بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وأدابها

رسالة ماجستير بعنوان

الطَّبيعة في شعر ذي الرُّمَّة

Nature in the poetry of Thi Arrumma

إشراف الأستاذة الدكتورة

أمل نصير

إعداد الطالب

بندر دبشي الصَّعب

2009101087

الفصل الصيفي 2012

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الطَّبيعة في شعر ذي الرَّمَّة

Nature in the poetry of Thi Arrumma

إعداد الطالب

بندر دبشي الصَّعب

بكالوريوس اللغة العربية، جامعة الملك سعود

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في تخصص أدب ونقد،

جامعة اليرموك، اربد، الأردن

وافق عليها

الأستاذة الدكتورة أمل طاهر نصير ..... مشرفاً ورئيساً

في الأدب القديم

الأستاذ الدكتور محمد أحمد ربيع ..... عضواً

في الأدب القديم

الدكتور سالم مرعي الهدروسي ..... عضواً

في الأدب القديم

تاريخ مناقشة الرسالة 26/ 7/ 2012م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى هامة العز، قامة المجد، وسيف الحق، إلى الرجل العصامي، بل إلى تلك المدرسة التي نهلت منها كل

جميل..... والدي

إلى محراب الحنان وقبلة الأشواق إلى كنزي الثمين، وريحان حياتي، إلى كريمة المشاعر، إليك دموع الطفلة

..... والدتي

إلى من أحببتهم وأحبوني، تفانيت معهم حتى التماهي، لن أنسَ مجهوداتكم

ووقفاتكم..... إخواني

إليك رفيقة دربي، والمقام الذي لايسمح..... زوجتي

إلى من لم يع حرفا واحدا فيها، غير ترجمة حروفها بمعاني الغربة، أحببتكم ببراءتكم يا نبض

قلبي..... أبنائي

الباحث

بندر الصعب

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الشكر والتقدير

بعد شكر الله – عز وجل – أتقدم بالشكر إلى المملكة الأردنية الهاشمية البلد المعطاء ، وأهله الكرام، على حسن الاستقبال والضيافة، كما يسعدني أن أشكر الصرح التعليمي، جامعة اليرموك/ إربد ، متمثلة بمنسوبيها تلك النخبة اللامعة، ومساقاتها ، ومكتبتها .

كما أتقدم بالشكر الجزيل للمشرفة على هذه الدراسة الأستاذة الدكتورة / أمل نصير، نظير ما قامت به من جهد لإتمام هذه الدراسة، رغم تعدد مشاغلها ، فكانت نعم المعين بعد الله – عز وجل – والموجّه ، فمهما قدمت من عظيم شكر، فلن أوفيها حقها ، لها من الله – عز وجل – جزيل الأجر والمثوبة .

والشكر موصول للأستاذين الفاضلين، عضويّ اللجنة المناقشة، بارك الله فيهما وفي عملهما .

الباحث

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
لجنة المناقشة	ب
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
قائمة المحتويات	هـ
الملخص بالعربية	ح
المقدمة	ي
الفصل الأول الطَّبيعة المتحركة في شعر ذي الرّمّة	
أولاً: الأبعاد الدلالية لوصف مظاهر الطَّبيعة المتحركة في شعر ذي الرّمة	4-27
1- الحيوانات البرّية الأليفة	5
2- الحيوانات البرّية الوحشية	16
3- الحيوانات المائية	27
ثانيًا: الأثر الفني للطَّبيعة المتحركة في شعر ذي الرّمة	28-56
1- بنية المشاهد التَّصويريّة	29
2- عناصر تشكيل الصورة: (الحركة، واللَّون، والصَّوت)	32
3- وحدة القصيدة في شعر ذي الرُّمة:	36
أ- أثر الطبيعة المتحركة في وحدة القصيدة	36
ب- الأطر الموضوعية لوحدة القصيدة:	39
1- البعد الرمزي الأول المرتبط بالجانب الذكوري (الشاعر)	40

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

2-البعد الرمزي الثاني المرتبط بالجانب الأنثوي (مي) 47

الفصل الثاني الطَّبيعة الساكنة في شعر ذي الرُّمَّة

أوَّلاً: الأبعاد الدلالية لوصف مظاهر الطَّبيعة الساكنة في شعر ذي الرُّمة 96-57

1-الصَّحراء 59

2-الطَّلل 68

3-الأشجار والنبَّاتات 76

4-الرِّياح 85

5-المطر 88

6-اللَّيل، والنَّهار 92

7-النَّجوم 95

ثانيًا: الأثر الفني للطَّبيعة السَّاكنة في شعر ذي الرُّمَّة 109-97

1-التَّشخيص 97

2-الاختزال الرَّمزي 101

الفصل الثالث السِّمات الأسلوبية في شعر الطَّبيعة عند ذي الرُّمَّة

أولاً: الحوار 128-112

1- الحوار الدَّاخلي 114

2-الحوار الخارجي 123

ثانياً: التَّضاد 140-128

1-التَّضاد اللفظي 131

2-التَّضاد المعنوي 133

3-تضاد العبارة 135

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

4- تضاد الصُّورة 136

5- ثنائية الحياة والموت 137

ثالثاً: الالتفات 150-140

1- تحولات الضمائر 144

2- تحولات الأفعال 147

نموذج تطبيقي (تحليل قصيدة) 166-151

الخاتمة 167

قائمة المصادر المراجع 171

الملخص باللغة الانجليزية 184

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشمري، بندر دبشي الصعب، الطبيعة في شعر ذي الرمّة، إشراف الأستاذة الدكتورة: أمل نصير

الملخص

تجسدت الطبيعة – ببعديها المتحرك والساكن– في شعر ذي الرّمّة بصورة جلية، وكان لها الأثر الجلي في هذا الشعر، وهو ما دفع هذه الدراسة إلى محاولة الكشف عن ذلك الأثر البارز والمهم؛ لما له من خصوصية في بنية خطابه الشعري. وبناء على ذلك، فقد حاولت الدراسة أن تحقق هدفها عبر دراسة حضور الطبيعة المتحركة والساكنة في شعر ذي الرمة، من عدة محاور، ويهدف كل محور إلى دراسة جزئيات من هذا الحضور المتميز، ففي المقدمة أشارت الدراسة إلى احتفاء ذي الرمة بالطبيعة على نحو بالغ الأهمية، فجعلت علاقته وطيدة بالواقع المكاني، كما قدمت موجزا لأهم الدراسات التي تناولت شعر الشاعر، وخلصت إلى أن جل الدراسات لم تعالج تجليات المكان في المنجز الشعري لذي الرمة، كما أنها لم تكشف المعادل الموضوعي بين الطبيعة الحية والأنا/ الشاعر، والمحبوبة/ مي، من خلال الثنائية الرئيسة التي تتجلى في هذا الكون وهي (الذكورية، والأنثوية). أما الفصل الأول، فتناول الطبيعة المتحركة في شعر ذي الرمة، من حيث أبعادها الدلالية، والأثر الفني لها، وقد خلص إلى أن الطبيعة المتحركة كان لها حضور لافت، مشكلة ظاهرة تستحق الوقوف عندها، إذ شكلت بنية أساسية في بنية المشاهد التصويرية في النص الشعري، من خلال إبراز عناصر تشكيل الصورة: (الحركة، اللون، والصوت) عبر القالب البلاغي الأكثر حضورا في تجربته الشعرية أما على صعيد وحدة القصيدة فقد تبدت في الناحيتين الفنية والموضوعيّة، متجسدة في أثر الطبيعة المتحركة في هذه الوحدة، بالإضافة إلى الأطر الموضوعية لهذه الوحدة ببعديها

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرمزي المرتبط بالجانب الذكوري (الشاعر) والأنثوي (مي)، وأشارت الدراسة في الفصل الثاني الطبيعة الساكنة في شعر ذي الرمة إلى الأبعاد الدلالية لمظاهر هذه الطبيعة، والأثر الفني لها، وخلصت إلى أنها تعكس حزمة من العواطف والمشاعر المتباينة المفعمة بالحزن والألم، والفرح واللذة..، علاوة على ما جسدته تقانتا التشخيص والرمز من نقل الحركة إلى الطبيعة الساكنة وتجلية التعالق والتداخل بين اللوحات الرئيسة؛ المرأة والحيوان والطلل مع المطر في شعره ؛ لتشكل رؤية الشاعر في التوحد والامتزاج بالكون وأشيائه.

وجاء الفصل الثالث، ليجلي بعض السمات الأسلوبية في شعر ذي الرمة:الحوار، والتضاد، والالتفات استكمالا لبنية المشاهد التصويرية، وأثرها النفسي، ودورها في إيصال التجربة الفنية للمتلقي، بصفتها إعادة لخلق الواقع من رؤية معينة، وتعبيرا عن علاقة الذات بهذا الواقع، وتجسيدا لما يعتمل ويختلج في داخلها من صلات الحزن والفرح، واللذة والألم.

وألحق بالدراسة نموذج من شعر ذي الرمة، لتتعزز قناعات القارئ بما توصل إليه الباحث من نتائج تبرز خصوصية مظاهر الطبيعة (المتحركة والساكنة) من الناحيتين الفنية والموضوعية، حين سيطرت هذه المظاهر على رؤى الشاعر، ووجهتها وجهة خاصة مرتبطة بشكل واضح بنفسية الشاعر.

وانتهت الدراسة بخاتمة عرضت فيها أهم النتائج التي توصل إليها الباحث.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

فتعالج هذه الدراسة بعض مظاهر الطبيعة المتحركة والساكنة في شعر ذي الرّمة؛ لما لها من أثر جليّ بالغ الأهمية في تشكيل شعره، مما يغري الباحث بكشف تجليات هذه الطبيعة، والبحث في أسسها على جميع المستويات، النفسية والدلالية والفنية.

ومن اللافت احتفاء ذي الرّمة بالطبيعة على نحو كبير، إذ خصّها بنصيب كبير من شعره، فبات لها صفة الرسوخ في تشكيل وعيه الشعري، فقد اتخذت الطبيعة منزعاً قوياً في نفسه، وجعلت علاقته وطيدة بالواقع المكاني من حوله، مما أنتج تلونا لأشكال هذه العلاقة، تنازعتها ذات الشاعر بين التجاذب حيناً، والتنافر حيناً آخر.

لقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة، وثلاثة فصول وخاتمة.

تناولت المقدمة بعض الدراسات السابقة في شعر ذي الرمة، ومناقشة موجزة لها، وما انمازت به بعض تلك الدراسات من أبعاد دلالية لمظاهر الطبيعة وتجلياتها الشعرية في شعر ذي الرّمة، رتبت حسب تسلسلها الزمني، وقد تفاوتت في أحجامها، وطريقة معالجتها، ولعل من أبرزها:

أولاً: دراسة يوسف خليف، الموسومة بـ: (ذو الرُّمة شاعر الحب والصحراء) جاءت في ثلاثة أبواب وخاتمة. جعل **الباب الأول** في فصلين، تتبع فيهما رحلة الشاعر في طريق الحب، ورحلته في طريق الحياة. أما **الباب الثاني**، فهو دراسة موضوعية، وزعت على ثلاثة فصول: درس في **الفصل الأول** شعر الحب، وخصص **الثاني** لشعر الصحراء، إذ تناول فيه الأطلال ومناظر الرحيل، وخلص إلى أن مقدماته الطللية لم تكن منبتة الصلة عن سائر أجزاء

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

القصيدة، كما أنها لم تُفتعَل افتعالاً لتمهد لها[1].- وعالج في **الفصل الثالث** الأغراض الشعرية كالمدح، والهجاء، وغيرهما، ويأتي الباب الثالث دراسةً فنية، في أربعة فصول: تناول في الأول المادة العاطفية، وفي الثاني الصورة الفنية، في حين عالج في الثالث: مقومات الصناعة الفنية، كالتشبيه والاستعارة. وتناول في **الفصل الرابع** التيار القديم والجديد في شعر ذي الرّمة، فرأى أن التيار القديم يطبع شعره بطابع البداوة اللغوية من ناحية، وطابع البداوة المعنوية من ناحية أخرى. أما التيار الحديث فقد رآه تمثّل في مصادره الحضارية والعقلية والدينية[2] وختم دراسته بخاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصل إليها، لعل من أبرزها: أولاً، براعة الشاعر في المزج بين الألوان المألوفة. ثانياً، إبراز عنصري الصوت والحركة؛ مما حول صوره الفنية إلى صور تنبض بالحياة والحركة[3]، وما يميز هذه الدراسة اعتمادها المباشر على ديوان الشاعر وتقديمه من خلال شعره.

ثانياً: دراسة محمد عبد المنعم خاطر في كتابه (ذو الرمة غيلان بن عقبه) جاءت في بابين: الباب الأول: تكوّن من فصلين، الأول: تحدث فيه عن عصر الشاعر، وخلص إلى أن الأحداث السياسية، أو التيارات الاجتماعية، ليس لها انعكاس كبير بمدلولها العميق على شعره[4]. وتناول في الفصل الثاني حياة الشاعر. أما الباب الثاني، فهو في ثلاثة فصول: الأول: في مفهوم الشعر عند ذي الرمة، فرأى أنه ينتمي إلى مدرسة الصنعة[5]. وتعرض في الفصل الثاني

---

(1) خليف، يوسف، **ذو الرمة شاعر الحب والصحراء**، دار المعارف، بمصر، 1968، ص149.

(2) المرجع نفسه، ص367، 368، 371.

(3) خليف، يوسف، **ذو الرمة شاعر الحب والصحراء**، ص391.

(4) خاطر، محمد عبد المنعم، **ذو الرمة غيلان بن عقبة**، مكتبة سماح، طنطا، د.ط، د. ت، ص13.

(5) المرجع نفسه، ص84.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لأغراضه الشعرية. وخصص الفصل الثالث للدراسة الفنية، فتناول العناية بالمطلع، والتنويع في المعجم اللغوي، ونقل صورة الواقع وإعادة تركيبها، والحوار الذي يلجأ إليه للتعبير عمّا يريد وإعطاء الموقف دفعة قوية لتوضيحه، خاصة في مطلع قصائده[1]. وتفتقر هذه الدراسة إلى التنسيق واستيفاء الحديث، فكان حديثه عن الناقة مقتضباً، وأغفل كثيراً من القضايا المتعلقة بها.

ثالثاً: دراسة **محمد الكومي المعنونة بـــ: (ذو الرُّمة حياته وشعره)**، تلي دراسة خليف من حيث الأهمية، وقد جاءت في أربعة فصول، تناول في **الفصل الأول** بيئة الشاعر، وتاريخ قبيلته وحياتها الاجتماعية. وتحدث في **الفصل الثاني** عن حياة الشاعر، ونسبه، ولقبه، وعلاقته بمي، وغزله العفيف بها[2]، وفي **الفصل الثالث** عالج الطبيعة الساكنة في شعر ذي الرمة، فرأى أن الشاعر قد تناولها تناوُل العالم الخبير بخباياها، وسحابها، وأمطارها، ونباتاتها...، كما رأى أن اللوحات التي رسمها للمياه تكاد تكون متقاربة، فهي – غالباً– آسنة، وموجودة في أماكن نائية، وقليلة جداً في قاع الآبار أحياناً[3]. وخصص **الفصل الرابع** لمكانة الشاعر بين شعراء عصره، فعرض لخصائص شعره، ومكانته عند النقاد القدامى والمحدثين[4].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(1) المرجع نفسه، ص 208، 210، 211، 214، 217.

(2) الكومي، محمد محمد، **ذو الرمة حياته وشـعره**، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب، الإسـكندرية، د.ط، 1980، ص 213.

(3) المرجع نفسه، ص333.

(4) المرجع نفسه، ص421.

مع أنّ دراسة الكومي متميزة في جهدها ودقتها وعمقها، إلا إنه لم يُعنَ كثيراً بالجانب النفسي لصور الطبيعة، ولم يحظ البعد الرمزي للموصوف بحظ وافر في دراسته، فكان يكتفي بالقول – مثلاً–: "وما الحيوان هنا (الثور الوحشي) إلا رمز للشاعر"[1].

رابعاً: دراسة أمل نصير المعنونة بـ (فاعلية المكان في بناء القصيدة عند ذي الرّمّة مقدمة القصيدة أنموذجاً)

عالجت الباحثة فاعلية المكان في بناء القصيدة عند ذي الرمة (مقدمة القصيدة أنموذجا)، وارتكزت في بحثها لفاعلية المكان على لوحات رئيسة ثلاث: الطلل، والظعائن، ورحلة الشاعر "مكانيا". وخلصت إلى أن المكان هو دعامة أساسية في بنائية قصائد ذي الرمة، وأن الصحراء نواة التلاحم العضوي، والموضوعي بين أجزاء القصيدة بجميع تشابكاتها، أو ترابطات أجزائها وتعالقاتها داخل العملية التصويرية بالطبيعتين المتحركة، والساكنة[2]، والطبيعة المتحركة هنا هي ما في المكان الساكن من كائنات حية. وكذلك انمازت دراسة نصير بالالتفات إلى شعرية المكان عند ذي الرمة.

خامساً: دراسة عهود عبد الواحد العكيلي بعنوان: (الصورة الشعرية عند ذي الرمة)

عزت الباحثة أهمية دراستها إلى خصوصية الصورة في شعر ذي الرمة تناولت الدراسة في الفصل الأول مقومات الصورة الشعرية، إذ حصرتها بالمقومات البيئية والطبيعية والاجتماعية والثقافية، وحفظ الشاعر الغزير من التراث الشعري، وتأثره بالشعراء السابقين... أما في **الفصل الثاني**، فأخذت على عاتقها بيان وسائل التصوير التي اعتمدها ذو الرمة في بنائه

([1]) المرجع نفسه، ص290.

(2) نصير، أمل، **حول نار الشعر القديم: مقاربات نقدية**، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص119.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التصويري، وهي التشبيه، والاستعارة، والكناية[1]. أما **الفصل الأخير**، فكان بحثاً في المستويات البنائية للصورة الشعرية، درست من خلاله: المستوى التركيبي في جملة من الظواهر الأسلوبية، كالتقديم والتأخير بين أجزاء الجملة، والذكر والحذف، والاعتراض، وفصل الضمير. أما عن بنائية الصورة على المستوى الإيقاعي فدرست الباحثة التكرار الصوتي، واللفظي، وعدداً من الظواهر التي تدخل في هذا الباب كالجناس، والتصريع[2]. وخلصت إلى نتيجة مؤدَّاها انعكاس آثار البيئة الاجتماعية في صور ذي الرمة سواء أكان ذلك قبل الإسلام أم بعده.

وثمة رسائل جامعية عالجت بعض القضايا الفنية والموضوعية في شعر ذي الرمة، لعل من أبرزها:

أولاً: دراسة الباحثة رامية محفوض (الصورة الفنية في شعر ذي الرّمة):

رسالة دكتوراه، جامعة تشرين/ اللاذقية. جاءت في أربعة فصول وخاتمة. الفصل الأول في صورة الشاعر (الأمل، واليأس، والفرح...)، والثاني في صورة المرأة الحسية والمعنوية، والثالث صورة الطبيعة (الأطلال، والفلاة، والرياح، والسراب، ...)، والرابع في صورة الحيوان (الناقة، والثور الوحشي، وحمار الوحش...)، وخلصت الباحثة إلى أن حياة ذي الرمة الشخصية – كما عكستها أشعاره–، قلقة وغير مستقرة، وأن جميع صور الطبيعة سواء أكانت متحركة أم

---

(1) العكيلي، عهود عبد الواحد، **الصورة الشعرية عند ذي الرمة**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2010، ص195.

(2) المرجع نفسه، ص 187–258.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ساكنة كانت "... وسيلة لنقل الأبعاد النفسية والأحاسيس والمشاعر التي أُحس بها، فكانت ميزة انفرد بها بين شعراء عصره"[1].

ثانياً: دراسة الباحث حسين محمد محمود عبيدات (صورة الناقة في شعر ذي الرّمة)

رسالة ماجستير/ جامعة اليرموك، جاءت في تمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة. تحدث في التمهيد عن أهم المحطات في حياة الشاعر، اسمه ومولده وصفاته..، وتناول في **الفصل الأول** صورة الناقة في الشعر الجاهلي والإسلامي. أمّا **الفصل الثاني**، فقد تطرّق فيه إلى عناصر تشكيل صورة الناقة وعلاقتها بالإنسان... وصورها الفرعية، مثل الحمار الوحشي.... في حين عالج **الفصل الثالث** الأبعاد الفكرية والنفسية لصورة الناقة، كالبعد الأسطوري والبعد الديني....[2] وجاء **الفصل الرابع** دراسة فنية بلاغية ولغوية لشعر ذي الرّمة، ولعلّه أهم فصل تناوله عبيدات وأفاد منه الباحث.

أما ما يخص هذه الدراسة فقد تناول الباحث في الفصل الأول، الطبيعة المتحركة في شعر ذي الرّمة، أولاً: من حيث الأبعاد الدلالية لوصف المظاهر الطبيعية المتحركة، سواء أكانت حيوانات برية أليفة أم حيوانات برية وحشية، أم حيوانات مائية. ثانيا: الأثر الفني لهذه الطبيعة في بنية المشاهد التصويرية، وعناصر تشكيل الصورة (الحركة، واللون، والصوت). ووحدة القصيدة، فجلى الباحث أثر الطبيعة المتحركة في وحدة هذه القصيدة، من حيث الموضوع، في البعد الرمزي للجانب الذكوري (الشاعر)، والجانب الأنثوي (مي).

([1]) محفوظ، رامية، **الصورة الفنية في شعر ذي الرّمة**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة تشرين، سوريا، 1998م، ص62- 63.

([2]) عبيدات، حسين محمد محمود، **صورة الناقة في شعر ذي الرّمة**، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2004م، ص97.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في حين عالج الباحث في الفصل الثاني الأبعاد الدلالية لوصف مظاهر الطبيعة الساكنة، فتناول بعضها، مثل: الصحراء، والطلل، والأشجار والنباتات، والرياح، والمطر، والليل والنهار، والنجوم، ثم درس الأثر الفني لهذه الطبيعة، من خلال ظاهرتي التشخيص، والاختزال الرمزي.

وجاء الفصل الثالث؛ ليجلي بعض السمات الأسلوبية في صورة الطبيعة عند ذي الرّمة، من حيث الحوار بنوعيه: الداخلي والخارجي، ومن ثمّ بعض صور التضاد، كالتضاد اللفظي والمعنوي، وتضاد العبارة والصورة، وثنائية الحياة والموت، وأخيراً الالتفات، من خلال التوقف عند تحولات الضمائر والأفعال. وحرصاً من الباحث على ألا تكون استشهاداته كلّها اجتزاءات شعرية من قصائد ذي الرمة، ترد وفق ما يقتضي الموضوع، فقد رأى أن يضع نموذجاً تطبيقياً يتضمن تحليلاً فنياً موضوعياً لنص مكتمل من شعر ذي الرمة، وهي القصيدة التي مطلعها (أللأُربُعِ الدُّهْمِ اللواتي.....)، اختارها الباحث حين وجدها تجمع كثيراً من العناصر الموضوعية والفنية التي قاربتها الدراسة. لتعزز بالتالي قناعاته، وربما قناعات القراء، بنتائج البحث، عبر نص شعري مكتمل متماسك يقدّم شبكة متقاطعة من المعطيات الموضوعية، ودلالاتها الرمزية، وأبعادها الفنية، محورها الأساسي: الطبيعة في شعر ذي الرمة، بنوعيها المتحرك والساكن، ثم انتهت الدراسة إلى خاتمة تضمنت أهم النتائج التي توصل إليها الباحث.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول

الطبيعة المتحركة في شعر ذي الرمة

احتفى الشعر العربي منذ العصر الجاهلي بالطبيعة، متحركها وساكنها، فأخذ الشعراء يتغنون بجمالها، وأقاموا معها علاقة جدليّة دينامية وفاعلة، ودخلت صورها الناطقة في مجمل التمثّلات الذهنيّة الكبرى على المستويين الفردي والجمعي.

وما إن جاء العصران الأموي والعباسي حتى أخذ شعر الطبيعة بالازدهار، إذ أضاف الشعراء "على وصف مظاهر الطبيعة، كما عرفها الجاهلي أشكالا مستحدثة تسربت من مدنيات الشعوب المغزوة والبلاد المفتوحة، بيد أن سمة المحسوس المباشر بقيت على حالها الأول، وإن امتزج بعض هذا الشعر الوصفي بشيء من العواطف، والمشاعر الذاتية"[1].

وأفرد الشعراء لوصف الطبيعة مساحات واسعة في أشعارهم حتى غدت ظاهرةً جديرةً بالبحث والاهتمام؛ لما تحدثه من أثرٍ بالغ على المستويين الدلالي والتصويري، كما تنامت صور الطبيعة متحركها وساكنها، وتباين الشعراء في وصفها، فباتت تشكل جزءاً من البنى الأسلوبية للقصيدة، ومكوناً رئيسا من بنيات تكوينها، ولها من الأثر الفني ما لا يمكن تجاهله أو إقصاؤه إثْر معاينة النص وتحليله بوصفه بنية لغوية متكاملة.

وتفاوت الشعراء في تفاعلهم مع الطبيعة تبعا لاختلاف حساسيتهم لمظاهرها، ورهافة أذواقهم في تذوق معالم الجمال وعناصره؛ لذا سعى كل واحد منهم جاهدا إلى تلمس هذه المعالم، حتى "يتجلى في العمل الفني طابع شخصي، يجيء مميزا له عن كل ما سواه"[2]، ولم يقف الشاعر على الحياد إزاء تلك المظاهر، فحاول أن يجسّدها، وأن يلقي فيها جزءاً من روحه،

---

(1) نصر، عاطف جودة، (**الرمز الشعري عند الصوفية**)، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1978، ص289.

(2) إبراهيم، زكريا: (**فلسفة الفن في الفكر المعاصر**)، مكتبة مصر، د. ط، د. ت، ص 279– 280 .

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تجاهها محايدا، فليس ثمةُ ضديةٌ، أو عدائيةٌ بين الأنا/ الشاعر، وأشكال الطبيعة المختلفة، فالعلاقة بينهما يسودها التناغم والانسجام في بيئة نابضة بالحركة والحياة.

