لها، لذلك شبّه الشاعر العزم بالحبل المفتول الذي نقضته السنون، فكان لزامًا أن يكون لهذا التغيّر والتبدُّل في العزم والقوة تغيُّرًا في الحال والهيئة الجسدية.

ويأتي قوله في البيت الذي يليه مؤكدًا ومفسرًا لما سبق، فيشبه عظامه بالعصا معقوفة الرأس، فبعد أن كان الشاعر يقف منتصبًا مشدودًا رافعًا هامته، أضحى يقف معوّجًا هزيلًا، أي أنّ قواه خارت وغدا ضعيفًا، وفي تشبيهه لنفسه بالسيف بالي الغمد، يريد أنّ بلاء الغمد لا ينتقص من قيمة السيف، فالسيف ما يزال سيفًا فلا يضيره بلاء غمده، فالشاعر نسب البلاء للغمد لا للسيف، فالسيف غالي الثمن حتى وإن أنكرته العيون، فأنكرت الحال الذي صار إليه بسبب بلاء غمده، وكذلك الشاعر حتى وإن بدت عليه علامات الوهن والضعف والهزال، فإنّه ما زال ذلك الشخص القوي الثمين الذي يتمتع بكامل صفات القوة والرجولة والفحولة على الرغم من تعرضه لعثرات الدهر وحوادثه، ونلحظ في قول عبيد الراعي السابق أنّه نسج من لغة الجسد صورًا تشبيهيّة متعددة، فجاءت الصور التشبيهيّة واضحة مؤكَّدةً لاعتمادها على اللغة غير المنطوقة الدّالّة على الهيئة والحال.

يتضح من خلال الأبيات السابقة التي تم معالجتها في هذا المبحث، أنّ لغة الجسد أكسبت الصورة التشبيهيّة وضوحًا، وتفسيرًا، وزادتها جمالًا، فقد عملت على تجسيم الصورة التشبيهيّة، وأطّرتها في إطار حسّي، أدّى إلى المزج والتماهي بين المشبه والمشبه به، فصار وجه الشبه ساطعًا، ومما يُلاحظ أيضًا أنّ التشبيه الذي ينطوي على لغة جسد قد ابتعد عن

المباشرة والتقرير، كما أنّها عبّرت عن مكنونات نفس الشاعر، عبر إبراز ما اختلج في نفسه من مشاعر، وأحاسيس، مختلطة بشيء من الخيال، فعمل هذا الأخير على جعل الصورة متنوعة المصادر، ومتفاوتة في درجات الإيحاء، ومبرزة لمقدرة الشاعر على الربط بين الخيال وبين الحقيقة، الذي تمثل في لغة الجسد؛ كالحركات الجسمية المختلفة من نظر، ولحظ، وطرف، وبكاء ووقوف وقيام من جانب، والصفات الجسدية الأخرة، كبياض الوجه، وجمال القد والجيد من جاب آخر.

المبحث الثالث: أثر لغة الجسد في الصورة الاستعاريّة.

المطلب الأوّل: تعريف الصورة الاستعاريّة:

ارتبطت الاستعارة بالتشبيه عند القدماء، ولعلّ أقدم إشارة للاستعارة ما ورد عند الجاحظ، فهي " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"[275]، ويعرفها العسكري: " بأنّها نقل العبارة عن موضع استعمالات أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إمّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإنابة عنه، أو تأكيد المبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه، وهذه الأوصاف موجودة في الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالا"[276].

والاستعارة تشبيه حُذف أحد طرفيه، "إلّا أنّ العامل في تأثير الاستعارة هو العلاقة بين طرفي التشبيه، فكلما كانت العلاقة دقيقة وبعيدة عن المباشرة والتقريرية، كان البحث

---

[275]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص153.

[276]. العسكري، أبوهلال: الصناعتين، ص274.

عنها أكثر متعة، والقبض على إيحاءاتها ودلالاتها أكثر فائدة، فهي عامل رئيس في الحث والحفز، ومصدر للترادف وتعدد المعنى"[277]، فالاستعارة فرع من التشبيه، وعلى هذا جاءت تعريف القدماء والمحدثين للاستعارة، فهي ترتبط بالحواس، وهي ذات علاقة وطيدة بالتشخيص والتجسيم، لأنّها مقترنه بعواطف الإنسان ومشاعره وأحاسيسه، فلغة الاستعارة" لغة الانفعال والوجدان، وليست لغة الأفكار الخالصة"[278].

وهي عند النقاد أعلى مكانة من التشبيه، فهي أكثر قدرة على تحقيق المطلوب من التشبيه، كما أنّها أكثر اختصارًا من التشبيه، وهي عنصر مهم لتشكيل الصورة، وتقديم المعنى، وتعتبر أيضًا وسيلة لا بديل لها لإدراك الصور الجمالية في الشعر، وليست فقط وسيلة تزيينيه يلجأ إليها الشاعر في شعره، فالهدف منها ليس هدفًا زخرفيًا، بل هي جوهر العمل الأدبي عامّة، وجوهر النص الشعري خاصّة.

المطلب الثاني: نماذج تطبيقيّة من كتاب جمهرة أشعار العرب.

وردت العديد من الصور الاستعارية في كتاب جمهرة أشعار العرب، منها قول امرئ القيس [279]:

وتَعطُو بِرَخْصٍ غيرِ شَنَئْنٍ كأنَّهُ أَساريعُ ظَبيٍ أو مَساويكُ إسْحِلِ [280]

---

277. ابو العدوس، يوسف: **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، 1997، ط1، ص10.

278. الصماوي، أحمد عبد السيّد: **فن الاستعارة**، دار بور سعيد، الاسكندرية، 1979، ط1، ص309.

279. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص259.

280. تعطو: تتناول بأصابع لينة غير خشنة.

فأصابع المرأة طرية كأساريع الظبي، وهي دودة بيضاء ومفردها أُسروع، فاستعار الشاعر لين الدودة وبياضها لأصابع يد محبوبته عندما تتناول شيئا ما، فقد شبه أناملها اللينة الناعمة الرقيقة البيضاء التي ليس بها غِلَظ بهذا النوع من الدود الأبيض الذي يعيش في الرمل.

ويقول أيضًا [281]:

كَبِكْـــرِ المُقانـــاةِ البَـــياضِ بِصُفْـــرَةٍ غَـذاها نَميـرُ المَـاءِ غَيـرُ مُحَلَّـلِ [282]

يستعير للمرأة لون البيضة الأولى التي تبيضها النعامة، فهي صفراء مشوبة ببياض، كما أنّه استعار عذوبة الماء الذي لم يكدره الناس أو الدواب، لوصف بكارة المرأة، فهي من جهة نقية الجسد من العيوب، وبيضاء اللون، ومن جهة أخرى مازالت بكرًا فهي كالماء غير المحلل النقي من الشوائب والتدنيس، كما استعار لها لؤلؤة الصدف، وهذه الأخيرة يصعب الحصول والوصول إليها إلّا بمشقة كبيرة، فلا يتم الحصول عليها إلا بالمخاطرة بالنفس، وكذلك المرأة في هذا البيت، فالشاعر تكبّد مخاطرة النيل منها، وهي عصيّة على غيره فلا يحوزها غير شجاع، وقد استطاع من خلال قراءته لجسد محبوبته أن يستعير لها ما يناسبها من صفات تليق بها.

ومن أمثلة الاستعارة قول زهير بن أبي سلمى [283]، في سمطه، يقول:

لَـدَى أَسَـدٍ شَـاكِي السّـلاحِ مُقَـذَّفِ لَـــهُ لِبَـــدٌ أَظْفَـــارُهُ لَـــمْ تُقَلَّـــمِ

استعار الشاعر للممدوح صورة الأسد الشجاع، فالأظفار التامّة، وغلظ الجسم، والشعر الطويل المتلبّد على ظهره، كلها صفات جسديّة لها دلالة القوة، مما حدا بالشاعر استعارة هذه الصورة ليلصقها

---

[281]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص260.

[282]. بكر: لؤلؤة الصدف.

[283]. هو ربيعة بن رياح بن العوّام بن قرط بن الحارث بن مازن بن جلاوة بن ثعلبة بن ثور بن هذمة بن لاطم بن عثمان بن مزينة بن أد ابن بن طابخة بن اليسع بن قيدار بن اسماعيل بن إبراهيم عليه السلام، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص280.

بالممدوح، وهذه من الاستعارات التصريحية التي حذف منها المشبه(الممدوح)، فقد أظهر الشاعر الاستعارة باستخدام لغة الجسد التي تدل على القوة والشجاعة، فصورة الأسد توقع الخوف في القلب، لما له من هيبة وقوة، وقد زاد الشاعر من حدة صورة الأسد عندما أضاف بعض الصفات الجسدية التي تزيد من هيبته وقوّته وخشونته، وقد استعار للممدوح هذه الصور مجتمعة ليضفي على صورته مزيدًا من القوة والشجاعة.

ومن الاستعارات قول النابغة الذبياني [284]:

يَنْظُرْنَ شَزْراً إلى مَنْ جَاءَ عَنْ عُرُضٍ بِأَعينٍ مُنْكِراتِ الرِّقِّ أَحْرَارِ [285]

استعار الشاعر للنساء نظرة الشزر، وهي نظرة لها دلالة على عدم الرضى والعداوة التي تضمرها النساء للأعداء، كما استعار الشاعر صفة حر للعين وذلك في قوله منكرات الرق أحرار، فكلمة أحرار صفة للعين، ونلحظ أنّ الشاعر ذكر نوعين من نظرات العيون وكل نظرة لها دلالة مختلفة عن الأخرى، فالنظرة الأولى طارفة والثانية تليدة، أي أنّ النظرة الشزر كانت بسبب السبي الذي تعرضت النساء له، أما النظرة الثانية فهي نظرة تدل على الحال الذي كان وهي نظرة الحريّة، ولكن النسوة لا يكتفين بالنظر فقط، بل يجعلن عيونهن ينطقن بلغة حالهن، ويظهر ذلك من خلال قوله[286]:

يُذْرِفنَ دَمْعَ عيونٍ ماؤها درَرٌ يأملن رحلة حِصْنٍ وابن سيّارِ

---

[284]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص315.

[285]. الشزر: وهو النظر بمؤخرة العين.

[286]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص316.

يشبه الشاعر بكاء النسوة ودموعهنّ بانسكاب الماء الغزير الذي يتدفق بقوة، فلغة الجسد التي وردت في كلا البيتين، من نظرات وبكاء، دلت على حال النسوة ذاته من العداوة والضيق والغضب، وعملت هذه اللغة غير الناطقة على التعبير عن حال الموصوفات بدقة متناهية، فجاءت الصورة الاستعارية مكتملة الأبعاد، إذ عبّر الشاعر من خلالها عن رؤيته لحال النسوة اللواتي سُبينَ دون أن تنبس أيٌ منهن ببنت شِفّةٍ، ويزخر كتاب الجمهرة بالكثير من الصور الاستعارية التي تعتمد على لغة الجسد كأداة إيضاح لها، كقول عمرو بن كلثوم [287]:

تُرِيـــكَ، إذا دَخَلَـــتَ علـــى خَـــلاَءٍ وقَـــدْ أَمِنَـــتْ عُيُـــونَ الكاشِحينَـــا
ذِراعَـــيْ عَيْطَـــلٍ أَدْمَـــاءَ بِكْـــرٍ هجـــان اللـــونِ لـــم تقـــرأ جنينـــا

يجعل الشاعر من العين رقيبة عليه بإضافتها للكاشحين، فهي عينٌ مراقبةٌ، تلاحق الشاعر، فلا سبيل للشاعر للخلاص منها سوى الدخول في خلوة تقيه تلك العيون المراقِبَة، ويستعير الشاعر لهذه المحبوبة صفات الجمال، فهي طويلة العنق، وبيضاء اللون، وبكر فلم يسبق لها الحمل والولادة، فالشاعر يستخدم صفات الجمال التي تتصف بها المحبوبة في بناء الصورة الاستعارية، كما استعار لها صفات الظبية التي تتمتع بنفس الصفات، وهذا التشبيه مما جرى عليه الشعراء القدماء، فكانت صورهم مستمدة من الطبيعة التي كانوا يألفونها، وما هذه الصفات إلا كلغة غير منطوقة، تصرّح عن حال من يتصف بها، وليس على الناظر سوى إدراك هذه اللغة بحاسة البصر دون حاجة منه لإعمال فكره في التأويل للوصول إلى دلالتها، فهي تكشف نفسَها بنفسها.

---

[287]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص392.

ومن الصور الاستعارية التي وردت عنده، قوله [288]:

وسَـــــالِفَتَيْ رُخـــــامٍ، أَوْ بِلَنْـــــطٍ يَـــرِنُّ خَشَـــاشُ حَلْيِهِمـــا رَنينَـــا

يستعير الشاعر لبياض عنق محبوبته، بياض الرخام، ويشبه عنقها بياضَه ببياض الحجارة، فجسدها يصدح بمعاني الجمال دون أن يبوح لسانها بكلمة، ونرى في قول الشاعر لغة أخرى ترادف لغة الجسد، وهي صوت الحلي الذي يصدر منها، فبياض جسدها، وصوت حليّها، صرّحا بجمالها دون أن ينطق لسانُها، فإذا كان لسانها غير ناطق بحالها، فقد نطق الجمال والحليّ بلغة فهمها الشاعر، فثارت شجونه وعواطفه وعبّر من خلال وصفه لجسد محبوبته عن مكنونات قلبه، فما هذا الوصف والتغني بجمال المحبوبة إلا تعبير عن وجد الشاعر وتعلقه بهذه المحبوبة.

ونجد مثل هذه الصورة فيما قاله طرفة بن العبد [289]:

رحيـبٌ قطـابُ الجيـبِ منهـا رفيقـةُ بِجـسِّ النَّـدامى بضـــةُ المُتَجَـرَّدِ

يصف الشاعر الجارية بأنّها بيضاء، طريّة، رقيقة الجلد، ويصف صدرها بالسعة، وهذه الصورة مما يدرك بحاسة اللمس، وقد صرّح الشاعر بذلك في قوله بجسِّ النّدامى، أي أنّ الشاعر أدرك جمال الجارية من خلال لمس ما تحت ثيابها، فاستعار لها صفات حسيّة تناسب الحال الذي أدركه وندماؤه في الجارية.

ومنه قوله [290]:

إلـــى أَنْ تَحامَتنـــي العَشِـــيرةُ كلُّهـــا وأُفـــرِدْتُ إفـــرادَ البَعـــيرِ المُعَبَّـــدِ

---

[288]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص394.

[289]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص436.

[290]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص438.

يشبه حاله في تحاشي الناس وابتعادهم عنه بحال البعير الذي أصاب جسمه الجرب فطلي بالقطران، وهي صورة نفسية يحسّ بها الشاعر في قرارة نفسة ولكنّه أراد تجسيمها ليمكّن سامعيه من إدراك حاله دون جهد وعناء، فيستطيعون المقارنة وعقد مشابهة بينه وبين البعير الأجرب، لا في المشابهة الجسدية فقط، بل في مشابهة ما آل إليه الحال من إقصاء له ونفور منه، فاستعارة الشاعر لحال جسد البعير الأجرب وما يترتب عليه من إبعاد، وإلصاقه هذه الصفة بنفسه، قرّب صورته من الأذهان وأفصح عمّا في قلبه من شعور بالاغتراب، وما كان لهذه الصورة أن تصل للمتلقي بمعزل عن استخدام لغة الجسد التي جسَّدت الصورة الاستعارية.

ويقول أيضًا، قوله [291]:

وَكَـرّي إذا نـادى المُضـافُ مُحَنَّبًـا كَسِـيْدِ الغَضـا فـي الطِّخْيَـةِ المُتَـوَرِّدِ

يشبه الشاعر نفسه بذئب شجر الغضا، وهذا الذئب شديد الخبث والدهاء فهو يبرع في المراوغة والتخفّي، فهو كريم يلبي حاجة المستغيث، فإذا ناداه المستغيث كر كذئب لإغاثته، فيشبه الشاعر نفسه بالذئب في السرعة والانعطاف اللازمتين للعيش في الصحراء، وخصوصًا عند خوض الحروب، فاستعار الشاعر لنفسه من الذئب هاتين الصفتين الجسديتين، مع اختلاف دلالتهما، فهما للذئب تدلان على المكر والخداع، وللشاعر تدلان على الكرم والشجاعة وإغاثة المستغيث.

---

[291]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص440.

ويعتمد الشاعر مرة أخرى على لغة الجسد التي يستمدها من الطبيعة في بناء الصورة الاستعارية، وهذه اللغة مما ألفه الشاعر من حياة البداوة، ويتجلّى ذلك في قوله [292]:

أَنا الرَّجلُ الضَّربُ الذي تَعرِفُونَهُ خَشاشٌ كَرَأسِ الحَيّةِ المُتَوَقِّدِ

يستعير الشاعر لنفسه رأس الحيّة، وهي صفة تطلقها العرب على كل شيء نشيط متحرك، والشاعر استعار لنفسه هذه الصفة التي استمدها من الطبيعة، فهو يصف نفسه بالخفّة، لأنه قليل لحم الجسم، لذا فهو كثير الحركة، وقد استمد الشاعر عناصر الصورة الاستعارية من خلال وصفة للغة الجسد من الخفة والسرعة، ومن خلال استعارته لحركة رأس الحيّة، وقد أكد الشاعر على سرعته وخفة حركة من خلال تشبيه نفسه برأس الحيّة، فساعدت استعارته للغة الجسد في تأكيد الصورة الاستعارية وإعطاءها مزيدًا من المعنى والدلالة بكلمات قليلة، مما لو وصف الشاعر خفة حركته، وقلة لحمه، وسرعته في الركض، ولكنه وباستعارته لرأس الحيّة، أوفى المعنى وأعطاه حقه من الإيضاح.

ومما ورد في كتاب الجمهرة من الاستعارات قول عنترة [293]:

قالَتْ: رَأَيْتُ مِنَ الأعادي غِرّةً والشّاةُ مُمكِنَةٌ لِمَنْ هُوَ مُرْتَمِ
وكَأنّما التَفَتَتْ بِجيدِ جَدَايَةٍ رَشَأٍ مِنَ الغِزْلاَنِ، حُرٍ أَرْثَمِ [294]

شبه الشاعر المرأة بالشاة، واستعار لها صفات جسدية لها دلالات جماليّة، فشبهها بالظبية، فيستشفّ السامع لقوله جمال المرأة الموصوفة، فهي بيضاء طويلة العنق تشبه في صفاتها الجسدية صفات الغزال.

---

[292]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص446.

[293]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص489.

[294]. الجيد: العنق، وأرثم: الذي في شفته العليا بياض أو سواد.

ومن الصور الاستعارية ما ورد عند عدي بن زيد العبادي [295]، يقول [296]:

أَعَـاذِلُ قـد لاقَيْـتُ مـا يَـزَعُ الفتـى وطَابَقْـتُ فـي الحِجْلَـيْنِ مَشـيَ المُقَـيَّدِ

يستعير الشاعر لنفسه مشية مقيد الرجلين، فالإنسان عندما تتقدم به السن يتقارب خطوه في المشي، كمن شُدّت رجلاه إلى بعضهما البعض بحبل أو خيط أو غيره مما يصلح للربط والتقييد، فالشاعر تقدمت به السن فصار يمشي كالمقيد، فاستعار لنفسه هذه الهيئة التي تدل على البطء في الحركة والتنقل، وقد تدل دلالة معنوية وهي الاتزان ورجاحة العقل وعدم التعجل في التصرف في مختلف الأمور، ومما يؤكد هذا المذهب في القول، قوله في بيت مما يليه [297]:

وإنْ كَانَتِ النّعمـاءُ عِنْـدَكَ لامـرِئٍ فَمِثْـلاً بهـا فاجْـزِ المُطالـبَ وازْدَدِ

يصدر الشاعر في هذا البيت عن حكمة وتجربة وخبرة، وقد استعار اليد البيضاء التي تدل على صنيعة المعروف، واليد هنا لها دلالة معنوية وليست ماديّة، فهي ليست بيضاء مما يشاهد بالنظر، بل إنّ بياضها مما يُحس ويُدرك بالعقل، وما يصدر عن صاحبها من أفعال خير، واستعارته لليد البيضاء أوضحت الصورة الاستعارية، وأدت غرضها في إيصال الفكرة التي أراد الشاعر التعبير عنها، وهي الدعوة لفعل الخير، ولأن يكون الإنسان صاحب يد بيضاء تقدم المساعدة للناس.

---

[295]. وهو عدي بن زيد بن حماد بن زيد بن أيوب بن محروف بن عامر بن عصية بن امرئ القيس بن زيد بن مناة بن تميم بن مر بن أد ابن طابخة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص497.

[296]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص499.

[297]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص500.

ومن الاستعارات في كتاب الجمهرة قول خداش بن زهير [298]:

وإنَّـــا لِمَـــنْ قَـــوْمٍ كِـــرامٍ أَعِـــزّةٍ إذا لَحقَـتْ خَيْـلٌ بِفُرْسَانِهـا تَـجْـري
وَإنّـا إذا مـا الخَـيْلُ أَدْرَكَ رَكْضُـهَـا لَبِسنـا لهـا جِلَـدَ الأسَـاوِدِ والنَّمْـرِ

يصف الشاعر نفسه وقومه بالكرم والعزة، ويستعير لهم قوة الأساود والنمور وصفاتها الجسدية، ويقول: إذا ما أغارت علينا الخيل قابلناها بشدّة وضراوة، تحكي شدّة الأساود وضراوة النمور، وقد بنى الشاعر الصورة الاستعارية من خلال توظيفه للصفات الجسدية لهذه الحيوانات البريّة المفترسة عند الدفاع عن عرائنها، فتتخذ وضعيات قتالية من شأنها إخافة الأعداء المهاجمين ودفعهم، والشاعر لم يشبه قومه بها مباشرة، بل استعار جلدها فقط، ولكن السياق الشعري هو ما يجعلنا نستشفّ الدلالة المناسبة لهذه الاستعارة، مراعين التناسق بين السياق والاستعارة وهذا مما يزيد الصورة الاستعارية غرابةً وجمالًا.

ومن الاستعارات في مجمهرة النمر بن تولب [299]، قوله [300]:

تأَبّـدَ مِـنْ أطـلالِ عَمْـرةَ مَأْسَـلُ وقَـدْ أَقْفَـرَتْ مِنْهَـا شِـراءٌ فَيَذْبُـلُ
أَنَـاةٌ، عَلَيْهَـا لُؤلُـؤٌ وَزَبَرْجَـدٌ ونَظْـمٌ كَـأَجْوَازِ الجَـرادِ مُفَصَّـلُ

يصف الشاعر عَمرة بأنها فتاة متأنية مكسال، وقد حُلّي جيدها بأصناف الحلي، فقد صورها بفتاة بطيئة القيام، مدللة، نؤوم ضحى، فاستعار الشاعر لعمرة صفات فتاة حسناء منعمّة مدللة، الأمر الذي جعل من عمرة تتضح بسمات الجمال من خلال استعارة الصفات الجسدية لها.

---

[298]. لقرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص527.

[299]. النمر بن تولب بن زهير بن أقيش بن عبيد بن عوف، وهو عكل بن عبد مناف بن أد بن طابخة بن إلياس بن مضر، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص531.

[300]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص532.

ومـن الاسـتعارات التـي وردت فـي الجمهـرة فـي القصـائد المنتقيـات مـا ورد فـي منتقـاة المُتَنَخَّل الهُذَليُّ [301]، يقول [302]:

فَحُـــورٌ قَـــدْ لَهَـــوْتُ بِهِـــنّ حِينـــاً نَـــوَاعِمُ فـــي المُـــرُوطِ، وفـــي الـــرِّيَاطِ

استعار الشـارع للنسـاء صـفة الحـوراء، وهـي الشـديدة بيـاض الحدقـة، والشـديدة سـوادها، وهـذه الصـفات الجسـدية ممـا يـتم الحكـم عليـه بالبصـر، فهـي صـفات جسـدية تتمتـع بهـا المـرأة، واسـتعارتها للمـرأة يؤكـد علـى جمالهـا ويقـرب الصـورة مـن الأذهـان، واسـتخدام الشـاعر لهـا فـي الصورة الاستعارية أدى لإيضاحها وتقريبها من الأذهان وجعلها أكثر تأثيرًا.

وقوله [303]:

يُقَـــالُ لَهُـــنّ، مِـــنْ كَـــرَمٍ وَحســـنٍ ظِبَـــاءُ تَبَـــالَةَ الأُدْمُ العَوَاطـــي

وهنـا أيضًـا يسـتعير الشـاعر لموصـوفاته صـفات الظبـاء، فهـو يصـفهن بطـول الجيـد، وقـد اسـتوحى الشـاعر للنسـاء هـذه الصـورة مـن تصـوّره للظبـاء عنـدما تمـد أعناقهـا للشـجر لتنـاول الطعـام، فاسـتعار الشـاعر هـذه الصـفة للنسـاء، فالنسـاء الموصـوفات يتمـتعن بجمـال الأعنـاق وطولها.

ويقول أيضًا [304]:

مُشَعْشَـــعَةٌ كَعَـــيْنِ الـــدِّيكِ، فِيهَـــا حُمَيّاهَـــا مِـــنَ الصُّـــهُبِ الخِمَـــاطِ

---

[301]. وهو مالك بن عويمر، أخو بني لحيان بن هذيل بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص597.

[302]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص598.

[303]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص598.

[304]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص599.

يصف الشاعر خمرته بالصفاء، ويستعير لها هذه الصفة من علامة جسدية، فيشبهها بعين الديك، فالخمرة بيضاء لم يخالطها حمرة، فهي نقيّة لامعة، فالشاعر استطاع تخييل لونها للمتلقي باستعارة عين الديك لها، فبناء الصورة الاستعارية قام على تشبيه الخمرة بعين الديك، وبمعنى أكثر دقة قامت الصورة الاستعارية على تشبيه الخمرة صفائها بعين الديك صفائها، فعمَقت استعارته لعين الديك، وجه الشبه بين المشبه والمشبه به، وعمّقتها وأعطتها دلالة النقاء.

ويقول عبد الله بن رواحة [305] في مذهبته [306]:

وقَدْ صَادَتْ فؤادَكَ يَوْمَ أَبْدَتْ أَسيلاً خَدُّهُ، صَلْتاً، وَجِيدَا [307]

يصف الشاعر محبوبته بأوصاف حسيّة، فهي أسيلة الخد، صلْتُ العنق، وأسيل وصلت صفتان تدلان على جمال الوجه والعنق، وتُدركان بالبصر واللمس، وهما من علامات الجمال التي تتصف بهما المرأة، واستعارة الشاعر لهذه الصفات الجسدية، جعلت الصورة الاستعارية نابضة بالجمال، فالشاعر وصف المرأة بالحسن والجمال استنادًا على لغة الجسد، فجعل من نفسه فريسة أمام ملامح الجمال التي تتمتع بها هذه المرأة الحسناء.

ومن الاستعارات في كتاب الجمهرة أيضا قول مالك بن العجلان [308] في مذهبته، [309]:

---

[305]. وهو عبد الله بن رواحة الأنصاري بن ثعلبة بن عمرو بن كعب بن عمرو بن امرئ القيس بن مالك الأغر بن ثعلبة بن كعب ابن الخزرج بن الحارث بن الخزرج بن حارثة بن ثعلبة بن عمرو بن مزيقياء بن عامر بن ماء السماء الأزدي، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص629.

[306]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص630.

[307]. الأسيل: الأملس المستوي الناعم، والصلت: المستوي الجميل.

[308]. وهو مالك بن العجلان بن زيد بن سالم بن عوف بن غنم بن عوف بن الخزرج، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص637.

زُهـــرٌ أعفّـــاءُ فـــي مجالســـهمْ بِـــيَضٌ سِـــراعٌ محاشِـــدٌ أُنُـــفُ

استعار الشاعر لقومه صفات جسدية، منها ما يدل على الجمال الخَلْقي، ومنها ما يدل على الجمال الخُلُقي، فاستعار لهم زُهرًا: والزهر هو الحَسَنُ الأبيضُ من الرجال، ووصفهم بأنهم بِيضٌ، وهذه من الصفات الجسدية التي تدل على حسن الخِلْقَةِ، كما وصفهم بأنهم أعفَّاء: أي أنهم لا يفحشون في كلامهم، وهم سِراعٌ، أيّ أنّهم يسارعون إلى الحرب وإلى إغاثة الملهوف، وهذه من الصفات التي تدل على حُسن الخُلُقِ، فجاءت لغة الجسد في هذا البيت مكونة من شِقين؛ الشق الأول: وهو ما يتعلق بجمال الوجه وكان ذلك باستعارة زُهْرٍ وبِيضٍ، أما الشق الآخر وهو ما يتعلق بحسن الخُلُق، وكان ذلك باستعارته لكلمة سراع ومحاشد، فصارت الاستعارة متناغمة عندما وائم الشاعر بين لغة الجسد بشقيها؛ الماديّ والمعنويّ، فعملت لغة الجسد على توضيح الصورة الاستعارية، وإعطاء الممدوحين نوعًا من الكمال، فبالإضافة لجمال الشكل فهم يتمتعون بالرجولة، وقد بدا هذا المعنى من خلال استخدام الشاعر للغة الجسد في الصورة الاستعارية.

ومثل هذا المعنى ما ورد عند عمرو بن امرئ القيس [310]:

بِـــيضٌ جِعَـــادٌ، كَـــأَنَّ أَعْيُنَهُـــمْ يكْحِلُهـــا فـــي المَلاَحِـــمِ السَّـــدَفُ

نرى في هذا البيت صورة استعارية ناطقة، فقد استعار الشاعر لأفراد عشيرته صفات حسيّة دالّة على معاني الحسن والقوة في آنٍ معًا، فهم بِيَضٌ، وجوههم نقيّة من العيوب، مشرقةٌ، وهم جعاد: أي أقوياء كرماء، ومعنى قوله: كأَنَّ أَعينَهم يكْحِلُها في الملاحم السَّدَفُ:

---

[309]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص640.

[310]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص677.

أي أنّ الغبار قد غطّى أعينهم فكأنها مكحولة كتغطية الظلامٍ لها، ولغة الجسد في هذا البيت نوعان: أصيلة كبياض الوجه والجعد، ومكتسبة كاكتحال العين بالغبار جرّاء المشاركة في القتال، وجاء اكتمال المعنى في البيت نتيجة المزج بين كلا النوعين، فباتت الصورة الاستعارية ناطقة بالجمال والقوة، بفضل توظيف الشاعر للغة الجسد في الصورة الاستعاريّة، وقريب من هذا المعنى قول محمد بن كعب الغَنَويّ[311]:

هوَ العَسَلُ الماذيّ حلمًا وَنَائِلاً، وَلَيْثٌ، إذا يَلْقَى العُدَوَّ غَضُوبُ

جمعت الصورة الاستعارية في هذا البيت بين متنافرين، فقد بنى الشاعر الصورة الاستعاريّة من خلال استعارته لمتناقضَين، فاستعار لممدوحه صورة الخالص اللّيّن من العسل، ولكنّه لم يشأ أن تتكون لدى السامع صورة خاطئة عن الممدوح، وأنّه سهلٌ لـيّنُ الجانبِ ، فما لبث أن استعار له صورة الأسد الغضوب القوي، فالممدوح يتصف بالعطاء واللين والحلم في السلم، ولكنّه في الحرب ليث غضوب يُخيف أعداءه ويقضي عليهم إذا ما احتدم القتال، فمنح الشاعر ممدوحه صفة الكمال عن طريق الجمع بين أعناق المتنافرات في بناء الصورة الاستعارية التي ما كانت لتتم لولا براعة الشاعر في قراءة لغة جسد الممدوح وتوظيفها في الصورة الاستعارية.

ويقول قيس بن الخطيم [312]:

وَلَمْ أَرَهَا، إلاّ ثَلاثاً علَى مِنىً وَعَهْدِي بِهَا عَذْرَاءَ ذاتَ ذَوَائِبِ

---

311. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص703.

312. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص646.

استعار الشاعر للمحبوبة صفة جسدية تدل على حداثة السن، فيصفها بأنها ذات ذوائبٍ، وهذا شأن الفتيات الصغيرات، وما يجعل المتلقي يستدل على عمر هذه الفتاة هي الصفة التي استعارها الشاعر لها، فهي ما زالت حديثة السن لأنّ من عادة الفتيات البالغات تغطية رؤوسهن، ولكنّ ذوائب هذه المحبوبة أعطت المتلقي فرصة لإطلاق حكم على عمرها.

ومن الاستعارات في الجمهرة قول أحيحة بن الجلاح [313] في مذهبته [314]:

وَلاَعَبَنـــي علـــى الأنْمَـــاطِ لُعْـــسٌ علـــى أفواهِهِـــنّ الزّنْجَبـــيلُ [315]

استعار الشاعر للموصوفة صفة لُعْسٍ، ولولا استعارته لهذه الصفة لما عرفنا من الذي شاركه الفراش، فالشاعر يصفها بأنها في شفتها سواد، تفوح من فمها رائحة الزنجبيل، وكانت العرب تعتبر الزنجبيل من الطيب، ففهمنا من خلال استعارة الشاعر للغة الجسد، أنّ هذه المرأة جميلة ومنعمة، لأنّها تستعمل الزنجبيل للتطيُّب، فزادت لغة الجسد الصورة الاستعارة وضوحًا وتقريبًا للأذهان، أي أنّ الشاعر استطاع من خلالها التعبير عمّا يشتهيه من النساء.

---

[313]. وهو أحيحة بن الجلاح اليثربي بن أصرم بن جحجبي بن كلفة بن عوف بن عمرو بن عوف بن مالك بن الأوس، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص657.

[314]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص658.

[315]. لُعْسٍ: وهي التي في شفتها سواد، والانماط: هي الفرش المنقوشة بالعهن.

ويشتمل كتاب الجمهرة على أمثلة للاستعارات المتتالية، ومنها ما ورد في مذهبة أعشى باهلة [316]، يرثي أخاه المنتشر بن وهب الباهلي [317]:

مِردَى حُروبٍ، شِهابٌ يُسْتَضَاءُ بِهِ ... كمَا أَضَاءَ سَوَادَ الظُّلْمَةِ القَمَرُ
مُهَفْهَفٌ، أَهْضَمُ الكَشْحَينِ، مُنْخَرِقٌ ... عنْهُ القَمِيصُ، لِسَيْرِ اللّيْلِ مُحْتَقِرُ
طاوي المَصِيرِ على العَزّاءِ مُنْجَرِدٌ ... بِالقَوْمِ لَيْلَةَ لا ماءٌ ولا شَجَرُ

يصف الشاعر أخاه بالجمال من خلال تشبيهه بالشهاب الذي ينير الظلمة، كما ويتصف بالقوة والشجاعة فهو يُقذف في الحروب ويُرجم فيها، ويصفه ببعض الصفات الجسدية فهو مهفهف، خميص البطن، دقيق الجسد، وهي صفة كسلاح ذي حدّين، فلها دلالة الجمال الجسدي وهو خير ما يتصف به الرجل، ولها دلالة السرعة في الحرب والكر والفر، فهو رشيق لا يعوقه جسده في الحرب، ويصفه بأهضم الكشحين، والكشح ما بين الخاصرة إلى الضلع في الخلف، وهذا من المدح عند العرب، فإنها تمتدح الهزال والضمر وتذم السِمَن، وفي قوله منخرق عنه القميص، أيّ أنّه جوّاب أراضٍ فطال سفره وتشققت ثيابه، كما يصفه بشدّة التحمل والصبر في السنين الشداد، فجميع الصفات الجسدية التي وردت في الأبيات جاءت لخدمة الصورة الاستعارية وإيضاحها، وإبراز الممدوح في أعلى مراتب الكمال، من جمال وقوة وشجاعة.

316. وهو عامر بن الحارث بن رباح بن عبد الله بن زيد بن عمرو بن سلامة بن ثعلبة بن وائل بن معن بن مالك بن أعصر، وهو منبه ابن سعد بن قيس عيلان بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، انظر: لقرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص713.

317. لقرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص728،717.

ومن الاستعارات أيضًا ما ورد عند مالك بن الريب [318]، في مرثيته التي يرثي بها نفسه [319]:

إذا القَــومُ حلّوهــا جميعــاً، وأَنْزَلــوا بهــا بَقــراً حُــمَّ العــيونِ، سواجِــيا

أراد الشـاعر بـالبقر هنـا النسـاء، واسـتعار لهـنّ حُـمَّ العيـون، لتشـابه النسـاء الموصـوفات مـع البقـر فـي اللـون الأسـود للعيـون، كمـا اسـتعار لهـنّ سـواجيا وهـي العيـون الفـواتر، فقـد قامـت الاستعارة على تشبيه عيون النساء بعيون البقر لاشتراكهما في السواد.

وقول كعب بن زهير في مشوبته [320]:

بَانَــتْ سُــعَادُ، فَقَلْبــي اليَــوْمَ مَتْبُــولُ متــيَّمٌ إثرَهــا، لَــمْ يُجــزَ، مَكْبــولُ
ومــا سُــعَادُ، غَــدَاةَ البَــيْنِ، إذ رَحلــوا إلاّ أغــنُّ غضِــيضُ الطَّــرْفِ، مَكحــول

وردت عـدة اسـتعارات فـي هـذين البيتـين، فحـال العاشـق مـن الـذبول والضـعف، كمـن بـه مـرض، فاسـتعار هيئـة المـريض الرثّـة، وحالـه المتعبـة، للعاشـق الـذي يتشـارك مـع المـريض فـي الصـفات الحسـيّة، والهيئـات الجسـدية الدالـة علـى الشـحوب، وكـذلك اسـتعار للعاشـق لفـظ مكبـول فهـو مقيـد الحركـة، فاسـتعار صـفة الانقيـاد والخضـوع للعاشـق، ففـراق سـعاد لـه جعلتـه كـالمريض والعبـد المقيـد الـذي لا يسـتطيع الانفـلات مـن سـيده، كمـا اسـتعار لسـعاد غضـيض الطـرف: أي فـاترة النظـر فهـي لـم تبادلـه النظـرات الدلّـة علـى الحـب، ولـم تبادلـه نفـس الشـعور، كمـا اسـتعار لهـا صـفة مكحـول: وهـو السـواد الـذي يعلـو العـين مـن غيـر اكتحـال، فقـد أوضـح الشـاعر حالـه وحـال محبوبتـه سـعاد مـن خـلال توظيفـه للغـة الجسـد التـي تعبـر عـن كليهمـا، فتوضـحّت الصـورة

---

[318]. وهو مالك بن الريب التميمي النهشلي، وهو نهشل بن دارم بن مالك بن زيد مناة بن تميم بن مر بن طابخة بن إلياس بن مضر ابن نزار بن معد بن عدنان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص759.

[319]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص764.

[320]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص790.

الاستعارية، وزادت إبانة وإفصاحًا عن حال كليهما، فهو سَقِمٌ، وهي كظبي مكحول في صوته غنّة.

وقوله أيضًا [321]:

تجلو عوارِضَ ذي ظَلَمٍ إذا ابتسَمَتْ كأنّه مُنْهَلٌ بالرّاحِ مَعْلُول

استعار لون الشراب المخلوط بالماء الضارب إلى الحمرة لثغر المحبوبة، فهي إذا تبسمّت بدا له حمرة ثغرها، وبريق أسنانها، فابتسامة المحبوبة العذبة، أدت بالشاعر لاستعارة لون الخمرة لها، فسعاد عندما تبتسم تتكشف عوارضها الجميلة الصافية، كصفاء الخمرة الممزوجة بالماء، فثغرها لطيب رائحته سقي الراح مرّة بعد مرّة إلى أن اكتسب لونها.

ومنه قوله [322]:

ترمي الغُيُوبَ بِعَيْنَيْ مُفْرِدٍ لَهِقٍ إذا تَوقّدَتِ الحُزَّانُ والمِيلُ

فقد استعار الشاعر لنظر عينيّ سعاد، نظر عين الثور القاصي عن قطيعه، فنظرتها حادة محدقة، فقد شبّه الشاعر نظرة سعاد المُحدِّقة، بنظرة الثور التائه الذي يطوّف بصره في الأرجاء ليبحث عن رفاقه ليلحق بهم، فهي نظرة لها دلالة الحيرة، والشعور بالضياع، والبحث عن الجماعة من أجل الشعور بالأمان، ويمضي في وصف سعاد ولكنّه يرى منها ما لا يسره فهي مثال للهجر، والكذب، والإخلاف بالوعد فيقول [323]:

فَمَا تَدُوم على حَالٍ تَكُونُ بها كما تَلَوّنُ في أثْوابِها الغُولُ

---

321. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص790

322. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص792.

323. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص791.

يرى عدم ثبات محبوبة على حال واحد، فهي متغيرة متبدِّلة المواقف، فاستعار لها صورة كائن أسطوري، قادر على تغيير هيئته، والظهور بأشكال، وصور مختلفة، فشبه سعاد بهذا الكائن، لقدرته على الظهور بهيئات مختلفة، وكل هيئة لها دلالة مختلفة عن الأخرى، وكذلك سعاد لا تستقيم على حال واحدة أبدا، فاستعار لها الشاعر قدرة الغول على التبدّل والتلوّن.

ويقول القطامي [324]، في مشوبته[325]:

وقَدْ أَبِيتُ، إذا ما شِئْتُ بَاتَ مَعي على الفِراشِ الضّجيعُ الأغْيَدُ الرتلُ[326]
وقدْ تُباكِرني الصّهْبَاءَ تَرْفَعُهَا لَيّ لَيِّنَةٌ أَطْرَافُهَا، ثَمِلُ

يصف الشاعر المرأة التي تبيت معه بصفات حسيّة فهي لينة العنق كثيرة اللحم، وكثرة اللحم للمرأة من الصفات المحببة عند العرب، وهي ليّنة الأطراف فأصابعها بيضاء غضة طريّة، وفي استعارته للينة الأطراف دلالة على التنعم فهي امرأة مُنعَّمة مدللة، ونرى من استعارة الشاعر لهذه الألفاظ التي تدل على الصفات الحسيّة للمرأة، أنها أضفت مزيدًا من الحسن على المرأة، وأوضحت الصورة الاستعارية.

ويقول عمرو بن أحمر [327]، في مشوبته [328]:

يعلو مَعَدّاً، ويسْتَسْقي الغمامَ بِهِ بَدْرٌ تضاءَل فيهِ الشمسُ والقمر

---

[324]. وهو عُمير بن شُيَيْم بن عامر بن بكر عَبّاد بن بكر بن عامر بن مالك بن بكر بن حُبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب بن وائل بن قاسط بن هِنب بن أفصى بن دهمي بن جديلة بن أسد ربيعة بن نزار، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص803.

[325]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص810.

[326]. غيداء ربل: لينة العنق كثيرة اللحم.

[327]. وهو عمرو بن أحمر بن العمرد بن عامر بن عبد شمس بن عبد فرّاض بن معن بن مالك بن أعصر، وهو منبه بن سعد بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص841-842.

[328]. القرشي: جمهرة **أشعار العرب**، ص850.

يستعير الشاعر لممدوحه صورة البدر الذي اجتمع في الشمس والقمر، وهذا التشبيه يتضمن دلالتين؛ معنويّة، وماديّة، فالشاعر رفع مكانة الممدوح فوق كل من الشمس والقمر، فقد جمع بينهما في قوله: بدر تضاءل فيه الشمس والقمر، فالممدوح مرتفع المكانة في الليل والنهار، في حين أنّ الشمس لا تُضيء إلا في النهار، والقمر لا يأتي إلا في المساء، ولكن الممدوح نافع للناس نهارا ومساءً، أمّا الدلالة الماديّة فهي أنّ وجه الممدوح أبيضًا وضاءً كالبدر المنير، فقد كانت العرب تمدح بالوجه المنير المشرق، فبريق وجه الممدوح حالة دالّة على الجمال، وارتفاع الشأن بين الناس.

ومن الاستعارات قول الفرزدق [329]، في ملحمته [330]:

مَوَانِـــعُ لِلأسْـــرارِ، إلاّ لأهْلِهـــا وَيُخلِفـنَ مَـا ظَـنَّ الغَيُـورُ المُشَفْشِـفُ

استعار الشاعر للشخص الغيور على أهلة صفة المشَفشِف، وهو الذي تشفّ فؤاده الغيرة، فيصير هزيلًا ناحلًا من الهمّ والغيرة، فتنعكس غيرته على هيئة جسده، وهي صفة تظهر بفعل أثرها، أي أنّها تُسبب الهزال والضعف، وهاتان الصفتان الأخيرتان تدلان على الصفة الأولى، فيُعرَف المشَفْشِف من لغة جسده الهزيل، وتوظيف الشاعر للغة الجسد في الصورة الاستعارية، أوضحّت معنى البيت وفسرته، فهؤلاء النسوة كاتمات للأسرار، لا كما يظن هذا الغيور المشَفشِف.

وقوله [331]:

وَصُـــهْبٌ لِحَـــاهُمْ رَاكِـــزُونَ رِمَاحَهُـــم لَهُـــمْ دَرَقٌ تَحْـــتَ العَـــوَاليّ مُصـــفّفُ

---

329. واسمه همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال بن محمد بن سفيان بن مجاشع بن دارم بن مالك بن زيد مناة بن تميم، انظر: **جمهرة أشعار العرب**، ص873.

330. **جمهرة أشعار العرب**، ص875.

331. **جمهرة أشعار العرب**، ص877.

يصف الشاعر القوم بأنهم صُهْبٌ: جمع أصهب وهو من كان في شعر رأسه ولحيته حمرة، وأراد الشاعر بهم حرس الروم، وباستعارة الشاعر لتلك الصفة للجنود دلنا على قوميتهم غير العربية، فلغة الجسد هنا لها دلالة على العرق الذي ينتمي إليه الجنود.

المبحث الرابع: أثر لغة الجسد في الصورة الكنائيّة.

المطلب الأول: تعريف الصورة الكنائيّة:

الكناية "أن تتكلم بشيء وتريد غيره، وكنى عن الأمر بغيره يكنى كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه، وقد تكنى وتحجى أي تستر، من كنى عنه إذا ورّى"[332]، وكان أبو عبيدة معمّر بن المثنى (ت210هـ) أول من عرض للكناية، في معرض تفسيره لقوله تعالى ﴿أَوْ جَاءَ أَحَدٌ مِّنكُم مِّنَ الْغَائِطِ﴾ ... ﴿النساء:43﴾ ، فقد علّق على قوله تعالى بأنّه " كناية عن إظهار لفظ قضاء الحاجة في البطن"[333]، فالكناية عند أبي عبيدة هي كل " ما يفهم من الكلام ومن السياق من غير أن يذكر اسمه صريحًا"[334]، وهي عند الجاحظ مبهمة غير موضحة المعنى في قوله: " ومن البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة، أن تدع الإفصاح بها إلى الكناية عنها، إذا كان الإفصاح أوعر طريقة، وربما كان الإضراب عنها صفحًا أبلغ من الدرك، وأحق بالظفر"[335]، ويُعرّف قدامة بن جعفر الكناية تحت عنوان الإرداف، فيقول: وهو أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني فلا يأتي باللفظ الدال

---

[332]. ابن منظور: **لسان العرب**، مادة كنى، 233/15.

[333]. أبو عبيدة، معمر بن المثنى: **مجاز القرآن**، تعليق: محمد فؤاد سركيس، مكتبة الخانجي، مصر، دط، دت، ج1، ص155.

[334]. الشيخون، محمود السيد: **الأسلوب الكنائي (نشأته وتطوره وبلاغته)**، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978م، ط1، ص7.

