جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية

الصورة الفنية في جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي (ق4هـ)

(القصائد المشوبات والملحمات انموذجا)

The Artistic Image Of The Anthology Of

Arab Poetry Of Abu Zaid Al Qurash? (C4 – H) (Al Mashubàt and Al Mulhamat Poems as a Model)

إعداد الطالب

سعود بن سالم بن فواز الحربي

الرقم الجامعي: 2011101020

إشراف الدكتور

سالم مرعي الهدروسي

تخصص أدب و نقد

الفصل الدراسي الأول

2017 - 2016

الصورة الفنية في جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي (ق4هـ)
(القصائد المشوبات والملحمات انموذجاً)

The Artistic Image Of The Anthology Of Arab Poetry Of Abu Zaid Al Qurashì (C4 – H) (Al Mashubàt and Al Mulhamat Poems as a Model)

إعداد الطالب

سعود بن سالم بن فواز الحربي

قُدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص أدب ونقد، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

وافق عليها

د. سالم مرعي الهدروسي ..... مشرفاً ورئيساً

أستاذ مشارك في النثر القديم- الأدب العباسي، جامعة اليرموك

أ.د ماجد ياسين جعافره..... عضواً

أستاذ في الأدب العباسي، جامعة اليرموك

د. محمد موسى علي العبسي..... عضواً مناقشاً

أستاذ مشارك في الأدب القديم، جامعة آل البيت

تاريخ مناقشة الرسالة

2016/12/28

الإهداء

أهدي هذا الجهد المتواضع إلى:

والدي الحبيب الذي علمني الإصرار والتصميم في مواجهة الحياة.

والدتي الحبيبة التي هونت عليّ عقبات الحياة بدعائها ورضاها

زوجتي العزيزة التي تحملت معي مشاق الدراسة.

إخوتي وأخواتي وأصدقائي الذين شاركوني متاعب البحث.

أستاذي الفاضل، الدكتور سالم الهدروسي الذي طوقني بخالص حبه ومودته.

وإلى من وقف بجانبي، ومد لي يد العون والمساعدة.

الباحث

سعود بن سالم بن فواز الحربي

الشكر والتقدير

الحمدلله حمداً يكافئ آلاءه، ويوازي نعمه وإحسانه، والصلاة والسلام على من لا نبي بعده، وعلى آله وصحبه، ومن استنَّ بسنته إلى يوم الدين، وبعد:

فإنه ليسعدني، وقد فرغت من إعداد رسالتي، أن أعترف بكل ذي فضل عليَّ بفضله، اقتداءً بقول الرسول –صلى الله عليه وسلم -: "من لا يشكر الناس، لا يشكر الله".

يشرفني أن أزجي وافر الشكر إلى أستاذي الكريم، الدكتور سالم مرعي الهدروسي، الذي تفضل مشكوراً بقبول الإشراف على هذه الرسالة، وتحمله عناء التوجيه؛ إذ لم يبخل علي بعلمه الغزير ، ووقته الثمين في سبيل تجاوز الصعوبات والعقبات.

وكما يطيب لي أن أتقدم من عضوي لجنة المناقشة:

الأستاذ الدكتور ماجد ياسين الجعافرة

الدكتور محمد موسى علي العبسي

اللذين تفضلا مشكورين بقبول مناقشة هذه الرسالة وتقويمها، فلهم مني خالص الحب والمودة.

والشكر موصول إلى كل من أخذ بيدي إلى إنجاز هذه الرسالة.

وآخر دعوانا أن الحمدلله رب العالمين

الباحث:

سعود بن سالم بن فواز الحربي

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
قائمة المحتويات	هـ
الملخص باللغة العربية	ز
المقدمة	1
التمهيد	3
أ. التعريف بأبي زيد القرشي وجمهرته	4
1. التعريف بأبي زيد القرشي	5- 10
2. التعريف بجمهرة أشعار العرب	10- 22
ب. التعريف بالقصائد المَشُوبات والمُلْحَمات	23- 26
الفصل الأول : الصورة التشبيهية وتجلياتها في القصائد المَشُوبات والمُلْحَمات	
مدخل	28
أولاً: تعريف الصورة التشبيهية.....	28- 33
ثانياً: نماذج من أشعار هذه القصائد	34- 59
الفصل الثاني: الصورة الاستعارية وتجلياتها في القصائد المَشُوبات والمُلْحَمات	
مدخل	61
أولاً: تعريف الصورة الاستعارية	61- 65

الموضوع	الصفحة
ثانياً: نماذج من أشعار هذه القصائد	65 -93
الفصل الثالث: الصورة المجازية وتجلياتها في القصائد المَشُوبات والمُلْحَمات	
مدخل	95
أولاً: تعريف الصورة المجازية	95 -98
ثانياً: نماذج من أشعار هذه القصائد	99 -129
الفصل الرابع: الصورة الكنائية وتجلياتها في القصائد المَشُوبات والمُلْحَمات	
مدخل	131
أولاً: تعريف الصورة الكنائية	131 -135
ثانياً: نماذج من أشعار هذه القصائد	135 -158
الفصل الخامس: دراسة نموذجين تطبيقيين:	
الأول: من القصائد المَشُوبات.(مَشُوبة تميم بن أبي مُقبل)	160 -182
الثاني: من القصائد المُلْحَمات (مُلْحَمة الراعي النميري)	183 -204
الخاتمة	205 -206
المصادر والمراجع	207 -219
الملخص باللغة الإنجليزية	220

الملخص

الصورة الفنية في جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي (ق4هـ)

(القصائد المشوبات والملحمات انموذجا)

إعداد الباحث سعود بن سالم بن فواز الحربي.

إشراف الدكتور: سالم مرعي الهدروسي.

جاءت هذه الرسالة في: مقدمة، وتمهيد، وخمسة فصول، خصصت المقدمة للحديث عن: أهمية الدراسة، ومبررات اختيارها، والمنهج الذي اتبعه الباحث، والدراسات السابقة.

ونهض التمهيد بالحديث عن: التعريف بأبي زيد القرشي وجمهرته، وكذلك بالتعريف بالقصائد المَشُوبات والمُلْحَمات.

وعالج الفصل الأول: مفهوم الصورة التشبيهية، ودراسة بعض هذه الصور من خلال القصائد التي كانت محط عناية الدراسة. "المَشُوبات/ المُلْحَمات"

وتناول الفصل الثاني: مفهوم الصورة الاستعارية، ودراسة نماذج من هذه الصورة كما تجلت في هذه القصائد.

وتناول الفصل الثالث: الصورة المجازية؛ مفهومها، كما تناول بعضاً من هذه الصور التي انضوت عليها هذه القصائد.

وتناول الفصل الرابع: الصورة الكنائية؛ من حيث مفهومها، والصور الفنية الكنائية التي تجسدت في هذه القصائد.

وأما الفصل الخامس والأخير، فخصص لدراسة نموذجين تطبيقيين، جلى فيهما الباحث الصور الفنية التي انطوى عليها هذان النموذجان، وهما:

الأول: من القصائد المَشُوبات.(مَشُوبة تميم بن أبي مُقبل).

الثاني: من القصائد المُلْحَمات (مُلْحَمة الراعي النميري) من جمهرة أشعار العرب للقرشي.

وأخيراً: الخاتمة التي عرضت لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث، ومن ثم قائمة المصادر والمراجع التي أفاد منها في هذه الدراسة.

المقدمة

الحمدلله حمداً طيباً مباركاً فيه، والصلاة والسلام على سيدنا محمد، وعلى آله، ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

فقد هدف الباحث من هذه الدراسة الموسومة بـ "الصورة الفنية في قصائد المَشُوبات والمُلْحَمات من جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي (ق4هـ)"، إلى تناول الصورة الفنية المتمثلة في هذه القصائد. فتكونت من: مقدمة، وتمهيد، وخمسة فصول.

خصصت المقدمة للحديث عن أهمية الدراسة التي تمثلت في محاولتها الوقوف على جماليات الصور الشعرية في أشعار قصائد " المَشُوبات والمُلْحَمات" من "جمهرة أشعار العرب" لأبي زيد القرشي؛ إذ تمتاز هذه الأشعار بمزايا جمة؛ في مستوياتها اللغوية والفنية.

وأما مبررات اختيارها " المَشُوبات والمُلْحَمات"؛ فلما تنطوى عليه من نماذج شعرية، تعد من عيون الشعر العربي؛ إذ هي بحاجة إلى غير دراسة؛ لمحاولة استنطاق هذه الأشعار بلاغياً ونقدياً، فجاءت هذه الدراسة؛ لتتوقف عند إحدى جمالياتها، المتمثلة في الصورة الفنية، آملة أن تجلي دلالاتها، وتكشف عن إيحاءاتها.

واعتمدت الدراسة على المنهجين: الوصفي والجمالي؛ الوصفي الذي يرصد النصوص الشعرية المعنية ويحللها. والمنهج الجمالي الذي يعنى بالوقوف على الصور الشعرية، وطرق تشكلها، بما ينسجم وتجربة الشاعر الفنية والشعورية.

وأما الدراسات السابقة؛ فلم يعثر الباحث على أي دراسة أكاديمية شاملة متخصصة، عالجت جماليات الصورة الفنية في قصائد " المَشُوبات والمُلْحَمات"، وإنما ثمة بعض من الدراسات والأبحاث المحدودة التي تناولت بعضاً من الجوانب الفنية في هذه القصائد، وقد أفاد منها الباحث، ورصدها في قائمة المصادر والمراجع.

وجاء التمهيد؛ ليلقي بعض الضوء على جامع هذه الأشعار، أبي زيد القرشي، وجمهرته، وكذلك التعريف بهذه القصائد، من حيث سبب تسميتها، والترجمة الموجزة لأصحابها.

وتناول الفصل الأول: مفهوم الصورة التشبيهية، ونماذج من هذه الصور التي تجلت فيها.

وعالج الفصل الثاني: مفهوم الصورة الاستعارية، والنماذج الشعرية التي جسدتها.

وعرض الفصل الثالث: للصورة المجازية، من حيث مفهومها، وما تنطوي عليه هذه القصائد من نماذج شعرية.

وسعى الفصل الرابع: إلى تجلية الصورة الكنائية في قصائد " المَشُوبات والمُلْحَمات"، فابتدأ الحديث بالتعريف بالصورة الكنائية، ثم أعقبه ببعض النماذج الشعرية التي جسدتها.

وخصص الفصل الخامس والأخير: لدراسة نموذجين تطبيقين، الأول: من القصائد المَشُوبات.(مَشُوبة تميم بن أبي مُقبل).

وأما الثاني؛ فهو من القصائد المُلْحَمات (مُلْحَمة الراعي النميري) من جمهرة أشعار العرب للقرشي.

وانتهت الدراسة بخاتمة، عرضت لأهم النتائج التي توصلتْ إليها، ثم أعقبها الباحث بقائمة المصادر والمراجع التي أفاد منها.

وقد اتكأت الدراسة على "جمهرة أشعار العرب" لأبي زيد القرشي، بتحقيق الدكتور محمد علي الهاشمي؛ نظراً لاستيفائها شروط التحقيق العلمي.

وأخيراً، فإن وفقتُ فالشكر والحمد لله، فهو نعم المولى ونعم النصير، وإن أخطأت، أو سهوت، أو قصرت، فمن نفسي، وحسبي ما بذلت من جهد.

التمهيد:

أ - التعريف بأبي زيد القرشي وجمهرته.

1 - التعريف بأبي زيد القرشي.

2 - التعريف بجمهرة أشعار العرب.

ب -التعريف بالقصائد المَشُوبات والمُلْحَمات

1- التعريف بأبي زيد القرشي

مدخل:

لم يُعنَ العرب في الجاهلية بتدوين شعرهم، وبقي هذا الأمر على حاله – أيضاً – في صدر الإسلام، إذ ظلوا يتناشدون الشعر شفاهة، ولا يقيّدونه إلا قليلا، وفي ظروف خاصة، حتى مُصِّرت الأمصار، وراجعت العرب الأشعار، وأخذت فكرة التدوين تسلك طريقها في تسجيل غزوات الرسول - صلى الله عليه وسلم –وأحاديثه الشريفة، وفي تقييد بعض الأخبار التاريخية[1].

فـ " كل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكرة ولا استعانة ... فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً (أفواجاً)، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيّده على نفسه، ولا يَدْرسه أحداً من ولده"[2].

وعلى أية حال إن كان الشعر الجاهلي قد دون بعضه منذ العصر الجاهلي[3]، أو قليل منه فإن الرواة التالين، وعلى رأسهم المفضل الضبي (ت 168 أو 178هـ)، والأصمعي (عبد الملك بن قُرَيب ت 216هـ)، هم الذين يرجع إليهم الفضل في تدوين الشعر الجاهلي تدويناً منهجياً قائماً على التوثيق والتجريح في دواوين، ومجموعات صحيحة[4].

([1])انظر: ضيف، شوقي: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د.ت)، ص159.

([2])الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت 255 هـ): البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، 2010، ج3، ص18.

([3])انظر: الأسد، ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1978، ص172.

([4])انظر: ضيف: العصر الجاهلي، ص160.

ثم خلف من بعدهم خلف عنوا بجمع هذا الشعر، وتدوينه وتصنيفه في مجاميع تفاوتت حجماً، وتنوعت منهجاً تغيّت في نهاية الأمر حفظ شعرنا القديم، وتنخيله من الزائف المنحول، ومن هؤلاء أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (ت ق 4هـ)، في كتابه الموسوم بـ "جمهرة أشعار العرب".

وسيحاول التمهيد أن يلقي بعض الضوء على المؤلف والكتاب

أولاً: التعريف بالمؤلف

ثمة خلاف كبير حول العصر الذي عاش فيه أبو زيد القرشي، ولعل أقدم إشارة، يمكن أن نقع عليها إليه، ما ذكره ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) في كتابه " العمدة"، إذ يقول: " وقال محمد بن أبي الخطاب في كتابه الموسوم بـ "جمهرة أشعار العرب" إن أبا عبيدة (معمر بن المثنى ت 210هـ) قال: أصحاب السبع التي تسمى السِّمْط": امرؤ القيس، وزهير، والنابغة ..."[1]، وقال أيضاً: " وزعم ابن أبي الخطاب أن أبا عمرو (ابن العلاء ت 154هـ) يقول: " أشعر الناس أربعة: امرؤ القيس، والنابغة ..."[2]، وقد نقل السيوطي (ت 911هـ) هذين الخبرين عن ابن رشيق القيرواني [3].

وذكر البغدادي (ت 1093هـ) في خزانته محمد بن أبي الخطاب، ست مرات؛ يسميه باسم محمد بن أبي الخطاب من غير كنية، ولا نسبة بعد الاسم، ونسب الجمهرة إليه في موطنين، أحدهما ينقل فيه كلام ابن رشيق الآنف الذكر، وثانيهما ينقل هو من مقدمة الجمهرة، فيقول: "

([1])ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت 456هـ): العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000، ج1، ص146.

([2])المصدر نفسه، ج1، ص149.

([3])انظر: السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين (ت 911هـ): المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ج2، ص480، 481.

ورأيت أيضاً في جمهرة أشعار العرب لمحمد بن أبي الخطاب، قد روى أن بعض الملائكة قال: (من الوافر)

لِدُوا للموت وابنُوا للخراب فكلُّكمُ يَصيرُ إلى ذهابِ

وفي الموطن الثالث ذكر الجمهرة فقط دون صاحبها، في سياق المجاميع الشعرية التي اعتمد عليها وانتقى منها، وفي الموطن الرابع قال " صاحب جمهرة أشعار العرب". وفي الموطنين الخامس والسادس نقل من حاشية الجمهرة فقال: " شارح جمهرة الأشعار"[1].

وأما المحدثون والمعاصرون الذين تحدثوا عن هذا الكتاب ومؤلفه، فمنهم: إسماعيل البغدادي (ت 1339 هـ)، فقد قال: " جمهرة أشعار العرب لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي المتوفي سنة 170هـ"[2]، وجورجي زيدان، فقال: " اسمه أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، لم نقف على ترجمته، ولكن يظهر أنه نبغ في أواسط القرن الثالث للهجرة"[3].

وأما وبروكلمان، فقال: " وربما كانت المجموعة الرابعة، وهي: جمهرة أشعار العرب، وقد جمعت في أواخر المائة الثالثة للهجرة ... وإذاً، فلا بد أن حياته كانت في أواخر القرن الثالث الهجري"[4]، وأحمد أمين، فقال: " هو شخصية غير معروفة، قالوا: إنه مات سنة 170هـ، ولكن

([1])انظر: البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت 1093هـ): خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1983، ج1، ص22، 126، ج3، ص426، ج9، ص531، ج11، ص 335 – 336، 352. الهاشمي، محمد علي: مقدمة جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تأليف أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (ت 4 ق هـ)، لجنة البحوث والتأليف والترجمة والنشر، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1979، ص 14 – 15.

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

([3])زيدان، جورجي: تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ج1، ص110.

([4])بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، ورمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1977، ج1، ص75.

تاريخ حياته وهويته أحاط بهما الغموض، وهو في ثنايا الكتاب، يقول: حدثنا المفضل بن محمد الضبي، فإن صح ذلك؛ فهو تلميذ من تلاميذه"[1].

وتحدث عنه مصطفى صادق الرافعي غير مرة في كتابه " تاريخ آداب العرب"، فقال: " أبو زيد بن أبي الخطاب القرشي صاحب الجمهرة المتوفى سنة 170هـ"[2]، وكذلك شوقي ضيف، فقال: " والمجموعة الرابعة جمهرة أشعار العرب لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، ولا نجد اسمه بين الرواة المشهورين، غير أنه يتضح من مقدمته لكتابه، وما نقله عن الرواة أن بينه وبين رواة القرن الثاني جيلين أو ثلاثة، فالوسائط بينه وبينهم في السند غير بعيدة، ولذلك نظن أنه كان يعيش في أواخر القرن الثالث، أو أوائل القرن الرابع"[3].

وكذلك ناصر الدين الأسد، فقال: " وأما الجمهرة ... قد نسب إلى أبي زيد محمد بن أبي الخطاب؛ وهو مجهول ليس له أدنى ذكر في جميع كتب الطبقات والرجال، فلم يذكر مع المحدِّثين ورواة الحديث، ولا مع اللغويين والنحويين، ولا مع الشعراء والأدباء، ولا مع مؤلفي الكتب، وجامعي الدواوين ... إن مؤلف كتاب جمهرة أشعار العرب لابد أن يكون قد عاش قبل منتصف القرن الخامس؛ لأن ابن رشيق القيرواني روى عنه في العمدة، وابن رشيق مات سنة 463هـ"[4].

ويذهب عمر الدقاق إلى أن أبا زيد عاش بعد القرن الثاني، وأنه من رجال القرن الثالث؛ وذلك لأن القرن الثاني لم يعرف فيه المؤلفون مثل هذه النزعة إلى التنظيم والتبويب[5]، وأما عز

([1])أمين، أحمد: ضحى الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ج2، ص276.

([2])الرافعي، مصطفى صادق: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1974، ج3، ص346.

([3])ضيف: العصر الجاهلي، ص178.

([4])الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، ص 584، 585، 588.

([5])انظر: الدقاق، عمر: مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم، مكتبة دار الشرق، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص50.

الدين إسماعيل، فيقول: " ... وينتهي بنا هذا إلى أن القرشي ربما عاش في النصف الثاني من القرن الثالث، وشهد طرفاً من القرن الرابع"[1].

في حين يرى سامي مكي العاني، وعبد الوهاب محمد العدواني، أن أبا زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، الذي يرجح أنه من رواة القرن الرابع الهجري وعلمائه، وهو غير معروف في كتب الطبقات والرجال[2].

ويقول أمجد الطرابلسي: إن " كتاب جمهرة أشعار العرب المنسوب لراوية مغمور لا نعرف عنه شيئاً، 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 عبد الله المفضل بن عبد الله المجبري... ومما يؤسف له أن (المفضل) قد سمي 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 مثلاً العلامة 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 أن أبا زيد القرشي، وأستاذه المفضل المجبري كانا في عصر متأخر عن عصر المفضل الضبي بما لا يقل عن نصف قرن"[3]، وهذا يعني أنه من رجال القرن الثالث الهجري.

([1])إسماعيل، عز الدين: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980، ص79.

([2])انظر: العاني، سامي مكي، وعبد الوهاب محمد علي العدواني: المكتبة تعريف بالمصادر الرئيسة والمساعدة في دراسة اللغة والأدب، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1979، ص231.

([3])الطرابلسي، أمجد: نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب والتاريخ والجغرافيا، مطبعة الجامعة السورية، دمشق، ط2، 1956، ص97 – 98.

ويرى بطرس البستاني " أن أبا زيد أولى بأن يكون من أهل العصر (العباسي) الأول من أن يكون من أهل العصر الثاني؛ لأنه أورد في كتابه جمهرة أشعار العرب روايات سمعها من المفضل الضبي، والمفضل توفي سنة (171هـ)، أو نحو ذلك. وهذا يدل على أنه عاصره، وأخذ عنه"[1]. ويقول سليمان البستاني عن مؤلف جمهرة أشعار العرب، و " ألفه أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي المتوفى سنة 170 للهجرة"[2].

ويمكن أن نخلص من الحديث الآنف الذكر إلى ما يلي:

إن القدامى لم يشيروا في كتب التراجم والسير، ولا في تراجم اللغويين أو غيرها إلى حياة أبي زيد القرشي، فهو بذلك رجل مغمور مجهول، لم يعرف إلا بجمهرته، فأقدم ذكر له – كما تقدم – في كتاب " العمدة" لابن رشيق القيرواني.

إن المحدثين والمعاصرين الذين تناولوا الكتاب ومؤلفه، قد انقسموا إلى فريقين، الأول: ذهب إلى أن وفاته كانت سنة (170هـ)، ومنهم: إسماعيل البغدادي، وأحمد أمين، ومصطفى صادق الرافعي، وبطرس البستاني، وسليمان البستاني، ...إلخ. وأما الفريق الثاني، فقد تراوحت وفاته لديه، بين القرن الثالث، والقرن الخامس الهجريين، ومنهم: جورجي زيدان، وشوقي ضيف، وناصر الدين الأسد، وعمر الدقاق، وإسماعيل عز الدين، وسامي مكي العاني، وأمجد الطرابلسي، وبروكلمان.

ويرى محقق كتاب " جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام"؛ محمد علي الهاشمي، وهي النسخة التي سنعتمدها – إن شاء الله تعالى – في بحثنا؛ أن مؤلف الجمهرة، كان من رجال القرن الثالث، ومطلع القرن الرابع، وأن وفاته كانت ما بين (300 – 310هـ)، أو ما قاربها .

([1])البستاني، بطرس: أدباء العرب في الأعصر العباسية، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج2، ص200.

([2])البستاني، سليمان: مقدمة الإلياذة، منشورات كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص155.

ولعل ما ذهب إليه؛ هو أقرب الآراء وأدقها، إذ قام بفحص الأسانيد التي وردت في كتاب الجمهرة، والتحقق من تاريخ وفاة الرواة الذين نقل عنهم القرشي، فضلاً عن الاستئناس بأقدم إشارة نبهت إلى هذا الكتاب؛ وهي ما ورد في كتاب "العمدة" لابن رشيق القيرواني[1]. وبذلك تكون حياة أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي قد انتهت في بداية القرن الرابع الهجري، وهذا ما نميل إليه، والله تعالى أعلم.

ثانياً: التعريف بجمهرة أشعار العرب.

عرفت الحياة الأدبية في القرن الثاني الهجري، وما تلاه إلى جانب صناعة دواوين الشعراء، أو شعراء قبيلة بعينها؛ اتجاهات أخرى لا تنتمي إلى هذين الاتجاهين، وإنما تقوم على أساس الانتقاءات لغايات مختلفة، يمكن أن نطلق عليها المختارات الشعرية.

ولعل أقدم ما وصل إلينا من هذه المختارات؛ المعلقات التي جمعها حماد الرواية (ت 155هـ)، ثم المفضليات التي اختارها المفضل الضبي (ت 168هـ)، ثم الأصمعيات؛ للأصمعي (ت 216هـ)، ثم تلا ذلك الكتاب الذي نحن بصدد الحديث عنه؛ " جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام" للقرشي (ت 4 ق هـ). فهو من الاختيارات المبكرة للشعر العربي. [2]

وقد قدم لها بمقدمة غير قصيرة، جمعت " بين الصواب والخطأ، ... (و) الغث والسمين"[3] فثمة شعر منسوب إلى سيدنا آدم – عليه السلام – وآخر إلى إبليس، والعمالقة وغيرهم من الأمم والقبائل التي بادت؛ كعاد وثمود، بل ذكر طرائف كثيرة عن الجن وأشعارها. وإذا كان حماد الرواية، والمفضل الضبي، والأصمعي لم يقدموا لاختياراتهم بدراسة أو مقدمة، فإن أبا زيد القرشي

([1])انظر: الهاشمي: مقدمة جمهرة أشعار العرب، ص13 وما بعدها.

([2])انظر: الأسد : مصادر الشعر الجاهلي ، ص 573 وما بعدها .

([3])انظر: الشكعة، مصطفى: مناهج التأليف عند العرب قسم الأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1961، ص 477.

قد فعل ذلك، وإن كان فيها مالا يؤخذ مأخذ الحقيقة والجدية، إذ تورط في بعض الخيالات، ونأى عن بعض الحقائق[1].

ومهما يكن من أمر، فإنه يبقى أول كتاب يجمع فيه صاحبه نماذج شعرية بطريقة علمية منظمة، تنهض على التقسيم والتبويب العلمي، "إن هذا المؤلف العظيم قد جمع للعرب أحسن جمهرة من أشعار شعرائهم"[2].

وتتميز الجمهرة – عن غيرها من المجاميع الشعرية المتقدمة عليها – بمقدمتها النقدية المسهبة التي تضمنت الأقسام التالية:

أولاً: ما وافق القرآن من ألفاظ العرب

وهنا يقارن بين لغة القرآن الكريم ولغة الشعر، ويخلص إلى أن ما في القرآن مثل ما في كلام العرب؛ من اللفظ المختلف، ومجاز المعاني؛ كالمجاز المرسل في بيت امرئ القيس (من الطويل):[3]

قِفا فاسألا الأطلالَ عن أمِّ مالكِ وما تُخبرُ الأطلالُ غيرَ التَّهالكِ

([1])انظر: الشكعة، مصطفى: مناهج التأليف عند العرب قسم الأدب، ص478.

([2])جواد، مصطفى: البحث العلمي عند العرب المسلمين، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج7، ع15، 1960، ص179.

([3])القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب (ت ق 4 هـ): جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: محمد علي الهاشمي، منشورات لجنة البحوث والتأليف والترجمة والنشر، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1979، ص113.

وقوله تعالى: " وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا"[1]، وحذف الخبر إذا حمل الخبر الثاني معنى الخبر الأول، كما في قول عمرو بن امرئ القيس الأنصاري[2] (من المنسرح):[3]

نحنُ بما عندَنا وأنتَ بما عندَكَ راضٍ والرَّأيُ مُختلِفُ

وقوله تعالى: "وَاسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ وَإِنَّهَا لَكَبِيرَةٌ إِلَّا عَلَى الْخَاشِعِينَ "[4]

ويمضي بنا القرشي على هذه الشاكلة من المقارنة الطويلة بين لغة القرآن الكريم، ولغة الشعر في ما يتعلق بالمسائل البلاغية، والنحوية، والمعنوية، وكأنه يريد أن يقول: إن القرآن الكريم نزل بلغة هؤلاء الفصحاء.

ولا بد أن نجد في هذا الكتاب الإلهي أساليبهم وطرائقهم في التعبير، وأنه نطق بما نطق به هؤلاء الشعراء، وأن مفردات القرآن الكريم – أيضاً – مما يعرفه العرب، ومما حفلت به لغة قريش وشعرائها. وهذا ما دعا القرشي إلى أن " يركز على الأعشى في اثني عشر بيتاً، 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 جميعاً، وصبت فيها؛ أي أنها ضمت أرقى ما انتهت إليه بلاغة القول عند الجاهليين والقرشيين بصفة خاصة"[5].

([1]) سورة يوسف، آية 82.

([2])عمرو بن امرئ القيس بن مالك الأعز بن ثعلبة بن كعب بن الخزرج بن الحارث بن الخزرج بن حارثة ... بن الأزد، شاعر جاهلي. انظر: البغدادي: خزانة الأدب، ج4، ص 279 – 283.

([3])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص113.

([4])سورة البقرة، آية 45.

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

وهذا يعني_ في نظر أبي زيد_ أن اللغة تشكل مظهراً مهماً من مظاهر الهوية العربية الإسلامية آنذاك، ممثلة بالقرآن الكريم، والشعر العربي البليغ، فكانت " الجمهرة تمثل إلى درجة بعيدة إعادة قراءة للتراث، من أجل كشف رؤياه المركزية، وتناسقه التقليدي، ووحدته المتماسكة"[1].

ولعل السؤال الذي يتبادر إلى ذهن المتلقي في هذا المقام، هو لماذا هذه المقارنة التي عقدها القرشي في كتابه بين لغة القرآن الكريم، ولغة الشعر، مع أن الكتاب مخصص لرواية الشعر؟ يبدو أن الإجابة تحيلنا إلى مسألة اللغة وعلاقاتها بالهوية العربية التي أخذت تتخلخل، ويعتريها التصدع، بسبب التمازج الحضاري، والثقافات المتنوعة التي غزت الحضارة العربية الإسلامية، ولا سيما في الخلافة العباسية.

فـ " وضع الحضارة العربية بشكل عام في هذه المرحلة (الوقت الذي عاش فيه القرشي) كان قد بلغ من التصدع، وبروز التناقضات سياسياً واجتماعياً، واقتصادياً، وثقافياً، درجة تجعل الحنين إلى اكتشاف رؤية مركزية في ثقافة الماضي، ونمط طاغ من البنية فيها، دافعاً فعالاً للقيام بإعادة قراءة التراث الشعري من منظور استرجاعي مركزي سوف يؤكد عناصر الاستمرارية، والتكرار والتقليد في هذا التراث"[2].

لا شك في أن القرشي يحمل مشروعاً فكرياً وثقافياً، يتجلى من خلال مقدمته التي وضعها لكتابه الجمهرة، ولا سيما في المقارنة التي عقدها بين لغة القرآن الكريم، ولغة الشعر الجاهلي[3]، مؤكداً أن ألفاظ القرآن، بله غريبه، ومجازاته يمكن أن تفسر بأبيات من الشعر الجاهلي.

([1])أبو ديب، كمال: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص676.

([2])المرجع نفسه، ص 672 – 673.

([3])انظر: الحبار، أمين لقمان: لغة العرب ولغة القرآن قراءة نقدية في جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، مجلة التربية والعلم، مج19، ع4، 2012، ص 275، 276.

كما ذهب إلى أقصى حد – من خلال الأمثلة والشواهد التي ساقها – إلى اثبات عروبة القرآن، إذ رأى أن كل لفظ من ألفاظ القرآن عربي أصيل، يقول: " وقد يقارب اللفظ اللفظ، وأحدهما بالعربية، والآخر بالفارسية، فمن ذلك الإستبرق، وهو بالفارسية إلا ستبره، وهو الغليظ من الديباج ... وقد يداني الشيء الشيء، وليس من جنسه، ولا ينسب إليه لعلم العامة بفرقة ما بينهما"[1].

وليس القرشي الوحيد الذي يذهب إلى أن لا ألفاظ معربة، أو دخيلة في القرآن الكريم، بل ذهب إلى ذلك قبله أبو عبيدة معمر بن المثنى (ت 210هـ)، يقول: " نزل القرآن بلسان عربي مبين، فمن زعم أن فيه غير العربية، فقد أعظم القول ..."[2]، ويبدو – هنا – تأثر القرشي بأبي عبيدة، فقد نقل عنه كثيراً في هذا الجانب.

ولعل مرد ذلك إلى أن كلاً منهما يؤكد عروبة القرآن الكريم، ويحارب الثقافة الدخيلة التي تسعى جاهدة إلى مسخ، وتشويه الثقافة، والهوية العربية الأصيلة. في حين يرى غيره غير ذلك، يقول ابن فارس (ت 395هـ): " والصواب من ذلك عندي – والله أعلم – مذهب فيه تصديق القولين جميعاً.

وذلك أن هذه الحروف أصولها عجمية – كما قال الفقهاء - إلا أنها سقطت إلى العرب فأعربتها بألسنتها، وحولتها عن ألفاظ العجم إلى ألفاظها، فصارت عربية. ثم نزل القرآن، وقد اختلطت هذه الحروف بكلام العرب. فمن قال: إنها عربية فهو صادق، ومن قال عجمية، فهو صادق"[3] إذن، فنزوع القرشي إلى إقرار نزول القرآن الكريم بلغة العرب؛ هو إعادة تثبيت للهوية

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص112.

([2])أبو عبيدة، معمر بن المثنى التميمي (ت 210هـ): مجاز القرآن، عارضه بأصوله وعلق عليه: محمد فؤاد سركيس، مكتبة الخانجي، القاهرة. (د.ط)، (د.ت)، ج1، ص17.

([3])ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت 395هـ): الصاحبي، تح: أحمد صقر، دار إيحاء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص45 – 46.

العربية، وترسيخها أمام التيارات الأجنبية – آنذاك – التي أخذت في إذابة هذه الهوية، وتشويهها، بل العمل على محوها بشتى الوسائل، والطرق الخبيثة.

ثانياً: أول من قال الشعر

يروي القرشي عن أستاذه أبي عبد الله المفضل بن عبد الله بن محمد المُجَبّري بعض الأبيات التي قالها آدم – عليه السلام -، يقول: " قال: سمعت جماعة من أهل العلم يأثرون (يؤثرون) أن قائلها آدم – صلى الله عليه وسلم – حين قتل ابنه قابيلُ هابيلَ، والله أعلم"[1]، وفي قول استاذه: " سمعت جماعة ..." ما يشي بتصديقه بعزو هذه الأبيات إلى آدم – عليه السلام، كما تفيد لفظة "جماعة" التي لا تتواطأ في روايتها على الكذب، وهذا يفضي – بالتالي – إلى اقناع المتلقي بحقيقة هذه الأشعار، وكذا الحال في الأبيات التي يعزوها إلى إبليس وجبريل عليه السلام.

ولا شك في أن هذه الأشعار مصنوعة، وقد ردها أهل العلم والخبرة، ونبهوا عليها، وحذروا منها، يقول ابن سلاّم الجمحي: " وكان ممن أفسد الشعر وهجنه، وحمل كل غثاء منه، محمد بن إسحاق بن يسار ... فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر منها، ويقول: لا علم لي بالشعر ... فكتب في السيرة أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط، وأشعار النساء ، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف، أفلا يرجع إلى نفسه، فيقول: من حمل هذا الشعر؟ ومن أداه منذ آلاف السنين"[2].

أما لماذا روى القرشي هذا الأشعار، وأودعها في مقدمة كتابه؟ ربما يكون ذلك تأكيداً لقدسية اللغة العربية، بصفتها لغة القرآن الكريم، وأن هذه اللغة كانت مستعملة قبل نزول القرآن بأمد

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص140.

([2])الجمحي، محمد بن سلام (ت 231هـ): طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ج1، ص 7 – 8.

طويل، وتقدمها على كافة اللغات التي تكلم فيها الإنسان على وجه هذه البسيطة، فضلاً عن اتخاذها آخر لغة يخاطب بها الله تعالى البشرية.

وأما ربطه بين الجن والشعر، والزعم أن لبعض الشعراء قريناً منهم يوحي إليهم بعض القول، ويلهمهم جيده[1] ، فلعله ضرب من الاعتقاد بأن السحر والشعر يلتقيان عند هدف التأثير في النفوس، والذهاب بالألباب، والأخذ بالعقول، فقد ربط الرسول – صلى الله عليه وسلم – بين البيان والسحر في قوله: " إن من الشعر لحكمة، وإن من البيان لسحرا"[2] ، كما أن قول الجن للشعر تصور يتعلق بوجود لغة لها نسقها التأثيري الخاص، المرتبط بالرؤية الأسطورية التي تفسر بعض الأشياء في هذا العالم الذي تتحكم به بعض القوى الخفية، كما كان يزعم العرب الجاهليون، وهذا – بطبيعة الحال – يضفي على اللغة العربية – في رأي القرشي نوعاً من القداسة.

ثالثاً: موقف الإسلام من الشعر

لم يصرف الإسلام العرب عن قول الشعر، ولم يخرس ألسنة الشعراء عن القول الجيد، ولم يحط القرآن الكريم من قيمة الشعر، ولم ينه عنه النبي – صلى الله عليه وسلم – بالعموم، وقد عرض القرشي في مقدمته لهذه المسألة، مبيناً موقف النبي – صلى الله عليه وسلم – من الشعر، وموقف الصحابة والتابعين – رضي الله عنهم – منه أيضاً.

أ - موقف النبي – صلى الله عليه وسلم – من الشعر:

([1])انظر: القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، ص 178 وما بعدها .

([2])ابن حجر العسقلاني ، أحمد بن علي (ت852 هـ) : فتح الباري لشرح صحيح البخاري ، رقم كتبه وأبوابه واحاديثه : محمد فؤاد عبدالباقي ، مراجعه وتصحيح : محب الدين الخطيب ، دار الريان للتراث ، القاهرة ، 1986 ، رقم 5434 .

فالرسول – صلى الله عليه وسلم – كان يعجبه الشعر، ويُمدح به، ويثيب عليه، فكان يقول: " إن من الشعر حكمة (و) إن من البيان السحر"، و" الشعر بمنزلة الكلام، وحسنه كحسن الكلام، وقبيحه كقبيح الكلام"، وقد استشهد القرشي بغير هذين الحديثين، وكذا بكثير من المواقف التي توحي بأن الرسول – صلى الله عليه وسلم – كان يشجع الشعراء المسلمين، ويستنهض هممهم على قول الشعر الجيد، وقد أفرد ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ) في كتاب العمدة باباً فيه " الرد على من يكره الشعر"[1]، يدل على أن الشعر كغيره من ضروب الكلام ليس محرماً بالمطلق، وليس مذموماً على وجه العموم، إلا ما كان فيه فحش، ونيل من أعراض الناس، أو تحبيذ محرم، كالخمر، أو غزل مسف ... إلخ.

ب - موقف الصحابة والتابعين – رضي الله عنهم -.

كان موقف الصحابة والتابعين – رضي الله عنهم – امتداداً لموقف النبي – صلى الله عليه وسلم – فقد استمعوا للشعر، واستنشدوه، وأجازوه، لكنهم كانوا حريصين على المعايير الأخلاقية التي رسمها لهم الرسول – عليه السلام – فلم يتسامحوا في فحش، أو يغضوا عن رذيلة، أو ما يثير النعرات، ويوقد الأحقاد والأضغان.

فقد روى القرشي عن شيخه المفضل في ذلك، فقال: " قال المفضل: ولم يبق أحد من أصحاب رسول الله – صلى الله عليه وسلم – إلا وقد قال الشعر وتمثل به، فمن ذلك قول أبي بكر – رضي الله عنه – يرثي النبي – صلى الله عليه وسلم – " (من الكامل):

([1])انظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص22 – 30.

أَجِدَّكَ ما لِعَيْنِكَ لا تَنامُ كأنَّ جُفونَها فيها كِلامُ[1]

وقول عمر – رضي الله عنه – يرثي النبي – عليه السلام – (من الكامل):

ما زلتُ مُذ وضَعوا فِراشَ محمَّدٍ كيما يُمرَّضَ خائفاً أتوجَّعُ

وقول عثمان بن عفان – رضي الله عنه – في رثاء النبي (من المتقارب):

فيا عينٌ فابكي ولا تسْأَمي وحقَّ البُكاءُ على السَّيِّدِ

وقول علي بن أبي طالب – عليه السلام – في رثاء النبي (من الطويل):[2]

ألا طَرَقَ النَّاعي بِليلٍ فَراعَني وأَرَّقني لما استهَلَّ مُناديا

وسواء أكانت هذه الأشعار للخلفاء الراشدين أم لغيرهم، فإن ذلك يدل على موقفهم من الشعر – الذي بات الأمر فيه بدهياً – فقد كان منهم الشاعر؛ كعلي بن أبي طالب – كرم الله وجهه –أو من حض على سماعه وإنشاده وحفظه؛ كعمر بن الخطاب – رضي الله عنه – الذي قال لأبي موسى الأشعري : " مر من قبلك بتعليم الشعر، فإنه يدل على معالي الأخلاق، وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب"[3]، وقد أورد ابن رشيق في هذا السياق أشعاراً لكثير من الصحابة، كمعاوية بن أبي سفيان، والحسين بن علي، وحمزة بن عبد المطلب .... إلخ [4].

([1])كِلام: جمع كَلْمْ، وهو الجرح. انظر: ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت 711هـ): لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، مادة (كلم).

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص 162 – 163.

([3])ابن رشيق: العمدة، ج1، ص24.

([4])انظر: المصدر نفسه، ج1، ص31 وما بعدها.

رابعاً: المقاييس النقدية

ولعل أهم المقاييس التي عرض لها القرشي في كتابه؛ تقسيم الشعراء إلى طبقات، شأنه في ذلك شأن نقاد القرن الثالث الهجري، كابن سلام الجمحي (ت 213 هـ) في كتابه (طبقات فحول الشعراء)، وابن قتيبة (ت 276 هـ) في كتابه (الشعر والشعراء)، وابن المعتز (ت 296هـ) في كتابه (طبقات الشعراء المحدثين).

وعلى الرغم من إشكالية تقسيم الشعراء إلى طبقات في تراثنا النقدي، فإنها تبقى أقرب الأحكام النقدية من الموضوعية والعلمية ، إذ كانت الأحكام النقدية قبلهم تدور في مجال الانطباعية والذاتية[1].

وإذا ما عدنا إلى كتاب القرشي، فإننا نجد التقسيم الطبقي للشعراء حاضراً من حيث: الزمان، والمكان، والموضوع.

أ - التقسيم تبعاً للزمان:

لم يكن القرشي بدعاً في ذلك، بل سبقه الأصمعي، وغيره في تقسيم الشعراء تبعاً لانتمائهم الزمني إلى شعراء جاهليين وإسلاميين، فقد وضع القرشي أولاً أصحاب السّموط، وهم: امرؤ القيس، وزهير بن أبي سُلمى، والنابغة الذبياني... إلخ، إذا عد السابق مبدعاً مبتكراً، والتالي أو اللاحق مقلداً، أو مختلساً.

([1])انظر: الطعان، سليمان: معايير الشعرية في كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع83، (د.ت)، ص205.

يقول: " فلما لم نجد أحداً من الشعراء بعدهم إلا مضطراً إلى اختلاس ألفاظهم، ووجدناهم مكتفين عن الاضطرار إلى غيرهم بمعرفتهم، ومع ذلك فهم فحول الشعراء الذين خاضوا بحره، وبعد فيه شأوهم، واتخذوا فيه ديواناً كثرت فيه الفوائد عنهم"[1].

لم يلتزم القرشي التقسيم الزمني في كل شعراء الجمهرة، فقد رأى الانتماء الزمني في حدود معينة، كما هو الحال مع أصحاب السموط/ المعلقات، أما في غيرها، فنجد شعراء ينتمون إلى غير فترة زمنية، كما هو الحال – مثلاً – في أصحاب المراثي؛ فأبو ذؤيب الهذلي شاعر مخضرم، ومحمد بن كعب الغنوي شاعر جاهلي، ... في حين أن مالك بن الرّيب شاعر أموي، ولعل تقارب نصوصهم في الموضوع؛ هو الذي سوغ للقرشي أن يتجاوز المعيار الزمني، أو يتغافل عنه لصالح الاشتراك في الموضوع.

ب - التقسيم تبعاً للمكان:

يشكل المكان حضوراً من نوع ما في أي منجز أدبي، وقد يؤثر هذا الحضور في وسم هذا المنجز بميسم خاص، فثمة قصائد، أو دواوين شعرية اتخذت أسماءها من أسماء بعض الأمكنة، وقد صرح القرشي بتأثير المكان في صياغة النص الشعري، فقال: " وقد ذكر أبو عبيدة في الطبقة الثالثة من الشعراء: المرقش ...، وقال: هؤلاء فحول نجد الذين ذّموا ومدحوا، وذهبوا في الشعر كل مذهب ، فأما أهل الحجاز فانهم أهل منسبة/ ماشية، فالغالب عليهم الغزل ..."[2] ويمكن أن نعد هذا العنصر الذي صرح به القرشي بطريقة غير مباشرة معياراً تصنيفياً لشعراء الجمهرة، إلا أننا نلحظ في المذهبات تصنيفاً مكانياً قَبَلياً، ضم شعراء قبيلتي الأوس والخزرج فقط،

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص110.

([2])انظر: المصدر نفسه، ص220 – 221.

فمثلاً نجد حسان بن ثابت من الخزرج، وعبد الله بن رواحه أيضاً، في حين أن قيس بن الخطيم، وأحيحة بن الجلاح من الأوس ...[1].

ج - التقسيم تبعاً للموضوع:

يبدو أن القرشي التفت إلى أهمية الموضوع في تقسيم أشعار الجمهرة، بدءاً من العناوين التي اتخذها لأبواب كتابه، وانتهاءً بالمضاميزن التي تندرج تحتها أشعار كل مجموع شعري، فعلى سبيل المثال المراثي التي ألغى فيها العنصر الزمني لصالح عنصر الموضوع، فمالك بن الريب ينتمي إلى العصر الإسلامي/ الأموي، على الرغم من أن أصحاب هذه الطبقة؛ إما جاهلي، أو مخضرم.

إذن، يمكن القول: إن 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، أي في إطار الجمهرة التي خضعت لمعيار السياق الزمني الذي ضم نصوصاً تنتمي إلى العصر الجاهلي، والعصر الإسلامي، ومعيار السياق المكاني الذي ضم نصوصاً، ركزت على أهل نجد، وبالتالي فإن عناصر السياق الداخلي لا تقل أهمية عن العناصر الخارجية؛ إذ إن عناصر السياق الداخلي تتضافر لصناعة النص الشعري[2].

وخلاصة الأمر، إن كتاب الجمهرة يبقى من أهم المجاميع الشعرية القديمة التي حفظت لنا كثيراً من عيون الشعر العربي، إذ انفردت بقصائد لا توجد في مصدر سواها، مثل رائية خِداش بن زهير، ولامية المسيَّب بن علس، ودالية عبد الله بن رواحه، وفائية مالك بن العجلان، ولامية أُحيحة بن الجُلاح ...إلخ.

([1])انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص621 وما بعدها.

([2])انظر: رحيمة، شيتر: تداولية النص الشعري جمهرة أشعار العرب نموذجاً، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008، ص251.

كما أنها حظيت بمقدمة نقدية مسهبة، قدمت تصور القدامى لأولية الشعر العربي، وما صاحب ذلك من أحاديث ملفقة، فضلاً عن موقف الرسول – صلى الله عليه وسلم – والصحابة والتابعين من الشعر، يضاف إلى ذلك ما حوته هذه المقدمة من بعض الأخبار، ولا سيما ما يتعلق بحياة شعراء أصحاب المعلقات السبع.

وأخيراً لابد من الإشارة إلى التقسيم الطبقي السباعي، الذي اتخذه القرشي في جمهرته، فقد قسم النصوص إلى سبع طبقات متوالية، وضمن كل طبقة سبع قصائد لسبعة شعراء، كما جعل لكل طبقة اسماً يدل على هذه الطبقة. ولعل القرشي يربط بين هذا التقسيم السباعي في جمهرته، والرقم سبعة.

وما له من قدسية خاصة في الحضارة الإنسانية، وفي حضارتنا الإسلامية، فالسموات سبع، والإراضين سبع، وبعض مناسك الحج؛ كالطواف، والسعي، ورمي الجمرات، وكذلك نزول القرآن على سبعة أحرف ... وبالتالي فهو يضفي – بطريقة غير مباشرة – على لغة هذه القصائد التي اتسمت بجمالها وروعتها، قدسية خاصة، ولا سيما أن هذه اللغة؛ هي اللغة التي نزل فيها القرآن الكريم خاتم الكتب المقدسة على خاتم الرسل والأنبياء. وهذا بالطبع دفاع عن هذه اللغة التي أخذت الشعوبية آنذاك بالنيل منها، والانتقاص من مكانتها.

ب - التعريف بالقصائد المَشُوبات والمُلْحَمات

1- القصائد المَشوبات:

يقول القرشي معللاً سبب تسمية هذه القصائد بهذا الاسم: " وأما المشوبات، فإنهن سبع، وهن اللاتي شابهن الكفر والإسلام، وهن: لنابغة بني جعدة، وكعب بن زهير، والقُطامي، والحطيئة، والشَّماخ، وعمر بن أحمر، وتميم بن أبي مُقبل"[1].

والأصل في " الشَّوب": الخلط، يقال: شاب الشيءَ شَوباً: خلطه، وشُبْتُه أشوبه: خلطتُه، فهو مشوب، ومشوب بحمرة، وصفرة، وخضرة: أي فيه ألوان مختلفة، وشباب اللبن بالماء: أي خلطه...[2].

وقد يكون معناها؛ القصائد التي شاب أصحابها الكفر والإسلام، وعلى أية حال، أكان الكفر والإسلام قد شابها، أو شاب أصحابها، فإن الرجوع إلى هذه القصائد، ومحاولة استنطاق بنيتها الداخلية، والتعرف إلى أصحابها أيضاً، ربما يقربنا من هذه الصفة (المشوبات)، هل هي صفة لهذه القصائد، أم صفة لأصحابها؟

إن جميع شعراء هذه المجموعة ، شعراء مخضرمون؛ أي عاشوا في الجاهلية والإسلام، ما عدا القطامي؛ وهو شاعر إسلامي، وكان نصرانياً من نصارى تغلب في العراق وأسلم، وتوفي نحو (130هـ). [3] وهذا يعني أنه شابه النصرانية والإسلام، شأنه شأن بقية شعراء هذه المجموعة. وبذلك يكون معنى شاب أصحابها الكفر والإسلام صحيحاً. ووفق هذا المفهوم تكون هذه الصفة،

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص220.

([2])انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (شاب).

([3])انظر: القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص803 .

صفة أصحابها. وأما أن تكون هذه الصفة لقصائد هذه المجموعة ذاتها، فهذا يتطلب منا فحص البنى الداخلية لهذه القصائد، وبالتالي التأكد من احتوائها على بعض القيم الجاهلية التي جاء الإسلام لمحاربتها، واجتثاثها من جذورها، ومنها العصبية القبلية الطاغية، كما في قصيدة النابغة الجعدي، والشعور بوطأة الواقع الإسلامي الجديد عليهم، كما هو عند كعب، والحطيئة ... وقد كفانا أحد الدارسين مؤونة البحث في هذه القصائد، وخلص إلى نتيجة مفادها أن " القضايا الواردة فيها (المشوبات) – وبعد وقوفي على المحطات المهمة في حياة كل شاعر – وجدت أن سبب تسمية المؤلف للقصائد بالمشوبات ، قد يرجع إلى اعتماده على المعايير الثلاثة التالية، وهي: المعيار الديني، ومفهوم التحول من الكفر إلى الإسلام، والمعيار الزمني، ومفهوم الخضرمة في الجاهلية والإسلام، ومعيار القيم والقضايا الداخلية التي تضمنتها هذه القصائد. إن 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"[1].

يبدو أن القرشي كان يعي تماماً مفهوم هذا المصطلح " المشوبات" عندما أطلقه على هذه القصائد السبع، سواء أكان يحتكم في ذلك إلى المعيار الديني، وقضية التحول من الكفر إلى الإسلام، وقرب عهد هؤلاء الشعراء من الإسلام؟ وهذا ينطبق على شعراء هذه القصائد كلها، أم كان المعيار زمنياً؛ أي مفهوم الخضرمة– في الجاهلية والإسلام –؟ فهو ينطبق على هؤلاء الشعراء، ماعدا القطامي. وأما إذا ما توسعنا في مفهوم الخضرمة، كما يرى بعض المحدثين في أن

([1])البرغوثي، لميس أحمد عارف: أهم قضايا القصائد السبع المشوبات، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، 1993، ص110 – 111.

الشاعر المخضرم، هو من تأثر شعره بتعاليم الإسلام وقيمه[1]، فإن القطامي بهذا المفهوم، يخرج من هذا الاستثناء.

2- القصائد المُلْحَمات:

لم يشر القرشي في كتابه إلى سبب تسمية هذه القصائد بالمُلْحَمات، فضلاً عن دواعي اختيارها، والأسس التي اعتمدها في ذلك. ولعل الرجوع إلى المعنى اللغوي يسعف – إلى حد ما – في إيضاح هذا المفهوم. يقال: لحَم الأمر: أحكمه وأصلحه، والمَلحَمة: الوقعة العظيمة القتل، وقيل: موضع القتال[2]. ويقول ابن فارس (ت 395هـ): " اللام، والحاء، والميم: أصل صحيح يدل على تداخل، كاللحم الذي هو متداخل بعضه في بعض، وسميت الحرب مَلحَمة لمعنيين: أحدهما تلاحم الناس: تداخلهم بعضهم في بعض ، والآخر: أن القتلى كاللحم الملقى"[3]، ويقول سليمان البستاني: " ويقول العرب أيضاً: ألحم فلان الشِّعر، وحاكه بمعنى: نظمه تشبيهاً لبيت الشِّعر ببيت الشَّعر، بالثوب المحوك، كأنهم يريدون الإشارة إلى تأليف أجزائه بإحكام اللُّحمة بينها، ومنها الملحمات لمختارات سبع ... ولعلهم أرادوا بهذه التسمية الإشارة إلى إحكام نظمها، وإلحام شعرها"[4].

إن المعنى اللغوي للفظة " المُلحمات"؛ يشير إلى الإحكام، والتماسك، والترابط، وقوة السبك، وحسن الصياغة والاتقان، وبالتالي القيمة الجمالية والفنية العالية. وإذا كان المعنى اللغوي قد قدم لنا

([1])انظر: جمعة، محمد إبراهيم: حسان بن ثابت، دار المعارف، القاهرة، 1965، ص13.

([2])انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (لحم).

([3])ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت 395هـ): معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، مادة (لحم).

([4])البستاني: مقدمة الالياذة، ص147، ص155.

بعض الإضاءات حول سبب تسمية هذه القصائد بالملحمات، فإن الرجوع إلى هذه القصائد، وقراءاتها قراءة متأنية يقودنا إلى هذه النتيجة أيضاً.

إن الجامع المشترك بين هذه القصائد أنها تنتمي زمنياً إلى العصر الأموي، فهي تعد ترجمة –إلى حد ما – للحياة في هذا العصر، ولا سيما النزاع القبلي، أو السياسي، والظلم والفساد، والقحط والمحل، والحياة القاسية في الصحراء المترامية الأطراف، فضلاً عن تناولها الهم الذاتي، فهي تقدم رؤية الشاعر الخاصة في هذه القضايا العامة التي كان يعاني منها المجتمع آنذاك.