وقد كانت الدهناء منطقة ولادة ذي الرُّمة(*) أرضا خصبة، ذات طبيعة أحبها الشاعر، يقول فيها ياقوت الحموي (ت626هـ): "وهي سبعة أجبل من الرمل ... وهي من أكثر بلاد الله

(*) غيلان بن عقبة مضري من رجال بني عَدي، يكنى أبا الحارث، ويلقب بذي الرُّمة. واشتقاق غَيلان من الغَيل، يقال ساعدٌ غَيل، اذا كان غليظا، أو يكون اشتقاقه من الغَيل، وهو الماء يتغلغل في بطون الأودية بين الحجارة، والغِيل، الشجر الملتف، والجمع فيهما أغيال سواء، وغُولٌ، والغَول، البعد، وغالت فلانا غائلة، أي أصابته داهية، وغاله الحوض، موضع ينثقب منه الماء فيخرج منه. وفي لقبه بذي الرُّمة روايات عدة، منها لقوله يصف وتدا:

وغَيْرَ مَرْصُوخِ القَفَا مَوْتُودِ ... أَشْعَثَ باقي رُمَّةِ التَّقْلِيدِ

نعَم فأتت اليومَ كالمَعْمُودِ ... مِنَ الهوى أوْ شَبَهِ المَوْرُودِ

يَامِيَّ ذاتَ المبسمِ المبْرودِ ... بغَدَ الرُّقادِ والحشَا المخْضُودِ

وقيل سمي به لأنه خشي عليه من المس، فأتى به رجل من الحي، فكتب له معاذة علقت في عنقه، وشدت بحبل، وقيل، سمته بذلك خرقاء التي ذكرها في شعره، وذلك أنه رآها وهي في جواء على سنها، فأعجبته، وأدام الالتفات إليها، ثم قال لها: يا جارية اخرزي لي هذه القربة، فعلمت مراده، فقالت له: إني خرقاء، فولى، وفي يده قطعة حبل بالٍ، فنادته: يا ذا الرُّمة، إن كنت خرقاء ، فجاريتي صنّاع، فاذهب إليها، فمضى عليه ذو الرُّمة . وقيل إن الحصين بن عبدة، الذي كتب معاذته هو الذي سمّاه بذلك، عندما مر به مع أمه، حيث قالت له : يا أبا الخيل، ألا تسمع شعره، فلما سمعه وكانت المعاذة معلقة على يساره، قال: أحسن ذو الرُّمة، فغلبت عليه. وقد علق فتاة ذات حسب وجمال ، ميّة حفيدة قيس بن عاصم المِنْقَريّ، حملته على جناحيها الساحرين، إلى حيث الشعراء الخالدين، وكانت ولادته سنة 77 هـ، في أثناء خلافة عبد الملك بن مروان، وقد مات اثر علّة أصابته سنة 117 هـ في خلافة هشام بن عبد الملك، عن أربعين سنة، ودفن في رأس كثيب من كثبان حُزْوَى من رمال الدهناء.

انظر: ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن (ت 321هـ) **الاشتقاق**، ت عبد السلام محمد هارون، دار الجيل ، بيروت، لبنان، 1991، ص187، 188. و الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي ، (ت 619هـ)، **شرح مقامات الحريري** ، ت محمد ابو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د. ط، 1998، ج3، ص 299-300. و الأصفهاني، ابو الفرج علي بن الحسين (ت 356 هـ)، **الأغاني**، ت: عبد الكريم الغرباوي، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1970، ج17، ص306 وما بعدها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كلأً مع قلة أغذاء ومياه، وإذا أخصبت الدهناء ربّعت العرب جمعا؛ لسعتها، وكثرة شجرها، من سكنها لا يعرف الحمّى لطيب تربتها وهوائها ...وقد أكثر الشعراء من ذكر الدهناء، وعلى الخصوص ذو الرُّمة"[1]، وهي رمال في طريق اليمامة إلى مكة، لا يعرف طولها، وأما عرضها فثلاث ليال، وأربعة أميال من هجر، ويضرب المثل في سعتها، فيقال: أوسع من الدهناء[2].

وأحب ذو الرُّمة هذه الأرض؛ لأنه درج على رمالها، وعشق نجدها وتهامها، وأكثر من ذكرها، وذكر معالمها في شعره، ولم تكن فيافي الدهناء المسرح الوحيد لذي الرُّمة، بل ضرب في بلاد العراق ومكة والشام، فمدح الولاة هناك. ومما لا شك فيه أن هذا الترحال في البادية وفي الحواضر الإسلامية المعروفة آنذاك، قد ترك أثراً جلياً في شعره.

وبناءً على ما سبق سيعالج الباحث الطبيعة في شعر ذي الرُّمة، فيتناول في الفصل الأول، الطبيعة المتحركة، في محورين اثنين:

أولاً: الأبعاد الدلالية لوصف مظاهر الطبيعة المتحركة في شعر ذي الرّمة.

ثانيًا: الأثر الفني للطبيعة المتحركة في شعر ذي الرّمة.

= ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (276هـ)، **الشعر والشعراء**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، د. ط، 1966، ج1، ص 542. ذو الرُّمة، **الديوان**، تحقيق: مطيع بيلي، الكتب الاسلامي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، ط2، 1964، ص 1.

(1) ياقوت الحموي، الأمام شهاب الدين ابو عبدالله (ت626هـ): **معجم البلدان**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ط، د. ت، م2، ص493.

(2) البكري، عبيد الله بن عبد العزيز (487هـ): **معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع**، تحقيق: مصطفى السّقا، عالم الكتب، بيروت، د.ط، م1، ج2، ص 599.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولاً: الأبعاد الدلالية لوصف مظاهر الطبيعة المتحركة في شعر ذي الرُّمة

يخضع شعر ذي الرُّمة إلى عوامل عدة منها: البيئة، وطبيعة العصر، وسطوة التراث، والغرض الشعري، الذي يتناوله[1]، فمن ينعم النظر بقصائد الديوان يجد أن الشاعر يمثل الحياة البدوية- التي عاشها – أشدَّ تمثيل، فيجد الإبل، والظعائن، والبقر، والظباء، والوحوش الضارية، والذئاب العاوية، والنعامة، والضفادع، ويشم عبير الخزامى والعرار، ويكاد يسمع صفير الرياح، وعزف الجن ونعيق الغراب، وزقزقة العصافير، وصوت الحادي.

وقد ربط بعض من الدارسين توجه الشعراء إلى وصف الحيوان "باللاوعي" أو "اللاشعور الجمعي[2] الذي يتجاوز الشاعر من خلاله محدودية الزمن، وعجزه أمام تحدياته الكبرى، وهذا ما حدا بالكثير من الشعراء إلى اللجوء إلى الطبيعة، والاستعانة برمزية الحيوان؛ للتعبير عن دلالات خاصة تكمن لديهم في اللاشعور بفعل رواسب موروثة، فتخرج بأشكال رمزيَّة شتّى دون وعي منهم، وبتأثيرٍ ضاغط في اللاشعور يتمثل بإحساسهم العميق بقهر الطبيعة.

وربمّا هذا ما دعا بالإنسان الأولي لعقْد المشابهات بين موجودات الأرض والسماء، واتخاذه من الحيوان رموزاً شتَّى، ومن ذلك احتفاء الشعراء برمزية الغزال للمرأة المحبوبة، أو الشمس التي هي من وجهة نظرٍ دينيَّة: "المعبودة الأم"[3]. التي عقد عليها القدماء في فهم الكون

---

(1) خاطر، محمد عبد المنعم ، **ذو الرُّمَّة غيلان بن عقبة**، ص208.

(2) انظر: يونج، كارل، **الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن**، ترجمة، عبد الكريم ناصيف دار منارات للنشر عمان،1987، ص21-33. **وانظر** كذلك للتوسع في اللاشعور: سويف، مصطفى ، **الأسس النفسية للإبداع الفني: في الشعر خاصة**، دار المعارف، مصر، 1959م، ص72-87). والمقصود باللاشعور الجمعي بحسب هذه المراجع، هو مايتراكم في ذات الإنسان من مشاعر وأفكار، تجاه أحداث كبيرة أصابت قومه عبر أجيال كثيرة، وتظهر بالنتيجة في نظرته إلى الحياة، وتعاطيه مع مختلف شؤونها.

(3) انظر: عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي**، مكتبة الأقصى، عمان، 1976، 109-122

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتفسيره، التي أصبحت فيما بعد منبع الخرافات والأساطير، مما يدخل في باب النماذج العليا التي يطمح إليها الشعراء في اللاشعور متذرّعين بفلسفة التجاوز لواقعٍ أسمى، لذا عدّ أحد الدارسين أنّ في رمزيَّة الحيوان "صلة للأرض بالسماء"[1].

وكان إقبال ذي الرمة على الطبيعة كغيره من شعراء عصره، ولكنه من القلة الذين قاربوا الطبيعة " في صدق، وانفعال ظاهرين، فبدت جديدة ممتلئة حياة ونشاطا، تملك على القارىء حسه، وتستولي على شعوره"[2].

وسيعمد الباحث في هذا المحور إلى رصد أنواع الطبيعة المتحركة بأشكالها المتنوعة، ليستقرئ من خلالها البعد الدلالي لوصف الحيوان في شعريَّة ذي الرمة. ويمكن تقسيم الطبيعة المتحركة في شعر ذي الرمة إلى ثلاثة أنواع هي:

ا- الحيوانات البرية الأليفة. 2- الحيوانات البرية الوحشية. 3- الحيوانات المائية.

1- الحيوانات البرية الأليفة:

ورد عديدٌ من الحيوانات الأليفة في شعر ذي الرُّمَّة، التي يعود اهتمامه بها، واستئثارها بحبّه؛ إلى أنها تلائم الحياة في البيئة الصحراوية، فتنهض بوعورتها، وقساوة ظروفها، ولكونها الوسيلة التي تحمله إلى بلد ليس ببالغه إلا بشق الأنفس، أو يمتطيها إلى حيث الممدوح، أو أطلال الحبيبة وديارها. بالإضافة إلى الأسباب النفسية التي توطدت وشائجها بينه وبين هذا الحيوان، خاصة ناقته التي كانت من أقرب الأشياء إلى نفسه وقلبه، ومن تلك الحيوانات:

---

(1) انظر: جمعة، حسين، **الحيوان في الشعر الجاهلي**، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر، سوريا، 2010م، ص240-267

(2) نوفل، سيد، **(شعر الطبيعة في الأدب العربي)**، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، د.ت، ص 150.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أ- الإبل

أكثر الشاعر من وصف الإبل عامة في شعره، شأنه في ذلك شأن غيره من الشعراء العرب القدماء، فقد كان بها تسلية لهم عن الهم، وطرداً لبواعث الألم والضيق، وطريقة خلقتها، وحركتها، وشؤونها العجيبة، كانت تثير رغبتهم في الوصف [1]. وتتبدى عناية ذي الرمة بالإبل من القصيدة الأولى في ديوانه، فهي نجيبة، أي عتيقة كريمة، مهْريّة[2]، غريريّة، أي منسوبة الى بني غرير، وهم حي من اليمن لهم إبل نجائب.

يقول ذو الرمة[3]:

إذا ما ادَّرَعنا جَيبَ خَرقٍ نَجَت بِنا غُرَيرِيَّةٌ أُدمٌ هَجائِنُ أو سُجزُ

حَراجيجُ تُغلِيها إذا صَفَقَت بِها قَبائِلُ مِن حَيدانَ أوطانُها الشَّخزُ

فقد أضفى الشاعر على ناقته عديدا من الصفات المثلى، فهو يتوسل بها نشدان مطالبه فيما يؤمه من مقاصد في رحلته.

ولدى تتبع الباحث هذه المفردة (الإبل)- وهي اسم ينسحب على البعير والجمل والناقة[4] في ديوان الشاعر، وجد مفردات عديدة تدل عليها من حيث هي صفات لها في مختلف أحوالها،

---

(1) القيسي، نوري حمودي، (**الطبيعة في الشعر الجاهلي**)، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1970، ص97.

(2) ذو الرُّمة: (**الديوان**)، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي (ت231هـ)، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، حققه وقدم له وعلّق عليه، عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، د.م، د.ط، د.ت، ج1، ص40، وسيشار إليه بعد باسم الديوان، وثمة تحقيقات أخرى سيشار إليها اذا اقتضت الحاجة.

(3) **الديوان**، ج1، ص 588. ادرعنا: جعلناه درعا دخلنا فيه، جيبه: مدخله وأوله. الخرق: المكان المرتفع، البعيد: ينخرق فيمضي. السجرة: حمرة في بياض. هجائن: كرام. حرجوج: وهي التي قد طالت مع الأرض من الهزال، صفقت: باعتها. الصفق: البيع. حيدان، مهرة بن حيدان، (شرح المفردات من الديوان، وهذا مطرد في سائر الاستشهادات).

(4) شكر، شاكر هادي، **الحيوان في الأدب العربي**، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ج1، ص13.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مثل: إبل[1]، العيس (البيض من الإبل تعلوها حمرة) [2]، العيد (المنسوبة إلى حي من مَهَرة إبلهم نجائب)[3]، قلائص (أفتاء الإبل)[4]، صهب (ليست شديدة البياض)[5]، ... ما يدل على اهتمام الشاعر بها، وإكثاره من تكرار صورها وتجلياتها العديدة في شعره.

أما المعاني والأفكار التي دارت حولها الأبيات المشتملة على وصف الإبل في قصائد ذي الرمة المختلفة، فيمكن إجمالها مع ما سبق ذكره؛ بأنها مطايا تُعلى ظهورها في صحبة ورفقة ظرفاء، يضربون بها كل تهامة ونجد؛ تلبية لمطالب الصداقة والخلّة[6]، وهي معاني ليست فيها جدة؛ فقد طرقها من قبله الشعراء[7].

وجعل الشاعر (الجَمَل) نظيراً للقوَّة على غرار الصفات الجمالية والمثاليّة التي ينزعها على المرأة/ المحبوبة، وبموازاة رمزيّة الإبل. يقول ذو الرمّة[8]:

أنـــاخ فـــأغفى وقعـــةً عنـــد ضـــامرٍ مَطِيَّـــــةِ رَحَّـــــالٍ كَثِيـــــرِ الْمَـــــذَاهِبِ

---

(1) الديوان، ج3، ص 985، 996، 997، 1180.

(2) الديوان، ج2، ص 586، 223، 239، 470، 554 .

(3) الديوان، ج1، ص 171.

(4) الديوان، ج1، ص611، 741.

(5) الديوان، ج1، ص315، 318، 415.

(6) الديوان، ج3، ص1789.

(7) زهير ابن أبي سلمى، (الديوان)، صنعة الأعلم الشمنتري، ت: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980، ص125.

ويقول زهير بن أبي سلمى:

هَـــلْ تُلْحِقَنِّـــي أُدْنُـــى دارِهِـــم قُلُـــصٌ يُزْجِـــي أوائِلَهَـــا التَّبْغِيْـــلُ والرَّتَـــكُ

فهي قلص سريعة، يرجو أن تبلغه رحيل صاحبته.

(8) الديوان، ج1، ص192. فأغفى: التغميض القليل. مطية رحال: أي عدته في السفر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيشير الشاعر في هذا البيت إلى كثرة الترحل، والسفر اللذين يعتمد فيهما على ناقته الضامر كناية عن خفَّتها، وسرعتها في العدو.

وقد جاءت هذه اللفظة في ديوان ذي الرّمَّة بألفاظ متعددة، مثل: جمل[1]، والجأب[2]، وذلك بقوله[3]:

ظلَّت تفالى وظلَّ الجأب مكتئبًا كأنَّه عن سَرار الأرض محجوم

وكذلك وردت الناقة بلفظ: قرم[4]، وذو الألآف[5]، فتارة يصفه، بأنه كثير الضرب في الصحراء، يقطع المسافات الشاسعة، وتارة أخرى أنها جمال قوية أعدها أهل المحبوبة للرحيل. يقول الشاعر[6]:

مهريَّةٌ بازلٌ سيرُ المطيِّ بها عَشِيَّةَ الخِمْسِ بِالْمَوْمَاةِ مَزْمُومُ

وتجسد (**الناقة**) كذلك مايجسده (**الجَمَل**) في شعريَّة ذي الرمّة، من حيث إنها رمزٌ مشحونٌ بدلالات وإيحاءات تتجاوز الكيان الجسدي إلى مدلولات عاطفية ونفسية، وهي ذات صور "ثلاث رئيسة: صورة ناقة الأسفار، وناقة القِرى، والناقة السَّانية"[7].

---

(1) **الديوان**، ج1، ص192.

(2) **الديوان**، ج1 ص 443.

(3) **الديوان**، ج1، ص443. الجأب: الفحل الغليظ. سرار الأض: خيارها ووسطها وأكرمها للنبات. محجوم: مكموم، أي: لا يأكل، وهو الحجام الذي يربط على فم البعير.

(4) **الديوان**، ج1، ص475

(5) **الديوان**، ج3، ص1682.

(6) **الديوان**، ج1، ص428. مهرية: من إبل مهرة. المطي: الإبل. عَشِيَّةَ الخِمْسِ: آخر ظمئهم، والخمس: أن يسيروا أربعًا ثم يردوا، والموماة: المفازة. المزموم: السير.

(7) نصرت عبد الرحمن، (**الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**)، مكتبة الأقصى، عمان، د. ط1982،2م، ص77. وناقة الأسفار: معنية القصد في السفر، والناقة السَّانية من الإبل: الكبار، الوسيط/ مادة (سَنِهَ).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد حظيت الناقة في شعر ذي الرُّمّة بنصيب واف، وقد حمله الإعجاب بها، واهتمامه الكبير بها أن تأمّل في عنقها وعينيها وظهرها وبطنها ورأسها، وهي من أكثر الألفاظ دوراناً في ديوانه، فقد وصفها بصفات عدة، فهي: ساهمة (ضامرة متغيرة، قد براها السفر)، جمل في ضخامتها وقوتها[1]، شمردل (ضخمة قوية)[2]، عَيْهامَة (سريعة) [3]، سجراء (حمراء)[4]، بنائية الأخفاف (طويلة) [5]، جميلة (قوية شديدة)[6]، صهباء (لون حمرة في شعر رأسها) [7]، وهي العَنْسَ (الناقة الشديد) [8]. وليس بخافٍ أن هذه النعوت، قد كثر دورانها على ألسنة الشعراء من قبله، وهي ألفاظ تدل برمّتها على السرعة والقوة والنشاط.

يقول الشاعر[9]:

أرى ناقتي عند المُحصّب شاقها رواحُ اليماني والهديل المُرجَّعُ

أما الأفكار والمعاني، التي تضمنتها هذه المجاميع من هذه الأبيات، وهي: أنها مأمونة العثار، مع أنها سارت سيراً طويلاً سريعا في القفار[10]، تسير براكبها مسرعة، في الوقت الذي يجتهد أصحابه في السير على ركائبهم[11]، لا تحتاج من صاحبها إلى ركل حتى تجد في

---

(1) الديوان، ج1، ص192.
(2) الديوان، ج1، ص 287.
(3) الديوان، ج1، ص423.
(4) الديوان، ج1، ص508.
(5) الديوان، ج2، ص701.
(6) الديوان، ج2، ص 741
(7) الديوان، ج2، ص762.
(8) الديوان، ج3، ص1451.
(9) الديوان، ج2، ص726. المحصّب: مرمى الجمار. شاقها: هيج شوقها. رواح اليمني: أراد به نفْر جميع من كان بمكة من أهل اليمن.
(10) الديوان، ج1، ص44.
(11) الديوان، ج1، ص45.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السير[1]، تنهض بسرعة وتثب في حال اعتلاء صاحبها ظهرها[2]، وهذه المعاني مطروقة في معظمها، فالأموي عندما يصف الناقة يقول: "إنها عِرَمْس، شديدة، تجتاز المسافات الشاسعة، دون التواء أو أنين، وهي لسرعتها تكاد تقطع أنفاس النياق اللواتي يواكبنها...، وهذا الوصف لا يمتاز بأية مزية عن الوصف الجاهلي، فهو يردد معانيه وصوره، ويجاري أسلوبه في النقل والاستطراد"[3].

أما صورة (**الناقة**) فقد وردت بصور مختلفة: فذنبها ذنبا طاؤوسين، في قوله[4]:

بأذناب طاؤوسينِ ضمّتْ عليهما جميعاً وقامت في بقيرٍ ومُرْقَل، تشكو لذع الخشاش، ولذع السيور، كأنها مريض ذو صداع يشكو إلى زائريه ألمه[5].

يقول ذو الرمة[6]:

تَشكو الخِشاشَ وَمَجرى النَسعَتَينِ كَما أَنَّ المَريضُ إِلى عُوّادِهِ الوَصِبُ

وفي موضع آخر يصورها ذو الرمة بأنها تثب كما يثب الحمار الوحشي، الذي عضّته الحمير، شدة ونشاطاً في سرعة وثبها، وذلك في قوله[7]:

وَثَبَ المُسَحَّجِ مِن عاناتِ مَعقُلَةٍ كَأَنَّهُ مُستَبانُ الشَكِّ أَو جَنِبُ

---

(1) **الديوان**، ج1، ص46.

(2) **الديوان**، ج1، ص48.

(3) حاوي، إيليا، **فن الوصف وتطوره في الشعر العربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط2، 1967م، ص96.

(4) **الديوان**، ج3، ص1477. البقير: مِدرعة لا كُمّ لها. مرقل: سابغ.

(5) **الديوان**، ج1، ص42.

(6) **الديوان**، ج1، ص42. الخشاش: هو الذي يجعل في أنف البعير. مجرى النسعتين: موضع اسفل بطن البعير حيث يشد حزام الرجل. الوصب: الوجع.

(7) **الديوان**، ج1، ص50. المسحج: الحمار المعضّض. عانات: جمع عانة، وهي جماعة من الحمير. معقلة: موضع بالدهناء. الشك: الضلع. الجنب: الذي لصقت رئته بجنبه من العطش.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما يصورها الشاعر لازقة البطن، مكتنزة الفخذين، كأن أحشاءها مكنوزة من رمل الفيافي، وذلك في قوله[1]:

كَـأنَّ أجـلادَ حاذَيهـا وَقَـد لَحِقَـت أحـشاؤُها مِـن هَيـامِ الرَمـلِ مَطمـومُ

وفي صور أخرى يجعل ذو الرمة ناقته تشبه الغليظ من الأرض[2]، كأنها ثور في خديه خطوط سود[3]، كالبلايا (جمع بلية) التي تعقل عند قبر صاحبها، فلا تسقى، ولا تعلف حتى تموت[4]، ويشبه الشاعر كذلك المِسح الصوف (الشعر على عجزها) بصخرة ملساء[5]، كأنها قرم (فحل) في قدرتها على حمل الأثقال[6]، ويشبه عظم ذنبها برطب مسيل[7]، كأنها الهلال، من شدة ضمورها[8]، وأحيانًا أخرى كأنها أخدري (حمار وحشي) في سرعتها[9].

يقول ذو الرمة في تصوير الناقة[10]:

---

(1) **الديوان**، ج1، ص424. الحاذان: أدبار الفخذين. لحقت أحشاؤها: ضمرت. هَيام: ما تناثر من الرمل، مطموم: مملوء.

(2) **الديوان**، ج1، ص423.

(3) **الديوان**، ج1، ص429.

(4) **الديوان**، ج1، ص549.

(5) **الديوان**، ج2، ص628.

(6) **الديوان**، ج2، ص764.

(7) **الديوان**، ج3، ص1475.

(8) **الديوان**، ج2، ص920.

(9) **الديوان**، ج1، ص164.

(10) **الديوان**، ج1، 422-426. شرخي: جانبي رحله، مقدمه ومؤخره، ساهمة: ناقة ضامرة، حرف: ناقة ضامرة مهزولة. ناجية: سريعة. وسنان: ناعس. مسموم: أصابته السَّموم. الشعشعانات: الإبل الطوال الخفاف. العياهيم: الإبل الشداد الغلاظ السمان. ناجية: سريعة. وجناء: إبل غليظة. علكوم: إبل غليظة كثيرة اللحم. الأضا: الغدير.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كأنــه بــين شَــرْخيْ رحْــلِ ســاهمةٍ حــرفٍ إذا مــا اســترقَّ الليــل مــأمومُ

ترمــي بــه القفــر بعــد القفــر ناجيــةٌ هوجــاء راكبهــا وَسْــنان مــسموم

هَــيْــهَــاتَ خَرْقَــاءُ إلاَّ أنْ يُــقَرِّبَــهَــا ذُو الْعَــرْشِ وَالشَّعْــشَعَاتَاتُ الْعَيَــاهِيمُ

هــلْ تُدنــيِــنَّكَ مــنْ خرقــاءَ ناجــية وجْنــاءُ ينجــاب عنهــا الليــل عُلْكــومُ

كــأنَّ أجــلادَ حاذيهــا وقــدْ لحقــتْ آخْشَآؤُهَا مِــنْ هَيَامِ الرَّمْــلِ مَطْــمُــومُ

كأنمــا عينُهــا منهــا وقــد ضَــمَرت وضمَّها السيرُ- في بعض الأضــا_مــيمُ

ويبدو- من خلال هذه الصور- أن ذا الرُّمَّة قد اختار الكناية والتــشبيه وســيلتين فــي تشكيل صوره الشعرية، فيصف ناقته بأنها ساهمة وحرف، وذلك كناية عن الضمور، والتغير، كما يصفها بـِ: "ناجية، وهوجاء" كناية عن السرعة، والخفة، والنشاط، وبالشعشعانات، وهــي الإبل الطوال.

ويصور ذو الرمة جسد الناقة في البيت الخامس بالضمور في موضع والاكتنــاز فــي موضع آخر، وكأنه ثمة رمال تملأُ المكان، وتطمّه. أما في آخر تلك الأبيات فيــصور الــشاعر عيني ناقته إذا أوردت الماء، ونظر الرائي إلى خيال عينيها في الماء كأنها ميم مدوَّرة.

والأمر اللّافت أنَّ ذا الرّمّة لايجنح في وصفه ناقتــه لموازاتهــا أومعادلتهــا بــالواقع الخارجي، وإنما راح يسبغ عليها أوصافًا تقوى بها على الانتصار والتجاوز؛ وذلك "لأنّه يــرى

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فيها صورة من نفسه التي يريد لها أن تتجاوز كل الظروف الصعبة في رحلتها في جوف الصحراء..."[1].

ومن يلقِ نظرة متفحصة على شعره يجد الصور التشبيهية في شعر ذي الرمة "... تتنامى في بناء قصيدته؛ حتى لكأنه يجعل التشبيه وسيلته الشعرية في استلهام خصائص الأشياء الشاخصة في الطبيعة؛ ليجعلها مادة طرفي التشبيه"[2]، فالشاعر في تشبيهه لعنصر في الطبيعة بشيء يشترك معه في صفة ما، إنّما يكشف عن رؤيته الخاصة لذلك العنصر المشبَّه، المرتكزة على تفاعله النفسي والعاطفي معه، وهو مايدفعه إلى أن يستحضر مشبّها به مخصوصاً دون غيره.

وربما تعزى غلبة التشبيه على صور ذي الرُّمة الشعرية، في مقابل إقلال في الاستعارة، إلى أن ذا الرمّة شاعر يحذو حذو الشعراء القدامى، الذين غلب على شعرهم التشبيه، وقلّت لديهم الاستعارة، ذلك إن التشبيه قريب التناول من المبدع، وقريب الفهم من المتلقّي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب- الخيل

تحدّث ذو الرمّة عن الخيل في مواضع عديدة في شعره، فنجده يصف أهل محبوبته مي، وقد حلوا أرض معان (موضع)، فهم ذوو جياد كريمة[3]، أو عندما يفخر بجده لأمه، فهو فارس الحواء (اسم فرس)، يخوض وسط معركة (هبالة) والخيل تعثر بقتلى الأعداء[4].

---

(1) نصير، أمل، **حول نار الشعر القديم**، ص 117.

(2) العكيلي، عهود عبد الواحد، **الصورة الشعرية عند ذي الرُّمّة**، ص98.

(3) **الديوان**، ج1، ص168.

(4) **الديوان**، ج2، ص638.