[335]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص88.

على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع"[336]، " وتكمن مواطن الجمال في الصورة الكنائية، في تلك الانتقالة الذهنية من الفكرة المجرّدة، (الطول مثلًا)، إلى تصويرها فنيًا (طول النجاد)، والعكس، كما تكمن في الموضع الذي اختير لهذه الصورة في نسيج العمل الفني، وكذلك في صياغتها في تركيب لغوي يُجسدها، وفي علاقتها بالأعراف الاجتماعية، والدينية، والثقافية، واللغوية، وفيما توحي به وتثيره من إحساس، وفكر، وخيال"[337]، ونستشف من خلال القول السابق أنّ في الكناية " بعدًا إبلاغيًّا، يتمثل في اللمحة الدّالّة، فالشاعر عندما يسدل على المعنى الحقيقي الذي يقصد إليه ستارًا لفظيًّا شفافًا، يجعل المتلقي متحفّزًا أو متشوقًا، لرد هذا الستار، ومعرفة المرمى الذي يسدد إليه، فمن خلال الكناية، وهي لمحة دالّة، أو تلميح، يشعر المتلقي بميل إلى اكتشاف المعنى الحقيقي، المتواري وراء المعنى المجازي، ولعلنا لا نغلو في القول إنّ هذا الميل إلى الكشف عن المستور، والمتواري، والخبئ، يصنع القيمة الإبلاغية للكناية"[338]، " والكناية" لفظ أطلق وأُريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي، نحو زيد طويل النجاد تريد بهذا التركيب أنّه شجاع عظيم، فعدلت عن التصريح بهذه الصفة إلى الإشارة إليها والكناية عنها، لأنه يلزم من طول حمالة السيف طول صاحبه، ويلزم من طول الجسم الشجاعة عادة، فإذا المراد طول قامته وإن لم يكن له نِجاد، ومع ذلك يصح أن يراد المعنى الحقيقي، كقوله تعالى: ﴿الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى﴾...﴿طه:**5**﴾ كناية عن تمام

---

[336]. أبو الفرج، قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، ص178.

[337]. سلطان، منير: **الصورة الفنية في شعر المتنبي**، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2002م، ط1، ص126.

[338]. أبو حمدان، سمير: **الإبلاغية في البلاغة العربية**، عويدات الدولية، بيروت، 1991م، ط1، ص59.

القدرة وقوة التمكن والاستيلاء"[339]، "والكناية من التعبيرات البيانية المليئة بالمزايا التي تفيض جمالًا، فهي تمدُّ المعنى بالقوة، وتحقق المزيد من المقاصد، وتفيد أيضًا المبالغة في أداء المعنى، وتعمل على تجسيد المعاني، وإبرازها في صور محسوسة، تزخر بالحياة والحركة، كما يُعبَّر بها عن المعاني غير المستحسنة بلغة لا تعافها الأذواق، ولا تمجها الآذان، وبها يُخفي المتكلم ما يريد اخفاءه، كما أنّها تعمل على تفخيم المعنى في نفوس المتلقين"[340].

المطلب الثاني: نماذج تطبيقيّة من كتاب جمهرة أشعار العرب.

ورد في كتاب جمهرة أشعار العرب العديد من الصور الكنائية التي اعتمدت على لغة الجسد كأساس لبناء الصورة، فعملت لغة الجسد على إيضاح الصورة، أو تأكيدها، أو زيادة تأثيرها في النفوس، ومن الأمثلة التي وردت في كتاب الجمهرة:

يقول امرئ القيس [341]:

وتُضحي، فُتِيْتُ المِسكِ فوقَ فِراشِها نَؤُومُ الضُّحَى لم تَنتَطِقْ عن تَفَضُّلِ [342]

يكني الشاعر في هذا البيت عن التدلل والرفاهية ورغد العيش التي تحياها المرأة، فهي تتطيب بالمسك، وتنام لوقت متأخر، وهي ليست بحاجة لملابس العمل، فهي لم تنتطق عن تفضُّلِ، فقام الشاعر من خلال هيئة المرأة، ولغة جسدها بوصفها؛ فرائحتها زكية وهذا يدل على التنعم، وملابسها ومظهرها الخارجي يدلان على التنعم أيضًا، وهذا كله كناية عن التدلل والعيش الناعم، والسيادة لأن وجود الخدم عند هذه المرأة جعلها ليست بحاجة للنظر في شؤونها بنفسها.

---

[339]. الهاشمي، السيد أحمد: **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ص287 –288.

[340]. انظر: فيود، بسيوني عبد الفتاح: **علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل البيان)**، مؤسسة المختار، القاهرة، 1998، ط2، ص265–270.

[341]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص259.

[342]. نؤوم ضحى: تنام لوقت متأخر.

وقوله أيضًا [343]:

وقـد أغتَـدي والطّـيرُ فـي وُكُناتِهـا بمُنجَـردِ قَـيْدِ الأوابِـــدِ هَيْكَـــــلِ

يكنـي بحركتـه وبخروجـه البـاكر، وبسـرعة فرسـه، عـن همتـه ونشـاطه، فهـو يسـتيقظ بـاكرًا فـي حـين مـا تـزال العصـافير فـي أعشاشـها، فهـو يتصـف بالهمـة والنشـاط والشـباب، فـالخروج غدة له دلالة الهمّة والنشاط.

ومن الكنايات في كتاب جمهرة أشعار العرب أيضًا، قول النابغة الذبياني في سمطه [344]:

والطِّيـبُ يَـزْدَادُ طِيْبـاً أَنْ يَكُـونَ بِهَـا في جِـيْد وَاضِـحَةِ الخَـــدَّينِ مِعطَـارِ
تَسْقِي الضَّجيعَ، إذا اسْتَسْقى، بذي أَشرٍ عَـذْبُ المَذاقـةِ، بَعْـدَ النَّـومِ مخمـارِ
كَـــأَنَّ مَشْـــمُولَةً صِـــرْفاً بِرِيْقَتِهَـــا مـنْ بَعـد رَقْـدَتِهَا، أَوْ شَـهْدَ مُشْـتَارِ

يكنـي الشـاعر عـن جمـال المحبوبـة و رائحـة جسـدها الطيبـة ونظافتهـا، فيصـفها بأنّهـا بيضـاء الخـدّين، رقيقـة وناعمـة، طيبـة مـذاق الريـق، فطعـم ريقهـا بعـد النـوم كطعـم الخمـرة الصـافية غيـر المشـوبة بالمـاء، أو هـو كطعـم الشـهد الـذي يُنتـزع مـن بيـوت النحـل، ونلحـظ وفـي هـذه الأبيـات أنّ الشـاعر كنّـى عـن جمـال جسـد محبوبتـه بعـدة صـور كنائيـة، فخـدّاها أبيضـان، ومـذاق فمهـا كمـذاق الخمـرة والعسـل الطيـب المـذاق، فهـي صـورة حسـيّة ذوقيـة، اسـتطاع الشـاعر المـزج فيهـا بـين لغـة الجسـد للمحبوبـة وبـين الأشـياء المحسوسـة بالـذوق والشـم، فـأعطى للجسـد سـمات الطبيعـة، فبـدت الكنايـة واضـحة بليغـة، معبّـرة عـن مشـاعر الشـاعر ، وعواطفـه ومكنونات نفسه، تجاه الممدوحة التي تتصف بصفات جسديّة دالّة على الجمال والحُسْن.

---

[343]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص264.

[344]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص307.

ويقول عمرو بن كلثوم [345]:

إذا بَلَـــغَ الفِطَـــامَ لَنـــا وليـــدٌ تَخِـــرُّ لَـــهُ الجَبابـــرُ ساجِدينَـــا

يستخدم الشاعر في هذا البيت كناية الموصوف، فهو يكني عن أطفال قبيلته بقوله: بلغ الفطام، ويكني عن الأعداء بقوله: الجبابرة، فالفطام دلالته المنع، وهو منع الأطفال عن الرضاعة قسرًا، فالطفل عندما يصل للفطام يكون لع حق سجود الأعداء له، وفعل السجود يدل على الخضوع والإذعان، والاعتراف بالضعف والهزيمة أمام أبناء قوم الشاعر، فنلمح من خلال قول الشاعر ثلاث لغات يقوم بها جسد الإنسان، وهي: البلوغ ويكون طوعًا، والفطام والسجود، ويكونان غصبًا وقسرًا، فوظفها الشاعر في الصورة الكنائية للتعبير عن قوة قومه واعتزازه بانتمائه لهم، وإظهار الغلبة لهم على أعدائهم.

ويقول عنترة [346]:

يُخْبِـرْكِ مَـنْ شَـهِدَ الوَقيعَـةَ أنّنـي أَغشَـى الـوَغَى، وأَعِـفُّ عنـدَ المَغـنَمِ
إذْ لا أزالُ علـــى رِحَالَـــةِ سابِـــحٍ نَهـــدٍ، تعـــاوَرُهُ الكُمـــاةُ مُكَلَّـــمِ

يقول: إن سألت الفرسان عن حالي في الحرب يخبرك من حضر الحرب بأنّي كريم عالي الهمّة، آتي الحرب منشرح الصدر، وأعفّ عن اغتنام الأموال، فهو يقتحم الحرب، ولا يخافها، فقد استخدم الكناية في قوله أغشى الوغى؛ أي الحرب، واستخدم الكناية في قوله أعف عند المغنم؛ أي أنّه لا يأخذ شيئا من غنائم الحرب، أي أنّ استخدامه لأغشى الحرب كناية شجاعته وإقدامه، والعفاف عند المغنم، كناية عن ترفعه وعزة نفسه، فالفعل أغشى فيه

---

345. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص414.

346. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص485.

من الحركة ولغة الجسد ما يدل على الشجاعة، فالاقتحام لا يكون مع الجبن، بل يكون مع السرعة والإقدام على الشيء، وكذلك الفعل أعفّ، فهو يدل على إشاحة النظر وعدم الالتفات إلى الشيء، فالشاعر استخدم لغة الجسد للتعبير عن نفسه وشخصيته في الحرب، وفي البيت الثاني يعبر عن شجاعته من خلال الثبات على الفرس، وتصبّره على الجراح والألم، فقد عبّر الشاعر عن مكنونات نفسه باستخدام صورتين كنائيتين: الصورة الأولى صورة حركية تدل على حركة الجسد، والثانية صورة ثابتة تدل على ثبات الجسد وعدم إظهار ما تبطن النفس من ألم.

وقوله [347]:

ولَـرُبَّ يَـوْمٍ قـد لَهَـوْتُ وَلَـيْلَةٍ بِمسَـوّر ذي بارِقَـينِ مُسَـوّمِ
ولقـد كَشَـفْتُ الخِـدْرَ عـنْ مَرْبـوبَةٍ ولقـد رَقَـدْتُ علـى نَواشِـرِ مِعصَـمِ [348]

يصف عنترة خلوته ولهوه مع النساء، ويكنّي عن النساء اللاتي يلهو معهن من خلال استخدامه للغة الجسد، فيكنّي عنهن بقوله بمسوّر: أي معصم فتاة تلبس الأساور، فالفتاة التي يلهو معها تلبس الأساور، والمربوبة: هي الجارية المملوكة، فالشاعر استخدم لغة جسد المرأة الدال على الجمال للدلالة عليها، فلبس الأساور، وعروق الذراع الظاهرة، تدلان على جمال المرأة وبياض جسدها، واعتنائها بزينتها.

ويقول عدي بن زيد [349]:

فَيا لَكَ مِنْ شَوْقٍ وطَائِفِ عبرَةٍ كَستْ جَيْبَ سِربالي إلى غيرِ مُسْعِدِ

---

[347]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص485.

[348]. نواشر معصم: هي العروق الظاهرة من باطن الذراع.

[349]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص498.

يصف الشاعر شوقه لأطلال أم معبد، ويصف حزنه الشديد على فقدها، وهذا الشوق والحزن ظهرت آثاره على هيئة الشاعر وملامحه الخارجية، فبكت عيناه حتى كست جيب سربال: أي بللت ثيابه، وهو يكني بهذا عن شدّة البكاء الناتج عن شدّة الحزن، وبكاء العين والدموع إحدى لغات الجسد الدالّة على الحزن الشديد، والحزن في هذا القول كان بسبب الفقد، فقد غدا الشاعر دون مُعين، واستخدام الشاعر للبكاء الذي بلّل ثيابه جعل الصورة الكنائية أكثر عمقًا وتأثيرًا في نفوس المستمعين.

ومن الكنايات في كتاب الجمهرة، ما ورد عند بشر بن أبي خازم الأسدي [350] يقول واصفًا محبوبته [351]:

دارٌ لِبَيضَاءِ العَوَارِضِ طَفْلَةٍ مَهْضُومَةِ الكَشْحَينِ رَيّا المِعْصَمِ [352]

حشد الشاعر في هذا البيت أربع كنايات عن موصوف، وجميعها لغات جسد تعبر عن حال الموصوفة، وهذه الكنايات هي: بيضاء العوارض، وطَفلَة، ومهضومة الكشحين، وريّا المعصم، فهذه الصفات كلها حالات دالّة على جمال المحبوبة، وتمتعها بصفات حسيّة جعلت الشاعر يوظفها في الصورة الكنائية، وهي بيضاء وتدل على صغر السن والشباب، فمحبوبته ما زالت شابّة فتيّة، وصفة طَفلَة: رخصة ليّنة، وصفة مهضومة الكشحين: ضامرة البطن، وصفة ريّا المعصم: ممتلئة، فهو يصف محبوبته بالبياض، والليونة، واعتدال القد، والامتلاء من غير ضخامة، فهذه الصفات الحسيّة لجسد المرأة ساعدت على ثراء الصورة

---

[350]. وهو بشر بن أبي خازم بن قعين بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمة بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد ابن عدنان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص507.

[351]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص508.

[352]. العوارض: ما خلف الثنايا ودون الأضراس.

الكنائيـة، وتقـديمها بصـورةٍ مجسَّـمةٍ، مـؤطرة بإطـار حسـيٍّ، فالكنايـات هنـا تـدل علـى مـا تتمتـع بـه المحبوبـة مـن جمـال، فاسـتطاع الشـاعر مـن خـلال توظيـف لغـة الجسـد فـي الصـورة الكنائيـة أن يبث مشاعره تجاه المحبوبة، ويعبر عن المشاعر التي تجول في خاطره.

ويقول [353]:

مِــنْ كُــلّ مُسْــتَرخي النِّجــادِ، مُنــازِلٍ يَسْــمُو إلــى الأقــرانِ غَيْــرَ مُقَلَّــمِ

يتحـدث الشـاعر عـن قوّتـه وبسـالته فـي الحـرب، ويكنـي عـن نفسـه بقولـه: مسـترخي النجـاد، أي أنّـه طويـل الحمائـل لطولـه، فهـو قـويّ طويـل النجـاد، ويسـمو: كنايـة عـن كـل الأقـران في القوة والبأس، ويمتلك القدرة على التفوق عليهم بغير سلاح.

ومن الكنايات التي وردت في كتاب الجمهرة، ما ورد في مجمهرة أمية بن الصلت [354].

يقوا أمية بن الصلت [355]:

مَليـكٌ علـى عـرشِ السـماءِ مهـيمنٌ لعزَّتـــه تعنـــو الوجـــوهُ وتســـجدُ

فهـو يكنّـي عـن ألوهيـة الله تعـالى بقولـه علـى عـرش السـماء مهـيمن، ويكنّـي عـن خضـوع العبـاد لـه وعبـوديتهم بقولـه تعنـو الوجـوه وتسـجد، فالخضـوع والسـجود حركـات جسـدية لهـا دلالـة الانقيـاد والتـذلل، وهمـا إشـارتان مختلفتـان فـي الكيفيّـة متفقتـان فـي الدلالـة، فالعـاني هـو المُشـخِص وهـو الـذي يُشـخّص البصـر للأعلـى، والسـجود هـو النـزول لـلأرض، ولكنهمـا تعطيـان معنـى الخضـوع والانقيـاد الـذي مـؤداه الخـوف والفـزع، وقـد أسـهمتا فـي إيضـاح الصـورة الكنائيـة،

---

353. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص510.

354. أمية بن الصلت بن ربيعة بن عوف بن عقدة بن ثقيف، وهو قسي بن منبه بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن خصفة ابن قيس عيلان بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص515.

355. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، باب ما وافق القرآن من كلام العرب، ص131.

وتأدية المعنى المراد والمنوط بهما، وهو الإقرار بالقدرة الإلهية عن طريق لغة الجسد، التي تفصح عما في قلب المؤمن المعتقد بهيمنة الله تعالى وعزّته.

ويقول النمر بن تولب [356]:

فُضُولٌ أَرَاهَا فِي أَدِيمِيَ بَعْدمَا يَكُونُ كَفَافُ اللّحْمِ، أَو هُوَ أَفْضَلُ
كَأَنّ مِحطّاً فِي يَدَيْ حَارِثِيّة صَنَاعٍ عَلَتْ مِنّي بِهِ الجَلَدَ تصقلُ

كنى الشاعر عن هزاله وضعفه وتغيّر حاله بصفة فضولٍ: والفضول هو التغضّن في الجلد، فقد تغضّن جلده أي أنّه صار متجعدًا بعدما كان مكتنزًا باللحم، فالشاعر أنبأنا عن حاله باستخدامه للغة الجسد التي تمثلت بفضول الجلد، وزاد المعنى وضوحًا ورسوخًا عندما شبه جلده بالمِحَطّ الذي تصقله امرأة حارثية، وما زاد المعنى جمالًا ورسوخًا هي مبالغة الشاعر في استخدامه للكناية.

ويقول عروة بن الورد العبسيّ [357]، في منتقاته [358]:

أَبَى الخَفْضَ مَنْ يَغْشَاكَ من ذِي قَرَابةٍ وَمِنْ كُلّ سَوْداءِ المَحَاجِرِ تَعْتَرِي [359]

يجعل الشاعر من نفسه قوّامًا على خدمة الناس، ويقول: أبى عليك رغد العيش وهناءته أولئك الذين يطرقونك من ذوي قرابتك، وغيرهم من الفقراء سائلين الرفد، إذ يحملونني على ركوب المخاطر طلبًا للمغنم، وجعل الشاعر من بين هؤلاء الذين يسألونه الرفد سوداء المحاجر، وهو كناية عن المرأة التي عضّها البؤس، وقد استخدم الشاعر لغة الجسد في

---

356. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص539.

357. هو عروة بن الورد بن عمرو بن زيد بن عبد الله بن ناشب بن هدم بن لديم بن عوذ بن غالب بن قطيعة بن عبس، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص569.

358. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص571.

359. المحاجر: ما دار بالعين وبدا من البرقع.

دوران العين للدلالة على البؤس الذي تحياه المرأة، فجعلها تدفع الشاعر للركوب المخاطر والبحث عن المغانم، ليكفيها البؤس ومرارة الأيام.

ومن الكنايات التي وردت في جمهرة أشعار العرب، ما ورد في منتقاة دريد بن الصمة [360]، يقول [361]:

كَمِيشُ الإِزَارِ، خَارِجٌ نِصْفُ سَاقَهُ صبورٌ على العزَّاءِ طَلاّعُ أَنْجُدِ [362]

يكنّي الشاعر عن قوة أخيه وبسالته، بقوله: كميش الإزار، وذلك محمود في شدة الحرب، ويصف أخاه أيضًا بالسرعة في الحرب، صابر عند الشدائد، وهو يخوض الحرب كاشف الساقين، وهو عالي الهمة قويّ البنية الجسدية قادر على ارتقاء الأنجاد، فمن خلال وصفه لجسد أخاه وهيئته في الحرب قرّب الصورة الكنائية وأعطاها مصداقية ومطابقة للواقع، فعملت لغة الجسد المتمثلة في كميش الإزار، وصبورٌ، وطلّاع، على إيضاح الصورة الكنائية وتقريبها من الأذهان، وصبغها بصبغة الواقعية، لأنها صورة مستمدة من واقع الحرب.

ويقول المُتَنَخِّل الهُذَليّ [363]:

وَمَا أَنْتَ الغَدَاةَ وَذِكْرُ سَلْمَى وَأَضْحَى الرَّأْسُ مِنْكَ إلى اشْمِطاطِ[364]

كنى الشاعر عن تقدمه في السن من خلال قوله: وأمسى الرأس منك إلى اشمطاط، أي أنّ الشاعر بلغ المشيب وتقدمت به السن، فاستخدام الشاعر للصفة الجسدية: اشمطاط، ساهمت في

---

360. هو دريد بن الصمّة بن بكر بن علقمة بن خزاعة بن غزيّة بن جشم بن معاوية بن بكر بن هوازن بن منصور بن عكرمة بن حفصة بن قيس عيلان بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص587.

361. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص592.

362. كميش الإزار: قصير الإزار.

363. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص597.

364. الاشمطاط: هو اختلاط الشعر الأسود بالشعر الأبيض.

توضيح الصورة الكنائية، وقرّبت المعنى المراد الوصول إليه، ففسر الشاعر وصوله لهذا السن من خلال هذه الصفة.

ويقول أيضًا [365]:

أَجَـــزْتُ بِفِتْـــيَةٍ شـــقرٍ خِفـــافٍ كـــــأنّهمُ تَمَلُّهـــــمُ سَـــــباطِ

وصف الفتية بأنهم شقرٌ وخفافٌ، وبأنّهم طوال البنية، ورشيقو الحركة وكنى عن طولهم ورشاقتهم، بقوله سَباط: أي الحمّى، فالحمى إذا أصابت إنسانًا ظهرت آثارها على جسده، وسميت بذلك لأنها إذا أخذت إنسانًا طال واسترخى.

ويقول قيس بن الخطيم [366]:

صَبَحْنَاهُـمُ شـهباءَ يَبْـرُقُ بَـيْضُـهـا ثُبِـينَ خَـلاَخِـيلَ النّسـاءِ الـهَـوَارِبِ

كنى الشاعر عن هروب النساء وفزعهنّ من كثرة المقاتلين، بقوله: ثُبِينَ خَلاَخِيلَ النّساءِ الهَوَارِبِ: أي أنّ النساء يهربن ذعرًا من المعركة مشمّرات ثيابهنّ فتظهر خلاخيلُهنّ، وتشمير الثوب أثناء السير له دلالة الخوف والفزع، فيلجأ الإنسان عندما يخاف من شيء ما إلى الإسراع في المشي أو الركض، فيعمد إلى تشمير ثوبه لكي لا يعوقه أثناء المشي، فيقرأ من يشاهده دلالة الخوف الهلع في هيئته، فظهور خلاخيل النساء، حالة دالّة على الخوف والفزع، أي أنّ الكناية تمت بتوظيف لغة جسد النساء الهوارب، وهي ظهور الخلاخيل كناية عن الخوف والفزع من الحرب.

---

[365]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص605.

[366]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص650.

ويقول أيضًا [367]:

لَقِيتكُـــمُ يَـــوْمَ الـخَـنَـــادِقِ حَاسِـــراً كَـأَنّ يَـدَي بـالسّـيْفِ مِـخْـرَاقُ لاَعِـبِ

يكني الشاعر عن قوته وشدة بطشة بالأعداء بلعبه بالسيف، فهو يلعب بالسيف كما يلعب الصبي بالمخراق، كناية عن مهارته وعدم اكتراثه بالعدو واستخفافه بهم، فالكناية جاءت هنا من تشبيه لعبه بالسيف بلعب الأولاد بالمخراق، وهذه الكناية لها دلالة القوة والمهارة في استعمال السيف.

ومن الكنايات قول أبي قيس بن الأسلت [368]، في مُذهّبته [369]:

قَـــدْ حَصّـــتِ البَيْضَـــةُ رَأْســـي، فَمَـــا أَطْعَـــمُ نَوْمـــاً غَـــيْرَ تَـهْجَـــاعِ

يصف الشاعر هيئته في الحرب، فقد حصّت البيضة رأسه، والبيضة: هي الخوذة من الحديد وهي من آلات الحرب لوقاية الرأس، وحصّته البيضة؛ أي أنّها أذهبت شعره ونثرته لطول مكثها على الرأس، فقد سقط شعر رأس الشاعر، وانحسار الشعر عن رأسه كناية عن أنّ الشاعر يطيل لبس السلاح في الحرب فهو شُجّاع شديد القراع للخصوم.

ويقول عمرو بن امرئ القيس [370]:

يـــا مـــالِ، والسّـــيّدُ المُعَمَّـــمُ قَـــدْ يُبْطِـــرُهُ بَعْـــضُ رَأْيِـــهِ السَّـــرِفُ

يخاطب الشاعر مالك بن العجلان ويصفه بالإسراف في الرأي، ويُكني عنه بالمعمم: أي أنّه يلبس عمامة فوق رأسه، والعمامة كناية عن الرفعة والسيادة، والعمامة عند العرب لا

---

[367]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص651.

[368]. وهو أبو قيس بن الأسلت بن جشم بن وائل بن زيد بن قيس بن مزيقياء، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص656.

[369]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص666.

[370]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص674.

يلبسها إلا الأشراف، وكان يُقال العمائم تيجان العرب، فاستخدمها الشاعر ليصف المخاطَب بالسيادة والشرف.

ومن الكنايات قول أبي ذؤيب الهُذَلي [371]، في مرثيته [372]:

وَلَيَأْتِيَنّ عَلَيْكَ يَوْمٌ مَرّةً يبْكَى عَلَيْكَ مُقَنَّعاً لا تَسْمَعُ [373]

يصدر الشاعر في هذا البيت عن حكمة وتجربة، ويرى أنّ الإنسان مهما طال به العمر فإنّه ميت لا محالة، وقد استخدم الشاعر لفظ مقنّع: كناية عن الموت، فكنى الشاعر عن الموت بعلامة دالّة عليه وهو القناع أو الكفن الذي يُغطى به الميت.

ومن الكنايات التي وردت في مرثية محمد بن كعب بن سعد الغنوي [374]، قوله [375]:

تَقُولُ سُلَيْمَى: مَا لِجسْمِكَ شَاحباً كَأَنّكَ يَحْمِيكَ الشّرَابَ طَبِيبُ

كنى الشاعر عن مرضه بشحوب جسمه، والشحوب هو تغيّر لون الجلد، وهو إحدى علامات المرض، فيستطيع الناظر معرفة المرض في وجه من بجسمه شحوب، وهي من العالمات التي تدرك بالنظر.

---

371. وهو خويلد بن خالد بن مُحرِّث بن زيد بن مخزوم بن صاهلة بن كاهل بن الحارث بن تميم بن سعد بن هذيل بن مدركة بن إلياس ابن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص683.

372. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص685.

373. والقناع: الكفن الذي يُلف به الميت.

374. محمد بن كعب بن سعد بن عمرو بن عقبة بن عوف بن رفاعة، أخو بني سالم بن عبيد بن سعد بن عوف بن كعب بن جلان بن غنم ابن علي بن غني بن أعصر بن سعد بن قيس عيلان بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص701.

375. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص702.

ويقول أيضًا [376]:

يُجِبَــكَ، كَمَــا قَــدْ كَــانَ يَفْعَــلُ، إنَّــهُ بِأَمْثَـالِـهــا رَحْــبُ الــذِّرَاعِ، أَرِيــبُ

يكنّــي الشــاعر عــن كــرم الممــدوح واعتيــاده علــى إكــرام ضــيوفه بقولــه رَحْــب الــذراع، فــالمعنى الحرفــي لرحــب الــذراع أنّــه طويــل اليــد، ولكننــا إن نظرنــا إليهــا علــى أنّهــا لغــة جســد فتكون كناية عن كرم الممدوح.

ويقول أيضًا [377]:

فَتــىً أَرْيَحــيٌّ كَــانَ يَهْتَــزَّ للنَّــدَى كَمَـأ اهْتَـزَّ مِـنْ مَـاءِ الحَـدِيدِ قَضـيبُ
فَتــىً لا يُبالــي أَنْ يَكُــونَ بِـجِسْمِــهِ إذا نَــالَ خَــلاّتِ الكِــرَام شُحُــوبُ

يكنّــي الشــاعر عــن أخيــه بأنّــه كــان يهتــزّ للنــدى، فهــو يصــف أخــاه بأنــه واســع الخلــق منبســط إلــى المعــروف، ويشــبهه بالســيف الــذي يُصــنع مــن الهنــدوان الخــالص، فســعة صــدره ودماثــة خُلُقــه جعلــت منــه رجــلًا لا يبــالي بمــا يصــيبه، فهــو عصــيّ علــى المصــائب أن تنــال منــه، صــبور عنــد الشــدائد، لا يبــالي بمــا يصــيبه مــن شــحوب، والشــحوب: هــو تغيــر فــي لــون الجســد، فيســتدل النــاظر إليــه علــى أنّ ســقما أصــابه، ولكــنّ الشــاعر يــرى أنّ أخــاه صــابرٌ متحمــلٌ مكــابرٌ علــى المــرض، ولغــة الجســد فــي هــذين البيــت تكمــن فــي اهتــزاز الجســد، وفــي تغيّــر لونــه، وقــد ســاعدت هاتــان الصــفتان علــى إيضــاح الصــورة الكنائيــة وتعميقهــا، وإعطاءهــا بُعــدًا دِلاليًــا، وهــذه من الكنايات عن نسبة وهي قليلة في كتاب الجمهرة.

---

376. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص705.

377. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص706.

ومـن الكنايـات التـي اسـتخدمت لغـة الجسـد كوسـيلة لإيضـاح الصـورة الكنائيـة، أي أنّ الكنايـة وقعـت فـي اسـتخدام الشـاعر للغـة الجسـد، فسـاهمت لغـة الجسـد فـي إيضـاح مقصـود الشـاعر، والكشـف عـن المعـاني المـراد الإفصـاح عنهـا، ومثلـه مـا ورد فـي قـول الشـاعر أبـي زيـد الطائي [378]:

خَـــارِجٍ نَاجِـــذَاهُ قَـــدْ بَـــرَدَ المَـــوْ تُ علـــى مُصْطَـــلاهُ أيَّ بُـــرُودِ

يسـتخدم الشـاعر لغـة الجسـد، خـارج ناجـذاه كنايـة عـن المـوت، والناجـذان: همـا السـنان اللتـان تليـان النـابين، فالإنسـان عنـدما يمـوت تبـرد أطرافـه، وترتخـي عضـلاته، وترتخـي عضـلات الفم فتتكشف نواجذه، فاستخدم الشاعر هذه الهيئة الجسدية للدلالة على الموت.

ومن الكنايات قوله أيضًا [379].

غَيْـــرَ مـــا نـاكـــلٍ يَسِـــير رُوَيـــداً، سَـــــيْرَ لا مُرْهَـــــقٍ، وَلا مَهْـــــدُود

يكنـي الشـاعر عـن قـوة ابـن أختـه واسـمه اللّجـلاج بعـدة هيئـات جسـدية ذات دلالات مختلفـة، تـدل فـي مجملهـا علـى الشـجاعة والقـوة والبـأس، فهـو غيـرُ ناكـلٍ: أي أنّـه مقـدامٌ، ويسـير رويـدًا لا مرهـقٍ، فهـو مطمـئنٌ فـي سـيره مـن غيـر رهـقٍ، وهـي مشـيةٌ لهـا دلالـة الوقـار والهيبـة، فالشـاعر يصـف ممدوحـه مـن خـلال ذكـر بعـض الهيئـات الجسـدية التـي تصـدر عـن الممـدوح أثنـاء المسـير، وهـي هيئـات تـدل فـي مجملهـا علـى تمتـع صـاحبها بالوقـار، والهيبـة، والقـوة، والشـجاعة، فتعطـي النـاظر انطباعًـا يسـتطيع الحكـم مـن خلالـه علـى صـاحبها باتصـافه بالصفات سالفة الذكر.

---

[378]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص733.

[379]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص734.

ويقول أيضًا [380]:

غَيْـــرَ مـــا واضـــع جَنَاحـــي لِقَـــوْمٍ حِـــينَ لاحَ إلوُجُـــوهَ سَـــفْعُ الحديـــدِ

فـإذا مـا أصـابت النـاسَ ذلـةٌ، فإنّـه لا يُـذَلّ ولا يُهـان، وقـد كنـى عـن الـذل والإهانـة بكلمـة سَـفْع: وهـو تغيـر لـون الوجـه للأسـود، لأنّ مـن تصـيبه فاقـة يتغيـر لـون وجهـه، فيسـتدل الإنسـان عنـد النظـر إليـه أنّ همًّـا أصـابه، وتغيّـر لـون الوجـه للأسـود فـي هـذا البيـت كنايـة عـن الهـم والـذل اللذين يصيبان الإنسان.

ويقول مادحًا [381]:

أصْـــلَتِيّاً تَسْمُـــو العُـــيُونُ إلـــيهِ مُسْـــتَنيراً كَالبَـــدْرِ عَـــامَ العُهُـــود

يمـدح الشـاعر ابـن أختـه، فيصـفه بأنّـه منيـرٌ كبـدرٍ فـي الأيـام المطيـرةِ الصـافية، التـي لا غبـار فيهـا، واسـتخدم الشـاعر لغـة الجسـد فـي قولـه: تسـمو إليـه العيـونُ، كنايـة عـن كرمـه وعطـاءه فـي وقـت الشـدّة، ونلحـظ مـن قولـه: تسـمو، أنّـه أعلـى مـن شـأن الممـدوح ومكانتـه، فالسـمو هـو النظـر للأعلـى، إذ جعـل الشـاعرُ الممـدوحَ ذا مكانـة عاليـة، فـالعيون تسـمو إليـه: أي تتطلـع إليـه فـي الحـوائج، أي أنّ النـاس يلجـأون إليـه وقـت الشـدّة، فهـو كـريمٌ معطـاءٌ وصـاحبٌ منزلةٍ عليّةٍ.

---

[380]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص739.

[381]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص739.

ومن الكنايات ما ورد عند متمم بن نويرة اليربوعي [382]، في مرثيّته، التي يقول فيها [383]:

تَقُولُ ابْنَةُ العَمرِيّ: مَا لَكَ بَعْدَمَا أَرَاكَ قديماً ناعمَ الوَجْهِ أَفرعَا
فقلت لها: طولُ الأسى، إذ سألتِني ولوعةُ حُزْنٍ تترك الوجه أسفعَا [384]

يُجري الشاعر حوارًا بينه وبين زوجته التي رأت تبدُّل حالَه، فيستخدم في هذا الحوار لغة الجسد لإقامة الصورة الكنائية، للتفريق بين الحال الذي كان عليه والحال الذي صار إليه، فيستخدم: ناعم الوجه أفرعا، للدلالة على صغر سنه، فهذه الصفات الجسدية لها دلالة الشباب والحيوة ورغد العيش، فنعومة الوجه وطول شعر الرأس وكثرته كناية عن التنعم بالصحة والشباب، وعندما أراد تبيان سبب تبدّل الحال استخدم صفة الأسفع، وهو كناية عن الحزن والأسى ومرارة العيش الذي أصابه بعدما كان شابًّا هانئ البال لا يشكو من فاقة أو شيءٍ يكدر صفوه، فلغة الجسد هنا دلت دلالات مغايرة وظفّها الشاعر في الصورة الكنائية فأوضحتها وقرّبتها للأذهان، وأغنت عن مزيدٍ من الكلام، فاختصر الشاعر الحال الأولى والثانية بدلالة لغة الجسد.

ويقول مالك بن الريب التميمي [385]:

أَجَبْتُ الهَوَى لَمّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ تَقَنّعْتُ مِنْهَا، أنّ أُلامَ، ردائيا

يصف الشاعر نفسه عندما دعاه الهوى، واشتاق للأماكن التي يألفها ويحبها، فتقنع برداءه أي أنّه غطى وجه بثيابه خَجَلَ أن يراه أحدٌ ينظر صوب تلك الأماكن، وتغطية الوجه

---

382. وهو أبو نهشل متمم بن نويرة بن جمرة بن شدّاد بن عبيد بن ثعلبة بن يربوع بن حنظلة بن مالك بن زيد بن مناة بن تميم بن مر ابن أُد بن طابخة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص747.

383. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص753.

384. السفع: تغيّر لون الوجه إلى اللون الأسود.

385. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص760.

باليـد، أو الـرداء، أو أي شـيء آخـر دلالتـه الخجـل، فالشـاعر يريـد الاسـتتار، فاسـتخدم لغـة الجسـد المتمثلـة فـي تغطيـة الوجـه كنايـة عـن الخجـل، فعمـد الشـاعر لتغطيـة وجهـه لكـي لا يقـرأ الناس في ملامح وجهه الشوق لتلك الأماكن.

ويقول كعب بن زهير يمدح المسلمين [386]:

شُـــمُّ العَـــرانين، أبْطـــالٌ، لَبوسُهـــمُ من نَسْجِ داودَ، في الهَيْجا، سَرَابِيل [387]

يصـف الشـاعر المسـلمين عنـدما هـاجروا مـن مكـة إلـى المدينـة، فهـم شُـمُّ العـرانين: وقولـه شُمُّ العـرانين كنايـة عـن الرفعـة، والعلـو وشـرف الأنفس، فهـم لـم يهـاجروا أذلاء بـل هـاجروا بعـزة وكرامـة حفاظًـا علـى ديـنهم، فلغـة الجسـد: شُـمُّ العـرانين، كنايـة عـن الرفعـة والاعتـزاز بالنفس.

ويقول القطامي [388]:

والعَـيشُ لا عَـيشَ إلا مـا تَقَـرُّ بِـهِ عـينٌ، ولا حـالٌ إلاّ سـوف تَنْتَقِـلُ

اسـتخدم الشـاعر لوصـف العـيش الهـانئ هـو مـا تقـر بـه عـينٌ، والعـين القريـرة كنايـة عـن التـنعم والسـرور، فـالعين تقَـرُّ إذا كـان الإنسـان يشـعر بالراحـة والاطمئنـان، فيـرى الشـاعر أن لا عـيش للمـرء إن لـم تقَـرُّ عينُـه، والعـين القريـرة لغـة جسـد، لهـا دلالتهـا الواضـحة التـي تـنعكس علـى عيش المرء وتنعمه في الحياة.

ويقول أيضًا [389]:

علـــى مُنـــادٍ دَعانـــا دَعْـــوَةً كشَفَـــتْ عَنّـــا النُّعـــاسَ، وفـــي أعناقِنـــا مَـــيَلُ

---

386. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص799.

387. والأشم: هو الذي في قصبة أنفه علو مع استواء أعلاه، والعرانين: الأنوف.

388. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص805.

389. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص809.

يتحدث الشاعر عن نفسه، عندما تذكّر محبوبته، ذهب النعاس من عينيه، وكنى الشاعر عن شدّة النعاس وسلطانه بقوله: وفي أعناقنا ميلُ، فالإنسان عندما يشتد به النعاس لا تستقيم هيئته، فيميل عنقه أو رأسه وكأنه ينوء بهما، ولغة الجسد في هذا ممثلة بميل العنق وهي كناية عن شدّة النعاس.

ومن الكنايات أيضًا قول ذي الرمّة [390]:

بَرّاقَـــهُ الجِيـــدِ، وَاللَّبّـــات واضـــحة كَأَنّهـــا ظَبْيَـــةٌ أَفْضَـــى بِهَـــا لبـــبُ

يكنّي الشاعر عن محبوبته ببراقة الجيد، فهي بيضاء الرقبة، وبيضاء الصدر، ويشبهها بالظبية، وقدم الشاعر هذه الصفات الجسدية للمحبوبة، في صورة حسيّة تُظهر الصورة الكنائية المستوحاة من لغة الجسد واضحة جميلة، فلو وصف الشاعر محبوبته وصفًا تقريريًا بأن قال: بأنها تشبه الظبي ورقبتها بيضاء، وصدرها أبيض، لما كان للجمال سبيلٌ إلى قوله، ولكنه ومن خلال استخدامه للغة الجسد في الكناية، استطاع أن يبرز جمال محبوبته وإظهار ما تتمتع به من جمال، كما أنّ لسانه صدح بما يعتمل في قلبه من مشاعر تجاه تلك المحبوبة.

ومن الكنايات قول الطرماح بن حكيم الطائي، في ملحمته [391]:

قـــلّ فـــي شَـــطّ نَهـــروانَ اغْتماضـــي ورمـــاني هـــوى العُيـــونِ المـــراضِ

يصف الشاعر في هذا البيت وهو مطلع قصيدته، إقلاعه عن اللهو، والعودة إلى رشده، فقد كان قبل ذلك مولعًا بملاطفة النساء الجميلات، وقد كنى عن النساء بقوله العيون المراضِ، أي صاحبات النظرة الفاترة.

---

390. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص944.

391. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص987.

ويقول [392]:

غيــرَ مــا رِيبــةٍ سِــوى رِيِّــقِ الــغُر ة ثـــم ارعويْـــتُ عنـــد البيـــاضِ

ويؤكد الشاعر على هدايته وبعده عن لهو الصبا، وطيش الشباب، بعد بلوغه المشيب وقد كنى عن المشيب بقوله: البياض، وقد جعل الشاعر من البياض دلالة على الوقار، والكف عن أفعال الطيش، والإقلاع عن اللهو الذي غالبًا ما يرتبط بسن الشباب ومقتبل العمر.

المبحث الخامس: أثر لغة الجسد في الصورة التشخيصيّة.

المطلب الأوّل: تعريف الصورة التشخيصيّة:

عرف القدماء مفهوم التشخيص ودوره في تزيين الشعر، ولكنهم لم يذكروه باسمه الذي اصطُلح عليه في العصر الحاضر، فهذا الجاحظ يُعلّق على قول الشاعر:

وطفقـــــتْ ســـــحابةٌ تغشـــــاها تبكـــي علـــى عِراصـــها عَيناهـــا

فجعل من المطر بكاء السحاب على طريق الاستعارة، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه[393]، أما الجرجاني فقد أورد التشخيص في سياق حديثه عن الاستعارة المكنية، إذ يقول:" أما الاستعارة فإنّ سبيلها سبيل الكلام المحذوف، في أنّك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله، وهو يثبت أمرًا عقليًا، ويدعى دعوى لها شنخٌ في العقل"[394]، ولكن التشخيص بمفهومه الحديث يُعد ظاهرة تعتمد على إسباغ الحياة الإنسانية على الأشياء التي لا تجري الحياة في عروقها، فالتشخيص يُعد منفذًا للشاعر، إذ يستطيع من خلاله التعبير عن الصور التي

---

[392]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص987.

[393]. الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج1، ص153.

[394]. الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، 275.

تستثيره ولا يجد بُدًّا من إخراجها إلا من خلال إسقاطها على مظاهر الطبيعة المختلفة، كأن يصور الليل الحزين، أو الشجرة الفتيّة، فهو يبث الحياة في الجمادات ويمنحها الصفات الآدمية، كالحركة، والقدرة على الفرح والحزن، والشعور بكافة أشكاله، فالشاعر يتماهى مع الطبيعة ويعبر عن مشاعره وعواطفه من خلالها، ويُسقط عليها ما يعتريه من مشاعر كامنة في قلبه، فهو يصورها تتحدث، وتسكن، وتقف، وتفرح، وتحزن، فالتشخيص هو بث الحياة في الجمادات ومظاهر الطبيعة المختلفة من خلال إلباسها بعض الصفات البشرية.

المطلب الثاني: نماذج تطبيقيّة من كتاب جمهرة أشعار العرب.

اشتمل كتاب جمهرة أشعار العرب، على العديد من الصور التشخيصيّة، فقد شخّص الشعراء الطبيعة التي يألفونها؛ كالمطر، والسحاب، وغيرها من الأشياء التي يمكن اسقاط الصفات الإنسانية عليها.

ومنه قول زهير بن أبي سلمى [395]:

تُذَكّرُنـي الأحـلامَ لَيْلَـى وَمَـنْ تُطِـفْ عَلَـيْهِ خَـيَالاَتُ الأحِـبَّةِ يَحْلُـمِ

شخص الشاعر الخيالات وجعلها كالشخص الذي يطوف ويزور النائمين، فجاء التشخيص من خلال اسقاط صفة الطوّاف الإنسانية على الخيالات.

ويقول لبيد [396]:

فَبِتِلْـكَ إذْ رَقَـصَ اللّوامِـعُ بِالضّحـى واجْتَـابَ أَرْديَـةَ السّـرابِ إكـامُـهَـا [397]

---

[395]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص285.

[396]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص369.

[397]. واللوامع: هي الأرض التي تلمع في السراب.

شخص الشاعر اللوامع، فوصفها بأنها ترقص، والرقص دلالته الفرح، فالإنسان يرقص في حالة الفرح، كما شخّص السرابَ أيضًا، إذ يصف أنّ السراب قد غطّى الإكام فكأنها لبسته، فالرقص والملابس من الصفات الإنسانية، ولكل صفة من هذه الصفات معنى يناسبها، فالرقص لغة جسديّة تدل على الفرح والطرب، والملابس صفة إنسانيّة أيضًا، ويكتسب اللباس خصوصية إذا اقترن بشيء يتعلق بمن يلبسه، كالجنس والعِرق وغيرها مما يُحتّم على الإنسان ارتداء ما يناسب ثقافته التي ينتمي إليها.

ويقول أميّة بن الصلت [398]:

وَسَافَرَتِ الرّيَاحُ بِهِنّ عُصْراً بأذيالٍ يَرُحْنَ وَيَغْتَدِينَا

يريد الشاعر في هذا البيت، أنّ بقايا الدار أضحت مسرحًا للرياح تهب عليها في الغداة والعشي، فعمد إلى تشخيص الرياح لتكتمل الصورة، ويمنح الريح القدرة على محو الآثار بشكل كامل، فالريح تسافر أي تروح وتجيء، مرتدية ثيابا لها أذيال تجرها وراءها، وفي قوله: يرُحْنَ ويغتدينا يشخص الريح بإنسان حائر يروح ويغتدي، ذلك أنّ الاستمرار في المشي وفي نفس المكان يدل على الحيرة والاضطراب.

ومن الأمثلة على التشخيص ما ورد عند المسيب بن علس [399]، في منتقاته [400]:

وَلَقَدْ أَرَى ظُعُناً أُخَيِّلُهَا تُحْدَى، كَأَنّ زُهَاءَهَا نَخْلُ

---

398. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص516.

399. وهو المسيب بن علس الضبعي، وهو خال الأعشى الشاعر، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص547.

400. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص548.

شـخّص الشـاعر الظعـن فجعلهـا تسـير علـى نغـم الحـداء، والظعـن جمـع، ظعينـة: وهـو الهـودج تكـون فيـه المـرأة أو لا تكـون، والحـداء: هـي أهـازيج وغنـاء مـن يسـوقون الإبـل، فالشـاعر جعل من الظعن إنسانًا يهتز ويتمايل في مشيته طربًا بفعل صوت الغناء.

ومنه قول المرقش الأصغر [401]، في منتقاته [402]:

بِأَطْـيَبَ مـن فيهـا إذا جِـئْتُ طَـارِقـاً مِـنَ اللّـيلِ، بـل فُوهـا أَلَـذّ وَأَنْضَـحُ

يشخِّص الشاعر الخمرة، فيجعلها امرأة كثيرة الريق، وينضح ريقها بالرائحة الطيبة، ذلك أنّ الفم إذا كان قليل الريق خبث ريحه، ولكنّ خمرة الشاعر كثيرة الريق عذب الرائحة. وقد اعتاد الشعراء على وصف رضاب محبوباتهم بأنّه عذب المذاق، إذ كانوا يصفون جمال المرأة من خلال عذوبة ريقها.