وهذا يعني أن القرشي قد اتخذ المعيار الزمني، والموضوعي في الجمع، أو التأليف بين هذه القصائد. ومن – هنا - نرى أن القرشي لم يختر هذه القصائد، أو يؤلف بينها اعتباطاً، وهو الحال في مختاراته كلها، بل جاء عن دراية دقيقة، واطلاع واسع، سواء أكان ذلك في القراءة الواعية، أم الفحص المتأني للبنى الداخلية لهذه القصائد، أم للظروف الخارجية المتنوعة التي أنتجتها[1].

([1])انظر: دراوشة، أيمن خالد مصطفى: قضايا الملحمات السبع في كتاب جمهرة أشعار العرب، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، 1997، ص10 ومابعدها.

الفصل الأول:

الصورة التشبيهية وتجلياتها في القصائد المَشُوبات والمُلْحَمات:

أولاً: تعريف الصورة التشبيهية.

ثانياً: نماذج من أشعار هذه القصائد.

أولاً: تعريف الصورة التشبيهية.

مدخل:

تعد الصورة الفنية البؤرة الرئيسة في النص الشعري، والبنية المركزية فيه، بله روحه التي تسري في أجزائه، فتمنحه الحياة والحيوية والحركة، علاوة على أنها أرقى الوسائل التعبيرية التي يلجأ إليها المبدع؛ ليقدم من خلالها أفكاره، ورؤاه، ومشاعره تجاه الكون، والإنسان، والحياة من جهة، والتأثير الجمالي في المتلقي من جهة أخرى. فإحساس الشاعر بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي، هذا من جهة؛ ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر من جهة ثانية[1].

ولعل مكْمَن التميز الجوهري بين مبدع، وآخر يتجلى في بناء الصورة، وطريقة صياغتها، وإقامة شبكة من العلاقات الدقيقة بين طرفيها، وبالتالي فهي تفرض علينا – كمتلقين – نوعاً من الانتباه، بما تتميز به من جمالية لغوية، ومعنوية في الآن معاً، فهي ليست مجرد مقارنة، أو تشبيه بين شيئين في صفة أو أكثر، بقدر ما هي إبداع ناجم عن استثمار لطاقات اللغة، بما توحي به من دلالات متنوعة فـ " الصورة الفنية تركيبة وجدانية، تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[2].

وهي في أبسط معانيها " تعبير عن حالة أو حدث بأجزائهما، أو مظاهرهما المحسوسة. هي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر، لكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر من

([1])انظر: ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د.ت)، ص150.

([2])إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007، ص127.

الظاهر، وقيمتها تركز على طاقتها الإيحائية، فهي ذات جمال تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة، ونحو ذلك من عناصر حسية، وهي ذات قوة إيحائية؛ لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة"[1]، وتتخذ اللغة وسيلة لتجسيم أي منظر حسي، أو مشهد خيالي، أو تجسيم للأفكار التجريدية، والخواطر النفسية، والمشاهد الطبيعية[2].

وخلاصة الأمر، فإن الصورة " رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[3]، وليس بالضرورة أن تشير إلى شيء مرئي فحسب، فالصورة البصرية مع أنها إحساس أو إدراك، لكنها تشير إلى شيء غير مرئي داخلي، يمكن أن ندركه بأذهاننا وعواطفنا. وقد تكون الصورة بصرية وسمعية، وربما سيكولوجية أيضاً[4].

وتتنوع طرق تشكيل الصور الشعرية، وتتداخل حتى في النص الشعري الواحد، فثمة صور شعرية تتكئ على البيان من: تشبيه واستعارة، ومجاز، وكناية، وتجسيم، وتشخيص، وأخرى تتوسل بالرمز والأسطورة لما لها من علاقة بالتصوير، وثالثة تتخذ الخيال بصفته عنصراً فعالاً في بناء القصيدة، بالإضافة إلى أنه من أهم وسائل الجذب في العمل الفني، يقول كروتشه: " وما نعجب به

([1])غريب، روز: تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، 1971، ص190.

([2])انظر: القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص435.

([3])دي لويس، سيسل: الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص68.

([4])انظر: وليك، رنيه، وآوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992، ص 256.

في الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالة نفسية، وذلك ما ندعوه في الأثر الفني بالحياة، والوحدة، والتماسك، والرحابة"[1].

وأما الصورة في إطار التشكيل الفني البنائي، الذي تتخذها عناصرها ككل، فتقسم إلى قسمين، الأول: الوضع الإفرادي، الذي تتجمع فيه العناصر فرادى لتشكل صورة مفردة، وتكون إما راكدة، غير قادرة على أن توجد نفسها في امتدادات على السطح، وإما أن تكون نامية نابضة بالحياة والحركة. والقسم الثاني: الوضع التركيبي، الناظم لعدد من الصور، يتألف منها شكل صوري أوسع وأشمل[2].

وتتنوع مصادر الصورة، وفقاً لتنوع خبرات الشاعر وتجاربه، فثمة موضوعات الحياة اليومية التي يعيد المبدع تشكيل صورها، استجابة لنوازع شعورية وعاطفية لديه، وموضوعات إنسانية، بمعنى تصوير النماذج الإنسانية الذكورية والأنثوية، وما يكنه من مشاعر تجاههم، فضلاً عن موضوعات الطبيعة الصامتة والمتحركة، والطبيعية والصناعية، وما يعيد المبدع إنتاجه من صور الشعراء السابقين عليه، بما يتواءم وتجربته النفسية، وما تبدعه ملكة التخييل القادرة على اختراع الصور، ومزجها بالمشاعر والأحاسيس.

ومن الأساليب البيانية التي تنهض عليها الصور الفنية؛ التشبيه، وهو محط عناية الباحث في هذا الفصل. ويعد من أقدم صور البيان، وأوسع الصور، أو الفنون استعمالاً في الشعر

([1])كروتشه، بنديتو: المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2009، ص49.

([2])انظر: الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999، ص220 وما بعدها.

العربي[1]، والتشبيه لغة، بمعنى المثل، يقال:الشِّبه، والتشَّبه، والشَّبيه: المِثل والمَثيل، وأشبه الشيءُ الشيء: ماثله، ويقال: شبهتُ هذا بهذا؛ أي مثلتُه وأشبه فلان فلاناً؛ أي ماثله والتشبيه مصدر من شبَّه[2].

والمعنى اللغوي يشير إلى وجود طرفين بينهما وجه شبه واحد أو أكثر، يثير حواس المتلقي؛ ليعقد مقارنة بينهما، وهذا يقتضي عدم تشبيه الشيء بنفسه، ولا بغيره من كل الجهات، فالشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه، ولم يقع بينهما تغاير البتة، اتحدا، فصار الإثنان واحداً[3].

وأما المعنى البلاغي للتشبيه، فلا يخرج عن المعنى العام المذكور آنفاً، فهو لدى أبي هلال العسكري (ت 395هـ): " الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب، وقد جاء في الشعر، وسائر الكلام بغير أداة التشبيه"[4]، وعند ابن رشيق القيرواني (ت 456هـ): " صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة، أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه كلية لكان إياه ..."[5].

ويرى عبد القاهر الجرجاني (ت 474/471هـ) أن الشيئين إذا شُبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: ألاّ يحتاج الشبه إلى تأوّل، والآخر أن يكون محصلاً بضرب من التأوّل ...

([1])انظر: مطلوب، أحمد: فنون بلاغية (البديع – البيان)، منشورات دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، 1975، ص27.

([2])انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (شبه).

([3])انظر: قدامة بن جعفر (ت 337هـ): نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1979، ص124.

([4])أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل (ت 395هـ): كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952، ص 239.

([5])ابن رشيق: العمدة، ج1، ص468.

ويفرق بين التشبيه والتمثيل، فالتشبيه عام، والتمثيل أخص منه؛ بمعنى أن كل تشبيه تمثيل، وليس كل تمثيل تشبيهاً[1].

ويقوم بنيان التشبيه على أربعة أركان:

المشبه؛ وهو الشيء الذي يراد تشبيهه، والمشبه به؛ وهو الشيء الذي يلحق به المشبه، ويسميان طرفي التشبيه، وأداة التشبيه؛ وهي الكاف، وكأن، ونحوهما، ثم وجه الشبه؛ وهي الصفة المشتركة بين طرفي التشبيه، و طرفا التشبيه إما أن يكونا حسيين؛ أي يدرك كل منهما بإحدى الحواس الخمس، وإما أن يكونا عقليين، أي يدرك كل منهما بالعقل، وإما أن يكون أحدهما معقول، والآخر محسوس، وإما أن يكون أحدهما محسوس، والآخر معقول، ويقسم من حيث ذكر الأداة، ووجه الشبه، أو حذفهما إلى: تشبيه مرسل، أي ما ذكرت فيه الأداة، ومؤكد، أي ما حذفت منه الأداة، ومجمل، أي ما حذف منه وجه الشبه، ومفصل؛ ما ذكر فيه وجه الشبه، وبليغ؛ ما حذف منه الأداة، ووجه الشبه. ومنه - أيضاً – تشبيه التمثيل، والتشبيه الضمني[2].

وليس الغرض من التشبيه مقارنة بين شيئين اشتركا في صفة أو أكثر، وإنما في تلمس الوشائج والعلاقات الجديدة، وغير المعهودة من قبل بينهما. وبذلك يصبح التشبيه الجيد موصلاً

([1])انظر: الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 474/471هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991، ص90، 95.

([2])انظر: الجارم، علي، ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة: (البيان، المعاني، البديع)، دار المعارف، القاهرة، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص18 وما بعدها. الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 200 وما بعدها. الجويني، مصطفى الصاوي: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985، ص 84 وما بعدها.

لنوع جديد من الخبرة تعمّق – بتآزرها مع غيرها داخل النص الشعري – وعينا بأنفسنا، وبالواقع من حولنا، وتجعلنا ندرك الأشياء إدراكاً أفضل[1].

ومن هذه الزاوية يؤدي التشبيه دوراً فاعلاً في توضيح الأفكار والمعاني التي يريد الشاعر أن يعبر عنها، للوصول إلى الدلالات والإيحاءات الفنية التي لا نستطيع أن نصل إليها إلا بوجود هذه الصورة التشبيهية[2] إذن، فالتشبيه طاقة موحية، وكل إيحاء فيه لا يمكن أن يستنفد، فهو لا يقدم معنى جاهزاً، بمقدار ما يفتح أمام المتلقي باب التأويل والإيحاء واسعاً، ويدخله عالمه دون أن يتمكن من بلوغ منتاه[3].

وتأسيساً على ما سبق، سيتناول هذا الفصل الصورة التشبيهية وتجلياتها في القصائد المَشُوبات والمُلْحَمات، وذلك من خلال النماذج الشعرية التي سيعرض لها بالتحليل والمناقشة.

([1])انظر: عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص191، 192.

([2])انظر: حجازي، عبد الرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص214.

([3])انظر: البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1986، ص121 – 122.

ثانياً: نماذج من أشعار هذه القصائد.

ومن أمثلة ذلك قول نابغة بني جعدة[1] من (الطويل):[2]

أَتيتُ رَسولَ اللهِ إذ قامَ بالهُدى ويَتْلو كِتابـــــاً كالمَجرَّةِ نَيّرا

يقول الشاعر: إنه جاء إلى من بعثه الله تعالى بالهدى والحق، وكتاب يرتله على مسامع المؤمنين؛ هادياً، ومبيناً للطريق، وكأنه النجوم الزواهر النيرة. فقد شبه الكتاب/ القرآن الكريم بمجموعة النجوم/ المجرة، بجامع اللمعان، والإضاءة، والوضوح، والإهتداء به في الظُلم.

ويقول في وصف البقرة الوحشية[3]:

وَوجْهاً كبُرقوعِ الفَتاةِ مُلمَّعاً وَروقينِ لمّا يعدُوا أنْ تَعَمَّرا[4]

([1])اختلف القدماء في اسم النابغة الجعدي، فقال ابن سلام: هو قيس بن عبد الله بن عدس، وقال ابن قتيبة: هو عبد الله بن قيس بن جعدة، ولكنهم اتفقوا على أن كنيته أبو ليلى، وأنه من بني عامر بن صعصعة بن بكر بن هوزان بن منصور بن عكرمة بن قيس بن عيلان، وإنما قيل له النابغة: لأنه قال الشعر في الجاهلية، ثم أقام مدة نحو ثلاثين سنة لا يقول الشعر، ثم نبغ فيه، وقاله، فسمي النابغة، وقيل: إنه كان علوي الهوى، وأنه من أنصار علي بن أبي طالب – رضي الله عنه – وأن علاقته مع الأمويين لم تكن على ما يرام. كما اختلفوا – أيضاً – في تقدير عمره عند وفاته، وإن اتفقوا على أنه كان من المعمرين، والمخضرمين في الجاهلية والإسلام، وأنه تجاوز المئة والعشرين سنة. انظر: ترجمته في: الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، 123. ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى (ت 291هـ): مجالس ثعلب، تح: عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، 1949، ج2، ص595. ابن قتيبة، أبو محمد بن مسلم (ت 276هـ): الشعر والشعراء، تح: مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985، ص 177. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (370هـ): المؤتلف والمختلف، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1961، ص293. المرزباني، أبو عبيد بن عمران (ت 384هـ): معجم الشعراء، تصحيح وتعليق: ف. كرنكو، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1982، ص195. المرزباني: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ص58.

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص774.

([3])انظر: المصدر نفسه ، ص777.

([4])البرقوع: البرقع، الروقان: القرنان، تقمرا: تدورا، ملمعا: مخضباً بالدم. انظر: المصدر نفسه، هامش ص777.

يقول البغدادي: " وشبه خده لما فيه من السواد، وردع الدم والبياض، ببرقوع فتاة؛ لأن الفتيات يُزيّن براقعهن، وبقر الوحش بيض الألوان لا سواد فيها، إلا في قوائمها وخدودها وأكفالها"[1]، فالمشبه خد الثور الوحشي، والمشبه به البراقع، والأداة الكاف، ووجه الشبه تعدد الألوان: السواد، والحمرة، والبياض.

ويقول في وصف فرسه:[2]

فظلَّ يُجـاريهمْ كـأنَّ هُـويَّهُ هُويُّ قُطاميٍّ مِن الطَّيرِ أمْعَرا[3]

أطلق النابغة كثيراً من الصفات على فرسه – كما جاء في قصيدته – أبانت عن قوته، وميزته من غيره، ومن هذه الصفات السرعة، والانقضاض بقوة. وهنا يشبه جريه السريع بجري القطامي، الثاقب البصر، القليل الشعر.

ويقول كعب بن زهير[4] من (البسيط) :[5]

([1])البغدادي: خزانة الأدب، ج7، ص418.

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص781.

([3])الهوي: الجري، القطامي: الصقر الحديد البصر، الأمعر: القليل الشعر. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص 781.

([4]) هو: كعب بن زهير بن أبي سُلمى المزني، أسلم بعد رجوع النبي – صلى الله عليه وسلم – من الطائف؛ أي في السنة الثامنة للهجرة، وأدرك خلافة أمير المؤمنين علي بن أبي طالب – كرم الله وجهه – ومدحه، كما أدرك خلافة معاوية بن أبي سفيان، ولعله مات في أوائل خلافته. وقصيدته " بانت سعاد" التي عدها القرشي من القصائد المشوبات في جمهرة؛ هي التي مدح بها النبي – صلى الله عليه وسلم – عندما وفد عليه، معلناً توبته، مشهراً إسلامه. انظر: ترجمته في: الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص97. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص80، المرزباني: معجم الشعراء، ص230. ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني (ت 630هـ): أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج2، ص30.ابن الأثير: الكامل في التاريخ، تح: أبي الفداء عبد الله القاضي، دار الكتاب العلمية، بيروت، 1987، ج2، ص146.

([5])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص790.

وما سُعادُ غَداةَ البيْنِ إذ رحَلوا إلاَّ أغنُّ غَضيضُ الطَّرفِ مكحولُ[1]

يصف كعب في هذا البيت محبوبته/ سعاد وصفاً حسياً، فهي تشبه الغزال الذي في صوته غنة لذيذة، فضلاً عن طرفه الغضيض، وحدقته المكحولة.

ويقول في وصف ناقته:[2]

تُمِرُّ مِثْلَ عَسيبِ النَّخلِ ذا خُصَلٍ بِغارزٍ لم تَخوَّنْهُ الأحاليل[3]

وهنا يقدم لنا وصفاً مادياً لهذه الناقة، وهي بالطبع صورة مثالية/نموذجية، فذنبها مثل عسيب النخل، ذو خصل، لم تنتج بعد؛ لكي يدر لبنها، فتضعف بذلك قوتها البدنية، فإذا كانت الناقة حائلاً لا تحلب، كانت أقوى لها على السير.

والشاهد في هذا البيت؛ تشبيه ذنب ناقته بعسيب النخل، بجامع الطول، والعرض وكثرة الشعر.

ويقول في وصف الرسول – صلى الله عليه وسلم - :[4]

إنَّ الرَّسـولَ لَنورٌ يُستضاءُ بهِ وصارِمٌ مِن سُيوفِ اللهِ مَسلولُ

([1])الأغن من الغزلان وغيره: الذي في صوته غنه، غض الطرف: ترك التحقيق واستيفاء النظر، مكحول: يعني أن حدقة الغزال كلها سوداء، ليس فيها بياض. انظر: ابن حجة الحموي، أبو بكر علي بن عبد الله (ت 837هـ): شرح قصيدة كعب بن زهير " بانت سعاد" في مدح رسول الله - صلى الله عليه وسلم – تح: علي حسين البواب، مكتبة المعارف، الرياض، 1985، ص28، 29.

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص493.

([3])ذا خصل: ذنب له لفائف من الشعر، لم تخونه: لم تنقصه، الأحاليل، وأحداها: إحليل، وهي مجاري اللبن، العارز: الضرع الذي لا لبن فيه. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 793.

([4])انظر : المصدر نفسه، ص 798.

يشبه الشاعر – في هذا البيت – الرسول – صلى الله عليه وسلم – بالنور، بجامع الإضاءة والإشراق، والهداية في الظلام، وبالسيف الصارم؛ قوة وحماية ومنعة. وهنا نرى التصور الجاهلي والإسلامي في هذه الصورة التشبيهية، ففي وصف الرسول بالنور، إشارة إلى دين الله الحق، الذي جاء به المصطفى – عليه السلام – فهو شرع وحق ونور، وقد جاء هذا الوصف في القرآن الكريم في غير آية، مثل قوله تعالى: "جَاءَكُمْ مِنَ اللَّهِ نُورٌ وَكِتَابٌ مُبِينٌ"[1].

وأما التصور الجاهلي في هذه الصورة، فهو ما كشف عنه المشبه به/ صارم من معاني القوة والهيبة والجبروت، وبذلك فإن الشاعر مازال جاهلياً في لغته وتراكيبه، وصوره ومعانيه، وقد أكد هذه المعاني، حرف التوكيد (إنَّ)، واللام الداخلة على خبرها (لنور).

ويقول القُطامي[2] من (البسيط)[3]:

صافتْ تَمعَّج أعناقُ السَّيُولِ بـــهِ مِن باكـــرٍ سَبِطٍ أو رائِـحٍ يَبِلُ[4]

([1])سورة المائدة، آية 15.

([2])وهو: عمير بن شييم، من قبيلة تغلب، من ربيعة، من العدنانية، ولقب بالقُطامي؛ أي الصقر الثاقب البصر، اتصل بالخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك بدمشق، وبعمر بن عبد العزيز أيضاً. ومن أهم الأحداث التي شهدها معركة مرج راهط التي وقعت سنة أربع وستين للهجرة، إذ وقف فيها مع قومه إلى جانب الأمويين وقتل على أثرها عدد كبير من القيسيين الموالين لابن الزبير، فتدهورت على أثر ذلك العلاقات بين قيس وتغلب، ونشبت بينهما وقائع كثيرة طاحنة، أُسر في إحداها القطامي، وأخذت إبله، إلا أن زفر بن الحارث زعيم القيسيين أطلق سراحه، ورد إليه إبله، فمدحه القطامي في غير قصيدة. انظر ترجمته في: الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج2، ص535. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص483. الآمدي: المؤتلف والمختلف، ص 166. المرزباني: معجم الشعراء، ص73. الموشح، ص144.

([3])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص804.

([4])صافت: أي في الصيف، تمعج، التمعج: التلوي في السير، أعناقها: أوائلها، سبط: الطويل من كل شيء، رائح: سحاب أمطر بالعشي، يبل: أي مطر ضخم القطر، شديد الوقع. انظر: المصدر نفسه، هامش ص804.

فهنَّ كالخِلَلِ المَوشـــيِّ ظــاهِرُها أو كالكتابِ الّذي قد مسَّهُ بَلـلُ[1]

شبه الطلول، وقد تعاورتها السيول، بتعاقب الأمطار؛ من "باكر سبط"، أو "رائح يبل"، فأضحت دارسة، بصورة النقوش الباهتة على جفن السيف، لكثرة استخدامه، أو بصورة الكتاب الذي أصابه البلل، فأذهب سبره، أي حسنه، فدرس بعضه، وبقي بعضه الآخر؛ مما صعب معه تبين معانيه بدقة.

ويقول في وصف عيني ناقته:[2]

خُوصاً تُديرُ عُيوناً ماؤهـــــا سَرِبٌ على الخُدودِ إذا ما اغرَورقَ المُقَلُ[3]

لواغِبَ الطَّــرْفِ مَنقــوباً مَحاجِرُهـا كأَنَّهـــــا قُلُبٌ عـــــاديَّةٌ مُكُــلُ[4]

يقول الشاعر: إن عيني ناقته قد غارتا في رأسها من شدة التعب، فاغرورقت بالدمع حتى سال على خدها، ولم يبق منه إلا قليل. صور الشاعر عيني ناقته الغائرتين من الكلال، وقد سرب ماؤهما على خديها، فأضحت كليلة الطرف، منقوبة الحواجب. بصورة البئر العادية/ القديمة التي نفد ماؤها، ولم يبق منه إلا القليل.

([1])الخلل: جمع خِلة، وهي نقش على باطن جفون السيوف، الموشي: المنقوش. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 804.

([2])انظر : المصدر نفسه ، ص806 – 807.

([3])الخوص: الغائرات العيون من الكلال، وغورها في الرأس، ماؤها سرب: دموعها سائلة من الكلال، والمقل: جمع مقلة، وهي شحمة العين التي تجمع السواد والبياض. انظر: المصدر نفسه، هامش ص806.

([4])لواغب الطرف: كليلة الطرف من التعب، منقوباً حواجبها، أي غار العين الذي تكون فيه، القُلب: جمع قليب، وهي البئر، عادية: قديمة، كأنها من آبار عاد، والمُكل: جمع مَكول، وهي البئر القليلة الماء. انظر: المصدر نفسه، هامش ص807.

ويقول في وصف طريق، رحلة النوق[1]:

لمَّا وَرَدْنَ نبيّاً واستتَبَّ بِنا مُستحَنْفِرٌ كخُطوطِ السَّيحِ مُنسَحِلُ[2]

شبه مسار طريق الإبل المستقيم الماضي، الذي تحددت معالمه، بعد أن وطئته حوافر الإبل، وأرجل المارة، بخطوط الرداء الممتدة الواضحة، بجامع الإنبساط، والقدم، والوضوح. وتوحي هذه الصورة بقدم الطريق واستقامتها ووضوحها، وسرعة التحول، والانتقال عنها، لشدة جدبها، إذ لا يقيم بها إلا من هو في عجلة من أمره، كما يوحي بذلك البيت الذي يلي هذا البيت.

ثم استمرَّ بها الحادي وجنَّبَها بَطنَ التي نَبْتُها الحَوذانُ والنَّفلُ

ويقول الحطيئة[3] من قصيدة في مدح عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – من (المتقارب)[4]:

كَعاطيَةٍ مِن ظبـــاءِ السَّليـ لِ حُسّانةِ الجيدِ تَرعى غـــزالا[5]

([1]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص808.

([2])نبياً: أراد به موضعاً، استتب: تتابع واستقام، مسحنفر: طريق ماض ذاهب في الفلاة، السيح: كساء فيه خطوط مختلفة: من أبيض، وأسود، وأحمر، وأصفر، منسحل: واضح أبيض. انظر: المصدر نفسه، هامش ص808.

([3])هو: جرول بن أوس من قبيلة عبس، ولقب بالحطيئة لقصره، وقربه من الأرض، وقد اختلف القدامى في زمن إسلامه؛ فابن قتيبة يرى أنه لم يسلم إلا بعد وفاة الرسول – صلى الله عليه وسلم – ورأى غيره أنه أسلم في عهد الرسول – صلى الله عليه وسلم – ثم ارتد، ثم أسر، وعاد إلى الإسلام، إلا أنهم اتفقوا على أنه كان رقيق الإسلام، إذ اشترك مع المرتدين في مقاومة أبي بكر الصديق – رضي الله عنه – وقد عمر طويلاً إلى سنة تسع وأربعين، أو أربع وخمسين للهجرة. انظر ترجمته في: الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص97. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص119. المرزباني: الموشح، ص26، 325. البغدادي: خزانة الأدب، ج2، ص406، ج3، ص287.

([4])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص816.

([5])العاطية: الظبية التي تتناول بظلفها الغصن إذا ارتفع عنها، والعاطية أيضاً: طويلة العنق. السليل: الوادي ذو الشجر. القرشي : جمهرة أشعار العرب ، هامش ص816.

تَعاطي العِضاهَ إذا طالَها وتَقرو مِن النَّبتِ أَرطى وضالا[1]

يشبه الشاعر – في هذين البيتين – محبوبته بالظبية، بجامع الحسن والجمال.

ويقول:[2]

كأنَّ بِحافاتـــهِ والطِّرافِ رِجالاً لحِمْيرَ لاقت رِجالا[3]

شبه نَوْر الكلأ برجال حمير عليهم برود اليمن، بجامع تعدد الألوان واختلافها، فضلاً عما فيها من جمال وحسن. أو كأن الزهر حول هذا الغدير المملوء بالماء، يشبه برود تجار حمير. وهذا البيت استمرار للأبيات التي تجلي لوحة المرأة في قصيدة الحطيئة، فهي كما يتبدى من قوله تجاور الغدران المملوء بالماء.

ويقول:[4]

وتُحصِفُ بعدَ اضطرابِ النُّسوعِ كما أَحصفَ العِلجُ يَحدو الحِيالا[5]

يريد أن ناقته تندفع مسرعة في رحلتها، حين تضعف الإبل وتكل عن المسير، وتضطرب نسوعها من الضمر والهزال، كما يندفع حمار الوحش يزجي أمامه أتنه. الصورة هنا مركبة. إذ صور ناقته، من حيث قوتها، وقدرتها، وتحملها مشاق الرحلة، دون أن ينال منها الإعياء، الذي

([1])تعاطي: تناول الثمر، طالها: ارتفع عنها، الأرطى، الضال: ضربان من الشجر ينبتان في الرمل. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب ، هامش ص816.

([2])انظر : المصدر نفسه ، ص817.

([3])الطّراف: بيت من أدم. انظر: المصدر نفسه، هامش ص817.

([4]) انظر : المصدر نفسه ، ص818.

([5])تحصف: تسرع، النسوع: جمع نسع، وهو سير تشد به الرحال، العلج: حمار الوحش، الحيال: جمع حائل؛ وهي الناقة التي لم تحمل بعد اللقاح. انظر: المصدر نفسه، هامش ص818.

يصيب – غالباً – الإبل الكريمة، إذا واكبت مسيرها. بصورة حمار الوحش، وهو يحدو أمامه أتنه بكل قوة ونشاط وزهو.

ويقول الشمّاخ[1] من (الطويل):[2]

وعَوجاءَ مِجذامٍ وأَمْرِ صَريمةٍ تركتُ بِها الشَّكَّ الَّذي هُو عَاجِزُ[3]

كأنَّ قُتودي فوقَ جأْبٍ مُطرَّدٍ مِن الحُقبِ لاحتْهُ الجِدادُ الغَوارزُ[4]

شبه ناقته الخفيفة/ الضامرة/ الهزيلة/ المنحنية التي أضناها السفر والترحال، ولكنه مع ذلك اطّرح الشك فيها؛ لأن الشك عجز، شبهها بالحمار الوحشي الصلب/ الغليظ/ الأحقب/ الذي غيره/ أهزله الضراب لهذه الأتن، ومواصلة الجري بهن في طلب الماء، والهروب من الصائد الذي يتربص به، ووجه الشبه الضمور والهزال ، ومواصلة الضرب في الأرض .

([1])هو: معقل بن ضرار، وينسب إلى قبيلة ذبيان، ولقب بالشماخ؛ لشدة اعتداده بنفسه، وشعوره القوي بمكانة أسرته بين قومه، وهو شاعر مخضرم؛ أدرك الجاهلية والإسلام، وقد وفدت قبيلته إلى الرسول – صلى الله عليه وسلم – عام الوفود في السنة التاسعة للهجرة، ولعله أسلم في تلك السنة، وقد شهد معركة القادسية في الرابع عشر للهجرة، وشارك في الفتوحات الإسلامية في أذربيجان وأرمينية، وتشير المصادر إلى أن وفاته كانت زمن خلافة عثمان بن عفان – رضي الله عنه – وبذلك تكون وفاته بين سنتي ثلاثين واثنتين وثلاثين للهجرة. انظر ترجمته في: الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص132. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص195. الآمدي: المؤتلف والمختلف، ص203. المرزباني: الموشح، ص61. ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج2، ص160. البغدادي: خزانة الأدب، ج3، ص197.

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص824.

([3])عوجاء مجذام: الناقة الخفيفة الهزيلة، الصريمة: الحاجة التي أبرمت. أنظر: المصدر نفسه، هامش ص824.

([4])القتود: أعواد الرحل، جأب: حمار الوحش الذي قد طرحته الفحولة، مطرد: الذي طاردته الرماة، الحقب: الحمار الأبيض الحقوين، لاحته: غيرته وأهزلته، الجداد: التي لا تحمل، الغوار: التي لا لبن فيها. انظر: المصدر نفسه، هامش ص824.

فالناقة رمز للعزيمة والإرادة الإنسانية التي تقتحم الأهوال من أجل تحقيق الآمال، ولذلك يحشد الشاعر للناقة كل صفات القوة والقدرة على التحمل[1]. كما أن تشبيه الناقة بحمار أو ثور الوحش، يجسد الحياة والتفاؤل، ويبدو ذلك من خلال حرص الشاعر على نجاته من الصائد الذي يمثل رمز القدر والدهر[2].

ويقول:[3]

عَليها الدُّجى المُستنشآتُ كأنَّها هَوادجُ مَشدودٌ عَليها الجَزائزُ[4]

شبه قُتر الصيادين المنصوبة في الطريق، وهي الأماكن التي يختبؤون فيها، بهوادج النساء؛ لأن الصائد يبني على قترته شجر الثمام والحشيش، ثم يقبيه (يجعله كالقبة)، فيبدو كالهودج.

وتظهر هذه الصورة، صورة الصائد العدو اللدود لحمار الوحش، إذ تبرز ما يتمتع به من صبر وأناة، فرضتهما عليه قسوة الحياة، وتأمين ما يقيم به أوده، وأود عياله، حيث يمكث طويلاً عند منابع الماء، مختبئاً عن الأنظار في بيوت يصنعها لهذه الغاية، متربصاً بحمر الوحش التي ترد مع أتتها موارد الماء.

ويقول:[5]

أقــامَ الثِّقافُ والطَّـــريـدةُ مَتنَهـــا كما أَخرجتْ ضِغْنَ الشَّموسِ المهَامِزُ[1]

([1])انظر: عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، 1976، ص168.

([2])انظر: جياووك، مصطفى عبد اللطيف: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1977، ص202.

([3])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص826.

([4])الدجى: جمع دجية، وهي قُترة الصائد، المستنشآت: المرفوعات، المستحدثات، الجزائر: جمع جزيرة، وهي ما يعلق على الهوادج من العهن. انظر: المصدر نفسه، هامش ص826، 827.

([5])المصدر نفسه، ص830.

يشبه الشاعر القوس، وهي في حالة التثقيف والإقامة، فالثقاف يصلح القوس، ويسوي متنها، بحالة الشموس من الخيل التي يصلحها المهماز، فتردها إلى الانقياد والمسامحة، بعد الجموح والامتناع.

وتوحي هذه الصورة بمدى عناية الصائد بقوسه، وحرصه على إقامة عوجها، بصفتها من أهم وسائل رزقه، وتأمين قوته وقوت عياله، كما أنها تمثل قوة الموت التي تنتظر الحمر الوحشية.

ويقول عمرو بن أحمر الباهلي[2] من (البسيط):[3]

مَن للنَّواعجِ تَنزو فــي أَزمَّتهــا أم لِتنائي حُمول الحيِّ إذ بَكَــروا[4]

كأنَّـــــها بِنقا العَزَّافِ قـــــاربَةٌ لمّا انْطوى بُدْنُها واخرَورطَ السَّفْرُ[5]

([1])الثقاف: خشبة تقوّم بها الرماح، الطريدة: القصبة التي يعرف بها اعتدالها، ضغن الفرس، ضد رياضته، أي شموسه وجموحه، والشموس من الخيل: الصعب، المهامز: جمع مهماز، وهي حديدة في مؤخر خف الفارس الرائض. القرشي : جمهرة أشعار العرب ، هامش ص830.

([2])هو عمرو بن أحمر بن العمّرد بن عامر بن عبد شمس الباهلي، وكنيته أبو الخطاب، وهو من الشعراء المخضرمين في الجاهلية والإسلام، ولد ونشأ في بلاد نجد، أسلم وحسن إسلامه، وانظم إلى جيش الفتوحات الإسلامية، إذ كان في جيش خالد بن الوليد، حين وجه أبو بكر خالداً إلى الشام، اتصل بالخلفاء الراشدين وقادتهم، والخلفاء الأمويين وولاتهم، ويعتقد أنه توفي بعد سنة خمس وسبعين للهجرة. انظر ترجمته في : الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج2، ص571. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص223. الآمدي: المؤتلف والمختلف، ص44. المزرباني: معجم الشعراء، ص24. البغدادي: خزانة الأدب، ج3، ص38.

([3])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص843.

([4])النواعج: الإبل البيض، تنزو: ترتفع، حمول: الأبل التي عليها الهوادج. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص843.

([5])النقا: الكثيب من الرمل، العزاف: جبل من رمل، قاربة: أتان، البدن: السّمن والاكتناز، اخرورط: بَعُد. انظر: المصدر نفسه، هامش ص843.

شبه الإبل البيض، وهي ترتفع تارة، وتنخفض تارة أخرى بما عليها من الهوادج، بالكثيب من الرمل الذي ينقص مرة، ويزيد مرة أخرى بفعل الرياح التي تعتريه، وتوحي هذه الصورة ببعد الشقة، إذ أصاب الأين الإبل، كما يوحي الدال(اخرورط السفر).

ويقول:[1]

تَطايحَ الطَّلُّ عَن أردافِـها صُعُـداً كما تَطايحَ عَن مامُوسةِ الشَّررُ[2]

صور ناقته، وقد تساقطت عنها قطرات المطر، وقد يكون هذا الطل؛ قطرات العرق، نتيجة تتابع السير وطوله، بصورة النار وقد تتطاير شُررها في كل اتجاه. والصورة منتزعة من متعدد، وهو تطاير شيء عن شيء.

ويقول:[3]

كأنَّهُ، صُبحَ يَسري القومُ ليلتَهُ ماضٍ مِنَ الهِندُوانيَّاتِ مُنسدِرُ[4]

شبه الممدوح[5] بالسيف الهنداوني – وهو عندهم أجود السيوف وأحكمها صنعة – الماضي السريع القطع، وتوحي هذه الصورة بأن الشاعر يريد من ممدوحه أن يضع حداً لممارسات السعاة الظالمة، ومحاسبتهم محاسبة علنية صريحة، كما يدل قوله الآتي في هذه القصيدة:

([1]) القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص846.

([2])ماسوسة: النار، تطايح: ترامى وتساقط، الطل: قطرات المطر. انظر: المصدر نفسه، هامش ص846.

([3])انظر : المصدر نفسه ، ص850.

([4])الهندوانيات: جمع هندواني، وهو السيف يعمل ببلاد الهند، منسدر: مسرع، ماضٍ. انظر: المصدر نفسه، هامش 850.

([5])هو: يحيى بن الحكم بن أبي العاص، ابن عم عثمان بن عفان، والي المدينة في خلافة عبد الملك بن مروان، والشاعر يمدحه، ويشكو إليه ظلم السعاة. انظر ترجمته في : ابن عساكر أبو القاسم علي بن الحسين (ت

فابعثْ إليهم فحاسبْهُمْ مُحاسبةً لا تَخفَ عَينٌ على عَينٍ ولا أَثرُ

ويقول تميم بن أُبي مقبل[1] من (البسيط):[2]

في ظَهرِ مَرتٍ عَساقيلُ السَّرابِ بهِ كأنَّ وَغرَ قَطاهُ وَغرُ حَادينا[3]

شبه أصوات القطا في هذه الطريق القفر التي لا نبات فيها، بأصوات رجال حادين، بجامع الخوف والوحشة، وتوحي هذه الصورة بصعوبة الطريق التي تعترض الشاعر، فهي طريق بالكاد التعرف على معالمها، لأن السراب يغطيها.

ويقول:[4]

كأنَّ أصواتَها من حيثُ تَسمُعها صَوتُ المَحابِضِ يَخلِجنَ المحَارينا[5]

شبه أصوات النواقيس، كما يوحي الدال (أصواتها) العائدة على لفظة النواقيس الواردة في البيت السابق، بأصوات العيدان التي تضرب النحل، لتنفر من أماكنها، فيتمكن من الاشتيار. وتدل

571هـ):: تاريخ مدينة دمشق، تح: محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1998، ج64، ص124.

([1])هو: تميم بن أُبي بن مقبل من بني العجلان بن عبد الله بن كعب بن ربيعة بن عامر بن صعصعة بن معاوية بن بكر بن هوزان، أدرك الإسلام، إلا أنه كان جافياً في الدين، إذ كان في الإسلام يتغنى بالجاهلية، وأيامه فيها، وهو من الشعراء المخضرمين، بلغ سنه ما يقارب مئة وعشرين سنة، وتشير المصادر أنه دخل الإسلام مع قبيلة بني عامر في عام الوفود؛ أي في العام التاسع من الهجرة، ويرجح أن وفاته كانت بعد العام الثالث والسبعين للهجرة بقليل. انظر ترجمته في: الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص143. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص297. ثعلب: مجالس ثعلب، ج2، ص363. البغدادي: خزانة الأدب، ج1، ص231.

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص858.

([3])ظهر مرت: القفر الذي لا نبات فيه، عساقيل السراب: قِطعه، واحدها عُسقول، الوغر: الصوت. انظر: المصدر نفسه ، هامش 858.

([4])المصدر نفسه، ص859.

([5])المحابض: المشاور/ العيدان التي يشتار بها العسل، المحارين: ما حرن من النحل، أي لا يريم مكانه، فيبقى لاصقاً على الشهد. والمحارين: أيضا حب القطن، يخلجن: يجذبن. انظر: المصدر نفسه، هامش ص859.

هذه الصورة – أيضاً – على المشاق والصعوبات التي تعترض طريقه، فتحول دون الوصول إلى المحبوبة .

ويقول:[1]

إنَّا مَشائيمُ إن مارَستَ جاهلَنا يَومَ الطِّعانِ وتَلقانا مَيامِينا[2]

يشبه قومه بالمشائيم الذين يجلبون الشؤم والشر على أعدائهم في الحرب، وبالميامين؛ أي الكرام الأجواد على أضيافهم في السلم، وتوحي هذه الصورة بروح العصبية القبلية التي مازالت سائدة يومئذ، على الرغم من محاربة الإسلام لها، والحؤول دون الدعوة لها، ومحاولة بعثها من الجديد، وهذا يعني أن شاعرنا لم يعد قادراً على استيعاب المرحلة الجديدة التي بشر بها الإسلام، وأنه مازال مسكوناً بالروح الجاهلية الأولى التي تقوم على الفخر بالأيام والوقائع، والماضي المفعم بالعصبية القبلية، والمثقل بالنزاعات والصراعات الباطلة.

([1]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص865.

([2])مارست: عالجت. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص865.

ويقول الفرزدق[1] من (الطويل):[2]

ومُستنفِزاتٍ للقُلوبكأَنَّهـا مهاً حَولَ مَنتُوجاتهِ يَتصرَّفُ[3]

يقول: إنهن نساء يستثرن القلوب، وكأنهن المها حول أولادها تقبل وتدبر. فقد شبه النساء المحركات للقلوب، أي يدعونهن فتجيب، بالمها تتصرف بأولادها، بجامع الحسن والجمال الفاتن الساحر، ويدل على الإعجاب بجمال وحسن الغواني اللائي تغزل بهن.

ويقول في وصف حديثهن:[4]

إذا هُنَّ ساقَطنَ الحديثَ حَسِبتَهُ جَنى النَّحلِ أو أَبكارَ كَرمٍ يُقطَفُ[5]

تقول فاطمة تيجور: "ففي هذا البيت تصوير مرهف وجميل، إذ حديثهن يتساقط لا كما تتساقط حبات اللؤلؤ من خيط النظم بغفلة ونفور، وإنما يساقطن كلماتهن بخوف وحذر وإشفاق، فاللفظة ذاتها "ساقطن" تحمل معناها، وتقدم الإيحاء الشاعري الجميل، ثم يقرن الشاعر جمال الحديث بالعسل وحلاوته وعذوبة مذاقه، فيثير فينا حاسة السمع، وحاسة الذوق، بل هو لا يكتفي

([1])هو: هَمّام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال ... بن تميم، وكنيته أبو فراس، ولقبه الفرزدق، ولقب به لجهامة وجهه وغلظه، فالفرزدقة، هي القطعة الضخمة من العجين، ولد بالبصرة سنة (20هـ)، في آخر خلافة عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – كان أبوه كريماً وجيهاً، ولقب جده صعصعة بمحيي الموؤدات؛ لأنه كان يفتدي كل موؤدة بجملين وثلاثين ديناراً، أما أمه، فهي ليلى بنت حابس، أخت الأقرع بن حابس الصحابي الجليل، ويعد من أهم شعراء الفخر في العصر الأموي، ونقائضه مع جرير مشهورة، عُمر طويلاً، ونيف على التسعين، وتوفي بالبصرة، وكانت وفاته ما بين سنة (110 – 114هـ). انظر ترجمته في: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص471 – 482. المرزباني: معجم الشعراء، ص486 – 487. الآمدي: المؤتلف والمختلف، ص166. البغدادي: خزانة الأدب، ج3، ص24.

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص875.

([3])مستنفرات: محركات. انظر: المصدر نفسه، هامش ص875.

([4])انظر : المصدر نفسه ، ص875.

([5])ساقطن الحديث: تناوبنه. انظر: المصدر نفسه، هامش ص875.

بمذاق العسل وطيبه، وإنما يتسع في تصوير ما يثيره حديثهن في النفس من جمال وعذوبة، فيشبه [بأوائل عناقيد] العنب التي تقطف في الموسم.

وفي لفظة "البكورة" تكمن أسرار الصورة، فحديثهن مثل أبكار هذا العنب المقطوف، قد اختزن حلاوة النضج المبكر، وأخذ كفايته من احتضان الطبيعة الأم، فكان باتزانه، وكماله كهذا الموسم اللذيذ"[1]، كما أن بين هذه الصورة، والطبيعة صلة رحم، إذ استمدت مادتها من الطبيعة؛ الحية الصامتة. وتوحي هذه الصورة بالإعجاب والفتنة بحديث النساء الذي يحاكي جنى النحل، أو أبكار العنب. ويقول في وصف ناقته:[2]

ومائرَةُ الأَعضادِ صُهْبٌ كأنَّما عليهَا مِن الأَينِ الجِسادُ المُدوَّفُ[3]

يشبه العرق، الذي يتصبب عن أعضاء هذه الناقة، وهي تعدو مسرعة، فتمور أعضادها ذهاباً وإياباً، بالزعفران المدوف/ المذوب ، وتوحي هذه الصورة بقوة هذه الناقة، وتحملها مشاق الطريق.

([1])تيجور، فاطمة: المرأة في الشعر الأموي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص471.

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص880.

([3])الأين: الإعياء، الجِساد: ما جسد/ لصق بالجلد من الطيب، والجساد: الزعفران المدوف، مائرة الأعضاد: كثيرة الحركة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص880.

ويقول جرير[1] من (الكامل):[2]

لم تَلقَ مِثلكَ بَعدَ أَهلكَ مَنزلاً فَسُقيتَ من نَوءِ السِّماكِ سِجالا[3]

يدعو الشاعر لطلل المحبوبة بالسقيا، لتعود الحياة له بعد البلى، فيغدو ذا حركة ونشاط، بعد أن سكنت فيه الحياة الحركة، ويختار أكثر هذه الأنواء مطراً، وهو السماك، الذي شبهه بالدلو المملوء بالماء؛ لتكون أكثر فاعلية واخضراراً، وتوحي هذه الصورة بتشبث الشاعر برسوم صاحبته وأطلالها، وحرصه على أن تعود الحياة إليها من جديد، كما أنها تنطوي على حزن عميق بعد أن تعرضت لعوادي الزمن.

ويقول:[4]

ورأيتُ راحِلةَ الصِّبا قَد أَقصرتْ بَعدَ الذَّميلِ وملَّتِ التِّرحالا[5]

([1])هو جرير بن عطية بن بدر بن سلمة بن كليب ... بن عدنان، وكنيته أبو حرزة، ولد بأرض اليمامة حوالي سنة (30هـ)، عرف بقصر القامة، وضعف الفؤاد، وإعوجاج القدمين، وكان يُرمى بالشح، تميز بفن الهجاء، وأبدع فيه، وكان أشهر هجائه مع الفرزدق، كان ديناً عفيفاً، عاصر معظم خلفاء الدولة الأموية، وولاتها، وعده ابن سلام في الطبقة الأولى من فحول الإسلام، ويقال: إنه توفي بعد الفرزدق، ومات باليمامة ما بين سنة (110 – 114هـ). انظر ترجمته في: الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص297. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص64. الآمدي: المؤتلف والمختلف، ص71. البغدادي: خزانة الأدب، ج1 ص75. السيوطي: شرح شواهد المغني، تح: محمد محمود الشنقيطي، المطبعة البهية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص16.

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص898.

([3])النوء: سقوط نجم في المغرب، وطلوع نظيره في المغرب، وإذا كان ذلك – عند العرب – قالوا لابد من أن يكون عند ذلك مطر، أو رياح، فينسبون كل غيث إلى ذلك النجم، كالثريا، والسماك، وغيرهما من كواكب الأنواء. والسماك من أنواء الصيف، وأغزرها مطراً، والسجال: جمع سجل، وهو الدلو المملؤة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 898.

([4])المصدر نفسه، ص898.

([5])الذميل: ضرب من سير الإبل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص898.

شبه الصِّبا، وقد خبت حيويته، ووهى نشاطه، براحلة أقصرت بعد نشاط، وملت الحركة والأسفار، ويدل على قصور همته، وضعف قواه؛ بسبب رحلة الفراق، وعناء السفر في ظل البيئة الصحراوية القاسية.

ويقول:[1]

رَاحتْ خُزيمةُ بالجِيادِ كأنَّها عُقبانُ غَاديةٍ نَفضنَ طِلالا[2]

شبه جياد بني خزيمة بالعقبان التي تنفض الأنداء عنها، وتوحي هذه الصورة بالسخرية من قوم الأخطل، فجيادهم معطلة عن الحرب أو القتال، كأنها العقبان المعطلة عن الحركة والصيد، إذ لا تستطيع أن تنفض عنها إلا الأنداء فحسب، كناية عن عدم قدرتها على الطيران.

ويقول الأخطل[3] من (البسيط):[4]

وقَدْ تكونُ بِها سَلمى تُحدِّثُني تَساقُطَ الحَلي حَاجَاتي وأسراري

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص905.

([2])الغادية: السحابة التي تنشأ غدوة، الطلال: الأنداء. انظر: المصدر نفسه، هامش ص913.

([3])هو: غياث أو غويث بن غوث بن أبي الصلت ... بن تغلب، وكان نصرانياً من أهل الجزيرة، جعله ابن سلام أول طبقات الإسلام، والأخطل في اللغة: السفيه، أو طويل الأذن، ويرجح أنه ولد في السنة العشرين من الهجرة، نشأ في قبيلة عزيزه الجانب، شديدة البأس، حافله بالمفاخر والمآثر، حتى قيل: لو تأخر الإسلام لأكلت بنو تغلب الناس، وقد برع، منذ أن بدأ يقرض الشعر، بالهجاء، كان أغلب شعره في الدعوة لمعاوية وأنصاره، ومهاجمة خصومه، فحظي بمكانة عظيمة لديه، ويرجح أنه مات في خلافة الوليد بن عبد الملك، أي حوالي سنة (92هـ). انظر ترجمته في: الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج2، ص462. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص483. الآمدي: المؤتلف والمختلف، ص21. البغدادي: خزانة الأدب، ج1، ص459. ابن دريد الأزدي، أبو بكر محمد الحسن (ت 217هـ): الاشتقاق، تح: عبد السلام هارون. مكتبة المثنى، بغداد، ط2، 1979، ص106.

([4])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص910.

شبه حديث محبوبته سلمى بتساقط الدرر والذهب من نظامه ، وتدل هذه الصورة على ما كان بينه وبينها من أيام سعيدة حين كان يجالسها، ويبوح بأسراره لها، وما كان يتبادله من الحديث معها.

ويقول:[1]

بِحُرّةٍ كأتانِ الضَّحل أَضمرَها بعدَ الرَّبالةِ تَرْحالي وتَسياري[2]

صور ناقته الكريمة وقد أهزلها وأضمرها كثرة الترحَال والسفر، فزادها صلابة وقوة بصورة الصخرة الملساء التي جرفها السيل، فبقيت في الماء، فزادت قوة وصلابة، الصورة مركبة، والتشبيه تمثيلي، ووجه الشبه منتزع من متعدد، وهو ما يفيد القوة والصلابة، وتدل هذه الصورة على كثرة ترحال الشاعر وأسفاره، مما أضمر ناقته، فعوّدها الصبر والتحمل لوعثاء السفر ومشاقه.

ويقول:[3]

كأنَّه إذ أضاءَ البرقُ بَهجتَهُ في أَصبهانيَّةٍ أو مُصطَلى نارِ[4]

شبه الثور الوحشي، وقد أنار البرق جسده، برجل يرتدي لباساً أصفر اللون، أو يصطلي ناراً قوية، ينعكس نورها عليه، وتدل هذه الصورة الجزئية المنتزعة من اللوحة الكلية التي رسمها للثور الوحشي في صراعه المرير الكلاب، على الصراع بين الحياة والموت، والبقاء والفناء، ذلك الصراع الذي يؤرق الشاعر، وهو يخوض غمار الحياة.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص911.

([2])حرة: ناقة، أتان: الصخرة تكون في الماء، الضحل: الماء القليل، الربالة: كثرة اللحم، انظر: المصدر نفسه، هامش 911.

([3])المصدر نفسه ، ص912.

([4])الأصبهانية: ثياب مصبوغة باللون الأصفر منسوبة إلى أصبهان. انظر: المصدر نفسه، ص912.

ويقول عُبيد الراعي[1] من (الكامل):[2]

وكأنَّما انتطَحتْ على أَثباجِها فُدُرٌ بِشابةَ قد تَممنَ وُعُولا[3]

يشبه ضلوع ناقته، واشتباكها في ظهرها، وجنبيها الواسعين، بقرون الوعول المسنة التامة بجامع القوة والصلابة، فالوعل إذا أسن، كأن ذلك أتم لقرنه، يدل على قوة هذه الناقة، وكريم أصلها؛ لأنها معدة لرحلة طويلة شاقة في بيئة قاسية، لا تقدر عليها إلا النجائب الأصيلة.

ويقول:[4]

في مَهمهٍ قَلِقتْ بهِ هَاماتُها قَلقَ الفُؤوسِ إذا أَردنَ نُصولا[5]

يقول: إن رؤوس هذه الإبل ترجف لبعد السفر، أي تجرد مثل هذه الفؤوس، وقلقت الفأس: إذا اتسعت خرّتها، واضطربت في نصابها، فإن خرجت منه قيل: نصلت نصولاً[6] وهنا يشبه صورة اضطراب هامات الإبل، وهي تسير في تلك الفلاة، بصورة الفؤوس إذا أرادت الخروج من نصابها،

([1])هو: عُبيد بن الحُصين بن جندل بن قَطَن بن ربيعة ... بن صعصعة، وكنيته أبو جندل، وقيل أبو نوح، وكان يقال لأبيه في الجاهلية الرئيس، وأهل بيته في البادية سادة وأشراف، فنشأ نشأة يسودها الفخر والاعتزاز والرئاسة، وأما سبب تسميته بالراعي، أو راعي الإبل، فلكثرة وصفه الإبل، وحسن نعته لها، وهو شاعر فحل مشهور عاش في العصر الإسلامي معاصراً جريراً، والأخطل، والفرزدق، ذكره ابن سلام في الطبقة الأولى من الشعراء الإسلاميين، عاصر خلفاء بني أمية ومدحهم. ويرجح أن وفاته كانت بين عامين (96 – 97هـ). انظر ترجمته في: الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص502. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص415. الآمدي: المؤتلف والمختلف، ص122. البغدادي: خزانة الأدب، ج3، ص150.

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص924.

([3])الفدر: جمع فادر، وهو المسن من الوعول، الذي تم قرنه، الأثباج: جمع ثبج، وهو معظم الظهر. شابة: هضبة في الحجاز. انظر: المصدر نفسه، هامش ص924.

([4])المصدر نفسه ، ص924.

([5])مهمه: فلاة، انظر: المصدر نفسه، هامش ص924.

([6])انظر: المصدر نفسه ، هامش ص924.

وتوحي هذه الصورة، بالإعياء الشديد الذي لحق هذه الإبل، نظراً لطول المسافة التي قطعتها في تلك الفلاة، بما يكتنفها من حر، ووهاد، وجبال، ووديان.