والخيل عند ذي الرمة، فقد وردتْ بصور شتَّى، فتبدو كالقنا في صمورها، عندما تكون مسرعة[1]، ويشبّه الفرس الأبيض البطن ببياض الصبح في حمرة الأفق [2]، ويشبّه الرعد بالخيل التي في بطنها بياض[3]. وقد تكررت صفة بياض الفرس في ديوان ذي الرمة غير مرَّة، ومن ذلك "الهجان" في قوله[4]:

بعَقْوتِها الهِجانُ وكلُّ طِرفٍ كأن نِجَارَ نُقْبَتِهِ أديمُ

ومما يلفت النظر في حديث ذي الرمة عن الخيل، أنه ليس ظاهرة تستحق الوقوف عندها، ولعل سبب ذلك أنه لم يكن فارس حرب ووغى، مع أنه ذو بدوات، جريء القلب، له تطلعات بعيدة، وآمال كبيرة[5]، كما أن المصادر التي ترجمت له لم تذكر أنه رجل حرب وغزوات.

يقول الشاعر[6]:

طَوَتْها بنا الصُّهْب المهاري فأصبحت يناصيبُ أمثالُ الرِّماح بها غُبْرا

ينسحب على هذا البيت الحكم السابق في احتفاء الشاعر بالحيوان، والولوج بوصفه إلى أقصى الطاقات المعبِّرة عن القوَّة، والأنفة في الحياة، وإمكانيَّة التغلب عليها، وبعد فإن انتصار

---

(1) **الديوان**، ج1، ص177.

(2) **الديوان**، ج2، ص626.

(3) **الديوان**، ج3، ص1550.

(4) **الديوان**، ج2، ص672. عقوة الدار: ما حولها. الهجان: البيض الكرام من الإبل. الطرف: الفرس الكريم. النجار: الخِلفة. النقبة: اللون. الأديم: أسود مع حمرة.

(5) خاطر، محمد عبد المنعم، **ذو الرُّمَّة غيلان بن عقبة**، ص17.

(6) **الديوان**، ج3، ص1424. المهاري: جمع مهرية وهي نوع من الإبل. اليناصيب: ما نُصب علَمًا.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشاعر للحيوان في الوصف، هو انتصار للشاعر ذاته على جلّ مخاوف الطبيعة فيما يعترضه من صعوبات أثناء رحلته.

ج- الكلاب:

شغلت الكلاب موقعا خاصا في حياة العربي منذ العصر الجاهلي، فكانت رفيقة حله وترحاله، تتحمّل ما يتحمّله من قسوة البيئة، وصعوبة العيش[1]، أما الشعراء فكان لهم معها في شعرهم شأن كبير فورد ذكرها في معرض المدح والفخر والوصف وغير ذلك. ويتحدث الجاحظ عن الكلب في صفحات كثيرة: ما يحسنه، وخبرته في الصيد، ومهارته في احتياله على فريسته... [2].

أما الكلاب، التي وصفها ذو الرُّمَّة، فهي جُوَّع زرق أنيابها[3]، وفي أعناقها وَدَع يقول الشاعر[4]:

طَاوِي الْحَشَا قَصَرَتْ عَنْهُ مُحَرَّجَةٌ مستوفِضٌ مِنْ بناتِ القفْرِ مشهومُ

ذو سُفعةٍ كشهابِ القذفِ منصلتٌ يَطفُو إِذَا مَا تَلَقَّتْهُ الْجَرَائِيمُ

---

(1) انظر: الصالحي، عباس مصطفى، **الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص148.

(2) انظر: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255)، **كتاب الحيوان**، تحقيق: شرح عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969، ج2، ص17 وما بعدها.

(3) **الديوان**، ج1، ص97. انظر: حاشية رقم3 في الصفحة اللاحقة.

(4) **الديوان**، ج1، ص430- 431. طاوي: ضامر الحشا. قصرت عنه: أعيت دونه. محرجة: كلاب في أعناقها ودع. مشهوم: مذعور. سفعة: سواد إلى حمرة. شهاب القذف: الكوكب المنقض على الشيطان. منصلت: ماض في عدوه. الجرائيم: أصول الشجر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما يصورها تشاطر صائداً ليس له متاع إلا هي، وصيدها أنّها تنقض مسرعة على ثور ذهب مسرعاً[1].

يقول ذو الرمة في وصف الكلاب[2]:

هاجَتْ لـه جُوَّعَ زُرْقٌ مُخَصَّرَةٌ شوازبٌ لاحها التغريثُ والجَنَبُ

أما صفاتها، فهي طويلة الجيد، واضحة اللون[3]، واسعة الأشداق، تشبه السراحين (الذئاب)[4] الطوال الخدود[5].

2- الحيوانات البرية الوحشية

أ- **الوَعِل:** وهو تيس الجبل، وأنثاه تسمى أُرْوِيَّة أو إِرويّة، وجمعها أراويّ للقلة، وللكثرة: أروى[6]، والأعصم من الوعول الشاب القوي، وما كان في ذراعيه أو إحداهما بياض، وسائرهما أحمر أو أسود، والأنثى عصماء[7]. وتعد مثالاً للقوة، وموضوعاً يتخذ للتأسي[8].

يقول ذو الرمة[9]:

ولو كلَّمْتَ مُستوْعلًا في عَمايَةٍ تَصبَّاه من أعلى عمايَةَ قِيلُها

---

(1) **الديوان**، ج1، ص100-101.

(2) **الديوان**، ج1، ص97. مخصّرة: ضامرات الخواصر. شوازب: يُبَس. لاحها: أضمرها الجوع. التغريث: الجائع. الجنب: الذي لصقت رئته بجنبه.

(3) **الديوان**، ج1، ص308.

(4) **الديوان**، ج3، ص1773.

(5) **الديوان**، ج3، ص1823.

(6) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت: 711هـ)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، مادة (روي).

(7) الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ج1، ص41، ج2، ص549.

(8) الصالحي، **الصيد والطرد في الشعر العربي**، ص107.

(9) **الديوان**، ج2، ص 915. مستوعلا: وعلا عاقلا. عماية: جبل. تصباه: أخذ بوجه الصبا. أي يصبو لكلام ميّ.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ويستخدم ذو الرُّمَّة هذه اللفظة في وصف تأثير كلام مَي، فلو كلَّمتَ مستوعلاً (أي وعلاً قد استوحش في الجبل) لصبا إليها من رقة حديثها وعذوبة لفظها[1]، واستخدمها كذلك في وصف وثب الخيول، إذ إنها وعول في وثبها[2].

يقول ذو الرمة في ذلك[3]:

إذا الخَيْلُ من وقْع الرماح كأنّها وعولٌ أُشارى والوغى غير مُنْجَلِ

يصور الشاعر الخيل في هذا البيت بالوعول؛ لسرعة وثبها، كما أضفى عليها بعدًا إنسانيًا في قوله: "أُشارى" بمعنى السكارى كناية عن الاضطراب، ووقْع ضجيجها في ساحة الوغى.

ب- الضباع

نوع من السباع، مفردها ضَبُعٌ، أو ضَبْعٌ، ويقال للأنثى، والذكر: ضِبعان[4]. و ويقال في صفتها: جيأل ، وقيل: (أنبش من جيأل)؛ لأنها تنبش قبور الموتى، فتخرج ما في باطنها إلى ظهرها[5].

أما ذو الرُّمة، فلم يذكر الضباع إلا مرة واحدة، بعد أن خلت المنازل من أهلها، فأصبحت مأوى للخامعات والذئاب[6].

---

(1) **الديوان**، ج2، ص915.

(2) **الديوان**، ج3، ص1496.

(3) **الديوان**، ج3، ص1496. أشارى: من الأيشر أي النشيط. الوغى: الصوت والضجة في الحرب. منجل: منكشف.

(4) ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، مادة (ضبع).

(5) شكر، شاكر هادي، **الحيوان في الأدب العربي**، ص245.

(6) **الديوان**، ج3، ص1818.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول الشاعر[1]:

في صَحْن يَهْماءَ تهـوي الخامعـاتُ بهـا مـن قلَّـة الكَـسْبِ للغُـبْس المغـاويرِ

ج- الثعالب

ويضرب المثل في خبثها ودهائها ومكرها وروغانها، وحديث ذي الرُّمَّة عن الثعالـب، هو حديث من صادقها في الفيافي، وسمع أصواتها في الطرق المعوجة.

ومن ذلك قول ذو الرمة[2]:

وأزورَ يمطـو فـي بـلادٍ عريـضةٍ تعـاوى بـه ذؤبانُـهُ وثَعالِبُـهْ

إلـى كـل ديّـارٍ تعـرّفنَ شخـصَهُ مـن القفـرِ حتـى تقـشعرَّ ذوائبـهْ

فيظهر في هذا البيت أنَّ إعواء الذؤبان والثعالب هو كناية عن أهوال الصحراء العريضة وما فيها من مخاطر تعترض كل إنسان يسافر فيها، ويظهر وقْع الطبيعة المتحركة فيما تفرضه من واقع مستبد بالذات، وما تستشر به تهديدًا للكيان الإنساني.

د- الذئاب

وهي أشد السباع مطالبة، فإذا عجز عوى عواء استغاثة، فتسامع الذئاب، فتقبـل حتـى تجتمع على الإنسان، فتأكله[3]. ولعلّ المقصود نوعا محددا من الذئاب تفعل ذلك، وليس كلها.

---

(1) **الديوان**، ج3، ص1818. يهماء: فلاة يتاه فيها. الخامعات: الضباع. الغبس: الذئاب. المغـاوير: يكثـرون الغارات

(2) **الديوان**، ج2، ص848. أزور: طريق فيه عِوَج. يمطو: يمتد. ذؤبانه: جماعة ذئب.

(3) أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة (ت: 276هـ)، **عيون الأخبار**، شرط وضبط يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1998م، م1، ج2، ص96.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا يعدو حديثُ ذي الرُّمة عن الذئب أن يكون حديثاً مألوفاً، فهي تصادفه في الصحارى، التي كان يجوبها، ويسمع صوتها هنا وهناك تعوي من شدة الجوع، فلا تجد شيئاً تأكله إلا بقايا أعواد ملقاة على الأرض.

يقول ذو الرمة في ذلك[1]:

ورجلٍ كظلِّ الذئب ألحق سدْوَها وظيفٌ أمَرَّتْه عصا الساق أرْوَحُ

فيشبه ذو الرمة رِجْل ناقته بظل الذئب فلا تُرى من سرعتها.

ويقول ذو الرمة في البيت الذي سبق ذكره[2]:

في صحْن يَهْماءَ تهوي الخامعاتُ بها منقلَّةُ الكَسْبِ للغُبْس المغاويرِ

ويصور ذو الرمة الحال التي آلت إليها ديار الأحبة بالمنازل الخرقاء، وقد أضحت مأوى للضباع والذئاب[3].

هـ- الضَّب

وحديث الشعراء عنه قليل، وأكثر ما يتعرضون لذكره في بعض مواضع الهجاء[4]، أو في أكْل الحَفْر أظفاره؛ لأنه كثير الحفر، فلا يحتفر إلا في الأماكن الصلبة[5].

ويذكر ذو الرُّمَّة الضبَّ في شعره في موضعين اثنين، أحدهما: أثناء حديثه عن شدة الهاجرة في الصحراء، حيث التجأ العصفور من القيظ إلى الضب في جحره.

---

(1) **الديوان**، ج2، ص1219. كظل الذئب: لا تراه من سرعته. السدو: الخطو. أمّرته: عظم الساق. امرته عصا الساق: فتله عظم الساق. أروح: متسع الرجلين.

(2) **الديوان**، ج3، ص1818.

(3) **الديوان**، ج3، ص1818.

(4) الجاحظ، **الحيوان**، ج6، ص42.

(5) أوس ابن حجر، **ديوانه**، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1979م، ص86.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- يقول الشاعر[1]:

تجاوَزْتُ والعصفور في الجحرِ لاجئٌ مع الضبِّ، والشِّقْذانُ تسمو صدورها

وثانيهما في هجاء الأعور الكلبي، واستحالة نسبته إلى قبيلة كلب، فيقول[2]:

وجَدْتُكَ من كَلْبٍ إذا ما نسبتُها بمنزلةِ الحيتان من ولد الضبِّ

و- الحمار الوحشي

تكاد صورة الحمار الوحشي أن تكون مشابهة لصورة الثور الوحشي، أو البقرة الوحشية، من حيث حديث الشعراء عن أوصافه، فهي تخضع إلى العوامل، التي يخضع لها الثور الوحشي، أو البقرة الوحشية، فقد جاء في مجال أوصافهم لنياقهم، غلظتها وشدتها وصلابتها ووثبها وسرعتها [3].

يقول ذو الرمة[4]:

أوْ مُخْطَفُ البَطْنِ لاحَتْهُ نَحَائِصُهُ بالْقُنَّتَيْنِ كِلاَ لِيْتَيْهِ مَكْدُومُ

حادي مخطَّطةٍ قُمْرٍ يسيِّرُها بِالصَّيْفِ مِنْ ذِرْوَةَ الصَّمَّانِ خَيْشُومُ

جَادَ الرَّبِيعُ لَهُ رَوْضَ الْقِذَافِ إِلَى قَوَّينَ وانعدلتْ عنهُ الأصاريمُ

---

(1) **الديوان**، ج1، ص238. الشقذان: الحرابي. تسمو صدورها: ترتفع في الشجر.

(2) **الديوان**، ج3، ص1773.

(3) القيسي، نوري حمودي ، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، ص137.

(4) **الديوان**، ج1، ص432-437. مخطف البطن: حمار وحش ضامر الجنبين. لاحته: أضمرته. نحائصه: أتته اللواتي لم تحمل. القنّتان: الجبال الصغار. الليت: صفح العنق وعرضه. مكدوم: معضوض. حاد: سائق. ويعني الحمار. قمر: خضر يعلوها بياض. الصّمان: موضع غليظ مرتفع. الخيشوم. أنف الجبل. قوين: موضع. انعدلت: مالت. الأصاريم: جماعات الناس. آنست: رأت وأبصرت. المكفهرات: الغيوم المتراكمة. اللهاميم: الغزار. انجلى: انكشف عنه البرد، أي الحمار. اللوى: منقطع الرمل. مدموم: مطليٌّ.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ما آنَسَتْ عينُهُ عيناً يُفزِّعهُ مُذْ جَادَهُ المُكْفَهِرَّاتُ اللَّهَامِيمُ

حتَّى انجلى البردُ عنهُ وهوَ محتقِرٌ عرضَ اللِّوى زَلِقُ المتنينِ مدمومُ

والشاعر بذلك يتخذ التشبيه- بين الناقة والبقرة والثور، أو بين الحمار والأتان- وسيلة للحديث عن قصة حمار الوحش مع كلاب الصيد، أو مع أتانه، حين يقضيان أشهر الشتاء بين الكلأ والماء؛ حتى إذا مضت وجاءت أشهر الصيف انطلق بها يريد الماء، فيرتقي ما غلظ من الأرض تارة، وتارة أخرى يرقب الطريق، فيثير كلاهما غباراً كأنه غلالة رقيقة يتجاذبانها، أو دخان نار العرفج الساطعة؛ حتى إذا بلغا الماء شربا منه وخاضا فيه[1]، وثمة صورة أخرى للحمار الوحشي يلحظها المتلقي تتخالف مع اللوحة التي رسمها الشعراء للثور الوحشي، أو البقرة الوحشية، و خصت بها الحمر الوحشية، وهي خوفه على أتنه وغيرته عليها.

والماء أكثر ما يشغل هذه الحمر، دون غيره، فكثيراً ما تفكر ملياً، وتتأمل طويلاً في أي الموارد، التي تروم نزولها [2]؛ لأن جلها مكامن للصائدين، حيث يتربصون بها الدوائر؛ لذلك تبقى هذه الحمر قلقة حذرة من سهام الصائد، فإذا ما اطمأنت شربت بعد ظمأ، وخاضت في الماء لتطفئ لهيب أجسادها.

ومما يتبدى من صور للحمار الوحشي وأتنه، لوحات مفعمة باللون والحركة والصوت، مع أن الأهمية الكبرى في هذه اللوحات للصياد، فتطالع المتلقي منذ القصيدة الأولى في ديوان ذي الرمة (بائيته المشهورة) التي حشد فيها اثنين وعشرين بيتاً، بدءاً من البيت الخامس

---

(1) الجبوري، يحيى، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1979م، ص382-383.

(2) انظر: نصير، أمل ، **حول نار الشعر القديم**، ص 98.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والثلاثين، حيث وصف ناقته بأنها تثب كما يثب الحمار الوحشي، الذي عضته الحمير (حمير الموضع المسمى معقلة)، وهو، لشدة نشاطه، تحسب أن به ظلعاً؛ لأنه يثب مرحا من شق إلى آخر، لا يكاد يستقيم من شدة مرحه[1].

ز- الثور الوحشي

عُني الشعر الجاهلي بوصف الثور الوحشي عناية مميزة، وإن نظرة سريعة في دواوين الشعراء الجاهليين، تكشف جليّا احتفاءهم بهذا الحيوان، وقد جاء حديثهم عن قصة الثور من خلال تشبيه الناقة به.

ولعل تكرار هذه القصة في العصور التالية للعصر الجاهلي حدا ببعض الباحثين إلى عدها "قصة نمطية مكررة، رسم الجاهليون خطوطها الأولى، وجسّموا ملامحها، وأبرزوا دلالاتها، ثم تابعهم فيها هؤلاء الشعراء على اختلاف يسير بينهم في اللمسات والألوان والحركة"[2]، ولكن الوقفة المتأنية، والنظرة العميقة إلى هذه الظاهرة تشير إلى تنوع التجربة الفنية لدى كل شاعر، تخرجها عن النمطية والتقليد، فثمة تماثل بين الموقف الذي يمر به الشاعر، والحال النفسية التي يعيشها والصورة التي يرسمها، فلكل قصة مذاق مع ما يعتمل في ذهنه ونفسيته. ولعل ما أشار إليه الجاحظ في كتابه (الحيوان) يؤيد ما ذهب إليه الباحث.

يقول الجاحظ "ومن عادة الشعراء، إذا كان الشعر مرثية أو عظة أن تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش. وإذا كان الشعر مديحاً، تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أن ذلك

---

(1) الطيب، عبد الله، **شرح أربع قصائد لذي الرُمّة**، ص33.

(2) القط، عبد القادر، **في الشعر الإسلامي والأموي**، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1987م، ص407.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

حكاية عن قصة بعينها، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب، وربما قتلتها، وأما في أكثر ذلك، فإنها تكون هي المصابة، والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم"[1]. يقول الشاعر[2]:

ترى الثَّورَ يمشي راجعاً من ضحائه ... بها مثلَ مَشْيِ الهبرزيِّ المُسَرْوَلِ

إلى كلِّ بَهْوٍ ذي أخٍ يستعُدُهُ ... إذا هَجَّرتْ أيامُه للتحوُّلِ

ترى بَغْرَ الصيرانِ فيه وحولَهُ ... جديداً وعاميًّا كحَبِّ القَرَنْفُلِ

أبَنَّ به عَوْذُ المَباءَةِ طيِّبٌ ... نسيم البِنانِ في الكِناسِ المظلَّلِ

إذا ذابت الشمسُ اتّقى صَقَراتِها ... بأفنانِ مربوعِ الصَّريمةِ مُعْبِلِ

يَحفِّرُهُ عن كلِّ ساقٍ دفينةٍ ... وعن كلِّ عِرْقٍ في الثرى متغلغل

يصور الشاعر الثور الوحشي في هذه الأبيات بالهبرزي الماضي إلى أمره قوي العزيمة، والقصد إلى مايصبو إليه، وإلى كل بهْو، فينزل كل منزل تاركًا وراءه آثار مايُخلِّفه من الحفر في أصول الشجر، مستجديًا الندى؛ ليتَّقي به شدَّة الحر.

ومما يلحظ في صورة الثور الوحشي عند ذي الرُّمَّة أنها تخرج نوعا ما على الأصول الفنية السابقة؛ فعنصر فزع الثور لا يأتي مع الصباح، كما صوّره ذو الرُّمَّة، أو أن الفزع يلازم الثور منذ ظهوره في الصورة، كما هو الحال عند النابغة، أو أبي ذؤيب الهذلي[3]. ويجدر أن نذكر أن الثور الوحشي لا يُقتل غالباً في شعر ذي الرُّمة، ولهذا دلالته كما تبيّن سابقا من كلام الجاحظ، فذو الرّمة شاعر مقبل على الحياة، مفعم بالأمل، متفائل بالمستقبل، ومَن هذا شأنه فلا

---

(1) الجاحظ، **كتاب الحيوان**، ج1، ص74.

(2) **الديوان**، ج3، 1456- 1460. الهبرزي: الماضي على أمره. المسرول: عليه سراويل. هجرت: اشتد حرها. الصيران: جماعة البقر. عاميًا: أتى عليه عام، أبنَّ به: أثّر فيه. البنان: البعر. صقراتها: شدة وقعها. مربوع: مخفرة. الصريمة: قطعة من الرمل منفردة. معبل: مورق.

(3) البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي**، حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د. م، ط1، 1980م، ص168.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يدع ثوره تقتله الكلاب إلا إذا اضطره الموقف الشعري إلى ذلك. كما يلاحظ أن ذا الرّمّة قد "نقل صورة الصراع الأرضي إلى العالم السماوي، فهذا الثور في عالم الأرض، كوكب في عالم السماء، وتلك الكلاب المدوّمة، التي طغت في العدوان وجه آخر للجن، التي ذهبت تسترق السمع في السماء، فأتبعها شهاب مسوم ثاقب"[1]، يقول ذو الرمة[2]:

كَأَنَّهُ كَوكَبٌ في إِثرِ عِفرِيَةٍ مُسَوَّمٌ في سَوادِ اللَيلِ مُنقَضِبُ

ح- الظباء

الظبي هو الغزال، والجمع ظباء، والأنثى ظبية، وجمعها ظبيات وظباء[3]. وقد أكثر الشعراء من ذكر الظباء والإشارة إلى أوصافها، والتشبيه بها في طول العنق، ونصاعة اللون وتناسق الأعضاء ورشاقتها، واقترن ذكرها مع الأطلال[4]، ويكاد حديث ذي الرُمة عنها لا يتجاوز هذه المعاني، فاستعان الشاعر بها لوصف المرأة الحسي.

يقول ذو الرمة[5]:

وشَفَّفْن عن أجياد غِزْلان رملَةٍ فَلاةٍ، فكُنَّ القتلَ أو شبَهَ القتْلِ

ولدى تتبع الباحث كلمة (الظبي) – إفراداً وجمعاً – في كثير من قصائد ذي الرمّة، وجدها توزعت في دلالتها على المعاني الآتية: تشبيه النساء بالظباء: جِيدًا، وعيْنين، وخداً أسيلا[6]،

---

(1) اختيار، أسامة سليمان ، **البعد المكاني في صور ذي الرّمة الفنية**، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ع52، تموز، 1993، ص56.

(2) **الديوان**، ج1، ص111. عفرية: شيطان. مسوم: معلَّم. منقضب: منقضٌّ: القطع.

(3) الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ج2، ص141/140

(4) للاستزادة انظر: القيسي، نوري حمودي، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، ص142، 180/1671/1522*1514

(5) **الديوان**، ج1، ص 145. شففن: لبسن رقاقاً.

(6) **الديوان**، ج1، ص145، 465، ج2، ص619، 755-767، 1024، 1080، 1127، 1198، ج3، ص1470.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي معرض وصف ديار المحبوبة وقد غدت بلاقع، فلا تؤوي غير الظباء والوحوش[1]، ووجدها يبرز فيها البعد النفسي العاطفي لعلاقات متداخلة بين الشاعر والصحراء والطبيعة، ببعديها الساكن والمتحرك، فيقدم صورا لفرائد (ظباء) تعطف على صغارها[2]، ومكان ألهبته الشمس بحرارتها، وجفَّفت بقله، فغادرته النوازب (الظباء)[3]، أو ألجأت الحرارة الشديدة الظبي إلى أقصى مكان في كناسه[4]. وغير ذلك من مشاهد مألوفة لحركة الظباء في الصحراء، تناولها كثير من الشعراء القدماء في أشعارهم.

ويلحظ عند ذي الرمة التشبيه المعكوس، فشبه عيني ظبية بعيني محبوبته (خرقاء) وكذلك لونها وجيدها، ولذلك يدعو لها ألاَّ تقع في حبالة الصائد[5]، وتنوعت مفرداته في هذا الحقل فاستخدم لفظة عزلان[6] خوَّار[7] ، فرائد[8]، رئم[9]، الأعفر[10]، وأدمان[11]، وأم الخشف.

يقول ذو الرمة[12]:

كأنَّ عُرا المَرجانِ منها تعلَّقتْ على أم خِشفٍ من ظباء المَشافِرِ

يشبه الشاعر في هذه الصورة التمثيلية أطواق المرجان، وقد تعلَّقت على أم الخشف، بحلقة عقد من الرمال المطمئن.

---

(1) الديوان، ج1، ص188، ص127، ج2، 669.
(2) الديوان، ج1، ص270.
(3) الديوان، ج1، ص124.
(4) الديوان، ج2، ص843، ج3، ص1616، 1812
(5) الديوان، ج2، ص1341.
(6) الديوان، ج1، ص145.
(7) الديوان، ج1، ص188.
(8) الديوان، ج1، ص270.
(9) الديوان، ج1، ص294، 465.
(10) الديوان، ج1، ص321.
(11) الديوان، ج1، ص416.
(12) الديوان،ج3، ص 1671. أم خشف: الظبية. المشفر: العقد من الرمل المطمئن.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ط- النعام

حيوان معروف، يذكر ويؤنث، والنعام جمع النعامة ، ويقال لها أم البيض وأم ثلاثين، والظليم ذكرها، ملتصقة الأذنين برأسها، تأكل الحجارة[1]، ويحتل النعام مكاناً واسعاً في الشعر القديم، وقد وجد فيه الشعراء مجالاً رحباً لتشبيه مراكبهم به، إذا أرادوا ان ينعتوها بالسرعة، وضربوا بها المثل في الجبن، فقالوا: "أموق من نعامه"[2]، وترتبط دلالتها بالخوف والذعر والسرعة، وأكثر ما تجلت لدى الشعراء في موضوعي التشبيه والهجاء، ووصف ديار الأحبة المقفرة من أهلها، وقد غدت مكاناً آمناً للنعام والظباء[3]. ولعل الصورة التي رسمها ذو الرمَّة للنعام تكاد تكون قربية من الصورة التي تجلت في أشعار الجاهليين، فناقته شبيهة بالظليم، من حيث سرعة عدوها[4].

أذاكَ أم خاضبٌ بالسِّيِّ مَرْتَعُهُ أبو ثلاثينِ أمسى فهو مُنْقَلِبُ

وتتنوع مفردات هذا الحقل عند ذي الرَّمَّة: فيستخدم لفظة (خاضب) [5]، والهيق[6]، صلعة[7]، نعامة[8].

---

(1) الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، ج2، 483، 484، 486.

(2) الميداني، أبو الفضل احمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري (ت: 518هـ) **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، د.ط، 1950، ج2، ص323.

(3) **الديوان**، ج2، ص882، 1062، ج3، ص1831

(4) **الديوان**، ج1، ص114. الخاضب: الظليم، ذكر النعام. السيّ: ما استوى من الأرض. أبو ثلاثين: أي له ثلاثون فرخاً.

(5) **الديوان**، ج1، ص 216.