ويقول دريد بن الصمّة [403]:

إذا نـــزل الأرضَ الفضـــاءَ تَزيّنـــتْ لرؤيتـــــه كالمـــــأتمِ المتبـــــددِ

يصـور الشـاعر الأرض عنـدما ينـزل إليهـا أخـوه، بـامرأة تتـزين، إذ جعـل الشـاعر مـن الأرض الفضـاء امـرأة تلـبس كامـل زينتهـا عنـد رؤيـة أخيـه، والمـرأة كمـا هـو معلـوم لا تتـزين إلا فَرحًـا، فزينـة المـرأة مـن لغـات الجسـد التـي لهـا دلالـة الفـرح والبشـرى. وقـد شـخّص الشـاعر الأرض بامرأة تكتمل زينتها فرحًا بلقاء أخيه.

ويقول قيس بن الخطيم [404]:

فَلَمّـا رَأَيْـتُ الحَـرْبَ حَرْبـاً تَجَـرّدَتْ لَبِسْـتُ مَـعَ البُـرْدَيْن ثَـوْبَ المُحـارِبِ

---

401. وهو عمرو بن حرملة بن سعد بن مالك بن ثعلبة بن عكابة بن صعب بن علي بن بكر بن وائل، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص553.

402. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص555.

403. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص593.

404. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص647.

شبّه الشاعر الحرب بامرأة تكشف عن ساقها، وكشف الساق يكون للإسراع في المشي أو أي أمر يستدعي السرعة وعد التأخير، ومعنى تجرّدت الحرب: أي تكشّفت عن هولها واستعرت، وتشخيصها جاء من باب تشبيها عندما تُشمِّر ثيابها إذا همّت بأمر جلل تصنعه.

ويقول أبو ذؤيب الهُذَليّ [405]:

وإذا المَنِيّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَها ألفيت كُلَّ تَمِيمَةٍ لا تَنْفَعُ

شخّص الشاعر الحرب بإنسان يتشبّث بشيء يرفض فقده، أو بوحش يتشبث بفريسته، فالأظافر يشترك فيها الإنسان والحيوان، وكلاهما يستخدمانها للتشبث بشيء ما، ويعد التشبيه في البيت من باب الاستعارة المكنية لتشبيهه المنية بالوحش الذي يغرس أظافره في جسد ضحيته، أمّا إذا نظرنا إلى المعنى في البيت على أنّه تشخيص للمنية سنجد أنّ الشاعر استخدم لغة الجسد وهي التشبث بالأظافر حرصًا على شيء ما خيفة الفقد، أو التمسك بشيء للحصول عليه والنيل به، فالإنسان إن لم تستطع يداه الإمساك بالشيء لمرونته أو زلاقته لجأ لاستخدام أظافره وهي آخر حيلة يمكنه استخدامها.

ويقول أبو زيد الطائي [406]:

وَسَمَوْا بِالمَطِيّ والذُّبَّلِ السُّمْ رِ، لَعَمياءَ، فَي مَفَارطَ بيد

أطلق الشاعر صفة العمياء على الأرض، والعمياء هي الأرض التي لا طريق لها، فيصعب الوصول إليها ويستحيل الخروج منها، وتشخيص الشاعر للطريق جاء من استعارته لصفة إنسانية، وهي العمى، ولكنّ الشاعر لم يحدد نوع العمى المقصود في البيت فالإنسان قد يكون أعمى البصر، أو أعمى القلب والبصيرة، فإذا كان الثانية يكون المعنى أقرب لما ورد في البيت من معنى، فهذه الأرض التي يشخصّها الشاعر بإنسان أعمى القلب قد يكون ظالمًا قاتلًا

---

[405]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص684.

[406]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص740.

لا تهمه مشاعر الآخرين، فاستعار الشاعر هذه الصفة ليطلقها على الأرض التي تقتل كلّ من دخل بها فلا يخرج منها سالمًا.

كما ورد في كتاب الجمهرة أمثلة على الصور التشخيصية، اعتمد فيها الشاعر على لغة الجسد لبناء الصورة، ومنها قول الشمّاخ بن ضرا التغلبي [407]، في مشوبته [408]:

فَلَمّا شَرَاهَا فَاضَتِ العَيْنُ عَبْرَةً ... وَفي الصَّدْرِ حُزَّازٌ مِنَ الوَجْدِ حَامِزُ
فَذَاقَ، فَأَعْطَتْهُ مِنَ اللِّينِ جَانِباً ... كَفَى وَلَهاً أن يُغْرِقَ السَّهْمَ حَاجِزُ
إذَا أَنْبَضَ الرّامُونَ فِيهَا تَرَنَّمَتْ ... تَرَنُّمَ ثَكْلَى أَوْجَعَتْهَا الجَنَائِزُ
هَتُوفٌ، إذا ما خَالَطَ الظبيَ سَهْمُهَا، ... وَإنْ رِيعَ مِنْهَا أَسْلَمَتْهُ النّوافِزُ
إذا سَقَطَ الأَنْدَاءُ صِينَتْ وَأُشْعِرَتْ ... حَبِيراً وَلَمْ تُدْرَجْ عَلَيْهَا المَعَاوِزُ

يتحدث الشاعر في هذا الأبيات عن القوس، فيشبهها بالمرأة أو الجارية النفيسة، التي ينوي صاحبها التخلي عنها، فهو متردد في شأن التخلي عنها ولكنّه يتخلى عنها في نهاية الأمر، فيسعد الذي اشتراها، ويشخص الشاعر القوس بقوله: وذاق فأعطته من اللين جانبًا، وهي صفة للمرأة عندما تكون طيّعة لينة الجانب، وهذه القوس تترنم عند الرمي، وتأن كالثكلى التي فقدت ولدها، وهي كالمرأة المدللة عند بعلها، يلبسها أجود الثياب، فالشاعر قد ألبس القوس الثوب المُحبَّر، فهي تصان وتغطى بالثياب النفيسة إذا سقطت الأنداء عليها خوفًا من أن تفسد أوتارها، وهي لم تغطّ يومًا بالثياب البالية لعزتها وغلائها، فاللين، والأنين، والثياب النفيسة، لها دلالات الجمال إذا كانت للمرأة لا للقوس، والتشخيص في هذه اللوحة جاء من استعارة هذه الصفات الإنسانية للقوس، الأمر الذي ساعد على إيضاح الصورة التشخيصية بفعل استعارة هذه الصفات الحسيّة.

---

[407]. وهو غطفان بن سعد بن قيس بن عيلان بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان، انظر: القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص823.

[408]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص832.

الفصل الثالث

أثر لغة الجسد ودورها في التعبير عن أفكار الشعراء وأغراضهم الشعرية.

المبحث الأول: لغة الجسد في الوصف.

المبحث الثاني: لغة الجسد في الغزل.

المبحث الثالث: لغة الجسد في الحرب.

المبحث الرابع: لغة الجسد في الرثاء.

المبحث الخامس: لغة الجسد في الهجاء.

المبحث الأوّل: لغة الجسد في الوصف.

مدخل:

يُعد الخيال أحد أهم المقومات التي ينبغي للشاعر امتلاكها، فبالخيال يستطيع الشاعر التعبير عن أفكاره بيسر وسهولة، ومن خلاله يصور المحسوسات، فيصفها ويحولها إلى صور حيّة، والشاعر العربي استطاع أن يصف كل ما يراه مستخدما مخزونه الثقافي الذي استقاه من البيئة العربية الصحراوية، والوصف أحد الأغراض الشعرية التي نالت عناية من النقاد، " لما كانت أغراض الشعراء كثيرة، ومعانيهم متشعبة جمّة، لا يبلغها الإحصاء، كان من الواجب ذكر ما هو أكثرها استعمالًا، وأطول مدارسة له، وهو المدح، والهجاء، والوصف، والنسيب والمراثي، والفخر"[409].

فالعسكري يعد الوصف أحد الأغراض الشعرية كالمدح والرثاء وغيرها من الأغراض، ويقول أيضًا:" ينبغي أن تعرف أنّ أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنّه يصور الموصوف لك فتراه نصب عينك"[410]، " وقد سمّى النقاد وصف الأموات رثاءً، ووصف النساء غزلًا، وكذلك سموا وصف الخمر خمريات، ووصف الصيد طرديات، وبقي الوصف المطلق متعلقًا بوصف الطبيعة ومظاهرها؛ كوصف الليل، والخيل، والبرق، والبحر، والجنائن، والقصور"[411]، فيكون الوصف باستخدام جميع المحسوسات، فيجتهد الشعراء في تصويرها والتعبير عن قيم الجمال أو القبح فيها، " والوصف جزء من منطق الإنسان، لأنّ النفس محتاجة إلى ما يكشف لها من الموجودات، ويكشف

---

409. العسكري، أبو هلال: **الصناعتين**، ص137.

410. العسكري، أبو هلال: **الصناعتين**، ص134.

411. بلاشير، ريجيس: **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 1984م، ط2، ص127.

للموجودات منها، ولا يكون ذلك إلا بتمثيل الحقيقة، وتأديتها إلى التصور في الطريق؛ السمع والبصر والفؤاد"[412].

ومما ورد في كتاب جمهرة أشعار العرب من أمثلة على الوصف، وكانت لغة الجسد عماد الصورة الوصفية فيها، قول الأعشى[413]:

تَقــولُ بنتــيّ، وقــد قَرّبــتُ مُرتَحِــلاً يــا رَبّ جَنّــبْ أبــي الأوصــابَ والوَجَعــا
علَيــكِ مثــلُ الــذي صَــلّيتِ، فاغتَمضــي نَومــاً، فــإنّ لجَنــبِ المــرء مُضطجعَــا

فالصــلاة تفيــد الــدعاء، وقــال الزمخشــري: "حقيقــة صــلّى حركــة، لأنّ المصــلي يفعــل ذلــك فــي ركوعــه وســجوده، وقيــل للــداعي مُصــلٍّ تشــبيها فــي تخشــعه بــالراكع الســاجد"[414]، فقــد جعــل الشــاعر لغــة الجســد التــي تمثلــت فــي هيئــة الصــلاة مــن حركــات وايمــاءات، نتيجــة للغــة جســد أخــرى ســابقة عليهــا الأوصــاب والأوجــاع، فابنــة الشــاعر تصــلي وتــدعو لــه ليجنبــه الله الأوصــاب والأوجاع.

ويقــول أيضًــا فــي وصــف الخمــرة وقــد شــبهها بعــين الــديك فــي الصــفاء والنقــاء، فــأدت هــذه الصــفة الجسدية وظيفتها في إيضاح المعنى وتقريبه[415]:

وكــأسٍ كعــينِ الــدّيكِ بــاكَرْتُ خِــدرَها بفتيــانِ صِــدقٍ، والنّــواقيسُ تُضــرَبُ

---

412. الرافعي، مصطفى صادق: **تاريخ آداب العرب**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1974م، ط2، ج3، ص119.
413. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص121.
414. الزركشي، شمس الدين محمد بن عبد الله: **شرح الزركشي على مختصر الخرقي**، تقديم: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002م، ط1، ج1، ص140.
415. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص124.

يشبه الشاعر الخمرة ببياضها ونقاءها بعين الديك النقية، وهي خمرة لها سورتها وشدتها، وقد وصفها الشاعر بصفة ذات دلالة على النقاء، فعمل الشاعر على إعطاء الخمرة صفة جسدية، ويمكننا القول إنّ الشاعر قام بتجسيد الخمرة، لتقريب صورتها للأذهان.

وقال يصف قبيلة تميم في حربها ضد النعمان بن المنذر [416]:

وخَـــــرّتْ تَمـــــيمٌ لأذقانِهـــــا ســـجوداً لـــذي التـــاجِ فـــي المَعمَعـــهْ

فالشاعر ينعت قبيلة تميم في الحرب، وقد خرّت سجودًا أمام النعمان بن المنذر، والسجود من الحركات الجسدية التي تدل على الخضوع الذي مبعثه الخوف والفزع من العقاب، فالسجود يكون من الضعيف للقوي، فهو لغة جسد تصدر من الإنسان إذا شعر بالخوف أمام آخر يتصف بالقدرة والشدّة، فالشاعر أفصح عن نتيجة المعركة التي دارت بين قبيلة تميم وبين النعمان بن المنذر، بوصفه لسجود قبيلة تميم، فهو بذلك عبّر عن إقرارهم بالهزيمة التي لحقت بهم.

ومما ورد في الجمهرة قول المهلهل، يمدح أخاه كليبًا، ويريد أنّه كان أكثر من سيد في قومه، وكان ملكًا دان له الناس، وانقادوا لأمره[417]:

لَـــمْ يَـــكُ كالسّـــيّدِ فـــي قَوْمِـــهِ بَـــلْ مَلِـــكٌ ديـــنَ لَـــهُ بالحُقُـــوقْ
تَنْفَـــرِجُ الظّلمـــاءُ عَـــنْ وَجْهِـــهِ كَاللّيـــلِ وَلّـــى عـــن صَـــدِيعٍ أَنـــيقْ

[416]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص125.

[417]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص583.

فالشاعر يفخر بما كان عليه كليب من عزّ وسطوة، فقد كان كليب إذا نزل منزلًا لا يرعى أحدٌ فيه إلا بإذنه، ولا يرد أحد حياضه إلا بإذنه، وكان لا يمر أحدٌ بين يديه إذا جلس، ولا يحتبي أحدٌ في مجلسه غيره، فضُرب فيه المثل في العز، فقيل: أعزُّ من كليب وائل، وقد وصفه الشاعر بأنّه مُشرق الطلعة، متهلل الوجه.

ويقول: دريد بن الصمة معددًا مناقب أخيه[418]:

كَمِيشُ الإزَارِ، خَارِجٌ نِصْفُ سَاقَهُ صبورٌ على العَزّاء طَلاّعُ أَنْجُد[419]
قَلِيلُ التّشَكّي للمُصِيبَاتِ حَافِظٌ مِنَ اليَوْمِ، أَعْقَابَ الأحَادِيثِ في غَدِ
لَهُ كُلُّ مَنْ يلقى من القوم واحدٌ وإن يلقَ مثنى القوم يفرح ويزددِ
تَرَاهُ خَميصَ البَطْنِ والزّادُ حَاضِرٌ عَتِيدٌ، ويغدو في القميصِ المُقَدَّدِ
وَإنْ مَسّهُ الإقْوَاءُ والجَهْدُ زَادَهُ سَماحاً، وَإتلافاً لِمَا كَانَ في اليَدِ
صَبَا ما صَبَا، حتى عَلاَ الشّيبُ رَأْسَهُ فلَمّا عَلاَهُ قَالَ للباطِلِ ابْعُدِ

يُعدد الشاعر مناقب أخيه، مستخدمًا لغة الجسد ليرسم له لوحة نابضة بالحركة، ومجسدة معاني الشجاعة والكرم والإقدام، فهو مَثَلٌ في الجَلَد، والصبر، والشجاعة، والإقدام، والجد، والنشاط، فقوله: خارج نصف ساقه، له دلالة الجد والنشاط، وقوله": بعيد من الآفات، له دلالة صحة الجسد، والبرء من السقم، فهو سليم الأعضاء لا داء به، والمعنى أنّه كان إذا أراد أمرا، جدّ فيه وشمّر له، وكان مع هذا سالما من الأمراض، جادا في الأمور الشريفة، ويصفه بالهيبة في ساحة المعركة، إذ لا يكاد يبرز له من القوم سوى واحد، فإذا لقي منهم جماعة تهلل وجهه واستبشر، وازداد بهم تنكيلًا"[420]،

---

418. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص594.

419. الكميش: الخفيف السريع.

420. التبريزي، يحي بن علي: **شرح ديوان الحماسة**، دار القلم بيروت، دت، دط، ج1، ص339.

فاستعمل الشاعر لغة جسد أخيه في وصفه بالشجاعة، ويريد بقوله: قليل التشكي: نفى أنواع التشكي كلها، أي أنّه استعمل القلّة في معنى النفي، وهو قليل الشكاية، فقد كان عالي الهمة، قوي الفكرة، صبورا، على حوادث الدهر، بصيرا بالعواقب، يعلم في يومه ما يكون في غده، فيسعى في دفعه، ويصفه بأنّه خميص البطن خاليها، كما أنّه كان كريمًا، بالغ النهاية في الكرم يؤثر غيره على نفسه بزاده وملبسه، وفي قوله: وإن مسّه الإقواء والجهد زاده سماحًا، له دلالة الجود والكرم، فإذا ضاقت به الدنيا لا يقصر في الكرم وبذل ما في يده، ويصفه الشاعر في البيت الأخير بأنّه أصبح وقورًا، عندما علا الشيب رأسَه، فقد مال إلى اللهو في صغر سنه، فلما شاب ترك الملاهي، فقد وصفه الشاعر بصفات دالّة على الشجاعة، والكرم، وقد بنى الشاعر الصورة في الوصف على لغة الجسد، فكانت هذه الأخيرة بمنزلة اللغة غير المنطوقة الدالّة على الشجاعة وغيرها من الصفات الحميدة.

ويقول مالك بن العجلان يمدح رجال قبيلته [421]:

يَمْشُـــــونَ فيهـــــا، إذا لَقَيْتَهُـــــمُ خَـــــوادِراً، والرّمَـــــاحُ تَخْتَلِـــــفُ
يَمْشُـونَ فـي البَـيضِ والـدروعِ كمـا تَمْشـي جِمـالٌ مَصَـاعِبٌ، قُطُـفُ

يكشف الشاعر عن هيئة رجال قبيلته في الحرب، فيقرأ في هيئاتهم دلالات الشجاعة والبسالة، وطول القراع، فهم لا يخافون الحرب، فمن يلقاهم في الحرب يلقاهم خوادرًا، غير آبهين بالرماح التي تنهال متتابعة، ويصفهم هيئتهم بالمشي التي تشبه مِشية الجمال المصاعب، وهي الجمال التي لم تُروَض، ولم تُركب، ولم تُقيّد بحبل، حتى صارت شديدة يصعب اقتيادها والسيطرة عليها، ويصفهم مشيتهم إلى الحرب بمشية القطف، وهي من هيئات المشي الدالّة على السرعة والإقدام، فهم يمشون

421. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص640.

للحرب مسرعين دون خوف أو تردد، وقد وصف الشاعر لغة جسد قومه وهيئتهم في الحرب، وهي دالّة على الشجاعة والإقدام، وعدم الخوف.

ويستطرد الشاعر في تعداد مناقبهم، فهم أصحاب عزة وقوة، وهم أباة، شُمُّ الأنوف، يعلون غيرهم مجدًا وسيادةً، فيقول [422]:

نَمْنَعُ مَا عِنْدَنَا بِعِزَّتِنَا والضَّيْمَ نَأْبَى، وكُلُّنَا أَنِفُ

فقد فاق قومُه غيرَهم قوةً في الحرب، وعزّة، فهم أُنُف، أي أعزّة أباة لا يقبلون الذل والخسارة، لأنّهم أصحاب أنَفَة ورفعة وعلو.

ويقول محمد بن كعب الغنوي في ممدوحه [423]:

حَلِيمٌ، إذا مَا سَوْرَةُ الجَهْلِ أَطْلَقَت حَيَيٌّ إذا النَّفْسِ اللَّجُوجِ غَلُوبُ
حَبِيبٌ إلَى الزُّوَّارِ غِشْيَانُ بَيْتِهِ جَمِيلُ المُحَيَّا، شَبَّ وَهُوَ أَدِيبُ

فهذا الممدوح ذو وقار، وقدرة على ضبط النفس إذا ما دعاه طيش الشباب للجهل والتمادي، فهو حيي أي أنّ حياه من النواقص يكفّه ويكبح جماح طيشه، ومن الجدير ذكره أنّ هذا البيت ورد بلفظ آخر، وهو (حُبَى الشّيْبِ، للنّفْسِ اللَّجُوجِ غَلُوبُ)، والحُبى جمع حبوة، وهو الثوب الذي يُحتبى به، وخص حُبى الشِّيب لأنّهم أكثر وقارًا وضبطًا للنفس، ويصفه أيضًا بأنّه جميل المحيَا، بهيّ الطلعة، فقد جمع إضافة للحياء والوقار، جمال الهيئة وحُسْنها، ويشبهه بالكوكب في مضيّه، وقد جرى تشبيه الرجل الذي يمضي في الحرب: بأنّه شهاب حرب، أي ماضٍ في الحرب.

---

422. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص641.

423. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص703.

ويقول أيضًا [424]:

فَتَـى الحَـربِ إنْ حاربـتُ كـان شـجاعًا وفــي السِّــلْمِ مفْضَــالُ اليَــدَيْنِ وَهُــوبُ

أي أنّه شجاع مقدام، معتاد على خوض الحروب، وقد قرن اسمه بالحرب وأضافه لها، وهو قوي مهيب الجانب في الحرب، ولكنّه في أوقات السلم كريم، وقد كنّى الشاعر عن كرم ممدوحه بأنّه مفضال اليدين وهوب، فهو صاحب فضل على غيره.

ويقول أعشى باهلة في مناقب ممدوحه [425]:

لاَ يَتَــأَرّى لِمَــأ فــي القِــدْرِ يَرْقبُــهُ ولا يَعَــضّ علــى شُرسُوفِــهِ الصَّفَــرُ

لاَ يَغْمِـزُ السّـاقَ مِـنْ أَيْـنٍ ولا وصَـبٍ وَلاَ يَــزَالُ أَمَــامَ القَــوْمِ يقتَفِــرُ

فجسد الممدوح ينطق بمعانٍ دالّة على حسن الخُلُق، وصحة البنية، فيمدحه الشاعر بأنّ همّته ليست في الطعام والشراب، بل في طلب المعالي، فهو صبورٌ على الجوع، ففي قوله: يَعَضّ على شُرسُوفِهِ الصَّفَرُ [426]، علامة جسديّة دلالة على صحة البنية وحُسن الخُلُق، فهو بذلك يترفع عن الأمور الدنيئة التي ليست من شيم الشجعان الأقوياء، وفي قوله: لا يغمز الساق، أي لا يجسّ ساقه بسبب الشعور بالإعياء والتعب، أو الخوف من الوجع والمرض، وعدم جسّ الساق في المسير، يدل على أنّ الممدوح جَلِدٌ، يتحمل المشاق، وهو يتقدم من معه في المسير وهم يقتفون أثره، فالشاعر في البيتين السابقين، قدّم الممدوح في صورة دالّة على الكرم والشجاعة، من خلال اعتماده على لغة جسده، التي تنضح حيويّة وشبابًا وقوةً.

---

424. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص709.

425. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص718-719.

426. الشرسوف: طرف الضلع، والصّفر: دويبة مثل الحيّة تكون في البطن، تعتري به من شدّة الجوع، ولم يرد الشاعر أنّ في جوفه صفرًا لا يعض على شراسيفه، بل أراد أن لا صفر في جوفه فيعض.

ومن الشعراء من مدح بالتشبيه بالسيف الصقيل، كقول الوليد بن عقبة يمدح لبيدا [427]:

أشـــمُّ الأنـــفِ أَصْـــيَدُ عامـــريٌّ طويـــلُ البـــاعِ كالسّـــيفِ الصّـــقيلِ

يمدح الوليدُ لبيدا بالعزة والسمو والأنَفَة، فقوله: أشمّ الأنفِ، كناية عن الرفعة وعلو المكانة، وارتفاع الرأس، وارتفاع الرأس له دلالة الكبرياء والسيادة، ويصفه بأنه ماضٍ كالسيف الصقيل الذي لا تشوبه شائبه، والصارم الذي لا تأخذه في الحق لومة لائم.

ويقول متمم بن نويرة واصفًا أخاه [428]:

لَبِـيبٌ أَعَـانَ اللُّـبَّ مِنْـهُ سَمَـاحَةٌ خَصيبٌ إذا ما راكَبَ الجَدْبَ أَوْضَعا
أَغَـرَّ كَنَصْـلِ السّـيْفِ يَهْتَـزّ للنّـدى إذا لم تجِدْ عِنْدَ امْرِىء السَّوْءِ مَطْمعا

يُعدد الشاعر مناقب أخيه فيصفه برجاحة العقل والسماحة، فهو صاحب خُلُق سمح ووجه بشوش، ووصفه بأنه رحب الفناء سهل سخيّ، ويشبهه بنصل السيف دلالة على أنّه كريم الأفعال ماض أريحي تهتز نفسه للعطاء إذا أمسك البخيل، فهو إذا ما أتاه صاحب الحاجة مسرعًا، وجده خصيبًا مُغيثًا للملهوف مُطعمًا للجائع.

ويقول كعب بن زهير في وصف الأنصار لما قدم إلى الرسول –صلّى الله عليه وسلّم–([429]):

مَـنْ سَـرّهُ كَـرمُ الحَيـاةِ فـلا يـزَلْ فـي مِقنَـبٍ مِـنْ صـالحي الأنصـارِ
النّـــاظرينَ بِأَعْـــيُنٍ مُحْمَـــرَّةٍ كـــالجَمْرِ غيـــرِ كَليلَـــةِ الأبصـــارِ

---

427. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص205.
428. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص748.
429. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص152.

ورد هذان البيتان في كتاب جمهرة أشعار العرب، فبعد أن قدم كعب إلى الرسول – صلّى الله عليه وسلّم–وقدم اعتذاره له بقصيدة التي مطلعها بانت سعاد، قال له الرسول– صلّى الله عليه وسلّم–: أذكر الأنصار، فأنشد كعب رضي الله عنه هذين البيتين، يمدح فيهما قوّة وبأس الأنصار في الحروب، فيصفهم بأوصاف تدل على ذلك، فأعينهم مُحمرّة، أي أنّها لا تبرق في الحرب، ولكنّها كالجمر للغيظ وشهوة لقاء الأعداء، وهذا مما له دلالة على الشجاعة والإقدام، كما ويصف أعينهم بالحُسن فهي ليست كليلة ولا ضعيفة النظر.

المبحث الثاني: لغة الجسد في الغزل.

مدخل:

الغزل هو التغنّي بجمال المراة، ومحاسنها ومفاتنها، وللغزل مكانة مهمة في الشعر العربي في مختلف مراحله، وقد عرف الشعر العربي الغزل بكل أنواعه، فهناك الغزل العفيف الذي يقتصر على ذكر ألم الفراق عن المحبوبة، ووصف المشاعر، ومنه الغزل الحسّي، فيصف الشاعر جسد محبوبته ومفاتنها، ويتغنى بجمالها، فيشبهها بالغزال، ويتغنى بجمال عينيها، أو لون شعرها، أو بياض جيدها، وغيرها من الصفات الجسدية التي يتطرق الشاعر فيها لذكر ووصف محاسن ومفاتن جسد محبوبته، " وقد طغى الغزل على معظم الفنون الشعرية التي وصلت إلينا، فتكاد لا تخلو قصيدة مهما كان نوعها من الغزل، فقد بدأ الشعراء مدائحهم، وأهاجيهم، ومراثيهم بالغزل، وتحدثوا عن أطلال ديار المحبوبة، وعن الوصل والهجر والسعادة والعذاب، وقد ارتبط الغزل بحياة الشاعر الذي يهزّه الشوق، ويفيض قلبه

بالعواطف"[430]، فالعرب أحبّوا المرأة، ووصفوها ووصفوا مفاتنها الجسديّة، كالصدر، والنهد، والخصر، والبطن، والردف، وتحدثوا عن تناسق أجساد النساء، فكثيرًا ما وصفوا المرأة كثير اللحم من غير سِمَن، ومن غير استرسالٍ للبطن، مع الأخذ بعين الاعتبار أنّ الدين الإسلامي هذّب شعر الغزل في بداية صدر الإسلام، ولكنّ شعراء الغزل في العصور التالية طوروا هذا الشعر فتعددت أغراضه وأنواعه، وسيتحدث الباحث في هذا المبحث عن لغة الجسد في شعر الغزل من خلال إيراد نماذج شعرية من قصائد كتاب جمهرة أشعار العرب، فقد حفلت بعض قصائد الجمهرة كغيرها من قصائد الشعر العربي، بالكثير من الأبيات الشعرية التي تغزل فيها الشعراء بالمحبوبة، فوصفوا مفاتنها الجسدية، وحركات عينيها، ومشيتها، وتثنيها، والرائحة الزكية التي تفوح منها، كما وصفوا قيامها وقعودها واضطجاعها بكيفيات وهيئات مختلفة باختلاف دلالتها، فمنها ما يدل على التدلل والتنعم، ومنها ما يدل الإغراء والشهوة، ومنها ما له دلالات أخرى؛ كهيئة تشمير النساء أثوابهن وبيان خلاخيلهنّ، للدلالة على الخوف والفزع عند الهروب من أرض المعركة، ولا يقتصر الغزل على وصف المحبوبة وحدها، فقد يصف الشاعر نفسه، ويصف ما حل به من ألم ووجد، جراء رحيل المحبوبة أو فقدانها، أو هجرانها، أو إخلافها للوعد، فيصف بكاءه وتردي حاله بعد تلك المحبوبة، كقول امرئ القيس يصف حاله بعد رحيل المحبوبة[431]:

بكيتُ وهاجتني الصبابةُ والأسى ... لعرفان مغنى الدار والمتحول
وإنّ شِفائي عَبْرَةٌ لو سفحتها ... وهل عَنْدَ رَسْمٍ دارِسٍ من مُعَوَّلِ
فَفَاضَتْ دُموعُ العَينِ منِّي صَبابةً ... على النَّحْرِ حتَّى بَلَّ دَمعيَ مِحمَلي

[430]. محمد، سراج الدين: **الغزل في الشعر العربي**، دار الكتب الجامعية، بيروت، لبنان، دت، دط، ص8.
[431]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص249،247.

عبّر الشاعر في هذا المشهد عن شوقه الذي سبب له ألما وحزنا على فراق محبوبته، بالعين الباكية، فالعين تبكي ألما وتبكي وشوقا، وليس أدل من البكاء على مرارة القلب، وما يشعر به الإنسان من حزن، فالشاعر عبّر عمّا في نفسه باستخدام لغة الجسد، ففاضت دموع العين مهراقة، حتى ابتلت حمائل السيف، فأغنت لغة الجسد هذا المشهد الباكي، وقدمت تقريرًا وافيًا عن حال نفس الشاعر المأزومة، ولكن ما الذي دعا الشاعر للبكاء بمرارة وحرقة؟ إنّه الشوق لديار الأحبة، فالشاعر يبكي على أطلال المحبوبة الراحلة، أي أنّ التغني والتغزل بالمحبوبة وديارها هو الباعث على هذا المشهد، فاتخذ الشاعر من لغة الجسد والبكاء وسيلته للتعبير عن مدى شعوره بالشوق والفقد لهما.

وقد يبكي الشاعر حسرة على عمر فات، وشوقًا وحنينًا لأيام مضت، كقول الأعشى[432]:

مَا بُكَاءُ الكَبِيرِ بِالأَطْلاَلِ وسُؤالي وما تَرُدُّ سُؤالي

يستنكر الشاعر ويوبخ نفسه مستخدمًا الاستفهام الاستنكاري، فهو يُجرّد من نفسه إنسانًا آخر، ويطرح عليه سؤالًا، فلا يرد له الجواب، وكأنه يقول أن لا فائدة من البكاء، فالبكاء على الأطلال لا ينفع صاحبه، وإن كان يصدح بمعاني الحزن على فراق الأحبة، ولكنّ هذا البكاء لا يردّ غائبًا، فالشاعر يُعبّر عن حزنه لفقده الأطلال وأهلها، بلغة الجسد التي تمثّلت ببكاء العين.

ومن الشعراء من تغزل بالمرأة غزلا حسيّا، فيصفون جسدها بالحسن، ويتغزلون ببياضها، وحسن قامتها، فهي المرأة المثال، التي تتمتع بكامل صفات الجمال، وكان غزل

[432]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص322.

الشاعر بتلك المحبوبة ينصبّ على ذكر مفاتنها ومحاسنها الجسديّة، ومنه قول امرئ القيس يتغزل بمحبوبته وجمال جسدها [433]:

مُهَفهَفَةٌ بَيضاءُ، غَيرُ مُفَاضَةٍ تَرائِبُها مَصْقُولَةٌ كالسَّجَنْجَلِ [434]

فهو يتغزل بمحبوبته فهي بيضاء مهفهفة، ويقال المهفهفة: هي المرأة التي حَسُنَ فيها كلّ شيء، ويصفها بأنّها مصقولة ترائبها كالسنجنجل، والسجنجل: هي المرأة المجلوّة، ويُقال: كلّ شيء يُجلى فَيبرُق فهو سنجنجل، كالمرآة والسيف وغيرها، فالشاعر يشبب بجيد المرأة، ويتغزل بها غزلًا حسيًا يتناسب مع المقام الذي قيل فيه البيت، وهو اللهو مع المرأة، فهي جميلة، بيضاء الجيد، غير مسترسلة البطن، وكل صفة من هذه الصفات لها دلالة الجمال، وهي امرأة تستحق أن يتحمل الشاعر المتاعب والمشقّة للحصول عليها، والنيل بها، وقضاء الوقت الطويل معها.

كما أنّها بمنزلة المنارة التي يُستهدى بها، فهي بيضاء الجسد والوجه، أو هي ذات منزلة عالية تستحق أن تكون كمنارة تُضيء على الناس فهي صاحبة فضل على غيرها، وفي ذلك يقول [435]:

تُضيءُ الظّلامَ بالعِشاءِ كأَنَّها مَنارَةُ مَمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلِ [436]

---

433. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص257.

434. المهفهفة: المرأة الضامرة البطن.

435. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص260.

436. المنارة: الشعلة، متبتل: مجتهد في العبادة.

يتغزل بالمرأة فهي كالسراج المضيء لحسنها وبياضها، فلغة الجسد في هذا البيت من البياض والحسن جعل هذه المرأة بمنزلة المنارة البيضاء التي يهتدي إليها الناس من بعيد، وأضفت عليها معاني العفة والنسك والطهر.

ويقول النابغة الذبياني في محاسن جسد المرأة، متغزلًا [437]:

تَلُـوثُ، بعـد افتضـالِ المـرط، مِنطَقَهـا لوثـاً علـى مثـلِ دِعـصِ الرّملـةِ الهـاري
والطِّيــبُ يَــزْدَادُ طِيْبــاً إذ يَكُــونَ بِهــا فــي جِيْــدِ وَاضِــحَةِ الخَــدَّينِ مِعْطَــارِ
تَسْـقِي الضَّـجيعَ إذا اسْتَسْـقى بـذي أَشـرٍ عَــذْبِ المَذاقــةِ، بَعْــدَ النَّــومِ مخمــارِ

فهذه المرأة تمتع بالعفّة، وحسن الخلق، وجمال الجسد والبدن، فهي ترتدي الثياب الواسعة على جسد ممتلئ، وقد شبه الشاعر أردافها الليّنة بكثيب الرمل، فهو يصفها بالحسن والجمال، فهي جميلة العنق، وبيضاء الخدّين، وتتعهد نفسها بالطيب وتكثر منه، فهي امرأة معطار، ويتغزل ببياض أسنانها وبريقها، وطيب مذاق فمها بعد النوم، فالفم يخلف ريحه بعد النوم، ولكنّ فم هذه المرأة يزداد طيبًا ولذةً، فقد أضفت لغة الجسد على المرأة سمات الحسن والجمال، فهي بيضاء الجيد والوجه، وتسقي ضجيعها رضابًا عذبًا مذاقه كمذاق الخمر، من فم عذب، وأسنان بيضاء برّاقة.

ويقول أيضًا في تلك المرأة وجمالها وعذوبتها [438]:

أَلْمَحــةٌ مِــنْ سَــنَا بَــرْقٍ رَأَى بَصَــري أَمْ وَجْــهُ نُعْــمٍ بَــدَا لــي، أَمْ سَــنَأ نَــارِ
بَــلْ وَجْــهُ نُعْــمٍ بَــدَا، واللّيــلُ مُعْتَكِــرٌ فَــلاَحَ مِــنْ بَــيْنِ أَثْــوَابٍ وَأَسْــتَارِ

---

[437]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص306-307.

[438]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص308.

يتغـزل الشـاعر بجمـال نعـم وبيـاض وجههـا وبريقـه، فوجههـا قـد بـدا لـه فـي الظـلام، فوجههـا يبـدو كمـا يبـدو ضـوء البـرق، وهـذا كنايـة البيـاض والجمـال والضـياء والوضـوح، فهـي واضحة الوجه وإن اعتكر الليل.

ويقول أيضًا [439]:

نَواعِـــمٌ مِثْـــلُ بَيْضَـــاتٍ بِمَحْنِـــيَةٍ يَحْفِـزْنَ مِنْـهُ ظَليمـاً فـي نَـقًى هَـارِ

يطـري الشـاعر علـى النسـاء، فهـنّ نـواعم بـيض كبـيض النعـام لبياضـهنّ ورقـتهنَّ، وقـد دأب الشـعراء علـى التغـزل بالنسـاء الجمـيلات وبيـاض أجسـادهن ووجـوهن، وذلـك مـن خـلال تشبيههنّ ببيض النعام.

ويقول الأعشى في التسبيب بالمرأة وعذوبتها، ولذّتها وقد شبه ريقها بالخمرة الطيبة [440]:

بَاكَرَتْهَـا الأَغْـرَابُ فـي سِـنَةِ النّـو مِ فَتَجْـرِي خِـلالَ شَـوْكِ السَّـيالِ [441]

يتغـزل الشـاعر بالمحبوبـة، فهـي بيضـاء كبيـاض الفضـة، كمـا شـبه بيـاض أسـناها أيضًـا بشـوك السـيّال، وهـي صـاحبة ريـق أبـيض طيـب، كأنمـا الخمـرة تجـري بـين أسـنانها بعـد النـوم، ووصـف الريـق الطيـب بعـد النـوم مـن الصـفات التـي اعتـاد الشـعراء علـى وصـف المـرأة بهـا، لأنّهـم يـرون أنّهـا مـن علامـات الجمـال لأنّ الفـم تتغيـر ريحـه بعـد النـوم فتكـون ريحـه سـيئة، ولكـنّ النساء في أوصاف الشعراء تكون رائحة أفواههنّ، وطعم ريقهنّ كرائحة الخمرة ومذاقها.

---

439. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص308.

440. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص326.

441. شوك السيّال: نبات له شوك أبيض طويل، والأغراب: الفضة.

ومن الأمثلة في الجمهرة على التغزل بجسد المرأة، قول عمرو بن كلثوم[442]:

وَثَــدْياً مِثْــلَ حُــقِّ العــاجِ رَخْصــاً حَصَــاناً مــن أَكُــفّ اللاّمِسِينَــا
وَنَحْــراً مِثْــلَ ضــوْءِ البَــدْرِ وَافَــى لإتمــامٍ أَنَاســاً، مُدْجِجِينَــا
وَمَتَنَــيْ لَدْنَــةٍ طَالَــتْ ولانــتْ رَوادِفُهَــا، تَئُــوءُ بِمَــا يَلِينَــا

يتغزل الشاعر بمحبوبته عزلًا حسيًّا، فيصف نهديها بالبياض والنعومة، وكأنهما حق عاج أبيض، فالعاج يجمع إضافة إلى جمال لونه، ندرته وغلاء سعره، وهي كالبدر المنير الذي يسطع نوره على جميع المخلوقات، ويضيء طريق السالكين في العتمة، ويصف قامتها باللين والطول، وتثقل أردافها بما يليهنّ من أعجاز، فهي بيضاء كالبدر، وتمتلك قامةً طويلَة، وردفين طريين، وهذه الصفات الجسدية أيضًا من الصفات التي دأب الشعراء على وصف المرأة بها.

ويقول أيضًا في التغزّل بجمال وحسن المرأة، ومشيتهنّ الدالّة على التدلل والتنعم [443]:

علــى آثارِنــا بِــيض حِسَــانٌ نُحــاذِرُ أَنْ تُفــارِقَ، أَو تَهُونَــا
ظَعــائنُ مِــنْ بَنــي جُشَــمِ بــنِ بكــرٍ خَلَطَــنَ لِميسَــمٍ حَسَبــاً ودِينَــا
إذا مــا رُحْــنَ يَمْشِــينَ الهُوَيْنَــى كَمــا اضــطَرَبَتْ مُتُــونُ الشّارِبِينَــا

فهؤلاء النسوة بيض كرام، وقد كانت القبيلة في الجاهلية تحمل معها النساء إلى الحرب، فيستبسلون في الحرب لكي لا تؤخذ نساؤهم سبايا حرب، وقد جمعن إلى جمالهنّ الحسب والدين، وهنّ يمشين الهوينا، وهذه مشيّة ضرب من ضروب السير، وتكون بالتمهّل والترسل، ودلالتها النعومة والتدلل، أي غير مستعجلات، وشبه مشي النساء الهوينى بمشي السكارى، وما تكون عليه تلك المشيّة من الترنح وعدم السيطرة على الجسد بسبب التأني والتمهل في المشي.

---

[442]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص393.

[443]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص412.

ومما ورد في كتاب الجمهرة من الشعر في التغزل بالنساء، قول طرفة بن العبد، يشبه المرأة بالغزال [444]:

وفي الحَيّ أَحْوَى يَنفُضُ المَرْدَ شادنٌ مُظاهِرُ سِمطَيْ لُؤلُؤٍ وَزَبَرْجَدِ [445]
خَذُولٌ تُراعي رَبْرَباً بِخَميلَةٍ تَنَاوَلُ أَطْرَافَ البَريرِ وَتَرْتَدِي [446]
وَتَبسِمُ عَنْ أَلْمى كَأَنَّ مُنَوَّراً تَخَلَّلَ حُرَّ الرّمْلِ، دِعصٍ لهُ نَدِ [447]
سَقَتْهُ إياهُ الشّمسَ إلاّ لِثاتِهِ أُسِفّ، ولم تَكْدِمْ عَلَيهِ بِإِثْمِدِ
وَوَجهٌ كَأَنَّ الشّمسَ حَلَّتْ رِدَاءَها عَلَيْهِ، نَقِيُّ اللّونِ لَمْ يَتَخَدّدِ

رسم الشاعر لمحبوبة لوحة تعبر عن جمالها وحسنها، فاستعار لها صفات الجمال، وكنى عنها بكنايات دالّة على الجمال والحُسن كذلك، فشبه هذه المرأة بالظبي الأحوى، فشبه المرأة بالظبي، والظبي كناية عن المرأة، وفي قوله: ينفض المرد، معناه: تضع يديها على ساق الشجرة وتمد عنقها، وتتناول ما فاتها من أغصان، ليتناول ثمر الأراك فيسقط عليه من ورق تلك الأغصان، وهذا له دلالة الطول الدال على الحُسن، وقوله: مظاهر سمطي لؤلؤ وزبرجد، معناه: ليس واحدًا فوق آخر، والسمط: القلادة، فقد وصف الشاعر المرأة بأوصاف الظبي وما يحمل هذا الظبي من علامات الجمال، وفي البيت الذي يليه يجعل من المرأة خذولًا أقامت على ولدها، وأراد بهذا القول: أنّ في الحي امرأةً تشبه الغزال في طول عنقها وحُسْنها، وتشبه البقر في حُسْن عينيها.

444. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص421-422.
445. الأحوى: الظبي الذي له خطتان سوداوان في ظهره.
446. خذول: صفة للبقرة التي خذلت صويحباتها.
447. ألمى من اللمى: وهو السواد في الشفّة.

ويتغزل بثغرها ألأبيض، فشبه بياض الثغر ببياض نور الأقحوان، وفي قوله: وتبسّم عن ألمى، معناه تبسّم عن ثغر ألمى، فحذف ثغر وأقام ألمى مقامه، وكانت العرب تستحسن السواد في لثة وشفتي المرأة، وكأنه ذرّ عليه من الكحل، فصارت اللثة والشفة مشوبتان بالسواد، وفي قوله: سقته إياه الشمس، يعود الضمير على الثغر، أي أنّ نور الشمس حسّن الثغر وبيّضه، فأشربته الشمس حسنًا.

ولا يُغفل الشاعر حسن وجهها وبياضه، فكأن الشمس خلعت عليه الضياء، والبياض، والجمال، فصار نقي اللون، لم يخالطه اصفرار ولا شيء يشينه، ونلحظ من قراءتنا لهذه اللوحة التي وصف فيها الشاعر المرأة، بأنّ الشاعر خلع على محبوبته صفات الجمال، فقد خلع عليها صفات الظبي الجميل، الذي يرفع ساقيه، وقد عمد الشاعر لصورة الظبي الذي يعطو ليتناول ما علا من أغصان، ليوضح جمال وطول جيد المحبوبة، ثم وصفها بالبقرة، ليُظهر جمال عينيها، وشبه بياض ثغرها ببياض نور الأقحوان، ومن ثمة عمد لتشخيص الشمس، فجعلها تخلع رداء الحسن والجمال على وجه المحبوبة، فرسم الشاعر لمحبوبته لوحة وضّح فيها سمات الجمال التي تتمتع بها، واستخدم الشاعر لهذه اللوحة لغة جسد المحبوبة، فوصف كل ما يتصل بالمرأة، ويدل على جمالها؛ كالوجه، والعين، والقد، والثغر، وجعل الشاعر من المرأة ناطقًة بالجمال، معتمدا على لغة جسد المحبوبة الذي صرّح عن جمالها بلغة غير منطوقة.

ويقـول عنتـرة فـي سـرد صـفات الجمـال التـي تتمتـع بهـا المحبوبـة، فيصـف حاجبهـا، ونهدها، ودقة خصرها [448]:

وبحاجِـــبٍ كـــالنُّونِ زَيَّـــنَ وَجْهَهَـــا وبناهِـــدٍ حَسَـــنٍ وكَشْـــحٍ أَهْضَـــمِ

فهـي صـاحبة حاجـب جميـل مقـوّس، زيّـن الحاجـب وجههـا، فالحاجـب فـي مثـل هـذه الهيئـة مـن سـمات الجمـال، فهـو يكسـو الوجـه ويزيـده جمـالا، وهـي ذات صـدر أو ثـديٍّ ناهـدٍ، وكشـحٍ أهضـمٍ، أي خصـر لطيـف دقيـق، وجميـع هـذه الصـفات الجسـدية تـدل علـى جمـال المـرأة وحُسن قوامها.

ويقول خداش بن زهير في التغزل بنعومة المرأة وجمالها، وجمال الجيب والنحر [449]:

وإذْ هِـــيَ خَـــودٌ كـالـــوَذِيلَةِ بـــادِنٌ أسـيلَةُ مـا يَبـدو مـن الجَـيْبِ والنَّـحْـرِ
كَمُغْـــزِلَةٍ تَـــقرو بِـحَـوْمَـــلَ شـادِنـــاً ضَـئِيلَ البُغَـامِ غَـيْرَ طِـفـلٍ ولا جـأرِ

فهـي فتـاة شـابة حسـنة الخلـق، ناعمـة بيضـاء الجسـد، ويشـبهها بـالمرآة المصـقولة الملسـاء، وهـي ممتلئـة مـن غيـر ضـخامة أو سِـمَن، كمـا أنّهـا مسـتوية الصـدر، فصـدرها وجيـدها ناعمـان أبيضـان ملسـاوان، ينضـح جسـدها جمـالًا وأنوثـةً، فالشـاعر يتغـزل بهـا بصـفات حسـيّة تؤكـد علـى جمالهـا الجسـدي، إضـافة لجمـال خُلُقهـا، كمـا ويشـبهها بالغزالـة التـي ترعـي صـغيرها وتوليه عنايتها.

---

448. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص477.

449. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص524.