ويقول:[1]

أيَّامَ قَومي والجَماعةُ كالَّذي لَزِم الرِّحالةَ أنْ تميلَ مَمِيلا

يقول: إن قومه التزموا الجماعة، وتركوا الخروج على السلطان؛ وذلك قبل قتل عثمان بن عفان – رضي الله عنه – وشمول الفتنة[2]. فهو يشبه صورة تمسك قومه والتزامهم الجماعة، وعدم خروجهم على السلطان، بصورة الذي تمسك بالراحلة، ومنعها من أن تميل، فتسقط ، وتدل على موقف الشاعر وقومه السياسي المتطابق مع موقف بني أمية في مطالبتهم بدم من قتل عثمان بن عفان، وبالتالي التمسك بحقهم في الخلافة.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص938.

([2])المصدر نفسه، هامش ص938.

ويقول ذو الرّمّة:[1] من البسيط:[2]

ما بالُ عَينِكَ مِنها الماءُ يَنسكِبُ كأنَّهُ مِن كُلى مَفريَّةٍ سَرِبُ[3]

صور عينه، وقد انسكب منها الماء بكثرة، دون انقطاع، بصورة المزادة التي قطر منها الماء بكثرة، وتجلي الصورة عمق مأساة الشاعر، واستمرارية حزنه، فضلاً عن حيرته، وهي صورة " تحمل بجانبيها مرارة وحزناً، سواء في جريان الماء من المزادة، ودلالته على عظيم البكاء، أم في نفاد الماء، ودلالته على عظيم الفقد، ومن ثم الهلاك والضياع"[4]

ويقول:[5]

كَحلاءُ في دَعَجٍ صَفراءُ في بَرَجٍ كأنَّها فِضَّةٌ قَد شابَها ذَهبُ[1]

([1])هو: غَيلان بن عقبة بن نُهيس بن مسعود بن حارثة ... بن مضره وكنيته أبو الحارث، شاعر أموي، عده ابن سلام في الطبقة الثانية من فحول شعراء الإسلام، واختلف في سنة مولده، إذ يذكر شوقي ضيف أنه ولد حوالي سنة (77هـ) بالدهناء ببادية اليمامة التي كانت تنزلها قبيلته، في حين يذكر يوسف خليف أنه ولد في أثناء خلافة عبد الملك بن مروان (65 – 8هـ)، أي ما بين سنة (77 – 78هـ)، وأن وفاته سنة (117هـ)، كما اختلفت في سبب تلقيبه (بذي الرّمّة)، فيزعم بعضهم: إن أمية التي أحبها، هي التي لقبته بذلك، فقد مر – ذات يوم – بها، وهي جالسة مع أمها، فاستسقاها ماءً، فقالت أمها قومي فاسقيه، وكانت على كتفه رُمة، وهي قطعة من حبل، فأتته بالماء، وقالت: اشرب يا ذا الرمة، فلقب بذلك، وتزعم بعض الروايات: إنه سمي بذلك لقوله: " أشعث باقي رُمّةِ التقليد"، وقيل: بل كان يصيبه في صغره فزع، فكتبت له أمه تميمة فتعلقها بحبل، فلقب بذلك ذا الرُّمّة، وأمه ظبية، وصاحبته مية، ويرجح أنه مات بالدهناء أيضاً سنة (117). انظر ترجمته في: الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج2، ص534، 549. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص524، ابن دريد: الاشتقاق، ص188. السيوطي: شرح شواهد المغني، ص52. البغدادي: خزانة الأدب، ج1، ص106. ضيف، شوقي: التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1991، ص243. خليف، يوسف: ذو الرّمّة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف، القاهرة، 1970، ص18.

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص942.

([3])الكلى: جمع كليه، وهي خُرقة – ثقب المزادة، مفرية: هي المزادة نفسها، السرب: الماء الذي يخرج من عيون الخرز. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 942.

([4])فياض، ياسر أحمد: قراءة في بائية ذي الرّمّة، مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، بغداد، مج1، ع3، 2012، ص61.

([5])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص945.

شبه عيني محبوبته/مية (الكحلاوين/ الدعجاوين) بالفضة التي خالط بياضها صفرة، وتوحي هذه الصورة بأن المحبوبة تكن في بيتها طويلاً، وتكثر من الطيب.

ويقول:[2]

تَشكو الخِشاشَ ومَجرى النَّسعتينِ كما يَشكو المريضُ إلى عُوّادهِ الوَصِبُ[3]

يصور الشاعر ناقته، وهي تشكو التعب والمشقة، والعناء في البيئة الصحراوية القاسية، كما يوحي الدالان (تشكو الخشاش/ ومجرى النسعتين)، بالمريض الذي يئن من وجع ألمّ به، وقد شكا ذلك إلى زائرية، إذ شبه صورة الناقة، وهي على هذه الحالة، بصورة المريض الذي يشكو ألم مرضه إلى عواده.

وإذا كانت ناقته تشكو التعب والمشقة، والضرب في الفلاة، فإن الشاعر يشكو مجتمعه، وأساليبه المتسلطة عليه. "فالناقة والشاعر هما شخص واحد، ومن ثم فإن كثيراً من الإشارات التي أظهرتها صورة الناقة ... ظلت تمثل معادلاً شعرياً (فنياً)، يعكس عليها كثيراً مما يجيش في دواخله من المواقف والرؤى، فالناقة محفل أمين لاستبطان أدق مشاعر صاحبها"[4]

([1]) كحلاء: سوداء العين، الدعج: شدة سواد العين، وشدة بياضها والبرج كالدعج. القرشي : جمهرة أشعار العرب ، هامش ص 945.

([2])المصدر نفسه، ص947.

([3])الخشاش: حلقة تجعل في عظم أنف البعير، مجرى النسعتين: موضع التصدير والتصدير: ما شد على صدر البعير، الوصب: المدنف الشديد التعب، العواد: الزائرون للمريض وسواه. انظر: المصدر نفسه، هامش ص947.

([4])العنبكي، سعد حسون: الشعر الجاهلي في تأويلاته النفسية والفنية، دار دجلة، عمان، 2010، ص358 – 359.

ويقول الكميت[1] من (الطويل):[2]

ولم أرَ قَولَ المَرءِ إلاَّ كَنبْلِهِ بهِ ولهُ مَحرومُها ومُصيبُها

يقول: وما أقوال المرء إلا كنبله، إن أحسن بها أصاب كل خير، وإن أساء فوّت عليه كل منفعة. وبذلك يشبه قول الإنسان بالنبل، بجامع المنفعة والخير في حال إحسانه، وبجامع الخسارة، إن أساء ذلك ، والبيت من الحكمة التي اشتهر بها الكميت، وتدل هذه الصورة على عمق تجاربه، ومعاناته في الحياة.

ويقول:[3]

يَشوبونَ للأَقصيْنَ مَعسولَ شِيمةٍ فأنّى لنا بالصَّابِ أنَّى مَشوبُها

يقول: أنتم لغيرنا عسل، ولنا صاب، فكيف لنا بأن تشوبوا مع الصاب عسلاً؟ فهو يشبه معاملة بني أمية مع غيره بالعسل، ومعاملتهم له بالعسل الذي مشج بالصاب/ عصارة شجر مر. وتعكس هذه الصورة – التي تنطوي على العتاب المر – معاناة الشاعر، وقهره من الظلم والطغيان الذي وقع عليه من ظلم بني أمية.

([1])هو الكُميت بن زيد بن خُبيش أو خنيس بن مُجالد بن وهب ... بن مضر، وكنيته أبو المستهل، والكميت في المعجم من أسماء الخيل والخمرة؛ لما فيها من السواد والحمرة، والكميت شاعر فحل مشهور من شعراء الدولة الأموية، وخطبائها المعروفين بالفصاحة والبيان، ولد أيام مقتل الحسين بن علي – رضي الله عنهما – سنة (60هـ)، ومات سنة (126هـ) في خلافة مروان بن محمد، وهو شاعر حضري، عرف بالتشيع لآل البيت، على مذهب الزيدية، وهاشمياته مشهورة، وهي من جيد شعره، وكانت بينه وبين الطرماح ملاحاة شديدة. انظر ترجمته في: الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص318، 320، ج2، ص539. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص581. السيوطي: شرح شواهد المغني، ص13 – 14. المرزباني: معجم الشعراء، ص347. البغدادي، خزانة الأدب، ج1، ص144 – 147.

([2])القرشي، جمهرة أشعار العرب ، ص972.

([3])المصدر نفسه، ص981.

ويقول: [1]

هُمُ صَفوةُ اللهِ الخِيارُ وفِيهمُ تَأرثُ نِيرانِ الهُدى وثُقوبُها

وهنا يفخر بقريش، وهو فخر عادي، فهم صفوة الله الخيار، وعلى أيديهم انتشر الحق، وشعت الهداية، فهو يشبههم بصفوة الله وخياره من الناس، بجامع الخير والهداية، ومكارم الأخلاق، والصورة لا توحي بأكثر من الفخر العادي الذي يفتقد العاطفة الصادقة؛ لأن الغرض الرئيس من قصيدته، هو عتاب بني أُمية وقريش بأسلوبه الخطابي الجدلي، الذي اشتهر، وعرف به.

ويقول الطِّرِمَّاح[2] من (الخفيف):[3]

وجَرى بالّذي أخافُ مِن البَيـ نِ لعِينٌ يَنوضُ كُلَّ مَنــاضِ[4]

صَيدحيٌّ الضُّحى كأنَّ نَساهُ حَيثُ يَجتثُّ رِجلَهُ في إباضِ[5]

يشبه الغراب، وهو يحجل، ببعير شد بحبل من رسغه إلى عضده، ويدقق الشاعر في وصف هذا الغراب، فهو رفيع الصوت، كثير الصياح، يحجل إذا مشى، كأنه بعير مأبوض بالإباض،

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص981.

([2])هو: الطرماح بن حكيم بن الحكم بن نفْر بن قيس بن جَحدر بن ثعلبة ... بن طيئ، وكنيته أبو نفر، أو أبو ضُبينة، وهو من شعراء اليمن المتعصبين لها، وعُد من فحول الشعراء الإسلاميين وفصحائهم وخطبائهم المشهورين، كما عرف بعلمه الواسع بالنحو والغريب، وقد اعتنق مذهب الخوارج، نشأ بالشام، وانتقل إلى الكوفة، وكانت سنة وفاته ما بين (105 – 110هـ). انظر: ترجمته في: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص585. الآمدي: المؤتلف والمختلف، ص148. المرزباني: الموشح، ص266 – 267. البغدادي: خزانة الأدب، ج1، ص382، ج2، ص327. الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980، مج3، ص225.

([3])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص988.

([4])اللعين: المراد به الغراب، ينوض كل مناض: أي يذهب كل مذهب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص988.

([5])الصيدحي: الرفيع الصوت، نساه: عرق من رجليه، يجتث رجله: يقتلعها من الأرض، إباض: حبل يشد به باطن مرفق البعير. انظر: المصدر نفسه، هامش ص988.

يقتلع رجليه بقوة من الأرض. ولعل هذه الصورة توحي بالتحسر على الفراق والرحيل، بله التشاؤم منه، كما يوحي المعنى الذي انطوى عليه البيت الأول.

يقول:[1]

مِثلُ عَيرِ الفَلاةِ شَاخسَ فاهُ طُولُ كَدمِ القَطا وطولُ العِضاضِ[2]

شبه ناقته بحمار وحشي، أفسد فمه، وخالف بين أسنانه طول عض أعجاز الأتن ، وتوحي هذه الصورة بنغمة كئيبة حزينة، تغلفها أجواء التشاؤم التي تكاد تسيطر على القصيدة بأسرها.

ويقول:[3]

يَرقبُ الشَّمسَ أنْ تميلَ بِمثلِ الـ ـجّني جَأبٌ مُقذَّفٌ بالنِّحاضِ[4]

شبه عين الثور الوحشي بضرب من الكمأ، بجامع النتوء والسواد، وتدل هذه الصورة على يقظة الثور، وحذره الشديد من كلاب أو صائد يتربص به.

وتبدى – لنا – من خلال معالجة الأبيات الشعرية المتقدمة، أن التشبيه أكسب المعاني جمالاً، وزادها وضوحاً وجلاءً، وانتقل بالمتلقي من المألوف إلى الطريف، والأقل ألفة، كما كشف عن رؤية الشاعر، وما اختلج في نفسه من مشاعر وأحاسيس، وقد أسهم الخيال في تشكيل هذه

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص990.

([2])عير الفلاة: حمار الوحش، القطا: كبار الأتن، والعضاض، والكدم: العض، شاخس فاه: خالف بين أسنانه، فبعضها طويل، وبعضها متكسر. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص990

([3])المصدر نفسه، ص990.

([4])الجني: الكمأة، جأب: غليظ، النحاض: جمع نحض، وهو اللحم، مقذف: كثير اللحم. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 990.

الصور، وبالتالي نأى بها عن المباشرة والتقرير، وقد تميزت تلك الصور التشبيهية، على تنوعها، واختلاف مصادرها الإيحائية وعمقها، بقدرة الشاعر على توظيفها في مختلف الأغراض الشعرية.

الفصل الثاني:

الصورة الاستعارية وتجلياتها في القصائد المشوبات والملحمات:

أولاً: تعريف الصورة الاستعارية

ثانياً: نماذج من أشعار هذه القصائد

أولاً: تعريف الصورة الاستعارية

مدخل:

يقترب معنى الاستعارة – من الناحية اللغوية – كثيراً من معناها الاصطلاحي، فالاستعارة لغة مشتقة من مادة (عور). فالعاريّة والعارة: ما يتداوله الناس في ما بينهم. وأعاره الشيء، وأعار منه، وعاوره إيّاه. والمعاورة، والتعاور: شبه المداولة، والتداول في الشيء يكون بين اثنين. واستعارة الشيء، واستعاره منه: طلب منه أن يعيره إياه. ونقول: أعرته الشيء، أُعيره إعارةً، واستعاره ثوباً، فأعاره إياه[1].

ولعل أقدم إشارة إلى الاستعارة، ما ذكره الجاحظ (ت 255هـ")؛ إذ رأى أنها تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه[2]. فهو لم يوسع البحث فيها، بل اكتفى بهذه الإشارة إليها، ويعرفها العسكري (ت 395هـ) بقوله: " الاستعارة: نقل عبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه؛ وهذه الأوصاف في الاستعارة المصيبة؛ ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة؛ من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً"[3]، وكما يلحظ من تعريف العسكري، أنه أضاف إلى حدّها بعض جوانب بلاغتها.

([1])انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عور).

([2])انظر: الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص118.

([3])أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص268.

ويعرفها عبد القاهر الجرجاني(ت471 أو 474 هـ) فيقول: " ... أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختُص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعاريّة"[1]. ويشي هذا التعريف بأن الاستعارة إنزياح عن اللغة العادية الأحادية الدلالة إلى اللغة الفنية التي تتسم بفضاء من الإيحاءات والدلالات المتنوعة.

وهي عند السكاكي (ت 626هـ): " أن تذكر أحد طريفي التشبيه، وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كما تقول: " في الحمام أسد" وأنت تريد به الشجاع، مدعياً أنه من جنس الأسود، فثبت للشجاع ما يخص المشبه به، وهم اسم جنسه، مع سد طريق التشبيه بإفراده بالذكر ..."[2].

وهذا يعني أن الاستعارة ضرب من التشبيه، حذف أحد طرفيه، إلا أن العامل في تأثير الاستعارة، هو العلاقة بين طرفي التشبيه، فكلما كانت العلاقة دقيقة، وبعيدة عن المباشرة والتقريرية، كان البحث عنها أكثر متعة، والقبض على إيحاءاتها ودلالاتها أكثر فائدة فهي عامل رئيس في الحث والحفز، ومصدر للترادف، وتعدد المعنى[3].

ونلحظ في التعريفات المتقدمة؛ أنها تركز في أمرين، الأول: التشبيه، إذ الأصل التشبيه، والاستعارة فرع، والحديث عن الاستعارة يستدعي – بالضرورة – الحديث عن التشبيه. وأما الثاني فهو تأكيد فكرة النقل التي تقتضي نقل الألفاظ والعبارات من معناها الحقيقي إلى معنى آخر

([1])الجرجاني: أسرار البلاغة، ص30.

([2])السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد (ت 626هـ): مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص477.

([3])انظر: أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1977، ص10.

مجازي، أو لنقل نقلها من المستوى العادي إلى المستوى الفني المفعم بالإيحاءات والدلالات، المرتبطة بالعمليات العقلية، فغياب أحد طرفي الاستعارة (المستعار له، والمستعار منه)، يفرض على المتلقي البحث عن الطرف الغائب، أو بالأحرى المغيب لغاية بلاغية ما.

وتثير الصورة الاستعارية في المتلقين انفعالات جمالية، وذلك من خلال استثمار الطاقات الكامنة في اللغة الإيحائية، فهي " حقل كلي متنام من الاستجابات المتوالية المتكاملة في إطار الوحدة السياقية لتفاعل منظومة العناصر التي تتعدّل، أو المقومات التي تتكيّف توليفياً وتنسيقياً"[1].

فالتفاعل يعمل على التحام الإنسان بما حوله، عبر محاولة اكتشافه، من خلال عملية التأمل والتدبر، وتشكل الاستعارة أولى هذه الغايات، إذ هي انتقال في الدلالة والتمثيل، يقوم هذا الانتقال على علاقة خيالية يلتحم فيها طرفا الاستعارة، لبناء عالم خيالي يعبر عن مكنون الروح، ويسمو بها عن الواقع الأرضي[2].

والاستعارة خرق لقانون اللغة، لا تتحقق إلا في المستوى الاستبدالي، فهناك نوع من هيمنة الكلام على اللغة، فاللغة تتحول لكي تعطي للكلام معنى، وهي بهذا (الاستعارة) تتحقق في مستوى فني أعلى وأعمق، وأكمل من أنواع الصور الأخرى[3].

وبالتالي فهناك جانبان يأتلفان في تشكيل الاستعارة، هما: الأفق النفسي، وحيوية التجربة، والجانب الثاني يتصل بالحركة اللغوية الدلالية، وتفاعل السياق التركيبي، إذ يتم التقاء سياقين اثنين ضمن الجملة الواحدة، فتلمح الاستعارة في دلالة لفظة ضمن سياق غريب عنها، وغير متوقع

([1])قوقزة، نواف: التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2000، ص79.

([2])انظر: الخوالدة، محمد صالح محمد، وحسام مصطفى اللحام: التصوير الاستعاري في شعر العباس بن الأحنف، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج40، ع3، 2013، ص775، 776.

([3])انظر: كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص110، 111.

أيضاً، فنغدو أمام احتكاك بين الموقف الأصلي للفظ المستعار، والموقف الجديد الذي استدعاها. وحتى ندرك القيمة الجمالية لاستعارة، يقتضي الإحاطة بالمجالات الدلالية ورموزها في كل جانب من جوانب الحياة المادية والفكرية والنفسية[1].

وترتبط الاستعارة بالحواس، وهذا يعني أنها ذات علاقة وطيدة بالتشخيص والتحسيم؛لأنها مقترنة بعواطف الشاعر ومشاعره وأحاسيسه، فلغة الاستعارة " لغة الانفعال والوجدان، وليست لغة الأفكار الخالصة"[2] فهي تخترع علاقات أعمق وأخصب، وأكثر تشابكاً؛ لتخلق وجوداً بديلاً عن الواقع الذي تحفظه الصورة، وتخترع عالماً تشكيلياً نابضاً بالحركة والحياة، ومشعاً بطاقات الإيحاء، ونبض الدلالات؛ لتجسد رؤيا فنية خلّاقة لها عالمها المتميز[3].

وتجمع الاستعارة بين عالمين مختلفين (عاقل وغير عاقل)، وذلك من خلال علاقة تسوغ ائتلافهما، وهذا ما ذهب إليه رتشاردز (Richards) بقوله: " إن العناصر اللازمة لاكتمال التجربة لا تكون دائماً موجودة على نحو طبيعي؛ ولذلك فإن الاستعارة تخلق الفرصة لإدخال هذه العناصر خلسة"[4].

وتقسم الاستعارة إلى تصريحية؛ وهي ما صرح فيها بلفظ المشبه به، ومكنية؛ وهي ما حذف فيها المشبه به، ورمز له بشيء من لوازمه. وخلاصة الأمر، فإن الصورة الاستعارية؛ هي كل صورة بنيت على استعارة. وبالتالي فهي ليست مجرد زخرف لفظي، بل جوهر النص الشعري، وبها

([1])انظر: دحماني، نور الدين: الوظيفة الجمالية للصورة الفنية في ضوء الفهم التراثي للاستعارة، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ع22، 2015، ص14.

([2])الصاوي، أحمد عبد السيد: فن الاستعارة، دار بورسعيد للطباعة، الإسكندرية، 1979، ص309.

([3])انظر: قوقزة، التشكيل الاستعاري، ص81.

([4])رتشاردز، 1.أ: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير قلماوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة، (د.ط)، (د.ت)، ص310.

تنتقل لغته من اللغة العادية إلى اللغة الإيحائية/ اللغة الشعرية التي تتطلب التأمل والتفكير للوقوف على جماليات النص، والمعنى المقصود.

ثانياً: نماذج من أشعار هذه القصائد

وبناءً على ما سبق، سيعالج هذا الفصل الصورة الاستعارية وتجلياتها في القصائد المشوبات والملحمات:

يقول: النابغة الجعدي [1]: من (الطويل)

وإنْ جــاءَ أمرٌ لا تُطيقانِ دَفعَهُ فلا تَجزَعا ممَّا قضَى اللهُ واصبِرا

هذا البيت جزء من المقدمة التي استهلها الشاعر بلوم الدهر، الذي يتغير باستمرار، ولا يبقى على حال، فيبقى الإنسان أمامه خاضعاً مستكيناً راضياً؛ لعدم قدرته على دفع صروفه ونوائبه من جهة، وعدم جدوى ملامته من جهة أخرى.

فالصورة الاستعارية في قوله: " وإنْ جاءَ أمرٌ لا تُطيقانِ دَفعَهُ"، إذ شبه ما تأتي به الأقدار (وإن جاء أمر) بشيء (صخرة) مثلاً لا يستطيع صديقاه دفعها، فحذف المشبه به، وأبقى على قرينة تدل عليه (لا تطيقان دفعه)، على سبيل الاستعارة المكنية، وتدل هذه الصورة على ضرورة الصبر في مواجهة الأقدار، والرضا بقضاء الله وقدره، وهنا تظهر النزعة الإيمانية، وليست بالضرورة أن تكون مما تأثر به في الإسلام، فقد نجد مثل هذه النزعة الإيمانية حتى عند الشعراء الجاهلين.

ويقول:[2]

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص774.

([2])المصدر نفسه، ص785.

بَلغنا السَّما مَجداً وجُوداً وسُودَداً وإنَّا لنـــــرجُو فَوقَ ذلكَ مَظهرا

يروى أن النابغة وفد على النبي – صلى الله عليه وسلم – وأنشده هذا الشعر، فلما بلغ هذا البيت، قال له النبي – صلى الله عليه وسلم - : إلى أين يا أبا ليلى، فقال: إلى الجنة، قال: نعم إن شاء الله، لا يفضض الله فاك، فكان من أحسن الناس ثغراً، وكان إذا سقطت له سن نبتت أخرى[1].

فالصورة في قوله: " بلغنا السماء"، وهنا يشبه المكانة الرفيعة التي بلغها المسلمون من مجد، وجود، وسودد، بعد أن أعزهم الله بالإسلام، بالسماء، بجامع العلو والرفعة، وبما أن الشاعر قد صرح بالمشبه به، فالاستعارة تصريحية. وتدل هذه الاستعارة على مرحلة التحول الجديدة التي انتقل إليها المجتمع العربي بعد أن سبغه الإسلام بسبغة جديدة، وبالتالي ظهور قيم جديدة أصبحت مجالاً لأن يفخر الشاعر بها.

ويقول:[2]

ولا خيـرَ فـــي حِلمٍ إذا لم يكنْ لهُ بَـــــوادِرُ تَحمي صَفـــوهُ أنْ يُكدَّرا

ولا خـيرَ في جَهلٍ إذا لم يكـنْ لهُ حَليمٌ مـــا أوردَ الأمـــــرَ أصـدَرا

هذان البيتان من الحكمة، وهما اللذان قال الرسول – صلى الله عليه وسلم – بعد أن سمعها من النابغة: " أجدت لا يفضض الله فاك"، وخلاصتهما أن الحلم لا خير فيه، إذا لم تكن لصاحبه غضبات تحفظ على صاحبه كرامته. ولا خير في غضبة إذا لم يكن من ورائها حليم، إذا حمل على الشر عرف متى ينبغي له أن يكف عنه.

([1])انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب ، هامش ص785.

([2])المصدر نفسه، ص786.

والصورة الاستعارية في قوله: "تحمي صفوه أن يكدر"، إذ شبه الحِلم بالماء بجامع العذوبة والحاجة، فحذف المشبه به (الماء)، ورمز له بشيء من لوازمه، وهو الصفاء، وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، كما شخص لفظة (بوادر)، فأضفى عليها بعض صفات الإنسان (الحماية)، كما يوحي الدال (يحمي)، إذ شبه البوادر بإنسان، فحذف المشبه به (الإنسان)، وأبقى شيئاً من لوازمه، على سبيل الاستعارة المكنية أيضاً.

ونلحظ الاستعارة المكنية في البيت الثاني في استعارة الإيراد والإصدار لإتيان الشر، والكف عنه. إذ شبه الجهل/ الشر بإنسان يرد موارد الماء، ويصدر عنها تارة تلو أخرى، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (أورد/ أصدرا). وتتجلى جماليات هذه الاستعارات في اتكائها على تقنية التجسم في تشبيه الحلم بالماء، وفي اتكائها – أيضاً – على تقنية الأنسنة، كما في تشبيه البوادر بالإنسان، وفي تشبيه الشر (الجهل) بإنسان كذلك، وتدل هذه الاستعارات على عمق التجربة التي اكتسبها الشاعر من منادمته الملوك، والتطواف في البلدان، فكان لهذه التجارب والخبرات دور في صقل شخصيته، وتشكيل رؤيته للحياة.

ويقول كعب بن زهير:[1] من (البسيط)

بانتْ سُعادُ فَقلبي اليومَ مَتبولُ مُتيَّم إثرَهـــــا لم يُجزَ مَكبولُ[2]

والاستعارة في قوله: " فقلبي اليوم متبول/ لم يجز مكبول"، إذ شبه قلبه في العبارة الأولى بالإنسان الذي أفناه شدة الضنا والسقم، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه، على سبيل الاستعارة المكنية. والقرينة (متبول). وأما في العبارة الثانية، فقد شبه قلبه بالأسير الذي لم يجد من

([1])القرشي: جمهرة اشعار العرب، ص789.

([2])المتبول: الذي غلبه الحب وهيمه وأسقمه، متيم: معبد مذلل، لم يجز: من الجزاء، أي لم يثب على حبه وشوقه. المكبول: المحبوس في كبل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص789.

يفديه، ويخلصه من الأسر الذي وقع فيه، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه، على سبيل الاستعارة المكنية، والقرينة (مكبول).

وتوحي هاتان الاستعارتان بأن الشاعر مازال مأسوراً بماضيه الجاهلي القديم، فلم يستطع منه فكاكاً أو خلاصاً، وهذا يعني أن سعاد تجسد رمزاً للواقع الجاهلي بكل ما يكتنفه من قيم سلبية أو إيجابية، فالشاعر ما يزال قريب عهد بهذا الواقع، وبالتالي فإن اندماجه بالواقع الجديد، والرضا به ليس سهلاً، وهذا ما أومأ إليه الدالان (متبول/ مكبول).

ويقول:[1]

كأنَّ أَوبَ ذِراعَيها إذا عَرقتْ وقد تلفَّعَ بالقُور العَساقيلُ[2]

والمعنى: أن سرعة حركة ذراعي هذه الناقة تكون في شدة وقت الهاجرة، وقوة الحر في غاية الإسراع، فما ظنك بها في غير هذا الوقت؟[3] والاستعارة – هنا - في قوله: " وقد تلفع بالقوة العساقيل"، إذ شبه القور/ الآكام، أو الجبل الصغير بإنسان يلتحف لحافاً من خيش أو غيره، فحذف المشبه به (الإنسان)، وأبقى شيئاً من لوازمه (تلفع)، على سبيل الاستعارة المكنية، وجمال الاستعارة في تشخيص القور، وإضفاء صفة الحياة عليه، وتوحي الصورة الاستعارية، بقوة وصلابة هذه الناقة، فلا تعرق لإعياء أو تعب، وإنما تعرق لشدة الحر، وإن كانت لا تتأثر به.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص794.

([2])أوب: رجع، تلفع: تلحف وتغطى، القور: الآكام الصغار، العساقيل: من أسماء السراب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص794.

([3])انظر: السيوطي: كنه المراد في أبيات بانت سعاد، تح: مصطفى عليان، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005، ص314.

ويقول:[1]

لا يَفرحونَ إذا نالتْ رِماحُهمُ قَوماً وليسُوا مَجازيعاً إذا نِيلُوا[2]

والمعنى: أنهم إذا أصابوا وغلبوا عدوهم لا يفرحون، وإذا غلبوا منه لا يجزعون من لقائه ثانياً، ويكون المدح قد وقع من وجهين، الأول: أنهم كثيرو الظفر بالأعداء، فإذا وقع لهم ظفر بقدر لا يفرحون به؛ لأن ذلك من عاداتهم، والفرح إنما يقع بالشيء النادر والقليل الوقوع. والوجه الثاني: أنهم كثيرو الهمم، وفيهم الصبر والجلادة على الحرب، بحيث إنهم إذا ظفر عليهم العدو وغلبهم، لا يمنعهم ذلك من ملاقاته مرة ثانية خوفاً وجزعاً؛ لقلة تأثرهم بمكابدة الحروب[3].

وتبدو الاستعارة – هنا – في قوله: " إذا نالت رماحهم قوماً"، إذ شبه الرماح، وقد أصابت القوم، فاردتهم صرعى في ساحة الحرب، بإنسان ينال شيئاً؛ أي يحصل عليه، أو يأخذه. فحذف المشبه به (الإنسان)، وأبقى شيئاً من لوازمه (نال)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الاستعارة، كما تقدم في شرح البيت، بكثرة الظفر بالأعداء، وعدم الفرح به؛ لأن ذلك من عاداتهم، ومما يؤثر عنهم.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، 799.

([2])مجازيع: كثيرو الجزع. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص799.

([3])انظر: السيوطي: كنه المراد، ص419.

ويقول القطامي:[1] من (البسيط)

إنّا مُحيّوكَ فاسلمْ أيُّــها الطَّلَلُ وإنْ بَليتَ وإن طالتْ بكَ الطِّولُ[2]

أَنِّي اهتدَيتُ لِتسليمٍ على دِمنٍ بالغَمرِ غَيرهُنَّ الأعُصرُ الأُولُ[3]

استعار الشاعر للطلل: التسليم (إنا محيوك)، والدعاء (فاسلم)،والنداء (أيها)، فقد توجه نحو الطلل بادئاً بالتحية (إنا محيوك)، والدعاء بأن يبقى سالماً من عوادي الدهر (فأسلم أيها الطلل). وتوجيه الخطاب بهذه الصورة لا يكون إلا للإنسان، ولكنه خص الطلل بالكلام والتحية والدعاء، رغم كونه جماداً، وفي ذلك تشخيص/ أنسنة لهذا الطلل ليبعث الحياة فيه من جديد وبذلك يكون قد شبه الطلل بإنسان، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (محيوك/ فاسلم/ أيها/ لتسليم)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وتوحي هذه الصورة الاستعارية بأن ماضي الشاعر قد أصبح طللاً تصعب رؤيته بوضوح، فهو " كالكتاب الذي قد مسه بلل"، وأصبح من المتعذر قراءة سطوره، وكما أن قراءة الكتاب الذي يصيبه الماء متعذرة، إذ يذهب الماء آثار الكتابة[4].

فإن التعرف على الملامح الجميلة لهذا الماضي، في ظل الحاضر القاسي الذي يعيشه الشاعر، أصبحت مهمة صعبة للغاية؛ لأن الدهر بجبروته وقسوته ترك آثاراً واضحة على الماضي، وغير ملامحه الجميلة التي كان يتسم بها، وذهب ببشاشته، وبالتالي انعكس هذا التغير

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص804.

([2])الطول: طوال الدهر. انظر: المصدر نفسه، هامش ص804.

([3])الغمر: بادية بالجزيرة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 804.

([4]) انظر البيت الرابع في: المصدر نفسه ، ص804.

على الحاضر. فلم يبق أمام أي إنسان عاقل إلا خيار واحد، هو القبول بهذا الواقع الجديد (الواقع الإسلامي وما صاحبه من تغيرات جذرية).

ويقول: [1]

كانتْ منازلَ مِنّا قد نحُلُّ بِها حتَّى تغيَّر دَهرٌ خَائنٌ خَبِلُ[2]

يصف الشاعر – في هذا البيت – الدهر بصفتين، الأولى: بأنه (خائن)، والثانية: بأنه (خبل)، وبذلك يشبهه بإنسان غادر خائن مفسد، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (خائن/ خبل)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتكشف هذه الصورة الاستعارية عن عمق التحول في القيم والسلوك الذي أخذ يتبلور مع مجيء الإسلام، وبالتالي، فإن العودة إلى الماضي الجاهلي والرجوع إليه يعتوره الشك، وتكتنفه الريبة، وبذلك ما على الشاعر إلا الرضا بذلك، والتأقلم مع هذا الواقع الجديد بكل تعاليمه.

ويقول: [3]

بِكلِّ مُنخَرقٍ يَجري السَّرابُ بهِ يُمسي وراكِبُه مِن خَوفهِ وَجِلُ[4]

والمعنى: أن هذه الفلاة بعيدة واسعة يغلفها السراب، فلا يقدر على رؤيتها إلا بمسير متعب مضن، وأن الراكب فيها وجل خائف، لا يدري ما يحدث له فيها. وتتبدى الاستعارة في قوله: " يجري السراب به"، إذ شبه السراب بإنسان، أو كائن حي يجري، أو يسير على مهل، حذراً خائفاً، أو لأن الطريق أمامه غير واضحة، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (يجري)، على سبيل

([1]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص805.

([2]) خبل: مفسد. انظر: المصدر نفسه، هامش ص805.

([3]) انظر : المصدر نفسه ، ص806.

([4])المنخرق: المتسع من الأرض تنخرق فيه الريح. انظر: المصدر نفسه، هامش ص806.

الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الصورة بصعوبة الطريق التي سلكها الشاعر من جهة، وصعوبة إدراك الغاية المرجوة من هذه الرحلة من جهة أخرى.

ويقول الحطيئة: [1] من (المتقارب)

خَيالاً يرُوعكَ عندَ المَنامِ ويأْبى مع الصُّبحِ إلاَّ زَوَالا

لم يعد يبصر الحطيئة من محبوبته (أُمامة) التي رحلت، ونأت عنه بعيداً، إلا خيالها عند المنام، إذ تطرقه ليلاً، فيحزنه ذلك، وبالتالي تبقى كأنها حلم من المحال الإمساك به، ويظل هذا الحلم يلاحقه حتى الصبح، ولكنه – مع ذلك – لا يلبث فيزول ويتلاشى بسرعة. وتتجلى الاستعارة في قوله: " ويأبى مع الصبح إلا زوالا".

شبه خيال محبوبته بشيء، أو بإنسان يشرع في ترك مكانه بعد فترة قصيرة من الزمن، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (الزوال)، وهو المعنى المتضمن في عجز البيت، على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الصورة بأن الشاعر يتحدث عن حياته، وعن ماضيه، الذي أخذ يبتعد عنه، فلا سبيل إلى عودته، مع تنيه أن يتحقق له ذلك، ولكن هيهات له ذلك، فهو كالحلم، وبالتالي فقد أصبح بعيد المنال.

ويقول: [2]

فإنْ غَضِبتْ خِلتَ بالمِشفَرينِ سبـــائخ قُطنٍ ورَبواً نُسالا

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص816.

([2]) السبائخ: القطع، الربو: الكتان. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص818.

يتحدث الشاعر – في هذا البيت – عن ناقته التي أسبغ عليها كل مظاهر القوة والشدة، فهي وسيلته الوحيدة التي تبلغه إلى ديار المحبوبة، أو الغاية التي يتوخاها منها، ولعل هذه الرحلة، هي المعادل الموضوعي لرحلة الشاعر الشاقة في هذه الحياة. وعلى الرغم من قوة هذه الناقة، وما اتسمت به من صفات العتق والأصالة، إلا أن الشاعر يشك في قدرتها في تحقيق غاياته المنشودة، يقول: [1]

فَهـــلْ تُبلِغَنِّيكـــــــــهَا عِــرمسٌ صَموتُ السُّرى لا تَشكي الكَلالاَ[2]

كما أضفى عليها صفة الغضب:

" فإن غضبت خِلت ..."،وغضبها كناية عن شعورها بفقد الأمل في بلوغ غاية الشاعر، وتحقيق مراده. وهنا يشبهها بالإنسان الذي يعتريه الغضب، وبالتالي يساوره الشك في الوصول إلى غايته. فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه، على سبيل الاستعارة المكنية. وكذا الحال في قوله: "سبائخ قطن وربوراً نسالا"، فقد شبه الزبد الذي يخرج من فم الناقة، على شكل قطع، بقطع القطن والكتان، بجامع البياض، فحذف المشبه، وأبقى المشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية.

وتوحي هذه الصورة بأن الشاعر أخذ ينقطع عن ماضيه، وأن العودة إلى هذا الماضي ضرب من المحال، وبالتالي فإن مقاومة المجتمع الإسلامي الجديد ليس في الإمكان، وأن القيم الجديدة التي جاء بها فرضت على جميع الأفراد؛ بالحسنى أولاً، ثم بإقامة الحدود على مخالفيها ثانياً. وقد حاول الحطيئة غير مرة أن يتنصل من هذه القيم الجديدة، حتى انتهى به المطاف إلى أن يكون في

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص817.

([2])العرمس: الناقة الشديدة، الصموت: التي لا ترغو، لصبرها وكرمها. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص817.

جيش المرتدين الذين حاربهم أبو بكر الصديق -رضي الله عنه- إذ كان رقيق الإسلام لئيم الطبع[1].

ويقول: [2]

طَويتُ مَهـالِكَ مَخشيَّةً إليكَ لتُكذِبَ عنِّي المقَالا

يخاطب الشاعر – في هذا البيت – عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – وهو الممدوح في هذه القصيدة، وهو خطاب مفعم بالخوف والخشية؛ لأنه موقن بأن عمر لا يتهاون في الحق، ولذلك فهو يرهب بطشه، ويرجو عفوه، وألاَّ يصدق ما قيل عنه. ولذلك يصور رحلته إلى هذا الخليفة العادل، وقد تجشم فيها كل ألوان المهالك، وألوان الخوف والخشية، ويطويها الواحدة تلو الأخرى، لعله يحظى بالعفو منه.

وهنا يشبه الشاعر المهالك المخفية التي تجاوزها، ونجا منها في هذه الأرض القفر المهلكة الموحشة، آملاً أن ينجو مما هو أعظم منها، وهو ما ينتظره عند الخليفة العادل عمر، بقطعة القماش التي تطويها المرأة، وتخلص منها لأمر ما، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (طويت)، على سبيل الاستعارة المكنية. وقد عكست هذه الصورة الاستعارية، حياة الشاعر المحفوفة بالمخاطر، والمحاطة بالمهالك التي لا سبيل من النجاة منها إلا إذا عفا عنه الخليفة.

([1]) انظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص199.

([2]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص819.

ويقول الشماخ: [1] من (الطويل)

تَعادى إذا استذكَى عليها وتتَّقي كَما تتَّقي الفحلَ المخاضُ الجَوامزُ [2]

يتحدث الشاعر عن الحمار الوحشي، وهو يسوق أتنه خشية عليها، فيلوذ بعضها ببعض، كما تتقي الإبل الحوامل السريعات الفحل خوفاً منه على نفسها. فصورة الحمار الوحشي مع أتنه تحاكي صورة الإبل المخاض الجوامز مع الفحل هذا من جانب. ومن جانب آخر فقد شبه غضب الفحل/ الحمار الوحشي، وهو يحدو أتنه غضبان، بذكاوة الشمس أو النار، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (استذكى)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وتدل هذه الصورة على حرص هذا الفحل على أتنه من حلول الظلام، حيث الصائد الذي يتربص بها، ولذلك يدفعها بغضب شديد، فيلوذ بعضها ببعض، ويدفع بعضها بعضاً للاسراع، وحث الخطا قبل اشتداد الظلمة.

ويقول: [3]

فأَنحى عليها ذاتَ حَدٍّ غُرابُها عَدوٌّ لأَوساطِ العِضاهِ مُشارِزُ [4]

([1]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص827.

([2]) تعادي: من العدو، استذكى: غضب، المخاض: الحوامل من الإبل، الجوامز: السريعات. انظر: المصدر نفسه، هامش ص827.

([3])انظر : المصدر نفسه ، ص829.

([4]) أنحى عليها: أمال عليها، ذات حد: يعني الفأس، الغراب: حدها، العضاه: شجر عظيم له شوك، الواحدة عضاهة، المشاوز: المحارب. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص829.

وهنا يتحدث عن الصائد الذي يتخير أغصان الشجر التي تصلح لصناعة الأقواس القوية، إذ يختارها من أصلب الأشجار وأقواها كشجرة العضاه، فيعمد إلى أوساط هذه الأشجار بفأسه الحادة، فيقطها بشراسة.

يشبه – في هذا البيت – غراب/ حد فأسه بالعدو، ويشبه أغصان أشجار العضاه بالأعداء، فحذف المشبه به (الأعداء)، وأبقى على قرينه تدل عليه (عدو)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي الصورة بعناية القواس الدقيقة بقوسه، لأنها وسيلته الوحيدة في الحصول على رزقه ورزق عياله، فلا بد له من أن يتحمل الصعاب في الوصول إليها، والصبر على تثقيفهما، وإجاد نفسه في إحسان صناعتها، إذ تمثل المعادلة الصعبة في حياته المهددة دائماً بالموت والفناء.

ويقول: [1]

إذا سقط الأَنداءُ صِينتْ وأُشعرتْ حَبيراً ولم تُدرجْ عليها المَعاوِزُ [2]

يريد أن هذه القوس، تصان بالثياب النفيسة، لئلا تسقط عليها الأنداء، خوفاً عليها أن تفسد أوتارها، ولم تغط يوماً بالثياب الخلقة البالية، وذلك لنفاستها، وعزتها على صاحبها. وهنا يشبهها بالشيء النفيس الغالي، والعزيز على صاحبه، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (صينت/ أشعرت)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتدل هذه الصورة على أهمية هذه القوس في حياة الصائد، فهي لديه – كما تشعر اللوحة التي رسمها لهذه القوس – كالمرأة الحسناء الغالية المهر، لا يقدر عليه إلا من كد وتعب.

ويقول عمرو بن أحمر: [1] من (البسيط)

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص833.

([2]) أشعرت: غطيت، الحبير: الجديد، المعاوز: الخَلق: البالي. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص833.

بـانَ الشّبابُ وأَفنى ضِعْفَكَ العُمُــرُ للهِ درُّكَ أيَّ العيــشِ تَنتظرُ؟[2]

هل أنتَ طالبُ شيءٍ لستَ مُدركَهُ أمْ هلْ لقلبِكَ عن أُلاّفهِ وطَرُ[3]

يكشف هذا المنولوج/ الحوار الداخلي في هذين البيتين عن الصراع بين ماضي الشاعر المشرق، الذي كان يتمتع فيه بالشباب والقوة، والقدرة على تحقيق ما كان يصبو إليه من أحلام، وبين الحاضر الذي يعيشه، ويشكو فيه كبر السن، وقلة الحيلة، فهو راضٍ بما آلت إليه أموره.

شبه – في البيت الأول – الشباب بإنسان فارق عزيزاً عليه، ونأى عنه مكرهاً. متخذ المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (بآن)، على الاستعارة المكنية. كما شبه العمر وتقادم السن بقوة مؤثرة وفعالة تفني شيء ما، وتذهب ببهائه ونضرته، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (أفنى)، على سبيل الاستعارة المكنية. كما شبه العيش ، الذي لم يبقى منه إلا أرذله، بإنسان يُنتظر، يحمل خبراً سيئاً، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه، (تنتظر)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وأما في البيت الثاني، فشبه ما يصبو إليه – في حاضره – من أحلام، وهي بالطبع أضحت الآن صعبة المنال – بإنسان يحاول أن يدرك آخر، إلا أنه لا يستطيع اللحاق به؛ لسبب أو لآخر، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (مدركه)، على سبيل الاستعارة المكنية. كما شبه قلبه بإنسان لم يعد له حاجة في ألافه ومحبيه، لأن الشباب، الذي يجمعه بهم ولى وبان، فهو الآن في حالة يأس وضعف، وفتور همة، فحذف المشبه به (الإنسان)، وأبقى شيئاً من لوازمه (عن ألافه وطر)، على سبيل الاستعارة المكنية كذلك.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص842.

([2]) ضِعفك: مِثلك، وضعف الشيء مثله. انظر: المصدر نفسه، هامش ص842.

([3]) وطر: حاجة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص842.

وتوحي هذه الصور الاستعارية، كما قلنا سابقاً، بالصراع النفسي المحتدم في نفس الشاعر بين ماض مشرف زاه مفعم بالمتع والملذات، وبين حاضر يتطلب التنازل عن ذلك، والانصراف عنه، والانصياع إلى القيم الإسلامية الجديدة، والتأقلم معها، وبذلك فقد قرر أن يواجه هذا الواقع الجديد، وما يريده من تغيير، يقول: [1]

يَلحى على ذاكَ أَصحابي فَقلتُ لهم: ذاكمْ زمانٌ وهذا بعدَهُ عُصُرُ [2]

يقول: [3]

تُربي له فهو مَســـــــــرورٌ بِغفلتِها طَوراً وطَـــوراً تسناهُ فَتعتِكرُ [4]

يتحدث الشاعر – هنا – عن الظبية وولدها والذئب، فهذه الظبية تشرف على ولدها، أي ترقبه من مكان عالٍ، وأحياناً تغفل عنه. والذئب مسرور في حال غفلتها ونسيانها إياه؛ ليستفرد به. شخص الشاعر الذئب، إذ شبهه بإنسان فرح مسرور؛ لأنه وجد ضالته، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه، (مسرور)، على سبيل الاستعارة المكنية.

كما شخص – أيضاً – الظبية، فشبهها بإنسان يرقب شيئاً ما تاره، ويغفل عنه تارة أخرى، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (تنساه)، على سبيل الاستعارة المكنية. ولعل جمال الاستعارة – هنا – يتجلى في اتكائها على تقنية التشخيص/ الأنسنة، إذ أسبغ بعض صفات الإنسان على الحيوان.

([1]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص843.

([2]) يلحى: يلوم ويشتم. انظر: المصدر نفسه، هامش ص843.

([3]) المصدر نفسه، ص844.

([4]) تربي لولدها: تشرف له، تعتكر: ترجع إليه. انظر: المصدر نفسه، هامش ص844.

وتوحي هاتان الاستعارتان بالصراع المرير بين الحيوان والحيوان في ظل البيئة الصحراوية القاسية التي تجسد صراع البقاء، فمعركة الحيوان، وصراعه مع جنسه من الحيوانات الأخرى تمثل " صورة رائعة من صور الصراع من أجل الحياة"[1].

ويقول: [2]

حتَّى إذا كَـــربتْ واللَّيـــــلُ يَطلبُها أَيدي الرِّكاب على اللَّعباءِ تَنحدِرُ [3]

حَطتْ ولو عَلمتْ عِلْمني لمّـا عَزفتْ حتَّـــى يُليِّنَ واهي كـــــرِّها بَسَرُ [4]

شخص الشاعر – في البيت الأول – كلاً من الناقة و الليل، فجعل الليل إنساناً يطلب آخر، كما جعل الناقة شخصاً مطلوباً، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه في الاستعارتين (يطلب)، على سبيل الاستعارة المكنية. كما شخص – في البيت الثاني – ناقته، فجعلها إنساناً يحث الخطا؛ لأنه كرب من إنسان آخر، يلقى عنده ما يسره ويريحه، ويذهب عنه القلق والخوف، فحذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه (علمت)، على سبيل الاستعارة المكنية.

فناقة الشاعر أسرعت في خطاها، عندما دنت من ديار الممدوح/ يحيى بن الحكم، إذ يقول لها: لو علمت علمي لما خطر لك العزوف عن السير، أو التلكؤ فيه. وقد أكرم الممدوح وفادته، ورفع عنه وعن قومه ما لحق بهم من ظلم. كشفت هذه الاستعارات عن مشاعر الطمأنينة التي ملأت قلب الشاعر، وإمكانية نجاح الشاعر في الوصول إلى غايته المنشودة.

([1]) العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت)، ص136.

([2]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص846، 847.

([3])اللعبا: ماء في أكناف الحجاز. انظر: المصدر نفسه، هامش ص846.

([4]) حطت: أسرعت، ولوعلمت علمي: أي علمي بالممدوح الذي أقصد، المصدر نفسه، هامش ص847.

ويقول تميم بن أُبي مقبل: [1] من (البسيط)

طَافَ الخَيالُ بِنا ركْباً يَمانينا ودونَ ليلى عَوادٍ لو تُعدِّينا[2]

يتمنى الشاعر – هنا – لو تفارقه تلك الشواغل عن ليلى، وتبتعد عنه؛ لأن خيالها طرقه، وهو يسير ناحية اليمن ليلاً. والحديث عن الطيف، وخيال المحبوبة في القصائد الجاهلية، مقدمات لهذه القصائد، لا يقل أهمية عن القصائد ذات المقدمات الغزلية، ويرتبط الطيف بمشاعر الشاعر وأحاسيسه، فهو بمنزلة الارتداد إلى زمن الوصل، ولحظات اللقاء بالمحبوبة، شبه الشاعر طيف/ خيال محبوبته، بإنسان طرقه ليلاً، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (طاف)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وتوحي هذه الصورة بغير دلالة، أولاً: إشكالية الزمن التي تعد من أكبر الاشكاليات التي يقف الشاعر أمامها عاجزاً. ثانياً: ما يثيره الطيف في النفس من مشاعر وأحاسيس؛ كالشكوى من الغربة والإحساس بالوحدة بعيداً عن الأهل والديار. ثالثاً: بيان بُعد الديار بين الشاعر والمحبوبة، حيث المكان الذي عاش فيه الشاعر أجمل لحظات الوصل والهيام. رابعاً: ارتداد إلى زمن الوصل الأول، وحديث الذكريات الجميلة[3].

ويقول: [4]

عَرَّجتُ فيها أُحيِّيها وأسألُها فكِدنَ يَبكينني شَوقاً ويَبكِينا

([1]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص855.

([2]) يمانينا: نسب نفسه إلى اليمن؛ لأن الخيال طرقه، وهو يسير ناحيتها، عواد: شواغل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص855.

([3]) انظر: منصور، حمدي، وأحمد زهير رحاحلة: ملامح الطيف في الشعر الجاهلي، ع67، 2009، ص137.

([4]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص857.

شخص الشاعر – في هذا البيت – ديار المحبوبة التي أصبحت خالية من ساكنيها، وفي ذلك تجسيد للخواء المادي والمعنوي لهذه الديار. فيجعلها إنساناً يلقي عليها التحية، ويسأل عنها من كانت غنية فيها، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (أحييها/ أسألها)، على سبيل الاستعارة المكنية، وتوحي هذه الاستعارة بمشاعر الأسى والحزن الذي امتلك نفس الشاعر، حتى كاد يذرف الدموع سخية عليها؛ لأنها أضحت خواء لا حياة ولا حركة فيها.

ويقول: [1]

فاقصِدْ بِذرعِكَ واعلمْ لو تُجامعُنا أنَّا بَنو الحربِ نَسقيها وتَسقينا[2]

يهدد الشاعر – في هذا البيت – خَديج بن عمرو، أخا النجاشي، قيس بن عمرو الحارثي؛ لأنه تدخل في الهجاء الذي كان دائراً بينه وبين النجاشي الشاعر، إذ يذكر نصر بن مزاحم أن مقبل كان مع قبيلته في صفوف معاوية بن أبي سفيان في معركة صفين سنة (36هـ)، في حين كان النجاشي في صفوف علي بن أبي طالب، فوقع الهجاء بينهما لاختلافهما في الموقف السياسي[3].

شبه الشاعر في بيته المتقدم الحرب بأم، أبناؤها ابن مقبل وقومه، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (بنو)، على سبيل الاستعارة المكنية، كما شبهها (الحرب) بالسائل غير المستساغ الشرب، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (نسقيها/ تسقينا)، على سبيل الاستعارة المكنية أيضاً. وتوحي هذه الاستعارة بقوة قوم الشاعر، وشدة بأسهم في الحرب، وتأثير ضربهم الاعداء، فضلا عما تدل على أن الحرب – غالباً – ما تكون سجالاً بين المتحاربين.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص865.

([2]) أقصد بذرعك: أربع على نفسك. تجامعنا: هنا تلاقينا وتجتمع بنا في الحرب. انظر: المصدر نفسه، ص865.

([3]) انظر: قتيبة: الشعر والشعراء، ص204، 205.

ويقول الفرزدق: [1]

ولجَّ بكَ الهِجـــــــرانُ حتَّى كأنَّما تَرى الموتَ في البيتِ الذي كنتَ تَألَفُ

يقول لقد تماديت في إنكار ما كان بيني وبين محبوبتي، وبالغت في صدها والابتعاد عنها، حتى ليخيل إلي أن الموت كان ينتظرني في بيتي الذي كنت آلفه. شخص الشاعر – هنا – الموت فشبه بإنسان، أو جسمه، فجعله جسماً يرى، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (ترى)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وتوحي هذه الصورة بأن الشاعر هو الذي يعرض عن صاحبته، وليس هي التي تعرض عنه، وهو الذي يتوجه إليها بالعنف والقسوة، وليس العكس، وهذا ما لم نعهده في القصائد الغزلية، إذ فيها – فوق ذلك – من الخشونة والغلظة، والنأي عن رقيق الكلام ولفظه، فجفاء طبعه هو الذي حال بينه وبين استخراج الأنغام الإنسانية من قيثارة شعره، تلك الأنغام التي تنسجم مع العواطف الرقيقة والمواقف الغزلية[2].

([1]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص874.

([2]) انظر: عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص61، 62.