(6) **الديوان**، ج1، ص125

(7) **الديوان**، ج1، ص127

(8) **الديوان**، ج2، ص923

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

3- الحيوانات المائية/ الضفادع والحيتان:

وصف ذو الرُّمَّة في أثناء ترحاله وسفره في الصحارى الشاسعة بعض الحيوانات التي كان يصادفها عند العيون والجداول الصغيرة، ولم يكن ذكر هذه الحيوانات ظاهرة بارزة في شعره، فجاء وصفه إياها في معرض وصف الحمر الوحشية، أو وصف ناقته، فمثلا تناول ذو الرمة بعض هذه الحيوانات المائية عندما وصف عيناً وردتها الحمر الوحشية لتشرب منها، فكانت الحيتان والضفادع تصيح فيها[1]. يقول:

صفَفْنَ الخدود والنفوسُ نواشزٌ على شطٍّ مسجورٍ صَخوبِ الضفادعِ [2]

فجاء حديث ذي الرمة عن الحيتان مقروناً بحديثه عن الضفادع عندما وصف ورود الحمر الوحشية الماء أيضاً. يقول[3]:

عيْناً مُطَحْلَبَةَ الأرجاء طاميةً فيها الضفادع – والحيتان- تصطخب

وورد ذكر الحيتان أيضا في معرض الهجاء. يقول ذو الرمة[4]:

وجدتك من كلْبٍ إذا ماتسبتها بمنزلة الحيتان من ولد الضبِّ

---

(1) الديوان، ج1، ص63، ج2، ص805.

(2) الديوان، ج2، ص805. نواشز: مرتفعة من الخوف. مسجور: مملوء.

(3) الديوان، ج1، ص63. عينا: يريد بها عينا من الماء عليها الطحلب. وهو الخضرة على رأس الماء. طامية: ارتفع. الأرجاء: نواحي العين. تصطخب: تصيح.

(4) الديوان، ج3، ص1773

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ثانيًا: الأثر الفني للطبيعة المتحركة في شعر ذي الرمة

لعل أبرز ما يميز القصيدة القديمة، أنها ذات بعد مكاني محدد الأطراف عند الشاعر العربي القديم على اتساع المكان الواقعي وترامیه، كما أنه متشابه في طبيعته- إلى حد كبير- رغم تنوعه واختلافه في خصائصه الفيزيائية والمناخية؛ ولذا فإن الرؤية كانت تقع على المناظر المكانية، وعلى ألوان من الصراع تحدث فوق الصحراء تسودها الرتابة والتشابه إلى حدٍ كبير، الأمر الذي أضفى على المكان، ومن ثم على النص الشعري، محدودية أطراف الصراع، التي تجسدت في صراع الإنسان مع الإنسان، الإنسان مع الحيوان، والحيوان مع الحيوان.

من هنا جاء التشابه وتكرار الصور في مجملها، وإن تخالفت في جزئياتها وتفصيلاتها، إلا إنّ هذا لا يعني بطبيعة الحال التشابه في المشاعر النفسية والعاطفية، وإذا كان المؤشر العام في دراسة النص القديم يشير إلى تقاطعات كثيرة في البنى النصية الشعرية، إلا إن لكل نص شعري تجربته الفنية الخاصة، ما يدحض الزعم المستقر في كثير من الأذهان أن معظم هذه القضايا الفنية لا تعدو أن تكون مجرد تقليد، فارغة من رصيدها العاطفي.

وما يذهب إليه الباحث أن تداخلات النصوص وتناصاتها، لا تفقدها تفردها، وخصوصيتها، وبناءً على ما سبق، سيعنى الباحث في هذا المحور بدراسة التشكيل الفني في شعر ذي الرمّة، وذلك برصْد:

1- بنية المشاهد التصويريّة.

2- عناصر تشكيل الصورة: الحركة، واللون، والصّوت.

3- وحدة القصيدة في شعر ذي الرّمّة.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

1- بنية المشاهد التصويريّة

تسعى جلّ الدراسات الأسلوبية الحديثة في دراستها لبنية الصورة إلى النّظر إليها كلّا متكاملًا وفق منظومة تكوينيّة في بنية الشعر، تشاركها العديد من البنى الأخرى، اللغوية والصوتيّة والتصويريّة، في استظهار الأثر الدلالي للنص الأدبي، وتتضافر معها في إطار شبكة من العلاقات المعقدة التي تتأكد من خلالها شعريّة النص.

ودعوى أنّ النص الجاهلي القديم لا يعدو أن يكون لوحات تعبيريّة مفكّكة، أفضى بالكثير من الناقدين، على اختلاف مذاهبهم وتوجهاتهم النقدية، إلى مجاوزة السطح بالتوجّه نحو الدّاخل، والبحث عن البنى التي تعزّز من تماسك أبنية النص الداخلية.

ومما لا شكّ فيه أن الشاعر المعنيّ بالقصْد أثرى من تماسك بنيات نصّه في توظيفه الحيوان لا عنصراً تكميليا تابعاً أو متمّمًا لمشهدٍ من مشاهد الطبيعة، بل مشاركاً للشاعر، ورمزاً من رموزه الدّالة على مكنونات نفس ذلك الشاعر، وإن ظلّ في بعض جوانبه محصوراً في إطارٍ من النمطيّة والتكرار، لكنه في جوانب أخرى غدا المعادل الموضوعي[1] لذات الشاعر، أو العنصر الآخر المجانب له على الطرف النقيض، في تجسيده فكرة الصراع بين البقاء والموت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(1) ما اعتمده الباحث من بين تفسيرات شتى للمعادل الموضوعي الذي قال به ت.س.إليوت هو ما فهمه من قول إليوت نفسه : "الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية، هي العثور على معادل موضوعي، وبعبارة أخرى: على مجموعة من الأشياء، أو على موقف، أو على سلسلة من الأحداث، تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص، بحيث متى استوفيت العناصر الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة". وقد فهم الباحث أن المقصود هنا إسقاط الانفعال الذاتي أو التجربة العاطفية الذاتية على شيء خارجي حسي أو معنوي. انظر: أبو رضا، سعد، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، دار البلاغة للطباعة والنشر، بيروت، 1975، ص25 ومابعدها. والحوراني، رامز، **المناهج النقدية الحديثة**، ساب للطباعة والنشر، بيروت، 1995، ص65 ومابعدها.

يقول ذو الرمة[1]:

أخـــطُّ وأمحـــو الخـــطَّ ثـــمّ أُعيـــدُهُ بكفـــيَّ، والغربـــان فـــي الـــدَّار وُقَّـــعُ

ومن وجهةٍ بنيوية، فإنّ كمون منشأ الصراع يحقق للنص مبدأ التعارض، ويحقِّق مقصديَّة البحث عن النسق الثنائي؛ أي الثنائيَّة الضديَّة، ممثَّلةً بفكرة الصراع بين الموت والحياة؛ لتكريس واقعٍ مرير يعايشه الشاعر باستمرار عبر ثنائيَتيْ (الحلّ/ والترحال)، وبين (الحضور/ والغياب)، وبين واقعٍ مِيْت وآخر متشكل من صوْغ ما يتوق الشاعر إلى الوصول إليه.

ويتنامى هذا التفاعل مع الحيوان باطّراد، بما أنه رفيق دائم للشاعر في حله وترحاله، ما يؤكد البعد التجاوري في بنية الصورة بين الداخلي والخارجي، ومن الكموني المستقر إلى الدينامي المتحرك.

يقول ذو الرّمة[2]:

أرى نـــاقتي عنـــد المُحَـــصَّبِ شـــاقَها رَواحُ اليمـــاني والهـــديلُ المُرَجَّـــعُ

فقلـــتُ لهـــا: قِـــرِّي فـــإنَّ ركابَنـــا وركباتَهـــا مـــن حيـــثُ تَهْـــوَيْن نُـــزَّعُ

وهـــنّ لـــدى الأكـــوارِ يُعكَـــسْن بـــالبُرى علـــى غـــرَضٍ منَّـــا ومـــنهنَّ وُقَّـــعُ

يشخّص الشاعر ناقته في الأبيات السابقة، وينزع عليها صفاتٍ إنسانية، ينقل لنا عن طريقها ما يهجس به، ويتطلّع إليه؛ فحين يقول "شاقها رواح اليماني والهديل المرجّع" فهو في حقيقة الأمر يتحدث عن نفسه، ويسقط ما به على ناقته، أو يجري نوعا من التوحّد مع ناقته،

---

(1) الديوان، ج2، ص721.

(2) الديوان، ج2، ص726-727. ركابنا: إبلنا. نازع: وهو الذي يحن إلى وطنه. يعكسن: يُحبسن.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكذلك حين يقول للناقة "قرّي .." فهو يطلب من نفسه أن تقرّ، فخاطب الناقة انسجاما مع فكرة التوحّد تلك.

وينسحب ذلك على جل المشاهد التصويرية التي يستأثر بها الحيوان، ممّا يعزز تماسك بنية الصورة، وإحالتها عنصراً بنائياً بارزاً من عناصر التشكيل في شعر ذي الرمة.

كما يلحظ من الشاعر ميلاً للتشخيص والتضخيم في بنية الصورة؛ تعميقاً لمشهد الصراع الوجودي، أو رغبةً في التجاوز والتخطّي.

يقول ذو الرمة[1]:

وكـــائنْ تخطّـــت نـــاقتي مـــن مفـــازةٍ ومـــن نـــائمٍ عـــن ليلهـــا متزمّـــلِ

ويقول في موضع آخر[2]:

ونرفـــــع مـــــن صـــــدورِ شَـــــمَرْدلاتٍ يـــصكُّ وجوهَهـــا وهَـــجٌ ألـــيمُ

وتتكرر صور التجاوز\ التخطّي في مواضع كثيرة في أشعار ذي الرمّة، بلغة تعكس التناقض الواقعي المعيش في الحياة التي يرغب الشاعر تجاوز قواها بصور أخرى مضادة لها من صنيع خياله.

وفيما عدا الصور النمطية المألوفة، فإن البعد الرمزي يظهر في صور أخرى ينفي عنها واقع المحاكاة للعالم الخارجي. فتغدو عنصراً تكوينياً يستنبت دلالاته الخاصّة التي تقوم على التفاعل والتداخل في نسيج البناء الكلّي للقصيدة، وتصبح عند مستوىً معين وليدة الموقف، أو التجربة المعيشة، وحصيلة نتاج الشاعر الفكري والوجودي الذي يسعى من خلاله إلى تخطّي الواقع بإيقاع تصويري مُغاير لإيقاعه.

---

(1) **الديوان**، ج3، ص1487. متزمل: مستدثر متلفّف.

(2) **الديوان**، ج2، ص677. شمردلات: نوق طوال سراع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

2- عناصر تشكيل الصورة: الحركة، واللون، والصّوت:

يعد الحيوان الرابط الأساس في جميع التشكُّلات التصويرية في شعر ذي الرمّة التي غدت أكثر ارتباطاً بذاتيّة الشاعر، وذلك بإعادة نمذجة مظاهر الطبيعة عبر امتزاج الواقع (الطبيعي) بالواقع (النفسي) لديه؛ أي إضفاء خصوصية عليها، وإعطاؤها أبعادا أعمق مما هي في واقعها الطبيعي، وعلى ذلك يُلحظُ من الشاعر ميلٌ إلى تجسيم الموجودات، وتشخيصها وفقاً لعناصر ثلاثة، يُرصَدُ فيها تنويعات عدة لصورة الطبيعة المتحركة، يعتمد فيها الشاعر عناصر التشكيل بالحركة، واللون، والصوت، عبر القالب البلاغي الأكثر حضوراً في تجربة الشاعر وهو (التشبيه)، فقيل عن ذي الرمّة: "... أحسن الجاهلية تشبيها امرؤ القيس، وأحسن أهل الإسلام تشبيها ذو الرُّمَّة"[1]. وربما اكتسب شاعرنا هذه المزية لركوبه التشبيه عن وعي وعمق، ولثراء معجمه اللغوي، وثراء معطيات الطبيعة من حوله، فجاءت تشبيهاته جميلة، ودقيقة، وأحيانا نادرة، لا يمكن أن تتأتى إلا لشاعر متفاعل مع بيئته أيّما تفاعل، يأخذ منها مثلما يعطيها.

أ- التشكيل بالحركة:

يبدو أن ذا الرُّمَّة قد وعى العلاقة القائمة بين الحياة والموت، الحياة المرتبطة بالحركة والديمومة والاستمرار، والموت المتعلق بالثبات والسكون والاستقرار، وكما يتبدى في شعره فإنها علاقة تنهض على بنية التضاد بين طرفين، **أولهما:** سالب يمثله الموت. **وثانيهما:** موجب تجسده الحياة، وأكثر ما يتجلى هذا الصراع في مقدماته، فمن النماذج التي تبرز هذا الجانب بصورة جلية: (السكون/ الموت، والحركة/ الحياة)؛ يقول[2]:

قِـفِ العِـنْسَ فـي أطْـلالِ ميَّـةَ فاسـألِ رُسُـوماً كَـأخْلاقِ الـرِّداءِ المُسَلْسَلِ

---

(1) الجمحي، محمد بن سلام (ت: 231هـ)، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني، القاهرة ، د. ط، د. ت، ج2، ص549.

(2) **الديوان**، ج3، ص1451. العنس: الناقة الشديدة. المسلسل: المتقطع المسلولة خيوطه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الصراع – وليس هو الصراع بالمعنى التقليدي – الذي أداره الشاعر بين طرفي (الحركة/ الحياة، السكون/الموت)، فهو صراع بين فكرتين، بين ما هو كائن، وما سيكون، كائن متمثل في اليأس من التواصل مع الحبيبة والطمع في لقائها، والتنعم في قربها، وما سيكون من قربى ووصل ولقاء. أما ما أسفر عنه هذا الصراع، فهو انتصار(للحركة/ الحياة، على السكون/الموت)، وكثيراً ما يتبدى ذلك في أنسنة الجمادات وتشخيصها، عن طريق بعث الحياة فيها، كما فعل عندما أنسن حجارة الموقد، فجعلها رواحل يمتطيها القِدْر، الذي صيره– بطبيعة الحال– إنسانا يعلو ظهر الراحلة، يقول[1]:

عَفَتْ غَيْرَ آرِيٍّ وَأعْضَادِ مَسْجِدٍ وَسُفْعٍ مُنَاخَاتٍ رَوَاحِلِ مِرْجَلِ

كما تتبدّى الحركيّة في فعل الثور الوحشي، عندما يحاول اتقاء شدة وقع الشمس، فيحفر بأظلافه كناسه تحت سيقان الأشجار، يقول[2]:

يُحَفِّرُهُ عَنْ كُلِّ سَاقٍ دَفِيئَةٍ وَعَنْ كُلِّ عِرْقٍ فِي الثَّرَى مُتَغَلْغِلِ

تَوَخَّاهُ بِالأظْلاَفِ حَتَّى كَأَنَّمَا يُثِيرُ الْكُبَابَ الْجَعْدَ عَنْ مَتْنِ مِحْمَلِ

إذًا، فالحركة، التي يبعثها الشاعر في المكان (الأطلال، البادية، الصحراء) يرمي من ورائها إلى تجدد للأمل والتفاؤل، مناقض لليأس والقنوط والضياع والهروب. وما يدعم هذا التوجه، الذي ذهب إليه الباحث، أن المفردات الدالة على الحياة والحركة، ليست قليلة في ديوانه، بالنظر إلى تلك التي يشيع فيها السكون والموت. فالشاعر يحاول ألا يدع مجالاً لنفوذ الإحباط

---

(1) **الديوان**، ج3، ص1453. الآري: مربط الدواب.أعضاد: جوانب. سفع: أثافي.

(2) **الديوان**، ج3، ص1460، متغلغل: العرق ياخذ هنا وهنا. الكُبَاب: الثَّرى الذي تكبَّب ولزم بعضه بعضًا. محمل: حمائل السيف.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والتشاؤم إليه. ففي مقدماته الطللية في قصائد ديوانه التي تتجاوز أربعين مقدمة، نلحظ الصراع بين الحركة والسكون، أي بين الأمل والطلل، على مستوى المفردات المستعملة لكل منهما. وسأورد فيما يأتي أبياتاً متفرقة في ديوان ذي الرمة تشيع فيها الألفاظ الدالة على الحياة، أو التي يؤنسن فيها الجماد، محاولة منه لبث الحياة فيما هو ميت، يقول[1]:

وقفتُ على ربْع لميّة ناقتي ... فما زلتُ أبكي عنده وأخاطبُهْ

وأسقيه حتى كاد مما أبثّه ... تكلّمني أحجارُه وملاعبُهْ

ويقول في موضع آخر[2]:

أحادرةٌ دموعَكِ دارُ مَيٍّ ... وهاجةٌ صبابتَك الرسومُ

نعمْ طرباً كما نضحتْ فريٌّ ... أو الخلَقُ المبينُ بها الهُزومُ

فنلحظ في الأبيات السابقة محاولة أنسنة الجماد (الطلل)، وذكر الدمع والماء والسقيا، والصبابة، وكلها مفردات دالة على الحركة والحياة، في مقابل واقع الطلل الساكن والصامت في حقيقته.

ب- التشكيل باللون

حاول ذو الرُّمَّة أن يجعل لوحاته ناضجة متكاملة العناصر، فجاءت مجسدة ومشخصة، حين منحها الحياة والحركة المتجددتين، وأضفى عليها الألوان المختلفة، فزادتها الألوان جمالاً

---

(1) **الديوان**، ج2، ص821.

(2) **الديوان**، ج2، ص668. حادرة: ساكبة. الفريّ: السقاء المخروز الجلد. الهزوم: تكسّرات تظهر في القربة عند يباسها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحسناً. وتجلت قدرته الفنية في اختيار اللون المتوائم مع اللوحة الفنية، التي يرسمها بكلماته وعباراته. ومن النماذج التي يتبدى فيها اللون قوله[1]:

بَهَـــا عُفْـــرُ الظِبَـــاءِ لَهَـــا نَزِيـــبٌ وَآجَـــــالٌ مَلاَطِمُهُـــــنَّ شِـــــيمُ

كَـــأنَّ بلادهـــنَّ ســـماءُ ليـــلٍ تكـــشَّفَ عـــنْ كواكبهـــا الغُيـــومُ

بِعَقْوَتِهَـــا الهِجَـــانُ وَكُـــلُّ طَـــرْفٍ كَـــأنَّ نجـــارَ نُقبتـــهِ أديـــمُ

فالظباء تضرب ألوانها إلى الحمرة، كالكواكب في السماء، فيبدو لونها الأحمر، والفرس كأن لونه الأديم في حمرته، أما لون الحائل (البعر الذي أتى عليه حول) فهو أبيض كالودع، أو قشور بيض اليمام[2]:

كَـــأنَّ بَقَايـــا حَائِـــلٍ فـــي مُنَاخِهـــا لُقَاطَـــاتُ وَدْعٍ أوْ قُيُـــوضُ يَمَـــامِ

ج- التشكيل بالصوت:

يستمد ذو الرُمَّة صوره من الطبيعة، فجاءت مفعمة بالأصوات، مشحونة بالألوان المختلفة. ومن الأصوات التي توقف عندها كثيراً، صوت الجن، يقول[3]:

لِلْجِـــنِّ بِاللَّيْـــلِ فـــي أرْجَائِهـــا زَجَـــلٌ كمـــا تنـــاوَحَ يَـــوْمَ الـــرِّيحِ عَيْـــشُومُ

هَنَّـــا وَهِنَّـــا وَمِـــنْ هنَّـــا لَهُـــنَّ بِهَـــا ذَاتَ الـــشَّمَائِلِ والأَيْمَـــانِ هَيْنُـــومُ

---

(1) **الديوان**، ج2، ص669-670، 672. عفر الظباء: البيض التي تعلوها حمرة. نزيب: صوت. آجال: أقاطيع البقر. الملاطم: الخدود. شيم: سود. عقوة: الدار. الهجان: البيض الكرام من الإبل. الطرف: الفرس الكريم. النجار: الخلقة والضرب الذي خلق عليه. نقبة: اللون.

(2) **الديوان**، ج2، ص1052. حائل: بعر قد أبيض. القيوض: قشور البيض. يمام: طير.

(3) **الديوان**، ج1، ص408-410. زجل: صوت مختلط. عيشوم: شجرة تنبسط على وجه الأرض. هنا وهنا: من ها هنا وها هنا. هينوم: هينمة: صوت غير مفهوم كلامه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دوّيّـــــةٌ ودُجـــــى ليـــــلٍ كأنّهمـــــا يَـــمٌّ تَـــرَاطَنَ فـــي حَافَاتِـــهِ الـــرُّومُ

ففي هذه الفلاة المظلمة، تسمع أصوات الجن مختلطة بصوت الرياح، مما يبعث الرهبة والخوف في النفوس، خاصة أنها أصوات مبهمة غير مفهومة، وإذ اجتمعت فلاة وظلمة ليل، فأصبحت (الفلاة) بحراً تراطن في حافاته الروم، مما يزيد من خوف الشاعر ووحشته.

وثمة نماذج أخرى، قد يطول الحديث عنها، ولكن تبقى هذه النماذج دالة على "المقدرة البديعة في نقل الصور المسموعة، وتصويرها في لوحاته"[1].

3- وحدة القصيدة في شعر ذي الرّمة

أ- أثر الطبيعة المتحركة في وحدة القصيدة

يعمد ذو الرَّمة في شعره إلى وصف المظاهر الطبيعية التي يتفاعل معها، وهي أثيرة إلى نفسه؛ فعلى الرغم من تنقله بين الحواضر، والأمصار الإسلامية ذات التنـــوع فـــي المظـــاهر الحضاريَّة، إلا إن الصحراء بكلّ أبعادها هي ما تظهر في شعره بصورةٍ جليّة، بما تحتويه مـــن معالم جغرافية صمّاء أو كائنات حيَّة؛ وعليه فقد جاء شعر ذي الرّمه في مستوى من مـــستوياته منسجماً مع توجهات الشاعر وعواطفه الذاتية إزاء التبدُّلات الكونيَّة الكبرى، وفي تعاطيـــه مـــع المظاهر الطبيعية بشقيّها المتحركة والساكنة.

يقول ذوالرمّة [2]:

تقـــضَّيْنَ مـــن أعـــراف لبنـــى وغَمْـــرَةٍ فلمَّـــا تعَـــرّفْنَ اليمامـــةَ عـــن عُفْـــرِ

---

(1) شوقي ضيف، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، دار المعارف بمصر، ط6، د.ت، ص263.

(2) **الديوان**، ج2، ص962-966. لبنى: جبل. عفر: قِدم. قرّان: موضع. الحومان: مـــا غلـــظ مـــن الأرض. الدوّية: ما استوى من الأرض. أجوازهن: أوساطهن. الضفر: الحزام: أو الحبل يُشد به الرحـــل فـــي بطـــن البعير. صفر: نحاس. الخوص: الإبل الغائرات العيون.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تـــزاوَرْن عـــن قُـــرَّانَ عْمـــدًا ومـــن بـــه من الناس وازورَّت سُراهُنَّ عـــن حَجْـــرِ

فأمـــسَيْن بالحوْمـــان يجعلـــن وِجْهَـــةً لأعنـــاقهنَّ الجَـــذْيَ أو مَطلَـــع النَّـــسر

فـــصَمَّمْن فـــي دوِّيّـــةِ الـــدَوِّ بعـــدما لقـــيْنَ التـــي بعـــد اللُّتيَّـــا مـــن الـــضُّمْر

فأصـــبحْن يَعـــزِلْنَ الكـــواظم يَمْنَـــه وقـــد قلقـــت أجـــوازُهُنَّ مـــن الـــضَّفْرِ

فجِئْنـــا علـــى خُـــوصٍ كـــأنَّ عيونَهـــا صُباباتُ زيتٍ فـــي أواقـــيَّ مـــن صُـــفْرِ

يُلحظُ في الأبيات السابقة توحُّدُ الشاعر مع الطبيعة على المستويين: الوجودي والفنـــي، فعلى صعيد المستوى الأول ثمَّة العديد من الارتباطات النفسية في علاقة الشاعر مـــع الطبيعـــة المتحركة الممثلة هنا بالناقة؛ الأمر الذي يذكرنا بما ذهب إليه (يونغ) حول مفهـــوم اللاشـــعور الجمْعي، وأشار إليه يوسف اليوسف، إذ يرى أنَّ الشاعر العربي القديم كان هدفه بعث الحياة في كائنات الطبيعة لتسهم في مشروع الوجود، انطلاقا مِنْ عوْزٍ تراجيدي؛ فكان يتوحد الشاعر مـــع الحيوان الصحراوي سعياً إلى تصالحهما مع طبيعة أصابها اليبس[1]. وربما ظهـــر مثـــل هـــذا الشعور لدى شعراء الصحراء في العصور اللاحقة للعصر الجاهلي، ومـــنهم – بـــالطبع – ذو الرمّة.

فمما رآه يوسف اليوسف أن الشاعر العربي انماز عن (أورفيوس) اليوناني الساعي إلى التواؤم لا التوحد مع الوحش[2]، بينما الأول توحّد مع الـــوحش. وبمـــا أن ذا الرمـــة شـــاعر

---

(1) انظر، يوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجـــاهلي**، دار الحقائق، بيـــروت، ط4، 1985، ص117 ومـــا بعدها

(2) انظر: يوسف اليوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، ص 21-22.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صحراوي، ظلّ محافظا على النمط التقليدي للقصيدة العربية الجاهلية بجلّ مكوناتها، فربما ينطبق عليه ما ينطبق على الشاعر الجاهلي من حيث التفسير النفسي للعلاقة بين الشاعر، وحيوانات الطبيعة، وهو ما يحتاج إلى دراسة متخصصة أكثر عمقاً، لعلّ باحث آخر يفرد لها بحثاً ويعطيها حقّها.

وبمثل هذا التوحد من قبل الشاعر ينتفي أن يكون شعره انعكاساً للحياة، أو احتفاءً مفرطاً بالذات، يفقد قصائده الكثير من عوامل وحدتها، بل يغدو مرآةً تنعكس فيه مظاهر الحياة الطبيعية حسب توجُّهات الشاعر الخاصة.

ومن منطلق بنيوي فإنَّ لكلّ نّصٍّ رؤية خاصَّة يسميها البنيويون(رؤية العالم)، إثر معاينة النص من حيث هو عملية ثنائية معقّدة[1]. وربما تجلى ذلك في تجربة ذي الرمة حسبما رأينا.

أما على الصعيد الآخر الفني، فمع الغنائيّة المعهودة في شعرية ذي الرّمة، وافتقارها للعديد من الأبعاد الموضوعيّة التي تؤسس لبذرة الصراع الوجوديّ بمعناه التقليدي على نحوٍ جليّ، كما هو الحال في الشعر الملحمي، أوالدرامي، والتي عَدّها الكثير من النقّاد أحد المقوّمات الرئيسة للحكم على الوحدة العضوية في القصيدة، وأنكرها النقّاد في الشعر القديم برمّته[2]. إلاَّ إنَّهُ لا يُعْدَمُ وجود الوحدة العضوية في كثير من قصائد الديوان التي لم يعتمد فيها الشاعر على الجانب الوصفي فحسب؛ بل لجأ في مواضع كثيرة لأسلوب السرد الذي يصل به إلى مستوى الشعر القصصي. ومن ذلك قصيدته التي مطلعها:

---

(1) انظر: كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر**، ط2، بيروت، دار العلم للملايين، 1981، ص(14/13).