وقد جرى الشعراء على التغزل بالمرأة، من خلال تشبيها بالظباء البيضاء، وقد دأب الشعراء على وصف عنق المرأة بالطول، فطول العنق من سمات الجمال التي تُحمد عند العرب، وقد شبّه الشعراء النساء طويلات الأعناق بالظباء العواطي، وفي ذلك يقول المتنخل الهُذليّ [450]:

لَهَـــوْتُ بِهـــنّ، إذْ مَلَقـــىً مَلِـــيحٌ وإذ أنـــا فـــي المَخْيَلَـــةِ والنّشَـــاطِ
يُقَـــالُ لَهُـــنّ، مِـــنْ كَـــرَمٍ وَعِتْـــقٍ ظِبَـــاءُ تَبَـــالَةَ الأُدْمُ العَوَاطـــي

يستذكر الشاعر في هذه الأبيات لهوه مع النساء، وهو ما زال شابًا صاحب منطق ليّن، وتبدو عليه سمات الكِبْر والخيلاء، وقد تغزّل بالنساء اللواتي يلهو معهن، بمعان دالّة على الحسن والجمال، فهنّ بيض حِسان، طويلات الأعناق، وهذه من الصفات الجسدية الدالّة على الجمال، وقد شبههن الشاعر بظباء تبالة الأُدم العواطي، أي الظباء البيض التي تمد أعناقها للشجر.

ويقول في وجه المرأة [451]:

وَوَجْـــهٍ قـــد جَلَـــوْتِ، أُمَـــيْمَ، صـــافٍ أَسِـــيلٍ، غَيْـــرِ جَهْـــمٍ ذي حِطَـــاطِ

يصف وجهها بالصفاء، والبياض، وهو أسيل: أي أملس ليّن من غير عِظَم، ومن غير آثار؛ كالبثور وغيرها من الشوائب التي يمكن أن تعكر صفو جمال وجهها.

---

[450]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص598.

[451]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص600.

ويقول الحطيئة في الغزل بالتشبيه بالظباء [452]:

كِنَانِـــــيّةٌ دَارُهـــــا غُـــــرْبَةٌ ... تُجِـــدّ وِصـــالاً، وَتُبْلـــي وِصـــالا
كَعَاطِيَـــةٍ مِـــنْ ظِبَـــاءِ السَلَـــي ... لِ حُسَّـــانَةِ الجِيـــد تَرْعَـــى غَـــزَالا [453]
تَعَـــاطَى العِضَـــاهَ، إذا طَالَهـــا ... وَتَقْـــرُو مِـــنَ النّبْـــتِ أَرْطَـــى وَضَـــالا
تُصَـــــيِّفُ ذُرْوَةَ مَكنُـــــونَةٍ ... وَتَبْـــدُو مَصِـــيفَ الخَرِيـــفِ الحبَـــالا

يتحـدث الشـاعر عـن محبوبتـه التـي فارقتـه وابتعـدت عنـه، فهـي تقبـل علـى مُحبّهـا وتعـرض عنـه، فقـد أضـنته بالتقلـب والتغيّـر فـي عواطفهـا، وهـو مـأخوذ بجمالهـا، فهـي طويلـة العنـق، ويـذكرها بقولـه حُسّـانة، مؤنـث الحُسّـان، وهـو أحسـن مـن الحسـن، وهـي امـرأة مكنونـة: أي مصـونة، يعنـي المـرأة التـي شـبهها بالظبيـة، والظبيـة إذا رفعـت جيـدها لتتنـاول الثمـر بـدا طـول جيدها، وبتشبيه المرأة بالظبية في مثل هذا الحال، دلالة على طول جيدها وحُسْن جسدها.

ويقول تميم بن أُبي بن مقبل في التغزل بالنساء [454]:

وَمَأْتَـــمٍ كَالدُّمَـــى حُـــورٍ مَدَامِعُهـــا ... لَـمْ تَـيْأَسِ العَـيْشَ أَبكـاراً ولا عُونَـا
شَـــمٌّ مُخَصَّـــرَةٌ، صينـــتْ منـعَّـــمةً ... مـــنْ كـــلّ داءٍ بـــإذن اللَّـــهِ يشْـفِينَـــا
كَـأَنَّ أَعْـيُنَ غـزْلانٍ، إذا اكْتَـحَلَـتْ، ... بالإِثْمِـدِ الجَـوْنِ قَـد قَرّضْنَـها حِينـا
كَأَنَّهُـــنَّ الظِّبـــاءُ الأُدمُ أَسْكَنَهـــا ... ضَـــالٌ بِـغُـــرّةَ أَو ضـــالٌ بِـدارينـــا

رسم الشاعر لوحة غزليّة، من خلال تغزله بمجموعة من النساء، فيطلق عليهن سمات، دالّة على الحُسْن والجمال، وشبههنّ الشاعر بالدمى الحور مدامعها لجمالهن، ويصفهنّ بالجمال والتدلل، فلم

---

[452]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص816.

[453]. العاطية: الظبية طويلة العنق.

[454]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص862.

يلحقهنّ في عيشهنّ بؤس، سواء أكُنّ ثيبات أم كُنّ أبكارا، كما يصفهنّ بأنّهن ضامرات الخصور شُمّ الأنوف، وهنّ نساء حِسان، جميلات الشكل والعيون كأنهنّ غزلان بِيض اكتحلت بالإثمِدِ، فقد وصف الشاعر النساء بأوصاف جسديّة، عبّرت عن تمتعهنّ بصفات الجمال التي كانت العرب تمتدح النساء بها، كجمال الجسد وضمور الخصر، وجمال العيون المكتحلة، فشبه عيونهنّ بعيون الغزلان التي زادها الاكتحال جمالا، كما شبههنّ بالغزلان الأُدْم، والأدمة في الظباء تعني البياض، وقد رسم الشاعر للنساء لوحة وصفية عمادها الاتكاء على لغة الجسد، فأظهر الشاعر جمال النساء من خلال وصف ما في ملامحهنّ من علامات دالة على الجمال.

وهذا عبد الله بن رواحة يتغزل بجمال محبوبته، غزلًا حسيًّا، وذلك في قوله[455]:

فَقَــدْ صَــادَتْ فــؤادَكَ يَــوْمَ أَبْــدَتْ أَســيلاً خَــدَّها، صَلْتــاً، وَجِــيدَا
تُــزَيِّنُ مَعْقِــدَ اللّبّــاتِ منهــا شُــنوفٌ فــي القَلائِــدِ، والفَــرِيدَا

يتغزل الشاعر بمحبوبته، فهي صاحبة وجه جميل أملس ومستوٍ، وهي تتقلّد مختلف أنواع الحلي، كالأقراط التي تلبس في الأذن، والدر، والجواهر النفيسة، والقلائد التي تُلبس في المنحر، وبالغ الشاعر في وصفها بالجمال فجعل مواضع العقد من صدرها، هي التي تزين الحليّ، التي نظمت فيه، أي أنّ الحلي أخذت زينتها وجمالها من جمال صدر هذه المرأة، الذي يفوق كل أدوات التزيين، جمالًا.

[455]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص630.

ويقول كعب بن زهير [456]:

هَيْفَـــاءُ مُقْبِلـــةٌ، عَجْـــزَاءُ مُدْبِـــرَةٌ لا يشـــتكي قِصَـــرٌ مِنْهَـــا، ولاَ طُـــولُ
تجلـو عـوارِضَ ذي ظَلَـمٍ إذا ابتسَمَـتْ كأنّـــه مُنْهَـــلٌ بالـــرّاحِ مَعْلُـــول
شُـجّتْ بِـذِي شَـبَمٍ مِـن مَـاء مَحْنِـيةٍ صـافٍ بِـأَبْطَحَ، أضْـحى، وهْـوَ مشـمول

يتغزّل الشاعر بمحبوبته بوصفها بأوصاف جسديّة، وهذه الأوصاف تدل على جمال المرأة وحُسْنها، فهي ضامرة البطن، دقيقة الخصر، فهي تمتلك جسدًا، جميلًا، متناسقًا، وهي عندما يفتر فمها عن ابتسامة، تتكشف أسنانها برّاقةً متلألئةً رقيقةً، وكأن ثغرها لطيب رائحته، ولذة مطعمه، سُقي بالخمرة اللذيذة، الباردة، مرّة بعد مرّة إلى أن تشرّب لذة الخمرة وطعمها ، فغدت سعاد عندما تضحك يظهر منها ما يدل على سمات الجمال والرقّة، فتتكشف أسنانها البيضاء الجميلة، وتفوح رائحة ثغرها الطيبة كرائحة الخمرة اللذيذة، إضافة إلى جمال جسدها الذي يفيض حيويّة وأنوثة، فهي جميلة إن أقبلت وإن أدبرت.

ومن الشعراء من تغزّل بعيني محبوبته، فغدا صريعًا أمام جمالها وحسنها، كقول جرير [457]:

إنّ العيـونَ التـي فـي طرْفِهـا حَـوَرٌ قتلننَـــا ثـــم لـــم يحيـــينَ قتلانـــا

والحور هو شدة بياض العين وسوادها، وهي من الصفات الجميلة المحببة عند العرب، فالشاعر يتغزل بجمال محبوبته عينيها، فهي ذات عيون ساحرة أخّاذة.

---

456. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص790.

457. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص229.

وقد تعددت طرائق الشعراء في التغزل بالمرأة، فمنها البكاء شوقًا، ومنها التغزّل بذكر مفاتنها الجسديّة، ومن الشعراء من تغزل بالمرأة وعذوبة فمها وريقها، كقول امرئ القيس المرأة، في ساعة اللهو معها [458]:

فباتت، تَمُجُّ المِسْكَ في ضجيعها بِطيبِ لثاتٍ غيرِ كُرْهِ المُقَبَّلِ [459]
وباتَ وسادي نحرُها وذراعها وقد سُلِبَتْ عن كل درع ومجولِ

يتغزّل الشاعر بمحبوبته، ويستذكر اللحظات الجميلة التي جمعتهما، فباتت هذه المحبوبة ترمي بريقها العطر في فمه، فريقها كالمسك، وفمها عذب، واستواء الأسنان وعذوبة الريق والفم من الصفات الجسدية الدالّة على الجمال، وهي من الصفات الجسدية التي اعتاد الشعراء على وصف المرأة بها، وقد استمر الشاعر في سرد هذا اللقاء الحميمي، فتوسد نحرها وذراعها، بعد أن سُلِبَتْ عن كل درع ومجولِ، أي أنّ المرأة تجردت من ثيابها، والتجرد من الثياب في مثل هذا المقام دلالة على المتعة والقبول من المرأة، وشدة حبها للشاعر، فأرادت إمتاعه وإمضاء الليل معه في اللهو والمتعة.

ويقول عنترة في فم المرأة وعذوبته وجماله [460]:

إذْ تَستَبيكَ بذي غُرُوبٍ واضحٍ عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ، لَذيذِ المَطعَمِ
وكأنّ فارَةَ تاجِرٍ بقَسيمَةٍ سَبَقَتْ عَوارِضَها إليَكَ من الفَمِ
أو رَوضَةً أُنُفاً تَضَمّنَ نَبتَها غيثٌ قليلُ الدِّمنِ، لَيسَ بمعَلَمِ

---

458. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص257.
459. اللثات: جمع لثة وهي مراكز الأسنان.
460. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص476-477.

يتغزّل الشاعر بمحبوبته بعدة أوصاف حسيّة، تدل على جمالها، فثغرها أبيض برّاق، ورائحته عذبة طيبة، ويصف ثغرها وكأنّه حق المسك:، أيّ أنّه يشبه في رائحته رائحة الوعاء الذي يضع فيه العطّارُ المسكَ، ويريد أن يقول: أنّك إذا هويت لتقبيلها انتشرت من فيها رائحة طيبة كالمسك، وسبقت عوارضه إلى أنفك، فهي بمنزلة فارة التاجر التي تفوح مسكًا، ويصفها بأنّها روضة أو بستان لم يطأه أحد، وهذا أطيب لريحها، إذ لم يُخبّث بأثر أحد، كما أنّ هذه الروضة أصابها مطر خفيف، فلم يكثر، الأمر الذي يجعل من ريحها أطيب وأكثر انتشارًا، فالشاعر يصف المرأة بانّها ذات ثغر طيب الرائحة، لذيذ المطعم، ويشبه رائحته برائحة الوعاء الذي يُحفظ فيه المسك، والروضة التي أصابها مطر خفيف والتي لم تُدنَّس بالأقدام، فبقيت ريحها منتشرة عبقة.

ويقول أيضًا في ثغرها [461]:

فَوَدِدْتُ تَقبيلَ السّيُوفِ لأنّها لَمَعَتْ كَبَارِقِ ثَغْرِكِ المُتَبَسِّمِ

فيشبه ثغرها بياضَه ولمعانَه وبريقَه، بالسيوف بريقها ولمعانها، ولكنه عكس الصورة في قوله، فشبه لمعان السيوف وبريقها في المعركة، ببياض الثغر وبريقه.

وقد يتغزل الشاعر برائحة المرأة، فهي تفوح مسكًا، وهي كإناء يمتلئ مسكًا وطيبًا، كلما تحرك فاحت منه رائحة المسك وأرجه، ويذهب الشاعر للتغزل بمحبوبته لوصف الرائحة التي تنبعث منها، فعند قيام المحبوبة تفوح منها الروائح الزكية التي حدت بالشاعر لأن يتغنى بها.

---

461. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص488.

وفي ذلك يقول امرؤ القيس [462]:

إذا قامَتَــا تَضَــوَّعَ المِسْــكُ مِنْهُمــا نَســيمَ الصَّــبا جــاءَتْ بِرَيَّــا القَرَنْفُــلِ

لا يتـرك الشـاعر منفـذًا يمكـن النفـاذ منـه للتغـزل بـالمرأة، فهـي عنـدما تقـوم تفـوح منهـا رائحــة طيبــة كرائحــة المســك، وهــي كــريح النســيم المثقــل برائحــة القرنفــل، والرائحــة الطيبــة دلالــة على التنعم والتدلل الذي تحياه المرأة الموصوفة في شعره.

كمـا أنّـه وصـف اللحظـات الحميميـة التـي كانـت بينـه وبـين ومحبوبتـه، وهـذه مـن الأمـور التــي تطــرّق الشــعراء لــذكرها فــي بــاب الغــزل، فيصــف جســدها وألقــه، وجمالــه، وخصــرها ودقتــه، ويتحـدث عـن اسـتمتاعه بهـذا الجمـال التـي تمتلكـه، والـذي دفعـه للإعجـاب والافتتـان بهـا، فيقـول [463]:

هَصَــرْتُ بفَــودَيْ رأْسِــها فَتَمايَلَــتْ علــيَّ هَضِــيْمَ الكَشْــحِ رَيَّــا المُخَلخَــلِ

فعنـدما اجتـاز الشـاعر بمحبوبتـه سـاحة الحـي وانتحـى بهـا مكانًـا آمنًـا، جـذبها إليـه فتمايلـت، ويصـف الشـاعر دقة خصرها، واكتناز ساقيها، فهي دقيقة الخصر، وهذا من سمات الجمال عند المرأة، والشـاعر يعتمـد فـي البيـت وصـف السـمات الجسـدية للمحبوبـة، والتـي تعبـر عـن تمتعهـا بجسـد جميـل يستثير الشاعر.

---

462. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص248.

463. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص256.

ويقول أيضًا [464]:

وكَشْـــحٍ لَطيـــفٍ كالجَـــديْلِ مُخَصَّـــرٍ وَسَـاقٍ كـأُنْبوبِ السَّقـيِّ المُذَلَّـلِ

يصف الشاعر خصرها بالضمور، ويشبهه في لينه ولطافته بزمام الناقة اللين، ويصف ساقها بالبياض، فشبهه بالبردى: وهو نبات يطول فوق ساق بيضاء لطيفة هشّة، فشبه ساق المحبوبة بهذا النبات لبياضه، وشدة عناية صاحبه به، فالشاعر يصف جسد المحبوبة بأوصاف منتزعة من البيئة المحيطة بالشاعر، فخصرها ضامر ليّن كزمام الناقة الليّن، وساقها بيضاء طويلة لطيفة غضة، كنبات البردى، وهي صفات عندما تتصف بها المرأة تعطيها صفات الجمال والتنعم والتدلل.

ويقول في لحظة اللقاء بها [465]:

تَصُـدّ وتُبـدي عَـنْ أَسِـيْلٍ وَتَتّقـي بنـاظِرَةٍ مـنْ وَحـشِ وَجـرَةَ مُطْفِـلِ

استخدم الشاعر لغة الجسد ليوضح حال المحبوبة عند اللقاء به، فهي تصد وتعرض عنه، وتشيح بوجهها الأملس عنه، وتستقبله بعين كعين الظباء التي لها ولد، واختار نظرة الظبية التي لها ولد، لحسن نظرها إلى طفلها من الرقّة والشفقة، ومعنى ا لبيت أنّها تعرض عنه استحياء، والبسمة ترتسم على وجهها، فيبدو له ثغرها، ثم تستقبله بعينها كما تستقبل الظبية رضيعها، وقد استخدم الشاعر لغة الجسد التي تمثّلت في الصد والإعراض، ودلالته الحياء، وفي النظر إليه كما تنظر الظبية، ودلالته الحب والشوق.

---

[464]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص258.

[465]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص257.

ويقول أيضًا [466]:

وفَــرْعٍ يَــزينُ المَتــنَ أَسْــوَدَ فاحِــمٍ أَثيــثٍ كَقِنْــوِ النَّخْلَــةِ المُتَعَثْكِــلِ
غَــدائِرُهُ مُسْتَرسِــلات إلــى العُــلاَ تُضِـلُّ العقـاص فـي مُثَنّـىً ومُرْسَـلِ [467]

يقرأ الشاعر الجمال في جسد المحبوبة، فغزارة شعرها وشدة سواده، صفات استحسنها الشاعر، فتغزل بها، فهي تُرسل بعض شعرها وتثني بعضه الآخر.

ويقول زهير بن أبي سلمى [468]:

ولا يتنــاهبنَ الحــديث تناهــبَ الإمــاء ولا يضــحكن غيــر تبســم
بَكَــرْنَ بُكُــوراً واستَحَــرْنَ بِسُحْــرَةٍ فَهُــنَّ وَوادي الــرسِّ كـالــيَدِ لـلفَــمِ

يستشف الشاعر رزانة النساء من طرائقهن في الكلام، فهنّ لا يتسابقنَ في الحديث يقاطع بعضهنّ بعضًا، من تناهب الفرسان إذا تسابقوا، فيصفهنَّ بالرزانة وأدب الحديث الذي يبعدهنَّ عن أخلاق الإماء وخفّتهن.

ويقول [469]:

ووَرّكْـنَ فـي السّوبـانِ يَعلُـونَ مَـتْنَـهُ عَلَيهِــنَّ دَلُّ النَّاعِــمِ المُـتَنَعّــمِ

يشهد الشاعر ترك الظعائن المكان من إدبارهن، وفي قوله: دَلُّ النَّاعِمِ: أراد حسن الهيئة والمنظر، فهو يصف الظعائن بحسن الهيئة والمنظر والجمال.

---

466. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص258.
467. العقاص جمع عقيصة: وهو ما جمع من الشعر ففتل تحت الذوائب.
468. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص283.
469. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص285.

ومـن خصوصـيّة الصـحراء أنّ سـكانها دائمـو الحـل والترحـال، فيشـط المـزار بالعاشـقين، ممـا يحـدو بالشـاعر لأن يـذكر شـوقه وهيامـه لتلـك المحبوبـة التـي نـأت عنـه، فـيلهج لسـانه بـذكرها ووصفها، والحنين لها، كقول الأعشى يصف النساء اللواتي هزّه الشوق لذكرهن [470]:

ظَبْيَـــةٌ مِـــنْ ظِبـــاءِ وَجْـــرَةَ أَدْمَـــا ءُ تَسُـــفُّ الكَبَـــاثَ تَحْـــتَ الهَـــدَالِ

حُـــرَّةٌ طَفْـــلَةُ الأَنَامِـــلِ، تَـــرْتب سُخامـــــاً تَكُفُّـــــهُ بِخِـــــلاَلِ

وكَـــأَنَّ السُّـــمُوطَ عاكِـــفَةُ السِّـــلْ كِ بِعِطْفَـــيْ وِشَـــاحِ أُمِّ غَـــزَالِ

يرسـم الشـاعر لهـذه المـرأة لوحـة جميلـة، يسـتمد عناصـرها مـن البيئـة المحيطـة، فيشـبهها بالظبيـة التـي خـالط بياضَـها السـوادُ، وهـي أيضًـا ناعمـة لينـة رخصـة، شَـعرها سـهل لـيّن، ترتبـه بأنامـل طريّـة لينـة غضـة، حسـنة الجيـد، ويشـبهه الشـاعر بجيـد غـزال، وقـد دأب الشـعراء علـى تشـبيه المـرأة بـالغزال لاشـتراكهما بالصـفات التـي تـدل علـى جمـال الجسـد، كمـا أنّهـا فتيـة غيـر هرمـة، فهـذه المـرأة تتمتـع بصـفات جسـديّة تجعـل منهـا امـرأة كاملـة الجمـال، فهـي حديثـة السـن، ناعمـة، سـمراء اللـون، شـعرها أسـود فـاحم غزيـر، أناملهـا غضـة طريّـة، جيـدها كجيـد غـزال، تتقلـد سـمطًا مـن ذهـب أو لؤلـؤ، وجميـع هـذه الصـفات تحمـل معـاني الـدلال والتـنعم والحُسْـن، وقـد استخدم الشاعر لغة جسد الموصوفة لإنشاء هذه اللوحة التي عبّرت جمال المرأة.

[470]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص325.

ومـن أمثلـة التغـزّل بـالمرأة فـي كتـاب الجمهـرة، والتـي اعتمـدت علـى لغـة الجسـد أيضًـا، التغـزّل بوصـف الشـوق والصـبابة، والاشـتياق للأيـام الخاليـة، كقـول بشـر بـن أبـي خـازم الأسـدي [471]:

فظَلَلْـتَ مــن فَــرطِ الصّــبابةِ والهَــوَى طَرِبــاً فُــؤادُكَ مِثْــلُ فِعْــلِ الأهــيَمِ

يشـكو الشـاعر حالـه وقـد هاجـه الشـوق للمحبوبـة، فثـارت لـواعج نفسـه، فصـار يطـرف هنـا وهنـا كفعـل الإنسـان الأهـيم، أي كفعـل الإنسـان الـذاهب العقـل، فقـد وصـف الشـاعر نفسـه بـالجنون عنـدما يشـتد لهيـب شـوقه لتلـك المحبوبـة، فيصـبح غيـر مسـؤول عمّـا يمكـن أن تصـدر منـه مـن تصـرفات، أو أنّـه عنـدما يشـتاق لهـا يفعـل فعـل مـن ذهـب عقلـه، فـلا يسـتبعد الشـاعر أن يصدر عنه أي فعل يراه العقلاء مشينًا.

ويقـول المسـيب بـن عَلَـس الضـبعيّ متـذكّرًا محبوبتـه التـي ابتعـدت عنـه، وتركتـه حزينًـا، فيهيج شوقه لها، ويتغزل بها وهي بعيدة عنه [472]:

بَكَــرَتْ لِتُحْــزِنَ عَاشِــقاً طَفْــلُ وَتَبَاعَــدَتْ، وَتَجَــذّمَ الوَصْــلُ
أَوَ كُلَّمــا اخْتَلَفَــتْ نَــوىً، وَتَفَرقــوا لِفُــؤادِهِ مِــنْ أَجْلِهِــمْ خَبْــلُ
وإذا تُكَلِّمُنَــا تَــرَى عَجَبــاً بَــرَداً تَرَقْــرَقَ فَوْقَــهُ ضَحْــلُ

يتـذكر الشـاعر محبوبتـه الراحلـة، والتـي تحولـت مـن مكـان إلـى آخـر، كعـادة الأعـراب بالتنقل والترحـال، فيتغـزل بحسـنها وجمالهـا ويلهـج لسـانه بمـا فـي قلبـه، فهـي فتـاة رخصـة ناعمـة، وهـي تمتلـك ثغـرًا أبيضًـا جميـلًا، فشـبه ثغرهـا بـالبرد، وشـبه ريقهـا بالمـاء الصـافي، وهـي عنـدما

---

471. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص508.

472. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص547-548.

تتحدث ينكشف ريقها داخل ثغرها، وكأن الماء الصافي يترقرق من بين حبات البرد البيضاء الناصعة الجميلة، ويصف نفسه كمن فقد عقله لفقدها، فقد أصابه جنون وفساد في عقله، من خبل الحب قلبه، إذا أفسده، أي أنّه بدأت تصدر عن تصرفات من في عقولهم خبل، والخبل يُستدل عليه من النظر إليه، إذ إنّه يصدر عنه أمورٌ لها دلالة العته والجنون، وهذه الأخيرة من لغة الجسد التي تظهر على المرء دون النطق بها.

وفي مثل ذلك يقول المُتَنَخِّل الهُذَليّ[473]:

وَمَا أَنْتَ الغَدَاةَ وَذِكْرُ سَلْمَى وَأَضْحَى الرَّأْسُ مِنْكَ إلى اشْمِطاطِ
كَأَنّ على مَفَارِقِهِ نَسِيلاً مِنَ الكَتّانِ تُنْزَعُ بِالمِشَاطِ

يصف الشاعر نفسه وقد علا المشيب رأسه، بعد ان شط المزار بينه وبين محبوبته، كأنّه نسيلًا من كتان، أي أنّ الشيب ينسل من رأسه كما ينسل الوبر والريش من الطائر.

ومما ورد في الغزل، الشوق للمرأة، كقول عبد الله بن رواحة[474]:

تَذَكّرَ بَعْدَمَا شَطّتْ نُجودَا وَكَانَتْ تَيّمَتْ قَلبي وَلِيدَا
كَذِي داءٍ غَدَا في النّاسِ يمشي وَيَكْتُمُ داءَهُ زَمَناً عَمِيدَا

تذكّر: أي الشاعر، يتحدث الشاعر عن نفسه بصيغة الغائب، وقد ابتعدت محبوبته، والتي يصفها بالمرأة العاقلة، بعدما سيطرت على قلبه منذ أن كان صغيرًا في السن، ويصف نفسه بذي الداء العميد، أي أنّه أصبح بسبب فراق محبوبته مريضًا لا يستطيع الجلوس من مرضه، فتغيرت هيئته وتبدل حاله بعد فراقها له.

---

473. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص598.

474. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص630.

المبحث الثالث: لغة الجسد في الحرب.

مدخل:

عاش العرب قديمًا في الصحراء، فأثرت طبيعتها وبيئتها القاسية، في طباعهم و في نفوسهم، وقد انصقلت شخصية العربي بالقوّة والقسوة، فعاشوا حياة البداوة، والقبليّة، وكان العربيّ قبليّ الانتماء، ينافح عن قبيلته شعرًا، ويدافع عنها في وجه الخصوم، ونشبت الحروب بين القبائل العربية قبل الإسلام وبعده، فاعتادوا الحرب، بل أصبحت ظاهرة تغنّى بها الشعراء في شعرهم، كما أصبحت شغلهم الشاغل، وكانوا يشنون الغارة تلو الغارة، فكان شعراء القبيلة التي تحقق النصر يفتخرون بقوتهم وشجاعتهم، فيصفون بطشهم بأعدائهم، وكرّهم وفرّهم، وبأسهم، وذكاءهم في الحرب، وكانت شعراء القبيلة التي تعرضت للهزيمة، يرثون قتلاهم، ويتوعدون ويتهددون الأعداء بالنصر عليهم في واقعة لاحقة، وكان لزامًا على الشعراء، أن يتطرقوا في شعرهم للحديث عن كل ماله صلّة في الحرب، كالفرس، والسيف، والرمح، والسهام، والدروع، والظعائن، والسبي، وغيرها مما يتعلق بالحروب، وقد برع الشعراء في وصف أدوات الحروب أو متعلقاتها، فكان لتلك الحروب تأثيرًا قويًا في بناء الصورة الشعرية عند العرب، فقد كان الشاعر يشبه ممدوحه بالسيف، ويصف سداد الرأي بالرمح، ويصف السرعة في الحرب بالسهم، ويصف الصلابة بالرماح التي تعصى على الثقاف.

كقول عمرو بن كلثوم، مخاطبًا عمرو بن هند [475]:

وَإنَّ قَنَاتَنـــا يـــا عَمُـــرو أَعْـــيَتْ علـــى الأعـــداءِ قَبْلَـــكَ أَنْ تَلِينَـــا
إذا عَـــضّ الثِّقـــافُ بهـــا اشـــمأزَّتْ وَوَلَّتْـــــهُ عَشَـــــوْزَنَةً زَبُونَـــــا
عَشَـــــوْزَنَةً إذا غُمِـــــزَتْ أَرَنَّـــــتْ تَشُـــــجُّ قَفَـــا المُثَقِّـــفِ وَالجَبِينَـــا

يفتخر الشاعر في هذه الأبيات بقوّته وبأسه وعزة قومه وقوّتهم، فهم أشدّاء كالزبانية، وهم كالرماح الصلبة القويّة، التي تعصى على الثقاف، وقد جعل الشاعر قناتهم صلبة قويّة، فإذا أخذها الثقاف لتقويمها نفرت من التقويم وولّت، فالقناة مثلًا لعزّتهم التي لا تتضعضع، والذي يحاول تليينها يجعل من نفسه عرضة لشرورها وبطشها، فهي عندما يُراد إخضاعها وتليينها، تنقلب على من يريد إخضاعها فتشجه، وتحدث فيه جروحًا لا يُحمد عقباها، والشاعر في هذه الأبيات يستخدم لغة الجسد في التعبير عمّا يشعر من قوة وعزّة وأنَفَة، وتفوق على الأعداء، فهو صلب عصيّ، لا يؤمن غدره وبطشه، ويصعب السيطرة عليه وإخضاعه، فشبه نفسه بالرمح الذي لا يستجيب للتثقيف، وإذا ما حاول المُثقِّف تقويمه فإنه يُعرّض نفسه للأذى وسوء العاقبة، ثم يتطرق بعد ذلك لذكر قوتهم في خوض المعارك ويصف هيئة الجنود في المعركة فيقول[476]:

عَلَينـــا البَـــيْض واليَلَـــبُ اليَمـــاني وأَســـــيافٌ يَقُمْـــــنَ وَيَنحَنِينَـــــا
علَينـــــا كُـــــلُّ سابِـــــغَةٍ دِلاصٍ تَـــرَى تحـــتَ النّجـــادِ لهـــا غُضـــونَا
إذا وُضـــعَتْ عَـــنِ الأبطـــالِ يومـــاً رَأَيـــتَ لهـــا جُلُـــودَ القَـــوْمِ جُونَـــا

[475]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص403.
[476]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص408.

تنطـق أجسـاد المحـاربين بـالقوة والشـجاعة، فهـم يلبسـون لبـاس الحـرب، كخـوذة الحديـد التـي توضـع علـى الـرأس، والتـروس التـي تُصـنع مـن جلـود الجمـال، ويحملـون السـيوف التـي تُنصـب عنـدما يضـربون بهـا أعـداءهم بهـا، فـإذا مـا أكثـروا الضـرب والطعـن بهـذه السـيوف انحنـت، ويلبسـون والـدروع الطويلـة المحكمـة الصـنع، وهـذه الـدروع أصـبحت عتيقـة لكثـرة اسـتعمالها، فهـم يلبسـونها باسـتمرار إذ لا يتوقفـون عـن خـوض الحـروب والمعـارك، فجلـود الجنـود اصـطبغت بلـون تلـك الـدروع، فأصـبحن جلـودهم سـوداء لطـول مكـث هـذه الـدروع علـى أجسـادهم، فالشـاعر فـي هـذه الأبيـات يجعـل مـن هيئـة قومـه ولباسـهم فـي الحـرب دلـيلًا عـل القـوة والبـأس، فهـم يخوضـون الحـروب باسـتمرار حتـى بليـت أدواتهـم فـي الحـرب، واصـطبغت جلـودهم بلونها.

وهـذا عنتـرة العبسـي يفخـر بنفسـه فـي مشـهد مـن مشـاهد الحـرب، فيـذكر قتلـه وتنكيلـه بالأعـداء، وحذقـه فـي الطعـن، واختيـاره الأمـاكن القاتلـة فـي جسـد عـدوه، فـيحكم الضـرب فيهـا، ويتركه صريعًا، فيقول [477]:

وحَليـــلِ غَانِيَـــةٍ تَرَكْـــتُ مُجَـــدَّلاً تَمكُـــو فَرائصـــه كَشِـــدْقِ الأعْلَـــمِ

فالشـاعر طعـن عـدوه طعنـة أودت بحياتـه، وتركـه صـريعًا، ترتعـد فرائصـه كمـا ترتعـد فـرائص الدابـة المذبوحـة، والشـاعر حـاذق مـاهر فـي الطعـن، لا يحتـاج سـوى طعنـة واحـدة

[477]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص484.

للقضاء على عدوّه، فهو يطعن في المقاتل، فلو كان مدهوشًا خائفا لم يدرِ أين يضع رمحه، بل يضرب بسرعة دون خوف أو وجل أو تأنٍ، فيقول في سرعته في القتل [478]:

سَبَقَتْ يَدايَ لَهُ بِعَاجِلِ ضَرْبَةٍ وَرَشَاشِ نافِذَةٍ كَلَونِ العَنْدَمِ

يصف سرعة يديه في طعن من ينازله في ساحة المعركة، وهذه الطعنة الواحدة كافية لقتله، فيتركه ملطخًا بدمائه، التي شبه حمرتها بلون العندم الأحمر، الذي يُستخدم لصبغ الثياب، ويتحدث الشاعر عن مهارته في استخدام الرمح للطعن، فيقول [479]:

ومُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نِزالَهُ لا مُمعِنٍ، هَرَباً ولا مُستَسْلِمِ
جَادَتْ يَدايَ لَهُ بِعَاجِلِ طَعْنَةٍ بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ الكُعُوبِ مُقَوَّمِ
بِرَحِيبَةِ الفَرغَينِ يَهْدي جَرْسُها باللّيلِ مُعتَسَّ الذّئابِ الضُّرَّمِ
فشَكَكْتُ بالرّمْحِ الطويل ثِيابَهُ لَيْسَ الكَريمُ على القَنَا بِمُحَرَّمِ
لَمّا رَآني قَدْ نَزَلْتُ أُرِيدُهُ أَبدَى نَواجِذَهُ لِغَيْرِ تَبَسّمِ

يصف الشاعر في هذه الأبيات مشهدًا قتاليًا، فقد واجه في ساحة المعركة فارسًا مدججًا بالسلاح، مقدامًا، يرفض التراجع والهرب والاستسلام، فنازله عنترة بكل بسالة وقدّم له طعنة برمح قويّ مثقّف، وقد جعل الشاعر من الطعنة أعطيةً يقدمها الإنسان الجواد لمن يحتاجها، وقد شبّه الطعنة التي قدّمها للفارس بفروغ الدلو، فجعل من حس سيلان دم هذه الطعنة يدل السباع إذا سمعن خرير الدم منها فيأتينه فيأكلن منه، فالدم المتدفق من الطعنة يحدث صوتًا كخرير الماء إذا أُفرغ من الدلو، والدم هنا يتدفق من قلب الفارس الذي شقّه رمح عنترة، ويصف الشاعر نفسه في المعركة بالهزبر، فهو مقدام مغوار، لا يخاف نزالًا ولا

---

[478]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص485.

[479]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص486.

منـازلًا، وعنـدما هـمّ بالانقضـاض علـى عـدوه، أبـدى هـذا الأخيـر نواجـذه، فمـن يـراه يخالـه يتبسّـم، ولكنّـه فـي الحقيقـة يُكشـر عـن أنيابـه، ومـن خـلال هـذه الأبيـات نلحـظ أنّ الشـاعر عبّـر عـن مشـهد مـن مشـاهد المعركـة، وكانـت لغـة الجسـد عمـاد هـذه اللوحـة التـي رسـمها الشـاعر لـه ولعدوّه في ساحة المعركة.

ويقول دريد بن الصمّة في شجاعة الفرسان [480]:

علانيـــةً: ظُنّـــوا بِأَلْفَـــيْ مُـدَجَّـــجٍ سَرَاتُهُـــمُ فـــي الفَارِســـيّ المُسَـــرَّدِ

يرسم الشاعر صورة الفرسان المقدمين على الحرب، فهم مدجّجون بالسلاح ويلبسون الدروع الفارسيّة الصنع والمحكمة النسيج، فلباس الجنود وتسلحهم بالأسلحة يدل على صعوبة موقف من يعاديهم، بالإضافة لقوتهم وإقبالهم على الحرب.

ويفتخـر بإقدامـه وبسـالته، فعنـدما دعـاه أخـوه لمسـاعدته فـي المعركـة، أقبـل علـى الحـرب من غير تخاذل لنصرة أخيه، فهو ليس بجبانٍ لئيمٍ قاعدٍ عن المكارم والحرب، يقول [481]:

دعـــاني أخـــي والمـــوت بينـــي وبينـــه فلمّـــا دعـــاني لـــم يجـــدني بقُعْـــدُدِ

ولكنّه لم يُفلح في الذود عنه فقد سبقه أعداؤه إليه، فيقول [482]:

فَجِئْـــتُ إليـــهِ، والرّمَـــاحُ تَنُوشُـــهُ كَوَقْـعِ الصّيَاصـي فـي النّسِـيجِ المُمَـدَّدِ

يصف مشهد قتل أخيه وقد امتلأ جسده بطعنات الرماح حتى صار كالثوب الذي مزّقته شوكة الحائك، فقد شبّه جسد أخيه لكثرة الطعن فيه وكأنّه ثوب في يديّ حائك يحوكه، ويسويه بأداة الحياكة،

---

480. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص589.

481. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص590.

482. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص590.

ولم ينفعه دفاعه عنه، على الرغم من طعانه عنه، حتى كساه قتام المعركة لونًا أسود، فحال لون جسده للون الأسود بفعل غبار المعركة، فيقول [483]:

فَطَاعَنْتُ عَنْهُ الخَيْلَ، حَتَى تبددت وحتى عَلاَنِي حَالِكُ اللّوْنِ أَسْوَدُ

فهو لم يقف مكتوف اليدين أمام مقتل أخيه، بل دافع عنه واستبسل في الحرب، إلى أن تغير لون جسده للون الأسود.

كما تحدث الشعراء عن فوزهم في المعارك وبطولاتهم، وغلبتهم على أعدائهم، فهذا عبد الله بن رواحة الخزرجي – رضي الله عنه – يصف انتصار الخزرج على الأوس، في قصيدته التي رد فيها على قيس بن الخطيم، يوم التقوا بالفضاء، فاقتتلوا قتالًا شديدًا، حتى حجز بينهم الليل، فأفضلت الأوس يومئذ على الخزرج، فقال قيس بن الخطيم قصيدةً يفتخر بهذا النصر، فرد عليه عبد الله بن رواحة بقوله [484]:

وَكَانَ نِساؤكُمْ في كلّ دارٍ يُخَدِّشْنَ المَعَاصِمَ والخُدُودَا
تَرَكْنَا جُحْجَبَى كَبَنَاتِ فَقْعٍ وَعَوْفًا في مَجَالِسِها قُعُودَا

يتّخِذُ الشاعر من لغة الجسد وسيلته للتعبير عن انتصار قومه في الحرب، فهو يصف نساء قبيلة الأوس بعد المعركة، ويريد بقوله أنّ نساءهم بعد المعركة كُنّ في مناحة يلطمن فيها الوجوه، ويخدشن المعاصم والخدود، إذ وقعن في أيدي الخزرج سبايا ذليلات، ورجال جحجبي وعوف قُعُود بعد المعركة، أي أنّهم عاجزون عن القيام بأي فعل من شأنه إعادة كرامتهم، ورد الهزيمة التي لحقت بهم، فهم قعود من الذل الذي تعرضوا لهم بعد المعركة، وكانت العرب تذم الرجل بالقعود، وهو العجز عن القيام بالأمور النافعة.

---

[483]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص591.

[484]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص633.

ويقول قيس بن الخطيم في وصف شجاعة وبسالة قومه في الحرب، وثباتهم وعدم فرارهم من مواجهة عدوّهم [485]:

إذا مَـا فَرَرْنَـا كَـانَ أَسْـوا فِرارِنـا صُـدودَ الخُـدُودِ، وازْوِرار المَنَاكِـبِ
صُـدُودَ الخُـدُودِ، والقَنَـا مُتَشَاجِـرٌ وَلا تَبْـرَحُ الأُقْـدامُ عِنْـدَ التّضَـارُبِ

يتحدث الشاعر عن شجاعته وأبناء قومه في الحرب، فم لا يفرّون من مواجهة أعدائهم في الحرب أبدًا، وإنما يصدون بوجوههم، ويميلون بمناكبهم عندما تشتجر الرماح، أي يشتد الضرب والقتل، وهذا الصد والميل قد يحسبه عدوّهم فرارًا، ولكنّه اتقاء لضربات عدوّهم، وهذا مما يُمدح به الشجعان في المعركة، فالشاعر يقصد بقوله هذا: أنّ هذه الهيئات الجسدية التي تقع منهم في الحرب، هي أسوأ ما يقومون به، فإن كان يقع منهم فرارًا في الحرب فهو هذا لا غير، والبيت الذي يليه يؤكد هذا المعنى، فهم يصدون بوجوههم، ويميلون بمناكبهم فقط، ولكنّ أقدامهم ثابتة في الحرب وعند التضارب، يتقّون ضربات أعدائهم، ويُحدثون فيهم القتل والجراح.

وهذا قيس بن الأسلت يصور قومه في الحرب، فهم كثيرو العدد، وأقوياء حازمون كالأسود التي تدافع عن أشبالها، ويعتمد الشاعر على لغة الجسد لإبراز شجاعة قومه وقوّتهم في الحرب، وذلك في قوله [486]:

كَأَنّنَـا أُسْـدٌ لَـدَى أَشْبُـلٍ تَـنهَشُ فـي غِـيْلٍ وَأَجْـزَاعِ
ثُـمّ الْتَقَيْنَـا، وَلَنـا غَـابَةٌ مِـنْ بَـيْنِ جَمْـعٍ غـير جُمّـاعِ
والكَـيْسُ والقُـوّةُ خَـيْرٌ مِـنَ الإِشْـفَاقِ، والفَـكّةِ، والهـاعِ
فَسَـائِلِ الأَحْـلاَفَ، إِذْ قَلّصَـتْ مـا كـانَ إبطـائي وإسراعـي

يشبه الشاعر إقدامهم وقوّتهم في الحرب، كأنّهم أسود قويّة تدافع عن أشبالها، ذلك أنّ هذه الحيوانات تكون أخطر وأشرس ما يكون عندما تدافع عن عرينها وعن أشبالها، كما

[485]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص650.
[486]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص668.

يفخر الشاعر بكثرة عدد قومه الذين استعدوا للقتال فهم كالشجر الكثير المُلتف، وهم أصحاب حنكة وذكاء في القتال، وهذا خير من الفهة والهاع وهذه الهيئات لها دلالة الجبن والضعف، ويصف نفسه بالشجاعة في الحرب فلا تتقلص خصيتاه، فهم يزعمون أنّ الجبان ساعة يفزع تقلّصت خصيتاه.

ويصف أبو ذؤيب الهذلي هيئة المقاتل في ساحة المعركة، ولبسه للدروع التي تقيه الطعنات، وكذلك حمله للسلاح وخوضه للمعارك، يقول [487]:

وَالـــدّهْرُ لا يُبقـــي علـــى حَدَثَانِـــهِ مستشـــعرٌ حلـــقَ الحديـــد مُقنّـــع
حَمِيَـتْ عَلَيْـهِ الـدِّرْعُ، حَتّـى وَجْهُـهُ مِـنْ حَرِّهَـا، يَـوْمَ الكَرِيهَـةِ، أَسْـفَعُ

يصف الشاعر في هذه الأبيات هيئة المحارب في الحرب، فهو يلبس الدروع، ويتقنّع بالمغافر، التي تُلبس تحت القلنسوة في الحرب، وهي دروع ثقيلة تحمي المحارب ولكنّها تثقل كاهله في الحرب، لطول مكثها على جسده، فيتغيّر لون وجه من يلبسها إلى اللون الأسود، وهذه الهيئة يُعرَف بها المحارب من غيره من الناس.

وكان الشعراء يصفون قسوة الحرب وطولها وتأثيرها على المحاربين، فهي تُعدُّ مشقةً على من يخوضها، فيتغيّر لون المحاربين بفعل غبار المعركة وقتامها، أو بفعل طول مكث الدروع على أجسادهم، وقد تتغير ألوانهم لغير سبب، كقول أبي زبيد الطائي يصف حال الجنود في المعركة [488]:

بَـدّلَ الغَـزْوُ أَوْجُـهَ القَـوْمِ سُـوداً وَلَقَـد أَبْـدأُوا، وَلَـسنَ بِسُـود

---

[487]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص694.

[488]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص741.

يُريد الشاعر أن وجوه القوم تغيّر لونُها، بسبب الجهد وقلّة الطعام، فغاضت نضارتها، وتبدّل لونها إلى اللون الأسود، ولم تكن وجوههم سوداء قبل بدء المعركة.

وهذا الكميت يفخر بقومه في الحرب، فيرسم لهم لوحة في الحرب، يصف فيها هيئتهم، ومشيتهم، وإقدامهم، وعزّتهم واعتزازهم بقوتهم، وحزمهم في مقاتلة من يعاديهم، يقول[489]:

فِدى لهم أُمي وأُمهمُ لَهُمْ ... إذا البِيضُ أبدتْ ما تواري أتوبُها
لهمْ مِشيَةٌ لا تُحْدِثُ الحربُ غيرَها ... إذا ما نحور القومِ بُلَّ خضيبُها
بِمِشيتِهِمْ طالتْ قِصارُ سيوفِهِمْ ... حفاظًا إذا ما الحربُ شَبَّ شُبوبُها
مغاويرُ أبطالٌ مساعيرُ في الوغى ... إذا ما الخيلُ لم تثبتْ ففازَ أريبُها

يرسم الشاعر صورة لقومه واستعدادهم للحرب، فهم متى اشتعلت نار الحرب، واحتدم القتال، أبدت سيوفهم ما وارته أتوبهم، والأتوب: جمع إتب، وهي بردة تشق، فتلبس من غير كُمّين ولا جيب، وقد كنّى الشاعر بإبداء السيوف ما تواريه الأتوب، عن اشتعال نار الحرب، واحتدام القتال، وهم إذا ما استعرت نيران الحرب، وتخضّب النحر بحمرة الدم، وكثر القتل، والطعان بين الفرسان، مشوا إليها مِشية التطاول والخيلاء، ذبًا عن المحارم، ومنعًا لها، وهم مغاوير شجعان فرسان، يؤججون نيران الحروب لشجاعتهم، وهم أصحاب عقول نيّرة وعقلاء، بارعون في الحرب أصحاب حنكة في القتال، فهم يعرفون مواطن الضعف في أعدائهم، فيحققون الفوز عليهم.

---

[489]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص982.

المبحث الرابع: لغة الجسد في الرثاء.