ويقول: [1]

بِما في فؤاديْنا مِن الهمِّ والهوى فيُجبرُ مُنهاضُ الفؤادِ المُسقَّفُ[2]

يقول: إنه يأمل أن يسقم زوجها، كما يفيد، قوله:

لِيشغَلَ عنِّـــي بَعْلَها بِزَمانـــةٍ تُدَلَّهُ عنِّي وعَنْهـــــا فَتُسعِفُ

فيقدر لهما أن يختليا، ويبرأ من دائهما، ويشفى قلباهما المحطمان. والصورة الاستعارية في قوله: " فيجبر منهاض الفؤاد المسقف" إذ شبه قلبيهما/ فؤاديهما بإنسان كسر بعد جبر، فكان له أشد ألماً، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (فيجبر)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الصورة بتعلق الشاعر الشديد بمحبوبته، فهو لا يطيق عنها صبراً، حتى أنه يتمنى أن يمرض زوجها ليتمكن من رؤيتها، واللقاء بها.

ويقول: [3]

وعَضَّ زَمانٌ يا بنَ مروانَ لم يَدعْ مِن المالِ إلاَّ مُسحتاً أو مُجلَّفُ[4]

يقول: إنه قدم إلى الخليفة عبد الملك بن مروان، وقد عضه الزمان بناب الفقر، ولم يعد لديه إلا القليل، فإن نفقات العيش، وتكاليف الحياة قد جرفت ماله. شبه الزمان، وقد تكالب عليه بالفقر والعوز، وضيق ذات اليد، بالوحش الضاري الذي عضه بنابه فآلمه وأوجعه. حذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (عض)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الصورة الاستعارية بتغير

([1]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص878.

([2]) المنهاض: الذي قد كسر بعد الجبر، وهو أشد، المسقف: الذي عليه خشب الجبائر. انظر: المصدر نفسه، هامش ص878.

([3]) المصدر نفسه، ص880.

([4])المسحت: المستأصل، مجلف: ذهب بعض وبقي بعض. انظر: المصدر نفسه، هامش ص880.

حاله، وتقلبه في الفقر. وهو بذلك يستدر عطف الممدوح ويحفزه على أن يجزل له العطاء، فيدفع عنه الفقر، ويصون ماء وجهه عن ذل المسألة.

ويقول جرير: [1] من (الكامل)

حَيِّ الغَداةَ بِرامةَ الأطلالا رَسماً تَقادمَ عهدُهُ فأحالا[2]

يحيي الشاعر – هنا – ديار محبوبته التي أتت عليها الأعوام والسنون الكثيرة، حتى غدت مجرد رسم تقادم عهده. نلاحظ أن الشاعر قد شبه أطلال محبوبته برامة بإنسان يلقي عليه التحية، ويخاطبه كما يخاطب الإنسانُ الإنسان، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (حيّ)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الصورة بتعلق الشاعر برسوم ديار المحبوبة، والحزن على ما أصابها من تغير بعد أن رحل عنها أهلها، فتحولت ساكنة هامدة بعد الحركة والحياة التي كانت تنعم بها.

ويقول: [3]

فَلوَ أنَّ عُصمَ عَمايتَيْنِ ويَذبُلٍ سَمعا حَديثيَ نزَّلا الأَوعالا[4]

يناجي الشاعر طيف أم حرزة زوجه، مناجاة مفعمة بالحزن، ومترعة بالأسى، وقد ظعن عنها، فترك فراقها في قلبه حزناً عميقاً، حتى لو أن الجبال الصم قد سمعت مناجاته الحزينة، لتزلزلت، ومادت بقوة، وبالتالي نزلت الأوعال التي تعتصم بها من شدة اهتزاز تلك الجبال.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص898.

([2]) رامة: أكثبة متراكمة في نجد، فأحالا: أتت عليها الأعوام الكثيرة. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص898.

([3])المصدر نفسه، ص900.

([4]) العصم: الأوعال، واحدها أعصم، عمايتين ويذبل: موضعان. انظر: المصدر نفسه، هامش ص900.

شخص الشاعر الجبلين (عمايتين ويذبل)، إذ شبههما بإنسان رهيف السمع، يسمع حتى المناجاة، فكيف بالصوت العالي؟، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (سمعا)، على سبيل الاستعارة المكنية. وقد كشفت هذه الصورة عن حزن الشاعر العميق على فراق زوجه، وما تركه هذا الفراق من أسى في قلبه، وهذا يعني – بطبيعة الحال – ما تحظى به زوجه من حب وهوى.

ويقول: [1]

وإذا النَّهـــارُ تَقاصـــــرتْ أظـــلالُهُ ووَنَى المَطـــيُّ ســـآمةً وكَلالا[2]

دَفـــعَ المَطـــيُّ بكلِّ أبيضَ شَاحبٍ خَلَقِ القَميـــصِ تَخـــالُهُ مُختـــالا

يتحدث الشاعر عن الوقت الذي تخور فيه الإبل وتضعف، وهو وقت الظهيرة، حين تتكبد الشمس السماء، ويشبه في البيت الثاني الراكب المتعب الشاحب لميله يميناً وشمالاً، وضربه رأسه من فرط النعاس، بالرجل المختال في مشيته.

وتبدو الصورة الاستعارية في البيت الأول، إذ شبه تقاصر الظل في وقت الظهيرة بالشيء المادي الذي يؤخذ منه شيئاً فشيئاً، كقطعة القماش مثلاً، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (تقاصرت)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الصورة بالفتور والضعف الذي يلحق الإبل وقت الظهيرة بعد أن قطعت مسافة شاقة، ولعل ذلك يوحي بمشاق الواقع المادي والنفسي الذي يواجهه الشاعر، بصفة الناقة معادلاً فنياً للشاعر، فكلاهما يتعسف المشاق، ويتجشم الأهوال والصعاب، ويحرص على تخطيها، وتجاوز بصبر وجلد[3].

([1]) القرشي: جمهرة أشعارا لعرب، ص901.

([2]) ونى: فتر وتعب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص901.

([3]) عليمات، يوسف: جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجاً، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2004، ص154 وما بعدها.

ويقول الأخطل: [1] من (البسيط)

كأنَّ قلبي غَداةَ البيْنِ مُقتسمٌ طَارتْ بهِ عُصَبٌ شتَّى لأَمصارِ[2]

شبه الشاعر قلبه بالشيء الذي قسم إلى أجزاء كثيرة، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (مقتسم)، على سبيل الاستعارة المكنية. كما شبه الجماعات التي أشاعت خبر مفارقة الأحبة له، بالطيور التي ذهبت إلى أماكن شتى، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (طارت)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتدل هاتان الاستعارتان على تفريق الدهر بينه وبين أحبته، فضلاً عما تحمله من دلالة الحزن الذي أُترع قلبه به، لابتعاد سلمى عنه.

ويقول: [3]

ولو تلُفُّ النَّوى مَن قَد تعلَّقه إذاً قَضيتُ لُباناتي وأَوطَاري[4]

شبه النّوى بإنسان يجمع بين إنسان وآخر لسبب ما، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (تلف)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الاستعارة بأمنياتي الشاعر بأن تجمع النوى بينه وبين من تعلقه قلبه بها، ليقضي لباناته وأوطاره منها.

ويقول: [5]

ظلَّتْ ظِباءُ بني البكّاءِ راتِعةً حتَّى اقتُنعنَ على بُعدٍ وإضرارِ[6]

([1]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص910.

([2]) عصب: جماعات، مفردها عصبة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص910.

([3])المصدر نفسه ، ص910.

([4]) تلف: تجمع، اللبانات، الأوطار: الحاجات. انظر: المصدر نفسه، هامش ص910.

([5])انظر : المصدر نفسه ، ص910.

([6]) البكاء: ربيعة بن عامر بن عامر بن صعصعة، إضرار: دنو وقرب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص910.

شبه نساء بني البكاء بالظباء، فحذف المشبه، وأبقى المشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية. وتدل هذه الاستعارة على جمال نساء بني البكاء اللواتي يقتنصن بجمالهن كل إنسان، ويوقعن بشراكهن كل محب.

ويقول الراعي النميري: [1] من (الكامل)

أَخُلَيْدُ إنَّ أباكِ ضَافَ وِسادَه همّانِ باتَا جنبَةً ودخِيلا[2]

يخاطب الشاعر ابنته، قائلاً لها: إن همين ضافا وساده، فأرقاه، وشغلاه عن النوم، فقد شبه ما ألم به من الهموم، بشخصين، أو ضيفين حضرا عنده ليلاً، فأطارا النوم من عينيه، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (ضاف)، على سبيل الاستعارة المكنية، وقد صورت هذه الاستعارة القلق والهم الذي صاحبه ليلاً، فمنع النوم عنه، ولعل الذي أرقه، هو الظلم الذي وقع عليه، وعلى فئات كبيرة من المجتمع، جراء السياسات الاقتصادية التي انتهجها بنو أمية وولاتهم؛ من الضرائب والاقطاعات، كما تصور ذلك القصيدة.

ويقول: [3]

وعَــلا المَشيبُ لِــداتهِ وخَلتْ لهُ حِقــبٌ نَقضنَ مَــريرَه المَفتُولا[4]

فكــأنَّ أعظُمَه محَــاجــنُ نَبعَةٍ عُــوجٌ قَدُمنَ فقـد أَردنَ نُحولا[5]

([1]) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص922.

([2]) ضاف: حضر، ناجنبة: ناحية أو الطاهر، الدخيل: الباطن. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص922.

([3])انظر : المصدر نفسه ، ص929.

([4]) لداته: الذي ولد معه، مريره: عزمه، المفتول: القوي. انظر المصدر نفسه، هامش ص929.

([5]) محاجن: جمع مِحجن: وهي عصا معقوفة الرأس، نبعة: شجرة، نحول: هزال. انظر: المصدر نفسه، هامش ص929.

ويقدم الشاعر من خلال هذه الصورة الاستعارية شكواه إلى الخليفة عبد الملك بن مروان، وهي المعاناة من ظلم الولاة والعمال، وهي صورة شيخ هرم انهكته السنون، وأثرت في جسمه، إلا أنها لم تؤثر في عزيمته وقوته، فهو يشبه نفسه بعصي النبع المعقوفة التي أثرت فيها عوامل الزمن وتقلباته.

استعار الشاعر الفعل نقضن للحقب والسنون، إذ شبهها بإنسان قوي، كما استعار لعظام جسمه الذي هدته السنون، (إرادة النحول)، إذ شبهها بإنسان يمتلك الإرادة والاستجابة، وقد حذف المشبه به في هاتين الاستعارتين، وأبقى شيئاً من لوازمه (نقضن/ أردن)، على سبيل الاستعارة المكنية. وقد عكست الاستعارتان مدى الظلم والجور الذي لحق به وبغيره أيضاً، كما صورت عزيمته القوية، وذلك بعدم المبيت على الجور، وتبليغ شكواه خليفة المسلمين عبد الملك بن مروان.

ويقول: [1]

بُنيتْ مَرامقُهنَّ فوق مَزلّةٍ لا يَستطيعُ بِها القَرادُ مَقيلا[2]

يصف الشاعر مرافق الإبل، وملاستها، حيث لا يستقر القراد عليها، وهنا يستعير فعل المقيل للجراد، وهو من خصائص الإنسان، فهو بذلك يشخص القراد، فيجعله أشخاصاً، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (مقيلا)، على سبيل الاستعارة المكنية، وتعكس هذه كرامة هذه الإبل ونجابتها، وكريم أصلها، وهي بالتالي القادرة على أن تبلغ بالشاعر حيث يريد.

يقول ذو الرّمّة: [3] من (البسيط)

([1]) القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص923.

([2]) مزلة: مزلقة، مقيلا: مستقر. انظر: المصدر نفسه، هامش ص923.

([3])انظر : المصدر نفسه ، ص954.

رَبلاً وأَرطى نَفتْ عنهُ ذَوائبُه كَواكبَ القَيظ حتَّى ماتَت الشُّهبُ[1]

يقول: إن أغصان الربل والأرطى وأوراقهما نفت عن هذا الثور الوحشي شدة الحر، حتى تلاشى الحر، وذهبت شدة. وهنا يشبه الشهب بإنسان يموت، ويفارق الحياة، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الصورة بمعاناة الثور الوحشي من الظروف الجوية، سواء أكانت حراً أم قراً في ظل البيئة الصحراوية القاسية بحرها وبردها، وتعكس كذلك معاناة الإنسان بصورة في الفلاة. ولعل ذكر الأرطى هنا "كحامية للثور من القيظ زيادة لم نعهد في القصة النمطية للثور، إذ إن مهنتها الأساسية المنوطة بها اللوحة (لوحة الثور) دائماً وقايته من المطر والبرد والرياح"[2].

ويقول: [3]

تَزدادُ في العَينِ إبهاجاً إذا سَفرتْ وتَحرجُ العينُ فيها حينَ تَنتقِبُ[4]

يقول: إنها صارت؛ أي محبوبته إلى أمر تضيق عنه العين وتبهت، فلا تقدر أن تنظر إلى غيرها. وهنا يشبه العين بإنسان يعتريه الضيق والحرج والحيرة، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه، على سبيل الاستعارة المكنية. وتشي هذه الصورة الاستعارية بما تتمتع به محبوبته (مية) من جمال فاتن، وتعلقه الشديد بها.

([1]) الربل والأرطى: ضربان من النبت، ذوائبه، أي أغصانه وورقه. كواكب كل شيء: معظمه، وأراد بكواكب القيظ: الحر الشديد انظر: القرشي : جمهرة أشعار العرب ، هامش ص954.

([2]) النوتي، زكريا عبد المجيد: ثور الوحش بين النابغة وذي الرّمّة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص93.

([3]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص945.

([4]) تحرج العين: تتحير فتضيق عن النظر. انظر: المصدر نفسه، هامش ص945.

ويقول: [1]

زارَ الخيالُ لميٍّ هاجعاً لعبتْ بهِ التَّنائفُ والمَهريةُ النُّجبُ[2]

شبه خيال مي بإنسان يزور آخر ليلاً، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (زار)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتعكس هذه الصورة، علاوة على تعلق الشاعر بمحبوبته وهيامه بها، مشقة السفر الذي طوحه من مكان إلى في هذه الأرض القفرة التي لا أنيس فيها، على ظهر نجائب كريمة.

ويقول الكميت: [3] من (الطويل)

ولم أرَ بابَ الشَّــرِ سَهـــــلاً لِأهله ولا طُرُقَ المَعروفِ وَعثاً كَثيبُها[4]

يشبه الشاعر الشر بباب الدار، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (باب)، على سبيل الاستعارة المكنية، وتعكس هذه الاستعارة تجربة الشاعر وخبرته العميقة بالحياة، والحكمة التي اشتهر بها الكميت، إذ عجمه الدهر، فمنحه الحكمة، وهذه إحدى حكمه، ومفادها: أن الشر هين ميسر محمود لأهله، وأما الخير، فعلى النقيض منه، صعب عسير على مريديه، مرهق لهم.

ويقول: [5]

وإنْ لم يكُنْ إلاَّ الأسنَّةَ مَركبٌ فَلا رأيَ لِلمطلوبِ إلاَّ ركُوبُها

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص947.

([2]) التنائف: جمع تنوفة، وهي الأرض القفرة البعيدة، المَهرية النجب: الجمال السريعة العدو، المنسوبة إلى قبيلة مهرة من قضاعة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص947.

([3]) المصدر نفسه، ص973.

([4]) الوعث: الدهس من الرمال الرقيقة، والمشي يشتد فيه على صاحبه. انظر: المصدر نفسه، هامش ص973.

([5])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص975.

يتوعد الكميت – في هذا البيت – قريشاً، ويهددها بالحرب، إن كان لا بد منها. وهنا يشبه الأسنة بالمطية التي يمتطيها المحارب في الحرب، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (مركب)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الاستعارة بالظلم والطغيان الذي وقع على الشاعر، مما اضطره ذلك إلى أن يركب مراكب الحرب؛ لأنه وصل إلى طريق مسدود، فلم يعد يجدي الحوار نفعاً.

ويقول: [1]

إذا نَبتتْ سَاقٌ مِن الشَّرِ بَيننا قَصدتُم لها حتَّى يُجذَّ قَضيبُها[2]

وهنا يمدح الشاعر بني أميه، ودورها في استئصال الشر، وطي أبوابه بينهم وبين الشاعر وقومه، شخص الشر، فجعله كالشجرة التي نبت ساقها واستوى، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (نبتت ساق)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الاستعارة – كما جاء في اللوحة الشعرية التي خصصها لمدح بني أمية – بالعدالة والرأفة اللتين يتصف بهما بنو أمية.

([1]) القرشي : جمهرة إشعار العرب ، ص980.

([2]) يجذ: يقطع. انظر: المصدر نفسه، هامش ص980.

ويقول الطِّرِمّاح: [1] من (الخفيف)

وأَراني المَليكُ رُشدي وقد كُنـ تُ أَخـــا عُنجُهيَّةٍ واعتراضِ

شبه الرشد، وهو من الأمور المعنوية العقلية بشيء مادي يرى ويحس، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (أراني)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتعكس هذه الصورة نية الشاعر في الإقلاع عن اللهو، وإعلان التوبة، والتحسر على وقت الشباب الذي قضاه في اللهو والعبث والعنجهية.

ويقول: [2]

فاذهبُوا ما إليكمُ خَفضَ الدَّهـ رُ عِنانـــــي وعُرَّيتْ أَنقاضي[3]

شبه الشاعر الدهر بالمروض الذي يروض الخيل ويسوسها حتى تصلح للركوب، وشبه نفسه بالفرس الجامح الذي استطاع الدهر أن يخفف من حدة جموحه، كما شبه نفسه كذلك بالإبل التي عريت مما يوضع على ظهرها ليسهل امتطاؤها، فحذف المشبه به من كل هذه الاستعارات، وهو على الترتيب: (خفض/ عناني/عريت)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الاستعارة بصدق توبة الشاعر، وزهده، والانصراف إلى آخرته.

ويقول: [4]

نقَّبتْ عنهمُ الحُروبُ فَذاقُوا بأسَ مُستأصِلِ العدى مُبتاضِ[5]

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص987.

([2])المصدر نفسه ، ص988.

([3]) خفض الدهر عناني: أي خفف من حدة جهلي، عريت أنقاضي: أي عريت إبلي فلا أركبها بعد اليوم في طلب الجهل واللهو. انظر: المصدر نفسه، هامش ص988.

([4])المصدر نفسه ، ص995.

([5]) مبتاض: مستأصل مستبيح، انظر: المصدر نفسه، هامش ص955.

يفتخر الشاعر بأمجاد حزبه/ الخوارج، ومآثرهم في الحروب؛ حتى أضحوا يستأنسون بالموت. شبه الشاعر الحرب بإنسان يبحث ويفتش عن آخر، أو عن شيء ما، كما شبه الحرب الشديدة بشيء يُتذوق/ فحذف المشبه به من هاتين الاستعارتين، وأبقى شيئاً من لوازمه (نقبت/ فذاقوا)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الاستعارة بشجاعة الخوارج وشدة بأسهم في الحروب. فثمة علاقة قوية بين الخوارج وحبهم الموت، وتمنيهم الشهادة، وذلك استعجالاً للحاق بالأصحاب، وتقصيراً للمسافة بينهم، وبين الله تعالى. [1]

يتبين لنا من النصوص الشعرية المتقدمة التي تناولناها بالشرح والتوضيح، قدرة هؤلاء الشعراء في تشكيل هذه الصور، وذلك من خلال اللغة الشعرية المفعمة بطاقاتها الفنية والجمالية، والإيحائية، فضلاً عن استثمار تقنيات التعبير الإبداعي، الذي يمزج بين المجرد والمحسوس، والواقع والخيال. وبث الحياة والحركة، عبر تقنيتي التجسيد والتشخيص، مما يدفع بالصور الجزئية إلى النمو داخل النص الشعري، أو بالأحرى داخل الصور الكلية.

كما تبين –كذلك - أن توظيف هؤلاء الشعراء للاستعارة المكنية، كان أكثر وأوسع، مقارنةً مع الاستعارة التصريحية، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن الاستعارة المكنية أكثر إيحاءً؛ لانفتاح دلالة الطرف المغيب، فضلاً على أنها تحفز وتنشط ذهن المتلقي أثناء محاولته استدعاء الطرف المغيب.

([1]) انظر: عباس، إحسان: ديوان شعر الخوارج، دار الشروق، بيروت، ط4، 1982، ص20.

الفصل الثالث:

الصورة المجازية وتجلياتها في القصائد المشوبات والملحمات:

أولاً: تعريف الصورة المجازية.

ثانياً: نماذج من أشعار هذه القصائد.

أولاً: تعريف الصورة المجازية.

مدخل:

يعد المجاز ضرباً من ضروب التوسع في التعبير، وفناً من فنون الإيجاز والاختصار، وإيراد المعنى بصور مختلفة. وقد عالجت المعاجم العربية هذا المصطلح تحت مادة (جاز/ جوز)؛ فالجيم، والواو، والزاء أصلان: أحدهما قطع الشيء، وهو الذي يمس موضوع دراستنا، نقول: جزت الموضع: خلّفته وقطعته[1]. وتجاوز عن المسيء، وتجاوز عن ذنبه: عفا، وتجوّز في الصلاة: ترخص فيها[2].

ويورد ابن منظور (ت 711هـ) المجاز مقترناً بالحقيقة، معدداً المعاني التي يؤديها، وبسببها يعدل عن الحقيقة إليه، ويقول: "والحقيقة في اللغة ما أقر في الاستعمال على أصل وضعه، والمجاز ما كان بضد ذلك، وإنما يقع المجاز، ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة؛ وهي الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة"[3].

ولا يضيف أصحاب المعاجم الأخرى – إلى هذه اللفظة – إضافات جوهرية، فهي لا تخرج عن معنى القطع، كقولنا جزت الطريق؛ أي قطعته قطعاً، أو بمعنى الاجتياز، والسلوك، والانتقال من مكان إلى آخر، أو من نقطة إلى أخرى.

وتناول اللغويون العرب القدامى المجاز، وعالجوه في دراساتهم للنصوص اللغوية، إذ يعد سيبويه (ت 180هـ) من أوائل من توقف عند الألفاظ المجازية، كما يشعر قوله: " هذا باب

([1]) انظر: ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، مادة (جاز).

([2]) انظر: الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (جاز).

([3]) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جاز).

استعمال الفعل في اللفظ لا في المعنى؛ لاتساعهم في الكلام، وللإيجاز، والاختصار ... فمن ذلك أن تقول على قول السائل: كم صِيدَ عليه؟ وكم غير ظرف لما ذكرت لك في الاتساع والإيجاز، فتقول: صِيد عليه يومان، وإنما المعنى صِيد عليه الوحش في يومين، ولكنه اتسع واختصر؛ ولذلك أيضاً وضع السائل كم غير ظرف"[1].

وهذا يعني أن النصوص لا تحمل على ظاهرها، وإذا حملت لم يستقم المعنى. كما أشار الفراء (ت 207هـ) إلى المجاز عند تناوله قوله تعالى: "**فَمَا رَبِحَتْ تِجَارَتُهُم**"[2] ربما قال القائل: كيف تربح التجارة، وإنما يربح الرجل التاجر؟ وذلك من كلام العرب: ربح بيعك، وخسر بيعك، فحسن القول بذلك؛ لأن الربح والخسران إنما يكونان في التجارة فعلم معناه. ومثله كثير من كلام العرب: " هذا الليل نائم ..."[3]، ويبدو أن الفراء يرى كما يرى سيبويه، أن استخدام مثل هذه الأساليب؛ هو للإيجاز والاختصار.

ولعل أبا عبيدة (ت 210هـ) من أوائل من استخدم لفظة المجاز في كتابه الموسوم بـ " المجاز في غريب القرآن"، فقد كشف فيه عن معاني الألفاظ في مواضعها من النص القرآني، وعرض للطرائق التي استنها القرآن في تعبيره، إذ قصد بها الوجه الذي يخرج عليه الكلام[4].

وأما البلاغيون فقد جلّوا هذا المصطلح، وحدّوه، وميزوا بين أنواعه، واستطاعوا أن يسموا كل نوع باسمه الاصطلاحي. يقول الجرجاني (ت 471هـ أو 474هـ):

([1]) سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (ت 180هـ): كتاب سيبويه، تح: عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983، ج1، ص211.

([2]) سورة البقرة، آية 16.

([3]) الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد (ت 207هـ): معاني القرآن، تح: محمد علي النجار، وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983، ج1، ص14.

([4]) انظر: المطفي، عبد العظيم إبراهيم: المجاز في اللغة وفي القرآن الكريم بين الإجازة والمنع عرض وتحليل ونقد، مكتبة وهبة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ج1، ص158.

"وأما المجاز، فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول، فهي مجاز، وإن شئت قلت: كل كلمة جزت بها ما وقعت له في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً، لملاحظة بين ما تُجوّز بها إليه، وبين أصلها الذي وُضعت له في وضع واضعها، فهي مجاز"[1]، وقسم المجاز إلى قسمين: مجاز لغوي، ومجاز عقلي، وفرّع المجاز اللغوي إلى فرعين: الاستعارة، والمجاز المرسل، وتحدث عن القرينة الصارفة عن إرادة ظاهر الإسناد في المجاز العقلي.[2]

وأما السكاكي (ت 606هـ)، فقد سار على الأساس، الذي قدمه الجرجاني في دراسته للمجاز، فقسمه إلى مجاز لغوي، وآخر عقلي، وقسم اللغوي إلى قسمين: قسم يرجع إلى معنى الكلمة، وقسم يرجع إلى حكم لها في الكلام، وقسم الراجع إلى معنى الكلمة إلى قسمين: قسم خال من الفائدة، وآخر متضمن لها، وقسم المتضمن للفائدة إلى قسمين: خال عن المبالغة في التشبيه، وآخر متضمن لها، وهو الاستعارة[3]، وعرف المجاز العقلي، فقال عنه: " هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه، لضرب من التأويل، إفادة للخلاف لا بوساطة وضع كقولك: أنبت الربيع البقل، وشفى الطبيب المريض ..."[4] ولكنه جعل هذا الضرب من المجاز في باب الاستعارة بالكناية.

وخلاصة الأمر، فإن المجاز هو اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي. وينقسم إلى قسمين: مجاز عقلي، ومجاز لغوي. فالمجاز العقلي؛ هو إسناد الفعل أو ما في معناه؛ أي المصدر، واسم الفاعل، واسم المفعول، والصفة المشبهة، واسم

([1])الجرجاني، أسرار البلاغة، ص351، 352.

([2])انظر: المصدر نفسه، ص352 وما بعدها.

([3])انظر: السكاكي: مفتاح العلوم، ص502 وما بعدها.

([4])المصدر نفسه، ص503.

التفضيل إلى غير ذلك من أنواع المشتقات، إلى غير صاحبه، لعلاقة مع قرينه تمنع أن يكون الإسناد حقيقياً؛ كقولك: أنبت الربيع الزرع، فإن إسناد الفعل (أنبت) إلى الربيع إسناد مجازي؛ لأن الذي ينبت الزرع هو الله، وليس الربيع، وليس الربيع إلا الزمن الذي يكون فيه الإنبات.

والعلاقة بين الفعل، أو ما في معناه، وبين الفاعل غير الحقيقي؛ أي المناسبة بين المعنى المنقول عنه، والمنقول إليه، أنواع، منها: الزمانية، كما هو الحال في المثال السابق الذكر، والسببية، كقولك: بنت الحكومة جامعة، والمكانية، كقولك: ازدحمت الشوارع بالناس ...إلخ ، وأما المجاز اللغوي؛ وهو استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي لعلاقة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة. والقرينة؛ هي الأمر الذي يجعله المتكلم دليلاً على أنه أراد باللفظ غير ما وضع له، وتقسم إلى قسمين لفظية؛ وهي التي يلفظ بها في التركيب، وحالية، وهي التي تفهم من حال المتكلم أو الواقع، ويقسم المجاز اللغوي إلى قسمين، الأول: مجاز لغوي تكون العلاقة فيه بين المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي للكلمة قائمة على غير المشابهة، وهذا هو المجاز المرسل. ولا بد من وجود قرينة تدل على عدم إرادة المعنى الحقيقي. والعلاقة القائمة على غير المشابهة بين المعنيين متعددة؛ منها: السببية، كقولك: لفلان عليّ يد لن أنساها، والمسببية، كقولك: نزل من السماء رزق، والكلية، كقولك: شربت ماء النيل ... إلخ ، وأما الثاني، فهو المجاز اللغوي، وفيه تكون العلاقة بين المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي للكلمة قائمة على المشابهة، وهذا اللون هو الاستعارة[1]، وقد استوفينا الحديث عنها في الفصل الثاني من هذه الدراسة.

([1])انظر: الهاشمي: جواهر البلاغة، ص231 وما بعدها. شيخ أمين، بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1990، ج2، ص81 وما بعدها. عتيق، عبد العزيز: علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ص143 وما بعدها.

ثانياً: نماذج من أشعار هذه القصائد

وبناءً على ما سبق ذكره فسيتناول هذا الفصل نماذج من المجاز العقلي، والمجاز المرسل في القصائد المشوبات، والقصائد الملحمات.

أ - المجاز العقلي؛ وهو إسناد الفعل، أو ما في معناه إلى غير فاعله الحقيق، مع وجود قرينة تمنع أن يكون الإسناد حقيقياً، ومن ذلك قول النابغة الجعدي:[1] من (الطويل)

خليليَّ عُوجا ساعةً وتَهجرَّا ولَوما على ما أحدثَ الدَّهرُ أو ذَرا[2]

يلوم الشاعر الدهر، لتغيره وتبدله، وعدم بقائه على حال، وقد خلص إلى هذه الحكمة من كثرة تجاربه في هذه الحياة. أسند الفعل (أحدث) إلى غير فاعله الحقيقي (الدهر)، على سبيل التجوز؛ لأن الذي يمكن أن يقع منه هذا الحدث، هو الإنسان؛ لأن الدهر، وما شابهه ليس في قدرته الإحداث.

وعلى هذا فإسناد الفعل إلى الفاعل في هذا البيت مجاز عقلي، علاقته الزمانية؛ لأن الدهر هو الزمان الذي تقع فيه الحوادث التي لا تسر. وقد عكس المجاز عمق تجربة الشاعر من جهة، وقسوة الدهر، وظله الثقيل عليه من جهة أخرى.

ويقول:[3]

تَهيجُ لِذي البُخلِ النَّدامةُ بعدَ أنْ تغيَّرَ شيءٌ بعدَ ما كانَ قُدِّرا

يبدو أن الشاعر قد ندم على ماضيه الذي قضاه في اللهو والعبث في الجاهلية، مع أنه يقر، ويعترف بأن الملامة نفعها قليل، ولا سيما إذا ولت الأمور التي يعقبها – في الغالب-

---

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص774.

([2])تهجرا: سيرا في الهاجرة، وهي نصف النهار. انظر: المصدر نفسه، هامش ص774.

([3])انظر: المصدر نفسه ، ص774.

الندامة، فالندامة على ما فات قليلة النفع. أسند الشاعر الفعل (تهيج) إلى غير فاعله الحقيقي (الندامة) تجوزاً؛ لأن الهيجان لا يصدر إلا عن الكائن الحي، نقول: تهايج القوم: تواثبوا للقتال، وهاجت الإبل: عطشت. والعلاقة السببية؛ لأن الندامة، هي السبب في إثارة مكامن الأسى والحزن في نفس الشاعر، ويجسد المجاز الندامة والحسرة على ما فات، وأدبر، وتولى، وإعلان التوبة أمام الرسول – صلى الله عليه وسلم -.

ويقول كعب بن زهير:[1] من (البسيط)

ولا تمسَّكُ بالوعدِ الّذي زَعمتْ إلاَّ كما يُمسكُ الماءَ الغَرابيلُ

يصف الشاعر محبوبته سعاد، بأن إمساكها بالعهد إذا عاهدت كإمساك الغرابيل الماء، وقد كثر وصف النساء بالإخلاف بالوعد. أسند الفعل (يمسك) إلى الفاعل (الغرابيل)، على سبيل المجاز العقلي؛ لأن هذا الفعل من خصائص الإنسان، وليس من خصائص الجمادات أو المعنويات. والعلاقة السببية؛ لأن الغرابيل تميز الحَب من الشوائب.

ويكشف هذا المجاز عن بعض الصفات المعنوية التي تتسم بها محبوبة الشاعر؛ فهي تخلف مواعيدها، ولا تحفظ للود عهداً ولعل الشاعر – هنا – يتحدث عن حياته في عهدها الجديد التي أعلن فيها إسلامه، وأشهر توبته، إذ يعلن نقمته وثورته على حياته الماضية.

ويقول:[2]

تَرمي الغُيوبَ بِعنييْ مُفردٍ لَهِقٍ إذا توقَّدتِ الحُزَّانُ والمِيلُ[3]

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص791.

([2])انظر : المصدر نفسه ، ص792.

([3])الغيوب: آثار الطريق التي غابت معالمها، المفرد: الثور الوحشي الذي بقي وحيداً، اللهق: الشديد البياض، الحزان: ما غلظ من الأرض، الميل: جمع ميلاء، وهي العقدة الضخمة من الرمل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص792.

يقول: إن ناقته هذه قوية شديدة، تسير في الهواجر، ولا تأبه بحرها. تحدق في الطرق التي لا تكاد ترى معالمها، كأنها ثور وحشي مفرد، خذل عن صواحبه، وبقي وحيداً، وهو في هذه الحالة يكثر تحديقه، ويزيد من خفته ونشاطه، ليلحق بالقطيع. أسند الفعل (توقدت) إلى الفاعل (الحزان) تجوزاً؛ لأن التوقد من خصائص النار، والقرينة مكانية؛ لأن الحزان والميل هما المكانان الأكثر توقداً، واشداداً للحر في الصحراء من غيرهما. أي بمعنى أنهما من الظروف المكانية التي يحصل فيهما اشتداد الهاجرة.

ويجسد هذا المجاز صبر ناقته، وتحملها السير في الهواجر. وبالتالي يصور صبر صاحبها، وتحمله عناء السفر ومشقته؛ لتحقيق غايته المنشودة.

ويقول القطامي:[1] من (البسيط)

يَمشينَ رَهواً فَلا الأَعجازُ خاذِلةٌ ولا الصُّدورُ على الأَعجازِ تَتكِلُ[2]

يقول: إن هذه الإبل موثقة الصدور والأعجاز، لا يخذل أعجازها صدورها، ولا صدورها أعجازها. أسند اسم الفاعل المؤنث (خاذلة) إلى الضمير المستتر (هي)، العائدة على الأعجاز)، تجوزاً، والعلاقة المفعولية. ويعكس هذا المجاز ما تتصف به هذه الإبل من الأصل الكريم، ونجابة المحتد، والصفات النادرة، فهي مشدودة الصدور والأعجاز.

ويقول:[3]

ليسَ الجديدُ بهِ تَبقى بَشاشتُه إلاّ قليلاً ولا ذو خُلَّةٍ يَصلُ[4]

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص807.

([2])رهواً: أي على هينتها ورسلها. انظر: المصدر نفسه، هامش ص807.

([3])انظر: المصدر نفسه ، ص805.

([4])خُله: صداقة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص805.

يقول: إن الدهر يبلي كل جديد، ويذهب ببشاشته. أسند الفعل (تبقى) إلى غير فاعله الحقيقي (بشاشته) تجوزاً، والذي سوغ هذا الإسناد، العلاقة المصدرية بين الفعل (تبقى)، ومصدره (بشاشة). وتجلى جمال المجاز في جعل الشاعر الدهر إنساناً، له مشاعر الإنسان وأحاسيسه، يتأسى من خلاله بما مني به من أسى وحزن.

ويقول الحطيئة:[1] من (المتقارب)

وتَحدو يَديها زَجولُ الحَصى أمرَّهُما العَصبُ ثم استَمالا[2]

يقول: إن هذه الناقة تضرب برجليها الأرض، فتحدث صوتاً وجلبة. أسند المصدر (زجول) إلى فاعله المستتر (هي)، العائدة على لفظه (الحصى)، وهو إسناد مجازي علاقته المصدرية، وقد أنسن فيه الشاعر الحصى، فجعله كالمغني الذي يغني الزجل. ليجلي نشاط ناقته، وهمتها العالية.

ويقول:[3]

مُجاورةً مُستحيرَ السَّرا ةِ أَفرغتْ الغُرُّ فيهِ السِّجالا[4]

يقول: إن محبوبته تجاور الغدران المملوءة بالماء. أسند الفعل (أفرغت) إلى غير فاعله الحقيقي (الغر)، تجوزاً، وبذلك فقد جعل السحاب بمثابة الإنسان الذي يحمل دلاء الماء، ثم يفرغها في مكان ما. والعلاقة السببية؛ لأن السحاب هو سبب في ملء هذا الغدير بالماء. ويكشف هذا المجاز العقلي عن أن محبوبته منعمة مكرمة، تنزل بجانب الغدير، فلا تتكلف مشقة احضار الماء من مكان بعيد.

([1])انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص818.

([2])تحدو: تتبع، زجول: صوت وجلبة، أمرهما: أحكمها، العصب: اشتمال اليدين على الإبط، استمال: إعوج. انظر: المصدر نفسه، هامش ص818.

([3])المصدر نفسه، ص817.

([4])المستحير: الغدير المملوء بالماء، السجال: الدلاء، واحدها سجل. الغر: السحاب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص817.

ويقول الشّمّاخ بن ضرار:[1] من (الطويل)

هَتوفٌ إذا ما خالطَ الظَّبيَ سَهمُها وإنْ رِيعَ مِنها أسلمتْهُ النَّوافِز[2]

يقول: إن هذه القوس لها صوت، إذا ما أصاب سهمها الظبي، وإذا ما فزع الظبي من صوتها أسلمته قوائمه فسقط.

أسند الفعل (أسلمته) إلى غير فاعله الحقيقي (النوافز)، تجوزاً، فجعلها (النوافز) بمنزلة الإنسان الذي يحاول أن ينجي إنساناً آخر من الهلاك أو الخطر، ولكنه لم يفلح، والقرينة سببية؛ لأن النوافز قد تكون سبباً في نجاة الظبي، وما يشبهه من المخاطر. ويوحي المجاز هنا بعناية الصائد بقوسه، بصفتها الوسيلة التي تعينه على تأمين رزقه، فضلاً عن أنها الوسيلة الوحيدة لديه في مواجهة الأخطار من حوله.

ويقول:[3]

فلمَّا رأَينَ الماءَ قد حـــالَ دونه ذُعافٌ على جَنبِ الشَّريعةِ ناجِزُ[4]

ركِبنَ الذُّنابى فاتبعْنَ بهِ الهُدى كما تابعتْ سَردَ العِنانِ الخَـوارزُ[5]

يقول: إن هذه الأتن لما رأت الماء قد حال الموت الشديد بينها وبينه؛ لأن الصائد يركن عند الماء ينتظر ورود الأتن عليه، فيهاجمها بسهامه، فتفر متتابعة كتتابع خرز العنان الذي أحكمت سرده النساء الخوارز، خرزة في إثر أخرى.

أسند الفعل (حال) إلى غير فاعله الحقيقي (ذعاف)؛ لأن الفاعل الحقيقي في مثل هذه الأفعال، هو الإنسان، والذي سوغ هذا الإسناد، أن المسند إليه (الذعاف) سبب في ذلك، فإسناد

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص832.

([2])هتوف: لها صوت، ريع: أفزع، أسلمته: خذلته، النوافز: القوائم. انظر: المصدر نفسه، هامش ص832.

([3])انظر : المصدر نفسه ، ص833، 834.

([4])ذعاف شديد، وهنا الموت الشديد، ناجز: حاضر. انظر: المصدر نفسه، هامش ص833.

([5])الذنابى: الاتباع، الهواه: قصده، السرد: الخرز منسقاً: متتابعاً. انظر: المصدر نفسه، هامش ص834.

الحول إلى ذعاف مجاز عقلي علاقته السببية. وبذلك فقد أنسن الشاعر لفظة الذعاف، فجعلها إنساناً يحول بين إنسان وشيء ما، أو آخر لسبب معين. ويجسد المجاز هنا الصراع بين الموت والحياة، المتمثل في رحلة الحمار الوحشي مع أتنه وصراعه مع الصياد على الماء، وتأمين كل منهما متطلبات الحياة الضرورية.

ويقول عمرو بن أحمر الباهلي:[1] من (البسيط)

إنْ قمتَ يابنَ أبي العاصي بحاجتِنا فمـــــا لحـــــاجتِنا وِرْدٌ ولا صَدَرُ[2]

يخاطب الشاعر يحيى بن الحكم بن أبي العاص، قائلاً له: إن نهضت بحاجتنا وقضيتها لنا، كفيتنا كل مسعى، فنحن نرضى ما ترضاه، حتى ولو كلفتنا الكره والمشقة:

ما تَرضَ نَرضَ وإنْ كلَّفتنا شططاً ومـــــا كرِهتَ فكُرهٌ عندَنا قَذَرُ

أسند الخبر (لحاجتنا) إلى المبتدأ (ورد)، إسناداً مجازياً، لأن الفاعل الحقيقي الذي يصدر عنه مثل هذا الفعل، هو الإنسان أو غيره من الكائنات الحية. فقد جعل الشاعر حاجته (رفع الظلم عنه ورد مظلمته) كائناً حياً، يشرف على الماء، فيطفئ ظمأه، ثم يصدر عنه. وبما أن الشاعر أسند الخبر إلى المبتدأ المصدر، فالعلاقة مصدرية.

ويكمن في المجاز التهديد غير المباشر لأحد سعاة يحيى بن الحكم بن أبي العاص والي المدينة، واسمه عثمان، وكأنه يقول لعثمان سنشكوك لوالي المدينة يحيى، فهو القادر على أن يرفع عنا مظالمك، ويدفع عنا جورك.

يقول:[3]

ورّادةٌ يومَ بَعثِ الموتِ رايتُهم حتَّى يفيءَ إليها النصر والظَّفَرُ

([1])انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص849.

([2])الورد: الإشراف على الماء، والصدر: الرجوع عنه. انظر: المصدر نفسه، هامش ص849.

([3]) انظر : المصدر نفسه ، ص849.

يمدح الشاعر يحيى بن الحكم وقومه، بأنهم لا يصدرون عن حرب الأعداء، حتى يحققوا النصر والظفر المؤزر. أسند الشاعر الفعل (يفيء) إلى غير فاعله الحقيق (النصر)، إسناداً مجازياً غير حقيقي؛ لأن النصر لا يفيء، فهو من المعنويات التي لا روح ولا حياة فيها، ولا تمتلك من أمرها شيئاً، فالذي يفيء ويرجع هو الإنسان، وبما أن النصر أو الظفر هو أحد الأسباب الرئيسة في عزة المحارب والمقاتل، فالعلاقة سببية. ويكشف المجاز هنا إصرار قوم يحيى على النصر، بله المبالغة في تحقيق الظفر المؤزر.

ويقول تميم بن أُبي بن مقبل:[1] من (البسيط)

تُهدي الزَّنابيرُ أرواحَ المَصِيفِ لها ومن ثَنايا فُروجِ الكَورِ تُهدِينا[2]

الحديث هنا عن طيف محبوبته الذي طرقه ليلاً، وهو يسير مع الركب ناحية اليمن، وعلاقته مع محبوبته التي اكتنفها البعد والقطع، والفراق، فهو يشم رائحتها الذكية التي أهدتها له تلك الروضة المسماة الزنانير. أسند الشاعر الفعل (تهدي) إلى غير فاعله الحقيقي، إسناداً مجازياً غير حقيقي: لأن الذي يتهادى الأشياء؛ هو الإنسان، أما الماديات والمعنويات، فلا تمتلك من أمرها شيئاً في هذا الجانب، وبما أن الزنانير/ الروضة هي السبب في نقل رائحة المحبوبة الشذية إلى الشاعر ليلاً، فالعلاقة سببية.

ويكشف المجاز عن الصفاء والود الذي كان بين الشاعر ومحبوبته، ثم جاء الإسلام ففرق بينهما؛ لأنها كانت زوجة أبيه قبل الإسلام، خلف عليها بعد موته، ويبدو أن الشاعر قد طالت عشرته معها، فأحبها وتعلق به، وما أن جاء الإسلام حتى وضع حداً لمثل هذه العلاقة، مما اضطره ذلك إلى الانفصال عنها.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص857.

([2])الزنانير: اسم روضة، أرواح المصيف: رياحه، الثنايا، الطرق في الجبال، والفروج: ما بين الجبلين، الكور: اسم جبل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص857.

ويقول:[1]

فقلتُ للقومِ: سيروا لا أبا لكمُ أرى منازلَ ليلى لا تحيِّينا[2]

ويشير إلى أن ديار ليلى أضحت خالية لا أنيس فيها. أسند الفعل (تحيي) إلى غير فاعله الحقيقي (الفاعل المستتر العائد على منازل ليلى)، إسناداً مجازياً غير حقيقي؛ لأن الذي يلقي السلام والتحية، هو الإنسان، أما الجمادات فلا سبيل إليها إلى ذلك.

وبما أنّ منازل ليلى، هي التي أثارت أشجانه، إذ جعلها إنساناً يلقي عليه التحية، فيعجز عن ردها، فالعلاقة السببية. ويكشف المجاز عن حزن الشاعر، وعمق مأساته، وهو يرى منازل محبوبته خاوية على عروشها، عرضة لعوادي الزمن، لا حركة، ولا حياة فيها. ولعل الدلالة الأعمق من ذلك يأس الشاعر من عودته إلى محبوبته التي حال بينه وبينها الدين الجديد.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص857.

([2])لا أبا لكم: عبارة يستعملها العرب في معرض الذم والمدح والتعجب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص857.

ويقول الفرزدق:[1] من (الطويل)

لنا ما تَمنَّينا مِن العيشِ ما دعا هديلاً حَماماتٌ بِنَعمانَ وُقَّفُ[2]

يفخر الشاعر بقومه، فلهم العيش الكريم؛ لأنهم ذوو كرم ونسب وحسب، وأصحاب شرف وكرامة، ورثوا ذلك كابراً عن كابر، كما يفيد المعنى المتضمن في عبارته: " ما دعا هديلاً حمامات ...". أسند الشاعر الفعل (دعا) إلى غير فاعله الحقيقي (حمامات)، إسناداً مجازياً غير حقيقي، وبما أن لفظة (حمامات) هي السبب في هذه الدعوة، فإن العلاقة سببية. ويوحي المجاز بفخر الشاعر بقومه، ويتضمن هجاءً مبطناً للشاعر جرير وقومه، علاوة على أنه أنسن الحمامات والهديل، فجعلهما أشخاصاً يدعو بعضهم بعضاً بحرقة وأسى، ولفترة طويلة جداً.

ويقول:[3]

فـأفْنى مِـــــراحَ الدَّاعريةِ خَوضُها بِنا اللَّيلَ إذ نـــام الـدَّثُورُ الملفَّفُ[4]

إذا أحمرَّ آفـــــاقُ السَّمـاءِ وهتّكتْ كُسورَ بُيوتِ الحيِّ حمراءُ حَرجَفُ[5]

يقول: إنهم عدوا بنوقهم الكريمة المنسوبة إلى داعر التي أرهقها السير في الليل، في الوقت الذي نام فيه الناس وتلففوا بثيابهم، وبعد أن أخذ بهم التعب كل مأخذ، وأيضاً في الوقت الذي قطّعت الريح الشديدة الهبوب بيوت الأعراب في أيام المحل والجدب.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب: ص879.

([2])الهديل: فرخ الحمام، أو ذكره. وتزعم الأعراب في الهديل أنه فرخ كان على عهد نوح عليه السلام، فمات ضيعة وعطشاً، فيقولون: إنه ما من حمامة إلا وهي تبكي عليه، نعمان: اسم موضع. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 879.

([3])انظر: المصدر نفسه، ص882.

([4])مراح الداعرية: خفتها ونشاطها، والداعرية: إبل منسوبة إلى فحل يقال له: داعر، معروف بالنجابة والكرم، خوضها: سيرها في الليل، الدثور: الرجل المثقل البدن والفؤاد، الملفف: أي في ثيابه وفي دثاره. انظر: المصدر نفسه، هامش ص882.

([5])الكسور: واحدها كسر، وهو ما يقع على الأرض من النبت، الحرجف: الريح الشديدة الهبوب، هتكت: قطَّعت، حمراء: أي ريح حمراء من المحل. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص882.

أسند الشاعر الفعل (نام) إلى غير فاعله الحقيقي (الدثور) إسناداً مجازياً غير حقيقي؛ لأن الدثور لا ينام، ولكن الشخص هو الذي ينام في الدثور، فالعلاقة مكانية. وقد عكس المجاز نشاط ناقته وأصلها الكريم، فهي نشطة مرحة، صبورة على تحمل مخاطر السفر، وظروفه القاسية الصعبة.

ويقول جرير:[1] من (الكامل)

إنَّ الغَواديَ والسَّواريَ غادرنَ للرِّيحِ مُختَرَقاً بهِ ومَجَالا[2]

يتحدث الشاعر – في هذا البيت – عن أطلاله (رامة) التي عدت عليها عوادي الدهر؛ من رياح وأمطار صباح مساء، بعد رحيل أهلها عنها. وإذا كانت الرياح ترمز إلى خواء الديار من أهلها، بعد أن كانت غنية حية بهم، فإن الأمطار تجسد تمني عودة الحياة والحركة والخصب إليها؛ ليبقى الطلل حياً يصارع، ويقاوم مظاهر السكون والموت.

أسند الشاعر الفعل (غادر) إلى غير فاعله الحقيقي (الضمير المتصل الدال على الجمع/ نون النسوة)، إسناداً مجازياً، غير حقيقي؛ لأن الفاعل الحقيقي، هو الإنسان، وبذلك أنسن الشاعر الرياح والأمطار، فأضفى عليهما بعض صفات الإنسان (الحركة والنشاط)، والعلاقة السببية؛ لأن الرياح والأمطار، هي السبب في ما بدت عليه الأطلال من حالة صراع بين الموت المتمثل في الرياح، والحياة المتجسدة في الأمطار. وجسد المجاز الإحساس المرهف، المفعم بالأسى والحزن على ما حل بديار محبوبته، بعد أن اضطر أهلها إلى تركها.

([1]) القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص898.

([2])الغوادي: رياح وأمطار الصباح، السواري: رياح وأمطار المساء. انظر: المصدر نفسه، هامش ص898.

ويقول:[1]

ولو أنَّ خِندِفَ زاحمتْ أركانُها جَبلاً أشمَّ مِن الجبالِ لزالا[2]

وهنا يفخر الشاعر بقومه، وهو فخر قبلي، يجسد النسب، والشرف الكريم، وطيب المحتد. أسند الشاعر الفعل (زال) إلى غير فاعله الحقيقي (الضمير المستتر هو العائد على/ جبلاً)، إسناداً مجازياً، غير حقيقي؛ لأن الفاعل الحقيقي الذي يتصف بالحركة والحياة، هو الإنسان، فقد أنسن الجبل، فجعله إنساناً يتحول من مكان إلى آخر، والعلاقة هي المكانية، ويعكس المجاز مبالغة الشاعر بفخره بقومه، ونفسيته المتعالية.

ويقول الأخطل:[3] من (البسيط)

أو مُقفِرٌ خاضِبُ الأظلافِ جاد له غَيثٌ تَظاهرَ في مَيثاءَ مِبكارِ[4]

فبعد أن يخوض الثور الوحشي صراعه المرير مع الكلاب، ويفر منها، يكف عن العدو، ويرتد عليها، فيطعنها بقرنيه، ويعفرها بالتراب، يتولى فرحاً يخوض في النبت[5].أسند الشاعر الفعل (جادله) إلى فاعله غير الحقيقي غيث، إسناداً مجازياً، غير حقيقي؛ لأن الفاعل الحقيقي الذي يتعاطى الجود والكرم، هو الإنسان، وبذلك فقد أنسن البقل/ الغيث فجعله إنساناً يحاور إنساناً آخر، والعلاقة السببية. ويصور المجاز فرح الثور الوحشي بانتصاره على الكلاب، ونجاته منها، وبالتالي استمتاعه بالبقل الذي نبت مبكراً، الذي يكون ألذ مساغاً.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص904.

([2])خِندف: جدة مدركة بن إلياس بن مضر. انظر: المصدر نفسه، هامش ص904.

([3])المصدر نفسه، ص911.

([4])المقفر: الثور الوحشي الملازم للقفر، خاضب الأظلاف: الذي صبغت أظفاره بالأعشاب الندية، الميثاء: الأرض الهينة المنبسطة، الغيث: هنا البقل، تظاهر: تعاون، المبكار: التي ينبت زرعها باكراً. انظر: المصدر نفسه، هامش ص911.

([5])انظر لوحة الثور الوحشي الأبيات: 11 – 23، ص 911 – 915.

ويقول:[1]

إذا أرادَ بها التَّغميـــــــضَ أرَّقـــــــهُ سَيلٌ يَدبُّ بِهابي التُّربِ موّارِ[2]

يصف الشاعر – في هذا البيت – بعض معاناة الثور الوحشي، فإذا أراد أن ينام لم يدعه السيل، إذ يهيل عليه التراب، فيدخل في عينيه، فيمنعه من النوم.

أسند الشاعر الفعل (أرق) إلى فاعله غير الحقيقي (سيل)، اسناداً مجازياً، غير حقيقي؛ لأن الأرق من صفات الإنسان، يعتريه ذلك لألم، أو هم يلمّ به، فيمنعه من النوم، وبذلك، فقد أنسن الثور الوحشي، فجعله إنساناً يجافيه النعاس، كما شبه السيل بالهم، أو الألم يمنع صاحبه من النوم، والعلاقة السببية. يصور المجاز معاناة الثور الوحشي، وقد انهمر عليه السيل فأفزعه بالتراب والوحل، عند التجائه إلى شجرة الأرطأة، اتقاءً للمطر المتدفق، والريح العاصفة.

يقول الراعي النميري:[3] من (الكامل)

أبلغْ أميرَ المؤمنينَ رِسالةً تَشكو إليكَ مَظالماً وعَويلا

يمدح الشاعر الخليفة عبد الملك بن مروان، ويشكو إليه يحيى بن الحكم بن أبي العاص والي المدينة سنة خمس وسبعين للهجرة، المسؤول عن أمور المال والسعاة. أسند الشاعر الفعل (تشكو) إلى فاعله غير الحقيقي (الضمير المستتر هي العائد على رسالة)، إسناداً مجازياً غير حقيقي؛ لأن الشكوى من خصائص الإنسان.

وبذلك فقد أنسن الرسالة، فجعلها إنساناً يبث شكواه، وما يعتلج في قلبه من ألم إلى إنسان آخر، والعلاقة المسوغة هذا الإسناد هي السببية. ويعكس المجاز ما ألم بفئات واسعة من الناس من السياسات الاقتصادية الجائرة، وما فرضه الولاة على الناس من ضرائب أرهقت كاهل الناس.

([1])انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص912.

([2])الهابي من التراب: ما ارتفع ودق، موار: ثائر. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص912.

([3])المصدر نفسه، ص928.