(2) انظر: يوسف بكّار، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم**، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009م، ص(281-332).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تـــصابَيْتُ فـــي أطـــلال ميَّـــةَ بعـــدما نبـــا نَبَـــوَةً بـــالعيْن عنهـــا دُثُورُهـــا[1]

وكثيرا ما يتبدى مثل هذا الأسلوب القصصي في شعر ذي الرّمة[2]، ممّا يشكل وحدةً تصويريَّةً حيَّة ناشئة عن تجربةٍ قد ألمت به حقاً، ولا يدّعيها رغبةً فـــي المبالغـــة والتهويـــل؛ ويتبدى في مثل هذه المعاينات كذلك العديد من الملامح القصصيَّة التي عدها النقَّاد إحدى العوامل التي تحقق من خلالها الوحدة العضويَّة للعمل الأدبي[3].

وتؤكد أمل نصير في بحثها "فاعلية المكان في شعر ذي الرمَّـــة": أن المكـــان يـــشكل عنصراً بنائياً بارزاً من عناصر بنية القصيدة[4]؛ وبمجمل تلك التمثُّلات تتضافر كل تلك البنـــى لتشكِّل في نهاية الأمر وحدة القصيدة.

ب- الأطر الموضوعية لوحدة القصيدة

يلحظ الدَّارس في استقرائه روابط الوحدة العضوية في قصائد ذي الرّمة التي اعتنى فيها بتوظيف العناصر الحية، أنَّها اكتست بطابعٍ حركي عزّز كثيرًا من روابـــط وحـــدة القـــصيدة، وتماسك أبنيتها الداخلية، وذلك عبر مستويين من العلاقات الثنائيَّة التي تقـــوم علـــى عنـــصري التغاير والتوافق معا:

المستوى الأول: نشهد فيه البعد الرمزي للحيوان في إطار علاقة الشاعر بالآخر، في ما يمكن أن يكون لاشعورا جمعيا لديه. وفي **المستوى الثاني:** ويتبدَّى فيه البعد الرمزي الثـــاني، المتمثل بالدمج بين الطبيعة المتحركة ومحبوبة الشاعر.

---

(1) انظر: **ديوان ذو الرمة**، ج1، ص220-246. تصابيت: تبعت الصبا. النبوّ: التجافي عن الشيء.

(2) انظر: كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر**، ص(14/13)

(3) انظر: محمد صالح الشنطي، **في النقد الأدبي الحديث، مدارسة ومناهجه وقضاياه**، دار الأندلـــسي للنـــشر والتوزيع حائل 1999م، ص319. وانظر كذلك للتوسع أكثر: يوسف بكّار، **بناء القصيدة في النقد العربـــي القديم**، ص(281-332).

(4) انظر: أمل نصير، **حول نار الشعر القديم: مقاربات نقدية**، ص75.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبرز في كلا المستويين جانبان، **أحدهما:** مرتبط بالجانب الذاتي الذكوري: (الأنا/ الشاعر)، **والآخر:** مرتبط بالجانب الموضوعي الأنثوي: (الآخر/ مية)[1].

ومن شأن هذين المحورين تدعيم الجانب الموضوعي في قصائد الديوان الذي يتأسسُ عبر حصيلةٍ من البنى المتضادَّة بين (أنا الشاعر/ والآخر المحبوبة)، وتعزّز من البنى الداخلية لتجربة الشاعر برمّتها لا على سبيل التجزئة؛ بل في إطارٍ من كليّة التجربة في محاولةٍ لاكتناه البنى العميقة في شعريّة ذي الرّمّة.

- البعد الرمزي الأول المرتبط بالجانب الذكوري(الشاعر):

(الأنا/ الشاعر/ الثور الوحشي/ الحمار الوحشي/ الظليم/ الوعل)، فيدرك ذو الرّمة أن ثمة ثيمة رئيسة، تتجلى في هذا الكون تنهض على ثنائية (ذكورية، وأخرى أنثوية)، بناءً على تداخل هذه العلاقات وتشابكاتها، وفي ضوء البنية الكلية للنص التي حاول الباحث أن يتلمس فيها استجابة هذه النصوص للتوجه الذي ارتآه في استجماع البعد الدلالي للموصوفات الحيوانية في شعر ذي الرُّمة عامة.

أمّا على صعيد الجانب الذكوري فقد برزت ذاتيّة الشاعر في إطارِ عددٍ من التمثُّلات التي ارتبط فيها الشاعر بـ (الثور الوحشي/ الحمار الوحشي/ الظليم/ الوعل).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(1) **(مي/مية):** ربة شعر ذي الرّمة، التي ما إن أشرقت على قلبه حتى أستأثرت به، "وحملته على جناحيها الساحرين؛ لتستقر به فوق قمم الفن الرفيعة الشامخة، حيث الخالدون من شعراء العربية الكبار"، أحبها حباً عز مثيله إلا عند الشعراء العذريين، "وظل يهيم بها عشرين سنة، يتغنى بها، ويغني لها، حتى طواه الموت والمتصفح لديوانه، لا يجد فيه محبوبة غير مي، فهي خرقاء، وأم سالم، فقد تغنى بها في ثمانٍ وستين قصيدة من قصائد الديوان، وقد ذكرها باسمها (مي/ مية) مئة وأربعاً وسبعين مرة. المرجع نفسه.

1_ الثور الوحشي

ليس من قبيل المصادفة، أن يعتني ذو الرُّمة بالثور الوحشي، فقد وصفه في ما يقارب عشر قصائد، وكذلك الحال في الحمار الوحشي، الذي جاء في ما يقارب ثلاث عشرة قصيدة[1]، فكلاهما محط العناية والاهتمام في شعره، وقد أثبت براعة في رسم المشاهد والصور، وتشخيص اللوحات، وأنسنتها التي جسدها لهذين الحيوانين، ومما يلحظ أيضاً أنه يقارن بين الناقة الجانب الأنثوي، والجانب الذكوري (الحمار الوحشي، الثور الوحشي، الظليم، الوعل) في صور تعج بالحياة والحركة.

ومن المشاهد التي تتجلى فيها العناية بالثور الوحشي، ما جاء في بائيته المشهورة، فجاء وصف الثور الوحشي في أربعين بيتا[2]، وهو أكثر المشاهد طولاً في هذه القصيدة، التي تتبدى فيها الوحدة الموضوعية والنفسية، "وهو التعبير عن ضيق صدر الشاعر بالحياة، الذي عبر عنه بهذا الصراع المرير الذي يعانيه حيوان هذه البيئة، وما الحيوان- هنا- إلا رمز للشاعر"[3].

والمتمعن في قصائد ذي الرُّمَّة، التي وصف فيها الثور الوحشي، يجد أن هذا الوصف بصورته العامة يدور حول الأوصاف النفسية بشكلٍ رئيس، كالأرق الذي يصيبه طوال الليل، إذا أصابه المطر والوسواس وعدم الهدوء، فكلما حاول دخول كناسه الذي أنهالت عليه الرمال، واعترضه شجر الأرطى، توجس، وحذر، وخاف عندما يسمع صوتاً خفيفا، فلا يزول عنه إلا

---

(1) محمد محمد الكومي، **ذو الرُّمة حياته وشعره**، ص285.

(2) **الديوان**، ج1، ص9-135.

(3) محمد محمد الكومي، **ذو الرُّمَّة حياته وشعره**، ص290.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عندما تشرق الشمس. واللافت للنظر في أشعار ذي الرُّمَّة أن الخوف والقلق يعدان العامل الرئيس في حركة الثور وجميع تصرفاته[1].

وقد بلغ حب الثور الوحشي والحنو عليه لدى الشاعر، أن جعله يحتل مكانا بارزا في التشبيه، فقد شبه محبوبته بالبقر الوحشي في كثير من الأبيات الشعرية[2]، وهو أحيانا يستهل أبياته بذكره ويقدمه على غيره[3]:

تَرَى الثَّوْرَ يَمْشِي رَاجِعاً مِنْ ضَحَائِهِ بِهَا مِثْلَ مَشْيِ الْهِبْرِزِي الْمُسَرْوَلِ

إِلَى كُلِّ بَهْوٍ ذِي أَخٍ يَسْتَعِدُهُ إِذَا هَجَّرَتْ أَيَّامُهُ لِلتَّحَوُّلِ

ولعل هذا الإعجاب بهذا الحيوان، ووصفه ببعديه الخارجي والداخلي، وشعوره بالتماهي بين الحيوان والإنسان، جعل الفرق بينهما يتلاشى، فنحن أمام "مشهد حيواني إنساني، يشخص فيه التوتر والتنازع بين العواطف والنزعات"[4]، ولعله يحيل بطريقة غير مباشرة إلى الأنا، الشاعر؛ لأنه يخلع منه على هذا المخلوق ما يكتنفه من مشاعر وأحاسيس وملامح إنسانية، ويشاركه فرحه وحزنه، ويحرص أشد الحرص على النهاية السعيدة، التي يتمخض عنها الصراع بين الثور الوحشي والكلاب الضارية، ما يعزز من جانب آخر التفاؤل والأمل اللذين يراودانه عبر رحلته وحيداً في صحراء تماهى معها بكل خلجاته، ولد فيها، ودُفِنَ في كثبانها.

---

(1) أنس الوجود، ثناء، **رمز الماء في الأدب الجاهلي**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2000، ص243.

(2) الكومي، محمد محمد، **ذو الرُّمَّة حياته وشعره**، ص269.

(3) **الديوان**، ج3، ص1456-1457.

(4) حاوي، إيليا، **فن الوصف وتطوره في الشعر العربي**، ص124.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وإذا كان مشهد الثور في القصيدة – الجاهلية– كما يرى بعض النقاد والدارسين يرتبط بمدلولات أسطورية، أو دينية قديمة[1]، فإن هذا المشهد في قصائد ذي الرّمة– كما يرى الباحث– يرتبط بمدلولات تجسد الأنا/ الشاعر تحكي حاله بصورة متكررة في عناصرها، ومتباينة في تجربتها الفنية.

2- الحمار الوحشي

ترتبط قصة حمار الوحش في الشعر الجاهلي بالناقة ارتباط ثور الوحش بها، وكثيراً ما تبدو القصتان في قصيدة واحدة[2]، وقد اقتفى ذو الرُّمَّة أثر الشعراء القدامى في هذا الجانب، فقرن بين ناقته والحمار الوحشي، أو الثور الوحشي، فناقته أشد عدواً من عدوهما. وتتبدى تلك الصورة للمتلقي في بعض الصور المتداخلة في بعديها الحيواني/ الإنساني، وقد توزعت هذه الصور على كثير من القصائد، منها تلك المتضمنة مشهد سوق الحمار الوحشي أتنه إلى الماء في القائظة والشمس المحرقة، فلا يدعها تستريح، بل يواصل السير بها في الليل لتدرك الماء، فتشرب منه قبل أنْ يباغتها الصائد بسهامه، قبل شروق الشمس[3] هذه العلاقة، التي تجلي البعد الإنساني في أعمق صوره، بقلقها وتوترها وصراعها في بيئة صحراوية تنهض على الصراع من أجل البقاء.

أما الصورة الثانية، التي تتجسد فيها الشفقة والرأفة بهذا الحيوان، فهي صورته مع الصيادين الذين يتربصون به الدوائر عند موارد الماء وعيونه، حين تقوم هذه الحمر في رحلة

---

(1) النعيمي، أحمد إسماعيل، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**، سينا للنشر، القاهرة،1995، ص191.

(2) عبد الرحمن، نصرت، **الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، د. ط، 1985، ص59.

(3) **الديوان**، ج2، ص889-905.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طويلة بحثاً عن الكلأ والماء، عندما يجف الماء، وتتيبس النباتات والأشواك، وحالما يأخذ الصائد برميها بالسهام، تطيش وتنجو من مكره وختله. يقول ذو الرَّمة[1]:

أخـا شِـقْوَةٍ يرمـي علـى حيـثُ تلتقـي مـنَ الـصَّفحةِ اليُـسرى صُـحارٌ وواضـحُ

فَلَمَّـا اسْـتَوَتْ آذَانُهَـا فِـي شَـرِيعَةٍ لَهَـا عَـيْلَمٍ لِلْبُتْـرِ فِيهَـا صَـوَائِحُ

تَنَحَّـى لأدْنَاهَـا فَـصَادَفَ سَـهْمَهُ بخاطئـةٍ مـنْ جانـبِ الكِـيحِ نـاطحُ

فـأجلينَ إنْ يعلـونَ متنـاً يثرنـهُ أو الأُكـمِ تـرفضُّ الـصُّخورُ الكـوابحُ

وهنا يلمح المتلقي أن هذه المشاهد التي رسمها الشاعر للحمار الوحشي متداخلة وليست متتالية فحسب، لأنها تصور الواقع المرير السائد، الذي ينفذ منه يقين الانتصار الذي يمتح من إيمان الشاعر بالصيرورة والتحول الدائمين. والقصيدة بصورة عامة لدى أي شاعر "تأخذ شكل بنية فكرية متسقة تستمد وحداتها من رؤيا الشاعر..." [2].

ويبدو أن إلحاح الشاعر على هذه المشاهد، حتى لتكاد تبدو صوراً نمطية متكررة للوهلة الأولى، ما هو إلا معادل موضوعي للأنا/ الشاعر، الذي يحرص أشد الحرص على إشاعة الحركة والحياة في جوانبها، وتصويرها تصويراً مادياً ونفسياً في آن واحد معاً[3].

---

(1) **الديوان**، ج2، ص902-904. صحار: حمرة إلى بياض. عيلم: غزيرة. البتر: الضفادع. الكيح: جانب الجبل. ترفض: تكسر.

(2) الخطيب، عماد علي، **الأسطورة معياراً نقدياً: دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث**، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2006، ص168.

(3) انظر: نصير، أمل، **حول نار الشعر القديم**، ص 110-115.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

3- الظليم (ذكر النعام):

ينهض وصف الحيوان لدى ذي الرُّمَّة على عدة عناصر، الخارجية: لونه، وحركته، وصوته، وبنيته الجسدية، وتصوير أحاسيس الحيوانات في صراعها مع عوامل الطبيعة ومخاطرها، وما يكتنفها من عناصر الفناء والبقاء، وبالتالي الانتصار لآمال الحياة وديمومتها، بما تحمله من نبض وحيوية. والمتتبع للمشاهد، التي رسمها الشاعر للظليم يجد أنها تدور في هذا الفلك. فهو ذو قوائم دقيقة طويلة، تشبه بيت الشَّعْر الذي تحمله العُمد، أما سائر جسمه، فمثل الخيمة، جناحاه كبيران، كأنه شخص التف بقطيفة سوداء ارتخت أهدابها على جانبيه. يقول ذو الرُّمَّة[1]:

كَـأنَّ رِجْلَيْـهِ مِـسْمَاكَانِ مِـنْ عُـشَرٍ ... صَـقْبَانِ لَـمْ يَتَقَـشَّرْ عَنْهمَـا النَّجَـبُ

هَجَنَّـعٌ رَاحَ فِـي سَـوْدَاءَ مُخْمَلَـةٍ ... مِـنَ القطَـائفِ أعلَـى ثوبِـهِ الهَـدَبُ

أو مقحَـمٌ أضـعفَ الإبطَـانَ حادجُـهُ ... بـالأمسِ، فاسـتأخرَ العـدلانِ والقَتَـبُ

حتـى إذا الهيـقُ أمـسى شـامَ أفرُخَـهُ ... وهـنَّ لا مـؤيسٌ نأيـاً ولا كَثَـبُ

تَبْـرِي لَـهُ صَـعْلَةٌ خَرْجَـاءُ خَاضِـعَةٌ ... فـالخرقُ دونَ بنـاتِ البَـيْضِ مُنتهَـبُ

لا يأمنـانِ سـباعَ الأرضِ أو بَـرَداً ... إنْ أظْلَمَـا دُونَ أطْفَـالٍ لَهَـا لَجَـبُ

جَاءَتْ مِنَ البَيضِ زُعْـراً لا لِبَـاسَ لهـا ... إلاَّ الـدَّهَاسُ وَأُمٌّ بَـرَّةٌ وَأَبُ

---

(1) الديوان، ج1، ص116-133. مسماكان: عودان يُسمك بهما البيت. عشر: شجر. صقبان: طويلان. النجب: اللحاء. هجنع: طويل. الهيق: الظليم. صعلة: نعامة صغيرة الرأس دقيقة العنق. خرجاء: فيها سـواد وبيـاض. الخرق: الأرض البعيدة الواسعة. اللجب: الصوت. زعراً: لا ريش عليها. الدهاس: الرمل اللين.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأبرز ما يلحظ في هذا المشهد إضفاءُ البعد الإنساني المتمثل في المشاعر، والأحاسيس المتبادلة بين الظليم وأنثاه، حين يتبادلان رعاية أفراخهما، والحرص عليها من إصابته بمكروه من اعتداء السباع، وغيرها.

ولا ينسى وهو في خضم هذا المشهد أن ينقل حركة الظليم وأنثاه إلى حركة ناقته في هذه الصحراء المقفرة؛ ليؤكد في إلحاح شديد على بعث الحياة فيها، "رمزاً لاستمراريته المستمدة من استمرار موجوداته، كما أنها رمز لحركته المستمدة من حركة تلك الموجودات"[1]، فالناقة/ أنثى النعام بعد آخر للمحبوبة/مي، كما أن الظليم رمز للأنا/ الشاعر. ولذلك يرصد هذه الحيوانات، بوصفها مظاهر حية مؤنسة، لا بوصفها كائنات حية فحسب، وتظل مفردات الشاعر – فيما يحسب الباحث– منطوية على ما هو أنأى منها في سياقها المعجمي أحادي الدلالة، فهي "تتنفس طباع الشاعر في عباراته، وتتسم بسمة نفسه"[2].

4. الوعل

تناول الشعراء الجاهليون هذا الحيوان في أشعارهم بوصفه مثالاً للعجز عن إدراك الخلود في هذه الحياة، والبقاء فيها. فالإنسان مهما بلغت قوته لا بد أن يقع في قبضة الموت، فكان حديثهم عنه مسوغا لتخفيف الصدمة، التي كانت تنتاب الشعراء عند وقوع مصيبة الموت[3]. ومن ينعم النظر في وصف ذي الرمة لهذا الحيوان يجده قد نحا به منحى آخر يتناغم مع المثنوية الذكورية/ الأنثوية التي تراءت للباحث، وحاول أن يتحسسها في أشعاره. فالمشاهد التي ساقها لضروب الطبيعة المتحركة في أشعاره تنطوي على معاناة موغلة في العمق، فيغدو الفصل فيها بين الذات والموضوع في غاية الصعوبة؛ لأنه حاول أن ينقل أسرار ذاته في جو من

---

(1) اختيار، أسامة سلمان، **البعد المكاني في صور ذي الرُّمة الفنية**، ص12.

(2) الحاوي، إيليا، **في النقد الأدبي**، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط4، 1979، ج2، ص293.

(3) القيسي، نوري حمودي، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، ص156.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإيحاء والرمز، وفي السياق ذاته يوظف الوعل في قصائده[1]. فبعد حديثه عن (المحبوبة/ الخرقاء/مي) وكيف فجع بها، وذرف الدمع إثر رحيلها، فغدا مقتولاً.

إذاً، هذا هو المحور الرئيس والعمود الفقري (ثنائيتا الذكورة، والأنوثة) في أشعار ذي الرُّمة – على الأقل- كما تبدى للباحث، فالمتلقي إذا عرف كيفية تكوّن الرموز في عقول الشعراء- على التقريب- أمكن الاطمئنان إلى مغزاها الصحيح[2]، وتظل هذه القراءة محاولة لارتياد تلك النصوص الشعرية، وسعيا للتوفيق بين هذه الإحالات- (الدلالات، والإيحاءات)، التي يمكن أن تتمخض عنها النصوص الشعرية- وسيكولوجية الشاعر وطبيعته العقلية والنفسية.

وقد أدرك ذو الرمَّة هذه العلاقة على نحو من الدقة والعمق، وتلمس هذه العلاقات بين التصورات والأحاسيس، فدأب على تحقيقها وحضورها اللامتعارض في شعره.

وتؤكد الدراسات الحديثة أن تحقيق مبدأ الشمولية، والمنهجية، والعلمية في دراسة النص الأدبي لا تتأتى إلا باكتناه العلائق بين البنيتين السطحية والعميقة[3]، فالتوازي الشعري يتحقق عبر التداخل بين مستويين، أحدهما: داخلي عمقي، والآخر: يتعلق بالبناء الخارجي لبنية الخطاب[4].

- البعد الرمزي الثاني المرتبط بالجانب الأنثوي (مي):

فإنه مرتبط بالجانب الموضوعي الأنثوي (الآخر/مي، مية)، التي لم تكن عند ذي الرمّة مجرد فتاة حسناء جميلة؛ بل تبدو وكأنها "شوق مطلق"، و"حنين مجرد"، يراودان عواطف الشاعر وخياله في رحلة دائبة، سعياً وراء ذلك الحب المطلق..." [5].

---

(1) **الديوان**، ج2، ص906- 915.

(2) ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، د.م، ط2، 1981م، ص153.

(3) بن مزبر، الطاهر بن حسين، **التواصل اللساني والشعرية: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون**، ص60.

(4) المرجع نفسه.

(5) القط، عبد القادر، **في الشعر الإسلامي والأموي**، ص396.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والذي يبدو للباحث أن العلاقة بين مي وذي الرُّمة، قد وصلت حد التمـــاهي والانـــدماج، حتى ليكاد أن يرى كل الأشياء من خلالها، فتجربته الفنية تشير من طرف خفي وغير مباشر- بما تحمله من دلالات ورموز- إلى أن (المحبوبة/ مي) تشكل الصورة الكلية/ مـــدار البحـــث، فجرى تشبيه الشاعر لها بالناقة، والظبية، والمها، والبقرة الوحشيَّة، كما خلع على الحيوان العديد من الأوصاف الأنثويّة التي ينشدُها في المرأة، وثمة صور فرعية كشفت عنها الرحلة الـــدؤوب عبر الصحراء الواسعة تعد مظهرا لهذه الصورة الكلية (المحبوبة/ مي)، وهي: الناقة، الظبيـــة، المها، النعامة.

إن طبيعة التجربة الفنية المعقدة، التي يمر بها الفنان، تجعله يعتمد على الرمز، وسيلةً لنقل هذه التجربة التي أصبحت أكثر عمقاً وتكثيفاً؛ لما للرمز من قدرة كبيرة على التكثيف والعمق، فضلاً على عملية ربط المرأة بأحد عناصر الطبيعة المتحركة المتمثل بـــ: (الحيوان)، الذي ردّه بعض الدارسين – من منظور علم النفس- إلى بعض الدوافع النفسية المرتبطة لدى الشاعر باللاشعور الجمعي الذي يتحقق عن طريقه بعدٌ تعويضي قار في مكنونات اللاشعور جرّاء عمليتي الربط والاستجابة، بين مي والطبيعة [1]، فيطفو على السطح عبر البنى التصويرية في مقاربات الشاعر، وإيجاده عديداً من المترابطات بين (مي) والطبيعة المتحركة. فنجد هذه المحبوبة تتماهى مع البقرة الوحشية في بعض أحوالها، أو مع الظبية في أحوال أخرى، وبحسب الحال الشعورية للشاعر نفسه. ولأنّ الاقتراب من المرأة ونيل الوطر منها هو – بحسب اللاشعور الجمعي القارّ – أمر ليس مقبولاً، وقد يكلّف المقترب حياته أحيانا، فيستعيض الشاعر الفنان عن ذلك بوجودات حية في الطبيعة يسقط عليها بعضاً من صفات المحبوبة، وقد يحاورها محاورته المحبوبة، تعزية لنفسه.

---

(1) سويف، مصطفى، **دراسات نفسيّة في الإبداع والتلقي**، الدارس المـــصريّة اللبنانيـــة، القـــاهرة، 1999م، ص35.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

1- الناقة

تعد الناقة إحدى الموضوعات الرئيسة في شعريّة ذي الرمّة صورة خاصة، فلم تكن مجرد وسيلة تنقّل، يضرب بها الأباطح والفيافي الشاسعة، بل هي أثيرة لديه، ولذلك قامت بينهما علاقة مفعمة بالمشاعر والأحاسيس والعواطف[1]. وتتجلى علاقة ذي الرُّمة بناقته "لا بوصفها الظاهري المرئي، بل بكونها إشارات ورموزاً، والمتمعن في ديوانه تتبدى له هذه المشاعر، فهو يخاطبها خطاب العاقل، يقول[2]:

فقلتُ لها: قرّي فإنَّ ركابنا ... وَرُكْبَاتَهَا مِنَ حَيْثُ تَهْوَيْنَ نُزَّعُ

كما أنه يشاركها الألم بالوجع والمرض، يقول[3]:

تشكو الخشاشَ ومجرى النِّسعتينِ كما ... أنَّ المريضُ إلى عوّادهِ الوصبُ

وتتعمق علاقة ذي الرمة بناقته حتى تغدو "رفيقة رحلة الشاعر عبر الوجود الحزين، فتأخذه وتعبر به إلى العالم الآخر المجهول بحثاً عن حقيقة الكون، فهي رمز البقاء والثبات والمقدس والمحرم"[4]، وكثيرا ما يتوسد ذراع ناقته، أو ينام إلى جانبها كأنهما شخص واحد. ولذلك يقرن حاله بحالها، وحنينه إلى حنينها في صور مألوفة في الشعر الجاهلي الأموي، لكنها عند ذي الرُّمة أكثر تفرداً وأفصح دلالة"[5]، يقول[6]:

مَتَى تَظْعَنِي يَا مَيُّ عَنْ دَارِ جِيرَةٍ ... لَنَا وَالْهَوَى بَرْحٌ عَلَى مَنْ يُغَالِبُهْ

---

(1) عبيدات، حسين محمد محمود، **صورة الناقة في شعر ذي الرُّمة**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 2004، ص97.

(2) **الديوان**، ج2، ص727.

(3) **الديوان**، ج1، ص42.

(4) عبيدات، حسين محمد محمود، **صورة الناقة في شعر ذي الرُّمّة**، ص100.

(5) القط، عبد القادر، **في الشعر الإسلامي والأموي**، ص396.

(6) **الديوان**، ج2، ص835-836. ذي الألاف: البعير له من يألفه. الكراع: عظم الساق.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أكُـــنْ مِثْـــلَ ذِي الأُلاَّفِ لُـــزَّتْ كُرَاعُـــهُ إلـــى أختهـــا الأخـــرى وولَّـــى صـــواحبه

وتبلغ هذه العلاقة درجة من التسامي، فتبذل ناقته كل غالٍ من أجله بإجهـاض جنينهـا؛ لتبقى قادرة على السير؛ خوفاً عليه من الهلاك، يقول[1]:

وَمَهْمَـــهٍ دَوِيَّـــةٍ مِثكَـــالِ تَقَـــسَّمَتْ أَعْلاَمُهَـــا فـــي الآلِ

مِـنْ طُـولِ مَـا نُـصَّتْ عَلَـى الكَـلاَلِ فِـــي كُـــلِّ لَمَّـــاعٍ بعيـــدِ الجـــالِ

إنها الند الوحيد القادر على مجابهة وحوش الجفاف، التي ينتصر بها الشاعر على مخاوفه الداخلية[2].