مدخل:

يُعد شعر الرثاء أحد الأغراض الشعرية التي برع فيها الشعراء، فقد نفر العربيّ من الموت، وعبّر عنه بأبشع الصور، فقد صور الشعراء الموت على أنّه فاجعة كبرى، فكانوا يشبهون الموت بالوحش الذي لا يمكن دفعه، أي أنّه شعروا بالعجز أمام الموت الذي عجزوا عن إدراك ماهيته، أمّا عندما يرثون موتاهم، فهم يفتخرون بهم ويعددون مناقبهم، ويتحدثون عن شجاعتهم، وكرمهم، وشدّة بأسهم في القتال، ويبكونهم، ويدعون غيرهم للبكاء، ومن الشعراء من وصف النوّاحات اللواتي يبكين على الميّت، ويمزقن الثياب والجيوب، فالنواح وشق الجيوب كان تعبيرا عن مكانة المرثو المرتفعة في قبيلته، وكانت السبيل الوحيد للتعبير عن الحزن الذي يشعر به الإنسان ولكنّ الرثاء من أصدق الأغراض الشعريّة، فهو يصدر عن نفس مكلومة مأزومة، فهم عندما يفقدون عزيزًا يجتاحهم حزن عميق، فتخرج كلمات الرثاء من قلوبهم صادقةً مخبرةً عن حجم الفاجعة التي يشعرون بها، فتخرج كلماتهم صادقةً بعيدة عن الانفعالات المفتعلة، وتعبر عن ألم وحرقة.

ومما ورد في كتاب جمهرة أشعار العرب من أشعار قيلت في الرثاء، قول لبيد بن ربيعة العامريّ في رثاء أربد أخيه لأمّه[490]:

يـــا عـــينُ هَـــلاّ بكَيـــتِ أربـــدَ إذْ قُمنـــا وقـــامَ الخُصـــومُ فـــي كَبَـــدِ

[490]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص125.

يطلب الشاعر من عينه أن تبكي أخاه، فالبكاء لغة جسد وهو من وسائل التعبير عن الحزن، فالإنسان عندما يفقد عزيزًا يشعر بحزن شديد، فيلجا للبكاء ليخفف عن نفسه وطأة الحزن الشديد.

ويقول أبو ذؤيب الهذليّ [491]:

قَالَتْ أُمَيْمَةُ: مَا لِجِسْمِكَ شَاحِباً ... منذُ ابْتُذِلْتُ وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ
أَمْ مَا لِجِنبِكَ لاَ يُلاَئِمُ مَضْجَعاً ... إلاّ أَقَضّ عَلَيْكَ ذَاكَ المَضْجَعُ
أَوْدَى بَنَيّ، فَأَعْقَبُونِي حَسْرَةً، ... بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَةً مَا تُقْلِعُ
فَغَبَرْتُ بَعْدَهُمُ بِعَيْشٍ نَاصِبٍ ... وَإِخَالُ أَنّي لاَحِقٌ مُسْتَتْبِعُ
فَالعَيْنُ بَعْدَهُمُ كَأَنّ جُفُونَهَا ... سُمِلَتْ لِشَوكٍ فَهِيَ عُورٌ تَدْمَعُ

يرسم الشاعر لحزنه ولوعته على فقد أبنائه، لوحة فنيّة، وقد أظهر الشاعر حزنه وجزعه على أبنائه من خلال إيراده للحوار الذي دار حقيقةً أو تَخيُّلًا بينه وبين زوجته أميمة، وقد اعتمد الشاعر على ما يظهر على جسده من علامات دالّة على الحزن وعلى سوء الحال، ليبث مشاعره وما يعتمل في نفسه المكلومة المأزومة من مشاعر حزينة مؤلمة، فأبو ذؤيب بدت على ملامحه علامات الحزن والبؤس، قبل أن ينطق لسانه بذلك، فمن خلال الحوار الذي دار بينه وبين زوجته، نرى أنّ زوجته عرفت ما يقاسيه من حزن، دون أن يبوح هو بذلك، ذلك أنّ الوجه مرآة القلب، فما يعتمل في القلب من مشاعر تظهر آثارها على ملامح الوجه، فتتبدل الحال ويبدو الجسد شاحبًا، فهذا أبو ذؤيب قد أصاب جسمه الشحوب وبدا ضامرًا متغيّرًا على ما كان عليه في السابق، فالشحوب وتغيّر الحال والامتهان، علامات دالّة على الحزن والفقد، ولكنّ حزنه لا يتوقف على علامات الشحوب والهزال، بل يمتد ليمنع

[491]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص684.

عنه النوم والهجوع، فالشاعر قد هجره النوم ويتقلب في مضجعه، كمن يتقلب على حجارة فلا يهنأ له مضجع، وأصابه النصب والتعب، وهو يعاني عدم الراحة، على الصعيدين؛ النفسي، والمادي الجسدي، هذا ويتبدى حزن الشاعر بغير مظهر، فتارة يظهر بالشحوب، وتارة أخرى يظهر بالتقلب في الفراش وعدم المقدرة على الهجوع، ويعود الشاعر ليبث حزنه وشكواه ببكاء العين، فيجعل من انهمار دموعه وسيلته للتعبير عن مزيد من الإحساس بالألم والوجع، فعبرة الشاعر أبت أن تكف عن الانهمار غزيرة من عينيه، فالبكاء إحدى اللغات غير المنطوقة التي تفضح المشاعر، وتعبر عما يختلج في النفس دون الحاجة لتعزيزها باللغة المنطوقة، فهي من أكثر أعضاء الجسم نطقًا بما تخرس عنه الألسن، وقد شبّه الشاعر عينيه لكثرة انصباب الدمع منهما، بالعيون العوراء التي فقدت القدرة على الإبصار، فالشاعر في هذه الأبيات عبّر عن حزنه وألمه بسبب فقده لأبنائه، عن طريق عرض وبيان الحال التي آل إليها جسده، فيظهر من هيئات الشاعر الجسديّة؛ كالشحوب، والتقلب في المضجع، والنصب، وبكاء العين، أنّ جميع هذه الهيئات لها دلالة الحزن والتعب والألم والحسر، فالشاعر جعل من جسده شارحًا لحاله، واستطاع عبر حشد هذه الهيئات في الأبيات السابقة إيضاح الحالة الشعورية التي تعتريه، وقراءة زوجته أميمة لهذه الهيئات وسؤالها عنها هو ما دعا الشاعر لذكرها.

ويقول عَلْقَمَةُ الحميري في الرثاء[492]:

فَكَـــــيْفَ لا أَبْكِيهِـــــمُ دَائِبـــــاً وَكَيْـــفَ لاَ يُـــذْهِبُ نَفْســـي الهَلَـــعُ
مِـــنْ نَكْبَـــةٍ حَـــلّ بنـــا رُزْؤُهـــا جَرعنـــا ذا المَـــوْتِ مِنْهَـــا جَـــرَعْ

[492]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص727.

يـرى الشـاعر أنّ الحـل الأوحـد للتعبيـر عـن الحـزن، الـذي يشـعر بـه مـن يتعـرض لمصـيبة بسـبب فقـد عزيـز هـو البكـاء، فالشـاعر لا يـرى بُـدًّا مـن البكـاء الـدائم والحـزن والجـزع، بسـبب المصـيبة التـي حلـت بهـم جـرّاء فقـدهم للمرثـو، وقـد جعـل الشـاعر مـن البكـاء والجـزع وسيلته للتعبير عن مشاعره الحزينة ونفسه المأزومة بسبب موت مرثوّه.

ويـرى أبـو زبيـد الطـائي أنّ المـوت لا مفـر منـه، وأنّـه مـن أعظـم المصـائب التـي تصـيب الإنسـان، وأنّ الإنسـان يقـف عـاجزًا أمـام المـوت، لا يسـتطيع دفعـه، حتـى أنّ المـرء يمكـن أن يفقـد وقـاره أمـام هـذا الشـيء المهيـب الـذي لا يسـتطيع أحـد مـن الإفـلات منـه، ويقـول فـي رثـاء اللجلاج، [493]:

مِـنْ حَمـيمٍ يُنْسـي الحَيَـاةَ جَلِـيدَ ال قـوم، حتّـى تَـرَاهُ كَالمَلْبـودِ
كُـلَّ ميـتٍ قـد اغْتَفَـرْتُ، فَـلا أفـ ـجع مِـنْ والـدٍ وَلا مَوْلـودِ
غَيْـرَ أَنّ اللَّجـلاج هَـدّ جَنَاحـي يَـوْمَ فَارَقْتُـهُ بِـأَعْلى الصّعـيد

يرثـي الشـاعر ابـن أختـه، وهـو يصـف الإنسـان الـذي تصـيبه نوائـب الـدهر، فتتركـه مشـدوها غيـر قـادر علـى اسـتيعابها، فـالمرء عنـدما يصـاب فـي حميمـه يجـزع لموتـه وتنسـيه مصـيبته الحيـاء فتـراه كفاقـد العقـل، فحزنـه علـى فقـد الحميم يظهـر علـى هيئتـه الجسـدية، فيصـبح كـالمبلود الـذي تعتريـه حركـات وهيئـات لهـا دلالـة عـدم الاتـزان والجنـون وفقـدان العقـل، والشـاعر شـديد الحـزن علـى فقـده ابـن اختـه أكثـر مـن فجيعتـه بوالـده أو ولـده، وهـو بفقدانـه لـه شـعر بشـيء من العجز حتى كأنّه هدّ جناحه فقعد عاجزًا بسبب موت اللجلاج.

---

[493]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص732.

ويقول متمم بن نويرة يرثي باكيًا أخاه مالكا، ويعدد مناقبه وصفاته، فيبكيه، ويجري الدمع من عينيه حزنًا عليه [494]:

أعينـــيّ هـــلا تبكيـــان لمالـــكٍ إذا أَذرتْ الـــرِّيحُ الكَنِـــيفَ المُرَبَّعـــا
وللشَّـــربِ، فابْكـــي مالكـــاً ولبُهـــمةٍ شـديدٍ نواحـيهِ علـى مَـنْ تَشَجّعَـا

يرثي الشاعر أخاه مالكًا، والمرء لا يرثي عزيزًا إن لم يكن يشعر بالحزن والفجيعة، فتنطق جوارحه بما في قلبه، فتفيض العين بالدموع، ويسيل الدمع حبرًا على الخدود، ليكتب على الوجوه الحزن الذي في القلوب، ويجد الشاعر لنفسه مسوغات مختلفة لتذرف عيناه مزيدًا من الدموع، فهو يبكيه لكرمه، ولشجاعته، فقد كانا معوانًا للضيف، وللأسير، ولغيرهم من أصحاب الحاجات.

ويمضي الشاعر في تعدادا مناقبه أخيه مالك فيصفه بأنّه [495]:

فَتىً كَانَ مِجْذاماً إلى الرَّوعِ ركضُهُ سريعاً إلى الدّاعي إذا هُوَ أَفزَعا
وَمَا كان وَقَّافاً، إذا الخَيْلُ أَحجَمَتْ وَلاَ طائِشاً عِنْدَ اللّقاءِ مُرَوَّعا
وَلاَ بكَهامٍ بَزُّهُ عَنْ عَدُوّه إذا هُوَ لاقَى حاسِرًا أو مُقَنَّعا

يعدد الشاعر مناقب وصفات أخيه، فهو سريع الركض في الحرب، شجاع مقدام، لا يطيش عند الغنائم ولا يدافع عنها، وهو دائما يُثبت وجوده في الحرب، سيفه قاطع غير كليل، يلاقي عدوّه ولا يهابه، مقدام في الحرب في جميع الأوقات والحالات والهيئات، فهو يُقدم على مقاتلة الأعداء، حتى وإن لم يرتد لباس الحرب التي تقيه الضربات، فقد ينازل عدوّه

---

494. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص748.
495. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص750.

حاسرًا أو مقنعًا، وهذا كناية عن الشجاعة والإقدام وعدم الخوف والسرعة لملاقاة العدو، فكل الهيئات الآنف ذكرها إنما تدل على شجاعة وقوة وعزّة، كما يصفه بحسن جسده، في قوله :[496]

لَقَــدْ غَيَّــبَ المِنْهَــالُ تَحْــتَ رِدَائِــهِ فتــىً غيــر مِبْطَــانَ العَشِــيّاتِ أَرْوَعَــا

كان الرجل إذا مرّ بقتيل يلقي عليه ثوبه ليستره به، وكذلك فعل المنهال: وهو ابن عصمة الرياحي، عندما مرّ بمالك قتيلًا، ألقى عليه ثوبه ليكفنه به، ويصف الشاعر أخاه وهو في تلك الحالة، بأنّه غير مبطان أروع، أي غير ضخم البطن، وهو في غاية الحسن.

ويقول مالك بن الريب يرثي نفسه [497]:

أُقَلِّــبُ طَرْفِــي فَــوْقَ رَحْلِــي، فــلا أَرَى بِــهِ مِــن عُيُــونِ المُؤْنِســاتِ مراعِــيا
وبالرَّمــلِ منّــي نِسْــوَةٌ لــو شَهِدنَنــي بكَــيْنَ وَفَــدّيْنَ الطّبِــيبَ المُــداويا
فمِــنْهُنّ أُمّــي، وابْنتاهــا، وخالتــي وباكِيَــةٌ أُخــرى تَهِــيجُ البَواكِــيا

يعتمد الشاعر على لغة الجسد ليوضح حجم الألم النفسي الذي يقاسيه، لا سيما وأنّه يرثي نفسه في هذه الأبيات، فلا أحد أعلم بمعاناة النفس مثل صاحبها، فيلجأ الشاعر لتقليب طرفه في المكان الذي طالما ألفه، ويبحث ببصره عمّن يمكن أن يؤنسه وهو في ساعة الاحتضار، وقد كنى عن الأشخاص بكلمة عين، لأنّ العين من شأنها الرعاية، فهو يبحث عن شخص يمكن له رعايته وهو في هذه اللحظة العصيبة، ويحصر الشاعر الرعاية والعناية التي ينشدها في نساء مقربات له، وهنّ أمه وابنتاها وخالته، وباكية أخرى أشد جزعًا منهنّ،

---

[496]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص748.

[497]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص766.

شديدة البكاء والعويل عليه، فما أن تراها باقي النسوة على هذه الحال يزداد بكاؤهن وعويلهن، وقد تكون هذه المرأة هي زوجته أو محبوبته، وهؤلاء النسوة من شدّة إشفاقهنّ وحزنهنّ عليه، لو رأينه على هذه الحال العصيبة، لسعين إلى الطبيب يفدينه بما يملكنّ، من أجل إيجاد الدواء الشافي للشاعر.

ويقول الكميت في رثاء جدّه مغلفًا هذا الرثاء بغلاف الفخر [498]:

وقبرَ أبي دُودانَ حيثُ تشقّقَتْ عليه المآلي عَصْبُها وسبيبُها
تُهتّكُها البِيضُ الشَّغاميمُ حُسَّرًا يهيجُ اكتئابَ الجنِّ وهنًا كَئِيبُها
بناتُ نبي الله وابن نبيّهِ يكادُ يزيل الراسيات نحيبُها

يرثي الشاعر في هذه الأبيات دودان بن أسد بن خزيمة، وهو من أجداده، ويصف حزن قبيلته عليه وبكاءهم لفراقه، وقد شققت النساء النوّاحات المآلي والثياب عليه وهنّ يبكينه، فالنواح والبكاء إحدى لغات الجسد، التي تعبر عن الحزن والفقد، كما أنّ النواح أعلى مراتب البكاء، إذ يُعبّر عن شدة الفاجعة من جهة، ويعبر عن المكانة المرموقة التي كانت للميّت، وقد بالغ الشاعر في وصف شدّة الحزن على الميت، عندما جعل من بكاء النساء الطوال الحسان، مدعاة لجعل الجنّ يشعر بالحزن والاكتئاب على الميت، كما بالغ أيضًا في وصف شدة الحزن، عندما جعل النساء البواكي لا يتورعن من كشف رؤوسهنّ وأذرعتهنّ، فتلك النسوة فقدن عقولهنّ ووقارهنّ من شدة البكاء والحزن على الميت، حتى أنّ الجبال الراسيات تكاد تتهدم من شدة النحيب على الميت، فجميع هذه الصر التي أوردها الشاعر للبكاء على الميت، لغات جسد تُعبّر عن الحزن والحسرة من جهة، وتعبر أيضًا عن منزلة

[498]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص976.

المرثو المرتفعة، فالشاعر يرثي جدّه ويفتخر بنسبته إليه في نفس الوقت، فهذه الصفات التي أوردها لا تبتعد من كونها صفات يُفتخر ويمدح من يتصف بها.

المبحث الخامس: لغة الجسد في الهجاء.

لم يحفل كتاب جمهرة أشعار العرب بالكثير من الأبيات الشعرية في الهجاء، ولكنّ مقدمته اشتملت على بعض الأبيات التي يمكن عدّها من شعر الهجاء، ومما ورد في كتاب جمهرة أشعار العرب أنّه رُوي عن عائشة – رضي الله عنها–أنّها قالت: رحم الله لبيدًا، ما كان أشعره في قوله[499]:

ذهــبَ الــذينَ يُعــاشُ فــي أكنافِهِــمْ وبقيــتُ فــي خَلْــفٍ كجلــدِ الأجــرَبِ
لا يَنفَعــــون، ولا يُرَجّــــى خيــــرُهم، ويُعــــابُ قــــائلُهُمْ، وإنْ لــــم يَشْغَــــبِ

يصـف لبيـدٌ الجيـل الـذي يصـغرونه سـنًا بـالرداءة وعـدم الصـلاح، فهـم كجلـد الأجـرب الـذي تسـتقبحه الأبصـار وتشـمئز منـه، فاسـتخدام الشـاعر لهـذه الصـورة عبّـرت عـن عـدم تعويـل الشاعر على هذا الجيل، وعدم ثقته فيهم، ونفوره منهم.

ويقول المتلمس يهجو عمرو بن هند[500]:

قُــولا لعمــرو بــنِ هِنْــدٍ، غَيــرَ مُتّــئِبٍ يــا أَخْــنَسَ الأنــفِ والأضــراسُ كالعَــدَسِ
مَلْــكُ النّهــارِ، وأنــتَ، اللّيــلَ، مُومِــسَةٌ مــاءُ الرَّجــالِ علــى فَخــذيكَ كالغَــرَسِ
لــو كُنْــتَ كَلــبَ قُنَــيْصٍ كُنْــتَ ذا جُــدَد تكــونُ إربَتُــهُ فــي آخــرِ المَــرَسِ
يَعــوي حَريصــاً بقَــولِ القانصــاتِ قبِّحْــتَ ذا وَجــهِ أنــفٍ ثــمّ مُنْتَكِــسِ

---

[499]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**،204.

[500]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص217.

يهجو المتلمس عمرو بن هند بأوصاف جسديّة دالّة على القبح، فقد نعته الشاعر بأنّه عديم الحياء، أخنس الأنف: أي قصيره، وأسنانه صغيرة سوداء قبيحة، وهو كالمرأة الفاجرة التي لا يبرح ماء الرجال من بين فخذيها، فهي دائما منتنة كريهة الرائحة نجسة، وهو كلب أجذم متأخر عن باقي الكلاب لأنه مربوط في آخر السلسلة التي تضم الكلاب وتقيّدهم، يعلو جلده البقع، منكس الوجه، دائم العواء على غير فائدة، لأنّه قاعد عن الصيد، مما يجعله عرضة لشتائم القانصين.

ويهجوه بقوله أيضًا [501]:

كـــأَنَّ ثَنايـــاهُ إذا افتَـــرَّ ضاحكـــاً رؤوسُ جُـــرادٍ فـــي أُرَيْـــنٍ تُحشـــحشُ

فأسنانه تبين إذا ضحك، كأنها رؤوس جراد، تتحرك في مرعى قديم بالٍ، هجرته جميع الأحياء لعدم صلاحيته للعيش فيه، فلا يتمكن من العيش فيه غير هذا الجراد الأسود.

ويقول تميم بن أبي مقبل في هجاء خديج بن عمرو [502]:

أَرَاكَ تَجْـري إلَيْنَـا غَـيْرَ ذي رَسَـنٍ وَقَـدْ تَكُـونُ إذا نُجـريكَ تُعْيِينَـا

يسخر الشاعر من خديج، فقد صوّره في إقباله على خصومه، حيوانًا طليقًا لا زمام له، مع أنّه إذا طُلب منه الجري أعنى صاحبه لشدّة كسله وخبثه، وتصويره بأنّه لا زمام له دلالته الانفلات، وعدم المقدرة على التحكم في الأفعال، وبالتالي فقدان الأهلية التي تؤهله ليكون ندًّا للشاعر، فهو لا يصدر من عقل متزن.

---

501. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص217.

502. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص855.

ومن خلال معالجة الباحث للأبيات الشعرية في هذا الفصل، نجد أنّ لغة الجسد أدت دورًا مهمًا في التعبير عن أفكار الشعراء، في مختلف الأغراض الشعرية؛ كالوصف، والمديح والغزل، والرثاء، والهجاء، إذ إنّ لغة الجسد تحمل من الدلالات ما لا تحمله اللغة المنطوقة، فالشاعر يتغزل بجمال عين المحبوبة التي تشي عن جمالها، ويتغزل بمشيتها التي تشي عن تنعمها ودلالها، كما وصف الشعراء الجنود في ساحة المعركة وهيئاتهم الدالّة على الشجاعة والقوة والعزة، فتارّة يمشون مشي الجمال القطف، وتارّة أخرى يمشون مشي الجمال المصاعب، وهم مدججون بالسلاح، أو متخنون بالجراح، وهذا كلّه من لغات الجسد التي تؤدي دورها في الكشف عن الحال التي يشعر بها الإنسان في الحرب، كما أنّ الإنسان يبكي إذا حزن على فقد عزيز، فتفضح عيناه وتكشف ألمه الذي يُخفيه في صدره، وقد تطرق الشعراء لذكر سائر الصفات الجسديّة التي تعبّر عن مشاعرهم وعن أفكارهم.

الفصل الرابع

دراسة نموذجيين تطبيقيين من قصائد جمهرة أشعار العرب

أوّلًا: ملحمة الفرزدق.

ثانيًا: لوحة الحرب عند عنترة.

أوّلًا: قصيدة الفرزدق: عَزَفْتَ بِأَعشاشٍ وَمَا كِدْتَ تَعزِفُ

من الطويل

عَزَفْـتَ بِأَعشـاشٍ وَمَـا كِـدْتَ تَعـزِفُ ... وَأَنْكَـرْتَ مِـنْ حـدراءَ مـا كُنْـتَ تَعْـرِفُ
وَلَـجّ بِـكَ الهجْـرانُ، حتَّـى كَأَنّمـا ... تَرَى المَوْتَ في البَيْتِ الذي كُنْتَ تَأْلَفُ
لَجَاجَـةَ صَـرْمٍ، لـيسَ بِالوَصْـل، إنَّمـا ... أَخُـو الوَصْـلِ مَـنْ يَـدْنُو ومـن يَتَلَطَّـفُ
وَمُسْـتَنْفِرَاتٍ لِلْقُلُـوبِ كَأَنّهـا ... مَهـاً حَـوْلَ مَنْسُوجَاتِـهِ تَتَصَـرّفُ
تَـرَاهُنّ مِـن فَـرْطِ الحـياءِ، كَأَنّهـا ... مـراضُ سُـلالٍ، أو هوالـكُ نُـزَّفُ
وَيَبْـذُلْنَ بَعْـدَ الـيأسِ مِـن غَـيرِ رِيبَـةٍ ... أَحاديـثَ تَشْـفي المُـدْنَفِينَ وَتَشْغَـفُ
إذا هُـنّ سـاقطنَ الحـديثَ حَسِبْتَـهُ ... جَنَـى النحـل، أو أَبكَـارَ كـرْمٍ تُقَطَّـفُ
مَوَانِـعُ لِلأسْـرارِ، إلاّ لأهْلِهـا ... وَيُخلِفـنَ مَـا ظَـنَّ الغَيُـورُ المُشَفْشِـفُ
إذا القُنبُضـاتُ السـودُ طـوّفنَ بالضّحَـى ... رَقَـدْنَ علـيهِنّ الحِجَـالُ المسجَّـفُ
وإنْ نَبّهَتْهُـنّ الـولائدُ، بَعْدمـا ... تَصَـعَّدَ يَـوْمُ الصّـيْفِ، أو كـادَ يَنْصُـفُ
دعـونَ بِقُضْـبَانِ الأرَاكِ التـي جَنَـى ... لهـا الرَّكْـبُ مـن نَعْمَـانَ أيّـامَ عَرّفُـوا
فَمِحْـنَ بِـهِ عَـذْبَ الثَنَـايَا رُضَابُـهُ ... رِقَـاقٌ، وأعلـى حَيْـثُ رُكّـبنَ أَعجـفُ
وإنْ نُبِّهـتْ حَـدراءُ مـن نَوْمَـةِ الضحـى ... دَعَـتْ، وعليهـا ثـوب خـزٍّ، ومُطَـرَّفُ
بِأَخْضَـرَ مِـنْ نَعْمَـانَ ثـمّ جَلَـتْ بِـهِ ... عِـذَابَ الثّنَـايا طَيّبـاً يَتَرَشَّـفُ
لَبِسْـنَ الفَرِيـدَ الخُسْـرُوَانيّ تَحْتَـهُ ... مَشَـاعِرُ خَـزّيّ العِـرَاقِ المُفَـوَّفُ
فَكَيْـفَ بِمَحْبُـوسٍ دَعَانـي، وَدُونَـهُ ... ذُرُوبٌ وَأَبْـوَابٌ وَقصـرٌ مُشَـرَّفُ
وَصُـهْبٌ لِحَـاهُمْ رَاكِـزُونَ رِمَاحَهُـم ... لَهُـمْ دَرَقٌ تَحْـتَ العَـوَاليّ مُضَعَـفُ
وَضَـاريةٌ مـا مَـرّ إلاّ اقْتَسَمْنَـهُ ... عَلَـيْهِنّ خَـوّاضٌ إلـى الظّبـي مُخْشِـفُ
يُبَلِّغُنَـا عَنْهَـا، بِغَـيْرِ كَلاَمِهـا ... إلينـا، مِـنَ القَصـرِ البَنَـانُ المُطـرَّفُ
دَعَـوْتُ الـذي سَـوّى السمـاءَ بِـأَيْدِهِ ... وَلَلّـهُ أَدْنَـى مِـنْ وَرِيـدِي وَأَلْطَـفُ
لَيَشْـغَلَ عَنّـي بَعْلَهـا، بِزَمَـانَةٍ ... تَدَلّهُـهُ عَنّـي، وَعَنْهَـأ، فَتُسْعِـفُ
بِمَـا فـي فُؤَادَينـا مـن الهـمِّ والهَـوَى ... فَيجْبُـرُ مُنْهَـاضُ الفُـؤادِ المشقَّـفُ
فَأَرْسَـلَ فـي عَيْنَيْـهِ مـاءً عَلاَهُمـا ... وَقَـدْ عَلِمـوا أنـي أَطِـبُّ وَأَعْـرَفُ
فَدَاوَيْتُـهُ حَوْلَـينِ، وَهِـي قَـرِيبَةٌ ... أَرَاهـا، وَتَـدْنُو لـي مِـراراً، فَأَرْشُـفُ

سُــلاَفَةَ دَجْــنٍ خَالَطَتْهَــا تَــرِيكَةٌ ... علــى شَــفَتَيْها، والــذكيُّ المســوَّفُ
أَلا لَيْتَنَــــا كُنّــــا لا نُــــرى ... علــى مَنْهَــلٍ إلاّ نُشَــلّ، ونُقْــذَفُ
كِلاَنَــا بِــهِ عَــرٌّ يُخَــافُ قِرافُــه ... علـى النـاسِ مطلـيُّ المَسَـاعِرِ أَخْشَـفُ
بِــأَرْضِ خَــلاءٍ وَحْدَنَــا، وَثِيابُنــا ... مِــنَ الــرَّيْطِ والــديباجِ دِرعٌ وَمِلْحَــفُ
وَلاَ زَادَ إلاّ فَضْلَتَــانِ: سُــلاَفَةٌ ... وَأَبْــيَضُ مِــنْ مــاءِ الْغَمَامَــةِ قَرْقَــفُ
وَأَشْــلاَءُ لَحْــمٍ مِــنْ حُبــارى يَصِيدُهــا ... إذا نَحْــنُ شِــئْنا صَــاحِبٌ مُتَأَلِّــفُ
لَنَـا مـا تَمَنّيْنـا مـنَ العـيشِ، مـا دَعَـا ... هَــدِيلاً حَمَامَــاتٌ بِنَعْمَــانَ وُقّــفُ
إليــكَ، أَميــرَ المــؤمِنينَ، رَمَــتْ بنــا ... هُمُــومُ المُنــى، وَالهَوْجَــلُ المُتَعَسِّــفُ
وَعَضُّ زَمَانٍ، يا ابنَ مروانَ، لم يدع ... مِــنَ المــالِ إلا مُســحَتاً، أَو مُجَلَّــفُ
وَمَــائِرَةُ الأعضــادِ صُــهْبٌ، كَأَنّهــا ... عليهــا مِــنَ الأيْــنِ الجِسَــادُ المــدوَّفُ
نَهَضْــنَ بِنَــا مــنْ سِـيفِ رَمْـل كُهَـيْلَةٍ ... وَفِيهَــا بَقَايــا مــن مِــراحٍ، وَعَجْــرَفُ
فَمَــا بلغَــتْ حَتّــى تَوَاكَــلَ نَهْزُهَــا ... وَبَــادَتْ ذُرَاهــا، والمناسِــمُ رُعَّــفُ
وَحَتّـى مَشَـى الحَـادِي البَطِـيءُ يَسُـوقُها ... لَهَــا نَحَــضٌ دَامٍ وَدَأيٌ مُجَنَّــفُ
وَحَتـى قَتَلْنَـا الجَهْـلَ عَنْهَـا، وَغُـودِرَتْ ... إذا مــا أُنِيخَــتْ، والمدامــع ذُرَّفُ
إذا مــا أُنِيخَــتْ قَاتَلَــتْ عــن ظُهُورِهــا ... حَــرَاجِيجُ أَمْثَــالُ الأهلّــة شُسَّــفُ
وَحَتــى بَعَثْنَاهــا، وَمَــا فــي يَــدٍ لهــا ... إذا حُــلّ عَنْهَــا رِمّــةُ القيــد، مَرْسَــفُ
إذَا مــا رَأَيْنَاهــا الأزمّــةَ أَقْبَلَــتْ ... إلَيْهَــا بِحُــرّاتِ الوُجــوهِ، تَصَــدَّفُ
ذَرَعْـنَ بِنَـا مَـا بَـيْنَ يَبـرينَ عَرْضَـه ... إلــى الشّــامِ يَلْقاهــا رِعــانٌ، وَصَفْصَــفُ
فَــأَفْنَى مِــرَاحَ الذّاعِرِيّــةِ خَوْضُهــا ... بِنَــا اللّيْــلَ، إذ نــامَ الــدَّثُورُ المُلَفَّــفُ
إذَا احْمَــرَ آفَــاقُ السّــماءِ، وَهَتَّكَــتْ ... كُسُــورَ بُيــوتِ الحَــيّ نَكْبَــاءُ حَرْجَــفُ
وَجَــاءَ قريــعُ الشَّــوْلِ قَبْــلَ إفالِهــا ... يَــزِفّ، وَجَــاءَتْ خَلْفَــه، وَهِــيَ زُفَّــفُ
وَهَتّكَــتِ الأطْنَــابَ كــلُّ ذِفِــرّةٍ ... لَهَــا تَامِــكٌ مِــنْ عَاتِــقِ النَّــيِّ أَعْــرَفُ
وَبَاشَــرَ رَاعِيهَــا الصَّلَــى بلَبَانِــهِ ... وَكَفّــيه، حَــرَّ النَّــارِ مــا يَتَحَــرَّفُ
وَقَاتَـلَ كَلْـبُ القَـوْمِ عَـنْ نَـارِ أَهْلِـهِ ... لِيَرْبِــضَ فيهــا، والصَّلَــى مُتَكَنَّــفُ
وَأَصْبَــحَ مُبْــيَضُّ الصَّقِــيعِ، كأنّــهُ ... علــى سَـرَواتِ النِّـيبِ قُطـنٌ مُنَـدَّفُ
وَأَوْقَـدَتِ الشِّعـرى، مـع الليـل، نـارَهـا ... وَأَمْسَــتْ مُحَــولاً جَلْدُهــا يَتَوَسّــفُ
وَجَـدْتُ الثـرى فينـا، لمـن طلـب الثّرى ... وَمَــنْ هُــوَ يرجــو فضْلَــهُ المُتَضَــيِّفُ

لَنَـا العِـزّةُ القَعْسَـاءُ، وَالعَـدَدُ الـذي ... عَلَـيْهِ، إذا عُـدّ الحصـى، يُتَخَلّـفُ
وَلَـوْ تَشْرَبُ الكلبَـى المِراضُ دِماءنـا ... شَفَتْـهـا، وذَوُ الـدّاءِ الـذي هُـوَ أَدْنَـفُ
لَنَـا، حَـيْثُ آفـاقُ البـريّةِ تَلْتَقـي ... عَدِيدُ الحَصَـى وَالقَسْـوَرِيُّ المُخَنْـدِفُ
وَمِنّـا الـذي لا يَنْطِـقُ النّـاسُ عِنْـدَهُ ... وَلَكِـنْ هُـوَ المُسْتَـأْذَنُ المُتَنَصَّـفُ
تَرَاهُـمْ قُعُـوداً حَوْلَـهُ، وَعُيونُـهـم ... مُكَسّـرَةٌ أَبْصَارُهَـا، مـا تَصَـرَّفُ
وَبَيْتَـانِ: بَـيْتُ اللَّـهِ نَحْـنُ وُلاَتُـهُ ... وَبَـيْتٌ، بِـأَعْلـى إيليـاءَ، مُشـرَّفُ
تَـرَى النّـاسَ مـا سِـرْنا يَسِـيرُونَ خَلْفَنَـا ... وإنْ نحـنُ أومأنـا إلـى النـاس وَقّفـوا
وَلاَ عِـزّ إلاّ عِـزُّنَـا قَـاهِـرٌ لَـهُ ... وَيَسْأَلُنـا النَّصْـفَ الذّلِـيلُ فَنُنْصِـفُ
أُلُـوفُ أُلُـوفٍ مـن رجـالٍ وَمِـنْ قَنـاً ... وَخَـيْلٌ كَرَيْعَـانِ الجَـراد، وَحَرْشَـفُ
وَإنْ فَتَنُـوا يَوْمـاً ضَرَبْنَـا رُؤوسَـهُـم ... عَلـى الـدِّينِ حتـى يُقْبِـلَ المُتَأَلِّـفُ
إذا مـا احْتَبَـتْ لـي دَارِمٌ عِنْـدَ غَـايَةٍ ... جَرَيْـتُ إليهـا جَـرْيَ مَـنْ يَتَغَطْـرَفُ
كِلاَنَـا لَـهُ قَـوْمٌ، فَهُـم يَجْلِبُونَـهُ ... بِأَحْسَابِهِـمْ حَتّـى يُـرى مَـنْ يُخَلَّـفُ
إلـى أمَـدٍ، حتـى يُفَـرِّقَ بَيْنَنَـا ... وَيُوجِـعُ مِنّـا النحسَ مَـن هُـوَ مُقْـرِفُ
فَإنّـكَ، إنْ تَسْعَـى لِتَـدركَ دارمـاً ... لأنْـتَ المُعنّـى، يـا جـريرُ، المُكَلَّـفُ
أَتَطْلُـبُ مَـنْ عِنْـدَ النُّجُـومِ مكانـه ... بِرِبْـقٍ وَعَـيرٍ ظَهْـرُهُ يَتَقَـرَّفُ
وَشَيْخَـيْنِ قَـدْ ..... ثَمَانـينَ حَـجَّةً ... أَتَانَيهمـا هـذا كبـيرٌ وَأَعْجَـفُ
عَطَفْتُ عَلَـيْكَ الحَـرْبَ، إنّـي إذا وَنَـى ... أخو الحَرْبِ كَرّارٌ على القِرْنِ مِعْطَـفُ
أَبَـى لِجُـرَيرٍ رَهْـطُ سُـوءٍ أذِلّـةٍ ... وَعِـرضٌ لَـئيمٌ للمَخَـازي موقَّـفُ
وَيُمْنَـعُ مَوْلاَنَـا، وَإنْ كـان نَـائِياً ... بِنَـا دَارُه، مِمّـا يَخـافُ، وَيأْنَـفُ
تَـرَى جارَنَـا فينـا يُجِـيرُ، وَإنْ جَنَـى ... وَلاَ هُـوَ مِمّـا يُنَظِـفُ الجـارَ يُنْطَـفُ
وَكُنّـا إذا نَامَـتْ كُلَـيبٌ عـن القِـرى ... إلـى الضّيْفِ نَمْشي مُسْرِعينَ وَنُلْحِـفُ
وَقَـدْ عَلِـمَ الجِـيرانُ أَنْ قُدورَنَـا ... ضَوَامِـنُ لـلأَرْزَاقِ وَالـرّيحُ زَفْـزَفُ
تُفَـرَّغُ فـي شِـيزى كـأَنّ جِفَانَـهـا ... حَيَـاضُ الجبـا مِنْـهَـا مِـلاءٌ وَنُصَّـفُ
تَـرَى حَوْلَهُـنّ المُعْتَفِـينَ، كَـأَنّهُـمْ ... علـى صَنَـمٍ فـي الجاهِلـيّةِ عُكَّـفُ
قُعُـوداً وَحَـوْلَ القاعِـدينَ شطورُهـم ... قيامًـا وأَيديهـم جُمـوسٌ وَنُظَّـفُ
وَمَـا حـلّ، مـن جهـلٍ، حُبَـا حُلمائنـا ... ولاَ قَـائِلُ المَعْـرُوفِ فِينَـا يُعَنَّـفُ
وَمَـا قَـامَ مِنّـا قَـائِمٌ فـي نَدِيّنـا ... فَينطِـقُ إلاّ بالتـي هـيَ أَعْـرَفُ

وإنّـا لَمِـنْ قَـوْمٍ بِهِـمْ يُتَّقَـى الـرّدى ... ورأْبُ الثّـأى، والجانـبُ المُتخـوِّفُ
وَأَضْـيَافِ ليـلٍ قـد نَقَلْنـا قِراهُـم ... إلَـيْهِمْ، فَأَتْلفنـا المَنـايا وَأَتْلفـوا
قَرَينـاهُمُ المـأثورَةَ البِـيضَ قَبْلَهـا ... يُـثِجّ العُـرُوقَ الأيزنـيُّ المُثَقَّـفُ
ومسـروحةٍ مِثْـل الجَـرَاد يسوُقُهـا ... مُمَـرٌّ قُوَاهـا والسَّـراءُ المعطَّـفُ
فَأَصْـبح فـي حيـث التَقَيْنـا شريدُهـم ... قَتِيـلٌ، ومكتُـوفُ اليَـدَيْنِ، وَمُرعَـفُ
وَلاَ تَسـتجِمُّ الخَيْـلُ حتـى نُجِمّهـا ... فَيَعْرِفَهـا أَعْـدَاؤنا، وهـي عُطَّـفُ
كِـذَلِكَ كَانَـتْ خَيْلُنـا مـرّةً تُـرَى ... حِسـاناً، وَأَحْيَانـاً تُقـادُ، فَتعجَـفُ
عَلَـيهِنّ مِنّـا الناقِمـونَ ذُحُولَهُـمْ ... فَهُـنّ بِأَعْبَـاءِ المَنِـيّةِ كُتَّـفُ
وَقِـدر فَثَأْنَـا غَلَيَهـا، بَعْـدَما غَلَـتْ ... وَأُخـرى حَشَشْـنا بالعوالـي تـؤثَّفُ
وَكُـلُّ قِـرَى الأضْـيَافِ نقـري مـن القنـا ... ومُعْتَـبَطٌ مِنْـهُ السّنـامُ المُسَـدَّفُ
وجـدنا أعـزّ النّـاسِ أَكْثَـرَهُم حَصـىً ... وأَكْـرَمَهُمْ مَـنْ بالمكـارِمِ يُعْـرَفُ
وكلتاهمـا فينَـا، لنـا حـينَ تلتقـي ... عصـائبُ لاقـى بيـنهُنّ المُعَـرَّفُ
مَنَازِيـلُ عَـنْ ظَهْـرِ القليـل كثيرنـا ... إذا مـا دَعـا ذو الثّـؤرَةِ المُتَـرَدِّفُ
فلقنـا الحصـىَ عَنْـهُ الـذي فَـوْقَ ظَهْـرِهِ ... بـأَحْلاَمِ جُهّـالٍ، إذا مـا تعطَّفـوا
وجهـلٍ بحِلـمٍ قـد دَفعنـا جُنُونَـهُ ... ومـا كـادن لـولا عزّنـا يتزحْلَـف
رَجَحنـا بهـم حتـى استَثابوا حَلومَهـم ... بِنَـا بَعْـدَما كـادَ القَنَـا يَتَقَصّـفُ
وَمَـدّتْ بِأَيـديها النّسـاءُ، فلـم يكُـنْ ... لـذي حَسَـبٍ عَـن قَوْمِـهِ مُتَخلَّـفُ
فَمَـا أَحَـدٌ فـي النّـاسِ يَعْـدِلُ دارِمـاً ... بِعِـزّ، ولا عـزٌّ لَـهُ حـينَ يجنَـفُ
تَثَاقَـلَ أَرْكَـانٌ عليـه ثقـيلةٌ ... كَأَرْكَـانِ سـلْمى، أَوْ أَعـزُّ، وَأَكْثَـفُ
وَأُمٍ أَفَـرّتْ عَـنْ عَطِـيّةِ رَحْمِهَـا ... بِـأَلأمِ مـا كانَـتْ لَـهُ الـرّحمُ تنشـفُ
إذا وَضَـعَتْ عَنْهـا أَمَـامَةُ دَرْعَهَـا ... وَأَعْجَبَهـا رابٍ إلـى الـبَطنِ مهـدفُ
قصـيرٌ كَـأَنّ التّـرْكَ فيـه وُجُوهُهُـمْ ... خَنُـوقٌ لأَعْنَـاقِ الجـرادينِ أَكْشَـفُ
تَقُـولُ وَصَـكّتْ حُـرّ وَجْـهِ مغـيظَةٍ ... علـى الـزّوْجِ حَـرّى مـا تـزالُ تَلَهَّـفُ
أَمـا مِـنْ كليبـيّ إذا لـم يَكُـنْ لَـهُ ... أَتَانـانِ يَسْتَغنـي وَلاَ يَتَعَفّـفُ
إذا ذَهَبَـتْ مِنّـي بِزَوْجـي حِمـارَةٌ ... فَلَـيْسَ علـى رِيـحِ الكليبـيّ مَأْسَـفُ
عَلـى رِيـحِ عَبْـدٍ مـا أَتَـى مِثْـلَ مـا أَتَـى ... مصـلٍّ وَلاَ مـن أَهْـلِ مَيْسَـانَ أَقْلَـفُ
تُبْكّـي علـى سـعدٍ، وسعـدٌ مقـيمةٌ ... ببيـرين، قَدْ كَادَتْ على الناس تَضْعَفُ

وَلَـوْ أَنَّ سَـعْداً أَقْبَلَـتْ مـن بِلاَدِهَـا لجـاءت بيبـرينَ اللّيالـي تَزَحَّـفُ
وَسَـعْدٌ كَأَهْـل الـرّدم لـو فُـضّ عَنْهُـمُ لَمَـاجوا كمـا مـاجَ الجَـرَادُ، وَطَوّفُـوا
هُـمُ يعـدلون الأَرْضَ، لـولاهمُ التقـت علـى النّـاسِ، أَوْ كـادت تَمِيـلُ وَتُنْسَـفُ
ووالله لـولا أنْ يُقـالَ تظـاهَرَتْ علينـا تمـيمٌ ظـالمين وأسـرَفوا
لمـا تركـوا كَفًّـا تُشـيرُ بأُصْـبَع ولا تركـوا عَيْنًـا علـى الأرضِ تَطْـرِفُ

قصيدة الفرزدق: من الطويل.

وهـي قصـيدة سـردية طويلـة، واسـعة المـدى والتـأثير، تنطـوي علـى مغـامراتٍ مدهشـةٍ وحـوادث بطوليـة خارجـة عـن المـألوف، ويعـالج بهـا الموضـوع علـى نحـوٍ يتناسـب مـع البطولـة، يسـرد فيهـا الشاعر أفعاله البطولية، وبطولات قومه، يقول في مطلعها [503]:

عَزَفْـتَ بِأَعشـاشٍ وَمَـا كِـدْتَ تَعـزِفُ وَأَنْكَرْتَ مِنْ حدراءَ ما كُنْتَ تَعْرِفُ [504]

يشـكل بيـت الاسـتهلال فـي القصـيدة تراجـع الشـاعر عمـا كـان عليـه فـي السـابق، فالشـاعر يجـرد مـن نفسـه إنسـانا آخـر، ويشـير إلـى أنـه تـرك مـا كـان عليـه فـي السـابق، وتراجـع عنـه –لسـبب مـا توضـحه أبيـات أخـرى فـي القصـيدة–، أو هـي لحظـة صـحوة وانتبـاه بالنسـبة للشاعر، فقد ابتعد وتراجع عما كان فيه من الباطل.

---

[503]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص874.

[504]. عزف عن الشيء: انصرف عنه وزهد فيه، أعشاش: موضع، حدراء: حدراء بنت زيق بن بسطام الشيبانية وكان الفرزدق يهجوها وقومها.

ويستمر الشاعر في سرد ما آل إليه حاله، ومعاناته بسبب القطيعة والهجران، الذي يظهر جليّاً في قوله [505]:

وَلَجّ بِكَ الهجْرانُ، حتَّى كَأنّما تَرَى المَوْتَ في البَيْتِ الذي كُنْتَ تأْلَفُ [506]
لَجَاجَةَ صَرْمٍ، ليسَ بِالوَصْلِ، إنَّما أخُو الوَصْلِ مَنْ يَدْنُو ومن يَتَلَطَّفُ[507]

يعاني الشاعر من صراع داخليّ، فالهجر يُلح عليه بشدةّ، وكأن الشاعر مرغمٌ على الهجر والابتعاد عن كل ما هو مألوف له، مُحبّبٌ إلى قلبه، وقد عمل الشاعر على تجريد البيت من معناه، فالبيت مسكن للإنسان ومبعث للراحة والطمأنينة، ولكنّ الشاعر سلب هذه الميزة من البيت، بأن جعله رمزا للموت والفناء، فهذا البيت المألوف للشاعر والذي كان يجد فيه السكينة الروحية قد تبدّل أيضًا، فالتبدّل شمل الإنسان والمكان، وهذا يدلنا على حجم المأساة والسوداويّة التي يشعر بها الشاعر، وربما هذا التبدل والتغيّر في حال كل من الإنسان والمكان بالنسبة للشاعر، هو الباعث على تغيّر حال الشاعر كما أشار بيت الاستهلال في القصيدة، فعزوف الشاعر كان نتيجة حتمية لتبدل الجميع حوله، فالإنسان والمكان من حول الشاعر قد سلبوه حقه بالوصل، فجردهم من معاني الأمان، وجعل الناس رمزا للقطيعة، والمكان رمزا للموت.

ويرسم الشاعر لوحة غزليّة، وكأنه يصف مشهدًا، فيصفه بطريقة سردية تنبض جمالًا وحيوية، وحياة، يقول [508]:

وَمُسْتَنْفِرَاتٍ لِلْقُلُوبِ كَأَنّها مَهاً حَوْلَ مَنْتوجَاتِهِ يتَصَرّفُ [509]

---

505. القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص784.
506. تألف: تعرف.
507. يتلطف: يُشفق.
508. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص875.
509. مستنفرات: محركات، المها: البقر الوحشيّة.