ويقول:[1]

يَدعو أميرَ المؤمنينَ ودونَه خَبْتٌ تَجرُّ بهِ الرِّياحُ ذُيولا[2]

وهذا البيت يصور أيضاً شكوى الشاعر من ظلم السعاة، الذي لحق به وبقومه. أسند الفعل (تجر) إلى غير فاعله الحقيقي (الرياح)، إسناداً مجازياً، غير حقيقي؛ لأن الذي يجر ذيوله – في الغالب – هو المرأة تنعماً وترفاً ودلالاً. وبذلك، فقد أنسن الشاعر الرياح، فجعلها إمرأة تجر ذيولها وراءها، فتمسح أثار مشيتها. ويوحي المجاز بما يتمناه الشاعر من رفع المظالم التي ألمت به وبقومه، ومسح معاناتهم، وما لاقوه من ظلم وإذلال.

ويقول ذو الرّمَّة:[3] من (البسيط)

ضَمَّ الظَّلامُ على الوحشيِّ شَملتَه ورائحٌ مِن نَشاصِ الدَّلوِ منُسْكِبُ[4]

فبعد أن ينقضي الصباحُ وضياؤه، يأتي الليل؛ ليلقي الظلام على الثور الوحشي شملة سوداء رهبة ووحشية، ينضم إلى ذلك مطر ورياح تزيد من تعكير صفو الثور. أسند الشاعر الفعل (ضم) إلى فاعله غير الحقيقي (الظلام)؛ لأن الفاعل الحقيقي الذي يصدر عنه مثل هذا الفعل، هو الإنسان، والذي سوغ هذا الإسناد المجازي العلاقة السببية، إذ كانت الشملة التي ألقاها الظلام على الثور، سبباً في قلق الثور وزيادة خشيته.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص932.

([2])الخبت: ما اتسع واطمأن من الأرض. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص932.

([3])المصدر نفسه، ص955.

([4])الوحشي: يعني الثور الوحشي، الشملة: ما اشتمل به من أغصان الشجر، الرائح: السحاب يكون بالعشي، النشاص: السحاب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص955.

وقد صور المجاز العقلي – في هذا البيت – المعاناة القاسية التي يعانيها الثور الوحشي من ظلام، ورياح، وأمطار، وبالتالي لا يجد ملاذاً تحميه من هذه الظروف الصعبة، سوى شجرة الأرطى التي ينزل عندها ضيفاً تكرمه، وتحميه بأغصانها، يقول ذو الرّمّة:[1]

فباتَ ضيفاً إلى أَرطأةٍ مُرتَكِمٍ مِن الكَثيبِ لهادِفٍ ومُحتجَبُ

ولعل الثور هنا يجسد " الذات الشاعرية الواعية التي تحاول المرور من العالم المحسوس (الخارجي) إلى العالم الداخلي عالم الروح؛ لتصل إلى تحقيق الوجود"[2].

ويقول:[3]

تَجلو البوارِقُ عَن مُجرَمِّزٍ لَهِقٍ كأنَّه مُتقبِّي يَلمَقٍ عَزبُ[4]

يشكل البرق للثور مصدر رعب وخوف من جهة، ومصدر أمن وطمأنينة من جهة أخرى، فضوؤه يجليه، ويجعل رؤيته واضحة لمن يتربص به من صائد أو كلاب، ولكنه قد يخفف عليه بعض وحشته في كناسه الذي يضمه الليل بشملته، فهو في هذا المكان مغترب متفرد قلق.

أسند الشاعر الفعل (تجلو) إلى فاعله غير الحقيقي (البوارق)، إسناداً مجازياً غير حقيقي؛ لأن الفاعل الحقيقي في مثل هذه الأحداث، هو الإنسان، وبذلك شبه البوارق بالإنسان الذي يجلو شيئاً ما، كالسيف مثلاً، ليزيل عنه صدأه، والذي سوغ هذا الإسناد المجازي العلاقة السببية. وقد صور المجاز الحالة النفسية للثور الوحشي التي تراوحت بين القلق والخوف، والأمن والطمأنينة.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص955.

([2])الجلبي، آن تحسين محمود: الرؤية في شعر ذي الرّمّة، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، الموصل، 2003، ص70 – 71.

([3])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص956.

([4])البوارق: السحابة التي فيها برق، مجرمز: مجتمع منقبض من البرد، لهق: أبيض، المتقبي: اللابس القباء، يلمق: قباء. انظر: المصدر نفسه، هامش ص956.

يقول الكميت:[1] من (الطويل)

ألا لا أرى الأيَّامَ يُقضى عَجيبُها لطولٍ ولا الأَحداثَ تَفنى خُطوبُها

هذه هي إحدى الحكم التي اشتهر بها الكميت، وقد افتتح بها ملحمته، ومفادها: أن الأيام لا تنقضي عجائبها، ولا أحداث الدهر تفنى خطوبها، ففكرة القضاء، والفناء لا تفارق عقلية الكميت، لكثرة ما تعرض له من مخاطر ومهالك، كادت أن تودي بحياته، إذ بقي مدة طويلة من الزمن مطارداً من بني أمية، كما تشير سيرة حياته.[2]

أسند الشاعر الفعل (تفنى) إلى غير فاعله الحقيقي (خطوبها)، إسناداً مجازياً؛ لأن الفاعل الحقيقي، هو الكائن الحي بصورة عامة، وبذلك فقد أنسن الخطوب، فجعلها كائناً حياً يعتريه الفناء، والذي سوغ هذا الإسناد المجازي، العلاقة السببية. وصور هذا المجاز عمق التجارب الحياتية التي خاضها الشاعر، وما عاناه من صعاب، حتى خرج من الدهر، وقد صلب عوده.

يقول:[3]

إذا ودَّأتنـــا الأرض إنْ هـــي ودَّأت وأخرجَ من بَيْضِ الأُمورِ مَقُوبُها[4]

تَركنا مَطـــافَ الشَّعْبِ وهي محلُّنا لكمْ ومُنـــاخَ الواجبـــاتِ جُنوبُها[5]

([1])انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص971.

([2])انظر: ابن عساكر: تاريخ مدينة دمشق، ج5، ص232 وما بعدها.

([3])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص975 – 976.

([4])ودأتنا الأرض: غيبتنا، المقوب: البيض المثقوب، وأخرج من بيض الأمور مقوبها: أي نجم من أحداث الزمان ما أطاح بنا. انظر: المصدر نفسه، هامش ص975.

([5])المناخ: الموضع الذي تناخ فيه الإبل، الواجبات جنوبها: أراد الذبائح من الإبل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص976.

يقول: نجم من أحداث الزمان ما أطاح بنا، مما اضطررنا أن نترك لكم (قريش) مطاف الشعب، والمزدلفة، والمشعر الحرام، وعرفات ... وقبر أبينا (دودان) الذي شققت النساء أثوابها حزناً عليه[1].

أسند الشاعر الفعل (ودّأ) إلى فاعله غير الحقيقي (الأرض)، إسناداً مجازياً، غير حقيقي؛ لأن الفاعل الحقيقي، هو الإنسان، وبذلك فقط شبه الأرض بإنسان يجعل آخر يغيب من مكان ما، والذي سوغ هذا الإسناد المجازي، العلاقة المكانية. يصور هذا المجاز عتاب الكميت الذي وصل حد اللوم لقريش التي أصغت للوشاة، مما أفسد العلاقة بين قريش وبين قبيلة الشاعر.

يقول الطِّرمّاح:[2] من (الخفيف)

صُنتُعُ الحاجِبينِ خرَّطَه البَق لُ بدياً قبلَ استكاك الرِّياضِ[3]

هذا أحد الأبيات التي يشبه فيها الشاعر ناقته بحمار الوحش، فهي مثله صنتع؛ أي صلبة الرأس، ناتئة الحاجبين، عريضة الجبهة. أسند الشاعر الفعل (خرّط) إلى فاعله غير الحقيقي، إسناداً مجازياً، وبذلك فقد أنسن البقل، فجعله إنساناً يزيل شيئاً ما من مكانه، والذي سوغ هذا الإسناد المجازي العلاقة السببية. يصور هذا الإسناد المجازي قوة ناقته وشدتها؛ لأنها الوسيلة التي اتخذها للوصول إلى ديار المحبوبة النائية، ولا بد أن تكون قوية نشيطة تبلغه غايته المنشودة.

ويقول:[4]

حينَ طابتْ شَرائعُ الموتِ فيهمْ ومِراراً يكونُ عَذبَ الحِياضِ

([1])انظر الأبيات (33 – 41): القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص976 – 977.

([2])انظر: المصدر نفسه ، ص990.

([3])صنتع الحاجبين: مشرف الحاجبين، خرطه البقل: مشاه، استكاك الرياض: التفافها بالعشب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص990.

([4])المصدر نفسه، ص995.

يفتخر الشاعر هنا بشجاعة حزبه/ الخوارج، وشدة بأسهم في مواجهة أعدائهم، وكذلك حسن بلائهم في الحروب التي خاضوها ضدهم، فهم في حمأة القتال يتنادون " الرواح الرواح إلى الجنة"[1].

أسند الشاعر الفعل (طاب) إلى غير فاعله الحقيقي (شرائع)، إسناداً مجازياً؛ لأن الفاعل الحقيقي المشروبات أو المطعومات، فنقول طاب الماء أو الشراب، أو الطعام، والذي سوغ هذا الإسناد المجازي العلاقة السببية. ويصور هذا المجاز العقلي كما قلنا سابقاً في دلالة البيت أمنية الخارجي في الشهادة، والدفاع عن المبدأ، وإعادة الحق إلى نصابه.

ب - المجاز المرسل

وهو ما تكون فيه العلاقة بين اللفظة المستعملة في غير معناها الحقيقي، ومعناها الحقيقي الأصلي قائمة على غير المشابهة، ولا بد من قرينة ملفوظة أو ملحوظة، تدل على عدم إرادة المعنى الحقيقي، وسمي مرسلاً لتعدد وكثرة العلاقة القائمة على غير المشابهة بين المعنين. ومن ذلك قول النابغة الجعدي:[2] من (الطويل)

فأُرسلَ في دَهمٍ كأن حنينَها فحيحُ الأَفاعي أُعجلتْ أنْ تُحجَّرا[3]

يتحدث الشاعر هنا عن فرسه، وقد أرسل في نوق دهم، وكان أمام القوم، ويبدو أن هذه الدهم قد كانت راجعة إلى أهلها، ولذلك أخذت تحن إلى منازلها، كأنها أفاعي أُعجلت إلى حجورها. ذكر الشاعر لفظة (الأفاعي) التي تدل على الكل، ولكنه أطلق الكل، وأراد الجزء، فالعلاقة الكلية. ويدل هذا المجاز على المبالغة في وصف حنين الإبل، وشوقها إلى ديارها.

([1])معطية، أحمد: الإسلام الخوارجي، دار الحوار، اللاذقية، 2000، ص63.

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص782.

([3])فحيح الأفاعي: صوتها، تحجر: تدخل أجحارها. انظر: المصدر نفسه، هامش ص782.

ويقول:[1]

وتَغمِسُ في المــاء الَّذي باتَ آجناً إذا أوردَ الرَّاعي نَضيحـــاً مُجيَّـرا[2]

حنـــــاجِرَ كالأقمـــاعِ فُحّاً حَنينُها كما نَفخَ الزَّمّارُ في الصُّبحِ زَمخرا[3]

يصف الشاعر الإبل وقد غمست حناجرها في الماء الآجن، الذي نضحه الراعي من هذه البئر، فكانت تشرب بنهم من شدة الظمأ، وهي تخرج أصواتاً تحاكي أصوات الزمار التي يخرجها من قصبته، بما فيها من حزن وأسى.

ذكر الشاعر لفظتي: (الماء/ حناجر) الدالتين على الكل، فأطلق الكل، وأراد الجزء، أي أن هذه الإبل غمست في بعض الماء جزءاً من حناجرها، وقد جاء بهذا الضرب من المجاز المرسل، ليصور شدة ظمأ الإبل، فنضح لها الراعي الماء الآجن، إذ لم يجد سواه، فكان لا بد له من يروي ظمأ هذه النوق في هذه الفلاة التي ندر فيها الماء العذب.

ويقول كعب بن زهير:[4]

نَوّاحـةٍ رخْـوةِ الضِّبعينِ ليسَ لـــها لمَّا نَعى بِكرَها الناعون مَعقولُ[5]

تَفـــري اللَّبـــانَ بكَفيَّها ومِدرَعُـــها مُشقَّقٌ عَن تَراقيـــها رَعـــــابيلُ[6]

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص782.

([2])الآجن: المتغير، النضيح: الحوض، مجير: المطلي بالجيار، وهو الرماد المخلوط بالنورة والجص. انظر: المصدر نفسه، هامش ص782.

([3])الأقماع: جمع قمع إناء مخروطي الشكل يوضع في فم الإناء، ثم يصب فيه السائل، زمجر: قصب المزامير. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص872.

([4])المصدر نفسه ، ص795.

([5])الضبعان: العضدان: رخوة الضبعين: شديدة الحركة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص795.

([6])تفري اللبان: تشق الثياب عن اللبان، وهو الصدر وما حوله، المدرع: القميص، تراقيبها: جمع ترقوة، وهما ترقوتان: أي عظمان في أعلى الصدر، رعابيل: قطع متمزقة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص795.

يشبه الشاعر سرعة ذراعي ناقته وقت الهاجرة وانتشار السراب فوق الآكام[1] بحركة يدي امرأة ثكلى ذهب عقلها حين نعى الناعون ولدها البكر، فأخذت تلطم على وجهها، وتجاوبها – في الوقت ذاته – نسوة مثلها مثاكيل، فيزدن حزنها، وشدة لطمها، فراحت تمزق ثيابها، وهي لا تشعر أو تعي بما تلاقي من كرب وشدة.

ذكر الشاعر بعض الألفاظ الدالة على الكل: (الناعون/ اللبان/المدرع/ كفيها)، وقد أراد الجزء فالعلاقة الكلية، أي أن هذه المرأة لما سمعت بعض الناعين يعلن موت ولدها البكر، شقت بعض قميصها بأصابعها ... وقد وظف الشاعر هذا الضرب من المجاز ليعكس الحزن الذي ينتاب نفسه، وهو يقدم على الرسول – صلى الله عليه وسلم – إذ كان يخشى ألاّ يحظى بعفوه – عليه السلام – وليس ليصور سرعة ناقته، وشدة سيرها في الصحراء فحسب.

ويقول:[2]

حتَّى وضَعتُ يَميني لا أُنازعُهُ في كفِّ ذي نقِماتٍ قِيلُه القِيلُ[3]

لم يخفف ابن زهير من روعه، ولم يطمئن على حياته، إلا بعد أن وضع يمينه في كف النبي – صلى الله عليه وسلم – إذ بقي الخوف يلازمه حتى، وهو واقف بين يديه عليه السلام؛ لأنه كان على يقين بأن وعده وعيده نافذان سائران لا محالة.

([1])انظر : القرشي : جمهرة أشعار العرب ، البيت (32) ، ص795.

([2])المصدر نفسه ، ص797.

([3])لا أنازعه: لا أخالفه، نقمات: جمع نقمة، قيلة القيل: أي قوله القول الصادق النافذ. انظر: المصدر نفسه، هامش ص797.

ذكر الشاعر لفظة (يمين) التي تدل على الكل، وقد أراد بها الجزء (الكف)، فالعلاقة كلية، ويعكس المجاز حالة الشاعر النفسية التي أخذت تهدأ وتستقر، بعد أن وضع يمينه بكف النبي عليه السلام، معلناً توبته، ومشهراً إسلامه.

ويقول القطامي:[1] من (البسيط)

والعيشُ لا عيشَ إلاَّ ما تقرُّ بهِ عَيناً ولا حال إلاَّ سوفَ تَنتقلُ

يقول: كيف تقر عيني بشيء لا بد له من انتقال وتغير؟ ذكر الشاعر لفظة (عين) الدالة على الجزء، وقد أراد الكل (النفس)، فالعلاقة جزئية. ولعل الشاعر يؤكد إنهيار ماضيه، وعدم إمكانية الرجوع إليه، وبالتالي يؤكد التحول الذي حدث في الحاضر، المتمثل في تعاليم الدين الإسلامي الجديد، الذي وضع معظم القيم والعادات الجاهلية، واستبدلها بخير منها.

ويقول:[2]

أهلُ المدينةِ لا يحزُنكَ شأنهُمُ إذا تخطَّأَ عبدَ الواحدِ الأَجلُ[3]

يقول: للخليفة عبد الملك بن مروان: دع عنك أهل المدينة إذا عاش لك عبد الواحد. ذكر الشاعر أهل المدينة، وهي لفظة دالة على الكل، ولكنه أراد الجزء، أي بعض أهل المدينة، فالعلاقة الكلية. ولعل الشاعر أراد من وراء هذه المبالغة في المدح أن يحظى بعطاء الممدوح، ونواله الجزيل.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص805.

([2])المصدر نفسه ، ص810.

([3])تخطأ: أي أخطأه. عبد الواحد بن الحارث، ويكنى أبا عثمان ولي مكة والمدينة، قتل سنة (132هـ)، وهو ممدوح القطامي في هذه القصيدة. انظر ترجمته في: ابن الأثير: الكامل في التاريخ، ج5، ص161.

ويقول الحطيئة:[1] من (المتقارب)

كِنـــــانيَّةٌ دارُهـــــا غَرْبةٌ تجِدُّ وصالاً وتبلي وِصالا[2]

يصف محبوبته بالتقلب، والتغير في عواطفها/ تجد وصالاً/ وتبلي وصالاً/ ذكر الشاعر المحلّ/ كنانية دارها، وأراد الحالّ فيه/ المحبوبة فالعلاقة المحلية. ولعله أراد كما قلنا سابقاً، وصف تقلب محبوبته في عواطفها، فضلاً عن أن دارها بعيدة، فقد اجتمع عليه الأمران: غربة الدار، وتغير المحبوبة، وتقلبها في عواطفها.

ويقول:[3]

تُطيرُ الحَصى بِعُرا المَنسمينِ إذا الحاقِفاتُ ألِفنَ الظِّلالا[4]

يقول: إن ناقته تكون في حدة نشاطها، وفي أقصى سرعتها، يتطاير الحصى من تحت مناسمها، في وقت الهاجرة حين تلجأ الظباء إلى الظلال. ذكر الشاعر الكل (الحصى)، وأراد بها الجزء، فالعلاقة الكلية، ويعكس المجاز المرسل المفارقة بين ناقته التي تتحمل المسير في الهاجرة، فلا تشكو الكلال، أو الإعياء، وبين الظباء التي لا تصبر على توقد الصحراء، فليجؤها الحر إلى الدخول إلى كناسها. وهذا بطبيعة الحال يصور صبر صاحبها، ومتابعته المسير في الفلاة للوصول إلى هدفه المنشود.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص816.

([2])دارها غربة: بعيدة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص816.

([3])المصدر نفسه ، ص818.

([4])عرى المنسعين: السلاميات، ومنسما البعير: ظفراه اللذان في يده. انظر: المصدر نفسه، هامش ص818.

ويقول الشّمّاخ بن ضرار:[1] من (الطويل)

ولو ثَقِفاها ضُرِّجتْ بِدمائِها كما جُلِّلتْ نِضوَ القِرامِ الزَّجائزُ[2]

يقول: ولو صادفاها، أي صادف هذان القانصان المشهوران من بني عباد، صادفا هذه الأتان، لقنصاها، فتضرجت بدمائها. ذكر الشاعر الكل (بدمائها)، وأراد الجزء، فالعلاقة الكلية. ويعكس المجاز طبيعة العلاقة العدائية بين الصائد، والحمر الوحشية، وهذه العلاقة تمليها طبيعة الصراع من أجل البقاء.

ويقول:[3]

فلمَّا اطمأنَّتْ في يَديهِ رأى غِنىً أَطافَ بهِ وازْورَّ عمَّن يُحاوزُ[4]

يقول: إنه لما حاز هذه القوس استغنى، وشغل بها عمن يعاشر، ويخالط من الأهل، والصحب. ذكر الشاعر لفظة (يديه) الدالة على الكل، ولكنه أراد الجزء (كفه)، فالعلاقة الكلية، كما ذكر لفظة (غنى) التي قصد بها التوسعة في الرزق في المستقبل، عندما يصطاد بها، فالعلاقة المستقبلية. ويدل المجاز المرسل هنا على أهمية القوس، ومكانتها السامية لدى الصائد، بصفتها الوسيلة المهمة في توفير الحياة الكريمة لديه.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص828.

([2])ثقفاها: ظفرا بها وصادفاها، القرام: سنتور رقاق حمر، النضو: الخفيف، نضو القرام: الخلق منه. انظر: المصدر نفسه، هامش ص828.

([3])المصدر نفسه ، ص830.

([4])ازور: مال، يحاوز: يخالط. انظر: المصدر نفسه، هامش ص830.

ويقول عمرو بن أحمر :[1] من(البسيط)

يَلحَى على ذاكَ أَصحابي فقلتُ لهمْ ذاكمْ زمـــــانٌ وهذا بَعدَه عُصُرُ[2]

يبدو أن بعض أصحاب الشاعر قد لاموه على ما قد عزم عليه من مواجهة الواقع الجديد؛ إذ ذكروه بماضيه الذي كان يمتع فيه بالقوة، والشباب، والعزيمة الصارمة، ولكنه اعتذر لهم؛ لأنه بلغ من الكبر عتيا، واشتعل رأسه شيباً، فقرر أن يستسلم إلى هذا الواقع الجديد في الوقت الذي عانى فيه من الضعف، وقلة الحيلة.

ذكر الشاعر لفظة (أصحابي) الدالة على الكل، ولكنه أراد الجزء، أي بعض أصحابه، فالعلاقة جزئية. ويوحي المجاز بالأسى والحزن على أيام الشباب ومتعه، وما آلت إليه حاله من العجز والضعف، وعدم قدرته على مواجهة الواقع الإسلامي الجديد بما يحمله من تبعات.

ويقول:[3]

ملَّوا البلادَ وملّتهُمْ وأحرقَهمْ ظلمُ السُّعاةِ وباد المالُ والشَّجرُ[4]

يعرض ابن حمر شكواه وشكوى قومه على الخليفة عبد الملك بن مروان، إذ أثقل السعاة كواهلهم بالضرائب والجبايات الجائرة. ذكر الشاعر المحل (البلاد)، وأراد الحال (الناس)، فالعلاقة المحلية. ويصور هذا المجال ضيق الشاعر وقومه بالظلم الواقع عليهم، حتى كادوا أن يتركوا البلاد ويغادروها إلى بلاد أخرى، يشعرون فيها بالعدل.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص843.

([2])يلحى: يلوم ويشتم. انظر: المصدر نفسه، هامش ص843.

([3])المصدر نفسه ، ص850.

([4])السعاة: جمع ساع، وهو كل من ولي شيئاً على قوم، وأكثر ما يقال ذلك في ولاة الصدقة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص850.

ويقول تميم بن أُبي بن مقبل:[1] من(البسيط)

تَرمي الفِجاجَ بِحيدارِ الحَصى قُمَزاً في مِشيَةٍ سُرُحٍ خَلْطاً أَفانِينا[2]

يريد أن يقول: إن هذه الناقة تقطع الفجاج الواسعة نشطة مرحة، فتنوع في سيرها. ذكر الفجاج، وأراد بعضها، كما ذكر الحصى، وأراد كذلك بعضها، فالعلاقة الكلية. ويدل المجاز على قدرة ناقته على اجتياز الصعاب، وتجاوز مشاق الطريق، بما تتمتع به من سرعة ونشاط.

ويقول:[3]

كأنَّ أعينَ عِزلانٍ إذا اكتحلتْ بالإثمدِ الجَونِ قَد قرضَها حِيناً[4]

يصف أعين بعض النساء الجميلات اللواتي اكتحلن بالإثمد الأسود، فعيونهن أكثر جمالاً من عيون الظباء، بل إن الظباء قد اقترضن الكحل منهن، حتى تحاكي عيونها عيون تلك النساء. ذكر الشاعر الكل (عين) وأراد الجزء، وكذا في لفظة (الأثمد)، فالعلاقة الكلية. ويفيد المجاز المبالغة في وصف جمال النسوة اللائي تغزل بهن.

ويقول الفرزدق:[5] من (الطويل)

دَعـونَ بِقُضبانِ الأراكِ الَّتي جَنـى لها الرَّكبُ مِن نَعمانَ أيّامَ عَرّفوا[6]

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص861.

([2])الفجاج: جمع فج، وهو الطريق الواسع بين الجبلين، حيدر الحصى: ما صلب منه واكتنز، الأفانين: الضروب والأنواع، قمز: متفرق. انظر: المصدر نفسه، هامش ص861.

([3])المصدر نفسه، ص863.

([4])الإثمد: الكحل، الجون: من الأضداد، وهنا الأسود، قرضها: أعرنها. انظر: المصدر نفسه، هامش ص863.

([5])المصدر نفسه ، ص876.

([6])الأراك: ضرب من الشجر تتخذ منه المساويك، نعمان: واد قريب من عرفات، عرّفوا: أتو عرفات. انظر: المصدر نفسه، هامش ص876.

فَمِحنَ بهِ عَــذبَ الثَّــايا رُضـابُه رِقـاقٌ وأعلى حيثُ رُكّبنَ أَعجفُ[1]

يريد: أن زوجه منعمة مترفة، تستعمل السواك؛ لتطيب به ريقها العذب، وأسنانها الطيبة. استخدم الشاعر لفظة (قضبان) الدالة على (الكل)، ولكنه أراد الجزء، فالعلاقة الكلية. وكذا في لفظة (الركب)، و(نعمان). ويدل هذا المجاز على أن محبوبته/ زوجه منعمة مترفة، تجد من يكفيها حاجاتها، فضلاً عن أنها تهتم بوسائل الزينة والتطيب.

ويقول:[2]

يُبلِّغُنا عَنها بغيرِ كَلامِها إلينا مِن القَصرِ البَنانُ المُطرَّفُ[3]

وهذا البيت استكمالاً للصورة التي رسمها الشاعر لزوجه في البيت المتقدم، فهي علاوة على أنها مخضوبة البنان، حيية تكتفي بالإشارة للإفصاح عن مشاعرها، وشوقها العرم لزوجها. ذكر الشاعر الجزء (البنان المطرف)، ولكنه أراد الكل (الأصابع)، فالعلاقة جزئية، ويشي هذا المجاز بترف المحبوبة/ الزوجة، وحيائها الشديد.

ويقول جرير:[4]

قَبحَ الإلهُ وجوة تَغْلب كلَّما لبَّى الحَجيجُ وهلَّلوا إهْلالا

وهنا يهجو تغلب قوم الأخطل، والهجاء في هذا البيت واضح. ذكر الشاعر لفظة (الوجوه/ إهلال) الدالة على الكل، ففي الأولى يقصد بها الإنسان بصورة عامة، ولكن خُص الوجه لأنه الجزء الذي يبدو عليه، أو يعكس الإذلال والعزة، وقبح وجمال النفس، وفي الثانية قصد رفع

([1])محن: سقين به، أعجف: يريد: اللثة. انظر: القرشي : جمهرة أشعار العرب ، هامش ص876.

([2])المصدر نفسه ، ص877.

([3])المطرف: المخضوب الأطراف، والتطاريف: أطراف الأصابع. انظر: المصدر نفسه، هامش ص877.

([4])المصدر نفسه ، ص901.

الصوت بالتلبية، والتهليل جزء من تلبية الحجاج في الحج. فالعلاقة الجزئية. ويفيد المجاز المبالغة في الهجاء.

ويقول:[1]

إنَّ القَـــــوافي قد أُمرَّ مَريرُها لِبني فَدوْكسَ إذ جَدعنَ عِقالا[2]

يشير هذا البيت إلى الهجاء الكثير، الذي خصصه الشاعر لهجاء تغلب قوم الأخطل. ذكر الشاعر لفظة (القوافي)، وأراد بها القصائد، فالعلاقة جزئية، ويوحي هذا المجاز بالهجاء المر الذي قاله جرير في الأخطل وقومه.

ويقول الأخطل:[3] من (البسيط)

ومَهمهٍ طَامسٍ تُخشى غَوائلُه قَطعتُه بِكَلُوءِ العينِ مِسهارِ[4]

يقول: إن ناقته قوية صلبة، يقظة قادرة على قطع الفيافي، دون أن يأخذها النوم. ذكر الشاعر لفظة (مهمه) الدالة على الكل، ولكنه – بالتأكيد – أراد الجزء، فالعلاقة كلية، ويوحي المجاز بقدرة ناقته على تجاوز مشاق الطريق، دون أن يصيبها الإعياء والكلل. وبالتالي فإن صاحبها أيضاً ذو همة عالية، ونشاط لا مثيل له.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص904.

([2])أمر مريرها: أي أحكمت صنعتها، الفدوكس: جد الأخطل، الجدع: القطع البائن في الأنف، عقال بن محمد بن سفيان بن مجاشع جد الفرزدق. انظر: المصدر نفسه، هامش ص904.

([3])المصدر نفسه، ص911.

([4])المهمة: الفلاة لا ماء بها ولا أنيس، الطامس: الذي امحت جميع معالمه، كلؤ العين: لا يغلبه النوم، مسهار: قوية على السهر. انظر: المصدر نفسه، هامش ص911.

ويقول:[1]

وشاربٍ مُربحٍ بالكأسِ نَادمني لا بالحَصورِ ولا فيها بِسوارِ[2]

يصف الشاعر نديمه الذي شاركه الشراب، بأنه ليس بخيلاً، كما أنه ليس بمعربد. ذكر الشاعر الكأس، وأراد ما بداخلها من الخمر، فالعلاقة محلية، ويشي هذا المجاز بتخير الشاعر لندمائه في مجالس الشرب.

ويقول الراعي النميري:[3] من (الكامل)

أخليفةَ الرَّحمن إنَّا مَعشرٌ حُنفاءُ نَسجدُ بُكرةً وأَصيلا

يريد أن يقول – من خلال مدحه الخليفة عبد الملك بن مروان -: أن قومه لا يستحقون ظلم السعاة، فهم مسلمون يصلون لله الصلوات الخمس، فقد ذكر الشاعر ما يدل على الصلاة، وهو السجود، وما يدل على أوقاتها بكرة وأصيلا، فالعلاقة جزئية. ويوحي المجاز بتذمر الشاعر من الظلم الذي وقع عليه، وعلى قومه، من قبل الولاة، وسعاتهم، جراء الضرائب الباهضة التي فرضوها عليهم.

ويقول:[4]

وأبوكَ ضَـــاربَ بالمدينةِ وحدَهُ ضرباً تَرى منهُ الجميعَ شُكولا[5]

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص914.

([2])مربح: ينفق على الخمر دون حساب، الحصور: الضيق الصدر البخيل، السوار: المعربد السيء الخلق. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص914.

([3])المصدر نفسه ، ص930.

([4])المصدر نفسه ، ص937.

([5])الشكول: جمع شكل: الشبيه والمثيل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص937.

يريد أن يقول: أن مروان بن الحكم، قد أبلى بلاءً حسناً حتى ظفر بالخلافة، ثم سلمها من بعده لعبد الملك بن مروان. فقد قال عنه المسعودي أنه: " أول من أخذها (الخلافة) بالسيف كرهاً على ما قيل، بغير رضا من عصبة من الناس"[1]. ذكر الشاعر المكان (المدينة)، وأراد أهلها، فالعلاقة المحلية، ويشي المجاز، كما أشرنا سابقاً، ببلاء الخليفة مروان بن الحكم في تثبيت أركان الخلافة بالقوة. ولعل هذا غمز بأبي عبد الملك بن مروان، وكيف ساق الناس، وأخذ بيعتهم قسراً.

ويقول ذو الرُّمّة:[2] من (البسيط)

دارٌ لميَّةَ إذ ميٌّ تُساعفُنا ولا يَرى مِثلَها عُجمٌ ولا عَربُ

ذكر الشاعر لفظتي (عجم/ عرب) الدالة على الكل، ولكنه – بالطبع – أراد الجزء، فالعلاقة الكلية. وقد كشف المجاز المرسل – في هذا البيت – عن تعلق الشاعر بمحبوبته، وولهه الشديد بها.

ويقول:[3]

أذاكَ أمْ نَمِشٌ بالوشْي أكرُعُهُ مُسفَّعُ الوجهِ غادٍ ناشِطٌ شَبَبُ[4]

يريد أن يقول: إن ناقته تشبه ذاك الحمار الوحشي، أو الثور الوحشي المنمش الذي خالط السواد والبياض أكرعه، ووجه المسفع، والنشط المسن الذي يخرج من بلد إلى بلد، وأرض إلى

([1])المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين (ت 346هـ): مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ج3، ص95.

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص944.

([3])المصدر نفسه، ص954.

([4])نمش: فيه سواد وبياض، مسفع الوجه: فيه سواد، الأكرع: جمع كراع: مستدق الساق، عاري من اللحم، شيب: مُسن. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص954.

أرض. ذكر الشاعر لفظة (الأكرع) الدالة على الكل، ولكنه – بالتأكيد – أراد أن أجزاء من هذه الأكرع موشاة، أي تشبه ما في الثوب الموشّى. فالعلاقة الكلية. وقد عكس المجاز الوصف الدقيق لهذا الثور، وبالتالي وصف الشاعر ناقته الأثيرة لديه التي تتسم بالقوة والصلابة، القادرة على الوصول إلى ديار محبوبته.

ويقول الكميت:[1] من (الطويل)

قَطعتُمْ لِساني عَن عَدوٍّ تنالُكمْ عَقاربُه تَلداغُهـــا ودبِيبُهـا

وكأن الشاعر يعاتب قريشاً؛ لأنها جافته، وبذلك منعته من النيل من عدوها. والمراد بـ "قطعتم لساني" أي قولي، ولما كان (اللسان) آلة القول والبيان، فقد صح إطلاقه، وإرادة أثره، على سبيل المجاز المرسل. فالعلاقة الآلية. ويوحي المجاز. باستماع قريش للوشاة الذين وجدوا منها آذاناً صاغية، فضلاً عن ثقة الشاعر بقوله الماضي، الذي يستطيع إسكات من يتطاول عليه، أو ينال منه شيئاً .

ويقول معاتباً قريشاً أيضاً:[2]

رَمتْني قُريشٌ عَن قِسيٍّ عَداوةٍ وَحقدٍ كأنْ لم تَدرِ أَنِّي قَريبُها

لا شك في أنه يقصد بعض قريش، وليس قريشاً كلها، فأطلق الكل، وأراد الجزء، فالعلاقة الكلية. ويوحي المجاز بتكالب قريش عليه، وعداوتها الشديدة له.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص979.

([2])المصدر نفسه، ص973.

ويقول الطِّرمَّاح:[1] من (الخفيف)

وتَرى الكُـدرَ فــي مَناكِبِـــها الغُبـ ـرِ رذَايا مِن بَعدِ طـولِ انْقضاضِ[2]

كَبقــايا الثُّـــوى يَلُذنَ مِن الصَّـ ـيفِ جُنوحاً بالحَزمِ ذي الرَّضراضِ[3]

يصف الشاعر ما شاهده في رحلته من القطا الهزيلة التي أضناها السفر وشدة العطش، كأنها الخرق المنبوذة. ذكر الشاعر لفظة (الكدر) الدالة على الكل، ولكنه أراد الجزء، فالعلاقة الكلية، ويوحي المجاز – هنا – بما شاهده الشاعر أثناء رحلته إلى محبوبته، وما صادفه في طريقه من حيوان، ووحوش، وطير أضناها السفر، والظمأ، وبالتالي، فإنه يعبر عن معاناته الشخصية في هذه الفلاة القاسية.

ويقول:[4]

فَسلِ النَّاسَ إنْ جَهِلتْ وإنْ شئـ ـتَ قَضى بَيننا وَبيْنكَ قاضي

يفخر الشاعر بشمائل حزبه/ الخوارج التي يعرفها القاصي، والداني؛ منها الشجاعة، والصبر عند اللقاء، ونصرة الضعيف ...[5]. ذكر الشاعر لفظة (الناس) الدالة على الكل، ولكنه أراد الجزء، فالعلاقة الكلية، ويشي المجاز بالفخر بالخوارج حزبه، الذي ينتمي إليه، وإحساسه الصادق ببلائه، ودفاعه عن مبادئه ومعتقداته.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص993.

([2])الكدر: القطا، الرذايا: جمع رذية: الناقة التي حسرها السفر حتى لا تستطيع براحاً ولا تنبعث. انظر: المصدر نفسه، هامش ص993.

([3])الثوى: خرقة يمسح بها القدر، جنوحاً: مائلات، الرضراض: الحصى الصغار في مجاري المياه. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص993.

([4])المصدر نفسه ، ص994.

([5])انظر الأبيات (27 – 41): المصدر نفسه، ص 993 – 996.

تبدى – لنا – مما سبق معالجته من النماذج الشعرية المتقدمة، أن المجاز من الوسائل البيانية المهمة التي يلجأ إليها المبدع من أجل ترجمة مشاعره وأحاسيسه الروحية، وبذلك يكسر الدلالة العادية للعبارات، ويكسبها دلالات جديدة، مليئة بالإيحاء، ومفعمة بالمعاني التصويرية التي تتجاوب وتجربته الفنية التي لا يشرحها، بل يوحي بها.

الفصل الرابع:

الصورة الكنائية وتجلياتها في القصائد المَشُوبات والمُلْحَمات

أولاً: تعريف الصورة الكنائية.

ثانياً: نماذج من أشعار هذه القصائد.

أولاً: تعريف الصورة الكنائية.

مدخل:

لاشك في أن المعنى اللغوي للكناية يفضي إلى الانتقال الجلي لمعناها الاصطلاحي. فثمة تقاطع واضح بين المعنيين. فالكناية مصدر كنّى يكني، وكنيته تكنية حسنة، والكنية بالضم والكسر في فائها، واحدة الكُنى، وتعني الستر، يقال: كنيتُ الشيء، إذا أسترته، وإنما أُجري هذا الاسم على هذا النوع من الكلام؛ لأنه يستر معنى، ويظهر غيره[1].

ونقول: كنى عن الأمر بغيره، يكنى كناية: يعني إذا تكلم بغيره مما يستدل عليه؛ نحو الرفث والغائط[2] ويفيد هذا المعنى اللغوي الستر والخفاء، والتكلم تلميحاً لا تصريحاً، واستخدام ألفاظ أو عبارات، وأنت تريد بها غيرها.

وليس المعنى الاصطلاحي ببعيد من المعنى اللغوي، فالكناية في الاصطلاح، هي: " أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: هو طويل النجاد، يريدون طويل القامة، وكثير رماد القدر، يعنون كثير القِرى، وفي المرأة: نؤوم الضحى، والمراد أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله، كما ترى، معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان. أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد؟ وإذا كثر القرى كثر رماد القدر؟ وإذا

([1])انظر: العلوي، يحيى بن حمزة بن علي (ت 749هـ): الطراز، تح: عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2000، ج1، ص185، 186.

([2])انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كنى).

كانت المرأة مترفة لها من يكفيها أمرها، رَدِف ذلك أن تنام إلى الضحى"[1]. وليس بخاف – هنا – أنك يمكن تريد المعنى المجازي والحقيقي معاً، لعدم وجود قرينة تحول دون ذلك. يقول ابن الأثير (ت 637هـ) في ذلك: " والذي عندي – في ذلك – أن الكناية إذا وردت تجاذبها جانبا حقيقة ومجاز، وجاز حملها على الجانبين معاً، ألا ترى أن اللمس في قوله تعالى " أَوْ لامَسْتُم النِّساءَ"[2] يجوز حمله على الحقيقة والمجاز. وكل منهما يصح به المعنى ولا يختل"[3].

فهي، إذن، لفظ أُطلق وأُريد به لازم معناه، مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي، فلا يمنع في قولك: " فلان طويل النجاد على الحقيقة أنه، أو على المجاز، وأما الفرق بينها وبين المجاز، فهو من جهة إرادة المعنى مع إرادة لازمه، فإن المجاز ينافي ذلك، فلا يصح في قولك: " في الحمام أسد" أن تريد معنى الأسد من غير تأول؛ لأن المجاز ملزوم قرينة معاندة لإرادة الحقيقة[4].

وليس الأسلوب الكنائي مجرد ألفاظ، أو عبارات، يراد بها غيرها، أو توضع في المواضع التي لا يحسن التصريح بها فحسب، بل إن " التعبير الكنائي لا ينفصل في دلالته، وفي قيمته عن دلالات السياق العام الذي تتآزر داخل البناء الفني للقصيدة حتى كأن التعبير الكنائي مع سواه لمعات خاطفة – في رحلة الشاعر – ذاهلة وسريعة؛ لتبين عن معالم أخرى في الطريق، لا يهم

([1])الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص66.

([2])سورة النساء، آية 43، المائدة، آية 6.

([3])ابن الأثير، ضياء الدين (ت 627هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت)، ق3، ص51.

([4])الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر (ت 739هـ): الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1975، ص456.

الوقوف المتأني لرؤية أجزائها، وإنما تتسرب – بوساطته – من أمام الحدقة المبصرة إلى مسارب اللمح الذكي، فهو تركيز يولد انبساطاً، وهو إشارات خاطفة تثير انفساحاً نفسياً"[1].

فبين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، دلالة أو إيحاء يَعْبر من خلاله المتلقي إلى المعنى المقصود، " فالكناية تقوم على طرفين أحدهما حاضر؛ هو اللفظ الذي تنطلق منه سلسة التوليد، والآخر غائب؛ هو المدلول، وبينهما وسائط تقل أو تكثر، حسب المسافة الفاصلة بين الطرفين، وهي وسائط منطقية يمكن أن تتوافر عند جميع الناس، ولكنها غير كافية، وترفدها وسائط ثقافية"[2].

وهذا يعني أن التعبير الكنائي يجسد الكثير من الخصائص النفسية الإنسانية، علاوة على ما يتمثل فيه من القيم الاجتماعية والثقافية والسياسية ... بما يحمله من رموز، ودلالات، وإشارات، تنبه إلى ذلك الوسط الذي يصاغ فيه، وبالتالي فهو " تعبير وجداني يختلف من بيئة إلى أخرى، فمثلاً في مجال التعبير عن الخبرة بالحياة، نجد البيئة الصحراوية تقول: " فلان يعرف من أين تؤكل الكتف"، وفي البيئة الشاطئية والساحلية ، يقولون: " فلان يعرف كيف يرمي الشباك" ..."[3].

فالعلاقة بين الدال والمدلول في التعبير الكنائي تتحكم فيها اللوازم/ الوسائط التي ينتقل من خلالها المتلقي من المعنى الحرفي غير المقصود إلى المعنى المجازي المقصود. وخلاصة الأمر فإن الكناية تعد إحدى الأدوات الفنية التي يتكئ عليها المبدع في تشكيل صوره الفنية التي يسعى من خلالها إلى نقل عواطفه ومشاعره وأحاسيسه إلى المتلقي، بعيداً عن المباشرة والتقريرية.

([1])عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، (د.ت)، ص430.

([2])الزناد، الأزهر: دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، 1992، ص87.

([3])سلامة، عبد الفتاح محمد: نظرات تطبيقية في علم البيان، دار المعارف، القاهرة، 1973، ص182.

فهي عدول عن المعنى الحقيقي إلى المعنى المجازي، بصفتها ذات طابع إشاري أو إيمائي، تتطلب من المتلقي عمل الذهن أو الفكر حتى ينعم بالمعاني الخفية أو المستورة، عبر المرور بالمعنى السطحي إلى المعنى العميق، إذ تبقى أكثر دقة، وأشد لطفاً من التعبير الصريح المباشر.

فالكناية عنصر مهم من عناصر الصورة الفنية، إلى جانب التشبيه، والاستعارة والمجاز، وغيرها من الوسائل البيانية التي تشكل الصورة فـ "سر جمال الأسلوب الكنائي، بعد إفادته تصوير المعاني أحسن تصوير، ورسمها مصورة موحية في أسلوب موجز مؤتلفة ألفاظه، مع معانيه"[1] فالصورة الكنائية تنهض على نوع من الحيوية التصويرية، فثمة أولاً المعنى، أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل القارئ أو السامع إلى معنى المعنى؛ أي الدلالة المتصلة، وهي الأعمق، والأبعد غوراً فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية.[2]

وقد قسم علماء البلاغة الكناية إلى ثلاثة أقسام:

أولاً: الكناية عن صفة؛ وهي التي يطلب بها صفة من الصفات؛ كالجود، ودماثة الخلق ... إلخ، وإما أن تكون قريبة، كقول القائل: " فلان طويل النجاد"، وإما أن تكون بعيدة؛ تتطلب الانتقال من لازم بوساطة لوازم مسلسلة، كقول القائل: " فلان جبان الكلب، مهزول الفصيل".

([1])شرف، حنفي محمد: إعجاز القرآن البياني بين النظرية والتطبيق، منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1970، ص346 – 347.

([2])انظر: الداية، فايز: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1966، ص142.

ثانياً: الكناية عن موصوف، وهي التي يطلب بها الموصوف، وذلك بذكر صفة له، وينتقل من هذه الصفة إلى الموصوف بها، كقوله تعالى: "أَوَ مَنْ يُنَشَّؤا فِي الحِلْيَةِ"[1]؛ أي النساء. ثالثاً: الكناية عن نسبة؛ وهي إثبات أمر لأمر أو نفيه عنه، أو يطلب فيها تخصيص صفة بالموصوف، كقول القائل: " المجد بين ثوبك، والكرم ملء برديك" فإنك أردت أن تنسب المجد والكرم إلى من تخاطبه، فعدلت عن نسبتها مباشرة، ونسبتها إلى ما له اتصال به، وهما الثوبان، والبردان[2].

ثانياً: نماذج من اشعار هذه القصائد.

وبناءً على ما سبق، سيتناول هذا الفصل الصورة الكنائية وتجلياتها في القصائد المشوبات والملحمات:

يقول النابغة الجعدي:[3]

وكانَ أَمامَ القَومِ مِنهمْ طَليعةً فأَوفَى يَفاعاً مِن بَعيدٍ فَبشَّرَا[4]

يتحدث الشاعر عن فرسه، إذ أخذت العلاقة بينه، وبين فرسه بعداً إنسانياً جميلاً، فهو إمام القوم؛ طويل، قارح، سريع، مفاصله قوية، وجسمه متناسق، وخال من العيوب ...[5] أنسن الشاعر فرسه، فجعله إنساناً في طليعة القوم، يوافي اليفاع من الأرض؛ ليبشر قومه بخير، فيدخل في نفوسهم الفرح، والسرور. فالشاعر لم يرد هذا المعنى؛ أي فرسه كان في طليعة الإبل والخيل، وإن لم يمنع ذلك، بل كنى عنه بهذه الصورة عن نشاطه، وعلو همته، وأصله الكريم.

([1])سورة الزخرف، آية 18.

([2])انظر: عباس، فضل حسن: البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، دار النفائس للنشر والتوزيع، عمان، ط12، 2009، ص285 وما بعدها.

([3])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص780.

([4])أوفى: أتى، اليفاع: المشرف من الأرض والجبل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص780.

([5])انظر : المصدر نفسه ، الأبيات (19 – 44)، ص777 -780.

وقد جاءت هذه الصورة الكنائية من خلال " الصورة التشبيهية"، إذ شبه فرسه بإنسان، وشبه الإبل والخيل بقوم، يقدمهم هذا الإنسان؛ ليبشر من ينتظره بالخير والأمل. وهذا يعني أن " كثيراً من الصور التشبيهية تنتهي إلى معنى كنائي"[1]. والكناية – هنا – عن حركة الإبل والخيل ونشاطها .

ويقول:[2]

لهُ عُنُقٌ في كـــــاهِلٍ غَيرُ جأَنَبٍ ومَدَّ بلحَيْيهِ ونحَّـــى مُـــــدَبِّرا[3]

وبَطنٌ كظَهْرِ التُّرسِ لـو شكَّ أَرْبعاً لأَصبحَ صِفــراً بَطنُه ما تَخرْخَرا[4]

والمعنى - في هذين البيتين – متصل بالمعنى في البيت السابق؛ وهو في وصف فرسه؛ إذ له عنق طويل، غير قصير، وبالتالي، فهو مرتفع، طويل الجسم ممتد، لا يضطرب بطنه، ولا يتغير حاله؛ حتى لو سار أربع ليال متواصلة، دون راحة؛ لما يتصف به من النجابة، وكريم الأصل.

كنى الشاعر في البيت الأول عن ارتفاعه/ له عنق في كاهل غير جأنب، وعن طول جسمه وامتداده/ ومد بلحييه، ونحى مدبرا. وعن صبره، وتحمله لمشاق السفر، ومتابعته السير في الصحراء/ بطنه ما تخرخرا. جاءت الكناية في البيت الأول من خلال الصورة الخالية من التشكيل البياني، والمعتمدة على السياق اللغوي، الذي نقل – لنا – معطيات الواقع، والمتمثلة في ارتفاع فرس الشاعر، وطول جسمه، وامتداده.

([1])أبو علي، محمد بركات حمدي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير، عمان، 1991، ص135.

([2])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص781.

([3])الجأنب: القصير، اللحيان: حائطا الفم، مد بلحييه: أي امتد مقدمه وطال، نحى مدبراً: أي ابتعد مؤخره عن مقدمه. انظر: المصدر نفسه، هامش 781.

([4])شل أربعاً: اضطرابه من الهزال. انظر: المصدر نفسه، هامش ص781.

بينما اتكأت الكناية في البيت الثاني على تقنية التشبيه: " وبطن كظهر الترس ..."؛ إذ شبه بطن فرسه، بظهر الترس، بجامع الملاسة والمتانة، وبالتالي، فإن بطنه؛ لا يضطرب، ولا يتغير حاله؛ حتى ولو امتد به المسير في الفلاة – أربع ليال متتابعة، وتوحي هذه الكنايات بنجابة الفرس وكرمه .

ويقول:[1]

ونحنُ أُنـــــــاسٌ لا نعــوِّدُ خَيلَنا إذا ما التَقَيْنـــــا أنْ تَحيدَ وتَنفِـــرا

وما كانَ مَعـــــروفاً لنـا أن نَردَّها صِحاحـــــــاً ولا مُتْكراً أنْ تُعقَّـرا

يفخر الشاعر بقومه، وهو فخر قائم على مبدأ العصبية القبلية التي فرضتها البيئة الصحراوية القاسية، إذ يذكر أمجاد قومه، ومآثرهم في الحروب التي كانت تنشب يومذاك. ومن ذلك أن خيولهم؛ لم تعتد الفزع والنفور في ساحة المعركة، ولم يعتد فرسانها أن ترد هذه الخيول، إلا وهي مكلومة، أو مذبوحة.

اتكأت الكناية – في هذين البيتين – على الصورة المتخيلة الممزوجة بالواقع التي كنى بها عن خبرة هذه الخيول بالمعارك والحروب/ أن تحيد وتنفرا/فهي لا تعرف الفزع والخوف. وكنى – أيضاً – بقوله: " وما كان معروفاً ... أن تعقرا" عن شجاعة هؤلاء الفرسان، وشدة بأسهم في الحروب، سواء أكان ذلك، وهم على ظهور الخيل، أم هم راجلون ، بعد أن تنحر خيولهم أو تصاب في ساحة المعركة.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص785.

ويقول كعب بن زهير:[1]

فَما تَدومُ على حَالٍ تكـــونُ بِهـا كما تلوَّنُ في أَثوابِـــــها الغُـــولُ

كانتْ مَواعيدُ عُرقُوبٍ لـــــها مَثلاً ومـا مَــواعيــدُهـــا إلاَّ أَباطيلُ

يصف الشاعر – في هذين البيتين – محبوبته ببعض الصفات السلبية المعنوية؛ فهي لا تدوم على حال، تتلون في معاملتها، كما تتلون الغول؛ إذ كانت – كما يزعم العرب – تتراءى لهم بألوان شتى، كما أنها تخلف مواعيدها، فلا تحفظ للود عهداً، كأنها عرقوب الذي يضرب به المثل في خلق الكذب.

ولعل الشاعر يتحدث عن الحياة من خلال حديثه عن محبوبته "سعاد"، وبالتالي يعرض لموقفه منها، فإذا كان في مرحلته الأولى؛ أي في الجاهلية راضياً عنها، مزهراً في اقتناص فرصها، فإنه في مرحلته الثانية/ في الإسلام ناقماً عليها، ثائراً في وجهها؛ لأنه أضحى أمام مرحلة جديدة تتطلب أن يضع فيها كل ماضيه الجاهلي.

كنى الشاعر في قوله " كما تلون في أثوابها الغول" عن تقلب حال محبوبته، وتلونها في ودها، وعدم بقائها على سمت واحد من حسن المعاشرة، وحسن الخلق. كما كنى – أيضاً – بقوله: " كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً" عن خلفها في الوعد، وتكذيبها في ضرب المواعيد.

اتكأت الكناية – في البيتين المتقدمين – على تقنية التشبيه؛ إذ شبهها بالغول التي تتلون بشتى الألوان، من حيث تقلبها في معاملتها، وبعرقوب، من حيث إخلافها الوعد، وعدم صدقها في مواعيدها.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص791.

ويقول:[1]

كُلُّ ابنِ أُنثَى وإنْ طالــتْ سلامتُهُ يومـاً على آلةٍ حَدْباءَ مَحمـــولُ[2]

يقول الشاعر: إن كل من وُلد، فمآله إلى الموت، وقد كنى عن ذلك بقوله: " كل ابن أنثى – وإن طالت سلامته – يوماً على آلة حدباء محمول" وقدم – لنا – هذا المعنى من خلال الصورة التي اتكأت على الخيال الممزوج بالواقع/ يوماً على آلة حدباء محمول/.

ويقول[3]:

إنِّي أَقـــومُ مَقـاماً لا يقُومُ لهُ أَرى وأَسمعُ ما لو يَسمعُ الفيل[4]

يصف الشاعر موقفه أو مثوله بين يدي رسول الله – صلى الله عليه وسلم – بما فيه من هيبة، ومعاناة شديدة، لا تستطيع أقوى الحيوانات وأضخمها تحملها، منتظراً اللحظة الحرجة التي سيصدر فيها الرسول حكمه عليه؛ إما مناً، أو قتلاً. وقد شبه سمعه الذي أرهفه، وجعله حاداً، بسمع الفيل الذي يمتاز بقوة السمع ورهافته.

كنى الشاعر – في صدر بيته – عن الحالة النفسية المفعمة بالقلق والخوف، والخشية، كما كنى بالصورة التشبيهية – في عجز بيته – عن رهافة سمعه وحدته، وهو ينتظر حكم الرسول – صلى الله عليه وسلم – فيه.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص796.

([2])الآلة: الحالة، والحدباء: الشديدة؛ يعني الموت، والآلة: الجنازة وسرير الميت، والحدباء أيضاً: المعوجة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص796.

([3])المصدر نفسه، ص 797.