إذاً، فعلاقة ذي الرُّمة بناقته علاقة فريدة مميزة، تكاد لا تشبهها أية علاقة بين شاعر وناقته، والعلاقات التي أفصح عنها الشاعر بشأن الناقة تمثل المعادل الموضوعي لحال الشاعر والمحبوبة (مي)، فكلاهما وقع ضحية لنظام اجتماعي قاس، يرفض -بناء على عاداته وتقاليده- وشائج الحب بين الذكر والأنثى، حتى ولو كانت روحية بعيدة عن النزوات والرغائب.

2- الظبية

يولي ذو الرُّمة الظبية عناية خاصة في شعره، لعل هذه العناية المميزة، هي ما جعلت الباحث يرى أنها إحدى تجليات المحبوبة/مي. ومن جوانب هذه العناية أنها تذكّره دائما بها،

---

(1) **الديوان**، ج1، ص278، 284. المهمة: الأرض المستوية البعيدة. مثكال: يهلك من يسير فيهـا. تقـسمت: غاصت. الآل: السراب. النص: أرفع السير. لمّاع: يريد السراب. الجال: الجانب.

(2)عبد السميع، حسنة، **الرمز الفني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرُّمَّـة**، مجلـة فـصول، م14، ع2، 1995.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويبلغ به الحنو والعاطفة الرقيقة أن يأمر أصحابه ألا يروعوها أو يقتربوا منها، لأنها شبه مي، يقول[1]:

هــذي مَــشَابِهُ مِــن خَرقَــاءَ نَعْرِفُهَــا العَــيْنُ واللَّــوْنُ والكَــشْحَانِ والجِيْــدُ

وغالباً ما جاء ذكر الظبية مقرونا بالطلل، الذي يشكل مكانا مميزا في ذاكرة الشاعر، وما يجسده من ذكريات عزيزة. ووجدوا فيها نموذجا محبباً لتشبيه المرأة بها، وكانوا يعمدون إلى تصويرها وهي متأخرة عن أصحابها؛ لتكون منعزلة، وفي هذه الحال تتضح محاسنها، ويتبين جمالها[2].

ومما يلحظ أيضا تركيز الشاعر على المواطن التي كانت تخرج منها هذه الظبية، وهي الأماكن عينها التي كانت تقطنها مي. وغالباً ما يعقد مقارنة بين مي والظبية، لوناً، ورشاقة، وخفة ظل، وجيداً، يقول[3]:

برّاقــةُ الجيــدِ واللَبّــاتِ واَضِــحَةٌ كأنّهــا ظبيــةٌ أفــضى بهــا لبــبُ

3- المها/ البقر الوحشي

تتسم البقرة الوحشية بسواد عينيها، " حيوان في عينيه بياض وسواد ...إلــخ"[4]. وقــد تعرض الشعراء للبقر من خلال وصفهم لرواحلهم، ومحبوباتهم، وإقفار ديارهن، أما ذو الرُّمَّة، فيتقاطع في حديثه عن البقر الوحشي مع من سبقه من الشعراء، من حيث تشبيه النساء بالعِيْن[5]،

---

(1) **الديوان**، ج2، ص1359.

(2) نوري حمودي القيسي، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، ص143.

(3) **الديوان**، ج1، ص36. اللبات: جمع لبة، وهو موضوع القلادة من الصور.

(4) أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة (ت276هـ)، **كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ج2، ص696-697.

(5) **الديوان**، ج1، ص276، 293، ج2، ص688، 782، ج3، ص1512.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أو تشبيه ناقته بالبقرة الوحشية من حيث لونها (الأبيض)[1]، أو أن منازل الأحبة وقد غدت مأوى للنعاج[2]، ومن المفردات التي سادت في هذا الحقل: رَبْرَب (قطيع من البقر الوحشي) [3].

يذكر ذو الرُّمة البقر كثيرا في شعره، خاصة عندما يتحدث عن المرأة/ المحبوبة المفردة أو النساء المجتمعات، فيصفهن بقطيع البقر الوحشي. يروق العين منظره، وفي ضمور البطون وارتجاح الأكفال.

يقول[4]:

فـــي رَبْـــرَبٍ رَوَائِـــق الأغْطَـــالِ هِيْـــفِ الأعـــالي رُجَّـــح الأكْفـــالِ

لهن أعين كأنها عيون الجآذر[5]:

كأنّـــا رمتنـــا بـــالعيونِ التـــي بـــدتْ جَـــآذِرُ حَوْضَـــى مِـــنْ جُيُـــوبِ الْبَرَاقـــعِ

يتستشعر ذوالرمة في هذا البيت تأثير ذوات النَّحظ من وراء البراقع، ولعل بيت القصيد من ذاك الوصف في كلمة: "رمتنا"، وهي تشي باستسلام الشاعر لعيني محبوبته، وكأنه يريد أن يقول: أردتنا، أو أهلكتنا.

4- النعامة

وجد الشاعر في هذا الحيوان مجالاً فسيحا للحديث عمّا يُرتحل به، فقد رمز به إلى سرعة الرّكُوب وقد اعتمد عليه الشاعر لإشاعة الحركة، والحياة الفاعلة في ظل هذه الأماكن، كي لا

---

(1) الديوان، ج1، ص342، 513.

(2) الديوان، ج2، ص780، ج2، ص1228، 1242، 1284، ج3، ص1465، 1619، 1714.

(3) الديوان، ج1، ص276.

(4) الديوان، ج1، ص276. ربرب: جماعة بقر. الأعطال: الأبدان أو الأعناق. هيف: خمص. رجح: ثقال.

(5) الديوان، ج2، ص782.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تبقى رهن السكون والموت، وهذا يدل على عظم شأن هذه الأماكن، وعلو منزلتها في نفس الشاعر.

يصف ذو الرُّمة في إحدى مقطوعات شعره نعامة تنام على بيضها، يقول[1]:

وبِـيضٍ رفعنـا بالـضُّحى عـنْ متونِهـا ... سـماوةَ جَـوْنٍ كالخِبـاءِ المقـوَّضِ

هَجـومٍ عليهـا نفـسَهُ غيـرَ أنَّـهُ ... متَى يُـرْمَ فِـي عَيْنَيْـهِ بِالـشَّبْحِ يَـنْهَضِ

يُـصَرِّفُ لَلأَصْـوَاتِ مِـنْ كُـلِ جَانِـبٍ ... سِـمَاخاً كَبَيْـتِ الْعَنْكَبُـوتِ الْمُغَمَّـضِ

ويتبدى – هنا- حب النعامة بيضها، فهي ترقد عليه، لا تفارقه، حتى يفرخ، وتظل تقلب سمعها في كل ناحية واتجاه خوفاً وحذراً. وإذا كانت النعامة إحدى التجليات للمحبوبة، فإن الجامع بين بيضة النعامة والمحبوبة، هو الصفاء والنقاء والصون والتستر.

5- الأتان (أنثى حمار الوحش)

تقترن صورة الأتان -غالباً- بصورة الحمار، حين يحاول التودد إليها وتعشقها، كما ترتبط الصورة الكلية للحمر الوحشية بالصائد الذي عدّتُهُ النبال والسهام، ولم ترد كلاب الصيد في مشاهد الحمرِ.

يقول ذو الرّمة[2]:

فَلَمَّـا ذَوَى بَقْـلُ التَّنَـاهِي وَبَيَّنَـتْ ... مَخَـاضُ الأَوَابِـي وَاسْـتُبِينَتْ حِيَالُهَـا

تَـرَدَّفْنَ خَـشْبَاءَ الْقَـرِينِ وَقَـدْ بَـدَا ... لهـنَّ إلـى أهـلِ الـسِّتَارِ زِيالُهَـا

---

(1) **الديوان**، ج3، ص1831-1833. جون: أسود. سماوة: شخص. الشبح: الشخص. السماخ: جوف الأذن.

(2) **الديوان**، ج1، ص522. التناهي: مصب السيل. حيالها: ما لم يحبل منها. خشباء القرين: أرض غليظة. أثال: موضع. قموس: قواره. المنقضات: الضفادع. السلام: حجارة. انسحالها: تتابعها.

© Arabic Digital Library- Yarmouk University

أَعَـــيْنُ بنـــي بـــوٍّ غُمَـــازَةُ مـــوردٍ لَهَـــا حِـــينَ تَجْتَـــابُ الـــدُّجَى أَمْ أُثَالُهَـــا

فَلَمَـــا بَـــدَا فِـــي اللَّيْـــلِ ضَـــوْءٌ كَأَنَّـــهُ وإِيَّـــاهُ قَـــوسُ المُـــزنِ ولَّـــى ظلالُهـــا

إِذَا عَارَضَـــتْ مِنْهَـــا نَحُـــوصٌ كَأَنَّهَـــا مِـــن البَغْـــيَ أحيانـــاً مـــدانَى شَـــكالُها

تَـــيَمَّنَ عَينـــاً مِـــن أُثَـــالٍ نَميـــرَةً قَموســـاً يَمُـــجُّ المُنقِـــضاتُ احتِفالُهـــا

أحـــالَ عليهـــا وهـــو عـــادلُ رأســـهِ يَـــدُقُّ الـــسِّلاَمَ سَـــحُّهُ وَآنْـــسِحَالُهَا

****

فَـــولَّيْنَ يَخلُقْـــنَ العَجـــاجَ كأنَّـــهُ عثـــانُ إجـــامٍ لـــجَّ فيهـــا اشـــتعالُها[1]

يبدأ الشاعر الحديث بوصف الحمار الوحشي مع أتنه، فيحرص في هذا المشهد، وفي غيره من المشاهد، التي يتناول فيها هذا الحيوان على إظهار البعد الإنساني من خلالها، فهذه الحمر تبيت قلقة مهمومة في حال مجيء الصيف وجفاف النبات، ونفاد الماء، وعند ذلك تبدأ معاناة البحث عن مواطن الشرب، في رحلة محفوفة بالمخاطر؛ لأن الصائد دائما يكمن لها عند عيون الماء، وتبرز أثناء هذه الرحلة بعض مشاعر الفرح والسرور، فتتبارى الأتن مع الحمار في السباق، ويثور الغبار كأنه دخان نار ملتهبة.

ولعل هذه الاحتفالية بالحركة وأي علامة للحياة في الصحراء الساكنة، والتعبير عن القلق، الذي يكتنف هذا المشهد وليد المعاني، والأحاسيس النفسية الراصدة للوجدان المتيقظ، في كل ذلك يحيل الشاعر هذه التجليات الفرعية إلى الصورة الكلية (المحبوبة/ مي)، وأن "كل شيء يبدو لعينيه، أو وجدانه في حركة على نحو ما"[2].

---

(1) الديوان، ج1، 544. عثان: دخان.

(2) القط، عبد القادر، **الشعر الإسلامي والأموي**، ص398.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبناءً على ما تقدم يبدو أن ذا الرّمّة كان مدركاً لطبيعة التشاكل بين الأنا، والآخر النقيض في بنية النص، والاكتناه بعمقها في استدعاءاته المتواصلة لرمزيّة الحيوان في رؤيةٍ يجنح عن طريقها إلى تمثّل الكون بكل متناقضاته، وتجاوباتها على الصعيد الجمعي، فتشكلت لديه بذلك كلّه رؤية للعالم من منظوره الخاص.

وذلك الانتقال الحاد بين كونين متصارعيّن من شأنه أن يخلق (فجوة/ أو مسافة) توتر، أو خلخلة بنية التوقعات بين دلالة البنية التركيبية، ومضمونها الفعلي في أوليته، وهذا لا يتشكل لدى الشاعر إلا بإحكام قبضته على المتناقضات الوجودية، واقتحامها النص اقتحاما مبرراً بنشوء بذرة التضاد الذي يعمق دلالات النص ورمزيتها في ظل العلاقات التركيبية المجاورة لها وتعاضدها، وبمعنى آخر: تناقض، أو تجاور يعمق من المساحات التخيلية، وأبعادها في تشكيل الصورة اللامتناهية المعقدة في تشعباتها، يقبض الشاعر من خلاله على رؤية العالم، أو تمكينه من الرؤية العميقة للوجود وتكوين المشهد الشعري[1].

وفي استقراء الباحث لظاهرة وصف الحيوان في شعر ذي الرمة توصل إلى أن الطبيعة المتحركة جزءٌ من حركية الصراع الدائر بين الشاعر والطبيعة من حوله، ويختزل في وصفها الكثير من المعاني والدلالات التي يحاول من خلالها أن يستجمع أبعادًا أخرى، فتتهيأ لإفراز ذات أخرى تتجرد من الشاعر نفسه، فتغدو رمزاً يودعه إمكانية البوح عن مكنوناته وعوزه في المخبوء الذاتي لفكره وعاطفته.[2]

---

(1) كمال أبو ديب، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م، ص28.

(2) ما يقدمه الباحث من استنتاجات – وهي من نتاج تأمله – في هذه الفقرة وما بعدها يتقاطع – بلا شك – مع كثير مما جاء به من درسوا علاقة الشعر بالطبيعة، فمثل هذه الأفكار تكاد تصبح بدهية لدى كل من يخوض في هذا النوع من الدراسة، ربما مع تباينات قليلة. مثلا دراسة عبيدات "الناقة في شعر ذي الرمة"، ودراسة رامية محفوظ "الصورة الفنية في شعر ذي الرمة"، وغير ذلك مما أشير إليه سابقا، وأحال إليه الباحث في كثير من المواضع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما تعد ظاهرة وصف الشاعر للطبيعة المتحركة رابطًا أساسيًّا في جميع التشكلات التصويرية في شعرية ذي الرمة؛ إذ أفرد لها الشاعر مساحات واسعة، ومتنامية في بنى المشهد الكلي لقصائده، الأمر الذي يفضي إلى تقرير البعد الرمزي لتصوير وصف الشاعر للطبيعة المتحركة؛ بما ينفي عنها واقع المحاكاة، أو معادلتها بالعالم الخارجي، بل يتكرر حضور الصور على نحو من المجاوزة، وبلغة تعكس التناقض الواقعي المعيش في الحياة.

كما سعى الشاعر إلى تكريس العديد من العلاقات التداخلية والتفاعلية في بنية المشهد الشعري، وينسحب ذلك على جل المشاهد التصويرية التي تستأثر بها عناصر الطبيعة المتحركة، مما يعزز تماسك بنية الصورة، وإحالة رمزية الطبيعة المتحركة عنصراً بنائياً بارزاً من عناصر التشكيل الشعري لدى ذي الرمة.

ويلحظ – أيضًا– أن توظيف الشاعر للطبيعة المتحركة في جميع صورها يعزز من تماسك أبنية النص الداخلية، بوصفها عنصراً فاعلاً، ومشاركاً في حركيَّة الحدث حول محور الصراع، وإن تحيز الشاعر، وانتصاره لها، هو انتصار لذاته (على صعيد البناء الدلالي لذات الشاعر)، وهو انتصار كذلك (للحركة / الحياة) على (السكون/ الموت) على صعيد الرؤية الفنية العامة التي ينماز بها شعر الطبيعة.

ويخلص الباحث إلى تقرير الوحدة العضوية للأبيات التي اشتملت على الطبيعة المتحركة، وعدّها الرابط الأساسي لجميع البنى التصويرية الداخلية، التي غدت أكثر ارتباطا بذاتية الشاعر؛ وذلك باعادة نمذجة مظاهر الطبيعة عبر امتزاج الطبيعي بالواقع النفسي لديه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثاني

الطبيعة الساكنة في شعر ذي الرُّمَّة

أوّلاً: الأبعاد الدلالية لوصف مظاهر الطبيعة الساكنة في شعر ذي الرّمة

تعد الطبيعة الساكنة بكل أبعادها، وفضاءاتها نبض التجربة الفنية عند ذي الرّمة، فنجده أدخل مظاهرها مجتمعة في شعره، ولم يكتف بتشخيص الأشياء فيها، أو وصفها من الخارج، وإنما قصد من خلالها إلى تفجير العلاقات بينها على نحو مغاير لما هو مألوف في الواقع، فاقتسمت معه حسه الجمالي، والفني، والنفسي.

وكانت الطبيعة بكل مظاهرها الساكنة، تمارس حضورا مهيمنا على تجربة ذي الرمة الفنية، بما تنطوي عليه من مفارقات مدهشة، وغير متوقعة، وقارة أيضا في لا وعيه، ما يترك الباب مفتوحا لتعدد الرؤى والتصورات، والتمرد على أيُّة قراءة أحادية تصادر القراءات الأخرى.

وبما أن الطبيعة هي قوام التجربة الفنية لدى ذي الرمة؛ لذا جاء شعره معبرًا عنها بالعديد من الصور الحسية، استجابة لمعطيات البيئة الصحراوية، وإيفاءً لتطلعات الشاعر النفسية، وما يجنح إليه خياله في عالم المثال، وتجاوباً مع تلك التطلعات، وكثرة المرئيات في عالم المحسوس. "فالبيئة الطبيعية المتغايرة الكثيرة الألوان والأصباغ تستثير الناظر، وبالتالي النفس، وتدفع الإنسان، وتُغني ثروته النفسية، والفكرية أي عالمه الذهني المعنوي"[1].

---

(1) القنطار، بهيج مجيد، **الطبيعتان الحية، والصامتة في الشعر الجاهلي**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنـــان، ط1، 1986، ص43.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يشغل المكان في الفلسفة الحديثة أهمية خاصة، فيعد " ... أساساً لكل المرئيات الخارجية، فلا يمكن تصور عدم وجود المكان، وهو يعد شرطاً لإمكان حدوث الظواهر"[1]، وهذا يعني تصور المكان على أنه خلق من الذهن، ولا يستمد من التجارب الخارجية، بل إن التجربة قد تتوقف عليه بكليتها.

وفي علم الاجتماع، يمكن الإشارة إلى أحد الآراء المهمة في هذا المجال، وهو رأي عالم الاجتماع (موريس هاليفاكس)، الذي يرى أن الزمان والمكان يشكلان إطارًا اجتماعيًا للذاكرة[2]، أي أنهما ضروريان كونهما وعاء لحفظ التراث الثقافي، والفكري، والحضاري، للمجتمع البشري.

أما كيف يراه النقاد، والمشتغلون بالنقد الأدبي، فهو عند يوري لوتمان: "حقيقة معيشة، يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ، أو سلبي، ويحمل المكان في طياته قيماً تُنتج من التنظيم المعماري، كما تُنتج قيم من التوظيف الاجتماعي"[3]، أي أن المكان الفني له حدوده الهندسية، وتقوم بين أشيائه علاقات شتى، كما له دلالات خاصة تجليها نوعية المكان وطبيعة العلاقات القائمة فيه[4].

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(1) بدوي، عبد الرحمن، **أماتويل كنت**، وكالة المطبوعات، الكويت، 1977، ص188.

(2) إسماعيل، قباري محمد، **علم الاجتماع والفلسفة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، د.ت، ج2، ص55.

(3) الخروبي، غدير عثمان، **المكان في مدن الملح**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان، ص10.

(4) بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي: الفضاء- الزمن- الشخصية**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1990، ص26.

وقد عالج ذو الرمة المكان في مستوييه: الواقعي والفني، ففي "شعره تتضح القيمة الفنية للمكان من جانب، ويبرز المكان باعتباره عنصراً بنائيا بارزاً في القصيدة من جانب آخر"[1]، وتبقى المكانية رؤية لفهم النص الأدبي من الداخل والخارج معاً.

ولبحث تجليات المكان في شعر ذي الرمة، سيعرض الباحث أبرز مظاهر الطبيعية الساكنة في تجربته الفنية، ويتناولها بالنقد والتحليل.

1- الصحراء

أولى ذو الرمة وصف الصحراء جل اهتمامه، فلم يدع شيئا إلا تناوله بالوصف والتصوير، فجاءت صورة الصحراء لديه جلية بكل جزئياتها وتفصيلاتها. فوصف حرها وقرها، وسحابها، وأمطارها، وبرقها، ورعدها، ونباتها، وأشجارها، ورياحها، وريحها، وجبالها، وسهولها، وسرابها، وحيواناتها، وحشراتها، وأصواتها المبهمة التي تتردد فيها.

يقول ذو الرمة[2]:

وَدَوٍّ كَكَفِّ المُشتري عَيْرَ أنَّهُ بِساطٌ لأخماسِ المراسيلِ واسِعُ

ولعل توظيف ذي الرمة للفظة (دَوٍّ) – فضلا عن سعتها- يشي بالأصوات المنبعثة منها، ما يدعو إلى القلق، والفزع، والحذر.

ويقول ذو الرمة في موضعٍ آخر مشبهاً اتساع الصحراء باتساع السماء وامتدادها[3]:

تَرى رَكْبَها يَهْوونَ في مَدْلَهِمَّةٍ رَهاءٍ كمجْرى الشَّمسِ دُرْمٍ حُدُودها

---

(1) نصير، أمل طاهر، **حول نار الشعر القديم (مقاربات نقدية)**، ص73.

(2) **الديوان**، ج2، ص1290. دوٍّ: الأرض المنبسطة. البساط من الأرض: المستوية. أخماس: الأبل أمضت خمسة أيام في المرعى. المراسيل: جمع مرسال، وهي الناقة السهلة السير السريعة.

(3) **الديوان**، ج1، ص233. مدلهمة: مظلمة، رهاء: واسعة، دُرم حدودها: مستوية المهابط.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فعلاوة على سعة الصحراء، لا يستطيع الراكب أن يتبيَّن معالمها بكل وضوح، كما أن استواءها يجعل الصغير يُخيَّل فيها كبيرًا، فالحُبارى يغدو كأنه ناقة طويلة القوائم عليها عِذْلان، يقول ذو الرمة[1]:

بِأَرضٍ تَـرى فيهـا الحُبـارى كَأَنَّهـا قَلـوصٌ أَضَـلَّتها بِعِكمَـينِ عيرُهـا

أما العَلَمَ فيها، فله صورة طريفة عند ذي الرمة، إذ يشبِّهه برجلٍ عريان سلبت ثيابه، فأخذ يشير مستغيثا، يقول[2]:

كَم دونَ مَيَّةَ مِن خَـرقٍ وَمِـن عَلَـمٍ كَأَنَّـهُ لامِـعٌ عُريـانُ مَـسلوبُ

كما ظهر في شعر ذي الرمة تصوير الأصوات المنبعثة من الصحراء، وترددها خلالها، بالبحر المليء بالضجَّة، والظلمة، والصخب، حيث الخوف والرهبة، كأنها تراطن الروم، يقول ذو الرمة[3]:

دَوِّيَّـةٌ وَدُجـا لَيـلٍ كَأَنَّهُمـا يَـمٌّ تَـراطَنَ فـي حافاتِـهِ الـرومُ

---

(1) **الديوان**، ج1، ص234. الحبارى: طائر رمادي اللون، قلوص: طويلة القوائم، العكمان: العدلان (كيسان) يجعلان على ظهر البعير.

(2) **الديوان**، ج3، ص1575. خرق: فلاة تجيء وتذهب فيها الرياح. العلم: الجبل، أو ما يُهتدى بـه للطريـق، اللامع: الذي يشير بثوب من بعيد إلى غيره.

(3) الديوان، ج1، ص410. دوية: المفازة المستوية، تراطن: لفظ ودوي يسمع بالليل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتوقف ذو الرمة كذلك عند صوت الجن غير مرة، فيشبه صوته على سبيل المثال بصوت المغنين الذين يقرعون الطبول، يقول [1]:

وَرَمْلٍ عَزِيفُ الجِنِّ فِي عَقِداتِهِ هُدوءاً كَتَضْرابِ المُغَنِّينَ بِالطَّبْلِ

أمَّا عن الحر في الصحراء، فيصور ذو الرمة حجارتها بالجمر من شدة الحر، يقول[2]:

وَتَهجِيرُنَا وَالمَروُ حامٍ كَأَنَّما يَطَأنَ بِهِ، وَالشَمسُ باديةٌ جَمرا

وبذلك جاءت الصحراء في شعر ذي الرمة بكل صورها تمور حيوية، فلم يدع الشاعر فيها شيئا إلا وتعرض له في أشعاره، نباتاتها المتنوعة، وأشجارها المختلفة، وحيواناتها، ولياليها المظلمة، والماطرة، ورياحها الحارة الجافة، ورعدها، وبرقها، ونجومها، وسمائها، وجبالها، وأوديتها، وغدرانها، وأصواتها المنبعثة هنا وهناك.

تقول أمل نصير:" بدا الشاعر العربي في حديثه عن الصحراء متمكنًا من مكانه محتويًا له، وعارفًا بجميع تفاصيله، الصغيرة والكبيرة منها على السواء ... ومعرفة تفاصيله لا يكون هيِّنًا إلا على من تجذَّر فيه، وارتبط به ارتباطًا وثيقًا جعله قادرًا على فهم طبيعته، واستكناه جوهره، وإظهار كنوزه المخفيَّة"[3].

فالشاعر يتحدث عن المواضع، والأماكن في الصحراء حديث العارف الخبير بها، ولا عجب في ذلك، فقد نشأ فيها وتربى بين أحضانها، ولعل من أشهرها: حومان[4]، والزرق[5]،

---

(1) **الديوان**، ج1، ص148. عقداته: الواحدة عَقَدةٌ الرملة الكثيرة الإعوجاج.

(2) **الديوان**، ج3، ص1423. المرو: الحجارة البيض.

(3) نصير، أمل طاهر، **حول نار الشعر القديم (مقاربات نقدية)**، ص73.

(4) **الديوان**، ج2، ص 1016.

(5) **الديوان**، ج1، ص228.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهبين[1]، وحُزْوى[2]، والقِلات[3]، وشارع[4].... إلخ، وهي أماكن في الدهناء التي كان ينزلها، ويكثر فيها السفر. يقول ذو الرمة واصفا الزرق، وهي أكثبة رمال بالدهناء [5]:

كـــأنَّ ديـــارَ الحـــيِّ بـــالزُرقِ خِلْقَـــةٌ مـــــنَ الأرضِ أو مكتوبـــــةٌ بمـــــدادِ

إذا قُلـــتُ: تَعفـــو لاحَ مِنهـــا مُهَـــيِّجٌ عَلَـــيَّ الهَـــوى مِـــن طـــارِفٍ وتِـــلادِ

ومـــا أنـــا فـــي دارٍ لمـــيٍّ عرفتهـــا بِجَلْـــدٍ ولاَ عَيْنِـــي بِهَـــا بِجَمَـــادِ

فهذه الديار خلقت بيضاء، وحمراء، بما ازينّت به من أزهار ونباتات، أما السواد فأمر طارئ عليها، سواء أكان من رماد، أم دمنة، وقد تكون حقيقتها على غير ذلك، ولكن الشاعر يريد لها أن تبدو على هذه الصورة؛ لأنها كانت تضم بين حناياها المحبوبة، وبالتالي فهو مثقل بحمل ينبغي أن يطرحه عن نفسه، فقد آلمه ما آلت إليه هذه الديار، والشاعر بصورة عامة "يتحمل تلك المشقة كلها، لا لينقل شعره إلى أحد، بل ليريح النفس من ضيق شديد"[6].

وكما يبدو أن الزُرق كانت ديار أهل مي، ومع أنها عفت أطلالها إلا أنه لاح منها ما يهيج له القلب، فما أن وقف الشاعر بديارها حتى هيجت دمنه مكامن الشوق، وذرفت عيناه

---

(1) **الديوان**، ج1، ص220.

(2) **الديوان**، ج1، ص467.

(3) **الديوان**، ج2، ص718.