يبدأ الشاعر لوحته باستعارة صفة مستنفرات للقلوب، والاستنفار يفضي للاضطراب والحركة، فاستخدام الشاعر للصورة الاستعارية في البيت، مكّنه من رسم صورة حيّة نابضة بالحركة، فيتحدث الشاعر عن جماعة من النساء الجميلات، ويدلل على جمالهنّ بأنهنّ يستنفرن القلوب، فيحركنها بجمالهن، ويشبه الشاعر النساء بالمها الذي يذهب ويجيء حول صغاره، ويظهر في البيت الأول من هذه اللوحة اعتماد الشاعر على عنصر الحركة، فالنساء مستنفرات للقلوب كالسهم إذا حُرِّك، والمهاء يظهر جمالها من خلال حركتها ودورانها حول منتوجاتها، أي صغارها، ويعتمد الشاعر على الصورة البصريّة في البيت الثاني، في وصف النساء وجمالهن، فوجوههنّ تشوبهنّ الصفرة، فيشبههنّ بالمريض الذي نزف دمه فاستحال لون وجهه إلى اللون الأصفر، ويظهر ذلك في قوله[510]:

تَـرَاهُنّ مِـن فَـرْطِ الحـياءِ، كَأَنّهـا مـراضُ سُـلالٍ، أو هوالـكُ نُـزَّفُ [511]

فلغة الجسد هنا أثرت الصورة التشبيهيّة، إذ تشترك النساء الموصوفات مع الهوالك النُزّف في لون الوجه، كما ساعد استخدام الشاعر للغة الجسد على فهم المراد من البيت، فوجوه النساء من فرط الحياء صفراء كحال من به علّة أو مرض.

ويعتمد الشاعر على الصورة السمعية، في قوله [512]:

وَيَبْـذُلْنَ بَعْـدَ الـيأسِ مِـن غَـيرِ رِيبَـةٍ أحاديـثَ تَشْـفي المُـدْنَفِينَ وَتَشْعَـفُ [513]

---

[510]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص875.

[511]. فرط الحياء: كثرته، نزّف: ذهب الدم منهنّ.

[512]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص875.

[513]. المدنفون: جمع مدنف، وهو الرجل الذي براه المرض، حتى أشرف على الموت، تشعف: تذهب بالقلب وتغلب على العقل.

لإظهار جمال النساء، فهؤلاء النسوة إذا ما تجاذبن أطراف الحديث، فإن السامع لحديثهن وإن كان مدنفًا فإنه يبرأ من سقمه، لما لهذا الحديث من شجون، ولما يجد فيه السامع من رقة وعذوبة وجمال يشفي الروح العليلة، وكأن كلامهن يبعث الحياة والصحة في جسد المريض، وهذا من المبالغات التي كان يتّبعها الشعراء، والتي من شأنها أن تزيد المعنى قوةً ولطفًا وجمالًا.

ويستطرد الشاعر في سرد هذه اللوحة مستخدمًا العديد من الصور؛ كالصورة الحركية، والصورة البصريّة، والصورة السمعية، والصورة الذوقية، ففي قوله [514]:

إذا هُنّ ساقطنَ الحديثَ حَسِبْتَهُ جَنَى النحل، أو أَبكَارَ كرْمٍ يُقَطَّفُ [515]

يستخدم الشاعر لغة الجسد المعتمدة على الحاسة الذوقية، فيشبه حديث النسوة بجنى النحل، ويجعله بمنزلة العنب الذي بكر به الكرم، فإذا ما استحال خمرًا، كان أكثر حلاوة وعذوبة من غيره من جنسه.

ويخلُص الشاعر بعد هذا الوصف الظاهريّ للنساء، إلى وصف آخر يكشف مدى معرفته بهن وبأحوالهن، فقد جمعت النساء إضافة للجمال الخارجي وحسن المظهر، جمالًا آخر، وهو العفاف، فأجمل ما يمكن أن تتزين به المرأة هو عفافها، فهن منيعات مُصانات لا يتزوجن إلا الأكفاء من الرجال، وهنّ عصيّات على الغرباء من الرجال، ويُخلفن ظن السيء الظن، فهنّ ذوات شرف وعفة وأخلاق.

---

514. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص875.

515. المساقطة في الحديث: التناوب في الكلام بين المتحدثين.

ويقول الفرزدق في وصف النساء بالعفاف [516]:

مَوَانِـــــعُ لِلأسْـــــرارِ، إلاّ لأهْلِهـــــا وَيُخلِفنَ مَا ظَنَّ الغَيُورُ المُشَفْشِفُ [517]
إذا القُنبُضـاتُ السـودُ طـوّفنَ بالضّحَـى رَقَـدْنَ علـيهِنّ الحِجَـالُ المسجَّـفُ[518]

ويصفهنّ أيضًا بالنعمة والترف، فهنّ راقدات مُنعّمات، أُرخيت على حجالهنّ السدف، وجواريهنّ في خدمة وتعب، فإذا ما رقدت النساء أُسدلت الستائر عليهنّ لإضفاء الخصوصية والاحتجاب عن أعين الناظرين، ويستخدم الشاعر لغة الجسد في الصورة الاستعارية، فيستعير صفة القنبضات السود للنساء، للدلالة على قيامهنّ بالخدمة ومباشرة أعمال الخدم وتولي شؤون صاحبات النعمة والترف.

ونلحظ من خلال هذه اللوحة استخدام الشاعر للغة الجسد، فقد وصف النساء بأوصاف جسدّية وحسيّة تدل على الجمال، فحركتهن تشبه حركة المها التي تدور حول صغيرها، وهنّ من فرط الحياء تتغير ألوان وجوههنّ، كما أنّ أحاديثهن تبعث الصحة في جسد السقيم، وقد عمد الشاعر لاستخدام الصور الاستعاريّة والتشبيهيّة التي تعتمد على لغة الجسد، فتساهم هذه الأخيرة في إيضاح الصور، وجعلها نابضة بالحياة والجمال، فتارة يشبه النساء بالمها، وتارة أخرى بالهوالك، وأخرى بجنى النحل وأبكار الكرم، ويستعير لهنّ ما يناسبهنّ من صفات.

ويستمر الشاعر في وصف النساء، معتمدا على لغة الجسد، كوسيلة لإبراز ملامح الجمال التي تتمتع بها تلك النسوة، فيرسم للنساء لوحة غزلية أخرى عمادها لغة الجسد، فيقول متغزلًا [519]:

وإنْ نَبّهَتْهُـــنّ الـــولائدُ، بَـــعدما تَصَعَّدَ يَوْمُ الصّيْفِ أو كادَ يَنْصفُ [520]
دعـونَ بِقُضْـبَانِ الأرَاكِ التـي جَنَـى لهـا الرَّكْـبُ مـن نَعْمَـانَ أيّـامَ عَرّفُـوا[521]

---

516. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص875.

517. المُشَفْشِف: بكسر الشين أو فتحها هو الهزيل الناحل الجسم من الهم والغيرة.

518. القنبضات: القصار من النساء، الحجال: بيت مثل القبة، المسجف: صفة للحجال وتعني مسدل الستائر.

519. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص876.

520. تصعد يوم الصيف: ارتفع وانتصف.

521. قضبان الأراك: المساويك، نعمان: وادٍ قريب من عرفات، عرّفوا: أتوا عرفت حين حجّوا.

فَمِحْــنَ بِــهِ عَــذْبَ الثَّنَــايَا رُضَابُــهُ رِقاقٌ، وأعلـى حَيْـثُ رُكّبنَ أَعجـفُ[522]

يشير الشاعر في مقدمة هذه اللوحة إلى حياة التنعم، والتدلل التي تحياها هؤلاء النساء، فلا ينتبهن من نومهن إلا عندما ينتصف النهار، فإذا ما أفقن دعون بقضبان الأراك، وفي قوله: دعون تأكيد على أنّ هؤلاء النسوة لا يباشرن أعمالهن بأنفسهن، بل يمتلكن من يقوم على خدمتهن ورعايتهن، وهنّ مشغولات بزينتهن وجمالهن، فهذا السواك يُطيّب رائحة الفم ويزيد الأسنان بياضًا، وجمالًا، فيمحن بهذا السواك فمًا عذبًا، ذا أسنانٍ صغيرة رقيقة ومستوية، ولثةً قليلة اللحم، ورقة اللثة مما تتصف به المرأة الجميلة، وهي صفة للمرأة محمودة عند العرب.

ثم ينتقل الفرزدق من وصف العام إلى وصف الخاص، فيقول [523]:

وإنْ نُبِّهـتْ حَـدراءُ مـن نَوْمَـةِ الضحـى دَعَتْ وعليها ثوبُ خَزٍّ، ومُطْرَفُ [524]
بِأَخْضَـرَ مِـنْ نَعْمَـانَ ثـمّ جَلَـتْ بِـهِ عِــذَابَ الثّنَــايا طَيّبــاً يَتَرَشَّــفُ[525]
لَبِسْــنَ الفَرِيــدَ الخُسْــرُوَانيّ تَحْتَــهُ مَشَــاعِرُ خَــزّيّ العِــرَاقِ المُفَــوَّفُ[526]

فبعدما كان يتحدث عن النساء بصيغة الجمع، أصبح يتحدث عن حدراء وحدها، وهو يريد أنّ ما تقوم به حدراء من أفعال ينبغي على جميع النساء القيام بتلك الأفعال، فإذا كانت حدراء نؤومة ضحى، يجدر بكل النساء أن لا ينتبهن من نومهن قبل انقضاء منتصف النهار، وإذا كانت حدراء تعتني بجمالها ومظهرها، فالأحرى بالنساء العناية بأنفسهن

---

[522]. محن به: سقين به، الثنايا: مقدمة الأسنان، أعجف: اللثة قليلة اللحم.

[523]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص876.

[524]. مطرف: رداء من خز في طرفه علمان.

[525]. أخضر: يعني السواك، يترشف: يقبّل ويمص.

[526]. الفريد: قلائد اللؤلؤ، الخسرواني: ما يُشترى بالمال الكثير لجودته، المشاعر: الثياب التي تلي البدن، الأفواف: النقش الحسن.

وجمالهن، يشير الشاعر لتنعم حدراء ودلالها، فهي تنتبه من نومها ضحى، فتأمر بإحضار السواك لها، ويظهر من لغة جسد حدراء أنّها ذات حسن وجمال ونعمة، فهي عذبة الثنايا، طيبة الريق، تتقلد قلائد اللؤلؤ، وتلبس الملابس الثمينة الموشّية.

تتجلّى لغة الجسد بصورة واضحة جليّة في اللوحة السابقة، وقد أسهم استخدامها في إبراز جمال الصورة الوصفية، فالشاعر في هذه اللوحة استخدم لغة الجسد في الغزل، وقد أفضى هذا الاستخدام لإبراز سمات وملامح الجمال التي تتمتع بها حدراء، وغيرها من النساء الموصوفات، فالفرزدق أظهر جمالهنّ من خلال وصفه لمحاسنهنّ، كجمال الوجه، وعذوبة الفم والريق، وبياض الأسنان والعوارض، كما أبرز حياة التنعم والترف التي يتنعمن بها، من خلال وصفه استخدامهن للسواك، كما وأبرز تمتعهنّ بالنعمة والترف، من خلال وصفه للحلي والملابس الثمينة التي تغطي أجسادهن.

وتنطوي هذه القصيدة على مغامرات مدهشة يقوم بها الشاعر، تعبر عن مدى شجاعته ومجازفته، وإصراره على تحقيق مراده مهما كلفه الأمر، فيسرد مغامرة له مع إحدى النساء، وكيف تكبد عناء الوصول لها، والفوز بها، يقول [527]:

فكَيْفَ بِمَحْبُوسٍ دَعَانِي، وَدُونَهُ ... دُرُوبٌ وَأَبْوَابٌ وَقصرٌ مُشَرَّفُ [528]
وَصُهْبٌ لِحَاهُمْ رَاكِزُونَ رِمَاحَهُم، ... لَهُمْ دَرَقٌ تَحْتَ العَوَاليّ مُصفَّفُ[529]
وَضَارِيةٌ مَا مَرّ إلاّ اقْتَسَمْنَهُ، ... عَلَيْهِنّ خَوّاضٌ إلى الظّبي مُخْشِفُ[530]

---

527. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص877-878.

528. محبوس: امرأة دعته إلى وصلها.

529. صهب: جمع أصهب وهو من كان في شعر رأسه ولحيته حمرة، درق: جمع درقة، وهي كالترس يستتر به في القتال.

530. ضارية: كلاب ضارية، خواض: جريء، الطن: الريبة والتهمة، مخشف: سريع في أموره ومروره،

يُبَلِّغُنَـــا عَنْهَـــا، بِغَـــيْرِ كَلاَمِهـــا إلينـا، مِـنَ القَصـرِ البَنَـانُ المُطـرَّفُ[531]
دَعَـوْتُ الـذي سَـوّى السمـاءَ بِـأَيْدِهِ، وَلَلَّـهُ أَدْنَـى مِـنْ وَرِيـدِي وَأَلْطَـفُ[532]
لَيَشـــغَلَ عَنّـــي بَعْلَهـــا، بِزَمَـــانَةٍ، تَدَلّهُـهُ عَنّـي، وَعَنْهَـا، فَتُسْعِـفُ[533]
بِمَـا فـي فُؤَادَينـا مـن الشَـوْقِ والهَـوَى، فَيَجْبُـرُ مُنْهَـاضُ الفُـؤادِ المسقَّـفُ[534]

يتحـدث الشـاعر فـي هـذه الأبيـات الشـعرية عـن مغـامرة عاطفيـة مـع إحـدى النسـاء، ويكشـف عـن جرأتـه فـي مواجهـة المخـاطر، فهـي امـرأة عزيـزة منيعـة، تسـكن القصـور، ومحاطـة بـالأبواب والـدروب التـي يعسـر اجتيازهـا، وهـذا دليـل علـى أنّ الوصـول لهـذه المـرأة يحتـاج لقـوة وجـرأة، وهـي محاطـة أيضًـا بـالجنود المـدججين بالسـلاح، وقـد اسـتعار للجنـود صـفة صـهب لحـاهم، أي أنّهـم مـن حـرس الـروم، فشـعر لحـاهم فيـه حمـرة، وهـذه مـن صـفات الـروم، فجلـودهم وشـعورهم تميـل ألوانهـا للحمـرة، فـدل اسـتخدام الشـاعر للغـة الجسـد علـى قوميـة هـؤلاء الجنـود، كمـا أنّـه فـي ذكـره للباسـهم يتضـح أنّهـم أصـحاب عـدّة، فهـم يسـلبون الشـاعر أي أمـل بالوصـول لتلـك المـرأة، ويسـتمر الشـاعر فـي وصـف المصـاعب والمخـاطر التـي تحيـق بـه، وتقـف عائقًـا أمـام وصـوله للمـرأة، فهـو وإن اجتـاز الأبـواب والأسـوار، والجنـود المـدججين بالسـلاح، فكيـف سـيجتاز الكـلاب الضـارية التـي تحرسـها، ويصـف الشـاعر هـذه الكـلاب بأنهـا شـديدة الشراسـة، فما مر أحد جريء بها إلا اقتسمنه بالنهش والخدش.

ولكـن الشـاعر لا ييـأس بـل يحـاول بكـل جهـد الوصـول إليهـا وتسـتخدم هـذه المـرأة لغـة الجسـد لإرسـال رسـالة للشـاعر، فقـد أشـارت لـه ببنانهـا المخضـب، ففهـم الشـاعر هـذه الرسـالة مـن

---

[531]. مطرف: مخضوب البنان، والتطاريف: أطراف الأصابع.

[532]. أيده: قوته.

[533]. الزمانة: العاهة والمرض، تدلهه: تجعله في دهشة، تسعف: ينجبر فؤاده بعد نكس.

[534]. المنهاض: الذي كسر بعد جبر، المسقف: هي خشب تشد على الجبيرة عندما تتعرض اليد أو الرجل للكسر.

غيـر أن تـتكلم المـرأة، فـزاده الأمـر إصـرارًا علـى بلوغهـا، ولكـن جميـع محاولاتهـا بـاءت بالفشـل، فلجأ الشاعر لطرق أخرى غير المجازفة بهدف الوصول لتلك المرأة.

فلجأ الشاعر بعد تعسر جميع محاولاته وفشلها للدعاء والتضرع إلى الله، فإذا كانت الشجاعة والقوة لم تنفعانه، فلربما نفعته طرق أخرى أكثر هدوءً وعقلانيَّة، فيدعو أن يُصاب زوج المرأة بعلّة محيِّرة، تجعله يحتار في أمره، فلا يعير الشاعر وزوجته انتباهًا، ويصرف نظره عنهما، فتؤدي لغة جسده من المرض، ما لا تؤديه قوة الشاعر وجرأته، وقد جعل الشاعر من مرض زوجها معادلًا للقاء الشاعر بها، فجعل اللقاء بينه وبين المرأة، متوقفًا على إصابة الزوج بالمرض.

فيستجيب الله لدعاء الشاعر، ويُصاب زوجها بمرض في عينيه، فلغة الجسد هنا تؤدي وسيلة تواصلية مختلفة عما ألفناه، فجعلت التواصل بين اثنين غير صاحبها، فمرَض الزوج أدى لاتصال الشاعر مع امرأته، يقول [535]:

فَأَرْسَلَ فِي عَيْنَيْهِ مَاءً عَلاَهُمَا وَقَدْ عَلِمُوا أَنِي أَطَبُّ وَأَعْرَفُ [536]
فَدَاوَيْتُهُ حَوْلَيْنِ، وَهِيَ قَرِيبَةٌ أَرَاهَا، وَتَدْنُو لِي مِراراً، فَأَرْشُفُ[537]
سُلاَفَةَ جَفْنٍ خَالَطَتْهَا تَرِيكَةٌ علَى شَفَتَيْها، والذكيُّ المُسَوَّفُ[538]

يعتمد الشاعر في هذه الأبيات على لغة الجسد، لإظهار نفسه في صورة المنتصر، وللممارسة ما يُسمى بالسلب والمنح، أو الأخذ والعطاء، فدعاؤه قد سلب الرجل صحته، فمنح

---

[535]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص878.

[536]. أطب الناس: أعرفهم بالطب.

[537]. أرشف: أشرب.

[538]. سلافة جفن: أوّل ما يسير من العصير وهو أجوده، جفن: كرم، وأراد الخمر، الذكي: المسك، المسوّف: المشموم، التريكة: ماء المطر

أو بيضة النعامة بعد خلوها مما فيها، أو هي الروضة التي يغفلها الناس فلا يرعونها.

مـرض الرجـل الفائـدة للشـاعر، كمـا أنّ معرفـة الشـاعر بالطـب منحـت الرجـل دواءه، فهـو كمـا يـزعم أعـرف النـاس بالطـب، فالشـاعر قـد جعـل مـن نفسـه السـالب المـانح، فمكـث حـولين كـاملين فـي بيتـه يتعهـده بـالعلاج، فتحقـق بـذلك مـراد الشـاعر بالنيـل مـن المـرأة، فكـان كـل يـوم يرتشـف خمـرًا مـن شـفتيها، ويصـف الشـاعر لـذة هـذا اللقـاء وصـفًا حسـيًّا دقيقًـا، فطعـم شـفتيها كطعـم الخمـرة فـي أوّلهـا، وكطعـم المسـك الـذي تُشـم رائحتـه مـن مكـان بعيـد، فالعلّـة التـي لحقـت بجسـد الزوج، هي نفسها التي جعلت الشاعر يصل للذة جسد المرأة.

ولكـن هـذه اللقـاءات العـابرة السـريعة لا تلبـي طمـوح الشـاعر ولا ترضـي غـروره، فهـو يريـد الانفـراد بهـا دون أن يشـاركه بهـا أحـد مـن الخلـق، ويـود لـو يبتعـد بهـا عـن بقيـة الخلـق، ففـي السـابق كـان الشـاعر يعـول علـى قوتـه وشـجاعته، فلـم تنفعانـه مـع كـل مـا يحـيط بهـذه المـرأة مـن أسـوار وحـراس أشـداء، فلجـأ الشـاعر للـدعاء والتضـرع، فتحقـق لـه القليـل مـن الوصـل، ولكنـه يطمـع بمزيـد مـن الوصـل، فلجـأ أخيـرًا للتمنـي، فالشـاعر يـراوح بـين الأسـاليب، مـن الـدعاء للتمنـي، ومـا هـذا إلا تعبيـر عـن الاضـطراب والحيـرة، فقـد خـاب ظنـه بنفسـه وبقدرتـه علـى تحقيـق أي شـيء يريـده ويبتغيـه، فبعـد أن بـاءت جميـع المحـاولات السـابقة بالنيـل مـن المـرأة بالفشـل، يتمنـى الشـاعر لنفسـه وللمـرأة، لـو كانـا بعيـرين أجـربين يقـذفهما النـاس بالحجـارة، وينفـروا منهمـا ولا يخالطوهمـا، فالشـاعر لـم يجـد مـن الاخـتلاط بالنـاس والتحضـر فائـدة لـه، فـأراد الخـروج للبريّـة لـيس للتصـعلك وإنمـا علـى هيئـة حيوانيـة، فالشـاعر يصـدر مـن فلسـفة مفادهـا أنّ الحيـوان أكثـر

حريـة مـن البشـر، وأنّ الحيـوان يمتلـك قـدرة أكبـر مـن قـدرة البشـر علـى التعبيـر عـن مشـاعره، وتحقيق ما يصبو إليه، فيقول[539]:

أَلا لَيْتَنَـــا كُنّـــا بعيـــرين لـــم نـــرد علـى حاضـرٍ إلاّ نُشَـلّ، ونُقْـذَفُ [540]
كِلاَنَـــا بِـــهِ عَـــرٌّ يُخَـــافُ قِرافُـــه على الناسِ مطليٌّ المَسَاعِرِ أَخْشَفُ[541]
بِـــأَرْضِ خَـــلاءٍ وَحْدَنَـــا، وَثِيابُنـــا مِـنَ الـرَّيْطِ والـدِيباجِ دِرعٌ وَمِلْحَـفُ[542]

نـرى أنّ الشـاعر يـؤثر الابتعـاد عـن النـاس ليجـد راحتـه، ولكـن هـذا البعـد لـه ثمـنٌ يجـدر بالشـاعر دفعـه، فـلا راحـة يجـدها الإنسـان دون أن يـدفع ثمنهـا، وهـذا الـثمن يكـون علـى هيئـة بعيـرين أجـربين، إذا اقتربـا مـن الحـي ضـربهما النـاس بالحجـارة ونفـروا منهمـا، ولكـنّ لا يتخلـى جميـع الصـفات الإنسـانية، بـل أبقـى شـيئا مـن متعلقـات الإنسـان، فـأبقى اللبـاس الـذي يسـتر الجسـد، وتـأبى نفسـه أن يختـار لهمـا غيـر النفـيس والجميـل مـن اللبـاس، حتـى وإن كانـا بعيـرين أجربين، فهما يلبسان الملابس الجميلة والمزينة المتَخَذة من الحرير.

نلحـظ مـن خـلال الأبيـات السـابقة أنّ لغـة الجسـد اسـتخدمت اسـتخدامًا مغـايرًا، فـإذا كانـت فـي بـاقي الأبيـات تُشـكل سـمة جماليـة، وبالتـالي تُعتبـر عامـل جـذب، فإنهـا فـي هـذه الأبيـات مثّلـت عامـل نفـور وابتعـاد، كمـا أننـا نلحـظ اهتمـام النـاس بـالجوهر لا بـالمظهر، فعلـى الـرغم مـن لبسـهما الملابـس الجميلـة إلا أنّ النـاس نفـروا منهمـا، فهـل يريـد الشـاعر تعميـق الرؤيـة التـي يمتلكهـا مـن حولـه مـن النـاس؟، وهـل يريـد التعبيـر عـن مـدى صـعوبة مهمتـه فـي هـذه

---

[539]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص878.

[540]. الحاضر: الحي العظيم أو القوم، نشل: نطرد بالحجارة.

[541]. العَر: الجرب، المساعر: أصول الفخذين والإبطين، أخشف: يابس الجلد.

[542]. الريط: ثياب حسنة، الديباج: الثياب المنقشة، درع: قميص، ملحف: ثوب يلتحف به.

المغامرة، والإشارة إلى الناس من حوله لا تغرهم مظاهر الأشياء بل يبحثون في الجوهر؟، وبالتالي هذا ما صعّب الأمر على الشاعر، وجعله يبحث عن وسائل بديلة، للحصول على هذه المرأة والفوز بها.

ويستمر الفرزدق في سرد أمنيته، في ابتعاده عن الناس واكتفائه بالقليل، فلا يريد سوى الحصول على هذه المرأة، فكما زهد بالطبيعة البشرية، فإنّه يزهد بالطعام والشراب، فيكتفي بالقليل من الخمرة والماء، وببقايا لحم يخلفها طائر الباز [543]:

وَلاَ زَادَ إلاّ فَضْلَتَـــــانِ: سُـــــلافَةٌ وَأَبْـيَضُ مِـنْ مـاءِ الْغَمَامَـةِ قَرْقَـفُ
وَأَشْـلاَءُ لَحْـمٍ مِـنْ حُبـارى يَصِيدُهـا إذا نَحْـنُ شِـئْنا صَـاحِبٌ مُتَأَلِّـفُ

وهو يتمنى دوام هذه الحال، ويدعو أن يتحقق ما يتمناه، ويلجأ الشاعر لتأكيد دعائه، ويتمنى أن يظل دعاؤه قائما دون انقطاع، فيستخدم لذلك أسطورة هديل الحمام، لما للحمام من رمز أسطوري عند العرب، فهديلها يدل على الحزن.

وذلك في قوله [544]:

لَنَا مـا تَمَنّيْنا مـنَ العـيشِ، مـا دَعَـا هَـدِيلاً حَمَامَـاتٌ بِنَعْمَـانَ وُقّـفُ[545]

يستخدم الشاعر التراث العربي في هذا البيت، ليؤكد أنّه ما زال متصلًا بهويته العربية، وإن رام امرأة رومية، فإنّه ما زال متمسكًا بهويته العربية، ويشكل هذا البيت لحظة الوعي بالنسبة للشاعر،

---

[543]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص879.

[544]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص879.

[545]. ما دعا هديلا حمامات: أي ما دامت دعوة الحمامات قائمة، ودعوتها لا تنقطع، وتزعم الأعراب في الهديل أنّه فرخ على عهد نوح عليه السلام، مات ضيعة وعطشًا، فيقولون إنّه ما من حمامة إلا وتبكي عليه.

فيكف عن مغامرته البائسة ويعود لرشده، فقد كان دعاؤه وأمنيته ضربًا من العبثية، فالشاعر لا يستمر في عبثيته بل ينتقل للحكمة، وهذا ما يؤكده قوله [546]:

إليــكَ، أَميــرَ المــؤمِنينَ، رَمَــتْ بنــا هُمُـومُ المُنـى، وَالهَوْجَـلُ المُتَعَسِّـفُ [547]
وَعَـضُّ زَمَـانٍ، يـا ابـنَ مـروانَ، لـم يـدع مِـنَ المـالِ إلا مُسـحَتاً، أَو مُجَلَّـفُ[548]

يخاطب الشاعرُ عبد الملك بن مروان، ويشكو إليه سوء الحال، وصعوبة الطريق التي اجتازها للوصول إليه، وأنّ رحلته لم تكن بالرحلة السهلة، فهل يعود الشاعر لتأكيد قوته وجرأته؟، وهل الرحلة التي أوصلته لعبد الملك بن مروان معادلا موضوعيًا لمغامرته مع المرأة الرومية، فإذا كان قد فشل في اجتياز المصاعب المحيطة بالمرأة، فإنه قد نجح في اجتياز مخاطر الرحلة، فأراد إعادة ثقته بنفسه، فكان النجاح في الرحلة معادلًا موضوعيًا للفشل في المغامرة العاطفية، يشكو الشاعر من جور الزمان وشدته، فلم يُبقي شيئًا من المال، غير مسحت أو مُجلَّف، أي لم يبقى منه شيئا منه.

وتؤكد رحلة الشاعر الشّاقة شكوته من قسوة الزمان، فالشاعر عادة ما يُعبر عن حالته وشعوره من خلال رحلته، فيصف رحلته وقسوتها، وما قاسى فيها من المشاق، وما نال الناقة من التعب والإجهاد، وكيف أصبحت فريسة للغربان، فتقع هذه الأخيرة على ظهر الناقة لتأكل دبرها، فيقول الشاعر في وصف رحلته [549]:

وَمَــائِرَةُ الأعضــادِ صُــهْبٌ، كَأَنّهــا عليها مِنَ الأيْنِ الجِسَادُ المدوَّفُ [550]

يبدأ الشاعر مشهد الرحلة باستعارته لمائرة الأعضاد للناقة، فهي ناقة قويَة، كثيرة الحركة، تدأب في سيرها حتى تعرق من الإعياء، فتصير جلودها حمراء، ولكنّ الشاعر يأبى

---

546. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص879-880.

547. الهوجل: الواسع من الأرض، وهو من البعير ما بين الرأس والذنب، والمُتَعسِّف: الطريق المسلوك بلا علم أو دليل، فالذي يسير فيه لا يدري أين يتجه

548. عضّ الزمان: شدّته، المسحت، الذي يأخذ كل شيء، المجلّف: الذي أخذ ما دون الجميع.

549. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص882،881،880.

550. مائرة الأعضاد: كثيرة الحركة.

وهو في خضم هذه الرحلة الشاقة إلا أن يتمسك بمظاهر الحضارة والترف الذين اعتادهما، فيشبه عرق الناقة بالطيب، أو بالمسك المخلوط بالماء، وقد تكون الناقة معادلًا موضوعيًا للشاعر، فالشاعر يرى نفسه من خلال ناقته، فمهما تعرض لمصاعب ومشاق، يبقى صاحب عزة وأنَفَة، وما يظهر عليه من آثار الرحلة الشاقة، يُشكل مطمعًا وكنزًا ثمينًا لسواه من الناس، أي أنّ الشاعر وهو في أسوأ حال له، يفوق غيره من الناس وهم في أفضل حال لهم.

تبدأ رحلة الشاعر بهمة ونشاط، فقد نهضت الإبل وبدأت المسير بكل نشاط، ولكنّ مصاعب الرحلة وصعوبتها أتعبت القافلة، فنال الإبل الإعياء وتقارب خطوها، وأصابها الهزال، وتدفق الدم من أظفارها، فأصابها التعب والكلال، والشاعر في هذا البيت يقصد عبد الملك بن مروان، فيقول له: نهضت بنا الإبل من موضعنا وهي نشيطة مرحة، فلما بلغت إليك أدركها التعب والضعف، وانبرت أسنمتها، وسال من مناسمها الدماء.

فيقول [551]:

نَهَضْنَ بِنَا مِنْ سِيفِ رَمْل كُهَيْلَةٍ وَفِيهَا بَقَايا من مِراحٍ، وَعَجْرَفُ [552]
فَمَا وَصَلَتْ حَتّى تَوَاكَلَ نَهْزُهَا وَبَادَتْ ذُرَاها، والمناسِمُ رُعَّفُ[553]
وَحَتّى مَشَى الحَادِي البَطِيءُ يَسُوقُها لَهَا نَحَضٌ دَامٍ وَدَأيٌ مُجَنَّفُ[554]

ويستمر الشاعر في سرد مصاعب الرحلة من خلال استخدام لغة الجسد، ووصف حال الإبل في الرحلة، فقد حل بها التعب والكلال، ويستخدم الكناية في قوله: تواكل نهزها، فتقارب الخطى كناية

---

[551] . القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص881.

[552]. كهيلة: موضع، عجرف: نشاط.

[553]. المناسم: أظفار الإبل

[554]. البخص: لحم الخف، دأي مُجَنَّف: الأضلاع المنحنية.

عن التعب والاجهاد وما أصاب الناقة من فتور وكلال، وما أصابها من الضعف خلال المسير، وسال الدم من أظفارها، وخرج الدم من انوفها، وانحنت أضلاعها، وتقشرت فقار ظهورها، وأبطأ الحادي سيره، وإنما يُبطئ سيره إذا أصاب الإبلَ الكلالُ، فلغة الجسد هنا دلّت على صعوبة الرحلة وقسوتها، فإذا كانت الناقة معادلًا موضوعيًّا للشاعر، فما يجري على الناقة من تبدّل في الحال، فإنّه يجري على الشاعر، وبالتال فالشاعر يعبر عن حالته الشعورية من خلال استخدامه للغة جسد الإبل، فلغة الجسد تعبر عن الحال، وتغني عن استخدام الكلمات في التعبير.

ويقول الشاعر إنّ ما أصاب الإبل من جهدٍ وإعياء، لم يكن عقابًا لذنب اقترفته الإبل، بل ربما يكون بسبب سوء رعايتها، وقيادتها، وذلك في قوله [555]:

وَحَتى قَتَلْنَا الجَهْلَ عَنْهَا، وَغُودِرَتْ إذا ما أُنِيخَتْ، والمدامع ذُرَّفُ [556]

فقد ذللوا الإبل بشدة السير، وحمّلوها فوق طاقتها، فأُجهدت وأصابها الكلال والضعف، وسالت الدموع من عيونها من الجهد والتعب، ولعل الشاعر أراد انتقاد سياسة الأمويين بهذا القول، فقد حمّلوا الناس فوق طاقتهم بالضرائب، وعاث الجباة خرابًا في الدولة الأموية، حتى شكى العباد، وقلّت الأموال، وأصاب الناس الجوع والفاقات، فلم يُحسن القوم سياسة إبلهم، كما لم يُحسن الأمويون سياسة رعيتهم.

وبعد ذلك يُسند الشاعر الفعل للإبل، فبعد أن ذاقت الإبل ذرعًا بهذه الرحلة أخذت تقاتل المعتدين عليها، ودافعت عن نفسها ضد من يقتاتون على دمائها، يقول الشاعر [557]:

إذا ما أُنِيخَتْ قَاتَلَتْ عن ظُهُورِها حَرَاجِيجُ أَمْثَالُ الأسِنّةِ شُسَّفُ[558]

---

555. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص881.

556. المدافع ذُرّف: سيلان الدمع من التعب.

557. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص881.

558. حراجيج: الظهور الضامرة.

فالظهور أصبحت محنية، والأضلاع معوّجة، ولحقت بطونها بأصلابها فاعوجت، فوقعت الغربان على ظهور الإبل لتأكل دَبَرها، ولكنّ الإبل دافعت عن نفسها، وبدأت تقاتل الغربان، وتدفعها عن دبرها، وما هذا إلا تنبيه لعبد الملك بن مروان، مفاده أنّ الناس وإن طال صمتهم، فإنّهم لا محالة سيأتي وقتٌ ويدافعون فيه عن حقوقهم.

ويشير الشاعر إلى أنّ هذه الإبل مذللة طيعة، وأنّها إذا رأت أزمتها في أيديهم أقبلت تُعرَ بحرّات الوجوه، معرضَة عنها، فهي ليست سيئة الخلق، بل تحتاج فقط من يُحسن قودها وسياستها، فيقول [559]:

إذَا مـــا رَأَيْنَاهـــا الأزمّـــةَ أَقْبَلَـــتْ إلَيْهَـا بِحُـرّاتِ الوُجـوهِ، تَصَـدَفُ [560]

والأزِمّـةُ التـي تُقـاد بهـا الإبـل دليـل علـى الانقيـاد، وسـلب الإرادة، فلولاهـا لكانـت الإبـل أقوى في الدفاع عن نفسها، بل أصبحت ذليلة خاضعة، لا تقوى على الدفاع عن نفسها، أما فيما سبق من القول فإنّها دافعت عن نفسها ضد الغربان التي تقتات على دمها، فلم تكن قد قُلّدت الأزمة بعد، وهذا دليل على أنّ صاحب الأمر إذا رأى أنّ مَن دونه يدافع عن حقّه قيّده وربطه، ومنعه من الدفاع والمطالبة بحقة.

فحال الإبل قد اختلفت قبل وبعد التقييد، وبالتالي فإنّ لغة الجسد تلعب دورًا مهما في الإفصاح عن مُراد الشاعر في هذه الأبيات، فالحر الطليق قادر على تحديد مصيره، والوقوف في وجه من يريد سلبه حقوقه، على عكس المقيّد الذي يُصبح عبدًا ذليلًا طائعًا.

---

[559]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص881.

[560]. حر الوجه: ما أقبل عليك منه.

والإبـل كانـت فـي بدايـة الرحلـة نشـيطة قويّـة، لكنّهـا مـال لبثـت وأصـابها النَصَـبُ، فهـي عنـدما نهضـت لـم تكـن قـد أُلبسـت الأزمّـة، ولكنّهـا فيمـا بعـد أُجهـدت وحُمّلَـت فـوق طاقتهـا، فأصبحت خائرة القوى، فيقول الشاعر [561]:

فَـــأَفْنَى مِـــرَاحَ الداعِرِيّـــة خَوْضُهـــا بِنَـا اللّيْـلَ، إذ نـامَ الـدَّثُورُ المُلَفَّـفُ[562]

فعلـى الـرغم مـن قوّتهـا، وانتسـابها لأقـوى الفحـول المعروفـة بالنجابـة والكـرم، لكـنّ سـوء سياسـتها مـن قِبّـل مـن يسوسـونها، قـد أنهكتهـا، وأتعبتهـا، وأفقـدتها خفتهـا ونشـاطها، فهـذه الإبـل تقطـع الصـحراء فـي الليـل، فـي حـين أنّ هنـاك مـن يتـدثر بملابسـه وينـام آمنًـا مطمئنًـا، لا يلقـي لغيـره بـالًا، ولا تهمـه سـوى نفسـه، وقـد أطلـق عليـه الشـاعر صـفة الـدثور المُلفَـف: وهـو الرجـل المثقل البدن والفؤاد، الذي يتدثر بملابسه.

وقـد لخـص الفـرزدق فـي هـذه الرحلـة معانـاة الـنفس البشـرية، فالرحلـة هـي رحلـة الإنسـان، نحـو تحقيـق غاياتـه وطموحـه، ومخـاطر الرحلـة، مـا هـي إلا المصـاعب التـي يواجههـا الإنسـان، فـي طريقـه لإيجـاد ذاتـه، ولكنّـه بالاسـتمرار والعزيمـة والإصـرار، وتحـدي الصـعاب، لا بـدّ وأن يصل لهدفه مهما كلفه الأمر، وساعد استدامه للغة الجسد في توضيح ما خفي من معان.

وبعـد وصـف مشـهد الرحلـة، ينتقـل الشـاعر للحـديث عـن الشـدائد التـي حاقـت بـه وبقومـه، وكـذلك الحـديث عـن فضـائل قومـه، والفخـر بهـم، فيبـدأ حديثـه بـذكر حـوادث لـدهر التـي ألمّت بقومه.

---

[561]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص882.

[562]. مراح الداعريّة: خفتها ونشاطها، والداعريّة: إبل منسوبة إلى فحل اسمه داعر معروف بالنجابة والكرم.

فيقول الفرزدق ذاكرًا تلك المصائب [563]:

إذَا احْمَـرَ آفَـاقُ السّـماءِ، وَهَتَّكَـتْ كُسُورَ بُيوتِ الحَيّ نَكْبَاءُ حَرْجَفُ [564]

يبدأ الشاعر هذه الأبيات بذكره للشدائد والكروب التي عانى منها وقومه، ويبدأ البيت الأول بأداة الشرط إذا، فجميع الأبيات في هذه المجموعة جمل شرطية، يأتي جوابها لاحقًا حاملًا معه لحظة الانفراج في مقابل الشدة، فهذه اللوحة عبارة عن قطعة واحدة تحمل الدلالة ذاتها.

ويُلخّص الشاعر في هذه الأبيات واقع الحال المرير المؤلم الذي يعيشونه، فهم يعانون المحل وقلة المطر، كما أنّ الطبيعة وقسوتها لم تترك مجالًا للرحمة، فقسوتها شديدة، فهم يعانون من قسوتين؛ قسوة الحاكم، وقسوة الطبيعة، فبيوتهم هدمتها الرياح الشديدة، فتهتكت البيوت وتكسّرت ووقعت على الأرض، ثم بعد ذلك يرفع الفرزدق من وتيرة الحدث ويزيد من صعوبة المأزق، في قوله [565]:

وَجَـاءَ قريـعُ الشَّـوْلِ قَبْـلَ إفالِهـا يَـزِفّ، وَجَـاءَتْ خَلْفَـه، وَهِـيَ زُفَّـفُ [566]

فمن خلال هذا القول يتجلى الكرب، و تعظم الشدة، فالمعروف أنّ الفحول من الإبل تحمي غيرها من الصغار والإناث، وتمتاز بقوتها وصلابتها، وعدم تأثرها بالأمر القليل، فلديها قدرة على التحمل تفوق قدرة الإناث والصغار من الإبل، ولكنّه هنا ومن هول الأمر

---

563. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص882-883.

564. آفاق السماء: جوانبها.

565. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص882.

566. القريع: الفحل، الشول: الإبل التي نقص لبنها.

وشدته، آثر نفسه عل غيره من باقي القطيع، ونجا بنفسه دون اكتراث بإناثه وصغاره، كما أنّ الشاعر وصف الإناث بالشول، وهي الإناث التي نقص لبنها، فهي لا تجد ما يكفيها من الغذاء لتنتج اللبن، ويتضح من خلال البيت أنّ لحظة التأزم باتت وشيكة، وهروب الإبل من البرد يُشكل بداية لعقد أخر، ستكون نتيجة لها.

ويستخدم الشاعر كلمات ذات دلالة عميقة، تؤكد رؤية الشاعر للأمور، ونظرته العميقة لما يجري ويدور حوله فقوله [567]:

وَهَتَّكَتِ الأَطْنَابَ كُلُّ ذِفِرَّةٍ لَهَا تَامِكٌ مِنْ عَاتِقِ النَّيِّ أَعْرَفُ [568]

إشارة إلى عمق المأساة، فمصطلح التهتك يرتبط بالحجب والأستار، فعندما تتهتك الأستار يُصبح كل شيءٍ مباحًا، فعندما دخلت الإبل الخباء هتّكت الأطناب، بأسنمتها المرتفعة، على الرغم من أنّها دائمة الدخول للخباء، ولكنّ دخولها في هذا الموقف العصيب يختلف عن باقي المواقف، فهي في حالة فزع وذعر، وهذا تأكيد من الشاعر على عِظم الشدائد وصعوبتها.

ويزيد الشاعر الأمر تعقيدًا عندما يقول [569]:

وَبَاشَرَ رَاعِيهَا الصَّلَى بِلَبَانِهِ وَكَفّيه، حَرَّ النَّارِ ما يَتَحَرَّفُ [570]

---

567. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص883.

568. ذفرة: ضخمة الذقن أو السنام، أعرَف: مرتفع.

569. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص883.

570. يتحرف: أي ما ينحرف عن النار من شدة البرد.

فقد جعل راعي الإبل يباشر النار بعنقه وكفيه، فهو لم يستدفئ، بل باشر النار بجسمه، فحرقته، ثم بدأ بالتحرك يمينا وشمالًا لتبرد يداه، ويريد الشاعر بذلك أنّ أمرًا جليلًا دهَمهُم، فأفقد الجميع اتزانهم، بدايةً قريع الشول عندما كان أول الفارّين، وأسنمة الإبل وذقونها عندما هتّكت أطناب البيت، وهذا الراعي الذي تلفحه النار ويحاول تبريد يديه وعنقه، فهو لا يحاول تدفئة جسده، بل يحرقه ومن ثمة يحاول تبريده.

ولم يكتفِ الشاعر بسرد التغيّر في أحوال الإبل وراعيها، بل امتد الأمر إلى الكلاب، فيقول الشاعر [571]:

وَقَاتَلَ كَلْبُ الحيِّ عَنْ نَارِ أَهْلِهِ لِيَرْبِضَ فيها، والصَّلى مُتَكَنَّفُ [572]

فهذا الكلب قد اقتحم الخباء أيضًا، وصار يقاتل دفاعًا عن وجوده، فلم يكترث لزجرهم له، وهو المعروف بالطاعة لأهله، ولكنّه وفي هذا الحالة أصبح يقاتلهم قتالًا، فالكلاب لا تقاتل إلا في الأمر الجلل، بل من عادتها الدفاع عن أهلها، ولكن هول الأمر سلبها غريزتها في الدفاع عن أصحابها فصارت عدوة لهم، وكأن هذا الكلاب تريد حصتها من غنيمة الدفء والأمان.

ولكن لماذا يتكبد الشاعر عناء سرد هذه التفاصيل؟ ولماذا ذكرها بتفصيلاتها الدقيقة؟ ولماذا جعل من الأحداث السابقة جميعها عبارة عن جمل شرطية؟ فما الرسالة التي يريد الشاعر إيصالها لعبد الملك بن مروان؟

---

[571]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص883.

[572]. متكنف: مجتمع حوله.

يأتي جواب هذه الأسئلة جميعها، في جواب الشرط، فجاء جواب الشرط بالحل لتلك الأزمات السابقة، فإذا احمرت آفاق السماء، وجاء قريع الشول قبل إفالها، وهتكت الأطنابَ كلُّ ذفرة، وباشر راعي الإبل الصلّى، وقاتل كلب الحيّ عن نار أهله، فإذا حدثت كلُّ هذه المصائب، والأزمات، وجدنا الحل في قول الشاعر [573]:

وجَـدتَ الثّـرى فينـا لِمَـن طلـب الثّـرى وَمَـنْ هـو يرجـو فضـلَهُ المُتضـيِّفُ [574]

يُشكل هذا البيت جواب الشرط لجمل الشرط السابقة، ويحمل في طيّاته الحل لجميع الأزمات، إذ جعل الشاعر الحل ولحظة الانفراج تأتي من قومه، فجعل من قومه أصحاب فضل، يلجأ الناس لهم في مثل هذه الساعات العصيبة، فهم يغيثون من نزل بهم في مثل هذه الأوقات، فوقت اشتداد الريح والمطر، وانقطاع الطعام، هي أشد الأوقات للضيافة، فالشاعر يفتخر بمقدرة قومه على تحمل الضيف في هذه الأوقات، التي قد يعجز غيرهم عن احتماله في مثلها من الأوقات.

ونرى من خلال أبيات هذه المجموعة أنّ استخدام الشاعر للغة الجسد، قد أبرز المعانة البشريّة، فالدثور ملففّ بثيابه، وراعي الإبل لفحته النار، وحتى السماء لم تنج من هذه المعاناة، فقد وصفها الشاعر بأنها ذات جلد يتقشر، فلغات الجسد هذه، كشفت عن حجم المعانة والألم الذي يعيشه الإنسان، وكشفت عن مدى ضعفه في مواجهة الشدائد والصعاب.

---

[573]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص883.

[574]. الثّرى العدد ويريد الندى.

ويُفصّل الشاعر في فضائل قومه، ويصفهم بالكرم والعزّة والقوة، ويُسهب في تعداد مناقبهم، فيقول [575]:

لَنَا العِزّةُ القَعْسَاءُ، وَالعَدَدُ الذي عَلَيْهِ، إذا عُدّ الحصى، يَتَحَلّف [576]
وَلَوْ تَشْرَبُ الكلبَى المِراضُ دِماءنا شَفَتْها، وذَوُ الدّاءِ هُوَ أَدْنَفُ[577]
وَبَيْتَانِ: بَيْتُ اللَّهِ نَحْنُ وُلاَتُهُ وَبَيْتٌ، بِأَعْلَى إيلياءَ، مُشرَّفُ[578]

يفتخر الشاعر بقومه، فهم كثر أصحاب عزّة، وأنَفَة، ويرى الشاعر أنّ الدماء التي تجري عروقهم نقيّة صافية، وهي دواء إذا شربه من به مرض برئ من مرضه، وإذا شربه من أُصيب بداء الكَلَب فإنه يبرأ من هذا الداء، " وقيل أجمعت العرب على أنّ دواء الكَلَب قطرة من دم ملك، تُخلط بماء، يشربه المريض فيشفى"[579]، فالفرزدق بهذا القول يجعل من نفسه وقومه ملوكًا يدين الناس لهم بالفضل، فدماء الملوك تجري في عروقهم، وهو بهذا يُنبّه عبد الملك بن مروان أنّهم لا يقلون عن المروانيين قيمة وقدرًا.