([4]) المقام – هنا – مجلس النبي – عليه السلام – وما يشيعه في النفوس من هيبة. يشير إلى الحالة النفسية القلقة التي كان عليها عند مثوله بين يدي الرسول، وهي حالة ثقيلة شديدة لو عاناها الفيل لارتعدت فرائصه، وخص الفيل، أضخم الدواب جثة، وأعظمها قوة، للتعظيم والتهويل. انظر: المصدر نفسه، ص797.

ويقول القطامي:[1]

بِكلِّ مُنخَرقٍ يَجري السَّـــرابُ بـهِ يُمســـــي وراكِبُه مِن خَوفهِ وَجِلُ[2]

حتَّى تَـرى الحُرَّةَ الوَجنـــاءَ لاغِبةً والأرحبيَّ الّذي في مِشيـهِ خَطـلُ[3]

يصف الشاعر – في هذين البيتين – معاناة الإنسان في هذه الفلاة الواسعة العريضة التي يجري السراب في عرضها، فلا يدري راكبه ما يحدث له فيه، إذ يكتنفه الخوف والوجل؛ أينما سار، واتجه فيها.شبه السراب، وهو يتحرك في نواحي هذه الصحراء، بالفرس الذي يجري في مضمار واسع، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه، على سبيل الاستعارة المكنية، وتوحي هذه الاستعارة بالمعاناة الكبيرة التي تعتري ساكن الصحراء.

كما يصف معاناة الحيوانات فيها أيضاً، ممثلة بالناقة الحرة الكريمة الصلبة الغليظة التي يعتريها التعب والنصب، وكذا الجمل الأرحبي الذي يصاب بالخطل، والاسترخاء. وقد كنى – في البيتين المتقدمين – عن بعد هذه الفلاة واتساعها، وبالتالي عن معاناة الإنسان والحيوان فيها.

ويقول:[4]

يَتبعنَ مائِرةَ العَينينِ تَحسَبُهـا مَجنونةً أو تَرى ما لا تَرى الإبِلُ[5]

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص806.

([2])وجل: خائف، راكبه؛ أي السراب، الذي يسير فيه، لا يدري ما يحدث فيه، والمعنى أنها/ الفلاة/ بعيدة فلا يقدر على رؤيتها إلا بمسير وتعب. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص806.

([3])الحرة: الكريمة، الوجناء: الصلبة الغليظة، لاغية: متعبة، الأرحبي: الجمل المنسوب إلى أرحب، وهو حي من همدان، خطل: اضطراب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص806.

([4])المصدر نفسه ، ص807.

([5])مائرة العينين: متحركة العينين. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص807.

يقول: إن الإبل يتبعن في سيرهن ناقة تحسبها مجنونة من شدة نشاطها وسرعتها، أو ترى شيئاً يفزعها، ليس تراه الإبل التي معها، وبالتالي، فهي تسرع في مشيتها، فلا تستطيع هذه الإبل – على نجابتها – أن تلحق بها.

شبه الشاعر ناقته بامرأة، بجامع السرعة والنشاط، وقد كنى – بطبيعة الحال – بهذه الصورة التشبيهية عن نشاط، وسرعة هذه الناقة.

ويقول:[1]

فلا هُمُ صَالَحوا مَن يَبتغِي عَنِتي ولا هُمُ كدَّروا الخيرَ الَّذي فَعلُوا

يمدح الشاعر قريش، فيقول: إنهم عادوا من عاداني، وصالحوا من صالحني، ولم يفسدوا معروفهم معي بمن أو أذى. شبه عدم إفساد المعروف بالمن والأذى، بالماء الصافي الزلال، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (كدروا)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتوحي هذه الصورة ببذل المعروف الخالص، الذي لا يشوبه من ولا أذى. وقد كنى بهذه الصورة الاستعارية " ولا هم كدّروا الخير الذي فعلوا" عن الود والصفاء في المعاملة التي شبهه بها.

ويقول الحطيئة:[2]

إذا مـــــا النَّــواعِجُ واكَبنَـــها جَشَمنَ مِن السَّيرِ رَبْواً عُضالا[3]

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص811.

([2])المصدر نفسه، ص817

([3])جشمن: تكلفن على مشقة في السير، عضال: شديد، ربواً مشقة، النواعج: البيض من الإبل، واكبنها: سرن معها. انظر: المصدر نفسه، هامش ص817.

يقول: إن الإبل الكريمة إذا واكبنها في المسير كابدت في سبيل اللحاق بها رهقاً. رسم – في هذا البيت – صورة لناقته، وهي تسير بسرعة ونشاط، فلا تكاد الإبل الكريمة النجيبة اللحاق بها؛ لفرط سرعتها ونشاطها، والصورة – في البيت المتقدم – كناية عن سرعة ناقته ونشاطها.

ويقول:[1]

إلـــى حَكَمٍ عـــــــادِلٍ حُـكْمُـه فَلَمَّـــا وضَعْنـــا لديهِ الرِّحـــالا

صَـــرىَ قولَ مَن كان ذا مِئـــرةٍ ومَن كانَ يَـــأمُلُ فيَّ الضِّـــلالا[2]

يمدح الشاعر الخليفة عمر بن الخطاب – رضي الله عنه – ويذكر صفته التي اشتهر بها، وهي العدل في الحكم، آملاً منه أن ينصفه، وألاَّ يسمع قول الوشاة فيه، فقد وشوا به أنه مازال يهجوا الناس، ويتكسب بهجائهم. فكان يأمل أن يقطع بحكمه العادل عداوة أعدائه، وسعاة الواشين به.

كنى الشاعر بقوله: " إلى حكم عادل حكمه" عن الخليفة العادل عمر بن الخطاب، وكذا بقوله: " مَن كان ذا مئرة" عن السعاة والواشين الذين وشوا به إلى الخليفة العادل.

اتكأت الكناية في البيت الثاني على الاستعارة المكنية، إذ شبه حكم الخليفة العادل بالسيف الماضي، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (صرى)، على سبيل الاستعارة المكنية. وكذا قوله " قول من كان دامئرة" إذ شبه وشاية الواشين وأقوالهم الباطلة بالشيء السهل القطع، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (صرى)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتدل هاتان الاستعارتان على خوف الشاعر ووجله من حكم الخليفة العادل من جهة، وأمله في العفو عنه من جهة أخرى.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص819.

([2])صرى: أي قطع، ذا مئرة: أي عداوة. انظر: المصدر نفسه، ص819.

ويقول:[1]

وأطوَلَهمْ في النَّدى بَسطةً وأَفضلَهمْ حينَ عُدّوا فِعالا

كنى الشاعر بقوله: " وأطولهم في الندى بسطة" عن عفو الخليفة العادل، إذ شبه العفو بالندى، بجامع الخير، وقد عكست هذه الصورة التي نهضت على التشبيه البليغ أمل الشاعر في الفوز بعفو الخليفة، وإن كان يعتريه الخوف والخشية في عدم نيل هذا العفو.

يقول الشماخ:[2]

تَخيَّرها القَواسُ مِن فَرْعِ ضِـــــالَةٍ لهـا شَذَبٌ مِن دونِهـــا وحَــوائِزُ[3]

نَمتْ في مَكانٍ كنَّها فاستـوتْ بهِ فما دونَهـا مِن غِيلِهـــا مُتلاحِزُ[4]

يصف الشاعر تخير القواس الدقيق لقوسه، منذ أن كان غضاً متوارياً بين الأغصان الكثيفة، إلى أن يصبح لا عوج فيه ولا أمتا. فقد رسم الشاعر – في البيتين المتقدمين – صورة القواس، وهو يتخير الفرع الأجود الذي يصلح قوساً قوياً، وصورة الفرع الذي طال واستوى، واستتر بين الأغصان الملتفة، والتي تداخل بعضها ببعض.

وقد كنى بهاتين الصورتين عن مشقة القواس أثناء تخيره لهذه القوس، وصعوبة الوصول إليها.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص819.

([2])المصدر نفسه ، ص829.

([3])الشذب: العيدان المقطوعة، حوائز: جمع حائز، وهي الخشبة التي تنصب عليها الأجذاع. انظر: المصدر نفسه، هامش ص829.

([4])كنها: سترها، الغيل: الشجر الملتف، المتلاحز: الذي دخل بعضها في بعض. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص829.454

ويقول:[1]

فلمّا شَراها فاضتْ العينُ عَبرةً وفي الصَّدرِ حُزَّازٌ مِن الوَجْدِ حَامِزُ[2]

صور الشاعر نفسه، حينما باع قوسه، الذي يشكل مصدر الرزق له ولعياله، ورمزاً لصراعه مع الحياة، إذ فاضت عينه دموعاً، وشعر بالضيق الممض المحرق لقلبه. فقد كنى بهذه الصورة عن حزنه، وألمه الشديد على قوسه، وتجلت قمة هذه المعاناة لحظة بيعها لمن اشتراها

ويقول:[3]

كأنَّ عليها زعْفراناً تُميرهُ خَوازِنُ عطَّارٍ ثَمانٍ كَوانِزُ[4]

يصور الشاعر قوسه بأن عليها زعفراناً، وإنما أراد اللون الأصفر، الذي ضمنه بالزعفران، وقد وظف كلمة الزعفران، ولم يصرح باللون الأصفر، ربما تكون دلالة هذا اللون؛ هي القوة والحدة التي ضمنها في قوسه، فحين يتحدث عن هذا اللون، دون أن يصرح به، فإنما يعني ان قوة هذا القوس، لا ترى إلا حين استعماله. أما البعد الإيحائي لهذا التضمين؛ هو تصوير قوة الموت الخفية، والمجهولة التي وظفها الشاعر لإبراز قيمة الحياة[5]

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص832.

([2])شراها: باعها، حزاز: ما يجده في قلبه من الضيق، حامز: محرق. انظر: المصدر نفسه ، ص832.

([3])المصدر نفسه ، ص833.

([4])تميره: تحركه، تطلي به، الخوازن: النساء اللائي يخزنه، الكوانز: اللاتي يكنزنه. انظر: المصدر نفسه، هامش ص833.

([5])انظر: السراج، رفعة سعيد: مستويات الأسلوب في زائية الشماخ بن ضرار – القوس والطريدة –أنموذجاً، مجلة جامعة تكريت للعلوم، تكريت، مج19، ع12، 2012، ص101.

يقول عمرو بن أحمر:[1]

شَيخٌ شَموسٌ إذا ما عزَّ صَاحبُه شَهمٌ وأَسمرُ مَحبوكٌ له عُذَرُ[2]

كنى الشاعر بـ " شيخ شموس/ شهم" عن الحادي، يقول: اشتدت سرعة ناقتي؛ إذ شارفت ديار الممدوح، ولم يرفع حاديها عن مرفقها سوطه الأسمر الشديد ذا السيور، إلا وهي في ديار الممدوح. شبه الشاعر حادي الناقة بالحصان غير المروض، الذي يصعب قياده، بجامع الشدة والمعاندة، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (شموس)، على سبيل الاستعارة المكنية، وقد دلت هذه الصورة على حسن لقاء الممدوح، وكرم وفادته من جهة، وطمع الشاعر في ذلك من جهة أخرى .

ويقول:[3]

مِن أَهلِ بَيتٍ همُ للهِ خالصِةً قد صَعَّدوا بِزمامِ الأَمرِ وانْحَدروا[4]

كنى بقوله: " صعدوا بزمام الأمر وانحدروا" عن قيادة قوم ممدوح "يحيى" أمور الأمة في شتى الأحوال، ومختلف الظروف. فهم جديرون بذلك، ولهم سابقة في توخي أمور الأمة[5].

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص847.

([2])شموس: عسير في عداوته، شديد الخلاف على من عانده، عزَّ صاحبه: تعالى عليه/ وهذه صفات حادي الناقة، أسمر أراد به السوط، محبوك: شديد محكم الصنع، عذر: جمع عذرة، وهي السور. انظر: المصدر نفسه، هامش ص847.

([3])المصدر نفسه ، ص849.

([4])خالصة: أي هبة خالصة، يعني: وهبوا أنفسهم لله، صعدوا بزمام الأمر وانحدروا: أي قادوا أمور الأمة في شتى الأحوال. انظر: المصدر نفسه، هامش ص849.

([5])انظر: الأبيات: المصدر نفسه ، ص849.

شبه الشاعر أمور الأمة الجسام، بالدابة الذي يأخذ صاحبها بزمامها في شتى الاتجاهات التي يردها، حذف المشبه، وأبقى المشبه به (زمام)، على سبيل الاستعارة المكنية، وقد دلت هذه الصورة على قوة شكيمة الممدوح في سياسة أمور الأمة.

ويقول:[1]

إنَّ العِيابَ الَّتي يُخفونَ مُشرجةً فيها البَيانُ ويُلوى دُونكَ الخبَرُ[2]

كنى بلفظة " العياب" عن الصدور والقلوب، إذ شبه العياب، بالقلوب والصدور، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (يخفون)، على سبيل الاستعارة المكنية. وقد دلت هذه الصورة على ما تكنه الصدور من أسرار لا يود صاحبها إطلاع غيره عليها، لسبب ما.

ويقول تميم بن مقبل:[3]

عرَّجتُ فيها أُحيِّيها وأسألُهـا فكِدنَ يُبكينَني شَوقاً ويَبكِينا

كنى الشاعر بصدر بيته عن ديار محبوبته ليلى التي أصبحت خالية من كل أنيس، وكنى بعجز بيته عن حزنه على هذه الديار، وشوقه العارم إلى محبوبته. شبه أطلال محبوبته بإنسان يلقي عليه التحية، ويستخبره عن أحواله، ولكنه لم يحر جواباً، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص851.

([2])العياب: وعاء من أدم يكون فيه المتاع، وكنى بها عن الصدود. والعرب تكني عن الصدود والقلوب التي تحتوي على الضمائر المخفاة بالعياب، وذلك أن الرجل إنما يضع في عيبته حرّ متاعه، وصون ثيابه، ويكتم في صدره أخص أسراره التي لا يحب شيوعها، فسميت الصدور والقلوب عياباً، تشبيهاً بعياب الثياب. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (عاب)، مشرجة داخل بعض عراها في بعض: أي مغلقة لا يعرف ما فيها، يلوي دونك الخبر: أي تخبر به على غير وجهه. انظر: المصدر نفسه، هامش ص851.

([3])المصدر نفسه، ص857.

لوازمه (أحييها/ أسالها)، على سبيل الاستعارة المكنية، وتوحي هذه الصورة بالألم، والحزن اللذين يعتصران قلب الشاعر ألماً وشوقاً.

ويقول:[1]

وَقدْ بَريتَ قِداحاً أنتَ مُرسلُها ونحنُ رَاموكَ فانْظرْ كيفَ تَرمِينا؟[2]

يقول مهدداً خديج بن عمرو أخا النجاشي، قيس بن عمرو الحارثي: لقد سددت سهام عداوتك إلينا، ونحن مقابلوك بالمثل، فتدبر أمر نزالنا.

كنى الشاعر بقوله: " وقد بريت قداحاً أنت مرسلها" عن سهام العداوة التي سددها خديج للشاعر، وهو غير كفوء لمثل هذا النزال. شبه القداح[3] بالسهام، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (بريت)، على سبيل الاستعارة المكنية. وقد كشفت هذه الاستعارة عن السخرية والاستهزاء بخديج، كما يوحي الدال " فانظر كيف ترمينا".

ويقول:[4]

وإنَّ فِينـا صَبـوحاً إنْ رأيـتَ بهِ جَمعـاً بَهيّـاً والآفـاً ثمـانِينا[5]

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص857.

([2])القداح : واحدها قدح . انظر : المصدر نفسه ، هامش ص 865.

([3])القدح: قطعة من الخشب تعرّض قليلاً، وتسوَّى، طول الغِرَ أو دونه، وتخط فيها حزوز، تميز كل قدح بعدد من الحزوز، وكان يستعمل في المسير. وقد يكتب على القدح "لا" أو "نعم". انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قدح).

([4])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص866، 867.

([5])الصبوح: كناية عن الحرب، وهو في الأصل ما شرب في الغداة، جمعاً بهيا: يملأ العين بروعته وكثرته، يعني قومه. انظر: المصدر نفسه، هامش ص866.

فَلا تَكـــونَنَّ كالنَّـــــازي بِبطنتهِ بَينَ القَرينينِ حتَّى ظلَّ مَقْرونا[1]

كنى الشاعر بلفظة (صبوحاً) عن الحرب، بجامع الحصول في زمن معين، وهو الغداة، فحذف المشبه، وأبقى على المشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية. وقد أوحت هذه الاستعارة بالتهديد المبطن للشاعر وأخيه وقومهما.

ويقول الفرزدق:[2]

مَوانِعُ للأَســـــرارِ إلاَّ لأَهلِـــــها ويُخلِفنَ ما ظنَّ الغَيورُ المُشفشفُ[3]

والحديث – هنا – عن نسائه – مقارنة بالنساء الأخريات – إذ لا يتزوجن سراً ممن لا يكون كفوءاً لهن، كما أنهن لا يخيبن ظن الغيور المتحري عن أخبار السوء، علاوة على أنهن يُتَيِّمْنَ من يقع في هواهنّ المتيم، فيدعنه هزيلاً ناحل الجسم. كنى الشاعر بقوله: " موانع للأسرار" عن " النكاح"، من قوله تعالى: " **وَلاَ تُوَاعِدُنَهُنَّ سِرًّا**"[4] يعني نكاحاً.[5]

يصور الشاعر – في هذا البيت – عفة نسائه وحياءهن، وكيف يدعن المتيم بهن مدنفاً مبرحاً.

([1])يقول: كان جملان مقرونان فجاء آخر ينزو فقرن معهما. والبطنة: الشبع. انظر: المصدر نفسه، ص867. والمعنى: أنه يتهدد خديجاً، ويحذره من عاقبة التدخل بين الشاعر، والنجاشي الشاعر، فيكون كالجمل النازي بين بعيرين مقرونين، فيقرن معهما، ولا يستطيع من القرن الفكاك. انظر: القرشي : جمهرة أشعار العرب ، هامش ص867.

([2])المصدر نفسه، ص875.

([3])الأسرار، واحدها سر، وهو النكاح، المشفشف: الذي كان به رعدة واختلاط، وذلك من شدة الغيرة والإشفاق على حرمه. انظر: المصدر نفسه، هامش ص875.

([4])سورة البقرة: آية 235.

([5])انظر: الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر (ت538هـ): الكشاف عن غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، رتبه وضبطه وصححه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003، مج1، ص279.

ويقول:[1]

وإنْ نُبهتْ حَدراءُ مِن نَومةِ الضُّحى دَعتْ وعليها ثَوبُ خَزٍّ ومُطـرِفُ[2]

بأَخضرَ مِن نَعمـــــانَ ثمَّ جَلتْ بهِ عِـــذابَ الثَّنايـــا طِيباً يُترشَفُ[3]

يصور الشاعر محبوبته/ حدراء/ حينما تستيقظ من نومة الضحى، وهي تلبس لباس الخز والمطارف، وتدعو الخدم ليحضروا لها المساويك؛ لتنظف أسنانها الطيبة. وقد كنى بهذه الصورة عن تنعمها، وترفها، وأنها مخدومة.

ويقول:[4]

قد عَلِمَ الجِيـــرانُ أنَّ قُدورَنا ضَوامِنُ للأَرزاقِ والرِّيحُ زَفزَفُ[5]

يقول الشاعر: إن قومه غوث المحتاج في الشتاء؛ أيام الضنك، والضيق، والشدة. شبه الشاعر قدور قومه التي ينصبونها للآكلين أيام العسرة والحاجة، بالإنسان الذي يضمن شيئاً ما لإنسان آخر، فلا ينقض له عهداً، أو يخفر له ذمة، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه "ضوامن"، على سبيل الاستعارة المكنية، وقد كنى بهذه الصورة عن كرم قومه، وغوثهم المحتاج أيام الضنك، والضيق، والشدة.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص876.

([2])مطرف: رداء من خز في طرفه لمعان. انظر: المصدر نفسه، هامش ص876.

([3])بأخضر: يعني السواك، يترشف: يقبل، ويحص. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص876.

([4])المصدر نفسه ، ص886.

([5])زفزف: شديد الهبوب البارد، المصدر نفسه، هامش ص886.

ويقول جرير:[1]

أَنسيتَ يَومـــكَ بالجَزيرةِ بَعدَمـــــا كـــــانتَ عليكَ عُقـوبةً ونَكـــالا

مَـــازلتَ تَحسَبُ كُلَّ شَيءٍ بعدَهـــا خَيـــلا تشُدُّ عليكـــمُ ورِجـــالا

يذكّر جرير الأخطلَ بيوم الكحيل، وهو اليوم الذي هزمت فيه تغلب أمام جموع قيس بقيادة زفر بن الحارث من بني كلاب، وغرق منها في دجلة أكثر ممن قتل بالسيف، ثم يصور جرير الأخطل، وقد تملكه الفزع بعد هذه المعركة الرهيبة؛ حتى إنه ليحسب كل حركة يسمعها خيلاً مغيرة.

كنى الشاعر بالصورة – في البيت الثاني – عن الفزع الذي تملك الأخطل بعد هذه المعركة الرهيبة.

ويقول:[2]

ورَميتَ هَضبتَنا بأَفوقَ نَاصلٍ تَبغي النِّضالَ فقدْ لقيتَ نِضالا[3]

يقول: لقد نلت من مكانتنا الرفيعة، ولكنك لا تستطيع ذلك؛ لأنك وجدتنا أقوى مما كنت تظن. شبه مكانته الرفيعة بالهضبة، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (رميت)، على سبيل الاستعارة المكنية، وقد دلت هذه الصورة على اعتزاز الشاعر بقوة قومه، ومنعتهم، وعزتهم.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص902 – 903.

([2])المصدر نفسه، ص904.

([3])الأفوق: السهم الذي لا فُوق له، والفوق: موضع الوتر من السهم، والناصل: الذي لا تصل له، والنصل: حديدة السهم. انظر: المصدر نفسه، هامش ص904.

ويقول:[1]

لولا الجِزَى قُسمَ السَّوادُ وتَغلِبُ في المُسلمينَ فأصبَحوا أَنفالا[2]

يقول: إن قوم الأخطل نصارى يدفعون الجزية، وهذا ما يمنعهم من سبيهم. كنى بقوله: " لولا الجزى قسم السواد وتغلب" عن ديانة قوم الأخطل " النصرانية"، وبالتالي فهم يدفعون الجزية صاغرين؛ حتى يحموا أنفسهم من السبي.

ويقول الأخطل:[3]

ومَهمهٍ طامِسٍ تُخشى غوائلُه قَطعتُه بِكَلُوءِ العَينِ مِسهارِ[4]

يصور الشاعر نفسه بالقوة، وشدة البأس، إذ لا يخشى من الضرب في الفلاة التي لا ماء فيها، ولا أنيس، ولا يأبه – أيضاً – بما فيها من مخاطر ومهالك، فقد اعتاد ذلك.

ويقول:[5]

كأنَّها بُرجُ رومِيٍّ يُشيِّدهُ لُزَّ بِجصٍّ وآجُرٍّ وأَحجارِ[6]

شبه الشاعر ناقته بالبرج، من حيث الصلابة، والقوة، والتشبيه مرسل مجمل، وقد كنى بهذه الصورة عن قوة ناقته وصلابتها.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص906.

([2])السواد: سواد العرق، وهو أراضيه وقراه، الأنفال: الغنائم. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 911

([3])المصدر نفسه ، ص911.

([4])المهمه: الفلاة لا ماء بها ولا أنيس، الطامس: الذي امحت جميع معالمه، الغوائل: جمع غائله، وهي المهلكة، كلوء العين: لا يغلبه النوم. انظر: المصدر نفسه، هامش ص911.

([5])المصدر نفسه ، ص911.

([6])لز: لصق، الجص: ما يبنى به ويطين، والآجر: طبيخ الطين، أو مجففه. انظر: المصدر نفسه، هامش ص911.

ويقول:[1]

قَومٌ إذا حَاربُوا شدَّوا مآزرَهُم دون النِّساءِ ولو بَاتتَ بأطهارِ[2]

كنى الشاعر بقوله: " شدّوا مآزرهم" عن اعتزالهم النساء، فهؤلاء القوم إذا حاربوا لم يغوا نساءهم، ولولا باتت بأطهار.

ويقول الراعي النميري:[3]

جَاؤوا بِصكِّهمُ وأَحدبَ أَسأرتْ منهُ السِّياطُ يَراعَةً إجْفيلا[4]

يقول: جاؤوا بالعريف؛ أي عريف القوم وقد تقوس ظهره من شناعة الضرب، ولم تبق السياط من قوته وجلادته شيئاً، فهو فزع ذاهل طائر اللب.

كنى الشاعر بقوله: (يراعه) عن قلب العريف، إذ شبه قلبه بالقصبة، بجامع اللين والخفة، وكذا بقوله: ((إجفيلا))، إذ شبه هذا العريف بذكر النعام، بجامع الهروب من كل شيء ، وقد دلت هذه الصورة الكنائية على الفزع والخوف اللذين لحقا بعريف القوم؛ بسبب قسوة وغلظة عمال الصدقات.

ويقول:[5]

قَومٌ على الإسلامِ لمَّا يَترُكوا مَاعونَهمْ ويُضَّيعوا التَّهلِيلا[1]

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص918.

([2])الأطهار: جمع طهر، وهو نقيض الحيض. انظر: المصدر نفسه، هامش ص918.

([3])المصدر نفسه ، ص932.

([4])جاؤوا: يعني السعاة، صكهم: ما كتبوه، أحدب: يعني عريف القبيلة التي ضربه عمال الصدقات، يراعه: قصبة، أسأرت: أبقت، إجفيل: ذكر النعام؛ ؟لأنه يهرب من كل شيء. انظر: المصدر نفسه، هامش ص932.

([5])المصدر نفسه ، ص934.

كنى الشاعر بقوله: " لما يتركوا ماعونهم، ويضيعوا التهليلا" عن ثباتهم على الإسلام، وعدم ارتدادهم عن الدين. شبه عدم دفع الزكاة بشيء يطرحه الإنسان وراءه، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (يتركوا)، على سبيل الاستعارة المكنية، وكذا قوله: (التهليلا)؛ إذ شبه كلمة التوحيد بشيء ضاع، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (يضيعوا)، على سبيل الاستعارة المكنية. وقد دلت هاتان الصورتان الكنائيتان على تمسك قوم الشاعر بفرائض الدين الإسلامي.

ويقول:[2]

قَتَلُـــوا ابنَ عفَّـــانَ الإمامَ تعدِّياً ودَعـــا فلم أرَ مِثلَـهُ مَخـــذولا

فَتصـــدَّعتْ مِن يَومِ ذاكَ عَصاهُمُ شِقَقـــاً وأصبحَ سيفُهمْ مَســـلُولا[3]

كنى الشاعر بالبيت الثاني عن إنقسام المسلمين – بعد مقتل عثمان بن عفان – رضي الله عنه – شيعاً وأحزاباً، واندلاع نار الحرب في ما بينهم؛ إذ صور – لنا – الشاعر حال الأمة يومذاك، وقد انقسمت شيعاً وأحزاباً يحارب بعضها بعضاً.

ويقول ذو الرُّمّة:[4]

سَـــافتْ بطَيّبةِ العِرْنينِ مارنُها بالمسكِ والعَنبرِ الهنديِّ مُختَضبُ[1]

([1])الماعون هنا: الزكاة، التهليلا: قول لا إله إلا الله، أراد كلمة التوحيد. انظر: القرشي : جمهرة أشعار العرب ، هامش ص934.

([2])المصدر نفسه ، ص937.

([3])تصدعت عصاهم شققاً: أي تفرقت كلمتهم: أي اندلعت بينهم نار الحرب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص937.

([4])المصدر نفسه ، ص946.

يصور الشاعر رائحة محبوبته (مي) الطيبة، كما صور عظم أنفها الذي لان، بفعل ملازمتها الطيب؛ كالمسك، والعنبر الهندي، فقد كنى بذلك عن رائحتها الطيبة الزكية، وبالتالي فهي مرفهة منعمة.

ويقول:[2]

تِلكَ الفَتاةُ الَّتي عُلِّقتُها عَرضاً إنَّ الكَريمَ وذو الإسلامِ يُختَلَبُ[3]

يقول: إذا كان ذو الدين العف النظيف لا يسلم من الوقوع في حبائل فتنة مي، فإن وقوع غيره فيها أشد وأكثر. وهنا يصور جمال محبوبته الفاتن الذي يسلب العقول، إذ خلبت لبه عندما رآها على غير عمد، فهويها وعلق بها.

كنى الشاعر بقوله: " إن الكريم، وذو الإسلام يختلب" عن ضعفه أمام جمال محبوبته الساحر.

ويقول:[4]

كأنَّها جَملٌ وَهْمٌ وما بَقيتْ إلا النَّحيزةُ والألواحُ والعَصَبُ[5]

يقول: إن ناقته تشبه الجمل الضخم، بجامع الإمتلاء والسمن، والتشبيه مرسل مجمل، ولكن السير والتعب أذاباها، فلم يبقيا منها إلا العظام، وعلى الرغم من ذلك فهمتها عالية، ونشاطها كبير.

([1])سافت: شمت، بطيبة: يريد بأرنبة لينة طيبة، العرنين: الأنف كله، مارنها: مالان من عظم الأنف. انظر: القرشي : جمهرة أشعار العرب ، هامش ص946.

([2])المصدر نفسه ، ص946.

([3])يختلب: يستلب عقله. انظر: المصدر نفسه، هامش ص946.

([4])المصدر نفسه ، ص 947.

([5])الوهم: الجمل الضخم، النحيزة: الطبيعة، الألواح: العظام. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 947.

كنى الشاعر بهذه الصورة عن التعب والمشقة، والضرب في الأرض، الذي أذاب شحم الناقة ولحمها.

ويقول الكميت:[1]

فَلَمْ أرْعُ ممَّا كانَ بَيني وبينَها ولم يكُ عِندي كالدَّبورِ جَنوبُها[2]

يقول الكميت معاتباً قريشاً: لم يستو عندي مصافاتكم ومعاداتكم، فهي عندي سواء، فقد رمته بالعداوة حقداً، بعدما كانت ملاذه، ومنجاته.

شبه الشاعر عداوتها له بريح الدبور، بجامع الضرر والهلاك، وكذا مصافاتها بالجنوب بجامع الخير والفائدة. وكنى الشاعر بقوله: " ولم يك عندي كالدبور جنوبها" عن عداوة قريش ومصافاتها له. وتدل هذه الصورة الكنائية على عدم اكتراث الشاعر لما ستفعله قريش به.

ويقول:[3]

جَمعنَا نُفوساً صَادياتٍ إليكمُ وأفئِدَةً مِنَّا طَــويلاً وَجيبُها[4]

شبه نفوس جماعته، أي من كان منهم في صف بني أمية، بأُناس عطشى، تتوق إلى الماء الزلال، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (صاديات)، على سبيل الاستعارة المكنية، وتوحي هذه الصورة بالولاء إلى بني أمية، ففي هذا البيت وغيره من أبيات القصيدة، يمدح بني أمية.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص974.

([2])الدبور: ريح تقابل الصّبا، والجنوب: ريح تخالف الشمال. انظر: المصدر نفسه، هامش ص974.

([3])المصدر نفسه ، ص 980.

([4])صاديات: عطشى، أراد مشتاقة إليكم، وجيب القلوب: خفقانها. انظر:المصدر نفسه، هامش ص980.

كنى الشاعر بهذه الصورة عن شوقه وولائه لبني أُمية، وإن اتخذ مدحه بني أمية تقية وخوفاً من عقابها.

ويقول:[1]

فِـــــدىً لهمُ وأُمِّي وأمُّهمُ لهمْ إذا البِيضُ أَبدتْ ما تُواري أتوبُها[2]

وهذا البيت في مدح قريش. شبه الشاعر السيوف، وهي تبدي ما تواريه الأتوب، بإنسان يكشف شيئاً مخفياً؛ ليظهره للعيان، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (أبدت)، على سبيل الاستعارة المكنية، وتدل هذه الصورة الكنائية على اشتعال نار الحرب، واحتدام القتال.

كنى بقوله: " إذا البيض أبدت ما تواري أُتوبها" عن اشتعال نار الحرب، واحتدام القتال.

ويقول الطّرماح بن حكيم:[3]

وأَرني المَليكُ رُشْدي وقدْ كُنـ تُ أَخا عُنجهيَّةٍ واعْتراضِ[4]

يصور الشاعر – في هذا البيت – ماضيه، الذي قضاه في اللهو، والعبث، والتكبر. وقد شبه العنجهية بإنسان لاهٍ عابث، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (أخا)، على سبيل الاستعارة المكنية، ودلت هذه الصورة على ماضيه، أيام شبابه، الذي صرفه في اللهو والعبث.

كنى الشاعر بقوله: " كنت أخا عنجهية واعتراض" عن لهوه، وعبثه، قبل أن يعتنق المذهب الخارجي.

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص 982.

([2])الأتوب: جمع إتب، وهي بردة تشق، فتلبس من غير كمين ولا جيب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص982.

([3])المصدر نفسه ، ص 987.

([4])اعتراض: نشاط. انظر: المصدر نفسه، هامش ص987.

ويقول:[1]

لمْ يفُتنا بالوِترِ قَومٌ وللضَّيـ ـمِ رِجالٌ يَرضَونَ بالإغماضِ[2]

يقول: إن حزبه/ الخوارج/ لا يرضون بالضيم، والذل، والنقيصة، ولا ينامون عن الثأر؛ لأن الصبر على الظلم، هو بمنزلة الرضا به، وبالتالي، فإن عدم قبوله يتطلب القتال. شبه الشاعر الرضا بالضيم بإغماض العين عن شيء مستكره، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (الإغماض)، على سبيل الاستعارة المكنية. وتدل هذه الصورة الاستعارية على الأخلاق الحميدة التي يتصف بها الخوارج.

كنى الشاعر بقوله: " وللضيم رجال يرضون بالأغماض" عن عدم قبول الخوارج بالظلم والنقائص.

ويقول:[3]

لا يَني يُحمِضُ العَدوَّ وذو الخُلَّـ ـةِ يُشفَى صَـــداهُ بالإحْمــاضِ[4]

يقول: إن لم يرضو بالخلة؛ أي العدو، أطعموهم الحمض؛ أي الشر والبلاء، فمن جاء راغباً عن مصافاتنا، مشتهيا قتالنا، شفينا شهوته بإيقاعنا به، كما تشفى الإبل بالحمض.

والعرب تضرب الخلة مثلاً للدعة والسعة، والحمض مثلاً للشر، والحرب.[1]

([1])القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص 994.

([2])الوتر: التأر، الإغماض: أي الإغماض على الضيم، أو النقيصة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص994.

([3])المصدر نفسه ، ص 995.

([4])لايني: لا يفتر، يحمض: الإحماض: أكل الحمض، أي ما كان مالحاً أو حامضاً، ذو الخلة: يعني البعير؛ لأنه يأكل الخلة، وهي شجرة حلوة، الصدى: العطش. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 995.

شبه الشاعر الإحماض، وهو أكل الحمض، بالدواء، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (يشفى)، على سبيل الاستعارة المكنية، وتوحي هذه الصورة الاستعارية، بشجاعة قومه، وشدة بأسهم، وفتكهم بالأعداء.

كنى الشاعر بقوله: " يُحمضُ العدوَّ" عن الشر والحرب، والبلاء الذي يوقعه قوم الشاعر بعدوهم.

تبدى – لنا – من خلال النماذج الشعرية التي تناولناها في هذا الفصل، أن الصور الكنائية التي وظفها الشعراء في ثنايا قصائدهم، كانت بمنزلة البؤر التي أضاءت مواقف الشعراء، وأفعالهم، وما استتر من أحاسيسهم، ومشاعرهم، وقناعاتهم الراسخة في عقولهم، علاوة على دور هذه الصور في ترابط النصوص، وتماسكها، وما أدته من وظيفة جمالية، ودلالية.

([1])انظر: القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص 995

الفصل الخامس:

دراسة نموذجين تطبيقيين:

الأول: من قصائد المَشُوبات.(مَشُوبة تميم بن مُقبل)

الثاني: من قصائد المُلْحَمات (مُلْحَمة الراعي النميري)

أولاً: المشوبة السابعة؛ مشوبة ابن مقبل التي مطلعها: [1] (من البسيط)

طَــافَ الخَيــالُ بِنَــا رَكْباً يَمَانِينــا وَدُونَ ليلـــى عَوادٍ لو تُعَدّينــا

وقد قالها يتهدد خَديج بن عمرو الشاعر أخا النجاشي قيس بن عمرو الحارثي الشاعر (ت 94 + هـ)؛ لأنه تدخل في الهجاء الذي كان دائراً بين ابن مقبل والنجاشي. [2]

ويمكن تقسيم هذا النص إلى مجموعة من اللوحات الفنية، الأولى: لوحة طيف المحبوبة ليلى (1 – 5)، يقول:

طَــافَ الخَيــالُ بِنَــا رَكْباً يَمَانِينــا وَدُونَ ليلـــى عَوادٍ لو تُعَدّينــا[3]

مِنْهُنّ مَعْرُوفُ آياتِ الكِتَابِ، وقد تَعْتَــادُ تَكْذِبُ ليلـى ما تُمَنّينــا[4]

لمْ تَسْرِ ليلى، ولم تَطْرُقْ بِحَاجَتِها مِنْ أَهْلِ رَيْمَان، إلاّ حاجةً فينا[5]

مِنْ سَرْوِ حِمْيرَ أَبْوَالُ البِغَالِ بِـه أَنَّــى تَسَدَّيْتَ وَهْناً ذَلِكَ البينَــا[6]

أَمْسَتْ بــأَذْرُعِ أَكْنَــافٍ فَحُمَّ لهــا ركبٌ بِلِينَـةَ أو ركْبٌ بِسَاوِينَــا[7]

يتحدث في هذه اللوحة –عن طيف محبوبته / ليلى، الذي طرقه ليلاً، وهو يسير مع الركب ناحية اليمن، ولكن شغلته بعض الشواغل عنه، منها آيات القرآن الكريم التي تنهى عن الفواحش،

---

(1) انظر: القصيدة في: جمهرة أشعار العرب للقرشي، ص 855 – 867.

(2) انظر: المصدر نفسه، هامش ص 855.

(3) المركب: أصحاب الإبل في السفر، يمانينا: من جهة اليمن. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 855.

(4) آيات الكتاب: آيات القرآن الكريم التي تنهى عن الفواحش. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 855.

(5) ريمان: قرية من قرى اليمن. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 856.

(6) السرو: ارتفاع وهبوط بين سهل وسفح جبل، سرو حمير: من منازل حمير باليمن، أبوال البغال: يريدون بها السراب، ويقال: لنطف البغال. أبوال البغال. تسديت: جزت، البين: الناحية. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 856.

(7) أكناف جبال صفار، ولينة: بئر من أعذب الآبار بطريق مكة، وسارين: اسم موضع. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 856.

فتمنى لو تغيب، ولا تشغله عنه. ولعل هذا ما دعا ابن سلاّم إلى أن يقول: "وكان ابن مقبل جافياً في الدين، وكان في الإسلام يبكي أهل الجاهلية، ويذكرها، فقيل له: تبكي الجاهلية وأنت مسلم؟ فقال:

وَمَالـــــيَ لا أبكـي الدِّيارَ وأَهلَهـا وقــد زَارهَــا زُوَّارُ عَكٍّ وحِمْيرا[1]

وجاءَ قَطا الأَحْبابِ مِن كلِّ جَانبٍ فوقَّـــعَ فـــي أَعطانِنـا ثمَّ طيَّرا[2]

ولم يسر طيفها ليلاً، ولم يأت في مثل هذه الساعة، قاطعاً السهل والسفح والجبل، بعد مرور هزيع من الليل، فالتقاه عند أعذب بئر ماء بطريق مكة، إلا ليقضي حاجة من حاجات الفؤاد. ولعل "ليلى" التي يتحدث عنها في هذا النص، هي "دهماء" وقد ذكر ليلى في شعره ست مرات، وهي معادل فني لشكوى البعد، ولعله اتخذ هذا الاسم غطاء على الاسم الصريح لحبيبته "دهماء". كما اتخذ سائر الأسماء في شعره كذلك، مثل: (زينب / طيبة / المازنية ...) [3] .

وأما زوجه "دهماء"؛ فهي امرأة أبية، كان قد تزوجها في الجاهلية بعد موت أبيه، فأحبها حباً شديدا، وما فتئ يذكرها في شعره. وقد فرق بينهما عمر بن الخطاب –رضي الله عنه - [4] ومن يقرأ شعر ابن مقبل يحس أنه كان كلفاً بها، وبقي عشقه لها حتى بعد أن فُرق بينهما، بل لعل ذلك التفريق أشعل أوار تعلقه بها أكثر من ذي قبل، فظل يذكرها، ويتحسر على عهدهما في الجاهلية،

---

(1) عك وحمير: من قبائل أهل اليمن.

(2) الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص 150.

(3) ينظر: الفيفي، عبدالله: شعر ابن مقبل قلق الخضرمة بين الجاهلي والإسلامي (دراسة تحليلية نقدية)، منشورات نادي جازان الأدبي، 1999، ج1، ص48، 49.

(4) ينظر: ابن حبيب، أبو جعفر محمد (ت 245 هـ): كتاب المحبر، اعتنت به: إيلزة ليختن شتيتر، منشورات دار الآفاق الجديدة، (د.ط)، (د.ت)، ص 326.

فقد جاءت في شعره ثلاثاً وعشرين مرة باسمها الصريح، غير المرات التي كان يكني عنها، ولا يصرح باسمها. [1]

وتشير هذه اللوحة إلى العلامة الحميمة والصادقة التي تربطه بليلى/ الدهماء، وتعبر تعبيراً صادقاً عن العلاقة التي انبتت بالبعد والفراق، والشعور باستحالة العودة مرة ثانية؛ لأن الإسلام قد حسم الأمر بينهما، وبذلك بدأت معاناة الشاعر ، وتفاقمت مأساته، بعدما أن تيقن ألّا سبيل إليه إلى الرجوع إليها.

ولعل جملته الشعرية: " وقد تعتاد تكذب ليلى ما تمنينا" تختزل هذه المعاناة، وتجسد تلك المأساة، المتمثلة في فقْد المحبوبة وخسارتها، فضلاً عن أسلوب الشرط غير الجازم في: "ودون ليلى عواد لو تعدينا" الذي يفيد امتناع وصال ليلى، لوجود العوادي التي تمنع ذلك، منهن الآيات القرآنية التي نهت عن نكاح ما نكح الآباء من النساء، كقوله تعالى –مثلاً- : "ولا تَنْكِحُوا مَا نَكحَ آباؤكُم مِنَ النِّساءِ إلاّ ما قَد سَلفَ إنَّهُ كَانَ فَاحِشَةً ومَقْتاً وسَاءَ سَبِيلا".[2]

ويكشف التشبيه في قوله: "ودون ليلى عواد لو تعدينا/ منهن معروف آيات الكتاب"، إذ شبه الآيات بالعوادي ، ويكشف عن تعلق الشاعر الشديد بمحبوبته من جهة، وسيطرة ماضيه الجاهلي عليه، وعدم انعتاقه منه من جهة أخرى. وتنفتح لفظة عوادي على كثير من الدلالات السلبية؛ كالعدو، والظلم والشر، وعوادي الدهر؛ أي نوائبه.

وتعمق الاستعارة في قوله: "من سرو حمير/ أبوالُ البغال به" حالة اليأس من لقاء المحبوبة، ووصالها واستئناف العشرة معها. فقد شبه السراب بأبوال البغال/نطف البغال؛ لأنها كاذبة

---

(1) ينظر: الفيفي: شعر ابن مقبل، ج1، ص 45، 48.

(2) سورة النساء، آية 22.

لا تُلقح، وكذا السراب لا ينقع غلة، ولا يطفئ ظمأ، فحذف المشبه، وأبقى المشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية .

ويتعاضد الجانب الصوتي، من خلال تكرار صوت النون، الذي تكرر عشرين مرة، والتنوين، الذي تكرر سبع مرات، مع الجانب الدلالي في تعميق أسى الشاعر وحزنه، ويتضافران في تصوير حالة الشاعر المترعة بالألم والمعاناة المضنية، فتكرار صوت النون الملفت يتلاءم وهذه الحالة، والموحية –أيضاً- بالندم والحسرة على فراق المحبوبة التي علق بها أشد العلق.

اللوحة الثانية: وصف ديار المحبوبة ليلى/، يقول:

يـــــا دَارَ ليلــى خَلاءً لا أُكَلِّفُهــا إلاّ المَرَانَةَ حتى تَعْرِفَ الدِّينا[1]

تهدي الزَّنَابِيرُ أَرْوَاحَ المَصيفِ لَهَا وَمِن ثَنَايا فُرُوج الكُورِ تُهْدِيْنَا[2]

هَيْفٌ هَدُوجُ الضُّحى رِخوٌ مَنَاكِبُها يَكْسُونَهَا بالعَشِيَّاتِ العَثَانِينا[3]

عَرَّجْتُ فِيهَــا أُحَيِّيهَــا وَأَسْأَلُهـــــا فَكِدْنَ يُبْكِينَني شَوْقاً وَيَبْكِينَــا

فَقُلْــتُ لِلْقَــوْمِ: سِيرُوا لا أَبَا لَكُـــمُ أَرَى مَنَازِلَ ليلى لا تُحَيِّينَـــا[4]

صور الشاعر ديار محبوبته بأنها خلاء، من كل أنيس/ يا دار ليلى خلاءً / حتى إنها خالية من أسراب النعام، وقطعان البقر الوحشي، تمرح وتسرح مع أولادها، ومن الظباء والغزلان تحنو على أطفالها، كما هو عادة الشعراء في وصف الطلل ينبض ببعض الحياة.

---

(1) المرانة: ناقته، الدين: الحكم، أو الحال والأمر. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص 856.

(2) الزنابير: رملة في بلاد غطفان وأرض طيء، أرواح المصيف: رياحه، الكور: جبل بين اليمامة ومكة لبني عامر. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 857.

(3) الهيف: الرياح الحارة، هدوج: يسمع لها صوت، العثنون: طرف العجاجة. انظر: المصدر نفسه، ص 857.

(4) لا أبا لكم: عبارة تستعملها العرب في معرض المدح والذم والتعجب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 857.

فالطلل/ دار ليلى/ يساوي أو يعادل هنا الموت، والفناء، وبالتالي تجسد الدار حزن الشاعر على فقد محبوبته، ويأسه من عودة الحياة إليها من جديد؛ لأن الموانع التي تحول بينه وبينها، لا يمكن تجاوزها، أو تخطيها، فقد قضى الله بينه وبينها بآيات محكمات، من سبع سموات.

وقد أنسن الشاعر في قوله: " يا دار ليلى خلاءً" : الدار إذ خاطبها مخاطبة الإنسان العاقل، مستخدماً أداة النداء (يا) التي تصلح لنداء القريب والبعيد، للدلالة على أن المحبوبة قريبة من فؤاده، و إن نأت عنه، أو انبتت الصلة بينه وبينها؛ لأن الإسلام فرق بينهما، وإذ كان نداء الطلل يشكل عاملاً من عوامل بقائه في ذهن الشاعر، واستعصائه على الزوال والاندثار، فإن الشاعر سلب منه هذا العامل، من خلال الدال النقيض (خلاءً) وهذا يعكس -بطبيعة الحال –حالة القلق والاضطراب التي تكتنف نفس الشاعر من كل جوانبها.

تشكل الرياح –لدى بعض الشعراء- ، عاملاً من عوامل عفو الديار وانمحائها، وعاملاً من عوامل بقائها وديمومتها أيضاً[1] فهي –مثلاً- عند الأعشى عامل من عوامل عفو الديار، إذ يقول:[2]

دِمنةٌ قَفرةٌ تَعاورَهَا الصَّيـ ـفُ بِرِيحيْنِ مِن صَباً وشَمَالِ

والرياح نفسها سبب من أسباب بقاء الطلل، يقول امرؤ القيس –مثلاً- : [3]

فَتوضِحَ فالمِقراةِ لم يعفُ رَسمُها لِما نَسَجتْها مِن جَنوبٍ وشمألِ

---

(1) انظر: صالح، مخيمر: مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع "المقدمة الطللية أنموذجاً"، مجلة المنارة، مج 13، ع1، 2006، ص15.

(2) الأعشى الكبير، مأمون بن قيس: ديوانه، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 39.

(3) الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي(ت 502 هـ): شرح القصائد العشر، تح: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980، ص 22.

والرياح –في مشوبة ابن مقبل - ثنائية الدلالة، فهي عامل من عوامل فناء الديار، ومحو رسومها، ورسول ينقل التحايا بين المحبين:

تهدي الزَّنَابِيرُ أَرْوَاحَ المَصيفِ لَهَا وَمِن ثَنَايا فُرُوجِ الكُورِ تُهْدِيْنَا

فرياح الزنابير القائضة تهب على دار ليلى، فتتلاعب بها، وتطمس معالمها بما تحمله من تراب، كما تجعل الحياة في أكنافها من الصعوبة بمكان، وبالتالي فهي عامل من عوامل عفو رسومها، وموات الحياة في جناباتها. وهذه الرياح –أيضاً- رسول بين الشاعر والمحبوبة، تهديه التحايا والسلام، فهي ذات دلالاتين متناقضتين؛ سبب فناء لهذه الدار، ورسول يبعث الحياة في نفس الشاعر، بما تحمله إليه من أخبار المحبوبة.

وتكشف الاستعارة في لفظة "تهدي" عن حالة القلق والتناقض التي تعتري نفسية الشاعر، إذ شبه الرياح بإنسان يحمل بين يديه الهدايا لشخص آخر، ولكنها لا تسر، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (تهدي)، على سبيل الاستعارة المكنية، وكذا في عجز البيت في لفظة (تهدينا)، إلا أنها تحمل البشارة. فالاستعارتان المتناقضتان تجليان الشعور الداخلي للشاعر.

و تأتي الاستعارة في البيت الذي يعقب هذا البيت مباشرة :

هَيْفٌ هَدُوجُ الضُّحى رِخوٌ مَنَاكِبُها يَكْسُونَهَا بالعَشِيَّاتِ العَثَانِينا

فقد شبه الرياح الحارة –التي تهب من قبل اليمن ضحى، سواء أكانت سريعة، أم لينة الجانب - بالإنسان الذي يكسو إنساناً آخر ثوباً، أو لباساً، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (يكسو) على سبيل الاستعارة المكنية، وكذا شبه الغبار الذي يهب على ديار سلمى بالثوب، أيضاً على سبيل الاستعارة المكنية، وتوحي هاتان الاستعارتان بأسى االشاعر وحزنه على ما حل بديار

سلمى التي أضحت خلاءً من أسباب الحياة، فغدت ملعباً للرياح التي ساعدت كذلك على تلاشي معالم الحياة منها.

وتتعمق مأساة الشاعر، وتبلغ ذروتها، حتى كاد يذرف الدموع حزناً على ما حل بديار سلمى:

عَرَّجْتُ فِيهَـا أُحَيِّيهَـا وَأَسْأَلُهـــا فَكِدْنَ يُبْكِينَني شَوْقاً وَيَبْكِينَـا

فَقُلْــتُ لِلْقَــوْمِ: سِيرُوا لا أَبَا لَكُــمُ أَرَى مَنَازِلَ ليلى لا تُحَيِّينَـــا

فقد حاول أن يبعث الحياة في منازل ليلى، من خلال إلقاء التحية عليها، وسؤاله عن أحوالها، ولكنها لا ترد جواباً، ولا تجيب عن سؤال، فحالها أكثر بياناً، وأدق تعبيراً عما حل بها. وإمعاناً في تصوير هذه الحالة التي يسودها الحزن، اتكأ الشاعر على تقنية الحوار البسيط، الذي بدا، من خلال أنسنة المنازل، فشبهها بالإنسان، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (أحييها/ أسألها) على سبيل الاستعارة المكنية، وقد جلى هذا الحوار، وتلك الاستعارة حزن الشاعر، وحزن الديار معاً على ما حل بها.

ويمكن أن نعد الرياح من العوائق التي تحول دون وصال الشاعر مع محبوبته / ليلى التي رمز بها إلى الدهماء، بالإضافة إلى آيات الكتاب الكريم، فضلاً عن الطريق التي طمست معالمها، كما سيأتي الحديث عن ذلك في اللوحة الثالثة .

ويلاحظ في هذه اللوحة الجرس الموسيقي، الذي يغلفه الحزن والأسى، والناجم عن تكرار الألفاظ: "تُهدي/ تُهدينا/ يُبكيني/ ويَبكينا"، والتضاد في: "أُحييها/ لا تُحيينا"، وقد قوى هذا الجرس و

عضده: تكرار صوت الراء، الذي هو بطبيعته صوت مكرر؛ لأنك إذا وقفت عليه، رأيت طرف للسان يتغير بما فيه من التكرير.[1] وصوت النون، الذي يمتاز بالإطالة التي يطلق عليها الغنة.[2]

اللوحة الثالثة: لوحة الطريق:

وَطَـامِسٍ، دعسُ آثـارِ المَطْيّ بِـهِ نائـــــي المَخَارِمِ عِرنيناً فَعِرنينـــا[3]

قَـــدْ غَيَّرَته رِيـــاحٌ وَاخْتَرَقْنَ بـــه مِن كلِّ مَأتىً سَبِيلُ الرِّيحِ يَأْتِينَـــا

يُصْبِحْنَ دَعْساً مَرَاسِيلُ المطيّ بـــه حتّـــــى يغيّرْنَ مِنْهُ، أَوْ يُسَوّينَـــا[4]

في ظَهْرِ مَرْتٍ عَسَاقِيْلُ السَّرابِ بِهِ كَـــــأَنَّ وَغْرَ قَطَاهُ وَغْرُ حَادِينَـــا[5]

كَـــأَنَّ أَصْوَاتَ أَبْكَـارِ الحَمَامِ بِـــهِ فـــي كلِّ محنِيَةٍ مِنْـهُ يُغَنِّينَـــــا

أَصْـوَاتُ نِسْوانِ أَنْبـــاطٍ بِمَصْنَعَةٍ يُجدْنَ للنَّـــوحِ، وَاجْتَبْنَ التّبابِينَـــا[6]

في مُشْرِفٍ لِيطَ لَياطُ البَـلاَطُ بِـــهِ كَانَتْ لَسَاسَتِه تُجبَـــى قَرَابِينَـــــا[7]

صَـــوْتُ النواقِيسِ فِيهِ، ما تُفَرِّطُـهُ أَيْدي الجُلاَذي، وجُونٌ ما يغفّينـــا[8]

كَأَنَّ أَصْوَاتَها، مـــنْ حَيْثُ تَسْمعُها صَوْتُ المحابِضِ يَخْلُجْنَ المحارينا[1]

---

(1) انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (كر).