(4) **الديوان**، ج2، ص718.

(5) **الديوان**، ج2، ص683-684. الزرق: موضع، أنا بجلد: أي إذا بكيت، جرئ: موضع، كباد: داء في الكبد.

(6) إليوت، ت. س؛ وآخرون، **الشعر بين نقاد ثلاثة**، ترجمه: منح خوري، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د. ت، ص59.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدمع الغزار بعدما درست أربعه، وآلت فيه الديار إلى الإقفار. كما أضحت مسرحًا للبقر الوحشية، والثيران. يقول[1]:

بـأولِ مـا هاجَـتْ لـك الـشَّوقَ دِمْنَـةٌ بـأجرَعَ مربـاعٍ مـرَبٌ مُحَلَّـلِ

عفَـتْ غيـرَ آريٍّ وأعـضادِ مـسجدٍ وَسُـفْعٍ مُنَاخَـاتٍ رَوَاحِـلَ مِرْجَـلِ

كَـسَتْها عَجَـاجَ البـرقتينِ وراوحَـتْ بذيلٍ مـن الـدَّهنا علـى الـدَّارِ مُرْقَـلِ

تَرَى الثَّوْرَ يَمْشِي رَاجِعاً مِـنْ ضَـحَائِهِ بِهَا مِثْـلَ مَـشْيِ الْهِبْـرِزِي الْمُـسَرْوَلِ

وفي (وهبين) تمَّحي آثار ديار المحبوبة، بفعل الرياح، والغبار، والأمطار، وعندما يقف عليها الشاعر بعد ذلك تأخذه العَبرة، فيذهب طلُّها بفواده، ويتركه سقيمًا، يقول[2]:

بـوهبينَ لـم يَتْـرُكْ لهـنَّ بقيَّـةً زَفيـفُ الزُّبـانى بالعَجـاجِ القَواصِـفِ

تَـصابَيْتَ واسـتَعبْرَتَ حتـى تَناولَـتْ لِحىَ القَومِ أطـرافُ الـدُّموعِ الـذَّوارِفِ

هكذا وقف ذو الرمة أمام تلك المظاهر، يحس بحركتها، ويتنفس إيقاعاتها بشعور مباشر، ومعايشة حقيقية، مضافة إليهما تجربة فنية، وشعورية، كل صورة فيها تنم عن قصد ووعي بالأشياء من حوله، ومحاولة الشاعر إخراجها إخراجًا آخر يتوافق مع ما يعتمل في نفسه وفكره.

---

(1) **الديوان**، ج3، ص 1453-1456. حزوى: موضع، الأجرع: كثيب، مرَبٌ مُحلَّل: موضع، عجاج البرقتين: التراب والرمل، الأعداد: لواحد عِد: البئر التي لا ينقطع ماؤها، خناطيل: قطيع من البقـر. الهبـرزي: الماضي على أمره.

(2) **الديوان**، ج3، ص1623- 1624. الزفيف: صوت الرياح. الزبانى: قرنا نجم العقرب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهكذا يظل "الأثر الأدبي الذي يبدعه الفنان يتطور بعد موته أيضا، ويكشف للناس فيه عن مضمون، متجدد ومفاجئ دائماً"[1].

أما على المستويين الدلالي، والنفسي، فكان اعتناء الشاعر بالمكان، مرتَبَطُ وجودِه كجسم، ومتعلقُ فعله الذهني والعقلي، وفضاء مشاعره وعواطفه الحميمة، فيشكل بكل أبعاده ودلالاته محفزًا رئيسًا لإثارة ما كمن واستتر منها.

ويشكل المكان في شعر ذي الرمة سواء أكان باديةً، أم صحراءً، أم طللًا علاقة حميمة بين (الأنا الشاعر المرتحل في الصحراء/ والمكان)، فقد تناولها في شعره بكل ما اشتملت عليه من أصناف الحيوانات، والطيور، والزواحف، ومظاهرها كافة، ووجودها المتجسد في سهولها، وسمائها، ورمالها، وغدرانها، وجداولها.

وأخذ ذو الرمة يتمثَّل هذه المظاهر في نفس مرهفة وحب استغرق حتى جزيئاتها، وأتى على معظم ما تجسد فيها، فبعث فيها العواطف الإنسانية السامية، وارتقى إلى حد الاندماج معها، وبذلك تمكن من التعبير عن خفايا شعوره، وما استتر في حناياه من شغف، وما اختلج في نفسه من ألم وشكوى وقلق.

ولابَّد أن يتنبَّه المتلقي إلى تفصيلات المكان وتنوعها عند دراسته لأي وصف مكاني مهما كان بسيطاً، أو غير ظاهر؛ فقد يكون مفتاحاً لمجموعة من الدلالات المتنوعة التي ينبغي على الشاعر أن يستثمر تنوعها، ويوظفها بما يخدم النص؛ لإحداث أبلغ الأثر[2].

---

(1) غاتشف، غيورغي، **الوعي والفن**، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، ع146، 1990م، ص225..

(2) انظر: سليمان، خالد، **المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق**، دار الشروق، عمّان، 1999م، ص51.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والملحوظ أن شعر ذي الرمة يشير دلاليًّا إلى عواطفه ومشاعره وأحاسيسه، لا بوساطة الإشارة اللفظية فحسب، وإنما تنصهر قصائده في بوتقة الثنائية الذكورية، والأنثوية، قطبي الحياة. وأساس تشكلاتها تلك الفكرة التي تبناها الباحث في الفصل الأول، وحاول أن يتلمس رموزها الشعرية في ضوء العلاقة والارتباط في مظاهر الطبيعة المتحركة بين (الأنا/ الشاعر والمحبوبة/مي).

وقد حدد بعض النقاد أنواعاً من الأماكن، بصفتها إحدى تجليات النص الأدبي، تتنوع صورها تبعاً لتنوع الحال الشعورية، فتنشأ بينها وبين الإنسان علاقة جدلية تنهض على التأثر والتأثير.

وتجسد الصحراء بوصفها خلاءً، أو فضاء واسعاً: المكان المخيف لدى ذي الرَّمة؛ فهي أرض مترامية الأطراف، أعلامها مطموسة، فلا ترى في الليل، ولا تنجو فيها الإبل إلا إذا كانت ناجية سريعة، كما أن مياهها آجنة متغيرة الطعم واللون.

يقول ذو الرمة [1]:

وَمهمَهٍ طامِسِ الأَعــلامِ فــي صَــخَبِ ال ... أَصــــداءِ مُخــــتَلِطٍ بِــــالتُربِ دَيجــــوجِ

أمرَقْــتُ مِــن جَــوزِهِ أعنــاقَ ناجِيَــةٍ ... تَنجــو إِذا قــالَ حادينــا لَهــا: هيجــي

وَمنهَــلٍ آجِــنِ الجَمّــاتِ مُجتَنَــبٍ ... غَلَّــــستُهُ بِــــالهِبلاتِ الهَمــــاليجِ

---

(1) الديوان، ج2، ص987-994. الهبلات: الإبل العظام، يبع: حسن سير، الداية في سرعة. الجمات: ما اجتمع من الماء، غلستّه: أتيته، المهمة: الأرض البعيدة، الصدى: طائر، ديجوج: أسود، أمرقت: أخرجت. الهماليج: من الهملجة، وهو حسن سير الدابة في سرعة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي نموذج آخر– أيضا– يبعث على الرهبة، والخوف، في رحلة جاب فيها الشاعر الصحراء مع جماعة من الركب، على إبل ضمر، يضربون بها بطون الصحراء، فراحوا ينظرون خلفهم بين الحين والآخر؛ ليروا كم قطعوا من مسافة، خشية الهلاك، لسعتها وندرة مائها، وتنوع طبيعة أرضها، يقول ذو الرمة[1]:

فيـــا مـــيُّ مـــا أدراكِ أيـــنَ مناخنـــا معرَّقـــةَ الألحـــي يمانيـــةً سُـــجُرا

طَوَاهُنَّ قَوْلُ الرَّكْـــبِ سِـــيرُوا إِذَا اكْتَـــسَى منَ اللَّيـــلِ أعلـــى كـــلِّ رابيـــةٍ خِـــدْرا

وأرضٍ فـــلاةٍ تـــسحلُ الـــرِّيحُ متنَهـــا كساها ســـوادُ اللَّيـــلِ أرديـــةً خُـــضْرا

طوتها بنا الـــصُّهبُ المهـــاري فأصـــبحتْ يناصـــيبُ أمثـــالُ الرِّمـــاحِ بهـــا غُبْـــرا

مِنَ ٱلْبُعْدِ خَلْـــفَ الرَّكْـــبِ يَلْـــوُونَ نَحْوَهَـــا لأعنـــاقهمْ كـــمْ دونهـــا نظـــراً شَـــزْرا

فالشاعر مسكون بهاجس الخوف، والقلق، والرهبة، شأنه شأن غيره من ساكني الصحراء، وكثيراً ما يصور لحظات هذا الخوف، حتى أنه يخشى على حديثه أن ينفد، فلا يجد ما يُسلي به نفسه وصحبه في هذه البيداء، يقول[2]:

وَغَبـــراءَ يَقتـــاتُ الأَحاديـــثَ رَكبُهـــا وَتَشفي ذَواتِ الضِّغْنِ مِـــن طـــائِفِ الجَهـــلِ

---

(1) الديوان، ج3، ص1417–1425. معرقة الألحي: قليلة لحم الألحي. الشزر: النظر بناحية العين.

(2) الديوان، ج1، ص147. غبر: أرض، يقتات الأحاديث ركبها: أي يتحدثون قدر القوت من الفَرَق، الضِّغْن: الهوى إلى الموضع.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وينتابه القلق والتوتر عندما تتناهى إليه الأصوات الغامضة والمبهمة، ما يجعله يتخيل الأصوات كأنها أصوات جن، يقول[1]:

فَــلاةٍ لِــصوتِ الجِــنِّ فــي مُنكَراتِهــا هَزيــــزٌ وَلِلأَبــــوامِ فيهــــا نَــــوابِحُ

ولعل اتساع هذه الصحراء وامتدادها، وقلة النبت والماء فيها، وخلوّها مما يؤنس الركب هو ما يبعث على الفزع والتوجس، كضباح الثعالب، يقول[2]:

وَدَوِّيَّــــةٍ جَــــرداءَ جَــــدّاء خَيَّمَــــتْ بِهــا هَبَــواتُ الــصَيفِ مِــن كُــلِّ جانِــبِ

ســبارِيتَ يَخلــو سَــمعُ مُجتــازِ خَرقِهــا مِــنَ الــصَوتِ إِلاّ مِــن ضُــباحِ الثَعالِــبِ

فهذه الصحراء، ذلك المكان الرهيب المهيب، لم تعد لدى الشاعر فضاءً ساكنًا، أو ميتًا، وإنما فضاءً واعيًا بكل نبض، وهذا يعني أن الطبائع الفنية للقصيدة لدى ذي الرمة تجسيد للطبائع النفسية؛ لذلك غلب عليها الوصف الذي ينقل المعاناة. كما يغرق في توظيف الألفاظ الحسية التي تلتقط حركات الطبيعة وسكناتها وماديتها، فنجد في معجمه اللغوي مئات الألفاظ الدالة على أحوال الناقة، والفرس، والظليم، والثور، والبقرة الوحشية، والريح، والغمام، والمطر، والبرق، والرعد، والمفازة، ... إلخ.

فالشاعر يستبطن العلاقات والصلات بين مظاهرها، ويتخذ هذه المظاهر الحسية وسيلة لتعميق الشعور بالمعاناة النفسية. ويلحظ – أيضا– أن ذا الرمة يزاوج بين حبه للصحراء وحبه للمرأة، فكان يجعل الحديث عن الصحراء مدخلا للحديث عن أمرين، **أولهما: المرأة** التي سكنت

---

(1) **الديوان**، ج2، ص879. هزيز: صوت، في منكراتها: أي فيما لا يعرف منها.

(2) **الديوان**، ج1، ص201. دويّة: أرض مستوية، جدّاء: لا ماء فيها، الهبوات: الغبرات، سباريت: خالية، ضُباح: صياح الثعالب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بعض المناطق فيها، فكانت لها خصوصية فريدة لديه، فاهتم بها ووقف عليها، ووصفها، وبكاها بكاءً حارًّا مؤثِّرًا.

وثانيهما: الناقة التي كانت تشاطره حرَّ الصحراء وبردها، خصبها وجدبها، في حال تتشابك فيها الأحاسيس وتتعقد، فيغدو الفصل بين (الذات/ الشاعر، والموضوع) أمراً متعذراً في كثيرٍ من الأحيان.

2- الطلل

يشكل الطلل عنصراً بنائياً بالغ الأهميَّة في شعر ذي الرمة، وجَّه عنايته به ليُحمِّله دلالات السكون المطبق على المكان، ويُشغل الطلل في شعره المساحة الفاصلة فيما يهتاجه من ذكريات بين ماضٍ يضُّج بالحيوية والحياة، وبين حاضرٍ آلت إليه كل معالم الحياة للإقفار والسكون.

كما أن للطلل وظيفةً دلاليةً بارزةً، وجزءًا متممًا لمعمارية القصيدة القديمة في هرميَّتها على المستويين البنائي والدلالي.

يقول ذو الرمة[1]:

ألا يـــا دارَ ميَّـــةَ بالوحيـــدِ كَـــأنَّ رُسُـــومَهَا قِطَـــعُ الْبُـــرُودِ

ســـقاكِ الغيـــثَ أولَـــهُ بَـــسْجلٍ كَثِيـــرِ الْمَـــاءِ مُرتَجِـــزُ الرُّعُـــودِ

نـــشاصُ الـــدَّلوِ أو مطـــرُ الثُّريـــا إذا ارتجـــزتْ علـــى إثـــرِ الـــسُّعودِ

فَهِجـــتِ صَـــبابَتي ولِكُـــلِّ إلِـــفٍ تَهـــيجُ الـــشَوقَ مَعرِفَـــةُ العُهـــودِ

---

(1) الديوان، ج3، ص1803-1804. الارتجاز: صوت الرعد. النشاص: السحاب.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فثمة ارتباطات عميقة بين: (المكان/السكون، والمرأة الراحلة) في الأبيات السابقة؛ وبالتالي فإنها تشكل مبعثا للقلق الوجودي الذي يهدد الحياة بالفناء.

وأكدت أمل نصير في بحث لها حول الطلل في شعر ذي الرمة ارتباطاته العميقة بالمرأة[1]، وبالتالي فإن رحيل مية هو رحيل للحياة ذاتها.

وهذه الحساسية التي يبديها ذو الرمة إزاء لحظة الطلل تحمّل المكان بقفره وجدبه أبعاداً دلالية أخرى، تجاوز بتلك اللحظة حدود المباشرة أو السطحية، كما أن توسل الشاعر بتلك الأماكن المقفرة بعد خلائها هو توسل بالحياة ذاتها، تمليه رغبة حقيقية من الشاعر بالتشبث بكل ركن من أركان الحياة، حتى لو كان ذلك على سبيل الذكرى.

وارتباط عامل الأنوثة بالأرض طبيعي، وأزلي منذ بدء الخليقة، فلطالما ارتبط رحيل المرأة عن المكان بجدب الأرض الذي يستتبعه بالضرورة اغتراب الشاعر ذاته؛ لذا يرى الباحث أن للحظة الطلل خصوصية تجاوز حدود كل الأمكنة، وذلك في تكريسها بعدي التضاد على المستوى الدلالي بين (الألفة والاغتراب/ والخصب والجدب) التي تمتد بتشعباتها الدلالية لتشي بتضاد أكبر يشكل أقصى بؤر التضاد على المستوى الوجودي ككل، وهي ثنائيتا: (الموت/ والحياة) على الصعيدين المادي الحقيقي، والمعنوي.

وعلَّل نصرت عبد الرحمن لحظة الطلل، وبكاء الشعراء أهلها الراحلين، لدى استقرائه لهذه الظاهرة في أشعار الجاهليين، لا برحيل المرأة ذاتها، وإنما بـــ رحيل الشمس... التي يؤدي رحيلها إلى إقفار الديار"[2].

---

(1) انظر: نصير، أمل، **حول نار الشعر القديم**، ص77-79.

(2) نصرت عبد الرحمن، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ص130.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويرى الباحث أن تلك القراءة تنسحب على قراءة اللحظات الطللية الأخرى التي برزت في الشعر الأموي، الذي يعد امتدادًا للعصر الجاهلي، فهو غير منبت عنه.

يقول ذو الرمة[1]:

وَبِـــالزُرقِ أطـــلالٌ لِمَيَّـــةَ أقفَـــرَت ثَلاثَـــــةَ أحـــــوالٍ تُـــــراحُ وَتُمطَـــــرُ

يلحظ في البيت السابق أن الوقوف على الأطلال يستدعي الذكريات، والأيام الخوالي مع الأحبة، فأطلال محبوبة الشاعر دارسة مقفرة، لم يبق منها إلا رسومها، تُراوح وتمطر؛ أي تصيبها الريح والمطر.

لذا، فقد أضحت مأوىً آمنًا، ومستقرًا وادعًا للظباء، والبقر الوحشي وغيرها، يقول ذو الرمة[2]:

بِهـــا عُفـــرُ الظِبـــاءِ لَهـــا نَزيـــبٌ وَآجـــــالٌ مَلاطِمُهُـــــــنَّ شِـــــــيَمُ

والطلل مبعث للذكريات التي يعيش عليها الشاعر، فلا تفتأ تثير أشواقه، وتستدر دموعه، يقول ذو الرمة[3]:

فَقُلـــتُ اربَعـــا يـــا صـــاحِبَيَّ بِدِمنَـــة بِذي الرِمـــثِ قَـــد أَقـــوَت مَنازِلُهـــا عَـــصرا

أَرَشَّـــت لَهـــا عَينـــاكَ دَمعـــاً كَأَنَّـــهُ تُحِـــلاَّنِ مِـــن سَـــفحِ الـــدَموعِ بِهـــا نَـــذرا

---

(1) الديوان، ج2، ص615.

(2) الديوان، ج2، ص669. نزيب صوت، آجال: أقاطيع البقر، الملاطم: الخدود، شيم: أسود.

(3) الديوان، ج3، ص1412-1413.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما أنها عجماء، لا تقوى على النطق والإخبار، ولكن الشاعر يعزي نفسه بما به من هوى جارف كاد أن ينسيه ذاته، يقول[1]:

أَصاحِ الَّذي لَو كَانَ مَا بي مِنَ الهَـوى بِـــهِ لَـــم أَدَعـــهُ لا يُعـــزَّى وَيَنظَـــرُ

ومن عناية ذي الرمة الشديدة بالأطلال، إلمامه بمعالمها التي ما زالت ماثلة رغم عوامل البلى والتغيير، فيذكر ما شاهد فيها من الحفير، وموضع الوقود، والخطب مع آثار كثيرة من بيوتهم، وقد تناثرت في ساحة المنزل، ولم يأت ذكره عرضا، بل أظهر بعض صفاتها، فالمستوقد بالٍ قد تهدم، والآثار المبعثرة في ساحة المنزل، والمنتشرة على الرمال البيضاءِ، تحاكي جفون السيوف المفضضة المنقوشة التي تتلألأ زخارفها، يقول[2]:

إِلـــى لَـــوائِحَ مِـــن أَطـــلالِ أَحوِيَـــةٍ كَأَنَّهـــا خِلَـــلٌ مَوشِـــيَّةٌ قُـــشُبُ

ويضيف ذو الرمة في موضعٍ آخر معالم جديدة إلى المعالم السابقة تعكس ثقافته الإسلامية، وهي أطراف المسجد الذي غيرته عوامل الزمن، يقول[3]:

عَفَـــت غَيـــرَ آرِيٍّ وَأَعـــضادِ مَـــسجِدٍ وَسُـــفعٍ مُناخـــاتٍ رَواجِـــلَ مِرجَـــلِ

---

(1) **الديوان**، ج2، ص612.

(2) **الديوان**، ج1، ص21-22. أحوية: أبيات مجتمعة، الخلل: بطائن أجفان السيوف.

(3) **الديوان**، ج3، ص1453. الآري: مرابط الدواب، أعضاد مسجد: جوانب المسجد، سفع: أثافي، رواحل مرجل: الحجارة التي تحمل القدر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والشاعر في موضعٍ آخر يدعو للأطلال الهامدة، ويلح بدعائه لها، فلا يثنيه رحيل أهلها عن الدعاء لها بالسقيا حتى تستحيل هذه المنازل أرضًا خضراء مزهرة من بعد إقفار. يقول ذو الرمة[1]:

أَلا يا اسلَمي يا دارَ مَـيٍّ عَلَـى البِلـى وَلا زالَ مُنهَلّـاً بِجَرعائِـكِ القَطْـرُ

فالشاعر في تحوُّل دائم في نظرته إلى الأطلال في العديد من مقدماته، التي يُحيل استعجام الديار فيها من طبيعتها الصامتة الميتة، إلى طبيعة جديدة حية ناطقة تبادله الكلام وترد عليه، يقول[2]:

وأسقيه حتى كاد ممـا أبثُّـهُ تُكلِّمنـي أحجـارُهُ وملاعبُـهْ

ويُلحظُ ممَّا تقدم أن ذا الرمة يعكس مواقف مضادة، يُبدي فيها إيجابيَّة واضحة إزاء لحظة الطلل، وبلغة تتجاوب مع التحولات السابقة على صعيد الأمكنة، وبما يبثُّه الشاعر فيها من فاعليّة الحياة، وحركيَّتها التي سلبت بفعل الزمن.

وبالتالي، فإنه لا يمكن تفسير الطلل في شعر ذي الرمة على نحو واقعي يسعى فيها الشاعر إلى الوقوف على الحدود الظاهرة، أو التسجيل المباشر لما يحل بالديار بعد رحيل أهلها على نحو لحظي، ولا بمعزلٍ عن الارتباطات النفسية المحكومة بتبدلات الأمكنة، وإنما يتجاوزه إلى حدود الوقوف التأملي لهولٍ عظيم جلَل تصطدم فيه ذات الشاعر بفاعلية الزمن، وتبدلاته القاهرة.

وفي استظهار الأثر الدلالي، والنفسي لمكانية الطلل عند ذي الرُّمة فإنَّها تعكس حزمة من العواطف والمشاعر المتباينة الناجمة عن تحرك الأنا/ الشاعر، وتتناوب هذه المشاعر في

---

(1) **الديوان**، ج1، ص559. منهلاً: جارياً، الجرعاء: مرتفع من الرمل مستوٍ.

(2) **الديوان**، ج2، ص821.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمات الطللية عند ذي الرُّمةُ بين أحزان تكتنفه وتطبق عليه من كل ناحيةٌ، حتى لتكاد تخنقه، فينوء بحملها، ولا يقوى على تحملها والصبر عليها، فيعمد إلى الحصى يعده، ويسأله عنها، ويخط ويمحو، ثم يعاود ذلك مرة أخرى، فلا يرى غير نهايته السيئة وحظه العاثر، فكأن سناناً فارسياً أصابه في كبده، يقول[1]:

عشيَّةَ ما لي حيلةٌ غيرَ أنَّني ... بِلَقْطِ الْحَصى وَالخَطِّ فِي التُّرْبِ مُولَعُ

أَخُطُّ وأمْحُو الْخَطَّ ثُمَّ أُعِيدُهُ ... بِكَفِّيَ وَالْغِرْبَانُ فِي الدَّارِ وُقَّعُ

كأنَّ سناناً فارسيّاً أصابني ... على كبدي بلْ لوعةُ الحبِّ أوجعُ

وبين مشاعر التفاؤل والأمل والتعلق بمرابع المحبوبة/ مي، على الرغم من اختلاف الرياح عليها بين الحين والآخر، وما أصابها من تغيُّرٍ وإقفار، وما نزل بها من أنواء، غيَّرت معالمها. فهي ذكريات سعيدة ومؤلمة في آن معاً، تتداعى بوعْي الشاعر، فلا تبخل عينه بالدمع، بل يفزع إلى الدمع لما يهتاجه من صبابة العشق، علَّها تطفئ لهيب شوقه. يقول[2]:

تَصَابَيْتُ فِي أَطْلَالِ مَيَّةَ بَعْدَمَا ... نبا نبوةً بالعينِ عنها دُثورُها

بوهبينَ أجلى الحيُّ عنها وراوحتْ ... بِهَا بَعْدَ شَرْقي الرِّيَاحِ دَبُورُهَا

وأنواءُ أحوالٍ تِباعٍ ثلاثةٍ ... بها كان ممّا يستحيرُ مطيرُها

عفتْ عرصاتٌ حولها وهيَ سُفعةٌ ... لِتَهْيِيجِ أَشْوَاقٍ بَوَاقٍ سُطُورُهَا

---

(1) الديوان، ج2، ص720-722. سناناً فارسيًا: أي ماضياً.

(2) الديوان، ج1، ص220-222. النبو: التجافي عن الشيء، دثورها: انمحاؤها، يستحير: يتحير. نصورها: نردّها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ظَلَلْنَـــا نَعُـــوجُ الْعِـــيسَ فِـــي عَرَصَـــاتِهَا وقُوفـــاً وتـــستنعي بنـــا فنـــصورُها

وبالرغم من الوحشة، والغربة التي تنتاب الشاعر، جرَّاء خلو الديار، إلا أنه يحاول جاهداً، أن يبعث الحياة فيها؛ ليقاوم الصراع الحاد الذي يعتمل في نفسه، الصراع الذي يتجسد باطّراد بين السكون والحركة، والاستمرارية والفناء، ولذلك يحرص أشد الحرص على أن يبقى الطلل مفعماً بالحياة وعاجًّاً بالحركة، فيدعو له بالسقيا؛ ويلح على ذلك لتأكيد عودة الحياة والخصب إلى هذه الرسوم من جديد، يقول[1]:

ســـــقاكِ الغيـــــثَ أولَـــــهُ بـــــسَجْلٍ كَثِيـــــرِ الْمَـــــاءِ مُرتَجِـــــزُ الرُّعُـــــودِ

ويدل الإلحاح، على بعث الحياة في الأطلال من جديد، على أن الشاعر يأمل بعودة الأيام الجميلة التي قضاها في ربوعها. والذي تبدَّى للباحث من خلال دراسة الطلل، والمقدمات الطللية في قصائد ذي الرُّمة، أن مشاعر الأمل والتفاؤل والفرح تغلبت على مشاعر اليأس والحزن والحرمان، وما يدعم وجهة النظر هذه ما حشده الشاعر من مستلزمات الحياة في مقدماته الطللية، من صور الحيوانات والنباتات والمطر والسحاب، وما أسبغه على الجمادات من متطلبات الحركة والحياة.

وأخذ ذو الرُّمة في هذا الجانب ينحو منحى الشاعر الجاهلي، فامرؤ القيس- مثلاً- كان يتخذ أسلوب المقابلة في الجمع بين المتناقضات، "...والتي يجمع فيها بين الشعور بالخوف والشعور بالثقة، وبين الحياة والموت، وبين المادية والروحية، والقوة والضعف، واللذة والألم"[2].

---

(1) **الديوان**، ج3، ص1803-1804. السَّجل: الدلو، مرتجز: صوت الرعد

(2) محمد، إبراهيم عبد الرحمن، **قضايا الشعر في النقد العربي**، دار العودة، بيروت، ط2، 1981، ص123.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فظاهرة الطلل المقفر، والرسوم الدارسة، والديار التي انمحت بفعل عوامل الدَّهر، تبقى وسيلة لإشاعة الحركة والحياة في هذه الأماكن تأكيداً لغلبة الحياة على السكون، والحركة على الفناء.