ويجعل الفرزدق السيادة له ولقومه، فقوله [580]:

لَنَا، حَيْثُ آفاقُ البريّةِ تَلْتَقي عَدِيدُ الحَصَى وَالقَسْوَريُّ المُخَنْدِف[581]
وَمِنّا الذي لا يَنْطِقُ النّاسُ عِنْدَهُ وَلَكِنْ هُوَ المُسْتَأْذَنُ المُتَنَصَّفُ[582]

---

575. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص884.
576. يتحلّف: يحلف اليمين.
577. أدنف: المرض الثقيل.
578. بيت الله: الكعبة المشرّفة، أعلى إيليّا: يريد بيت المقدس.
579. المديني، موسى محمد بن عمر: المغيث في غريب القرآن والحديث، تحقيق: محمود نصّار، دار الكتب العلمية، بيروت، 2009، ج2 ص377.
580. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص884.
581. الآفاق: النواحي، القسوريّ: الشديد، المخندف: المنسوب إلى قبيلة خندف.
582. المستأذَن: الذي لا يتكلم عنده شخص إلّا بإذنه، المُتَنصَّف: المخدوم.

يجعل من قومه أصحاب السيادة، ويجعل السيد الذي دانت له الناس أحد أفراد قومه، ويورد الفرزدق أدلة تؤكد هذا المزعم، فهذا السيد لا يجرؤ أحدٌ على الحديث في حضرته إلا بإذنه، وهو الذي يمنح الإذن للناس بالتعبير عما في نفوسهم، وهو صاحب خدم ومهابة.

ويستخدم الفرزدق لغة الجسد لإثبات سطوة سيد القوم وسيادته، فيقول [583]:

تَرَاهُمْ قُعُوداً عنده، وَعُيونُهم مُكَسّرَةٌ أَبْصَارُهَا، ما تَصَرَّفُ [584]

يستخدم الفرزدق لغة الجسد لإثبات السيادة لقومه، كما ويستخدمها لإثبات إقرار الناس لهم بهذه السيادة، فهذه الأبيات تنطوي على إشارات وهيئات جسديّة دالّة، فالصورة التي رسمها الشاعر للناس، صورة تدل على الذل والدونيّة، فالصورة الأولى: قعود، رسمها الشاعر لعامّة الناس، وهي صورة تدل على الخضوع، كما تدل على أنهم مسلوبو الإرادة، فلا يملكون من أمرهم إلا بما يسمح به سيّدهم، والصورة الثانية: عيونهم مكسرةٌ أبصارُها، صورة تعبر عن الخوف والقلق، وقد تعبر عن الخجل، وعدم الثقة بالنفس، كما تعبر عن الشعور بالنقص، ويعود الشاعر ليؤكد هذا كلّه بقوله، ما تصرّف، فعيون القوم تنظر يمنةً ويسرةً، وتدور في محاجرها من مهابة هذا السيّد وجلاله، وحركة العيون وعدم ثباتها لها دلالة عدم الاستقرار، فالعيون الخائفة الوجلة لا يستقر نظرُها، بل تبقى في حركة مستمرة.

ومن ثم يُحكم الفرزدق قبضته على لغة الجسد، ويُبدع في استخدامها، وتوجيهها الوجهة التي يريد، فيجعلها طيّعة ليّنة في يده، فهي من جهة تقلل من شأن عامة الناس

---

583. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص884.

584. ما تصرّف: أي ما تنظر يمنة ويسرة من مهابته وجلاله.

الحاضرين، في المجلس، ومن جهة أخرى ترفع من شأن سيّد القوم، ويوسع الفرزدق دائرة السيادة والقيادة، فلم تعد تقتصر على سيّد القوم وحده، فبعد أن كان يستخدم ضمير المفرد الغائب، الذي يدل على سيّد القوم وحده، أصبح يستخدم ضمير الجمع، وكأنّه يجعل من كل فرد من قبيلته سيّدا على غيرهم من القبائل الأخرى، فهو يقول [585]:

تَرَى النّاسَ ما سِرْنا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا وإنْ نَحْنُ أَوْمَأنا إلى النّاسِ وَقّفُوا [586]

ينطلق الشاعر من منطلق قوة، فيجعل قومه في الطليعة، فالقائد يكون في الطليعة، والسيّد يسير في الطليعة، وكذلك أعلى الجنود مرتبة، وأكثرهم شجاعة يكون في مقدمة المعركة، فالأفضلية دائمًا تكون لمن هم في طليعة كل شيء، ولكنّ الفرزدق لا يكتفي بهذه الإشارات لإثبات سيداتهم، فأراد إزالة الشك من نفس السامع، وقطع الشك باليقين، لمن قد يذهب بالقول إنّ سيرهم في مقدمة الناس لا يُحقق لهم السيادة، وقد لا يكون لهم الفضل في قيادة الناس، ولكنّ الشاعر ردّ كل هذه التكهنات ودحضها، بقول لا يدع مجالًا للشك، وذلك باستخدامه للغة الجسد، في قوله: وإن نحن أومأنا للناس وقفوا، فأي سيادة وقوة وعظمة هذه التي ذكرها الفرزدق، فهو يكتفي بالإيماء فقط، دون أن ينبس ببنت شفة، فإذا أومأ، قال الناس: سمعًا وطاعة، وانصاعوا لهذا الأمر، دون أن يكون لهم رأي يبدونه، ودون أدنى نقاش، حتى وإن خالف الأمر إرادتهم أو معتقدهم، وإن كان هذا الوقوف يودي بهم إلى التهلكة، فهم لا يملكون من أمرهم إلا أن يطيعوا ما أُمروا به.

---

[585]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص884.

[586]. أومأنا: نظرنا أو وجّهنا وجوهنا.

ويضع الفرزدق شرطًا للسيادة، فالسيادة في نظره لها شروط لا بد من توفرها لتتحقق السيادة، وهي العدل والإنصاف، فهم أسياد لا بالقول فقط بل بالفعل، فيقول في ذلك [587]:

وَلاَ عِزّ إلاّ عِزُّنَا قَاهِرٌ لَهُ وَيَسْأَلُنا النَّصْفَ الذّلِيلُ فَنُنْصِفُ [588]

فالعز والسيادة في نظر الشاعر، تكون في إحقاق الحق، والعدل بين الناس، فهم لا يُظلم في كنفهم أحد، ويؤدون الحقوق لأصحابها، ولا يفرقون بين عزيز وذليل، فإذا ما سألهم الذليل الإنصاف أنصفوه، فلا يبغون ولا يجورون ولا يحابون في الحق، ولا تأخذهم في الله لومة لائم.

وينتقل الفرزدق من الفخر بقومه في السلم، إلى الفخر بهم في الحرب، فإذا كانوا أسيادًا ولهم الفضل في السلم، فالأجدر بهم أن يكونوا كذلك في وقت الحرب، فصورتهم في الحرب تجمع لهم بين السيادة والقوة والشجاعة، ولا نجد فرقًا شاسعًا في مضامين الفخر عنده سواء في الحرب أو قبلها، إلّا أنّه في فخره بقومه في الحرب، يضمنه هجاءً للشاعر جرير وقومه، فهو يذكر فضائل قومه في مقابل انتقاصه من جرير وقومه، ومن صور فخره بقومه قوله [589]:

أُلُوفُ أُلُوفٍ من رجالٍ وَمِنْ قَنَاً وَخَيْلٌ كَرَيْعَانِ الجَراد، وَحَرْشَفُ [590]
وَإِنْ فَتَنُوا يَوْماً ضَرَبْنَا رُؤوسَهُم عَلى الدِّينِ حتى يُقْبِلَ المُتَأَلِّفُ [591]

---

587. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص884.
588. النصف: الإنصاف.
589. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص885.
590. ريعان الجراد: أوّلها، حرشف، رجّالة
591. الدّين: الطاعة.

إذا مـا احْتَبَـتْ لــي دَارمٌ عِنْـدَ غَـايَةٍ جَرَيْتُ إليهـا جَـرْيَ مَـنْ يَتَـغَـطْـرَفُ[592]

يفتخـر الشـاعر بعـدد قومـه وعـدتهم، فيشـبههم لكثـرة عـددهم وعـدتهم بريعـان الجـراد، وهـم أصـحاب سـطوة وسـلطان علـى مـن يعـاديهم، فـإن خـرج أحـد عـن إمـرتهم، عـاقبوه بشـدّة، حتـى يعـود لرشـده، ويُظهـر لهـم الطاعـة والانقيـاد، ويّخُـصُّ الشـاعر نفسـه بهـذه المهمّـة، فقبيلتـه توكـل إليـه مهمـة تأديـب مـن يخرجـون مـن تحـت طوعهـا وإمرتهـا، وقـد اسـتخدم الشـاعر لغـة الجسـد مـرّة أخـرى لإثبـات السـيادة، فهـم إذا مـا خـرج علـيهم أحـد ضـربوا رأسـه، فلـو أراد الشـاعر القتـل، لقـال: ضـربنا عنقـه، ولكنّـه ومـن خـلال اسـتخدامه للـرأس اتضـح لنـا أنّهـم ليسـوا مـن دعـاة القتـل وإزهـاق النفـوس، بـل جعـل الشـاعر الضـرب هنـا مـن أجـل التأديـب فقـط، وقـد لا يكـون هـذا الضـرب بـالمعنى الحقيقـي الـذي نألفـه، فقد يكـون الشـاعر قـد قصـد بالضـرب هنـا التأديـب مـن أجـل العـودة للرشد.

وقـد جعـل الشـاعر كلامـه موجهًـا لجريـر، فيفتخـر بنسـبه، ويتحـداه أن يعـد كـل منهمـا مناقـب قومـه، والغلبـة تكـون لمـن يعـد مناقبًـا لقومـه أكثـر مـن صـاحبه، فهمـا كفرسـي رهـان يجريـان إلـى أمـد، حتـى يزيـل ذلـك الأمـد بينهمـا، فيعـرف أيهمـا يسـبق إليـه، ويوجـه خطابـه لجريـر، بأنّـه لا يسـتطيع مجـاراة قبيلـة دارم، وهـي قبيلـة الشـاعر، فـإذا مـا أراد مجاراتهـا، فإنـه سيصـيبه النصَـب، لأنّـه سـيكون قـد حمّـل نفسـه فـوق طاقتهـا، وتكلّـف مـا لا يُطيـق، فكيـف لجريـر

[592]. احتبت: جلست تنظر متى أوافيها، يتغطرف: يسود ويطلب السؤدد.

أن يبلـغ منزلـة الشـاعر وقومـه وهـو لـيس أهـلا لـذلك، وقـد جمـع الفـرزدق بـين السـخرية والهجـاء، في مخاطبته لجرير، يقول[593]:

كِلاَنَـــا لَـــهُ قَـــوْمٌ، فَـهُـــم يَجْـلِـبُـونَـــهُ بِأَحْسَابِـهِـمْ حَـتّـى يُرى مَـنْ يُخَـلَّـفُ[594]
إلـــى أمَـــدٍ، حتـــى يُفَـــرِّقَ بَـيْـنَـنَـــا وَيُرْجِـعُ مِنّا النخسَ مَـن هُـوَ مُـقْـرِفُ[595]
فَإنّـــكَ، إنْ تَـسْـعَـــى لِـتَـــدركَ دارمـــاً لأنْـتَ المُعنّـى، يـا جـريرُ، الـمُـكَـلَّـفُ[596]
أَتَطْلُـــبُ مَـــنْ عِنْـــدَ النُّجُـــومِ مكانـــه بِرِبْـــقٍ وَعَـــيرٍ ظَـهْـــرُهُ يَتَـقَـــرَّفُ[597]
وَشَيْخَـــيْنِ قَـــدْ نَـاكَـــا ثَـمَـانـــينَ حَـــجَّةً أَتَانَيهمـــا هـــذا كـبـــيرٌ وَأَعْـجَـــفُ[598]

يجعـل الفـرزدق منزلـة قومـه فـوق النجـوم، أي أنّهـم يرتفعـون عـن غيـرهم مكانـة وقـدرًا، ويخاطـب جريـرًا سـاخرًا، بأنّـه لا يسـتطيع بلـوغ هـذه المنزلـة بحبـلٍ وحمـارٍ أعجـف، فـالفرزدق أراد تعميـق الصـورة وإعطاءهـا بُعـدًا حقيقيًـا، فهـو يوصـل رسـالة مفادهـا اسـتحالة بلـوغ جريـر منزلـة الشـاعر وقومـه، فـلا يمتلـك جريـر المقومـات التـي تؤهلـه لبلـوغ المعـالي، فهـو لـم يـرث مـن أبيـه وجده العزة والشرف، والمنزلة المُشرِّفة، ففاقد الشيء لا يُعطيه.

---

[593]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص885.

[594]. يحلبونه: ينصرونه

[595]. النخس: غرز جنب الدابة أو مؤخرتها، المقرف، غير العربي.

[596]. المُكلّف، الموكل.

[597]. الربق: الحبل.

[598]. أعجف: مهزول.

ويعقد الفرزدق مقارنة بين قومه وقوم جرير، فيثبت الكرم والشجاعة ومكارم الأخلاق لقومه، وينفيها عن جرير وقومه، يقول [599]:

عَطَفْتُ عَلَيْكَ الحَرْبَ، إنّي إذا وَنَى ... أخو الحَرْبِ كَرّارٌ على القِرْنِ مِعْطَفُ[600]
أَبَى لِجُرَيرٍ رَهْطُ سُوءٍ أذِلّةٍ ... وَعِرضٌ لَئيمٌ للمَخازي موقَّفُ[601]
وَيُمْنَعُ مَوْلاَنَا، وَإنْ كان نَائِياً ... بِنَا دَارُه، مِمّا يَخافُ، وَيأْنَفُ[602]
تَرَى جارَنَا فينا يُجِيرُ، وَإنْ جَنَى ... وَلاَ هُوَ مِمّا يُنَظِفُ الجارَ يُنْطَفُ[603]
وَكُنّا إذا نَامَتْ كُلَيبٌ عن القِرى ... إلى الضّيْفِ نَمْشي مُسْرِعينَ وَنُلْحِفُ[604]

يستخدم الشاعر لغة الجسد في إظهار قوّته وشجاعته، فهو كرّار على الحروب مُقبِل عليها، شديد الكر في القتال، إذا أحجم عنها الشجعان لشدتها، والكرّ والعطف حركات جسديّة تدل على المراوغة في الحرب، فهو يجمع بين الشجاعة والعقلانيّة والحكمة والحنكة في الحرب، فإذا اتصف المحارب بهذه الصفات جميعها تكون له الغلبة في القتال، فلا تكفي الشجاعة وحدها في الحرب، بل يجب المزج بين القوة والشجاعة والحكمة فيها.

كما أنّهم يجيرون الجار وجار الجار إن استجارهم، وهك يحفظون أهل الجار وبيته في غيبته، فيكون الجار آمنًا مطمئنًا على داره في حضوره وغيبته، فهيبة قوم الفرزدق وحَميَّتهم تمنعان الأذى عنه، أما جرير فإنه وقف لكلّ مخزيّة، غرض لها، ولا يفعل ما يدل على المروءة والشجاعة.

---

[599]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص886.

[600]. القرن: النظير في الشجاعة والحرب.

[601]. رهط السوء: أهله وقبيلته.

[602]. ينطف: يهلك.

[603]. المولى: ابن العم، يأنف: يكره.

[604]. نلحف: ندفئه من البرد.

فالشاعر يستخدم لغة الجسد في إثبات تفوق قومه على قوم جرير، في الشجاعة والكرم، فيجعل مشيهم مسرعين لإكرام الضيف، مقابل نوم قوم جرير عن نيل هذا الشرف، وهم يسارعون إلى قرى الضيف، وخدمته وكفايته مؤونته، في حين أنّ قبيلة كليب لا يلقون للضيف بالًا، ولا ينشغلون به، وفي قول الشاعر: نمشي مسرعين، دلالة على شدّة الكرم، فهم يسارعون ولا يتباطؤون في خدمته، وفي قوله نامت كليب، دلالة على أنّ هذا الضيف يأتي طارقًا في الليل، وخدمة الضيف في الليل أصعب وأشدّ في الليل، كما أنّها في الليل تكون محمودة أكثر، فالضيف لا يأتي في الليل إلا مرغمًا، أو صاحب حاجة مُلحّة.

ويرسم الفرزدق لوحة أخرى لكرم قومه، فيجعل من منهم برّ الأمان للناس إذا اشتدت خطوب الدهر، فيقول [605]:

وَقَدْ عَلِمَ الجِيرانُ أَنْ قُدورَنَا ضَوَامِنُ لِلأرْزَاقِ وَالرّيحُ زَفْزَفُ[606]
تُفَرَّغُ في شِيزى كَأَنّ جِفَانَهَا حَيَاضُ الجِبا مِنْهَا مِلاءٌ وَنُصَّفُ[607]
تَرَى حَوْلَهُنّ المُعْتَفِينَ، كَأَنّهُمْ على صَنَمٍ في الجاهِلِيّةِ عُكَّفُ[608]
قُعُوداً وَفوقَ القاعِدينَ شطورُهم قيامًا وأَيديهم جُموسٌ وَنُطَّفُ[609]
وَمَا حلّ، من جهلٍ، حُبَا حُلمائنا وَلاَ قَائِلُ المَعْرُوفِ فِينَا يُعَنَّفُ[610]
وَمَا قَامَ مِنّا قَائِمٌ في نَدِيّنا فَينطِقُ إلاّ بالتي هيَ أَعْرَفُ[611]

---

605. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص887.
606. زفزف: شديدة الهبوب باردة.
607. نُصَّف: جمع ناصف، وهو الإناء الذي انتصف فيه الطعام.
608. المعتفون: الأضياف حول الجفان.
609. جموس: جوامد، الودك: الدسم.
610. الحُبا: الاحتباء، يقال: احتبى الثوب: إذا اشتمل وجمع بين ساقيه وظهره.
611. النديّ: المجلس، أعرف: أقصد المعروف.

وإنّــا لَمِــنْ قَــوْمٍ بِهِــمْ يُتَّقَــى الــرّدى ورأْبُ الّثــأى، والجانـــبُ المتخـــوّفُ[612]

ينـوِّع الفـرزدق فـي طرائـق التعبيـر عـن كـرم قومـه وتعـداد فضـائلهم، وفـي هـذه اللوحـة يرسـم لهـم صـورة فـي الكـرم وإغاثـة المسـتجير، وإصـلاح المتخاصـمين، فهـم غـوث لكـل محتـاج فـي الشـتاء، وأيـام الضـنك والضـيق والشـدّة، فقـدورهم لا تخلـو مـن الطعـام، فهـم دائبـون علـى قـرى الضـيف، وكلمـا نقـص الطعـام مـن قـدورهم أعـادوا ملأهـا، ومما يـدل علـى كـرمهم وكثـرة ضـيوفهم أنّ قدورهم كبيرة كحياض الماء.

ويشـبه الفـرزدق النـاس حـول هـذه القـدور، وكـأنّهم عُبّـاد أوثـانٍ عـاكفين علـى أصـنامهم، فيسـتخدم الهيئـة الجسـدية وهـي العكـوف، للدلالـة علـى أهميـة القـرى بالنسـبة للنـاس، فالنـاس لا يعتكفـون إلا علـى ذي أهميـة وشـأن، كمـا ويسـتخدم الفـرزدق لغـة الجسـد مـن أجـل المبالغـة والتكثيـر، إذ يتضـح مـن خـلال قولـه: قعـودًا وقيامًـا، كثـرة عـدد الأضـياف وطـلاب الفضـل الـذين يجتمعـون حـول قـدورهم، كمـا ويسـتخدم الشـاعر السـيولة والصـلابة للدلالـة علـى تنـاوب النـاس علـى تنـاول الطعـام، فالـذين تنـاولوا طعـامهم جَمـد الدسـم علـى أيـديهم، أمـا الـذين مـا يزالـون يأكلون، فالدسم يقطر من أيديهم.

ولكـنّ فخـر الشـاعر بقومـه لا يتوقـف علـى إطعـام الطعـام فقـط، فهـم يتصـفون بصـفات أخـرى تُحقـق لهـم المجـد والسـيادة، فهـم حلمـاء، ومـا انفـرط عقـد حلمـائهم يومًـا بسـبب جهـلٍ أو طـيش، ولا يلومـون أو يُقرِّعـون مـن كـان مُحقًّـا فـي كلامـه، وهـم دائمـا لا ينطقـون إلّا بـالمعروف

[612]. الثأي: الصدع، أو الفساد بين القوم.

فليس فيهم من به عته أو جنون، كما أنّهم أصحاب فضل على الناس، فيسيرون في الإصلاح بينهم، ويُنصفون المظلوم المُتخوِّف، ويعيدون الحقوق إلى أصحابها.

ولكنّ حلمهم وإنصافهم لا يعني ضعفهم، فيقول الفرزدق لمن يرى في حلمهم ضعف وهوان [613]:

وَأَضْيَافِ ليلٍ قد نَقَلْنا قِراهُم ... إلَيْهِمْ، فَأَتْلفنا المَنايا وَأَتْلفوا[614]
قَرَيناهُمُ المأثورَةَ البِيضَ قَبْلَها ... يُثِجّ العُرُوقَ الأزأنيُّ المُثَقَّفُ[615]
ومسروحةٍ مِثْل الجَرَاد يسوُقُها ... مُمَرٌّ قُوَاهُ والسَّراءُ المعطَّفُ[616]
فَأَصْبح في حيث التَقَيْنا شريدُهم ... قَتِيلٌ، ومكتُوفُ اليَدَيْنِ، وَمُرعَفُ[617]
ولاتَستَتِمُّ الخَيْلُ حتى نُعيدها ... فَيَعْرِفَها أَعْدَاؤنا، وهي عُطَّفُ[618]
كذَلِكَ كَانَتْ خَيْلُنا مرّةً تُرَى ... حِساناً، وَأَحْيَاناً تُقادُ، فَتعجَفُ[619]
عَلَيهِنّ مِنّا الناقِمونَ ذُحُولَهُمْ ... فَهُنّ بِأَعْبَاءِ المَنِيّةِ كُتَّفُ[620]

فهم إذا ما جهل عليهم أحدٌ، فإنّهم يردون كيده، فهم كرامٌ مع الضيف الذي يأتي مسالمًا فيقرونه الطعام، أمّا إذا ما جاء هذا الضيف معتديًّا فإنّهم يقرونه السيوف والرماح والنبال، فالفرزدق يبالغ في وصف قومه بالكرم، مع اختلاف القرى الذي يُقدم لكلا الضيفين، فما ينتهي القتال حتى ترى المعتدين إما قتلى أو مأسورين يتمنون الموت لكثرة ما أصابهم

---

613. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص888.
614. قراهم: تعني هنا القتل، المنايا: الرجال الشجعان.
615. المأثورة: السيوف القديمة.
616. المسروحة: النبل، ممر: مفتول.
617. مرعف: ينازع الموت.
618. تستجم: ترتاح.
619. تعجف: تهزل.
620. الذحول: الثأر.

مـن جـراح، ولغـة الجسـد فـي هـذه اللوحـة بيّنـت ووضـحت حـال مـن يجـرؤ علـى مقارعـة قـوم الشاعر، فمن يبيّت لهم الشر، يكون مصيره القتل، أو التشريد، أو الأسر.

ويسـتمر الفـرزدق فـي فخـره بقومـه، فهـم يـدأبون علـى الحـرب والطـراد والغـارات، فخيـولهم لا تسـتريح أبـدا، فمـا إن تعـود مـن غـارة حتـى يتهيـأون لأخـرى، فأصـبحت خيـولهم مألوفـة لأعـدائهم معروفـة لهـم لكثـرة مـا رأوهـا، فتبـدوا خيـولهم سـمانًا مـرة ومـرة أخـرى تبـدو عجافـا، لكثـرة حـروبهم وغزوتـاهم، ويصـف الشـاعر الخيـل بأنهـا كُتّـفٌ، فهـي إذا مشـت رفعـت كتفًـا ووضـعت أخـرى، وهـي مشـية مـن تمـام كـرم الخيـل، فـالفرزدق يصـف خيـولهم بأنّهـا كريمـة مـن سـلالات معروفة بأصالتها.

ويُسـهب الفـرزدق فـي تعـداد مناقـب قومـه، فيصـفهم بأوصـاف لهـا دلالات كثيـرة، ومنهـا قوله [621]:

[621]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص889.

وَقِـدرٍ فَتَأْنَـا غَلَيَهـا، بَعْـدَما غَلَـتْ وَأُخـرى حَشَشـنا بالعوالـي تؤنَّـفُ[622]

وَكُـلُّ قِـرَى الأضْـيَافِ نقـري مـن القنـا ومُعْتَـبَطٌ مِنْـهُ السّنـامُ المُسَـدَّفُ[623]

وجـدنا أعـزّ النّـاسِ أَكْثَـرَهُم حَصـىً وأَكْـرَمَهُمْ مَـنْ بالمكـارِمِ يُعْـرَفُ[624]

وكلتاهمـا فينَـا، لنـا حـينَ تلتقـي عصـائبُ لاقـى بيـنهُنّ المُعَـرَّفُ[625]

مَنَازِيـلُ عَـنْ ظَهْـرِ الكَثِيـرِ قليلُنـا إذا مـا دَعـا ذو الثّـؤرَةِ المُتَـرَدِّفُ[626]

قلفنـا الحصـىَ عَنْـهُ الـذي فَـوْقَ ظهـره بـأَحْلاَمِ جُهّـالٍ، إذا مـا تغضّفـوا[627]

وجهـلٍ بحِلـمٍ قـد دَفعنـا جُنُونَـهُ ومـا كـادَ لـولا عزّنـا يتزحْلَـفُ[628]

رَجَحنـا بهـم حتـى اسـتَبانوا حَلومَهـم بِنَـا بَعْـدَما كـادَ القَنَـا يَتَقَصّـفُ[629]

فَمَـا أَحَـدٌ فـي النّـاسِ يَعْـدِلُ دارِمـاً بِعِـزّ، ولا عـزٌّ لَـهُ حـين يُخنِـفُ[630]

تَثَاقَـلَ أَرْكَـانٌ علـيه ثقـيلةٌ كَأَرْكَـانِ سـلْمى، أَوْ أَعـزُّ، وَأَكْثَـفُ[631]

يصـف الشـاعر قومـه مفتخـرًا، فهـم يـدأبون علـى خـوض الحـروب وإثارتهـا، وهـم فـي وقـت السـلم مسـالمون يقـرون الأضـياف، فمـن بحـث عـن القـرى عنـدهم وجـده، ومـن أراد قتـالهم قـاتلوه وقتلـوه، وقومـه يجمعـون بـين خصـال عديـدة ككثـرة العـدد وبـذل المعـروف، ولكـنّهم ومـع كثـرتهم وعـزّتهم لا يطـالهم الغـرور، فـلا تمـنعهم كثـرتهم وعـزتهم عـن إنصـاف مـن هـو أدنـى مـنهم مكانـة، فـإذا مـا اسـتجار بهـم أحـد دفعـوا عنـه الظلـم بحلمهـم، فيقـاتلون البـاغي حتـى يعـود إلـى

---

[622]. القدر: الحرب، فتأنا: كسرنا.

[623]. المسدّف: الكبير المرتفع.

[624]. أكثرهم حصى: أكثرهم عدد.

[625]. المُعرّف: يعني موقف عرفات.

[626]. المنزال: الذي لا زال ينزل.

[627]. فلقنا: ألقينا.

[628]. يتزحلف: يتنحى.

[629]. استثابوا حلومهم: رجعت إليهم عقولهم.

[630]. يجنف: يميل

[631]. سلمى: جبل.

رشده، فلا يدانيهم أحدٌ منزلةً، ومن يميل عن مودة قومه تثقل عليه وطأة الأعداء، وتشتد كأنها سلمى أو هي أقوى وأشد.

ويعود الشاعر مرة أخرى لهجاء جرير فيقول [632]:

وَأُمٌ أَقَــرّتْ مِــنْ عَطِــيّةِ رِحْمُهَــا ... بِـأَلأمِ مـا كانَـتْ لَـهُ الـرّحمُ تنشـفُ[633]
إذا وَضَــعَتْ عَنْهــا أَمَــامَةُ دَرْعَهَــا ... وَأَعْجَبَهـا رابٍ إلـى الـبَطنِ مهـدفُ[634]
قصــيرٌ كَــأَنّ التّــرْكَ فيــه وُجُوهُهُــمْ ... خَنُــوفٌ لأَعْنَــاقِ الجـرادينِ أَكْشَــفُ[635]
تَقُــولُ وَصَــكّتْ حُــرّ وَجْــهٍ مغــيظَةً ... علـى الـزّوْجِ حَـرّى مـا تـزالُ تَلَهَّـفُ[636]
أَمــا مِــنْ كليبــيّ إذا لــم يَكُــنْ لَــهُ ... أَتَانــــانِ يَسْتَغنــــي وَلاَ يَتَعَفّــــفُ[637]
إذا ذَهَبَــتْ مِنّــي بِزَوْجــي حِمــارَةٌ ... فَلَـيْسَ علـى رِيـحِ الكُليبــيّ مَأْسَـفُ[638]
عَلـى رِيـحِ عَبْـدٍ مـا أَتَـى مِثْـلَ مـا أَتَـى ... مصـلٌ وَلاَ مـن أَهْـلِ مَيْسَـانَ أَقْلَـفُ[639]

أُمّ هنا معطوفة على رهط سوء، في قوله: أبى لجرير رهط سوء، والمقصود في هذا البيت أم الشاعر جرير، ويستخدم الشاعر لغة الجسد لهجاء أُمامة وهي امرأة جرير، فيصفها بأنّها ذات ... مرتفع، فهي إذا ما وضعت قميصها عنها وجدت ... مستندًا إلى بطنها، وهو يدل على كثرة ... لهذه المرأة، فالشاعر يصفها بالبغاء، كما أنّ ... قصير لا شعر فيه كجبهة الترك، وهو مهيأ ... من الرجال.

---

632. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص891.
633. أقرت: علقت بحمل.
634. الرابي: المرتفع إلى البطن.
635. أكشف: لا شعر فيه كجبهة الترك.
636. حرّ وجه: حرّ خد.
637. يتعفّف: يكف.
638. مأسف: أسف.
639. أقلف: لم يُختن.

ويجعل الفرزدق من جرير دنيء النفس، فهو ينزو على الأتان، وفي قول الشاعر: صكّت حرّ وجه، دلالة التحسر والشكوى، فزوجته إذا رأته ينزو على الأتان ضربت وجهها تغيّظًا عليه، وهي لا تأسف عليه إذا ذهبت به حمارة، وآثرها على زوجته، وتقول أنّه لا أسف على ريح عبد لم يأت أحد مثل الذي أتى به لا مؤمن ولا كافر، وقد استخدم الشاعر لغة الجسد في قوله: أقلف للدلالة على غير المسلم، فالأقلف هو الذي لم يُختن.

ويعود الفرزدق للفخر بقومه، فيقول [640]:

تُبكّـــي علـــى ســـعدٍ، وسعـــدٌ مقـــيمةٌ ... ببيرين، قَدْ كَادَتْ على الناس تَضْعَفُ[641]
وَلَـــوْ أَنَّ سَـــعْداً أَقْبَلَـــتْ مـــن بِلاَدِهَـــا ... لجـــاءت بيبـــرينَ اللّيالـــي تَزَحَّـــفُ[642]
وَسَـــعْدٌ كَأَهْـــل الـــرّدم لـــو فُـــضّ عَنْهُـــمُ ... لَمَـــاجوا كمـــا مـــاجَ الجَـــرَادُ، وَطَوّفُـــوا[643]
هُـــمُ يعـــدلون الأَرْضَ، لـــولاهمُ التقـــت ... علـــى النّـــاسِ، أَوْ كـــادت تَمِيـــدُ فتُنْسَـــفُ[644]
ووالله لـــــولا أنْ يُقـــــالَ تظـــــاهَرَتْ ... علينـــــا تمـــــيمٌ ظـــــالمين وأســـــرَفوا
لمـــــا تركـــــوا كَفًّـــــا تُشـــــيرُ بأُصْـــــبَعٍ ... ولا تركـــوا عَيْنًـــا علـــى الأرضِ تَطْـــرِفُ

يفتخر بعدد قومه الكثير، فهم يزيدون على عدد قوم يأجوج ومأجوج، وقد شبههم بالليل الذي يملأ الدنيا سوادًا، كما شبههم بأسراب الجراد، وبالطوفان، ويزيد الشاعر في مدح قومه فالفضل لهم في استقرار الأرض واتزانها، فهم الذين يوازنونها ويمسكونها، فهو بهذا القول يشبههم بالجبال الرواسي، فلولاهم لمادت الأرض، وهم أيضًا أقوياء شديدو البأس، ولولا أن يُقال عنهم ظالمون، لقتلوا جميع من

---

[640]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص892-893.

[641]. يبرين: قرية كثير النخل والعيون العذبة، بحذاء الأحساء من بني سعد في البحرين، تضعف: تزيد على الناس ضعفًا، والفرزدق في هذا القول يرد قول جرير: ديارُ بني ولا سعد بعدهم عفَت غير أنقاء ببيرين تعزفُ فقال الفرزدق: وما أنت وسعد؟ وسعد كأهل الردم كثرة تزيد على الناس ضعفًا.

[642]. الليالي، أي بجيش يملأ كل شيء.

[643]. الردم: يريد السد الذي بناه ذو القرنين.

[644]. تنسف: تقتلع.

في الأرض، وقد استخدم الشاعر لغة الجسد في الكناية، فالأصبع الذي يشير، والعين التي تطرف كنايتان، والشاعر أراد بذلك التكثير والمبالغة.

وبالنظر للقصيدة نجد أنّ الشاعر قد عالج قضايا متعددة في القصيدة، فيمكن أن نعد هذه القصيدة من قصائد الاحتجاج السياسي، فالشاعر لم يمدح فيها عبد الملك بن مروان، فمن خلال الرحلة حاول الشاعر إظهار عمق المأساة وصعوبة العيش، فما الذي يدفع الشاعر لتحمل كل مشاق الرحلة وصعوبتها؟، وما السبب الذي يرتحل من أجله، وعن ماذا يبحث، وما الذي دفعه أصلا للقيام بهذه الرحلة المضنية الشاقة؟، وعندما انتقل الشاعر للفخر بقومه، كشف الستار عن المآسي وصعوبة العيش التي يعيشها قومه، فالمطر منحبس، والإبل شح لبنها، كما أنّ كثرة طرّاق الليل دليل على الفقر والشح، فالناس يبحثون عمن يُطعمهم ويكفيهم مؤونتهم، فجعل إطعام الناس في وقت الشدائد يقع على عاتق قبيلته، أما في حديثه عن الحرب والقتال، فإنّه يكشف عن شيء هام، وهو انعدام العدالة الاجتماعية، فلماذا تلجأ قبيلة الشاعر لإنصاف المظلوم ودفع ظلم الظالمين، ما دام هناك عدل وأمان في ظل الدولة الأموية، فهذا يشير إلى انعدام سلطة الدولة فيما يخص هذا الأمر، فالشاعر جعل مهمة إقامة العدل بين الناس والإنصاف من مهام قبيلته، لا من سلطة الدولة الأموية.

وقد عمد الشاعر على إبراز قوة قبيلته التي ينتمي إليها، بشكل مبالغ فيه، فما الذي أضطر الشاعر لذلك في قصيدة موجهة لعبد الملك بن مروان؟

قد تكون الإجابة عن هذا السؤال في أنّ هذه القصيدة تنتمي لقصائد الاحتجاج، والرفض للسياسات الاقتصادية، وغيرها من السياسات التي سادت في العصر الأموي.

هذا وقد تعددت في القصيدة الأبيات الشعرية التي ارتكزت على لغة الجسد كوسيلة إيضاحية، وساهمت لغة الجسد في توضيح الدلالة والمعنى المراد، فتارة عملت لغة الجسد على إيضاح الصور؛ الاستعارية، والتشبيهيّة، وتارة أخرى عملت على إزالة الإبهام عن مراد الشاعر، كما عملت لغة الجسد على إبراز ملامح الجمال عند النساء، وقد رصد الشاعر التغيّر في الحال قبل الرجلة وبعدها عن طريق استخدام لغة الجسد، فقد أبرزت هذه الأخيرة الواقع الذي تناوله الشاعر بأوضح صوره، كما أماطت اللثام عن بعض المعاني التي حاول الشاعر تقديمها بصورة غير مباشرة، وقد تم التطرق لذلك في معالجة القصيدة.

ثانيًا: لوحة الحرب عند عنترة العبسي.

من الكامل

وحَليلِ غَانِيَةٍ تَرَكْتُ مُجَدَّلاً ... تَمكُو فَرائصه كَشِدْقِ الأعْلَمِ
سَبَقَتْ يَدايَ لَهُ بِعَاجِلِ ضَرْبَةٍ ... وَرَشاشِ نافِذَةٍ كَلَونِ العَنْدَمِ
هَلاّ سَأَلْتِ الخَيْلَ يا ابنَةَ مالِكٍ ... إنْ كُنْتِ جاهِلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمي
يُخبِرْكِ من شهد القيعةَ أنّني ... أغشى الوغى وأعِفُّ عند المغنمِ
إذْ لا أزالُ على رِحَالَةِ سابِحٍ ... نَهدٍ، تعاوَرُهُ الكُماةُ مُكَلَّمِ
طَوراً يُجَرَّدُ للطَعانِ وتارَةً ... يَأْوي إلى حَصِدِ القِسيّ عَرَمْرَمِ
ومُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نِزالَهُ ... لا مُمعِنٍ، هَرَباً ولا مُستَسْلِمِ
جَادَتْ يَدايَ لَهُ بِعَأجِلِ طَعْنَةٍ ... بِمُثَقَّفٍ صَدْقٍ الكُعُوبِ مُقَوَّمِ
بِرَحِيبَةِ الفَرغَينِ يَهْدي جَرْسُها ... باللّيلِ مُعتَسَّ الذّئابِ الضُّرَّمِ

فشَـــكَكْتُ بـــالرّمْحِ الأصَـــمّ ثِيابَـــهُ لَـــيْسَ الكَـــريمُ علـــى القَنَـــا بِمُحَـــرَّمِ
فَتَرَكْتُـــهُ جَـــزَرَ السِّـــباعِ يَنُشَنَـــهُ مـــا بَـــيْنَ قُلّـــةِ رَأْسِـــهِ والمِعْصَـــمِ
ومِشَـــكٍّ ســـابِغَةٍ هَتَكْـــتُ فُرُوجَهـــا بالسّـــيْفِ عـــن حـــامي الحَقِيقَـــةِ مُعْلِـــمِ
رَبِـــذٍ يَـــداهُ بالقِـــداحِ، إذا شَتَـــا هَتّـــاكِ غَايَـــاتِ التِّجَـــارِ مُلَـــوَّمِ
لَمّـــا رَآنـــي قَـــدْ نَزَلْـــتُ أُرِيـــدُهُ أَبـــدَى نَواجِـــذَهُ لِغَـــيْرِ تَبَسّـــمِ
فَطَعَنْتُـــهُ بـــالرّمْحِ، ثـــمّ عَلَوْتُـــهُ بِمُهَنَّـــدٍ صـــافي الحَـــديدةِ، مِخـــذَمِ
عَهـــدي بِـــهِ مَـــدَّ النّهـــارِ، كَأنّمـــا خُضِـــبَ البَنـــانُ ورأْسُـــهُ بالعِظْلِـــمِ
بَطَـــلٍ كـــأنّ ثِيَابَـــهُ فـــي سَـــرْحَةٍ يُحـــذَى نِعـــالَ السِّـــبتِ لَـــيْسَ بِتَـــوْأَمِ
وَلَقَـــد ذَكَرْتُـــكِ والرّمَـــاحُ نَواهِـــلٌ مِنّـــي وبِـــيضُ الهنـــدِ تَقْطُـــرُ مـــن دَمـــي
فَـــوَدِدْتُ تَقْبيـــلَ السّـــيُوفِ لأنّهـــا لَمَعَـــتْ كَبَـــارِقِ ثَغْـــرِكِ المُتَبَسِّـــمِ
يـــا شـــاةَ مـــا قَـــنَصٍ لِمَـــنْ حَلَّـــتْ لـــهُ حَرُمَـــتْ عَلـــيّ، وَلَيْتَهـــا لـــم تَحْـــرُمِ
فَبَعَثْـــتُ جَـــاريتي فقُلْـــتُ لهـــا اذهبـــي فَجَسّـــي أَخبارَهـــا لـــيَ واعلَمـــي
قالَـــتْ: رَأَيْـــتُ مِـــنَ الأعـــادي غِـــرّةً والشّـــاةُ مُمكِنَـــةٌ لِمَـــنْ هُـــوَ مُرْتَـــمِ
وكَأنّمـــا التَفَتَـــتْ بِجِـــيدِ جَـــدَايَةٍ رَشَـــأٍ مِـــنَ الغِـــزْلاَنِ، حُـــرٍ أَرْثَـــمِ
نُبِّئْـــتُ عَمْـــراً غيـــرَ شـــاكِرِ نِعْمَتـــي والكُفـــرُ مَخْبَثَـــةٌ لِـــنَفْسِ المُنْعِـــمِ
ولَقَـــدْ حَفِظْـــتُ وَصَـــاةَ عَمّـــي بالضّـــحى إذ تَقْلِـــصُ الشّـــفتَانِ عـــن وَضَـــحِ الفَـــمِ
فـــي حَوْمَـــةِ المَـــوتِ التـــي لا تَشتكـــي غَمراتِهـــا الأبطـــالُ غيـــرَ تَغمغُـــمِ
إذْ يتّقُـــونَ بـــيَ الأسِـــنّةَ لَـــمْ أَخِـــمْ عَنْهَـــا ولكنّـــي تَضـــايَقَ مُقْدَمـــي
لَمّـــا سَـــمِعْتُ نِـــداءَ مُـــرّةَ قَـــدْ عَـــلاَ وابْنَـــيْ رَبِيعَـــةَ فـــي الغُبَـــارِ الأُتَّـــمِ
ومُحَلِّـــمٌ يَسْـــعَوْنَ تَحْـــتَ لِوائِهِـــمْ والمَـــوْتُ تَحْـــتَ لِـــواءِ آلِ مُحَلِّـــمِ
أَيْقَنْـــتُ أَنْ سَـــيكُونُ عِنْـــدَ لِقَائِهِـــمْ ضَـــرْبٌ يَطيـــرُ عـــنِ الفِـــراخِ الجُثَّـــمِ
لَمّـــا رأَيْـــتُ القَـــوْمَ أَقْبَـــلَ جَمعُهُـــمْ يَتَـــذامَرُونَ كَـــرَرْتُ غَيْـــرَ مُذَمَّـــمِ
يَـــدْعُونَ عَنْتَـــرَ، والرّمَـــاحُ كأنّهـــا أَشْـــطانُ بِئْـــرٍ فـــي لَبَـــانِ الأدْهَـــمِ
كَيْـــفَ التّقَـــدّمُ والرّمَـــاحُ كَأَنّهـــا بَـــرْقٌ تَـــلألأ فـــي السّـــحَابِ الأرْكَـــمِ

كَيْـــفَ التّقَـــدّمُ والسّـــيوفُ كَأَنّهـــا غَوغـــا جَـــرادٍ فـــي كَثـــيبٍ أَهْـــيَمِ
فـــإذا اشْـــتَكَى وَقْـــعَ القَنـــا بِلَبَانِـــهِ أَدْنَيْتُـــهُ مِـــنْ سَـــلِّ عَضْـــبٍ مَخْـــذَمِ
مـــا زِلْـــتُ أَرْمـــيهِم بِغُـــرّةِ وَجْهِـــهِ ولَبَانِـــهِ حتـــى تَسَرْبَـــلَ بالـــدّمِ
فـــازْوَرّ مِـــنْ وَقْـــعِ القَنَـــا بلَبَانِـــهِ وشَـــكَا إلـــيّ بِعَبْـــرَةٍ وتَحمْحُـــمِ
لـــو كـــانَ يَـدْرِي مـــا المُحَـــاوَرَةُ اشْـتَكَى ولَكـــانَ لـــو عَلِـــمَ الكَـــلامَ مُكَلّمـــي
آسَـــيْتُهُ فـــي كُـــلّ أَمْـــرٍ نَابَنَـــا هَـلْ بَعْـدَ أَسْـوَةِ صـاحبٍ مـن مـذمِ
فَتَرَكْـــتُ سَيّدَهُـــمْ لِأَوّلِ طَعْـــنَةٍ يَكْبُـــو صَـــريعاً للـــيَدَيْنِ وللفَـــمِ
ركّبـــتُ فـــيه صَعْـــدَةً هِنْـــدِيَّةً سَـــحْمَاءَ تَلْمَـــعُ ذاتَ حَـــدٍّ لَهْـــذَمِ
والخَيْـــلُ تَقْـــتَحِمُ الغُبَـــارَ عَوَابِســـاً مـــن بَـــيْنِ شَـــيْظَمَةٍ، وأَجْـــرَدَ شَيْظَـــمِ
وَلَقَـــدْ شَـــفَى نَفْســـي وأَبْـــرَأَ سُقمَهـــا قِيْـــلُ الفَـــوارِسِ: وَيـــكَ عَنْتَـــرَ أَقْـــدِمِ
ذُلُـــلٌ رِكـــابي حَيْـــثُ شِـــئْتُ مُشايعـــي قَلبـــي، وَأَحفِـــزُهُ بِأَمْـــرٍ مُبْـــرَمِ
وَلَقَـدْ خَشِـيتُ بِـأَنْ أمُـوتَ، ولـم تَكُـنْ للحَـرْبِ دائـرةٌ علـى ابنَـيْ ضَمضَـمِ
الشّـــاتِمَيْ عِرْضِـــي، ولـــم أشتِمْهُمَـــا والنّـــاذِرَيْنِ إذا لـــم أَلْقَهُمـــا دَمـــي
أُسْـــدٌ عَلَـــيَّ وفـــي العَـــدُوّ أَذِلّـــةٌ هـــذا لَعَمـــرُكَ فِعْـــلُ مـــولى الأَشْـــأَمِ
إنْ يَفْعَـــلاَ فَلَقَـــدْ تَرَكْـــتُ أَباهُمـــا جَـــزَرَ السّـــباعِ، وكـــلِّ نَسْـــرٍ قَشعَـــمِ
ولقَـــد تَرَكْـــتُ المُهْـــرَ يَـــدْمَى نَحْـــرُهُ حَتـــى اتّقَتْنـــي الخَيـــلُ بـــابني حذْلِـــمِ
إذْ يُتَّقَـــى عمـــرو وَأُذْعِـــنُ غَـــدْوَةً حَـــذَرَ الأسِـــنّةِ إذْ شَـــرَعْنَ لِدَلْهَـــمِ
يَحمـــي كَتيبَتَـــه ويَســـعَى خَلفَهَـــا يَفـــري عَواقِبَهـــا كَلَـــدْغِ الأَرْقَـــمِ
ولقـــد كَشَـــفْتُ الخِـــدْرَ عـــنْ مَرْبـــوبَةٍ ولقـــد رَقَـــدْتُ علـــى نَواشِـــرِ مِعصَـــمِ
ولَـــرُبَّ يَـــوْمٍ قـــد لَهَـــوْتُ وَلَـــيْلَةٍ بِمسَـــوّر ذي بارِقَـــينِ مُسَـــوّمِ

لوحة الحرب عند عنترة:

لا شك أنّ حياة البداوة في الصحراء، كانت باعثة على قيام الحروب والغزوات، وقد تعددت أسباب الحروب وتنوعت، منها ما كان للثأر، ومنها ما سببته العصبية القبليّة، كما أنّ الصحراء شحيحة الموارد، فكانت القبائل تقتتل على الماء والمرعى، وقد تنشب الحرب لظروف وبواعث سياسيّة؛ كالتنازع على الرياسة وغيرها مما قد يؤجج مشاعر العربي في ذلك الوقت.