(2) انظر: الزيدي، كاصد ياسر: فقه اللغة العربية، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، 1987، ص 469.

(3) المخارم: جمع مخرم، و هو الطريق في الغلظ من الأرض، العرنين: الطريق. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 857.

(4) المراسيل: سهلة السير. انظر: المصدر نفسه، ص 858.

(5) المرت: القفر الذي لا نبات فيه. العساقيل: جمع عسقول، وهي القطعة، الوغر: الصوت. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 858.

(6) مصنعة: قرية، بجدن: لبسن البجد، أي الثياب، واجتبن: لبسن. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 858، 859.

(7) ليط: لزق. انظر: المصدر نفسه، ص 859.

(8) الجلاذي: الخدم، الجون: القناديل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 859.

وَاطـــأْتُهُ بالسُّرَى حتى تَرَكْتُ بِـــهِ لَيْلَ التَّمامِ تَرَى أَسْـــــدَافَهُ جُونَـا[2]

حتَّى اسْتَبَنْتُ الهُدى وَالبِيدُ هَاجِعَـةٌ يَخْشَعْنَ في الآل غُلْفاً، أَوْ يصلّينا[3]

تتجلى –في هذه اللوحة - حائل اخر بين الشاعر ومحبوبته،وهو الطريق التي محت الرياح معالمها، مما جعل السير فيها من الصعوبة بمكان، وضرب على غير هدى ونور. فعلاوة على أنها طامس، بفعل أثر وطء قوائم الدواب، فهي كذلك في غلظ من الأرض، تكثر فيها المنحنيات والتعرجات، فلا يسير فيها الراكب على استقامة. وهذه الطريق التي يصفها في ظهر مرت؛ أي طريق قفر لا نبات فيها، يغطيها السراب من كل ناحية، مما زاد من غموض معالمها.

وتجلي الصورة الفنية المتعاقبة الصعوبات التي تحف بهذه الطريق، ففي قوله:

في ظَهْرِ مَرْتٍ عَسَاقِيْلُ السَّرابِ بِهِ كَـــــأَنَّ وَغْرَ قَطَاهُ وَغْرُ حَادِينَـــا

فقد شبه أصوات القطا بصوت رجال حادين، ويوحي هذا التشبيه بما يكتنف هذه الطريق من خوف وقلق وتوتر. وفي قوله:

كَأَنَّ أَصْوَاتَها، مــنْ حَيْثُ تَسْمعُها صَوْتُ المحابِضِ يَخْلُجْنَ المحارينا

إذ شبه أصوات أفراخ الحمام في كل منحنى ومعوج من هذه الطريق، بأصوات نساء من النبط مثاكيل، اجتمعن للنواح، حتى يعلو صوت نواحهن، تعبيراً عن شدة الألم، وعميق الحزن. ويوحي التشبيه –أيضاً - بالخوف والخشية من هذه الطريق. ويذكر الشاعر المكان الذي اجتمعن

---

(1) المحابض: العيدان التي يشار بها العسل، المحارين: ما حرن من النحل، أو حب القطن: انظر: القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص 858 – 859.

(2) أسدافه: ظلمه، واحدها سدفة، الجون من الإضداد، هو الأبيض والأسود. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 860.

(3) الآل: السراب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 860.

فيه الثكالى للنواح؛ وهو معبد مشرف، ليط البلاط به، الذي يليق به، يضاء بالمصابيح، وتهدى إليه القرابين والهدايا، إكراماً له:

في مُشْرِفٍ لِيطَ لَياطُ البَـلاَطُ بِـــهِ كَانَتْ لَسَاسَتِه تُجبَى قَرَابِينَـــــا

والتشبيه في قوله:

صَـــوْتُ النواقِيسِ فِيهِ، ما تُفَرِّطُــهُ أَيْدي الجُلاَذي، وجُونٌ ما يغفّينـــا

كَأَنَّ أَصْوَاتَها، مــنْ حَيْثُ تَسْمعُها صَوْتُ المحابِضِ يَخْلُجْنَ المحارينا

فقد شبه أصوات النواقيس وهي تقرع بأيدي الجلاذي/ قوّام المعبد وخدامه، بأصوات العيدان التي تضرب بها النحل، لتنفر من أماكنها، فيُتمكن من الاشتيار ، وتشف هذه الصورة عن الصعوبات التي تحول دون الشاعر، ومحبوبته.

ويلحظ في قوله:

وَاطـــأْتُهُ بالسُّرَى حتى تَرَكْتُ بِـــهِ لَيْلَ التَّمامِ تَرَى أَسْـــــدَافَهُ جُونَـا

حتَّى اسْتَبَنْتُ الهُدى وَالبِيدُ هَاجِعَـةٌ يَخْشَعْنَ في الآل غُلْفاً، أَوْ يصلّينا

لوحة فنية مكتملة الخيوط، والألوان والظلال.

يريد أن يقول: إنه سرى ليلاً في هذه الطريق، حتى انبلج الفجر، وأضاء ظلمات الليل، والبيد هاجعة ساكنة، لا يتحرك فيها شيء، وقد غلفت بالسراب. وقد شبه بقوله "والبيد هاجعة ..." اضطراب الآكام، وانخفاضها في السراب، بحركات الركوع والسجود في الصلاة. والتشبيه تشبيه تمثيلي، فصورة الآكام، وهي ترتفع وتنخفض في السراب، تشبه صورة المصلي، وهو يقوم بحركات الصلاة، من ركوع وسجود. وتشي هذه الصورة بيأس الشاعر من عودة الحياة إلى ما كانت عليه بينه، وبين محبوبته الدهماء التي فرق الإسلام بينهما.

ويلاحظ –في هذه اللوحة- اعتماد الشاعر على التشبيه، الذي جاء معبراً عمّا جاش في نفسه من مشاعر وأحاسيس قلقة، وقد كثر التشبيه المتكئ على وجود أداة التشبيه (كأنّ)، والتشبيه الذي يتوافر فيه الأداة التي تعد بمثابة الحاجز الذي يفصل بين طرفي التشبيه، بحيث يحفظ لهما خصائصهما الذاتية .

وتكثر –في هذه اللوحة أيضاً- الكنايات البسيطة التي تفضي إليها السياقات اللغوية، والعبارات الشعرية، ففي البيت الأول، والثاني، والثالث، كناية عن صعوبة الطريق، وانطماس معالمه، وبالتالي فهو محفوف بالمخاطر والمهالك، وفي البيت العاشر، كنى به عن شجاعته، فهو لا يخشى شيئاً، ولا يهاب الضرب في البيداء، مهما اشتد ظلامها.

كما اتسمت كذلك بالتكرار اللفظي والصوتي، الذي أكد المعنى العام الذي دارت حوله أبيات هذه اللوحة، وهو صعوبة الوصول إلى المحبوبة ، وقلة الحيلة في اجتياز الصعوبات التي تحول دون ذلك، بل إن الوصول إليها ضرب من المستحيل. ولذلك ترى الشاعر يكرر بعض الألفاظ، مثل: (دعس/ دعساً) اللتين توحيان بغموض الطريق؛ لزوال معالمها بين الفترة و الأخرى، إما بفعل الرياح، أو بفعل قوائم الدواب. وكذلك تكرار لفظة (عرنيناً) مرتين، ليوحي بكثرة تعرجات ومنعطفات هذه الطريق، وبالتالي يصبح الضرب فيها من الصعوبة بمكان، أيضاً تكرار لفظة (وغر) التي تشي بشيء من الحزن الذي ينتاب الشاعر، وهو يشعر أن السير باتجاه المحبوبة، والوصول إليها من باب المستحيل.

وأما تكرار الصوت، فيتبدى بتكرار الأصوات: (الراء والنون، والسين)، إذ تكرر صوت الراء خمساً وعشرين مرة، وصوت النون، الذي تكرر أربعاً وأربعين مرة، والتنوين الذي تكرر إحدى عشر مرة. وهذا الصوتان يشيان بنبرة من الحزن، تتناغم والأسى الذي يعتور، وهو يشعر أن اليأس

يسيطر عليه. في حين تكرر صوت السين ثماني عشرة مرة، وقد خفف هذا الصوت من درجة الحزن والأسى، فمن خلاله نفث الشاعر بعض ما انحبس في صدره من هموم، كادت تقتله.

اللوحة الثالثة لوحة: الناقة:

وَاسْتَحْمَلَ الشَوْقَ مني عِرْمِسٌ سُرُحٌ تَخَـــــالُ باغزَها باللَّيْلِ مجنْونـــــا[1]

تَرْمي الفجاجَ بِجِيدارِ الحَصَى قُمَزاً فـــــي مِشيةٍ سُرُحٍ خَلْطاً أَفانينـــــا[2]

تَرْمي به، وهي كَالحَرداءِ خَانِقَـــةٌ قَذْفَ البَنَانِ الحصى بين المُخَاسِينَا[3]

كَانَـــتْ تُـــــدَوِّمُ إرْقالاً، فَتجمعــهُ إلـــــــى مَنَاكِبَ يَدْفَعْنَ المذاعينـــا[4]

وما دامت الطريق التي سيسلكها الشاعر إلى المحبوبة تحفها المخاطر، وتكتنفها المشاق والصعوبات، ينبغي أن تكون الوسيلة التي سيجتاز بها هذه الطريق، ويقطع بها سهولها وسفوحها الواسعة، والمترامية الأطراف، قوية، ونشيطة، وسريعة، وهكذا كانت ناقة الشاعر، فهي: صلبة.

وَاسْتَحْمَلَ الشَوْقَ مني عِرْمِسٌ سُرُحٌ تَخَـــــالُ باغزَها باللَّيْلِ مجنْونـــــا

فقد شبهها بالصخرة، بجامع الشدة والصلابة، فحذف المشبه، وأبقى المشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية. وهي أيضاً نشيطة / باعز، وهي لفرط سرعتها كأنها مجنونة أصابها المس، فلا تشعر بالكلل، ولا يمسها الفتور.

---

(1) عرمس: الناقة الصلبة، سرح: سهلة لينة، باعز: نشيطة. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 860.

(2) حيدر: ما استدار وصلب من الحصى، قمز: متفرقة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 861

(3) المخاسين: لعبة الأعراب بالتراب. انظر: المصدر نفسه، ص 861.

(4) التدويم: الدوران، الإرقال: ضرب من السير، المذاعين: جمع مذعان، وهي الناقة السريعة السير. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 861.

وتتفنن في مشيتها، فتخلط أفانين من الضرب وأنواعه، فتارة تسرع فيتطاير الحصى من تحت حوافرها هنا وهناك، وتارة أخرى تسير في قصد ولين.

تَرْمي الفجاجَ بِجِيدارِ الحَصَى قُمَزاً فـــــي مِشيةٍ سُرُحٍ خَلْطاً أَفانينـــــــا

وقد صور تناثر الحصى من تحت حوافرها في حنق وشدة وغضب، بصورة اللاعبين الذين يقذفون الحصى من بين أيديهم أزواجاً وفرادى.

تَرْمي به، وهي كَالحَرداءِ خَانِقَـــةٌ قَذْفَ البَنَانِ الحصى بين المُخَاسِينَـــا

وهي علاوة على سرعتها وفرط نشاطها، فهي منقادة لقائدها، سلسلة الرأس بين يديه.

كَانَـــتْ تُـــــدَوِّمُ إرْقالاً، فَتجمعـــهُ إلـــــــى مَنَاكِبَ يَدْفَعْنَ المذاعينـــا

ويجسد صدر البيت الأول " وَاسْتَحْمَلَ الشَوْقَ مني عِرْمِسٌ سُرُحٌ" دلالة هذه اللوحة التي رسمها لناقته، بما تمثله من نشاط وسرعة ... كما تجسد العلاقة الحميمة بين الشاعر وناقته، فهي تشاركه بعض الشوق إلى محبوبته؛ لذلك فهي تحث الخطا وتغذ السير إلى حيث المحبوبة، وإن كان الوصول إليها غير ممكن. فالشاعر القديم يحمل ناقته كثيراً من مشاعره، أو حنينه، وفرحه وحزنه. [1]

وجاء الإيقاع المفعم بالشجا، والمترع بالشجن، والناجم من خلال تكرار بعض الألفاظ: (سرح/ الحصا/ ترمي)، وتكرار بعض الأصوات؛ كصوت (النون) الذي تكرر ثماني عشرة مرة؛ ليقوي المعنى العام، الذي تمحورت حوله هذه اللوحة، والمتمثل بالشوق والحنين إلى المحبوبة.

اللوحة الرابعة: لوحة الميسر والقداح :

---

(1) انظر: فيدوح، عبدالقادر: القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع، البحرين، 1998، ص 80.

وَعَاتِقٍ شَوحَطٍ صُمٍّ مَقَاطِعُهـــا مَكْسُوّةٍ منْ جِيادِ الوَشي تلوينا[1]

عَارَضْتُها بعَنودٍ غَيْرِ مُعْتَلَـــثٍ تَرِنُّ مِنْهُ مُتوناً حين يَجرينَـــا[2]

حَسَرْتُ عن كفّيَ السّربالَ آخُذُهُ فَرداً يُجرّ على أَيْدي المُفَدِّينَـا[3]

ثُمَّ انْصَرَفْتُ به جَذْلاَنَ مُبْتَهِجـاً كَأَنَّهُ وَقْفُ عاجٍ باتَ مَكْنُونَـا[4]

والميسر والقداح، من وسائل المتعة واللهو في حياة العرب في الجاهلية، كما يعد من مفاخرهم؛ لأنهم كانوا يفعلونه في أيام الشدة والشتاء، وهو أيضاً دليل على المقدرة على الكرم والسخاء، "وكانت طريقته أن يجتمع الموسرون، ويشترون جزوراً، يقسمه الجزار عشرة أجزاء، ثم يُجاء بالقدح، فيأخذ كل من الأيسار على مقدرته، ثم يسلمونها إلى أمين يدفنها في الرمل، أو يضعها في خريطته، ويدخل يده، ويخرج قدحاً وهكذا".[5]

والأجواد من العرب كانوا –في شدة البرد، وتقلب الزمان- يتفاخرون بذلك، فإذا أظفر أحدهم بشيء من الجزور، جعله في ذوي الحاجة، وأهل المسكنة، وقد امتدحت العرب ذلك، وكانوا يهجون من يكف عنه ويسمونه "البرم" [6]

ليس إجراء الأقداح –في هذه اللوحة- وتقسيم الجزور بين ذوي الحاجة والمسكنة هو المقصود، بل لعله يرمز به إلى محبوبته (الدهماء) التي ظفر بها، وغدت أثيرة لديه، من دون نساء

---

(1) العاتق: اي قدح عاتق، خالص اللون، شوحط: ضرب من شجر النبع في جبال السراة، تتخذ منه القسي والقداح. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 861.

(2) عنود: قدح عنود، وهو الذي يخرج عائداً فائزاً، معتلث: معيب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 862.

(3) حسرت: شمرت، السربال: القميص. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 862.

(4) وقف عاج: سوار من عاج. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 862.

(5) انظر: المبيضين، ماهر أحمد علي، وعيسى عودة برهومة، مظاهر من الحياة الثقافية والاجتماعية في كتاب المفضليات، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الكرك، مج22، ع3، 2007، ص 20.

(6) الحوفي، أحمد: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1960، ص 369.

العالمين، وهو ما يتناغم مع اللوحات الفنية المتقدمة. وقد وصف هذا القدح/ الدهماء بغير ميزة، فهو عاتق / خالص اللون/ شوحط/ من شجر النبع الذي ينبت في جبال السراة/ يخرج عانداً/ مائلاً عن القداح فائزاً/ غير معتلث/ لا عيب فبه/ بحكم الصنع. والقداح التي جُعل بينها، لا تقل عنه حسناً وجمالاً، وإحكام صنعه، ولكنه امتاز عنها بأنه عنود. يصيح من حوله عند خروجه فائزاً: نفسي فداؤك.

اختزل الشاعر صورة القدح بكل: أنواعها، وظلالها، وحركاتها، بصورة السوار العاج المكنون عمّا يشينه ويؤثر فيه/ كأنه وقف عاج بات مكنون. وتشي هذه الصورة بكل جزئياتها بالفرح والسرور والغبطة، الذي ما زال يسيطر على الشاعر في لحظة يتذكر فيها ماضيه الجميل مع محبوبته الدهماء، فالشاعر مسكون بذلك الماضي الأثير لديه، فهو لا يفتأ يسترجعه بين الفينة والأخرى. وقد جلّى هذه الحالة النفسية للشاعر، والمترعة بالفرح والسرور، كثير من الدوال خيار/ الوشي/ تلوينا/ بعنود/ ترن منه متون/ المفدينا/ جذلان/ مبتهجاً.

اللوحة الخامسة: لوحة النساء الجميلات في أحد مجالس فرح.

وَمَـــأْتَمٍ كَالدُّمَى حُورٍ مَدَامِعُهـــا لَمْ تَبْـأَسِ العَيْشَ أَبكاراً ولا عُونَـــا[1]

شُمٌّ مُخَصَّـرَةٍ، صينـتْ منعَّمـــةً مـــنْ كـــلّ داءٍ بإذن اللَّهِ يشْفِينَـــا

كَـأَنَّ أَعْيُنَ غزْلانٍ، إذا اكْتَحَلَـــتْ بالإِثْمِـــدِ الجَوْنِ قَد قَرّضْنَها حِينـــا[2]

كَأَنَّهُـنَّ الظِّبـــاءُ الأُدمُ أَسْكَنَهـــا ضَـــالٌ بِغُرّةَ أَمْ ضـــالٌ بِدارينـــا[3]

يمشينَ مِثْلَ النّقـــا مَالَتْ جوانِبُـهُ يَنْهَالُ حِينـاً وَيَنْهَـــاهُ الثّرى حِينَـا[1]

(1) العون، جمع عوان، وهي هنا المرأة الثيب، انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 862.

(2) الإثمد: الكحل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 863.

(3) غرّة، دارين: اسما موضعين. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 863

مِنْ رَمَلِ عِرْنَانَ أَوْ مِنْ رملِ أَسْنِمةٍ جَعدَ الثَّرَى باتَ في الأَمْطَارِ مَدجونَا[2]

أَوْ كَـــاهْتِزَازِ رُدَينّـــيٍ تَداولَـــهُ أَيْدي التّجـــارِ، فزادوا مَسَّهُ لِينَـــا

نازَعْتُ أَلْبَابَهـــا لُبّـــــي بِمُخْتَزَنٍ مِـــنَ الأحاديثِ حتى ازْدَدنَ لي لِينَا

في ليلةٍ من ليالي الصّيفِ صالحةٍ لو كانَ بعدَ انصرافِ الدّهرِ مَأمونـــا

وتجسد هذ اللوحة الصورة النموذجية، أو المثال للمرأة؛ فهي حسناء كالدمية المصنوعة بإحكام وجمال، حوراء العينين، كما أنها منعمة مترفة، لم يلحقها البؤس والفقر في عيشها، سواء أكانت عند أهلها/ بكراً/ أم متزوجة/ عوناً. ثم الأنف، وضامرة الخصر، عينها عين الغزال، وجسدها كجسد الظبية الأدماء. هذه صفاتها المادية، أما صفاتها المعنوية التي تشيع الحركة والحياة في هذه الأوصاف. فهي تتثنى في مشيتها تثني الرمح اللدن، لينة الحديث، فضلاً عن أنها مصونة كريمة.

تتكئ هذه اللوحة على مجموعة من الصور الفنية المتعاقبة. فقد شبه المرأة في قوله:

وَمَـــأْتَمٍ كَالدُّمَى حُورٍ مَدَامِعُهـــا لَمْ تَبْـــأَسِ العَيْشَ أَبكاراً ولا عُونَـــا

بالدمية، بجامع الإتقان في الصنعة والجمال الفاتن، وشبه عينيها بعيني الظبية، حينما تكتحل بالأثمد بجامع الحسن والجمال. ويقول:

كَـــأَنَّ أَعْيُنَ غزْلانٍ، إذا اكْتَحَلَـــتْ بالإِثْمِـــــدِ الجَوْنِ قَد قَرّضْنَها حِينـــا

و أما جسدها كالظبية الأدماء بياضاً وجمالاً، والتشبيه أيضاً مرسل مجمل، يقول:

كَأَنَّهُـنَّ الظِّبـــاءُ الأُدمُ أَسْكَنَهـــا ضَـــالٌ بِغُرّةَ أَمْ ضـــــالٌ بِدارينـــا

---

(1) النقا: الكثيب من الرمل. انظر : القرشي : جمهرة أشعار العرب ، هامش ص 863.

(2) عرنان: جبل دون وادي القرى، أسنمة رمل، انظر: المصدر نفسه ، هامش ص 863.

وأما عجزها في تثنيه واضطرابه، فهو كهيل النقا في ارتجافه، بجامع العظم. يقول:

يمشينَ مِثْلَ النّقـــا مَالَتْ جوانِبُــهُ يَنْهَالُ حِينــاً وَيَنْهَـــاهُ الثّرى حِينَــا

فقد شبه عجز المرأة في تثنيها واضطرابها، علاوة على عظمه، بصورة هيل الرمل الذي لا يثبت مكانه، فينهال مرة، ويمنعه التراب الندي من السقوط مرة أخرى. أو كأن اهتزازه اهتزاز الرمح الرديني اللدن، الذي تعاقبت عليه أيدي التجار؛ ليختبروا لينه.

وقد أعجب بعض القدامى بتشبيه ابن مقبل هذا[1] في حين رأى علي البطل أن الشاعر قد جهد في (الهاء) المتوالية، وبلغ الجهد مداه في الشطر الثاني بهذا التصوير الصوتي "ينهال/ ينهاه"[2] .

ويستغل الشاعر بعض فنون البديع، مثل الجناس الناقص في: "ينهال/ ينهاه"، والطباق في: "أبكاراً/ عونا"، والتكرار المعنوي في: "غزلان/ الظباء" في إبراز الحركة والحياة، وعنصر اللون على هذه اللوحة الفنية.

ولعل هذه اللوحة الفنية بظلالها وحركاتها وسكناتها، وألوانها، امتداد للوحة السابقة بما يشيع فيها من رضا وسعادة، وفرح وسرور، وتذكر للأيام الجميلة، والماضي الذي كان ينعم فيه بالفتوة، والشباب مع محبوبته/ زوجه الدهماء. ويؤكد ذلك أيضاً الكناية في قوله: " لَمْ تَيْــأَسِ العَيْشَ أَبكاراً ولا عُونَـــا" التي توحي بالحياة الهانئة الجميلة التي قضاها مع الدهماء. كما عزز المجاز العقلي في قوله:

---

(1) انظر على سبيل المثال: ابن أبي عون، إبراهيم ابن محمد (ت 322هـ): كتاب التشبيهات عني به: محمد عبدالمعيد خان، طبع في مطبعة جامعة كمبردج، (د.م)، (د.ط)، (د.ت)، ص 100.

(2) انظر: البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1980، ص 93.

نازَعْتُ أَلْبَابَهـــا لُبّـــــي بِمُخْتَزَنٍ مِـــنَ الأحاديثِ حتى ازْدَدنَ لي لِينَا

حسن المعاشرة، ولين الحديث بينه وبينها.

وأما اللوحة السادسة والأخيرة؛ فهي: تهديد الشاعر خَديج بن عمرو، أخا النجاشي، قيس بن عمرو الحارثي، والفخر بقومه:

أَبْلِغْ خديجـــاً بأنّي قَدْ كرِهْتُ لَـــهُ بَعْضَ المَقَالَةِ يَهْدينـــا، فَتَأْتِينَـــا

أَرَاكَ تَجْـــري إلَيْنَـــا غَيْرَ ذي رَسَنٍ وَقَدْ تَكُونُ إذا نُجريـــكَ تُعْنِينَـــا

وَقَدْ بَريـــتُ قِدَاحـــاً أَنْتَ مُرْسِلُهـــا وَنَحْنُ رَامُوكَ، فانظُرْ كَيْفَ تَرْمِينَا

فَاقْصِدْ بِذَرْعِكَ واعْلَمْ لو تُجامِعُنَـــا أَنَّا بَنُو الحربِ نَسْقِيهـــا وَتَسْقِينَـــا[1]

مَرَّ السّهـــامِ بِخِرْصـــانٍ مُسَوَّمَـــةٍ وَالمشْرِفَيّةُ نُهْدِيهـــــا بِأَيْدِينَـــــا[2]

إنَّا مَشائيمُ، إنْ مَارستَ جَاهِلَنَـــــا يَوْمَ الطِّعانِ، وَتَلْقَانَـــا مَيَامِينَـــا

وَعَاقِدِ التّـــاجِ، أَوْ ســـامٍ لَهُ شَرَفٌ مِنْ سُوقةِ النّاسِ، نَالَتْـــهُ عَوَالِينَـــا

فَاسْتَبهِـلِ الحَرْبَ مِنْ حَـرّانَ مُطَّرِدٍ حتَّى يَظَلّ على الكَفّيـنِ مَرْهُونَـــا[3]

وَإنّ فينـــا صَبُوحـــاً إن رأيْتَ بِـــهِ جَمْعاً بهيّاً، وآلافـــاً ثَمَانِينَـــــا[4]

وَفِتْيَةً يَضْرِبُونَ النّاسَ عـــن عُرُضٍ ضرباً تَواصَى بِهِ الأبْطَالُ سِجّينَـــا[5]

وَمقربـــاتٍ عنـــاجيجـــاً مُطهَّمَـــةً مِن آلِ أَعْوَجَ مَلْحوفـــاً وملْبونَـــا[6]

---

(1) أقصد بذرعك: أربع على نفسك: انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 865.

(2) الخرصان: الرماح. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 865.

(3) استبهل الحرب: ابتلى بمكروهها. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 866.

(4) الصبوح: أي الحرب. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 866.

(5) سجين: أي الضرب الشديد. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 866.

(6) عناجيجاً: طوال، ملحوف: مجلل، ملبون: يسقى اللبن. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 867.

إذا تجَـاوبنَ صَعَّدنَ الصَّهيْلَ إلـى صلبِ الشؤون ولم تصهلْ بَرَاذِينَا[1]

فــلا تكُونَّــن كالنّــازي بِبِطْنَتِــهِ بَيْنَ القَرِينَينِ حتى ظَلَّ مَقْرُونَــا[2]

يهدد الشاعر خديجاً، ويتوعده؛ لأنه ظاهر أخاه عليه، وأعانه في هجاء قومه، بني العجلان فسخر منه غاية السخرية:

أَرَاكَ تَجْــري إلَيْنَــا غَيْرَ ذي رَسَنٍ وَقَدْ تَكُونُ إذا نُجريــكَ تُعْنِينَــا

فقد صوره في إقباله على الخصومة حيواناً طليقاً لا زمام له، إذا طُلب منه الجري أتعب صاحبه، فاستعار الرسن الدال على الحيوان، على سبيل الاستعارة المكنية، إمعاناً في الاستهزاء والسخرية منه، ثم أمعن في هذه السخرية، بقوله: "فاقصد بذرعك"؛ أي لا يعدُ بك قدرك أن تلاقينا بالحرب، فنحن مقابلوك بالمثل، فتدبر أمر نزالنا.

وقد وظف الاستعارة في قوله: " أَنا بنو الحرب نسقيها وتسقينا"، إذ شبه الحرب بالمرأة، وشبه قومه بأبنائها، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (بنو)، على سبيل الاستعارة المكنية، ليفخر بشجاعته وشجاعة قومه، وشدة بأسهم في الحرب من جهة، ويهدد خديجاً، ويثنيه عما مضى من الخصومة من جهة أخرى.

ويمضي الشاعر في تهديد خديج، قائلاً له إننا لا نهدي القوم الذين يناصبوننا العداء إلا السهام والسيوف:

مَرَّ السّهــامِ بِخُرْصــانٍ مُسَوَّمَــةٍ وَالمشْرِفَيّةُ نُهْدِيهــا بِأَيْدِينَــا

---

(1) الشؤون: مواصل قبائل الرأس وشعبها وملتقى عظامها، براذين من الخيل: ما كان من غير نتاج العرب. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب ، هامش ص 867.

(2) النازي: أي الجمل بين بعيرين مقرونين. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 867.

وقد استعار لفظة (نهديها)، على سبيل الاستعارة المكنية؛ للدلالة على خبرتهم الواسعة في القتال، فهم بنو الحرب كما تقدم.

ويكشف التشبيه في قوله:

إنَّا مَشائيمُ، إنْ مَارستَ جَاهِلَنَـــــا يَوْمَ الطِّعانِ، وَتَلْقَانَـــا مَيَامِينَـــا

عن مفارقة لطيفة بين موقفين متناقضين، فقد شبه قومه بالمشائيم، الذين يجلبون الشؤم والشر والدمار إلى أعدائهم في وقت الحرب والقتال، والميامين ذوي الخير والبركة، والكرم والجود على أضيافهم وقت السلم، إذ جمع بين الشدة والبأس، والجود والسخاء في قومه. وهو أيضاً تهديد مبطن لخديج وأخيه وقومهما.

وكنى بقوله:

وَعَاقِدِ التّـــاجِ، أَوْ ســـامٍ لَهُ شَرَفٌ مِنْ سُوقةِ النّاسِ، نَالَتْـهُ عَوَالِينَـــا

عن قتلهم الملوك، ومن دونهم من أشراف الناس ورؤسائهم.

وكنى بقوله:

فَاسْتَبهِـلِ الحَرْبَ مِنْ حَـرّانَ مُطَّرِدٍ حتَّى يَظَلّ على الكَفّيـنِ مَرْهُونَـــا

عن تعطشهم للدماء، إذ لا يعودون من الحرب، حتى يغدو عاقد التاج، ومن دونه من الأشراف والساسة بين مقتول أو مأسور.

وكنى بقوله أيضاً:

وَإنّ فينـــا صَبُوحـــاً إن رَأيْتَ بِـــهِ جَمْعاً بهيّاً، وآلافـــاً ثَمَانِينَـــا

وقد جاءت الكناية من خلال الاستعارة المكنية، إذ شبه الحرب بما يشرب بالغداة، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (صبوحاً)، والصبوح في الأصل شرب الغداة، وفي قوله "جمعاً بهياً" كناية عن قومه الذين يملؤون العين روعة وكثرة.

وكنى بقوله:

وَمقربـــاتٍ عنـــاجيجـــاً مُطهَّمـــةً مِن آلِ أَعْوَجَ مَلْحوفـــاً وملْبونَـــا

عن كرم خيول فرسان قومه، ونشاطها وقوتها

وكنى كذلك بقوله:

فـــلا تكُونَّـــن كالنّـــازي بِبِطْنَتِـــهِ بَيْنَ القَرِينَينِ حتى ظَلَّ مَقْرُونَـــا

عن دعوة أخِ النجاشي بألاَّ يدخل بينه وبين أخيه في الهجاء، فيكون كالنازي، وقد جاءت الكناية من خلال التشبيه ، فقد شبه أخا النجاشي بالنازي –الجمل بين بعيرين مقرونين، يقرن بينهما، فلا يستطيع فكاكاً، حتى يخلصه الراعي- فهو/ أخو النجاشي؛ كالرجل الذي يتعرض للمكروه حتى يقع فيه.

يمكن أن نتلمس من اللوحات الفنية السالفة بعدين، الأول: البعد العاطفي، الذي تمحورت حوله اللوحات الخمس الأولى، إذ تجلى فيها معاناة الشاعر، فضلاً عن الألم والحزن والأسى، الذي تركه في قلبه تفريق الدين الجديد بينه وبين محبوبته الدهماء، فهو وإن رضي بذلك مكرهاً، إلا أنه لا يستطيع نسيانها، أو كتمان حبها، فلا يفتأ يبوح بما يكنه لها من لاعج الشوق، وتباريح الهوى،

ولكنه مع ذلك يدرك أن العودة إليها ضرب من المستحيل، أو كالسراب الذي غشي طريقه أثناء رحلته.

وأما البعد الثاني، فهو البعد القبلي، الذي تجسده اللوحة السادسة والأخيرة، وقد تمثل في المهاجاة التي نشبت بين ابن مقبل من جهة، والنجاشي وأخيه من جهة أخرى. وفي هذه اللوحة برز جانبان، الأولى هجاء أخي النجاشي، والثاني فخر الشاعر بقومه، وبذلك يكون ابن مقبل مايزال مأسوراً بماضيه الجاهلي، الذي لم يستطع منه خلاصاً. ولعل ارتداده إلى الماضي، والتغني به يؤكد سطوته، وتأثيره القوي عليه.

و مما تمتاز به هذه القصيدة الحوار/ المنولوج الداخلي، ولاسيما في لوحاته الخمس الأولى، إذ استطاع الشاعر أن يعبر عن أفكاره، دون تقييد منطقي لهذه الأفكار، كما قدم من خلال هذه التقنية حالاته النفسية، وكشف عن أعماقه، وترجم عمّا ما في اللاشعور، بعيداً عن القيود اللغوية أو المنطقية.

أو كما يقول روبرت همفري (Robert Humphrey): "لتقديم المحتوى النفسي، والعمليات النفسية في المستويات المختلفة للانضباط الواعي، بعبارة أخرى لتقديم الوعي. وينبغي أن يؤكد... أن المنولوج الداخلي قد يعالج الوعي في أي مستوى... [و] أنه يهتم بكل محتويات الوعي وعملياته، لا بواحد منها فحسب... قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام عن قصد"[1]

وقد استغل الشاعر - على سبيل المثال - هذا النوع من الحوار -بكافة مستوياته - للتعبير عن طيف محبوبته ليلى، الذي طرقه وهو يسير مع الركب ناحية اليمين، وليلى هي الدهماء التي فرق الإسلام بينه وبينها، وتصوير ما حل بديارها؛ إذ أضحت خلاء، تروح وتجيئ فيها الرياح.

(1) همفري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 59 – 60.

وقد تبين من خلال هذا الحوار مأساة الشاعر التي تمثلت في البعد والفراق، وقطع العلاقة، واستحالة العودة إلى الصفاء والود بينه وبين محبوبته؛ لأن الدين الجديد قد وضع حداً فاصلاً لهذه العلاقة.

وقد بدأت مأساة الشاعر وشدة معاناته منذ هذه اللحظة التي اضطر فيها إلى الانفصال عن المرأة التي أحبها، وهام فيها عشقاً. ويمكن القول: إن مفردات هذه اللوحة جلت ذات الشاعر بكل أحزانها وآلامها، وهو يرحل في اتجاه معاكس، حيث لا تكون المحبوبة، فيستولي عليه الانكسار، وتكتنفه سوداوية مثقلة بالهموم والأحزان.

ثانياً: ملحمة الراعي النميري التي مطلعها: [1] (من الكامل)

مَابَــالُ دَفَّكَ بالفِــراشِ مَذِيــلا أَقَذىً بِعَيْنِكَ أَمْ أَرَدْتَ رَحيــلا

ويمكن تقسيمها إلى عدة لوحات فنية:

أولاً: اللوحة الأولى (1 -5) الحوار بين الشاعر وابنته (خُليدة):

مَابَــالُ دَفَّكَ بالفِــراشِ مَذِيــلا أَقَذىً بِعَيْنِــكَ أَمْ أَرَدْتَ رَحيــلا [2]

لَمّا رأَتْ أَرَقِـــي، وَطُولَ تَلَدُّدي ذاتَ العِشــاء، وَلَيْلِيَ الموصولا

قَالَتْ خُلَيْدَةُ: ما عرَاكَ، وَلَمْ تَكُنْ يَوماً، إذا عَرَتِ الشؤونُ سَؤُولا [3]

أَخُلَيْدُ إنّ أَبَــاكِ ضَافَ وِسَــادَه هَمّانِ، باتــا جَنْبَةً، وَدَخِيــلا [4]

طَرَقا، فتِلْكَ هَمَاهِمي، أَقْرِيهِمــا قُلُصاً لَواقِـحَ كالقسيِّ، وَحُــولا [5]

تكشف هذه الحوارية بين الشاعر وابنته، أن الشاعر مأزوم بلحظات من الخوف، والقلق، والاضطراب، فضلاً عن الهموم التي أرقته، وحالت بينه وبين الرقاد، ولذلك فقد عزم على الرحيل، ليسري عنه همومه، وليفرج عنه ما ألم به من مآسٍ وأحزان. فالرحلة لدى الشاعر القديم ليست بلا هدف أو غاية، بل أن الفضاء الذي "تنفتح عليه الرحلة، تتنوع دلالاته؛ بين كونه فضاءً يكرس التلاشي والاندثار؛ ويسعى لأن يكون منكمشاً منغلقاً يحمل معاني السلب، وبين كونه فضاءً للمقاومة، والتغلب على مظاهر الجفاف والتيه والموت".[6]

---

(1) انظر القصيدة في: القرشي: جمهرة أشعار العرب ، ص 921 – 938.

(2) دفك: جنبك، المذيل:المريض القلق. انظر: المصدر نفسه، هامش ص922.

(3) تلددي: تلفتي يميناً وشمالاً وتحيري. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 922.

(4) الدخيل: الباطن. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 922.

(5) القلوص: الفتية من الإبل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 922.

(6) رواينية، حفيظة: مقاربة فضاء الرحلة في النص الشعري القديم، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، الجزائر، ع33، مارس 2013، ص 28.

فالشاعر عزم على الرحلة على إبل فتية كالقسي، بعضها لاقح، وبعضها الآخر لم يلقح بعد، ليس هروباً من الواقع، وإنما صراع مع هذه الحياة، والتغلب على عوامل التلاشي والاندثار، والبحث عن فضاء أخر أكثر أملاً وتفاؤلاً وحياة. ولعل ذلك ما هون على الشاعر تحمل مشاق السفر، وتكاليف الرحلة المضنية، وعدم الإصغاء إلى ابنته، في محاولتها منعه من الارتحال، على الرغم من حبه لها.

يخاطب الشاعر-في البيت الأول- نفسه، من خلال توجيه الخطاب إلى غيره، وهو ما يعرف في علم البلاغة بالتجريد المحض، ولعل الشعور بالقلق والخوف أو الشعور النفسي المتأزم، هو الذي دفع الشاعر إلى أن يتحدث إلى نفسه، وكأنه في حالة ذهول وهذيان، وبالتالي أقام حواراً مع ذاته، حواراً قاسياً، وصل حد اللوم. فتقلبه في فراشه، لم يكن من أذى أو مرض، بل لأنه لم يرضَ المبيت على الضيم والظلم.

ويبدو أن الذي أكثر من تقلبه، وكأن ليله قد وصل بغيره، ليس هماً ذاتياً، فهو لم يكن قبل ذلك يبالي بالمصاعب والحوادث والملمات، ولكنه هم جماعي أفصحت عنه مناسبة النص، إذ قال الراعي قصيدة يمدح بها عبدالملك بن مروان، ويشكو من السعاة؛ وهم الذين يأخذون الزكاة من قبل السلطات. [1] إذن، ما أهمه وأقلق مضجعه؛ ظلم السعاة قومه.

هذا هو الهم الأول، والأكثر أهمية. وأما الهم الثاني، فهو هم شخصي/ ذاتي، هو خوفه من المثول أمام الخليفة، والوقوف وجهاً لوجه أمامه، ولاسيما وأنه قد كبر، واشتعل رأسه شيباً، وقد كشف قوله الآتي عن هذا الهم الشخصي:

وَعَلا المَشِيبُ لداته، وخَلَتْ لَهُ حِقَبٌ نَقَضْنَ مَـرِيرَهُ المَفْتُــولا

(1) انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 921.

فَكَــأَنّ أَعْظُمَهُ مَحَاجِـنُ نَبْعةٍ عُوجٌ قَدمن، فَقَـدْ أَرَدْنَ نُحـولا

أَبْلِغْ أَمِيرَ المُؤمِنِيــنَ رِسالــةً تَشْكو إِلَيْكَ مَظالِماً وَعَويــلا

مِن نازِحٍ كَثُرتْ إليكَ هُمومُـهُ لو يَستطيعُ إلى اللِّقاء سَبيلا

طَالَ التقلّبُ والزّمــانُ، وَرَابَــهُ كَسَلٌ وَيَكرهُ أن يَكُونَ كَســولا

اتكأ الشاعر في اللوحة المتقدمة على بعض فنون البيان لتصوير أرقه وهمومه، وما ألم به. ففي قوله:

لَمّا رأَتْ أَرَقِــي، وَطُولَ تَلَدُّدي ذاتَ العِشاء، وَلَيْلِيَ الموصولا

استعارة مكنية، حيث شبه الأرق بشيء مادي –يُرى ويحس، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (رأت)، وقد جسدت هذه الاستعارة قلق الشاعر واضطرابه. وفي قوله:

أَخُلَيْدُ إنّ أَبَــاكِ ضَافَ وِسَـادَه هَمّانِ، باتــا جَنْبَةً، وَدَخِيــلا

طَرَقا، فنِلْكَ هَمَاهِمي، أَقْرِيهِمــا قُلُصاً لَواقِحَ كالقسيِّ، وَحُــولا

استعارة مكنية أيضاً، إذ شبه همه بالضيف الذي ضافه ليلاً، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه، على سبيل الاستعارة المكنية، وقد وشت هذه الاستعارة أيضاً بقلق الشاعر وخوفه واضطرابه.

وفي قوله:

" قُلُصاً لَواقِحَ كالقسيِّ، وَحُــولا" فقد شبه القلص/ الإبل الفتية، بالقسي، بجامع الضمور والدقة، ويشي التشبيه باستعداد الشاعر وتهيؤه للقيام بالمهمة الملقاة على عاتقه، وهي المتضمنة في قوله:

أَبْلِغْ أَمِيرَ المُؤمِنِيــنَ رِسالــةً تَشْكو إِلَيْكَ مَظالِماً وَعَويــلا

إنها رسالة شكوى كبيرة، يستغيث فيها بأمير المؤمنين من ظلم لحقه، ولحق قومه.

وقد أثرى الإيقاع الداخلي، المتمثل في تكرار صوتي القاف الذي تكرر ثماني مرات، وصوت اللام الذي تكرر عشرين مرة النغمة الحزينة التي سيطرت على مقدمة القصيدة، بل على القصيدة كلها، فصوت القاف الذي يشي بالقلق والاضطراب والخوف، وصوت اللام الذي فيه غنة حزينة، خلقا هذا الإيقاع الحزين الذي تسرب إلى لوحات النص كلها.

اللوحة الثانية: (6-30) وصف القلص:

شُمَّ الحَوارِكِ جُنّحـــاً أَعْضادُهـــــا صُهْبـــاً تُنَاسِبُ شَدْقمـــاً وَجَديـــلا[1]

حُوزيَّـــةً طُويـــتْ على زَفَراتِهـــا طَـــــيَّ القنـــاطِرِ، قد بَزَلْـنَ بـزُولا[2]

بُنِيَتْ مَرافِقُهُـــــنّ فَوْقَ مَزِلّـــــةٍ لا يَسْتَطيـــعُ بِهَا القُـــرَادُ مَقِيـــلا[3]

كَانَـــتْ هَجَائِنُ مُنْذِرٍ وَمُحـــــرِّقٍ أُمـــاتِهِـــنّ، وَطَرقهِـــــنّ فَحِيـــلا[4]

فَكَـــأَنّ رَيِّضَهـــا، إذا يَاسَرْتَهـــا كَانَـــتْ مُعَـــاوِدَةَ الرَّحِيـــلِ ذَلـــولا[5]

وكأنَّمـــا انتطَحتْ على أثْباجِهـــــا فُـــــدُرٌ بِشابـــةَ قد تَمَمنَ وُعُـولا[6]

قُذُفُ الغُدوِّ، إذا غَـــدَوْنَ لحاجـــةٍ دُلُـــفُ الـــرَّواح، إذا أَرَدْنَ قُفُـــولا[7]

قُودٌ تُذَارِعُ غَـــولَ كُـــلِّ تَنوفـــةٍ ذَرْعَ المُوشَّـــــحِ مُبرمـــاً وَسحيـــــلا[8]

---

(1) الحوارك: جمع حارك: وهو أعلى الكاهل. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص922.

(2) حوزية: شديدة النفس. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 923.

(3) مزلة: مزلقة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 923.

(4) منذر ومحرق: ملكان من ملوك العرب القدامى. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 923.

(5) الريض: الناقة أول ما تراض. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 923.

(6) الأثباج: جمع ثبج، وهو معظم الظهر، فدر: جمع فادر وهو المسن من الوعول، شابة: هضبة معروفة بالحجاز. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 924.

(7) دلف: متقاربة الخطو. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 924.

(8) هود: طوال، تنوفة: مفازة، الموشح: الثوب، مبرم: الخيط المفتول من اثنين، السحيل: ما كان خيطاً واحداً. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 924.

في مَهْمَهٍ قَلِقَـــتْ بِهِ هَامَـــاتُهـــا قَلَـــقَ الفُـــؤوس، إذا أَرَدْنَ نُصـــولا[1]

وإذا تَعَارَضَتِ المَفَـــازَةَ عَارَضَـــتْ رَبِـــذاً يُبَغِّـــــلُ خَلْفَهـــا تَبْغيـــلا[2]

زَجِلَ الحُداءِ، كَـــأَنَّ في حَيْزُومِـــهِ قَصَبـــاً، وَمُقْنِعَةَ الحَنيـــن عَجـــولا[3]

وإذا تَرَحَّلَتِ الضُّحى قَذَفَـــتْ بـــــه فَشَـــأْوَنَ غايتَـــــهُ، فظَلّ ذَمِيـــلا[4]

يَتْبَعْنَ مَائِـــرَةَ اليَدَيْـــنِ شِمِلّـــــةً أَلْقَتْ بِمُنْخَرِق الرّيـــــاحِ سَليـــلا[5]

جَاءَتْ بذي رَمَـــقٍ لِسِتّةِ أَشْـــــهُرٍ قَدْ مَاتَ أَوْ حَبّ الحَيـاةَ قَليـــــلا

لاَ يَتّخِذْنَ إذا عَلَـــوْنَ مَفَـــــازَةً إلاّ بَيَـــــاضَ الفَرْقَدَيـــنِ دَليـــلا

حَتّـــى وَرَدْنَ لِتـــمّ خمسٍ بائـــصاً جُدّاً تَقارَضُـــهُ السُّقـــاةُ وَبيـــلا[6]

سُدُماً، إذا التمـــسَ الدِّلاءُ نِطافَـــه صَادَفْـــنَ مُشْرِفَـــةَ المَثَـــابِ، دَحولا[7]

جَمَعُوا قُوىً ممـا تَضُـــمّ رِحَالُهـــم شَتّـــى النِّجـــار، ترى بِهِنّ وُصـــولا

حتى إذا بَرَدَ السِّجـــالُ لُهَابَهـــا وَجَعَلْنَ خَلْفَ غُروضهـــنّ ثميـــلا[8]

وَأَفَضْـــنَ بَعْدَ كُظُومِهِـنّ بِجِـــرّةٍ مِنْ ذي الأبـــارِقِ أوْ رَعَيْنَ حَقيـــلا[9]

---

(1) مهمه: فلاة. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 924.

(2) الربذ: السريع، يعني الحادي، التبغيل: مشي فيه سعة. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص 925.

(3) حيزومه: صدره. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 925.

(4) شأون: سبقن، الذميل: السير اللين السريع. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 925.

(5) مائرة: سريعة، شملة: خفيفة، السليل: الولد. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 925.

(6) البائص: السابق البعيد الطلب، جد: البئر، تقارضه: تعاقبه، وبيل: الوخيم. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 926.

(7) سدم: متغير، المثاب: الحجر الذي يقوم عليه المستقي، دحول: بئر واسعة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 926.

(8) الغروض: جمع غرض، وهو للرحل كالحزام للسرج، ثميل: بقية العلف في بطن البهائم. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 926.

(9) كظومهن: عطشهن، ذو الأبارق، حقيل: موضعان. انظر: المصدر نفسه، هامش ص927.

جَلَسوا على أَكْوارِهــا، فَتَرَادَفَـــتْ صَخِبَ الصّدى، جَرعَ الرعانِ رحيلا[1]

مُلسَ الحصىَ بَاتَتْ تَوَجَّسُ فَوْقَــهُ لَغَطَ القَطـــــــا، بالجَلهتين نُـزولا[2]

حتّى إذا انجابَ الدُّجى وتَلفَّتَــتْ ورأتْ أَوابِـــدَ يَرتَعيــنَ هُجُـــــولا[3]

حُدْبَ السَّراةِ وأَلْحَقَــتْ أَعْجازَهـــا رُوحٌ يَكُـــــونُ وُقُوعُهـــا تحليـــلا[4]

وَجَرى على حَدْبِ الصُّوَى فَطَرَدْنَه طَرْدَ الوَسِيقـــةِ بالسَّمـــاوةِ طُـولا[5]

وقد توزعت هذه اللوحة بين وصف القلص بصورة عامة، ووصف ناقته بصورة خاصة، أما إبله؛ فهي فتية، لواقح وغير لواقح، كالقسي، ومن أحسن الإبل وأكرمها، سريعة، وذات لون أبيض تشوبه حمرة خفيفة، فيها صلة نسب للفحلين (شدقم وجديل) ومرافقها، وأكتافها ملس ولينة، لا يقر عليها القراد.

وهي أيضاً كريمات الآباء و الأمهات، والوحشي منها الذي لم يذل لراكبه بعد، إذا ركبه صار كالذلول يعتاد الرحيل والسفر كما صور حادي الإبل، وقوتها وإظمائها... إلخ. وأما ناقته، فهي ناقة تعلمت السير من نفسها، تسير بانقياد تام، كما يسهل السير على قناطر مائلة نزولاً، وأنها قوية، كأن في أوساطها وأعاليها وعول مسنة، سريعة قادرة على الحمل في القدوم والإياب، تستهدي بالفرقدين فقط ليدلاها على طريقها، طويلة تقطع مشقة الصحراء بيسر وسهولة ...إلخ.

اتكأ الشاعر على الصور الفنية لتجلية هذه اللوحة (لوحة الإبل)، ففي قوله:

---

(1) الرعان: أنوف الجبال. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 927.

(2) الجلهتان: جانبا الوادي. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 927.

(3) الأوابد: الوحوش، هجول: جماعة. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 927.

(4) حدب السراة: أي حدب الظهور، روح: جمع روحاء: أي السريعة الخطو. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 928.

(5) الوسيقة من الإبل: كالرفقة من الناس، السماوة: أرض. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 928.

شُمَّ الحَوارِكِ جُنّحـــاً أَعْضادُهـــــا صُهْبـــاً تُنَاسِبُ شَدْقمـــاً وَجَديـــلا

استعارة مكنية، إذ شبه أعضاد هذه الإبل بالطير، بجامع السرعة، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (جُنحا). و في قوله:

حُوزيَّـــةً طُويـــتْ على زَفَراتِهـــا طَـــــيَّ القنـــاطِرِ، قد بَزَلْـنَ بـزُولا

شبه ناقته الشديدة النفس، أي أنها تسير بيسر وسهولة، بالقنطرة المائلة التي يسهل السير عليها، وقد كنى بقوله "لا يستطيع بها القراد مقيلا" عن ملامسة أكتافها ومرافقها. وكنى بقوله:

كَانَـــتْ هَجَائِنُ مُنْذِرٍ وَمُحـــــرِّقٍ أُمـــاتهِـــنّ، وَطَرقهِـــــنّ فَحِيـــلا

عن كرم هذه الإبل، ونجابتها، ونسبها الطيب.

وفي قوله:

فَكَـــأَنّ رَيِّضَهـــا، إذا يَاسَرْتَهـــــا كَانَـــتْ مُعَـــاوِدَةَ الرَّحِيـــلِ ذَلـــولا

فقد شبه الوحشي من هذه الإبل، أي التي لم تذلل للركوب، بالذلول الذي اعتاد الرحيل والسفر. وفي قوله:

وكأنَّمـــا انتطَحتْ على أثْباجِهـــــا فُـــــدُرٌ بِشابـــةَ قد تَمَمنَ وُعُـولا

تشبيه، إذ شبه ضلوع الناقة واشباكها في ظهرها، وجنبيها الواسعين، بقرون الوعول المسنة التامة. وفي هذه الصورة كناية عن شدة ناقته وقوته.

وفي قوله:

قُذُفُ الغُدوِّ، إذا غَـــدَوْنَ لحاجـــةٍ دُلُـــفُ الـــرَّواح، إذا أَرَدْنَ قُفُـــولا

كناية عن قدرة ناقته على حمل الاثقال ذهاباً وإياباً، دون أن تشعر بالكلل.

وفي قوله:

قُودٌ تُذَارِعُ غَـــولَ كُـــلِّ تَنوفـــةٍ ذَرْعَ المُوشَّـــــحِ مُبرمـاً وَسحيـــــلا

إذ شبه صورة الناقة، وهي تقطع مشقة كل صحراء واسعة بسهولة ويسر كأنها ذراع، أو كأنها تقيسها بالذراع، بصورة النساجين الذين يقيسون خيوطهم المفتولة وغير المفتولة.

وقوله:

في مَهْمَهٍ قَلِقَـــتْ بِهِ هَامَـــاتُهـــا قَلَـــقَ الفُـؤوس، إذا أَرَدْنَ نُصـــولا

حيث شبه صورة اضطراب رووس الإبل في تلك الفلاة، بصورة اضطراب الفوؤس إذا أرادت الخروج من نصابها.

وفي قوله:

زَجِلَ الحُداءِ، كَـــأَنَّ في حَيْزُومِـــهِ قَصَبـــاً، وَمُقْنِعَةَ الحَنيـــن عَجـــولا

إذ شبه صوت راعي الإبل بالقصبة أو الناي الرفيع الصوت، أو بالمرأة الثكلى التي فقدت وليدها ، رافقه صوتها بالحنين لوليدها.

وفي قوله:

وإذا تَرَحَّلَتِ الضُّحى قَذَفَـــتْ بـــــه فَشَـــأْوَنَ غايتَـــــهُ، فظَلّ ذَمِيـــلا

استعارة مكنية، حيث شبه ارتفاع الضحى بإنسان يرحل من مكان إلى آخر، وقد أراد أن هذه الإبل إذا ارتفع النهار سبقت حاديها لنشاطها وسرعتها، مما يضطر إلى السرعة في سيره للحاق بها.

وأما المجاز فيتبدى –على سبيل المثال - في قوله:

حتى إذا بَرَدَ السِّجـــالُ لُهَابَهـــا وَجَعَلْنَ خَلْفَ غُروضهـــنّ ثميـــلا

وَأَفَضْـــنَ بَعْدَ كُظُومِهـنّ بِجِـــرّةٍ مِنْ ذي الأبـــارِقِ أوْ رَعَيْنَ حَقيـــلا

مُلسَ الحصىَ بَاتَتْ تَوَجَّسُ فَوْقَـهُ لَغَطَ القَطـــــــا، بالجَلهتين نُـزولا

حتّى إذا انجابَ الدُّجى وتَلفَّتـــتْ ورأتْ أَوابِـــدَ يَرتَعيـــنَ هُجُـــولا

ففي البيت الأول: "حتى إذا برد السجال"، مجاز مرسل علاقته المحلية. وفي البيت الثاني: "وأفضن بعد كظومهن بجرة" أراد أن الإبل دفعت ببعض ما في كروشها من الطعام، لتسطيع مواصلة السير بجد ونشاط، ذكر الكل وأراد الجزء، والمجاز هنا مجاز مرسل علاقته الكلية. وفي البيت الثالث: "لفظ القطا" مجاز مرسل علاقته الكلية، إذ ذكر الكل، وأراد الجزء. وفي البيت الرابع: "انجاب الدجى/ ورأت أوابد" أيضاً مجاز مرسل علاقته الكلية.

وقد جسدت الصورة الفنية في هذه اللوحة: بألوانها، وظلالها، وخيوطها، وحركاتها، وسكناتها، ولغتها، وألفاظها الصعبة الموحية التي تتلائم وموضوع الإبل وعالم الرعاة، ولا غرو في ذلك على شاعر لقب بالراعي لكثرة ما وصف الإبل ورعاتها، جسدت صورة قبيلته؛ المعروفة بالسؤدد والشرف، والقوة والزعامة، وقد عكست هذه الأبيات (6-21) صورة قومه، فإبل الراعي في هذا الجزء من اللوحة الكبيرة؛ إبل قوية، كريمة، أصيلة، شديدة النفس، نشيطة سريعة ...إلخ وهذه الصورة معادل موضوعي لصورة قبيلته الحازمة القوية العزيزة ...إلخ.

أما الأبيات (22-30)، فجسدت صورة الإبل التي أضناها السفر، وبرتها الرحلة الطويلة، وأضمرتها مشقة الطريق، وهي أيضاً تعكس صورة قومه عندما تعرضت لبعض الأذى والظلم والضيم على يد بعض السعاة، فهذه الصورة تعد كذلك معادلاً موضوعياً لقبيلته بعد هذه المحنة التي تعرضت لها.

وقد استطاع الشاعر أن يوظف ناقته –أيضاً- في خدمة قضيته المركزية؛ وهي الرفض والاجتماع على السياسات الاقتصادية التي أضرت بقومه، فصورة السليل الضعيف الهزيل الذي مات أو كاد يموت في قوله:

يَتْبَعْنَ مَائِـــرَةَ اليَدَيْـــنِ شِمِلّـــــــةً أَلْقَتْ بِمُنْخَرِق الرّيـــــــاحِ سَليـــــلا
جَاءَتْ بذي رَمَــقٍ لِسِتّةِ أَشْـــــــهُرٍ قَدْ مَاتَ أَوْ حَبّ الحَيـاةَ قَليـــــــلا

تقابل أبناء قبيلة الشاعر الذين يتضورون جوعاً، ويموتون من الهزل، وصورة السليل – أيضاً- الذي قذف في عرض الصحراء، هي عينها صورة عريف القبيلة الذي ضربه عمال الصدقات، وصورة الإبل التي فقدت صوى الطريق ومعالمها، فلم تجد دليلاً سوى الفرقدين، هي ذاتها صورة قبيلة الشاعر التي تشتت جمعها، وقطعوا الفيافي خائفين، كأن قوماً يطاردهم، لإدراك ثأر عندهم.

وصورة القبيلة هذه معناها أنها فقدت "الرائد" الذي اعتادت العرب أن تتبعه، وتسير وراءه؛ ليرود لها مواطن الكلأ، ومساقط الغيث، لأنه أدرى بمعالم الطريق ومسالكها، إن الرائد في هذه القصيدة، الذي يتشوف إليه الشاعر، وذكره غير مرة فيها؛ هو عدل الخليفة الذي يطمح فيه.[1]

وقد عضد الإيقاع الداخلي، الناجم عن تكرار صوت اللام الذي تكرر ثماني وسبعين مرة رفض الشاعر، واحتجاجه على ما آلت إليه ظروف قبيلته التي أثقل كاهلها جمع الضرائب، وجباية الأموال بوجه حق، وغير حق، حتى عزمت على الرحيل إلى مكان أخر يكفيها شر ذلك، كما عزز صوت القاف الذي تكرر خمساً وثلاثين مرة حالة القلق والخوف التي اعترت قبيلته، فضلاً عن

(1) انظر: صالح، مخيمر: شعر الاحتجاج الاقتصادي في العصر الأموي، دار الفيحاء للنشر والتوزيع، عمان، 1988، ص 83 – 84.

صوت النون الذي تكرر ثماني وستين مرة الذي وشى بالحزن والألم اللذين ألمّا بهذه القبيلة، حتى كادت تموت جوعاً.

اللوحة الثالثة: وهي الشكوى من ظلم يحيى بن الحكم بن أبي العاص الذي ولي المدينة سنة (75 هـ) من قبل الخليفة الأموي عبدالملك بن مروان: (131- 87)

أَبْلِغْ أَمِيرَ المُؤمِنيـــنَ رِسالـــةً ... تَشْكو إلَيْكَ مَظالِمـــاً وَعَويـلا

مِن نازِحٍ كَثُرتْ إليكَ هُمومُـــهُ ... لو يَستطيعُ إلى اللِّقاء سَبيـلا

طَالَ التقلّبُ والزّمـــانُ، وَرَابَـــهُ ... كَسَلٌ وَيَكرهُ أن يَكُونَ كَســـولا

ضافَ الهُمُومُ وِسادَهُ، وَتَجنّبَـــت ... رَيّانَ يُصْبِحُ في المَنامِ ثَقيـــلا[1]

فَطَوى الفُؤادَ على قَضاء صَريمةٍ ... بِالجِدّ، واتّخَذَ الزّماعَ خَلِيـــلا[2]

وَعَلا المَشِيبُ لِداتِه، وخَلَتْ لَـــهُ ... حِقَبٌ نَقَضْنَ مَرِيرَهُ المَفْتُـــولا

فَكَأَنّ أَعْظُمَهُ مَحَاجِـــنُ نَبْعـــةٍ ... عُوجٌ قَدُمن، فَقَدْ أَرَدْنَ نُحـــولا

كَحَديدةِ الهِنْديّ أَمْســـىَ جَفْنُـــهُ ... خَلَقاً وَلَمْ يَكُ في العِظَامِ نَكـولا[3]

تَعْلُو حَديدَتَـــهُ وَتُنْكُـــرُ لَوْنَـــهُ ... عَيْنٌ رأَتْهُ في الشبابِ صَقيـلا

إنّـــي حَلَفْتُ على يَمينٍ بَـــرّةٍ ... لا أَكْذُبُ اليَوْمَ الخَلِيفَةَ قيـــلا

مَا زُرْتُ آلَ أبـــي خُبَيْبٍ طَائِعـاً ... يَوْماً أُرِيدُ لِبَيْعَتي تَبْديـــــلا[4]

وَلَمّا أَتَيْتُ نُجَيْـــدَةَ بْـنَ عُوَيْمـــرٍ ... أَبْغي الهُدى، فَيَزِيدُني تَضْليـلا[1]

---

(1) ريان: ممتلىء كثير اللحم. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 928.

(2) الصريمة: العزيمة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 929.

(3) نكول: كليل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 929.

(4) ابو خبيب: كنية عبدالله بن الزبير. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 929.

مِنَ نِعْمَةِ الرحمــنِ لا مِن حِيلتـي ... إني أَعُدُّ لَـــهُ عليّ فُضـــولا

وَشَنِئْتُ كلَّ منافـــقٍ متقلِّـــبٍ ... تَرَكَ الزّلازلُ قَلْبَهُ مَدْخُـــــولا

واهي الأمانَةِ لا تزالُ قَلوصُـــــه ... بَينَ الخوارجِ هِزَّةً وذَميـــــلا

إذ كلّهمْ أمسى يَهُمُّ بِبَيْعَـــــــةٍ ... مَسْحَ الأكفِّ تَعاورُ المِنديـــلا

أَخَليفَةَ الرّحْمَنِ! إنّـــا مَعْشَـــرٌ ... حُنَفَاءُ، نَسْجُد بُكْرَةً وأصيـــلا

عَـــرَبٌ، نَرَى للَّهِ في أَمْوالِنـــا ... حَقَّ الزّكَاةِ مُنَزَّلاً تَنْزِيـــــــلا

إنّ السُّعـــاةَ عَصَوْكَ يَوْمَ أَمَرْتَهُم ... وَأَتَوا دَواهيَ، لو عَلِمتَ، وَغُولا[2]

كَتَبُوا الدُّهَيْـــمَ من العِدا بمُسْرِفٍ ... عَادٍ، يُرِيدُ خِيانـــةً وَغُلـــولا[3]

ذُخْرَ الخليفةِ، لو أَحَطْتَ بِعلْمِـــه ... لَتَرَكْتَ مِنْهُ طَائفـاً مَفْصُـــولا

أَخَذُوا العريفَ، فَقَطّعوا حَيْزُومَـــه ... بِالأصْبَحيّة، قائماً مَغْلـــــولا[4]

حَتّى إذا لَمْ يَتْرُكـــوا لِعِظامِـــهِ ... لَحْمـــاً، ولا لِفُؤادِهِ مَعْقُـــولا

جَاؤوا بِصَكِّهِمُ، وَأَحْدَبَ أَسْـــأَرَتْ ... مِنْهُ السِّياطُ يَرَاعةً إجفيـــــلا[5]

---

(1) نجيدة بن عويمر: نجدة بن عامر الحنفي، كان من أصحاب نافع بن الأزرق الخارجي. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب ، هامش ص 930.

(2) وغول: دواهي. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 931.

(3) الدهيم: الداهية والشر. انظر: المصدر نفسه، هامش ص931.

(4) الأصبحية: السياط. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 931.

(5) أسأرت: أبقت. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 932.

نسيَ الأمانَةَ مِنْ مَخافَةِ لُقّـــــحٍ شُمُسٍ، تركنَ بَضِيعَهُ مَجْـدولا[1]

أَخَذُوا حَمُولَتَـــهُ، فَأَصْبَحَ قَاعِـداً لا يَسْتَطِيعُ عن الدّيَارِ حَويـلا

يَدْعُو أَميرَ المؤمنينَ، وَدُونَـــــهُ خَبْتٌ تَجُرّ به الرّياحُ ذُيُـــولا[2]

كَهُداهِدٍ كَسَرَ الرّمـــاةُ جَنَاحَـــه يَدْعو بِقارِعَةِ الطّريقِ هَديـــلا[3]

وَقْعَ الرّبيعِ، وَقَد تَقَـــاربَ خَطْـوُهُ وَرأى بِعَقْوَتِهِ أَجَشَّ نَسُـــــولا[4]

مُتَوَشِّحَ الأقْـــرَابِ فِيهِ نَهْمَـــةٌ نَهْشَ اليدَين، تَخَالُهُ مَشْكـــولا[5]

كدُخانِ مُرْتَجِلٍ بِأَعْلـــى تَلعَـــةٍ غَرْثَانَ ضَرّمَ عَرْفَجاً مَبْلـــولا[6]

أَخَليفَةَ الرّحْمَـــنِ! إنّ عَشِيرَتـــي أمسى سوامُهُمُ عَزِينَ فُلـــولا

قَوْمٌ على الإسْلاَمِ لَمّا يَتركـــوا ما عُونَهُم، وَيُضَيِّعوا التهليـلا[7]

قَطَعُوا اليمامَةَ يُطْرَدونَ، كَأَنّهـــم قَوْمٌ أصابوا، ظالمين، قَتِيـــلا

يَحْدُونَ حُدْباً مَائِـــلاً أَشْرَافُهـــا في كلّ مَقْرَبَةٍ يَدَعْنَ رَعيـــلا[8]

حَتّى إذا حُبِسَتْ تُتُقِّـــيَ طِرْقُها وثَنى الرُّعاةُ شكيرها المَنْجـولا[9]

شَهْرَي رَبِيعٍ ما تَذُوقُ لَبُونُهُـــمْ إلاّ حُمُوضاً وَخمةً، وذَويـــلا[10]

---

(1) مجزول: مقطوع. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 932.

(2) خبت: ما اتسع من الأرض. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 932.

(3) الهداهد: الحَمام. انظر: المصدر نفسه ، هامش ص932

(4) وقع الربيع: ضرب المطر للأرض، العقوة: ساحة الدار، نسول: سريع. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 933.

(5) الأقراب: الخواصر. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 933.

(6) غرثان: جوعان. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 933.

(7) الماعون هنا: الزكاة. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 934.

(8) أشرافها: أسنمتها، المقربة: الطريق في الجبل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 934.

(9) الشكير: أراذل المال. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 934.

(10) الذويل: النبات اليابس. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 934.

وَأَتَاهُمُ يحيَـــــى، فَشَدّ عَلَيْهِـــمُ عَقداً، يَرَاهُ المُسْلِمُونَ ثَقيـــلا

كُتُباً تَرَكْـــنَ غنيَّهم ذا خَلَّـــةٍ بَعْدَ الغِنَى، وَفَقيرَهم مَهْـــزولا[1]

فَتَرَكْتُ قَوْمي يِقْسِمُونَ أُمورَهـــم أَإِلَيْكَ أَمْ يَتَلَبَّثُـــونَ قَليـــلا

أَنْتَ الخليفةُ عَدْلُـــهُ وَنَوالُـــهُ وإذا أَرَدْتَ لِظَالِـــمٍ تَنْكِيـــلا

فَارْفَعْ مَظَالِـــمَ عَيّلَتْ أَبْناءنـــا عَنّا، وَأَنْقِذْ شِلْوَنـــا المأكـــولا

فَنَرى عطيّة ذاكَ، إنْ أَعْطَيْتَـــهُ من ربّنا فَضْـــلاً، وَمِنْكَ جزيلا

إنّ الّذيـــنَ أَمَرْتَهُمْ أَنْ يَعْدِلُـــوا لَمْ يَبْلُغوا مِمّـــا أَرَدتَ فَتِيـــلا

أَخَذُوا الكرامَ مِنَ العِشارِ ظُلامـــةً مِنّا، وتُكْتَبُ لـــلأمير أفيـــلا[2]

فَلَئِنْ سَلِمْتُ لأَدْعُـــونّ بِظَعْنَـــةٍ تَدَعُ الفَرَائضَ بِالشّريفِ قليـــلا

وإذا قُرَيـــشٌ أَوقَدَتْ نِيرانَهـــا وَبَلَتْ ضَغَائِنَ بَيْنَها وَذُحُـــولا[3]

فأَبُوكَ سَيّدُهـــا، وَأَنْتَ أَشدُّهـــا وَمِنَ الزّلازِلِ في التلاتـلِ حولا[4]

وَأَبُوكَ ضَـــارَبَ بالمدينَةِ وَحْـــدَهُ ضَرْباً ترى مِنْهُ الجَمَيعَ شُكـولا[5]

قَتَلوا ابنَ عَفّـــانَ الإماما تَعدِّيـــاً وَدَعا، فَلَمْ أَرَ مِثْلَهُ مَخْـــذُولا

فَتَصَدّعَتْ من يَوْم ذاكَ عصاهـــمُ شِقَقاً، وَأَصْبَحَ سَيْفُهُم مَسْلُـــولا

حتّى إذا نَزَلَتْ عَجَاجَـــةُ فِتْنَـــةٍ عَمْيَاءَ، كان كِتَابُهـــا مَفْعُولا

وَرَثَتْ أُميّةُ أَمْرَهـــا، فَدَعَتْ لَـــهُ مَنْ لَمْ يَكُنْ غُمراً ولا مَجْهُـــولا[6]

---

(1) خلة: حاجة. انظر: القرشي: جمهرة أشعار العرب، هامش ص 935.

(2) أفيل: الصغير من الأبل. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 936.

(3) ذحول: جمع ذحل، وهو الثأر. انظر: المصدر نفسه، هامش ص936.

(4) التلاتل: الشدائد، جول: لب القلب ومعقوله. انظر: المصدر نفسه، هامش ص937.

(5) شكول: الأشكال. انظر: المصدر نفسه، هامش ص937.

(6) الغمر: من لم يجرب الأمور. انظر: المصدر نفسه، هامش ص 937.

مَرْوَانَ أَحْزَمَهـــا، إذا حَلّتْ بِـــهِ حُدْبُ الأمورِ، وَخَيْرَها مسؤولا

أَيّامَ رَفّـــعَ بالمدينَـــةِ ذَيْلَـــهُ وَلَقَدْ يرى زرعاً بها ونخيـــلا

وَدِيَـــارَ مُلْكٍ خَرّبَتْهـــا فِتنَـــةٌ وَمُشَيَّداً فيهِ الحِمَـــامُ ظليلا

أَيَامَ قَوْمي، والجماعَـــةُ كَالّـذي لَزِمَ الرِّحالَةَ أَنْ تَمِيلَ مُميـــلا

افتتح الشاعر هذه اللوحة الشعرية بالاستغاثة بالخليفة عبدالملك بن مروان، مما لحق به وقومه من الظلم والضيم، ولعله أرسل رسالة/ شكوى مع صديق له إلى الخليفة قبل أن يصله، خوفاً من مواجهته؛ لأن مواقفه مع بني أمية لم تكن على ما يرام، إذ وقف ضدهم، وانحاز إلى الزبيريين المناوئين لهم، بل قد هجاهم في غير قصيدة، وربما حمل هذه الرسالة وبلغها بنفسه إلى الخليفة، متكلفاً –في سبيل قومه - المخاطر التي يمكن أن تقع عليه.

أَبْلِغْ أَمِيرَ المُؤمِنيـــنَ رِسالـــةً تَشْكو إلَيْكَ مَظالِمـــاً وَعَويـلا

ويبدو الاسترحام والتذلل جليين في لغة خطابه، فهو مثقل بالهموم، متوجس من اللقاء، خائف من المواجهة، كبرت سنه، وغزا الشيب رأسه، ووهنت قواه، وتقوست عظامه، وغدت ضعيفة، بعد أن كان ذا عزيمة ماضية، وشكيمة قوية ...

مِن نازِحٍ كَثُرتْ إليكَ هُمومُـــهُ لو يَستطيعُ إلى اللّقاء سَبيـلا

طَالَ التقلّبُ والزّمـــانُ، وَرَابَـــهُ كَسَلٌ وَيَكرهُ أن يَكُونَ كَســـولا

ضافَ الهُمُومُ وِسادَهُ، وَتَجنّبَـــت رَيّانَ يُصْبِحُ في المَنامِ ثَقيـــلا

فَطَوَى الفُؤادَ على قَضاء صَريمةٍ بِالجِدّ، واتّخَذَ الزَّماعَ خَلِيـــلا

وَعَلا المَشِيبُ لِداتِه، وخَلَتْ لَـــهُ حِقَبٌ نَقَضْنَ مَرِيرَهُ المَفْتُـــولا

فَكَأَنّ أَعْظُمَهُ مَحَاجِـــنُ نَبْعـــةٍ عُوجٌ قَدُمن، فَقَدْ أَرَدْنَ نُحـــولا

كَحَديدةِ الهِنْديّ أَمْســـىَ جَفْنُـــهُ خَلَقاً وَلَمْ يَكُ في العِظَامِ نَكـولا

تَعْلُو حَديدَتَـــهُ وَتُنْكُـــرُ لَوْنَـــهُ عَيْنٌ رأَتْهُ في الشبابِ صَقيـلا

وتعلو نبرة الاسترحام والتذلل؛ لتصل درجة حلف اليمين والقسم، إذ يقسم على أنه ما كان –هو وقومه - يوماً مع عبدالله بين الزبير بن العوام –رضي الله عنهما - ولا بايعه طائعاً مختاراً، وأن بيعته لبني أمية ماضية، ولا تحتاج إلى تجديد، ولم يبغِ عنها بديلا، ولا تحويلا، فضلاً عن أنه لم يزر نجيدة بن عويمر الخارجي حتى يشجعه على الخروج على بني أمية، وهذا من نعمة الله عليه، وليس من كفايته ومقدرته، فهو يكره كل منافق متقلب، يميل حسب أهوائه، كما أنه لم يكن في يوم ما متقلباً في بيعته، كما يفعل غيره الذين لا تدوم بيعتهم طويلا:

إنّـــي حَلَفْتُ على يَمينٍ بَـــرّةٍ لا أَكْذُبُ اليَوْمَ الخَلِيفَةَ قيـــلا

مَا زُرْتُ آلَ أبـــي خُبَيْبٍ طَائِعـاً يَوْماً أُرِيدُ لِبَيْعَتي تَبْديـــــلا

وَلَمّا أَتيْتُ نُجَيْـــدَةَ بْـنَ عُوَيْمـــرٍ أَبْغي الهُدى، فَيَزِيدُني تَضْليلا

مِنَ نِعْمَةِ الرحمـــنِ لا مِن حِيلتـي إني أَعُدُّ لَـــهُ عليّ فُضـــولا

وَشَنِئْتُ كلَّ منافـــقٍ متقلِّـــبٍ تَرَكَ الزّلازلُ قَلْبَهُ مَدْخُـــــولا

واهي الأمانَةِ لا تزالُ قَلوصُـــه بَينَ الخوارجِ هِزَّةً وذَميـــــلا

إذ كلّهمْ أمسى يَهُمُّ بِبَيْعَـــــــةٍ مَسْحَ الأكفِّ تَعاورُ المِنديـــلا

ويلجأ الشاعر إلى طريقة أخرى يستدر بها عطف الخليفة، وطلب رضاه، واستنهاضه على رفع ما ألم به من ظلم، متوسلاً إليه بوثيقة الدين ورابطة العروبة، فهم حنفاء مسلمون يقيمون الصلاة ويؤدون الزكاة، وبالتالي لا يستحقون ظلم السعاة وعسفهم، وبطشهم:

أَخَليفَةَ الرّحْمَنِ! إنّـــا مَعْشَـــرٌ حُنَفَاءُ، نَسْجُد بُكْرَةً وأصيـــلا

عَـــرَبٌ، نَرَى للَّهِ في أَمْوالِنـــا حَقَّ الزّكَاةِ مُنَزَّلاً تَنْزِيـــــلا

قَوْمٌ على الإسْلاَمِ لَمْا يَتركـــوا ما عُونَهُم، وَيُضَيِّعوا التهليـلا

ثم يشرع في بيان ظلم السعاة، ومخالفتهم أوامر الخليفة، وتجاوزهم جمع أموال الضرائب والزكاة المستحقة إلى جباية الأموال بغير وجه حق، فاستغلوا وظيفتهم في تحصيل الأموال لجيوبهم، فكأنهم أمالوا الحق الذي جاؤوا ليعدلوه ويحقّوه، فلو أحطت يا أمير المؤمنين بهؤلاء السعاة خبراً لنكلت بهم تنكيلا، وهو بذلك يبرئ الخليفة من فعلتهم، وسلوكهم المشين، إذ أخذوا العريف/ سيد القوم، فانهالوا عليه بالسياط، حتى قطَّعوا صدره، وتركوه مقيداً ذليلاً، وأزالوا لحمه عن عظامه؛ لكثرة ما ضربوه بالسياط، حتى نسي ما أمنه الناس عليه من شدة الخوف، ولم يكتفوا بذلك بل جردوه من إبله التي يحمل عليها أثقاله:

إنّ السُّعـــاةَ عَصَوْكَ يَوْمَ أَمَرْتَهُم وَأَتَوا دَواهيَ، لو عَلِمتَ، وَغُولا

كَتَبُوا الدُّهَيْـــمَ من العِدا بمُسْرِفٍ عَادٍ، يُرِيدُ خِيانـــةً وَغُلـــولا

ذُخْرَ الخليفةِ، لو أَحَطْتَ بِعلْمِـــه لَتَرَكْتَ مِنْهُ طَائفـاً مَفْصُـــولا

أَخَذُوا العريفَ، فَقَطّعوا حَيْزُومَـــه بِالأصْبَحيّة، قائماً مَغْلـــــولا

حَتّى إذا لَمْ يَتْرُكـــوا لِعِظامِـــــهِ لَحْمـــاً، ولا لِفُؤادِهِ مَعْقُـــولا

جَاؤوا بِصَكِّهِمُ، وَأَحْدَبَ أَسْـــأَرَتْ مِنْهُ السِّياطُ يَرَاعةً إجفيـــــلا

نسيَ الأمانَةَ مِنْ مَخافَةِ لُقّـــــحٍ شُمُسٍ، تركنَ بَضِيعَهُ مَجْـدولا

أَخَذُوا حَمُولَتَـــهُ، فَأَصْبَحَ قَاعِـداً لا يَسْتَطِيعُ عن الدّيَارِ حَويـلا

ويعرض بصورة مؤلمة ومؤثرة لما آلت إليه أموال قومه، فقد تشتت جمعها، وقطعوا فيافي اليمامة خائفين كأن قوماً يطاردونهم لإدراك ثأر عندهم، وساقوا إبلهم المهزولة، يبحثون بحثاً مضنياً

عن الكلأ والماء، ثم يجيء السعاة، فيتخيرون أحسنها، ويتركون الرديء منها؛ ولذلك فقد غدا غنيهم فقيراً :

قَطَعُوا اليمامَةَ يُطْرَدونَ، كَأَنّهـــم ... قَوْمٌ أصابوا، ظالمين، قَتِيـــلا

يَحْدُونَ حُدْباً مَائِـــلاً أَشْرَافُهـــا ... في كلّ مَقْرَبَةٍ يَدَعْنَ رَعيـــلا

حَتّى إذا حُبِسَتْ تُتُقِّـــــيَ طِرْقُها ... وثَنى الرُّعاةُ شكيرها المَنْجـولا

شَهْرَي رَبِيعٍ ما تَذُوقُ لَبُونُهُـــــمْ ... إلاّ حُمُوضاً وَخمةً، وذَويـــلا

وَأَتَاهُمُ يحيَـــــى، فَشَدّ عَلَيْهِـــمُ ... عَقداً، يَرَاهُ المُسْلِمُونَ ثَقيـــلا

كُتُباً تَرَكْـــنَ غنيَّهم ذا خَلَّـــةٍ ... بَعْدَ الغِنَى، وَفَقيرَهم مَهْـــزولا

فَتَرَكْتُ قَوْمي يِقْسِمُونَ أُمورَهـــم ... أَإِلَيْكَ أَمْ يَتَلَبَّثُـــونَ قَليـــلا

يختم الشاعر هذه اللوحة بمدح الخليفة عبدالملك، وأبيه مروان بن الحكم، أو بالأحرى يستنهض هممهما، ويستثير عزائمهما في سبيل إنصاف قومه، ورفع الظلم والضيم الذي لحق بهم:

أَنْتَ الخليفةُ عَدْلُـــهُ وَنَوالُـــــهُ ... وإذا أَرَدْتَ لِظَالِـــمٍ تَنْكِيـــلا

فَارْفَعْ مَظَالِـــمَ عَيّلَتْ أَبْناءنـــا ... عَنّا، وَأَنْقِذْ شِلْوَنـــا المأكـولا

فَنَرى عطيّة ذاكَ، إنْ أَعْطَيْتَـــهُ ... من ربّنا فَضْـلاً، وَمِنْكَ جزيلا

إنّ الّذيـــنَ أَمَرْتَهُمْ أَنْ يَعْدِلُـوا ... لَمْ يَبْلُغوا مِمّـــا أَرَدتَ فَتِيـــلا

أَخَذُوا الكرامَ مِنَ العِشارِ ظُلامـةً ... مِنّا، وتُكْتَبُ لـــلأمير أفيـــلا

فَلَئِنْ سَلِمْتُ لأدْعُـــونّ بِظَعْنَـةٍ ... تَدَعُ الفَرَائضَ بِالشّريفِ قليـــلا

وإذا قُرَيـــشٌ أَوقَدَتْ نِيرانَهـــا ... وَبَلَتْ ضَغَائِنَ بَيْنَها وَذُحُـــولا

فأَبُوكَ سَيّدُهـــا، وَأَنْتَ أَشدُّهـــا ... وَمِنَ الزّلازِلِ في التلاتـلِ حولا

وَأَبُوكَ ضَـــارَبَ بالمدينَةِ وَحْـدَهُ ... ضَرْباً ترى مِنْهُ الجَمَيعَ شُكـولا

قَتَلوا ابنَ عَفّـــانَ الإماما تَعدِّيــاً وَدَعا، فَلَمْ أَرَ مِثْلَهُ مَخْـــذُولا

فَتَصَدّعَتْ من يَوْم ذاكَ عصاهــمُ شِقَقاً، وَأَصْبَحَ سَيْفُهُم مَسْلُــولا

حتّى إذا نَزَلَتْ عَجَاجَـــةُ فِتْنَـــةٍ عَمْيَاءَ، كان كِتَابُهـــا مَفْعُولا

وَرَثَتْ أُميّةُ أَمْرَهـــا، فَدَعَتْ لَــهُ مَنْ لَمْ يَكُنْ غُمراً ولا مَجْهُــولا

مَرْوَانَ أَحْزَمَهـــا، إذا حَلّتْ بِـــهِ حُدْبُ الأمورِ، وَخَيْرَها مسؤولا

أَيّامَ رَقّـــــعَ بالمدينَـــةِ ذَيْلَـــهُ وَلَقَدْ يرى زرعاً بها ونخيـــلا

وَدِيَـــارَ مُلْكٍ خَرّبَتْهـــا فِتنَـــةٌ وَمُشَيَّداً فيهِ الحِمَـــامُ ظليلا

أَيَامَ قَوْمي، والجماعَـــةُ كَالّــذي لَزِمَ الرِّحالَةَ أَنْ تَمِيلَ مُميـــلا

فالشاعر يستنهض همم الخليفة، من خلال وصفه بالعدل والكرم، والبطش بالظالمين، إن أراد ذلك، ثم بمدح أباه، ويصفه بالسيد الكريم، وذي القوة والعزيمة، فقد قاتل وحده بالمدينة، ولذلك فقد اجتمعت بنو أمية كلها، ودعوا بالخلافة لأبيك مروان بن الحكم، فهو أشد بني أمية حزماً في الأمور الشاقة، ودراية بالمسؤولية.

فهذه الأبيات ليست من المدح الذي عهد من الشعراء أمام الخلفاء والأمراء والقادة، بقدر ما هي دفاع عن قوم الشاعر، والطلب من الخليفة الرحمة بهم، وإنصافهم من ظلم السعاة، وجباة الضرائب، ولذلك فهو يهدد الخليفة بأن يدعوا قومه إلى الرحيل عن ديارهم، ولا يدعوا فيها من النعم إلا قليلا مما لا تجب فيه الزكاة، فينجوا من ظلم السعاة الذي وليتهم على أرضهم:

فَلَئِنْ سَلِمْتُ لأدْعُـــونّ بِظَعْنَـــةٍ تَدَعُ الفَرَائِضَ بِالشّريفِ قليـــلا

ويذكر الشاعر الخليفة بأن قومه التزموا الجماعة، وما خرجوا على السلطان، أو شقوا عصا الطاعة أيام الفتنة حينما قتل عثمان بن عفان –رضي الله عنه-، لذا فهم لا يستحقون منك ومن السعاة ما لحق بهم من ظلم:

أَيَامَ قَوْمي، والجماعَـــةُ كَالّـذي لَزِمَ الرِّحالَةَ أَنْ تَمِيلَ مُميـــلا

وخلاصة الأمر، فإن قصيدة الراعي النميري، ولاسيما هذه اللوحة الأخيرة؛ هي بمثابة الاحتجاج والرفض للسياسات الاقتصادية، والمتمثلة على وجه الخصوص في شكوى الشاعر وقومه من ظلم السعاة الذي تجاوز حده، والتعسف في جباية الضرائب بمنتهى القسوة والشدة الغلظة. وقد وقف الشاعر من هذه القضية موقف المحامي والمدافع عمّا ألم بقومه من أذى وغمط حق، ولكنه جمع في مرافعته هذه –أن جاز التعبير - بين قلم المحامي، وريشة الفنان، وقد تجسد ذلك في غير موضع من هذه اللوحة، نخص بالذكر منها اللوحة التي صور فيها نفسه، واللوحة التي صور فيها عريف القوم، وسيد العشيرة.

أما اللوحة الأولى التي صور فيها نفسه، فهي:

ضافَ الهُمُومُ وِسادَهُ، وَتَجنّبَـــت رَيّانَ يُصْبِحُ في المَنامِ ثَقيـــلا

فَطَوى الفُؤادَ على قَضاء صَريمةٍ بِالجِدّ، واتّخَذَ الزَّماعَ خَلِيـــلا

وَعَلا المَشِيبُ لِداتِه، وخَلَتْ لَـــهُ حِقَبٌ نَقَضْنَ مَرِيرَهُ المَفْتُـــولا

فَكَأَنّ أَعْظُمَهُ مَحَاجِـــنُ نَبْعـــةٍ عُوجٌ قَدُمن، فَقَدْ أَرَدْنَ نُحـــولا

كَحَديدةِ الهِنْديّ أَمْســـىَ جَفْنُـــهُ خَلَقاً وَلَمْ يَكُ في العِظَامِ نَكـولا

تَعْلُو حَديدَتَـــهُ وَتُنْكِـــرُ لَوْنَـــهُ عَيْنٌ رأَتْهُ في الشبابِ صَقيـلا

إنّـــي حَلَفْتُ على يَمينٍ بَـــرّةٍ لا أَكْذُبُ اليَوْمَ الخَلِيفَةَ قيـــلا

مَا زُرْتُ آلَ أبـــي خُبَيْبٍ طَائِعـاً يَوْماً أُرِيدُ لِبَيْعَتي تَبْديـــــلا

وَلَمّا أَتَيْتُ نُجَيْـــدَةَ بْـنَ عُوَيْمـــرٍ أَبْغي الهُدى، فَيَزِيدُني تَضْليلا

مِنَ نِعْمَةِ الرحمـــنِ لا مِن حِيلتـي إني أَعُدُّ لَـــهُ عليّ فُضـــولا

وَشَنِئْتُ كلَّ منافـــقٍ متقلِّـــبٍ تَرَكَ الزّلازلُ قَلْبَهُ مَدْخُـــــولا

واهي الأمانَةِ لا تزالُ قَلوصُـــــه بَينَ الخوارجِ هِزَّةً وذَميـــــلا

إذ كلّهمْ أمسى يَهُمُّ بِبَيْعَـــــــةٍ مَسْحَ الأكفِّ تَعاورُ المِنديـــلا

ففي البيت الأول تلحظ الاستعارة المكنية،إذ شبه الهموم التي أثقلت كاهله بالضيف الذي ضافه في وقت متأخر من الليل، فحذف المشبه به، وأبقى شيئاً من لوازمه (ضاف)، على سبيل الاستعارة المكنية. وقد وشت هذه الاستعارة بقلق الشاعر واضطرابه، وهو يرى قومه يسامون سوء العذاب. وكذلك الاستعارتان المكنيتان في البيت الثاني: طوى الفؤاد/ اتخذ الزماع خليلا، ليصدر من خلالهما عزيمته الماضية، وجده في طلب الأمور العظام.

و الاستعارة المكنية أيضاً في البيت الثالث: "حقب نقضن مريره المفتولا"، مشيراً من خلالها إلى الأزمنة الصعبة عضته بأنيابها، فأوهنت من قواه، وتركته في أمس الحاجة إلى المساعدة.

وقد جسد التشبيه في البيتين الرابع والخامس ما بلغه من الوهن والضعف: إذ شبه عظامه التي رقت واعوجت بعصي شجرة النبع التي نتخذ منها الأقواس، أو كحديدة/ سيف الهندي الذي بلي غمده، مع أنه لم يكن إلا ماضياً. ولعل الشاعر –هنا - يحيلنا على ماضيه، وأيام شبابه، فهو سيد من سادات قومه/ وشريف من أشرافها، ولكن الزمان فتّ عضده، وأوهن قواه.

أما اللوحة الثانية التي صور فيها عريف قومه، وسيد عشيرته، فقد مثلتها الأبيات الآتية:

يَدْعُو أَميرَ المؤمنينَ، وَدُونَـــــهُ خَبْتٌ تَجُرّ به الرّياحُ ذُيُـــولا

كَهُداهِدٍ كَسَرَ الرّمـــاةُ جَنَاحَـــه يَدْعو بِقارِعَةِ الطّريقِ هَديـــلا

وَقْعَ الرّبيعِ، وَقَد تَقَـــاربَ خَطْوُهُ وَرأى بِعَقْوَتِهِ أَجَشَّ نَسُـــــولا

مُتَوَشِّحَ الأقْـــرَابِ فِيهِ نَهْمَـــةٌ نَهْشَ اليدَين، تَخَالُهُ مَشْكـــولا

كدُخانِ مُرْتَجِلٍ بِأَعْلـــى تَلعَـــةٍ غَرْثَانَ ضَرّمَ عَرْفَجاً مَبْلـــولا

شبه عريف قومه، وقد قطع السعاة حيزومه/ صدره، وسلخوا لحمه عن عظامه، فطار فؤاده، وفقد صوابه، علاوة على تجريده إبله التي يحمل عليها أثقاله، فأضحى لا حول له ولا قوة، بصورة الهداهد/ الحمام الذي كسر الرماة جناحه، فهو ملقى في قارعة الطريق لا يستطيع البراح، يهدهد بصوته مستغيثاً بالهديل، ولا مغيث. وكذا حال عريف القوم، وسيد العشيرة.

وامعاناً في تعميق مأساة العريف، وما آل إليه حاله على يد السعاة، وذلك من خلال الصورة الآتية التي صور فيها الحمام، إذ صور صوت الهداهد في شدة استغاثته بالهديل، بشدة ضرب المطر للأرض، أو كأنه رأى ذئباً أجش الصوت، سريع الخطو، متوشح الأقراب/ الخواصر لونه لون الرماد، ذو نهمة إلى الطعام.

وإذا كان لا بد من كلمة أخيرة، فإن الشاعر استطاع أن ينقل هموم قومه، إلى الخليفة، بكل شفافية ووضوح، بلغة مشوبة بالضعف والاستعطاف والتذلل تارة، والقوة والتهديد، والاحتجاج والرفض تارة أخرى، وقد راوح –أيضاً- بين الخطاب المتكئ على قلم المدافع والمحامي الذي يتغيا الوضوح والسهولة، وبين ريشة الفنان الذي يعتمد التصوير في التعبير عمّا يجيش في صدره، ويعتلج في فؤاده من الآم وآمال...

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة الوقوف على الصور الفنية، وطرق تشكلها في القصائد "المَشُوبات والمُلْحَمات" من جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، فعرضت: للتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية. وقد خلصت إلى مجموعة من النتائج، لعل أبرزها ما يلي:

أولاً: اتكأ شعراء المشوبات والملحمات –بصورة جلية- على الصور البيانية بمختلف أنواعها، فجاءت هذه الصور، معبرة غاية التعبير عن: أحاسيسهم، ومشاعرهم، وانفعالاتهم، إذ شحنوا نصوصهم الشعرية بمظاهر الحياة والحركة، وبالتالي، فإن عناية الشعراء بهذه الصور، جاءت لتحقق أمرين في غاية الأهمية. الأول: تحميل هذه الصور: أفكارهم، ورؤاهم، وعواطفهم من جهة. وأما الثاني؛ فهو التأثير في المتلقي، لتحفيزه على مشاركته همومهم وأحزانهم، ومقاسمته فرحهم وسرورهم من جهة أخرى.

ثانياً: لقد كانت هذه الصور انعكاساً حقيقياً لحيوات هؤلاء الشعراء وقومهم، وما اكتنفها من قضايا: سياسية، وفكرية، واقتصادية، واجتماعية، ودينية، فالصورة الفنية –كما هو معلوم- أكثر حساسية وتاثيراً في المتلقين، وأدق وسائل التعبير عن معاناة هؤلاء الشعراء وقومهم، والافصاح عن آلامهم، وما لحق بهم وقومهم من ظلم وقسوة.

ثالثاً: جاءت هذه الصورة منسجمة مع الأغراض الشعرية من: مدح، وغزل، وفخر، وهجاء، وشكوى... إلخ ومتناغمة أيضاً مع تجربة الشاعر الفنية والشعورية، كما عكست في بعض جوانبها الحياة العربية في الجاهلية، ولاسيما عند الشعراء القريبي العهد بهذه الحياة.

رابعاً: كشفت الدراسة عن فاعلية الاستعارة المكنية من جهة، وكثرة توظيفها من جهة أخرى؛ كونها أكثر الأساليب البيانية إنتاجاً للدلالات الإيحائية، وكما تتطلبه كذلك من إعمال للعقل للنفاذ إلى أبعادها، وسبر أعماقها، والتأمل في البحث عنها.

خامساً: كما كشفت –أيضاً - عن دور المجاز، وسعته في نقل الألفاظ من معانيها أحادية الدلالة إلى معاني مجازية أكثر دلالة، وأعمق إيحاءً؛ لما يمثله المجاز من عدول وانحراف عن التعبير المباشر.

سادساً: وعكست الكناية، بصفتها أسلوباً بيانياً ينتهي إلى معنى المعنى، عمق نظرة الشاعر إلى معانيه وأغراضه، وإيصالها إلى المتلقي في تعبير يتسم بالجمالية وسعة الخيال، والبعد عن المعنى الصريح إلى الإيحاء والإشارة والرمز إليه، كما أنها تسوق المعنى مصحوباً بالدليل العقلي والحسي، مما يمنح التعبير الشعري قوة وتأثيراً في السامع.

المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم.
2. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (370هـ): المؤتلف والمختلف، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1961.
3. ابن الأثير، ضياء الدين (ت 627هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت).
4. ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن علي بن أبي الكرم الشيباني (ت 630هـ): أسد الغابة في معرفة الصحابة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
5. ـــــــــــــ: الكامل في التاريخ، تح: أبي الفداء عبد الله القاضي، دار الكتاب العلمية، بيروت، 1987.
6. الأسد، ناصر الدين: مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1978.
7. إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007.
8. ـــــــــــــ: المصادر الأدبية واللغوية في التراث العربي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980.
9. الأعشى الكبير، مأمون بن قيس: ديوانه، شرح وتعليق: محمد محمد حسين، المكتب الشرقي للنشر والتوزيع، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

10. أمين، أحمد: ضحى الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

11. البرغوثي، لميس أحمد عارف: أهم قضايا القصائد السبع المشوبات، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، 1993.

12. بروكلمان، كارل: تاريخ الأدب العربي، تر: عبد الحليم النجار، ورمضان عبد التواب، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1977.

13. البستاني، بطرس: أدباء العرب في الأعصر العباسية، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

14. البستاني، سليمان: مقدمة الإلياذة، منشورات كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

15. البستاني، صبحي: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1986.

16. البطل، علي: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1980.

17. البغدادي، إسماعيل باشا بن محمد أمين (ت 1339هـ): إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، عني بتصحيحه: محمد شرف الدين، ورفعت بيلكه الكبيسي، دار الفكر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

18. البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت 1093هـ): خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1983.

19. تيجور، فاطمة: المرأة في الشعر الأموي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

20. ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى (ت 291هـ): مجالس ثعلب، تح: عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، 1949.

21. الجارم، علي، ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة: (البيان، المعاني، البديع)، دار المعارف، القاهرة، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

22. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت 255 هـ): البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار ابن سينا للنشر والتوزيع والتصدير، 2010.

23. جواد، مصطفى: البحث العلمي عند العرب المسلمين، مجلة المجمع العلمي العراقي، مج7، ع15، 1960.

24. جياووك، مصطفى عبد اللطيف: الحياة والموت في الشعر الجاهلي، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1977.

25. الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 474/471هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991.

26. الجلبي، آن تحسين محمود: الرؤية في شعر ذي الرّمّة، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الموصل، الموصل، 2003.

27. الجمحي، محمد بن سلام (ت 231هـ): طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

28. جمعة، محمد إبراهيم: حسان بن ثابت، دار المعارف، القاهرة، 1965.

29. الجويني، مصطفى الصاوي: البلاغة العربية تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1985.

30. الحبار، أمين لقمان: لغة العرب ولغة القرآن قراءة نقدية في جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، مجلة التربية والعلم، مج19، ع4، 2012.

31. ابن حبيب، أبو جعفر محمد (ت 245 هـ): كتاب المحبر، اعتنى به: إيلزة ليختن شتيتر، منشورات دار الآفاق الجديدة، (د.ط)، (د.ت).

32. حجازي، عبد الرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.

33. ابن حجة الحموي، أبو بكر علي بن عبد الله (ت 837هـ): شرح قصيدة كعب بن زهير " بانت سعاد" في مدح رسول الله - صلى الله عليه وسلم – تح: علي حسين البواب، مكتبة المعارف، الرياض، 1985.

34. الحوفي، أحمد: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1960.

35. الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر (ت 739هـ): الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1975.

36. الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي(ت 502 هـ): شرح القصائد العشر، تح: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1980.

37. خليف، يوسف: ذو الرّمّة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف، القاهرة، 1970.

38. الخوالدة، محمد صالح محمد، وحسام مصطفى اللحام: التصوير الاستعاري في شعر العباس بن الأحنف، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج40، ع3، 2013.

39. الداية، فايز: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1966.

40. دحماني، نور الدين: الوظيفة الجمالية للصورة الفنية في ضوء الفهم التراثي للاستعارة، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ع22، 2015.

41. دراوشة، أيمن خالد مصطفى: قضايا الملحمات السبع في كتاب جمهرة أشعار العرب، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، 1997.

42. ابن دريد الأزدي، أبو بكر محمد الحسن (ت 217هـ): الاشتقاق، تح: عبد السلام هارون. مكتبة المثنى، بغداد، ط2، 1979.

43. الدقاق، عمر: مصادر التراث العربي في اللغة والمعاجم والأدب والتراجم، مكتبة دار الشرق، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

44. أبو ديب، كمال: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

45. دي لويس، سيسل: الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.

46. الرافعي، مصطفى صادق: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1974.

47. الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999.

48. رتشاردز، 1.أ: مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير قلماوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة، (د.ط)، (د.ت).

49. رحيمة، شيتر: تداولية النص الشعري جمهرة أشعار العرب نموذجاً، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2008.

50. ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن (ت 456هـ): العمدة في صناعة الشعر وآدابه ونقده، تح: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000.

51. روابنية، حفيظة: مقاربة فضاء الرحلة في النص الشعري القديم، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، الجزائر، ع33، مارس 2013.

52. الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1980.

53. الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر (ت 538هـ): الكشاف عن غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، رتبه وضبطه وصححه: محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2003.

54. الزناد، الأزهر: دروس البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، بيروت، 1992.

55. زيدان، جورجي: تاريخ آداب اللغة العربية، دار الهلال، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

56. الزيدي، كاصد ياسر: فقه اللغة العربية، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة الموصل، 1987.

57. السراج، رفعة سعيد: مستويات الأسلوب في زائية الشماخ بن ضرار – القوس والطريدة – أنموذجاً، مجلة جامعة تكريت للعلوم، تكريت، مج19، ع12، 2012.

58. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد (ت 626هـ): مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.

59. سلامة، عبد الفتاح محمد: نظرات تطبيقية في علم البيان، دار المعارف، القاهرة، 1973.

60. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان (ت 180هـ): كتاب سيبويه، تح: عبد السلام هارون، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983.

61. السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين (ت 911هـ): شرح شواهد المغني، تح: محمد محمود الشنقيطي، المطبعة البهية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

62. ـــــــــــــ: كنه المراد في أبيات بانت سعاد، تح: مصطفى عليان، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2005.

63. ـــــــــــــ: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، المكتبة العصرية، بيروت، 1986.

64. شرف، حنفي محمد: إعجاز القرآن البياني بين النظرية والتطبيق، منشورات المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، 1970.

65. شرف الدين، خليل: مقدمة جمهرة أشعار العرب لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط2، 1991.

66. الشكعة، مصطفى: مناهج التأليف عند العرب قسم الأدب، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1961.

67. شيخ أمين، بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1990.

68. صالح، مخيمر: مقدمة القصيدة الجاهلية بين النمطية والتنوع "المقدمة الطللية أنموذجاً"، مجلة المنارة، مج 13، ع1، 2006.

69. الصاوي، أحمد عبد السيد: فن الاستعارة، دار بورسعيد للطباعة، الإسكندرية، 1979.

70. صالح، مخيمر: شعر الاحتجاج الاقتصادي في العصر الأموي، دار الفيحاء للنشر والتوزيع، عمان، 1988.

71. ضيف، شوقي: التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، ط9، 1991.

72. ـــــــــــــ: العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

73. ـــــــــــــ: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د.ت).

74. الطرابلسي، أمجد: نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب في اللغة والأدب والتاريخ والجغرافيا، مطبعة الجامعة السورية، دمشق، ط2، 1956.

75. الطعان، سليمان: معايير الشعرية في كتاب طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، مجلة مجمع اللغة العربية الأردني، ع83، (د.ت).

76. العاني، سامي مكي، وعبد الوهاب محمد علي العدواني: المكتبة تعريف بالمصادر الرئيسة والمساعدة في دراسة اللغة والأدب، منشورات وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1979.

77. عباس، إحسان: ديوان شعر الخوارج، دار الشروق، بيروت، ط4، 1982.

78. عباس، فضل حسن: البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)، دار النفائس للنشر والتوزيع، عمان، ط12، 2009 .

79. عبد الرحمن، نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، 1976.

80. أبو عبيدة، معمر بن المثنى التميمي (ت 210هـ): مجاز القرآن، عارضه بأصوله وعلق عليه: محمد فؤاد سركيس، مكتبة الخانجي، القاهرة. (د.ط)، (د.ت).

81. عتيق، عبد العزيز: علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1985.

82. أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1977.

83. ابن عساكر أبو القاسم علي بن الحسين (ت 571هـ):: تاريخ مدينة دمشق، تح: محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1998.

84. العشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د.ط)، (د.ت).

85. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

86. عطوان، حسين: مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

87. العلوي، يحيى بن حمزة بن علي (ت 749هـ): الطراز، تح: عبد الحميد الهنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2000.

88. عليمات، يوسف: جماليات التحليل الثقافي في الشعر الجاهلي نموذجاً، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2004.

89. أبو علي، محمد بركات حمدي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير، عمان، 1991.

90. العنبكي، سعد حسون: الشعر الجاهلي في تأويلاته النفسية والفنية، دار دجلة، عمان، 2010.

91. ابن أبي عون، إبراهيم ابن محمد (ت 322هـ): كتاب التشبيهات عني به: محمد عبدالمعيد خان، طبع في مطبعة جامعة كمبردج، (د.م)، (د.ط)، (د.ت).

92. عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، (د.ت).

93. غريب، روز: تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت، 1971.

94. ابن فارس، أبو الحسين أحمد (ت 395هـ): الصاحبي، تح: أحمد صقر، دار إيحاء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

95. ـــــــــــــ: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

96. الفراء، أبو زكريا يحيى بن زياد (ت 207هـ): معاني القرآن، تح: محمد علي النجار، وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983.

97. فياض، ياسر أحمد: قراءة في بائية ذي الرّمّة، مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، بغداد، مج1، ع3، 2012.

98. فيدوح، عبدالقادر: القيم الفكرية والجمالية في شعر طرفة بن العبد، مؤسسة الأيام للصحافة والنشر والتوزيع، البحرين، 1998.

99. الفيفي، عبدالله: شعر ابن مقبل قلق الخضرمة بين الجاهلي والإسلامي (دراسة تحليلية نقدية)، منشورات نادي جازان الأدبي، 1999.

100. ابن قتيبة، أبو محمد بن مسلم (ت 276هـ): الشعر والشعراء، تح: مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985.

101. قدامة بن جعفر (ت 337هـ): نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1979.

102. القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب (ت ق 4 هـ): جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تح: محمد علي الهاشمي، منشورات لجنة البحوث والتأليف والترجمة والنشر، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1979.

103. القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، بيروت، 1987.

104. قوقزة، نواف: التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد، منشورات وزارة الثقافة، عمان، 2000.

105. كروتشه، بنديتو: المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 2009.

106. كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.

107. المبيضين، ماهر أحمد علي، وعيسى عودة برهومة، مظاهر من الحياة الثقافية والاجتماعية في كتاب المفضليات، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، الكرك، مج22، ع3، 2007.

108. المرزباني، أبو عبيد بن عمران (ت 384هـ): معجم الشعراء، تصحيح وتعليق: ف. كرنكو، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1982.

109. ـــــــــــــ: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، (د.ت).

110. المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين (ت 346هـ): مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

111. المطفي، عبد العظيم إبراهيم: المجاز في اللغة وفي القرآن الكريم بين الإجازة والمنع عرض وتحليل ونقد، مكتبة وهبة، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

112. مطلوب، أحمد: فنون بلاغية (البديع – البيان)، منشورات دار البحوث العلمية للنشر والتوزيع، الكويت، 1975.

113. معطية، أحمد: الإسلام الخوارجي، دار الحوار، اللاذقية، 2000.

114. منصور، حمدي، وأحمد زهير رحاحلة: ملامح الطيف في الشعر الجاهلي، ع67، 2009.

.

115. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت 711هـ): لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

116. النوتي، زكريا عبد المجيد: ثور الوحش بين النابغة وذي الرّمّة، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

117. الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

118. الهاشمي، محمد علي: مقدمة جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تأليف: أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (ت 4 ق هـ)، لجنة البحوث والتأليف والترجمة والنشر، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، الرياض، 1979.

119. أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل (ت 395هـ): كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تح: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1952.

120. همفري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

121. وليك، رنيه، وآوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، 1992.

Abstract

The Artistic Image Of The Anthology Of Arab Poetry Of Abu Zaid Al Qurash? (C4 – H) (Al Mashubàt and Al Mulhamat Poems as a Model)

Prepaied by researcher Saud Salem Alharbi
Supervised by. Assosiat Prof Dr Salem Mar,? AlHadrus?

This thesis in : Introduction, preface, and five chapters, the introduction was allocated to discuss: the impertance of the study, the reasons for chosing it , the approach which has been taken by researcher, precious studies.

The preface has talked about introducing Abi zaid AlQurash? and his Gamharat and in from introducing to his poems Al Mashubàt and Al Mulhamat.

Chapter one treated: the concept of the simulation image, studding some of this cases through the poems which has been the concern of the study, (Al Mashubàt and Al Mulhamat).

Chapter two has discussed the borrowered image, studding the models of this image which appeared in this poems.

Chapter three: talked about the allegorical image and it's meaning and mentioned the images which has been based on this poems.

Chapter four : treated the written image , in it's concepts and the Artistic written epitomized images in the poems.

Chapter five finally:allocated to study two practical models , the researcher has mentioned the Artistic Image in them, those two models are:

First from Al Mashubàt poems. (Mashubah tameem ben Mogbel).

Second, from Al Mulhamat poems (ALRa,? alNumair? Mulhamah) from Gamharat Ash,àr Alarab by AlQurash?.

Finally the ending showed The most important conclusions which has reached by the researcher, After that a list of the prominent resources and references the study has got the benefit from.

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.