فقد عاش العرب حياة البداوة، فانصقلت شخصية العربي بالقوّة والقسوة، فأصبحت الحروب ظاهرة تغنّى بها الشعراء في شعرهم، فكانوا يفتخرون بقوتهم وشجاعتهم، ويصفون بطشهم بأعدائهم، وكرّهم وفرّهم، وبأسهم، وذكاءهم في الحرب، وكان لزامًا على الشعراء، أن يتطرقوا في شعرهم للحديث عن كل ماله صلّة في الحرب، كالقوة والبأس والسرعة، والأدوات والأسلحة المستخدمة في الحروب، كما ويجد الشاعر في الحرب سبيلًا للافتخار بنفسه وبقبيلته.

وكانت الحرب بمثابة فرض سطوة وسلطان، وكانت الطريقة المثلى في كثير من الأوقات لإثبات وجهة النظر، والتعبير عن الشجاعة والقوة، وكان المقاتل يتباهى ويفتخر إذا ما أوقع الكثير من القتلى، فهو بذلك يُعبر عن قوته وشجاعته وحنكة في الحرب، ومهارته في استخدام السلاح.

ويـأتي دور لغـة الجسـد فـي الحـرب فـي إبـراز قـوة المقاتـل وحنكتـه، مـن كـرّ وفـرّ ومراوغـة، ومهارتـه باسـتخدام السـلاح وركـوب الخيـل، كمـا وتعمـل لغـة الجسـد علـى الكشـف عـن حال الأعداء وما تعرضوا له من قتل وتنكيل، كقول عنترة يصف مهارته في القتال[645]:

وحَليـــلِ غَانِيَـــةٍ تَرَكْـــتُ مُجَـــدَّلاً تَمكُـــو فَرائصـــه كَشِـــدْقِ الأعْلَـــمِ[646]
سَـــبَقَتْ يَـــدايَ لَـــهُ بِعَاجِـــلِ ضَـــرْبَةٍ وَرَشَـــاشِ نافِـــذَةٍ كَلَـــونِ العَنْـــدَمِ[647]

يستخدم الشاعر لغة الجسد، لإبراز مهاراته القتالية وحذقه بالطعن من جهة، ومن جهة أخرى لوصف ما آل إليه حال الفارس الذي يقارعه، فالشاعر طعن عدوه طعنة أودت بحياته، وتركه صريعًا، ترتعد فرائصه كما ترتعد فرائص الدابة المذبوحة، وتصفرّ بسبب خروج الدم منها، فيتحول لون جسد الفارس للون الأصفر، والشاعر حاذق ماهر في الطعن، لا يحتاج سوى طعنة واحدة للقضاء على عدوّه، فهو يطعن في المقاتل، فلو كان مدهوشًا خائفا لم يدرِ أين يضع رمحه، بل يضرب بسرعة دون خوف أو وجل أو تأنٍ، وقد خص الشاعر الفريصة بالطعن، لأنّها إذا طُعنت هجمت الطعنة على القلب؛ فتودي بحياة المطعون.

وفي البيت الثاني يستخدم لغة الجسد ليصف سرعة يديه في طعن من ينازله في ساحة المعركة، وهذه الطعنة الواحدة كافية لقتله، ويستخدمها أيضًا لوصف القتل، فيترك المحارب ملطخًا بدمائه، التي شبه حمرتها بلون العندم الأحمر، الذي يُستخدم لصبغ الثياب، فعنترة يستخدم لغة الجسد كسلاح ذي حدّين، فهي تكشف عن قوته ومهارته، وأثر هذه القوة والشجاعة في الأعداء.

---

[645]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص484.

[646]. الحليل: الزوج، الأعلم: الجمل، الفريصة: المضغة التي في مرجع الكتف.

[647]. العندم: شجر أحمر تُصبغ به الثياب.

وبعد وصف هذا المشهد يأخذ الشاعر نفَسًا ليفخر بنفسه، فيقول[648]:

هَــلاّ سَــأَلْتِ الخَيْــلَ يــا ابنَــةَ مالِــكٍ إنْ كُنْــتِ جاهِلَــةً بِمَــا لَــمْ تَعْلَمــي[649]
يُخبــرْكِ مــن شــهد القيعــةَ أنّنــي أغشــى الــوغى وأعِــفُّ عنــد المغــنمِ[650]
إذْ لا أزالُ علـــى رِحَالَـــةِ سابِـــحٍ نَهــدٍ، تعــاوَرُهُ الكُمــاةُ مُكَلَّــمِ[651]

يطلب الشاعر من عبلة أن تسأل الفرسان الذين شهدوه في ساحة المعركة، عن قوته وشجاعته وبسالته، وعن عفّة نفسه، فهو مُقبل على الحرب، لا يهابها، ولا يهاب صخبها، ولا تهمّه غنائمها، فيصف نفسه بأنّه صاحب عفّة عند المغنم، وهذا من شيّم الشجعان، فهو لم يخض الحرب طمعًا في مال أو غنيمة.

كما ويستخدم الشاعر لغة الجسد في وصف فرسه، فالعربي مرتبط بفرسه أيّما ارتباط، فالفرس وسيلة المحارب للنجاة في الحرب، وبه يعبر عن قوته وشجاعته وكرّه وفرّه، فيقول في وصف فرسه[652]:

إذْ لا أزالُ علـــى رِحَالَـــةِ سابِـــحٍ نَهــدٍ، تعــاوَرُهُ الكُمــاةُ مُكَلَّــمِ[653]
طَــوراً يُجَــرَّدُ للطَعــانِ وتــارَةً يَــأْوي إلــى حَصِــدِ القِســيّ عَرَمْــرَمِ[654]

---

[648]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص485.
[649]. هلّا: بمعنى ألا.
[650]. الوغى: الصوت والجلبة في الحرب.
[651]. السابح: السريع.
[652]. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص485.
[653]. السابح: السريع، النهد: المرتفع.
[654]. حصد القسيّ: جيش كثير القسيّ، عرمرم، كثيف.

يستعير الشاعر لفرسه صفتي: سابح، ونهد، فيشبه الشاعر سير فرسه بالسباحة لسرعته، وهذا الفرس تعرض للكثير من الضربات في المعركة، فكثرت جراحه، ولكنّه قويّ البنيّة فلم يهلك، فهو على الرغم مما أصابه من جراح، يمتهن الكرّ والفرّ، فتارة يقاتل فيتعرض للطعن، وتارة أخرى يُغير مع صاحبه على الأعداء.

ويستخدم الشاعر لغة الجسد مرّة أخرى لإظهار قوّته، ومهارته في استخدام الرمح للطعن، فيقول [655]:

ومُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نِزالَهُ ... لا مُمعِنٍ هَرَباً، ولا مُستَسْلِمِ[656]
جَادَتْ يَدايَ لَهُ بِعَأجِلِ طَعْنَةٍ ... بِمُثَقَّفٍ صَدْقٍ الكُعُوبِ مُقَوَّمِ[657]
بِرَحِيبَةِ الفَرغَينِ يَهْدي جَرْسُها ... باللّيلِ مُعتَسَّ الذّئابِ الضُّرَّمِ[658]

يكني الشاعر عن المقاتل بقوله: ومدجَّجٍ، فهذا المقاتل يلبس لباس الحرب، فهو مستعد للقتال والمواجهة، ويدل قول الشاعر: لا ممعن هربا ولا مستسلم، على أنّ هذا المقاتل مقبل غير مدبر، فالشاعر يواجه في ساحة المعركة فارسًا مدججًا بالسلاح، مقدامًا، يرفض التراجع أو الهرب والاستسلام، فنازله عنترة بكل بسالة وقدّم له طعنة برمح قويّ مثقّف، وقد جعل الشاعر من الطعنة أعطيةً يقدمها الجواد لمن يحتاجها، مشبها إياها بفروغ الدلو.

---

655. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص486.

656. المدجج: المغطى بالسلاح.

657. الكعوب: الأنابيب، صدق، ماضٍ.

658. الفرغين: محل خروج الماء من الدلو، المعتس: المبتغي الطالب ما يأكل.

ولم يُغفل الشاعر صوت سيلان دم هذا الفارس المكلوم، فخرير الدم المتدفق من قلب الفارس يدل السباع على مكانه فيأتينه فيأكلن منه، فالدم المتدفق من الطعنة يحدث صوتًا كخرير الماء إذا أُفرغ من الدلو.

ويصف الشاعر قتله لهذا الفارس وصفًا دقيقًا، حتى كأنّه يرسم لوحةً معبِّرة، فيقول في وصف مشهد القتل [659]:

فشَـــكَكْتُ بـــالرّمْحِ الطويـــلِ ثِيابَـــهُ لَـيْسَ الكَـريمُ علـى القَنَـا بِمُحَـرَّمِ [660]
فَتَرَكْتُـــهُ جَـــزَرَ السِّـــباعِ يَنُشْنَـــهُ يقْضَـمْنَ حُسـنَ بنانـه والمِعْصَـمِ [661]
ومِشَـــكٍّ ســـابِغَةٍ هَتَكْـــتُ فُرُوجَهـــا بالسّـيْفِ عـن حـامي الحَقِيقَـةِ مُعْلِـمِ [662]
رَبِـــذٍ يَـــداهُ بالقِـــداحِ، إذا شَتَـــا هَتّـــاكِ غَايَـــاتِ التِّجَـــارِ مُلَـــوَّمِ [663]

يصف الشاعر قتله للفارس في ساحة المعركة، واللافت للنظر أنّ الشاعر لا يقلل من شأن الفارس الذي ينازله، فهو يصفه بأوصاف لها ما لها من دلالات الحُسن والشجاعة والكرم فعنترة يسعى لإبراز مهارته، وكيف لهذه المهارة أن تظهر لو كان مُنازله ضعيفا، فهو يُبرز قوته وشجاعته وكرمه، من خلال تفوقه على الفارس القوي الكريم، أي أنّ الشاعر يستخدم مهارة عدوه ولغة جسده لإبراز قوته ومهارته الشخصية.

---

659. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص486.
660. ثيابه: الغشاء الذي يكون على القلب، أو هو الدرع أو البدن أو القلب.
661. جزر: مقتول.
662. المشك: الدرع، الحامي: المانع.
663. ربذ: سريع القداح.

ويتحدث الشاعر عن مهارته وحذقه في استخدام رمحه في القتل، فلا يضرب إلّا المقتَل، فشك برمحه قلب الفارس فلم يجعل له للحياة سبيلا، ويُظهر الشاعر كرم الفارس وعلو مكانته وعلو نسبة، من خلال استخدامه للغة الجسد، فحُسن بنان الفارس له دلالة التنعم، كما أنّه علّم نفسه بعلامة في الحرب وهذا يدل الشجاعة، فكان من عادة شجعان المحاربين تعليم أنفسهم بعلامة ما في الحرب، وهو بارع في الميسر، وكانت العرب تمتدح براعة الرجال في الميسر.

ويضع الشاعر صورته في مقابل صورة الفارس، فإذا كان الفارس كريمًا، وشجاعًا، فعنترة سيُظهر تفوقه عليه، وذلك في قوله[664]:

فلَمّا رَآني كالهزبر، أُرِيدُهُ أَبدَى نَواجِذَهُ لِغَيْرِ تَبَسّمِ[665]
فَطَعَنْتُهُ بالرّمْحِ، ثمّ عَلَوْتُهُ بِمُهَنَّدٍ صافي الحَديدةِ، مِخذَمِ[666]
عَهدي بِهِ مَدَّ النّهارِ، كَأنّما خُضِبَ البَنانُ ورأسُهُ بالعِظلِمِ[667]
بَطَلٍ كأنّ ثِيَابَهُ في سَرْحَةٍ يُحذَى نِعالَ السِّبتِ لَيْسَ بِتَوْأَمِ[668]

يشبه الشاعر نفسه بالهزبر الذي ينقض على عدوه، فيقابله هذا الأخير بوجه ملؤه القوة والمكر، فالشاعر مقدام مغوار، لا يخاف نزالًا ولا منازلًا، وعندما همّ بالانقضاض على عدوه، أبدى هذا الأخير نواجذه، فمن يراه يخاله مبتسمًا، ولكنّه في الحقيقة يُكشر عن أنيابه، فإذا كان الشاعر ينقض على الفارس انقضاض الأسد، فإنّ هذا الفارس يستعد لمقابلته

664. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص487.
665. النواجذ: آخر الأضراس.
666. المخذم: القاطع.
667. العظلم: صبغ أحمر.
668. بطل: شجاع.

كـوحش يكشّـر عـن أنيابـه، وهـذه الصـورة تحمـل فـي طيّاتهـا دلالـة القـوة والشـجاعة، فالفـارس لا يقـل بطشًـا وقـوة عـن عنتـرة، ولكـنّ عنتـرة يجعـل الغلبـة لنفسـه فقـد اسـتطاع بسـرعته ومهارتـه مـن النيل من عدوه.

ويعمـد الشـاعر إلـى لغـة الجسـد مـرّة تلـو مـرة لوصـف مُنازِلـه فـي المعركـة، فهـو خضـيب الـرأس والبنـان، يلـبس الملابـس الطويلـة، وينتعـل نعـالًا مـدبوغًا بـالقرظ، فقـد كانـت العـرب تمتـدح بطـول القامـة وتـذم بقصـرها، كمـا أنّ لبـاس النعـال المـدبوغ مـن لبـاس الملـوك، أمـا عـن قولـه: لـيس بتـوأم، أي لـم يولـد معـه آخـر فيكـون ضـعيفًا، وهـذه الصـفات الجسـديّة جميعهـا لهـا دلالـة التنعم، والسيادة والقوة

فمـن خـلال هـذه الأبيـات نلحـظ أنّ الشـاعر عبّـر عـن مشـهد مـن مشـاهد المعركـة، وكانت لغة الجسد عماد هذه اللوحة التي رسمها الشاعر له ولعدوّه في ساحة المعركة.

ويسـتمر الشـاعر فـي وصـف مشـهد الحـرب، معتمـدًا علـى لغـة الجسـد كعنصـر مسـاعد على إيضاح المعنى، فيقول في وصف مشهد الحرب مغلّفًا إياه بالفخر [669]:

لَمّـا سَـمِعْتُ نِـداءَ مُـرّةَ قَـدْ عَـلاَ وابْنَـيْ رَبِيعَـةَ فـي الغُبَـارِ الأَقْتَـمِ [670]
ومُحَلِّمًـا يَسْـعَوْنَ تَحْـتَ لِوائِهِـمْ والمَـوْتُ تَحْـتَ لِـواءِ آلِ مُحَلِّـمِ[671]
إذْ يتّقُـونَ بـيَ الأسِـنّةَ لَـمْ أَخِـمْ عَنْهَـا ولكنّـي تَضـايَقَ مُقْدَمـي[672]

669. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص488-489.
670. الأقتم: شديد الغبرة.
671. محلم بن عوف الشيباني الذي يضرب به المثل في الوفاء والعزّة.
672. أخم: أجبن.

لَمّـــا رأَيْـــتُ القَـــوْمَ أَقْبَـــلَ جَمعُهُـــمْ يَتَـــذامَرُونَ كَـــرَرْتُ غَيْـــرَ مُذَمَّـــمِ[673]

يَـــدْعُونَ عَنْتَـــرَ، والرّمَـــاحُ كأنّهـــا أَشْـطانُ بِئْـرٍ فـي لَبَـانِ الأدْهَـمِ[674]

كَيْـــفَ التّقَـــدّمُ والســـهام كَأَنّهـــا رُقـعُ الجَـراد علـى كَثـيبٍ أَهْـيَمِ[675]

كَيْـــفَ التّقَـــدّمُ والســـيوف كَأَنّهـــا بَـرْقٌ تَـلألأ فـي السّـحَابِ الـرُّكَّمِ[676]

فـــإذا اشْـــتَكَى وَقْـــعَ القَنـــا بِلَبَانِـــهِ أَدْنَيْتُـــهُ مِـنْ سَـلِّ عَضْـبٍ مِخْـذَمِ[677]

يخوض عنترة غمار الحرب ملبيًا نداء المنادي، فيغير على الأعداء آبهٍ بالرماح التي تنوشه من هنا وهناك، فهو شجاع مقدام، يحتمي به المحاربون، فيحول بينهم وبين الموت، وهو محمود السمعة في النزال كثير الكر على الأعداء، وفي قوله: كررت لم يقرن الكر بالفر، فهو لا يكون في الحرب إلا مقبلٌ، ويُسقط شجاعته على فرسه، ففرسه لا يعبأ بالرماح التي شبهها عنترة بالحبال في صدر الفرس.

ويزيد الشاعر من وتيرة الحدث، إذ يجعل من عمله الذي يقوم به أشبه بالمستحيل، وذلك عندما استخدم أسلوب الاستفهام، في وصف مشهد من مشاهد الحرب، وما ينطوي عليه من صعوبة، فيقول [678]:

كَيْـــفَ التّقَـــدّمُ والســـهام كَأَنّهـــا رُقـعُ الجَـراد علـى كَثـيبٍ أَهْـيَمِ [679]

كَيْـــفَ التّقَـــدّمُ والســـيوف كَأَنّهـــا بَـرْقٌ تَـلألأ فـي السّـحَابِ الـرُّكَّمِ[680]

---

673. يتذامرون: يحض بعضهم بعضًا.

674. الأدهم: فرس عنترة.

675. الأهيم: الذي لا ماء فيه.

676. الرُّكَّمِ: المتراكم.

677. عَضْبٍ مِخْذَمِ: السيف القاطع.

678. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص491.

679. الأهيم: الذي لا ماء فيه.

فـــإذا اشْـــتَكَى وَقْـــعَ القَنـــا بِلَبَانِـــهِ أَدْنَيْتُـــهُ مِـــنْ سَـــلِّ عَضْـــبٍ مِخْـــذَمِ[681]

يستخدم الشاعر أسلوب الاستفهام لتقديم لوحة نابضة بالحياة والحركة، فيصف في هذه اللوحة استحالة خوض غمار الحرب على من في قلبه وجل، وينسج الشاعر من حركة السهام وكثرتها صورتين تشبيهيتين، فهي كالرقعة التي تستر خرقًا في شيء ما، وهي أيضًا كالجراد الذي يستر وجه الأرض فكأنه يرقعها، ثم يرسم صورة للسيوف وكثرتها، فيشبهها بالبرق الذي يتلألأ في السحب المتراكمة، فقد عمد الشاعر لوصف هذا المشهد معتمدًا على حاسة البصر الإدراكية، فقد أدرك ببصره مشهد الحرب، وسعى لإيضاحه من خلال تجسيمه، فيصبح المشهد أقرب لذهن السامع، فيسهل إدراكه، فالشاعر خيَّل للسامع هذا المشهد فصار للذهن أقرب، ومن اللافت للنظر أنّ عنترة اعتمد في هذه اللوحة على عنصر اللون، ومن الطريف استخدامه للونين مختلفين في وصف شيئين متشابهين، فالرماح تشبه رقعة الجراد السوداء، والسيوف تشبه البرق الأبيض المضيء، ولكّن الشاعر استطاع الجمع بين متنافرين في صورة متآلفة ترسخ في ذهن السامع، إذ أعطى عنترة المشهد بعدًا جماليًا باعتماده على عنصري اللون والحركة.

ولكنّ عنترة لم يستكن ولم يجبن لوقع الرماح والسيوف، فهو ينتقل بفرسه من طعان إلى طعان، فإذا اشتكى هذا الأخير من الرماح، دفع به إلى مقارعة السيوف البتّارة، ويعمد

---

680. الرُّكَّمِ: المتراكم.

681. عَضْبٍ مِخْذَمِ: السيف القاطع.

الشاعر للغة الجسد لإيضاح شدّة المعركة وقسوتها من جهة، وإلى إبراز قوته وإقدامه ومهارته من جهة أخرى، فيقول مستخدمًا لغة جسد فرسه[682]:

فازْوَرّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بلَبَانِهِ وشَكَا إليّ بِعَبْرَةٍ وتَحمْحُمِ[683]
لو كانَ يَدْرِي ما المُحَاوَرَةُ اشْتَكَى ولَكانَ لو عَلِمَ الكَلامَ مُكَلّمي[684]
ما زِلْتُ أَرْميهِم بِغُرّةِ وَجْهِهِ ولَبَانِهِ حتى تَسَرْبَلَ بالدّمِ[685]
آسَيْتُهُ في كُلّ أمْرٍ نَابَنَا هَلْ بَعْدَ أَسْوَةِ صاحبٍ من مذمِ[686]

يرسم الشاعر لفرسه لوحة في الحرب، ويدلل على قوة فرسه واستجابته لأوامر سيّده وطاعته، من خلال استخدامه للغة الجسد، فالشاعر في هذا المشهد توحّد مع فرسه، فصارا واحدًا، أي أنّ الشاعر يُعبر عن نفسه من خلال فرسه، فشدة المعركة وكثرة الطعان جعلت الفرس يميل أثناء سيره، فصار الفرس بمنزلة الشاكي، فالشاعر علم حال فرسه من عَبرته ومِشيته، فالبكاء والمشية بمنزلة الحال الدالّة، التي تدل على الحال دون الحاجة معها لما يوضحها من نطق، فهذا الفرس لو كان يُحسن الكلام لتكلّم وشكا لصاحبه بعبرته ومشيته ما أصابه من الطعن والضرب.

ولكنّ الفرس يتحامل على جراحه، فيطاعن مع صاحبه الأعداء، مقبلًا غير مدبر، ويستمر القتال والطعان حتى يتغير لون الفرس من كثرة ما يسيل عليه من الدماء، حتى كأنّه تسربل بالدم، وفي نهاية هذا المشهد يشعر الشاعر بالأسى والأسف لما أصاب فرسه من سوء، فقدّم له تعزيته، كمن يُعزي صاحبًا عزيزًا عليه.

---

682. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص492.
683. أزور: مال.
684. المحاورة: المراجعة في الكلام.
685. الغرّة: الباض في وجه الفرس.
686. آسيته: عزيته.

ويختم الشاعر قصيدته بمشهد من مشاهد الحرب، فيصف شجاعته وبراعته في القتل والطعن، فيقول [687]:

فَتَرَكْتُ سَيِّدَهُمْ لِأَوَّلِ طَعْنَةٍ يَكْبُو صَرِيعاً لِلْيَدَيْنِ وللفَمِ[688]
ركّبتُ فيه صَعْدَةً هِنْدِيَّةً سَحْمَاءَ تَلْمَعُ ذاتَ حَدٍّ لَهْذَمِ[689]
وَلَقَدْ شَفَى نَفْسي وأَبْرَأَ سُقمَها قِيْلُ الفَوارِسِ: وَيكَ عَنْتَرَ أَقْدِمِ[690]
والخَيْلُ تَقْتَحِمُ الغُبَارَ عَوَابِساً مِن كل شَيْظَمَةٍ، وأَجْرَدَ شَيْظَمِ[691]
ذُلُلٌ رِكابي حَيْثُ شِئْتُ مُشايعي قَلبي، وَأَحفِزُهُ بِأَمْرٍ مُبْرَمِ[692]

يفتخر الشاعر في هذا المقطع بقوّته، وشجاعته، ومهارته في الحرب، فقد استطاع النيل من عدوّه بسرعة ومن أوّل طعنة، فهو ليس بحاجة لتكرار الضرب بالرمح، بل تكفيه ضربة واحدة، ليحقق مراده، فوجه له عنترة طعنة نافذة برمح حاد، ويستخدم الشاعر لغة الجسد لإبراز ما حل بعدوّه جراء مواجهته، فعندما وجه له عنترة طعنته النافذة، رماه أرضًا، فخرّ صريعًا، يكبو على وجهه ويديه، وقد ذكر عنترة الفم وأراد الوجه، وما فعل عنترة ما فعل إلّا ذودًا عن حِماه، فقد كان محط أنظار قومه، ويُسقط عنترة ما فيه من قوة وغيض على الخيل، فهي تقتحم الحرب عوابسًا، معبسة الأوجه، كاشرة عن أسنانها، جرداء، تمتع بكل صفات القوة والنشاط، لا ترفض أمرًا لصاحبها، مطيعة له، تمور معه حيث شاء، مطيعة لأوامره.

---

687. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، ص492-493.
688. يكبو: يعثر.
689. السحماء: السوداء.
690. وي: اسم فعل مضارع بمعنى أعجب.
691. الشيظم: الطويل.
692. اللب: العقل.

وفـي نهايـة مشـهد الحـرب يُفسـر عنتـرة السـبب الـذي دفعـه للقتـل، وخـوض غمـار هـذه الحرب، فيقول [693]:

وَلَقَـدْ خَشِـيتُ بِـأَنْ أمُـوتَ، ولـم تَكُـنْ لحَـرْبِ دائـرةٌ علـى ابنَـيْ ضَمضَـم[694]
الشّـاتِمَيْ عِرْضِـي، ولـم أشتِمْهُمَـا والنّـاذِرَيْنِ إذا لـم أَلْقَهُمـا دَمـي[695]
أُسْـدٌ عَلَـيَّ وفـي العَـدُوّ أَذِلّـةٌ هـذا لَعَمـرُكَ فِعْـلُ مـولى الأَشْـأَمِ[696]
إنْ يَفْعَـلاَ فَلَقَـدْ تَرَكْـتُ أَباهُمـا جَـزَرَ السّـباعِ، وكـلِّ نَسْـرٍ قَشعَـمِ[697]

فدفاعه عن عرضه ووقوفه في وجه المسيئين هو ما دفعه لهذا، فأعداءه لا يحسنون غير الشتم والتوعد، ولكنّهما إذ ما لقياه في الحرب، يصبحون أذلة أمام قوّته وشجاعته، فإذا هما قد نذرا دمه قولًا، فعنترة قتل أباهما فعلًا، وتركه جزر السباع والنسور.

نرى من خلال معالجة الأبيات، أنّ الشاعر اعتمد على لغة الجسد لأبراز العديد من المعاني الكامنة في الأبيات الشعرية، فالقوة والشجاعة والسرعة والحذق والمهارة في الحرب، كلها معان كان لابد من استخدام لغة الجسد معها لإيضاحها وإبراز ما فيها من جمال، وقد استخدم الشاعر لغة الجسد في عدة مواطن للكشف عن مصير منازليه في ساحة المعركة، فكان للغة الجسد وظيفة لا يمكن إنكارها في الكشف عن المقصود وأيضاح الإبهام دون الحاجة معها لما يوضحها من غير جنسها، فالحركات والمشيات والهيئات والصفات الجسديّة، لا يُحتاج معها للغة منطوقة لمساعدتها على إبراز المعنى، فتقوم لغة الجسد بتأدية كامل المعنى دون أن ينقصه منه شيء.

---

693. القرشي: **جمهرة أشعار العرب**، 493-494.
694. ابنا ضمضم: هما هرم وحصين ابنا ضمضم المريّان.
695. الشاتمي عرضي: أي اللذين شتما عرضي.
696. الأشأم: الشؤم.
697. القشعم: الضخم.

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة الوقوف على ظاهرة لغة الجسد في قصائد كتاب جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، وذلك من خلال تتبع هذه الظاهرة أثرها في تشكيل الصورة، فبحثت في أثر لغة الجسد في الصورة التشبيهيّة، والصورة الاستعاريّة، والصورة الكنائيّة، والصورة التشخيصيّة، كما بحثت الدراسة في دور لغة الجسد في مساعدة الشعراء في التعبير عن أفكارهم وأغراضهم الشعريّة، وذلك من خلال استخدامها في الوصف، والغزل، والحرب، والرثاء، والهجاء، وبعد دراسة نماذج شعرية من كتاب جمهرة أشعار العرب، يمكن القول إنّ لغة الجسد أو اللغة غير المنطوقة تشكل ظاهرة لا يستهان بها في التواصل بين الناس، وإذا كانت لغة الجسد قد شكلّت ظاهرة في كتاب جمهرة أشعار العرب، الذي ضمّ قصائد من العصر الجاهلي والعصر الأموي، فإنه يمكننا القول إنّ معظم الشعر العربي القديم قد استعان بهذه اللغة كوسيلة للتواصل وأداء المعاني التي قد يقصر اللسان في التعبير عنها، ولا تؤديها الكلمات حقها، فقد يود الشاعر التعبير عن شيء ما، ولا تستوعب الكلمات مقصده، فيلجأ للغة الجسد لسد النقص الحاصل في اللغة المنطوقة التي قد تعجز عن التعبير عما يجول في النفس من مشاعر.

النتائج

بعد حمد الله تعالى على نعمه وجزيل عطائه، والصلاة على أشرف خلق الله محمد صلّى الله عليه وسلّم، وبعد إتمام هذا البحث توصلت إلى نتائج، منها:

1. دار خلاف حول تاريخ وفاة أبي زيد القرشي، مؤلف كتاب: جمهرة أشعار العرب، وتعددت الآراء وتباينت في تحديد تاريخ وفاته.
2. شكلّت لغة الجسد ظاهرة في كتاب: جمهرة أشعار العرب.
3. تُعتبر لغة الجسد من وسائل التواصل الفعّالة.
4. هناك نمطان أو نوعان تعبيريّان للغة الجسد، إراديّ، وغير إراديّ.
5. تؤدي لغة الجسد دورين في عملية التواصل، فقد تكون رسالة ذات محتوى، وقد تكون عامل استثارة وتحفيز.
6. عملت لغة الجسد على إيضاح الصورة التشبيهيّة، والاستعاريّة، والكنائيّة، والتشخيصيّة.
7. ساعدت لغة الجسد الشعراء على التعبير عن أغراضهم الشعريّة، من وصف وغزل، ومدح، ورثاء، وهجاء.
8. كشفت لغة الجسد عن المعاني الكامنة في نفس الشاعر، والتي ظهرت من خلال استخدامه للغة الجسد.
9. شكّل كتاب: جمهرة أشعار العرب ظاهرة أدبيّة قيّمية، فقد جمع العديد من القضايا النقديّة، بالإضافة لانفراده برواية بعض القصائد، التي لم ترد في كتاب غيره.

10. جمع كتاب: جمهرة أشعار قصائد من عيون الشعر العربي، التي تعتبر مرجعًا مهمًا لدراسة العديد من القضايا، كالنحو والبلاغة وغيرهما.

11. اختلاف النقاد القدماء والمحدثين في تحديد مفهوم الصورة الفنيّة.

التوصيات

1. توفير الكتاب للطلاب والباحثين وجعله متاحًا للاطلاع عليه ودراسته.
2. دراسة مقدمة الكتاب، فقد اشتملت على العديد من القضايا، وخاصة ما يقع تحت الغرائبية أو العجائبية، فقد أورد الكتاب أشعارًا على لسان آدم عليه السلام، وعلى لسان الملائكة، وكذلك نسب بعض الأشعار للجن.
3. البحث في موضوع: المعاني المشتركة بين القرآن والشعر، والتي ورد البعض منها في مقدمة الكتاب.
4. دراسة الكتاب دراسة صرفيّة ونحويّة.

المصادر والمراجع

القرآن لكريم

ابن الأثير: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، مصر، 1973، ط2.

الأحنف، العباس بن الأحنف: **ديوان العباس بن الأحنف**، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، 1997، ط1.

الأسد، ناصر الدين: **مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية**، دار المعارف، القاهرة، 1978، ط5.

إسماعيل، عز الدين: **المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي**، دار المعارف، القاهرة، 1980 ط2

أبو إصبع، صالح: **الاتصال الجماهيري**، دار الشروق، عمان، 1988م، ط1.

أبو إصبع، صالح خليل: **الاتصال والإعلام**، دار آرام للنشر، عمان، 2004م، ط4.

الأصبهاني، محمد بن داود: **الزهرة**، تحقيق: إبراهيم السامرائي، مكتبة المنار، الزرقاء، 1985م، ط2.

الأصفهاني، الراغب: **المفردات في غريب القرآن**، تحقيق: محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت، دت، دط.

الأعشى، ميمون بن قيس: **ديوان الأعشى**، تقديم: مهدي ناصر الدين، دار الباز للنشر، مكة، ودار الكتب العلمية، بيروت، 1987، ط1.

أمين، أحمد: **ضحى الإسلام**، الهيئة المصرية العامة، دط، دت.

الأندلسي، ابن الحدّاد: **ديوان ابن الحدّاد الأندلسي**، تحقيق: يوسف علي الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، 2015، ط2.

الأنصاري، شمس الدين محمد بن أبي طالب: **السياسة في علم الفراسة**، تحقيق: أحمد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت،2005، ط1.

الأنطاكي، داوود بن عمر: **تزيين الأشواق في أخبار العشاق**، تحقيق: أيمن البحيري، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002م، ط1.

أنيس، إبراهيم: **اللغة بين القومية والعالمية**، دار المعارف، مصر 1970م، ط1.

باكو، ناتالي: **لغة الحركات**، تعريب: سمير شيخاني، دار الجيل، بيروت، 1995م، ط1.

باي، ماريو: **أسس علم اللغة**، ترجمة: أحمد مختار عمر، منشورات جامعة طرابلس، 1972، ط1.

البحتري: **ديوان البحتري**، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، لبنان، 2000م، ط1.

البخاري، محمد بن إسماعيل: **صحيح البخاري**، تحقيق: مصطفى البغا، دار اليمامة ودار ابن كثير، بيروت، 1987م، ط3.

البرغوثي، لميس أحمد عارف: **أهم قضايا القصائد السبع المشوبات**، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، عمان، 1993.

بروكلمان، كارل: **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة: عبد الحليم النجار، ورمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، 1977، ط5.

البستاني، بطرس: **أدباء العرب في الأعصر العباسية**، كلمات عربية للنشر، القاهرة، دت، دط.

البستاني، سليمان: **مقدمة الإلياذة**، منشورات كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، دت، دط.

البصير، كامل حسن: **بناء الصورة الفنية في البان العربي**، المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1987م، ط1.

البغدادي، إسماعيل باشا بن محمد أمين (ت 1339 هـ): **إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون**، صححه: محمد شرف الدين، ورفعت بيلكه الكبيسي، دار الفكر، القاهرة، دت، دط.

البغدادي، عبد القادر بن عمر: **خزانة الأدب**، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1983م، دط.

بلاشير: تاريخ **التراث العربي**،**العصر الجاهلي**، ترجمة: محمود فهمي حجازي، جامعة محمد بن سعود، 1991م، دط،

بلاشير، ريجيس: **تاريخ الأدب العربي**، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، 1984م، ط2.

بني يونس، محمد: **سيكولوجيا الدافعية والاتصالات**، دار المسيرة، عمان، 2007م، ط1.

بهاء الدين زهير: **ديوان بهاء الدين زهير**، دار صادر ودار بيروت، 1964، ط1.

التبريزي، الخطيب التبريزي: **شرح ديوان عنترة**، قدم له وعلّق عليه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، 1992م، ط1.

التبريزي، يحيي بن علي: **شرح القصائد العشر**، دار الجيل، بيروت، دت، دط.

الترمذي، أبو عيسى محمد بن عيسى (279هـ): **سنن الترمذي**، تحقيق: أحمد شاكر وآخرين، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1956، دط.

الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد: **فقه اللغة وأسرار العربية**، تحقيق: السقا، والأبياري، والشلبي، مطبعة الحلبي، مصر، دت، ط1.

جابر، سامية: **الاتصال الجماهيري والمجتمع الحديث**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1998م، ط1.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: **البرصان والعرجان والعميان والحولان**، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1990، ط1.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان **والتبيين**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998م، ط7.

الجاحظ، عمرو بن بحر: **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، 1969م، ط3، ج3.

الجبر، خالد عبد الرؤوف: **لغة الجسد في التراث العربي**، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات،2015، ع36.

الجرجاني، عبد القادر بن محمد: **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، دط، دت.

الجرجاني: عبد القاهر: دلائل **الإعجاز**، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، 1992م، ط3.

جرير، جرير بن عطية: **ديوان جرير**، شرحه: يوسف عيد، دار الجيل، بيروت، 1992م، ط1 .

جميل بثينة، جميل بن معمّر: **ديوان جميل بثينة**، شرح ومراجعة وتقديم: عبد المجيد زراقط، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1989م، ط1.

ابن جني، أبو الفتح عثمان: **الخصائص**، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان1952م، ط2.

الحاكم، محمد بن عبد الله النيسابوري: **المستدرك على الصحيحين**، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990م، ط1.

ابن حزم، أبو محمد علي بن أحمد: **طوق الحمامة في الألفة والأُلاف**، ضبطه: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، دط، دت.

حسام الدين، كريم زكي: **الإشارات الجسمية**، دار غريب، القاهرة،2001م، ط1.

حسّان، تمام: **اللغة العربية معناها ومبناها**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م، ط2.

الحمد، غانم قدوري: **أبحاث في اللغة العربية الفصحى**، دار عمار، عمان، 2005م، ط1.

أبو حمدان، سمير: **الإبلاغية في البلاغة العربية**، عويدات الدولية، بيروت، 1991م، ط1،

الحمّوز، عبد الفتاح: **سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم**، دار جرير، عمان، 2011، ط1.

ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد(ت808هـ): **مقدمة ابن خلدون**، دار القلم، بيروت 1983م، ط5.

خليل، إبراهيم: مدخل إلى علم اللغة، دار المسيرة للنشر، عمان، 2010م، ط1.

الخنساء، تماضر بنت عمرو: **ديوان الخنساء**، شرح: حمدو طمّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2004م، ط2.

داود، محمد محمد: **جسد الإنسان والتعبيرات اللغوية دراسة دلالية ومعجم**، دار غريب، القاهرة، 2007م، ط1.

الدقاق، عمر: **مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم**، مكتبة دار الشرق، بيروت، دط، دت.

دي سوسير، فريناند: **علم اللغة العام**، ترجمة: يوئيل يوسف عزيز، راجعه: مالك المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد1985، ط3.

أبو ديب، كمال: **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، دط.

ذياب، محمد علي: **الصورة الفنية في شعر الشماخ**، وزارة الثقافة، عمّان، 2003، ط1.

الرافعي، مصطفى صادق: **تاريخ آداب العرب**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1974.

رحيمة، شيتر: **تداولية النص الشعري جمهرة أشعار العرب أنموذجا**، أطروحة دكتوراة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008.

الرّمّاني: **النكت في إعجاز القرآن الكريم**، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، 1968م، ط2.

ابن الرومي، علي العباس بن جريح: **ديوان ابن الرومي**، ضبط وتعليق وتحقيق: عمر فاروق الطبَاع، دار الأرقم، بيروت، 2000م، ط1.

الزركشي، شمس الدين محمد بن عبد الله: **شرح الزركشي على مختصر الخرقي**، تقديم: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002م، ط1.

الزمخشري، محمود بن عمر: **أساس البلاغة**، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، 1997م، ط1.

زيدان، جورجي: **علم الفراسة الحديث**، دار الجيل، بيروت، 1987، ط2.

ابن زيدون، أحمد بن عبد الله: **ديوان ابن زيدون**، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، 2003م، ط3.

السعران، محمود: **علم اللغة مقدمة للقارئ العربي**، دار النهضة العربية، دط، دت،

سلطان، منير: **الصورة الفنية في شعر المتنبي**، منشأة المعارف، الاسكندرية، 2002م، ط1.

بن أبي سلمى، زهير: **ديوان زهير بن أبي سلمى**، شرح: عمر فاروق الطبّاع، دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، 2016م، ط1.

ابن سينا، أبو علي الحسن بن عبد الله: **الشفاء، الخطابة**، تحقيق: محمد سليم سالم، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1954م، دط.

السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين: **المزهر في علوم اللغة**، شرحه محمد أحمد جاد المولى وآخرون. دار التراث، دت، ط3.

الشايب، فوزي حسن: **محاضرات في اللسانيات**، منشورات وزارة الثقافة، عمان–الأردن، 1999م، ط1.

شرف الدين، خليل: **مقدمة جمهرة أشعار العرب لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 1991، ط2.

الشكعة، مصطفى: **مناهج التأليف عند العرب قسم الأدب**، دار العلم للملايين، بيروت 1961، ط6.

شيخ أمين، بكري: **البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)**، دار العلم للملايين، بيروت، 1995، ط5.

الشيخون، محمود السيد: **الأسلوب الكنائي (نشأته وتطوره وبلاغته)**، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978م، ط1.

صالح، بشرى موسى: **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ط1.

صالح، مخيمر، **القصائد المشوبات**، مجلة الدراسات الإسلامية، الباكستان،2005م، مج40، عدد3.

صبح، علي علي: **الصورة الأدبية تأريخ ونقد**، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، دت، دط.

الصماوي، أحمد عبد السيّد: **فن الاستعارة**، دار بور سعيد، الاسكندرية، 1979، ط1.

الصنوبري، أحمد بن محمد بن الحسن الضبي: **ديوان الصنوبري**، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1988، ط1.

ضيف، شوقي: **تاريخ الأدب العرب –العصر الجاهلي**، دار المعارف، القاهرة، دت، ط11.

طبانة، بدوي: **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1969م، ط3.

الطرابلسي، أمجد: **نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب والتاريخ والجغرافيا**، مطبعة الجامعة السورية دمشق،1995م، ط2.

ابن عاشور، محمد الطاهر: **التحرير والتنوير**، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ، 2000م، ط1.

عامر، فتحي أحمد: **من قضايا التراث العربي النقد والناقد**، نشأة المعارف، الاسكندرية، دت، دط.

عبد العزيز، محمد حسن: **سوسير رائد علم اللغة الحديث**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1989م، ط1.

ابن عبد ربه، أحمد بن محمد الأندلسي: **شعر ابن عبد ربه الأندلسي**، تحقيق: محمد أديب جمران، مكتبة العبيكان، الرياض، 2000م، ط1.

عبد الله، عودة: **الاتصال الصامت وعمقه التأثيري في الآخرين في ضوء القرآن والسنة**، مجلة المسلم المعاصر، القاهرة، عدد112، 2004م.

أبو عبيدة، معمر بن المثنى: **مجاز القرآن**، تعليق: محمد فؤاد سركيس، مكتبة الخانجي، مصر، دط، دت، ج1.

أبو العدوس، يوسف: **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث**، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، 1997، ط1.

عرار، مهدي أسعد: **البيان بلا لسان**، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007م، ط1.

العسكري، أبو هلال: **الصناعتين (الكتابة والشعر)**، تحقيق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، دت، ط2.

العشماوي، محمد زكي: **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت، 1986م، ط1.

عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي بيروت، 1992م، ط3.

علوي، حافظ إسماعيل: **قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية**، مجلة عالم الفكر، 33، العدد2، 2004م.

عمر بن أبي ربيعة: **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، تحقيق: علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992م، ط2.

عودة، محمود: **أساليب الاتصال والتغيير الاجتماعي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988م، دط.

أبو عياش، نضال: **الاتصال الإنساني من النظرية إلى التطبيق**، كلية فلسطين التقنية، فلسطين، 2005م، ط1.

عيد، عريب محمد: **علم لغة الحركة بين النظرية والتطبيق**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2010م، ط1.

فاخوري، محمد: **مصادر التراث والبحث في المكتبة العربية**، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية حلب، 1996م، دط.

الفارابي، محمد بن طرخان أبو نصر الفارابي: **الحروف**، تحقيق وتقديم: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1969، ط1.

الفارابي، محمد بن طرخان، أبو نصر الفارابي: **في المنطق والخطابة**، تحقيق: محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976، دط.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد: **معجم العين**، تحقيق: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، بغداد، 1980-1985، دط، مادة جوز

أبو الفرج، قدامة بن جعفر: **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، ومكتبة المثنى، بغداد، 1963، ط1.

فندريس: **اللغة**، تعريب: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصّاص، مكتبة الأنجلو المصري، 1950م، ط1.

فهمي، ماهر حسن: **المذاهب النقدية**، دار القطري بن الفجاءة، الدوحة، 1962م، ط1.

فيود، بسيوني عبد الفتاح: **علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل البيان)**، مؤسسة المختار، القاهرة، 1998، ط2.

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم الدينوري: **عيون الأخبار**، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م، دط.

قراقزة، محمود عبد القادر علي: **نحو ميادين وفعاليات تربوية معاصرة**، دار العودة، دبي، 1988م، ط1.

قرقز، أنس أحمد: **لغة الجسم في التراث اللغوي والتعبير القرآني**، نادي الجوف الأدبي الثقافي، 2018م، ط1.

القرطاجني، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجه، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م، ط2.

قطب، سيد: **في ظلال القرآن**، دار الشرق، بيروت، 1987م، ط13.

القيرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1981م، ط5.

كثير عزة، كثير بن عبد الرحمن: **ديوان كثير عزة**، شرحه: قدري مايو، دار الجيل، بيروت، 1995م، ط1.

كلينتون، بيتر: **لغة الجسد في العمل**، ترجمة: دار الفاروق، دار الفاروق للنشر، 2005م ط1.

محمد، سراج الدين: **الغزل في الشعر العربي**، دار الكتب الجامعية، بيروت، لبنان، دت، دط.

المديني، موسى محمد بن عمر: المغيث في غريب القرآن والحديث، تحقيق: محمود نصّار، دار الكتب العلمية، بيروت، 2009، ج2

ابن منظور، جمال الدين: **لسان العرب**، تصحيح: أمين عبد الوهاب ومحمد العبيدي، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، 2005، ط1.

موسى، محمد الأمين: **الاتصال غير اللفظي في القرآن الكريم**، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003م، ط1.

موسى، محمد الأمين: **التواصل الفعال: الأسس النظرية والمجالات التطبيقية**، جامعة الشارقة، 2012م، ط1.

ناصف، مصطفى: **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، بيروت، 1984م، ط3.

النوري، محمد جواد: **لغة الجسد علم الكينات دراسة نظرية تطبيقية**، دار الكتب العلمية، بيروت، 2017م، ط1.

الهاشمي، السيد أحمد: **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، المكتبة العصرية، بيروت، دت، دط

الهاشمي، محمد علي: **جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام**، تأليف: أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (ت 4ق هـ)، لجنة التأليف والترجمة والنشر، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1979.

هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، 1997، دط.

اليافعي، نعيم: **تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988م، ط1.

Abstract

Body Language in "Jamharat Ašár alArab " Arab Poetry Collection, Yazan sh break PhD thesis, 2019, yarmouk University. (Supervisor : Salem m. ALHadrusi).

This study presented the body language in Arab collection poetry poems and highlighted the deliberate body expressions provided from the body details and gestures. Further, this study addressed the capability of the body language in influencing and persuading besides the spoken language. It also handled the phenomenon of body language from the theoretical aspect in selective samples of Arab collection poetry through sensory situations, descriptive and dramatic. This is throughout the capacity of the body language in achieving the communication between a sender and a receiver with monitoring its explicit and implicit signs. Also, this study focused on the ability of the body to inspire the poets and motivate them to describe such a language.

Key words: Body language, Arab poetry collection, Ancient Arabic poetry.