وبذلك حرص ذو الرمة على أن يبقى الطلل مجلى لكل عنصر من عناصر الحياة؛ كالحيوانات والأمطار والنباتات والأشجار. كما راح يقيم علاقة داخلية بين المرأة والأطلال من جهة وظيفة كل منهما، ومن جهة علاقة الشاعر بهما، ودور كل منهما في حياته ووجوده، فذكر مية أو غيرها، لم يأت لكونها حبيبة نزلت هذا المكان ... فحسب، بل لا بد أنه شكّل قضية هامة في وجوده من خلال وظيفتها في حياة الشاعر، وحياة قومه الرحّل الذين عاشوا حياة قاسية بظروفها المتنوعة من جدب وخصب، وظعن وإقامة، وسلم وحرب[1].

ويحتفي ذو الرمة بأطلال محبوبته/ مي، فقد افتتح كثيرًا من قصائده بوصف الطلل، وبلغ به الأمر أنه "حشد الجزئيات، وجمع التقاليد. وتأنى في توزيعها على مواضعها الصحيحة، بحيث لا يخل بها، ولا يعبث بترتيبها ولا يكثر منها في موضع، ويقل في موضع، وبحيث لا يبدو من لوحاته التي حبّرها جزءٌ فارغٌ خال، وجزء آخر مليءٌ مكتظٌ، فكل خط يجب أن يرسم في مكانه الطبيعي، وكل لون يجب أن يتناسب مع سائر الألوان وينسجم معها، وكل ضوء ينبغي أن يسلط على ناحية بعينها"[2].

---

(1) نصير، أمل طاهر، **فاعلية المكان في بناء القصيدة عند ذي الرمة مقدمة القصيدة نموذجاً**، مجلة جامعة الملك سعود- الآداب، م15، ع2، 1420 هـ، ص83.

(2) عطوان، حسين، **مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي**، المرجع السابق، ص106

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما يعد الطلل عنده "نتيجة من نتائج فعل الطبيعة التي لم يستطع مجابهتها، أو محاربتها؛ لذا جاءت مقدماته الطللية حزينة مبللة بالدموع الغزيرة، بلْ قُلْ: تصور قمة انكسار الذات الإنسانية"[1].

3- الأشجار والنباتات

يقيم ذو الرمة[2] علاقة جلية بين الأشجار والمرأة / المحبوبة من جهة، وبين هذه الأشجار والحيوانات من جهة أخرى، تتجاوز هذه العلاقة ما يسمى بجامع الشبه، أو الالتقاء ببعض الصفات والخصائص، إلى إدراك الأبعاد الوظيفية لها، يقول[3]:

خَليليَّ مُدّا الطَرفَ حَتّى تُبَيّنا أَظُعنٌ بِعَلياءِ الصَفا أَم نَخيلُها

فَقالا عَلى شَكٍ، نَرى النَخلَ أَو نَرى لِمَيَّةَ ظُعناً بِاللِوى نَستَحيلُها

فَقُلتُ أَعيدا الطَرفَ ما كانَ مُنبِتاً مِنَ النَخلِ خَيشومُ الصَفا وَأَميلُها

---

(1) نصير، أمل طاهر، **فاعلية المكان في بناء القصيدة عند ذي الرُمة مقدمة القصيدة نموذجاً**، م15، ع2.

(2) ولد ذو الرّمة بالدهناء، وهي صحراء واسعة ومترامية الأطراف، وبها منطقة رعي في الشتاء وأوائل الربيع. غربال، محمد شفيق، **الموسوعة العربية الميسرة**، دار القلم، القاهرة، د. ط، 1965، ص87.

وإذ أسقطت عليها الأمطار نبتت فيها الأعشاب مدة ثلاثة أشهر. سالم، السيد عبد العزيز، **دراسات في تاريخ العرب عصر ما قبل الإسلام**، دار المعارف، مصر، د. ط، 1968، ج1، ص107.

وقد دلت الدراسات على أن الدهناء كانت غزيرة المياه صالحة للنبات والأشجار والخصب. علي، جواد، **تاريخ العرب قبل الإسلام**، بغداد، د. ط، 1985، ج1، ص91.

(3) **الديوان**، ج1، ص162-163. الصفا: مكان، خيشوم: طرفه.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لم يرد الشاعر أن يشبه الظعن بالنخل فحسب، ولكن ثمة صورة مستثارة في ذهنه، تُمثّل في علاقة التوافق التام القائم على أن كلا من النخلة والمرأة عنصران أساسيان في بقاء الحياة واستمرارها، وفي ظلهما شعور بالأمان والاستقرار.

أما العلاقة بين الأشجار والحيوانات، فلعل ما يجسد هذه العلاقة شجرة الأرطى التي كان لها دور فاعل في حماية الثور الوحشي، فكان يستظل بها في أيام الحر، ويحمي نفسه بها أيام البرد والمطر والريح، فهو لا يستطيع أن يستغني عنها، أو العيش خارج إطارها، لما توفر له من الأمان. الذي يمده بعناصر الحياة، فهو يخشع بجانب الأرطى كالقديس. ربما لأنها منحته بعض الحماية، وربما تعبّد المطر تقربا منها[1]، يقول[2]:

تَقَـــيَّظَ الرَمَـــلَ حَتّـــى هَـــزَّ خِلفَتَـــهُ تَـــرَوُّحُ البَـــردِ مـــا فـــي عَيـــشِهِ رَتَـــبُ

رَبـــلاً وَأَرطـــى نَفَـــت عَنـــهُ ذَوائِبُـــهُ كَواكِـــبَ الحَـــرِّ حَتّـــى ماتَـــتِ الـــشُهُبُ

ويؤكد نصرت عبد الرحمن أنّ ثمة بعداً إنسانياً يختفي وراء ذكر الشاعر نباتاته، وكان ذلك في استقراءٍ له لتلك الظاهرة في أشعار الجاهليين، فشجرة الأثل مثلاً يتصوّرها: "لها عمق القبيلة ذاتها، أمّا شجرة الآراك، فتصور برأيه: مربعاً للظباء"[3].

وسواء انسحبت تلك الدلالات على شعر ذي الرمّة أم لم تنسحب، فالأمر من ذلك، والحقيقة التي لا مِراء فيها هي ملازمة الطبيعة الساكنة التي يوظف الشاعر إحدى عناصرها

---

(1) الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، ط2، 1995، ص145.

(2) **الديوان**، ج1، ص75-76. الخلفة: ما نبت بعد نبت أول، الرتب الغليظ، الربل: النب، كوكب الحر: شدته.

(3) عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، ص89-90

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للأبعاد الإنسانية، فثمة العديد من الترابطات الروحيّة بين الشاعر وعناصر الطبيعة الموسومة في أي شكلٍ من أشكالها.

فهي بالتالي ليست ساكنة بالمطلق، وبها يستنطق الشاعر جلّ عناصر الطبيعة، وتغتني معها معالم الحياة جرّاء ذلك الوصف.

لقد شغلت الأشجار حيزاً كبيراً من مساحات وصف الطبيعة الساكنة في شعر ذي الرمة؛ لما لها من اتصال مباشر بحياة قومه العرب، فقد ذكر ابن سيدة:" أنهم كانوا ينتفعون ببعضها في دباغتهم، وصباغتهم، وزينتهم، كما كانوا يستوقدون بحطبها"[1].

ومن الأشجار التي كانت تنمو بالدهناء، وذكرها ذو الرمة في أشعاره الأراك، يقول[2]:

وَتَجلـــو بِفَـــرعٍ مِـــن أَراكٍ كَأَنَّـــهُ مِـــن العَنبَـــرِ الهِنـــديِّ وَالمـــسكِ يُـــصبَحُ

فمحبوبته تجلو أسنانها، وتطهر فمها بمسواك من فرع هذا الشجر، وقد سقي بالعنبر والمسك الهندي فزاد رائحة فمها طيبا، واختيار الشاعر العنبر والمسك الهندي؛ لأنه أجود وأحسن الطيب آنذاك، وهو بالتالي دليل واضح على تنعُّم المحبوبة.

ومن أنواع الأشجار الأخرى التي ذكرها الشاعر الأثل؛ واحدتها أثلة، شجر يشبه الطرفاء (ضرب من الغضا)، إلا أنه أعظم منه، وأكرم، وأجود عوداً تُسوى منه الأقداح الصفر الجياد[3]. يقول ذو الرمة[4]:

فَأَضـــحَت بِوَعـــساءِ النُمَـــيطِ كَأَنَّهـــا ذُرى الأَثـــلِ مِـــن وادي القُـــرى وَنَخيلُهـــا

---

(1) ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل (ت458هـ)، **المخصص**. د. ط، د. ت، ج11، ص142.

(2) **الديوان**، ج2، ص1203. يُصبح: يُسقى.

(3) **لسان العرب**، مادة: (أَثَلَ).

(4) **الديوان**، ج2، ص909. الوعساء: رملة سهلة. النميط: وادٍ بالدهناء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أما الأرطى فواحدتها الأرطاة، شجرة رملية لها نَوْر كنور الخلاف وثمر كثمر العناب مرةً، يُدبغ به[1]، يقول ذو الرمة[2]:

أَقولُ بِذي الأَرطى عَشِيَّةَ أرشَقَتْ إِلى الرَكبِ أعناقُ الظِباءِ الخَواذِلِ

ويبدو أن هذا المكان مليء بهذا الضرب من الشجر، لذلك فهو يعج بحركة الظباء. وكذلك الألاء؛ وواحدتها ألاءة، وهي شجرة تشبه (الآس)، لا تتغيّر في القيظ، ولها ثمرة تشبه سنبل الذرة، ومنبتها الرمل والأودية[3]، يقول ذو الرمة[4]:

وَمِنْ عاقِرٍ تنفي الألاءَ سَراتُها عِذارَيْنِ عن جرداءَ وَعْثٍ خُصُورُها

يصور الشاعر في هذا البيت سرعة مجاوزة الناقة (للمنجرد)، أي الرملة العاقر التي لا نَبْتَ فيها، ومن أنواع الأشجار الأخرى التي ذكرها ذو الرمة الطَّلح، وجمعها طلوح، وهي شجرة حجازية لها شوك، منابتها بطون الأودية، وهي أعظم العِضاة شوكاً وأصلبها عوداً وأجودها صمغاً، ولها أغصان طوال عظام ولحاء حلو جداً ذو رائحة طيبة[5]، يقول ذو الرمة[6]:

---

(1) الأنصاري، أبو زيد سعيد بن أوس، **كتاب الشجر والكلأ**، ص129.

(2) **الديوان**، ج2، ص1339. بذي الأرطى مكان يكثر فيه هذا الضرب من الشجر، أرشقت: نظرت، الخواذل: التي أقامت على ولدها وخذلت صواحبها.

(3) الأنصاري، أبو زيد سعيد بن أوس، **كتاب الشجر والكلأ**، ص87.

(4) **الديوان**، ج1، ص230. العاقر: الرملة الصعبة. العذاران: الطريقان.

(5) **لسان العرب**، مادة:(طلح).

(6) **الديوان**، ج2، ص1019. الأغباش: بقايا من سواد الليل، مواقير نخل، أي نخل حوامل، بالبسر الأحمر، والأصفر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أجَـدَّت بِأغبـاشٍ فَأضـحَت كَأنَّهـا مَـواقيرُ نَخـلٍ أو طُلـوحٌ نَواضِـرُ

يشبّه الشاعر هنا الإبل (بالطلح)، لأنهم يعقلون على هوادجها الصوف الأحمر والأصفر، ومن الأشجار التي وردت في شعر ذي الرمة كثيراً النخل، واحدتها نخلة، وقد وردت في أشعار ذي الرمة كثيراً، فتكرر ذكرها في قصيدة واحدة ثلاث مرات، يشبه فيها الظعن بالنخل، يقول[1]:

خَليلـيَّ مُـدّا الطَـرفَ حَتّـى تَبَيَّنـا أَظُعـنٌ بِعَليـاءِ الـصَفا أم نَخيلُهـا

فَقالا عَلى شَكٍ نَـرى النَخـلَ أو نَـرى لِمَيَّـةَ ظُعنـاً بِـاللِوى نَـستَحيلُها

فَقُلتُ أعيـدا الطَّـرفَ مـا كـانَ مَنبِتـا مِـنَ النَخـلِ خَيـشومُ الـصَفا فأميلُهـا

ولعل في إكثار الشاعر من ذكر هذه الشجرة، يعود إلى كرمها، وعظمها، فضلا على أنها شجرة مباركة، وثمة أنواع أخرى من الشجر ذكرها ذو الرمة في ديوانه، مثل: السيَّال[2]، العِيْص[3]، الإسحل[4]، العنب[5]، النُضَّار[6]، الفرصاد[7]، العُشَر[8]، عَيشوم[9].

---

(1) الديوان، ج1، ص162. عليا الصفا: مكان فيه صخور.

(2) الديوان، ج1، ص274. ضرب من العضاه له شوك.

(3) الديوان، ج2، ص1165. شجر ملتف ذو شوك.

(4) الديوان، ج2، ص724. ضرب من الشجر.

(5) الديوان، ج1، ص85. شجر معروف.

(6) الديوان، ج1، ص334. ضرب من الشجر.

(7) الديوان، ج1، ص85. وهو التوت.

(8) الديوان، ج2، ص1200. شجر ناعم مستوٍ

(9) الديوان، ج1، ص408. شجرة تنبسط على وجه الأرض، فإذا يبست فللريح فيها زفير.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لم يقل اهتمام الشاعر بالنباتات عن اهتمامه بالأشجار، لما فيها من عناصر الحياة، ومستلزمات بقائها، فحياة العرب كانت "... مرتبطة بحياة نعمهم، وحياة نعمهم مرتبطة بالشجر والكلأ"[1]. ومن النباتات التي أشغلت حيزًا في شعر ذي الرمة الخزامى وهي عشبة طويلة العيدان، صغيرة الورق، حمراء الزهرة، طيبة الريح، لها نور كنور البنفسج[2]، يقول[3]:

وَرِيحِ الخُزَامـى رَشَّـها الطَـلُّ بَعـدَما دَنَـا اللَيـلُ حَتّـى مَـسَّها بِـالقَوادِمِ

فرائحة محبوبة الشاعر زكية تحاكي رائحة الخزامى في أول الليل عندما رشَّها الطل، فتضوع عبيرها، ولعل في اختيار الشاعر لفظتي الطل، وأول الليل (القوادم) فيه إيحاء بنفاذ الرائحة، وقوة انتشارها.

ومنها الحوذان؛ وواحدتها حوذانة، وهي بقلة ذات قُضب وورق، ولها نورة صفراء، ومنبتها بطون الأودية، ولها رائحة طيِّبة[4] يقول ذو الرمة[5]:

كَـأَنَّ مُنَـوِّرَ الحَـوذانِ يُـضحِي يَـشُبُّ عَلـى مَـسارِبِهِ الـذُبالا

ويلمح في هذا البيت دلالة الأمل، والتفاؤل كما توحي مفردتا: (منور، الذبالا).

ولعل الشاعر يشير في ذلك إلى أن سعْيه في نيل محبوبته ما زال مأمولاً، كما هو الحال، فيما يُرتجى من إحياءٍ للأرض، وبثّها الفاعلية استجابةً لنزول المطر.

---

(1) الأنصاري، **كتاب الشجر والكلأ**، ص5.

(2) الأنصاري، **كتاب الشجر والكلأ**، ص111.

(3) **الديوان**، ج2، ص757. بالقوادم: أي أول الليل.

(4) الأنصاري، **كتاب الشجر والكلأ**، ص100.

(5) **الديوان**، ج3، ص1555. الذبالا: الفتيلة في السراج، المسارب: النبات والمراعي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكذلك الحنوة، وهي: عشبة روضية ذات نور أحمر، ولها قصب وورق، وهي طيبة الريح [1]، يقول ذو الرمة[2]:

أو نَفحَـةٌ مِـن أعـالي حَنـوَةٍ مَعجَـت فيها الصَبا مَوهِناً وَالرَوضُ مَرهومُ

فرائحة فم محبوبة الشاعر طيبة الريح، كأنَّما خالطت فاها ريح هذه النبتة الطيبة.

ومن النباتات الأخرى التي ورد ذكرها في شعر ذي الرمة الرُّخامى، وهي نبتة غبراء الخضرة، لها زهرة بيضاء نقية، وعرف أبيض حلو تأكله الوحوش[3]. يقول ذو الرمة[4]:

مُكوراً وَجَـدراً مِـن رُخـامى وَخِلفَـةٍ وَمَـا اهتَـزَّ مِـن ثُدّائِـهِ المُتَرَبِّـلُ

أورد الشاعر في هذا البيت مجموعة من النباتات، هي: المكر، الجدر، الثداء وهي ممـا ترعاه الإبل.

أما الجدر؛ وواحدتها جدرة، فهي نبت سهلي رملي، وقيل: هي بقلة غبراء حلوة لها قضبان دقاق خضر، وقيل: هي عشبة[5]، يقول ذو الرمة[6]:

حَتّى إذا ما لهـا فـي الجَـدرِ وَاتَّخَـذَت شَمسُ النَهارِ شُعاعاً بَيْنَهُ طِبَبُ

---

(1) الأنصاري، **كتاب الشجر والكلأ**، ص115.

(2) **الديوان**، ج1، ص398. معجت: مرت مراً سهلاً، مدهنا من الليل، أي بعد ساعة مرهوم.

(3) الأنصاري، **كتاب الشجر والكلأ**، ص139.

(4) **الديوان**، ج3، ص1483. المكر والجدر نبتان، المتربل، الثداء: نبتان.

(5) الأنصاري، **كتاب الشجر والكلأ**، ص139.

(6) **الديوان**، ج1، ص 95. طبب: أي شعاع الشمس.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أي أن هذا الثور يلهو في هذا النبت ويرعى فيه، ولكن هذا الهناء لا يدوم فسرعان ما يتلاشى، فيدب فيه الرعب والفزع؛ لأن ثمة كلاباً جوّع ضامرة زرق العيون تنتظره يقودها صائد محتال في طلبه، كما يبدو في الأبيات اللاحقة من القصيدة ذاتها [1].

وأما البهمى فهو خير أحرار البقول رطبًا ويابسًا، وإذا يبست فهي شوك مثل شوك السُنبل، وإذا عظمت ويبست كانت كلأ ترعى فيه الإبل[2]، يقول ذو الرمة[3]:

نَـئِفنَ النَـدى حَتّـى كَـأنَّ ظُهورَهـا بِمُـستَرشَحِ البُهمـى ظُهـورُ المَـداوِكِ

وكذلك المَكْنَان أو المَكْنَانَة، وهي نبت كثيف زهرته صفراء من خير العشب تقوى به الماشية إذا أكلته، وتكثر ألبانها[4]، يقول ذو الرمة[5]:

وَبِـالرَوضِ مَكنـانٌ كَـأنَّ حَديقَـهُ زَرابِـيُّ وَشَّـتها أُكُـفُّ الـصَوانِعِ

فهذه الصورة التي رسمها الشاعر لهذه الروضة التي غزر ماؤها، وكثر وتنوع عشبها تشبه الزرابي (الوسائد) التي صنعت بأناة ورفق فجاءت في غاية الحسن والجمال. تبعث على الأمل والتفاؤل.

ومن انواع النباتات الأخرى في شعر ذي الرمة القلاقل؛ وواحدتها القلقل: نبت له حب أسود ينبت في الجَلَد وغلظ السهل كحب السمسم[6].

---

(1) **الديوان**، ج1، ص97-99.

(2) الأنصاري، **كتاب الشجر والكلأ**، ص117.

(3) **الديوان**، ج3، ص1735. نئفن: أي استأنفن الأكل، بمسترشح، أي حيث يطلب، المداوك: حجر عريض يدق عليه عطر أوهبيد.

(4) الأنصاري، **كتاب الشجر والكلأ**، ص97.

(5) **الديوان**، ج2، ص794. الزرابي: الوسائد، الصوانع: الصانع.

(6) الأنصاري، **كتاب الشجر والكلأ** ، ص111.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول ذو الرمة[1]:

إلى مُقعَـداتٍ تَطـرَحُ الـريحُ بِالـضُحى عَلَـيهِنَّ رَفـضاً مِـن حَـصادِ القُلاقِـلِ

وهذا تصوير جميل قد استوفى عناصر اللوحة الفنية من حركة، وصوت، ولون، فصغار القطا لم ينبت ريشها بعد، ولكن ريح الضحى طرحت عليهما ما تناثر مما يَبُسَ من نبت القلاقل.

ومنها أيضاً الكُرَّاث؛ وواحدتها كُرَّاثة نبتٌ خبيث الرائحة كريه العِرق، ممتد الهُدُب، تطول قصبته الوسطى[2]، يقول ذو الرمة[3]:

كَـأنَّ أعناقَهـا كُـرّاثُ سـائِفَةٍ طـارَت لَفائِفُـهُ أو هَيـشَرٌ سُـلُبُ

فشبه الشاعر في البيت السابق أعناق صغار النعام بهذا الكُرَّاث، ورؤوسها بشجر الهيشرة.

ومنها أيضاً الحُماض وهي: عشبة جبلية، وسهيلة من ذكور البقل تنبت في مسايل الماء في جبل نجد، ورقها حامض أخضر، وزهرها أحمر، يأكلها الناس، وهو نوعان: حامض عذب، وآخر فيه مرارة تُداوى ببذرها[4]، يقول ذو الرمة[5]:

شَريجٍ كَحُمّـاضِ الثَمـاتي عَمَـتْ بِـهِ عَلى راجِـفِ اللَّحْيَـينِ كَـالمِعوَلِ النَّـصلِ

فشبه الشاعر الزبد، وقد خالطه الدَّمُ بالحماض[6].

---

(1) **الديوان**، ج2، ص1346. مقعدات: فراخ لم ينبت ريشهن، الرفض: ما تفرق من الحصاد.

(2) الأنصاري، **كتاب الشجر والكلأ**، ص100.

(3) **الديوان**، ج1، ص135. السائفة ما استرَقَّ منها، سلب: الذي أسفل من رأسها. الهيشر: شجرة خشنة تستحق لها ثمرة فيها شوك.

(4) الأنصاري، **كتاب الشجر والكلأ**، ص97.

(5) **الديوان**، ج1، ص151. شريج: خليطان، ثماني: جبال صغار. المعول: هنا المنقار، النَّصل أراد خرطومها.

(6) **الديوان**، ج1، ص151.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهناك أنواع أخرى من النباتات التي ذكرها الشاعر، وجاءت مبثوثة في ثنايا الـديوان مثل: الخردل[1]، الورس[2]، الأقحوان[3] إلى غير ذلك من نباتات.

4- الرياح

عُني العرب بالرياح، ووضعوا اسمًا لكل رياح بحسب مصدر هبوبها، فرياح الشمال تأتي من ناحية القطب الأعلى، والجنوب تأتي من ناحية القطب الأسفل، والصّبا تأتي من وسط المشرقين، والدّبور تأتي من وسط المغربين[4].

ومن مرادفات أسماء الرياح التي يمكن أن يجدها الباحث في ديوان ذي الرمة: الصّبا ومهبها من مطلع الشمس، تستقبل البيت؛ لأنها تحن إليه[5] وقد أكثر الشاعر من ذكرها، فتارة يوظفها لتدل على الأمل والتفاؤل والخصب؛ لأنها تستدر ماء السحاب، يقول ذو الرمة[6]:

إذا مـا اِسـتَدَرَّتهُ الـصَبا أو تَـذأَبَتْ يَمانِيَـةٌ أمـرى الـذَّهابَ المَنـائِحُ

وتارةً أخرى تكون سبباً لإثارة الشوق والحنين، فتستمطر الدمع مع عينيه؛ لأنها تعمل على كشف بعض معالم الطلل بعد أن غطتها الريح.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(1) **الديوان**، ج3، ص1486.

(2) **الديوان**، ج2، ص1181.

(3) **الديوان**، ج2، ص756.

(4) الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت276هـ)، **الأنواء في مواسم العرب**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. د. ط، 1988م، ص162.

(5) **لسان العرب**، مادة:(صبو).

(6) **الديوان**، ج2، ص871. تذأبت: جاءت من كل جهة، المنائح: عطايا من الله.

ومنها النكباء وهي: ريح تجيء بين مهبي ريحين، وجمعها نُكبٌ[1]. وتجسد لدى ذي الرمة دلالة الحزن والقلق، فتارة تطمس معالم الطلل بما تسفي عليه من التراب، يقول[2]:

فَحَنَّت بِها النُكبُ السَوافي فَأَكثَرَت حَنينَ اللِقاحِ القارِباتِ العِواشِرِ

وتارة أخرى تنذر بشدة البرد، يقول[3]:

تُناخي عِندَ خَيرِ فتًى يَمانٍ إِذا النَكباءُ ناوَحَتِ الشَمالا

وكذلك الجنائب وهي: رياح الجنوب تخالف الشمال، وتأتي عن يمين القبلة، وحكى ابن الأعرابي الجنوب في كل موضع حارة إلا بنجد فإنها باردة[4]. وقد وظفها ذو الرمة في بيان تأثيرها على الطلل، فطمست معالمه، فأثار ذلك في نفسه الحزن والحسرة، يقول[5]:

بِصُلبِ المِعى أَو بُرقَةِ الثَورِ، لَم يَدَع لَها جِدَّةً جَولُ الصَبا وَالجَنائِبِ

ومن أنواع الرياح الأخرى التي ورد ذكرها في شعر ذي الرمة الهيف أو الهوف وهي ريح حارة تأتي من قبل اليمن يهيف منها ورق الشجر[6] وتجسد لدى الشاعر القلق،

---

(1) ابن قتيبة، **الأنواء في موسم العرب**، ص164.

(2) **الديوان**، ج3، ص1668. اللقاح مفرد، لقِحة: الناقة التي معها ولدها، العواشر: الإبل التي ترد الماء في اليوم العاشر.

(3) **الديوان**، ج3، ص1536. النكباء: ريح بين ريحين.

(4) **لسان العرب**، مادة: (جنب).

(5) **الديوان**، ج1، ص187. صلب المِعى: موضع، برقة الثور: موضع فيه حجارة مختلطة مع الرمل، جول: دوران.

(6) **لسان العرب**، مادة:(هيف).

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والاضطراب والأسى والحزن، فهي تُفرّق الناس بعد تجاور لطلب المياه والكلأ، يقول ذو الرمة[1]:

وَهَيفٌ تَهيجُ البَينَ بَعدَ تَجاوُرٍ إِذا نَفَحَت مِن عَن يَمينِ المَشارِقِ

ومنها أيضا الهوج ومفردها هوجاء، ريح متداركة الهبوب كأن بها هوجا، وقيل: هي التي تقلع البيوت، أو الشديدة الهبوب من جميع الجهات[2]. فقد بدّدت هذه الريح شمل الناس في وهبين وفرقت جمعهم طلباً للماء والعشب.

يقول ذو الرمة[3]:

بِوَهبينَ تَسنوها السَواري وَتَلتَقي بِها الهوجُ شَرقِيّاتُها وَشَمالَها

ومنها النؤوج ومفردها نأج وهي رياح شديدة الهبوب [4]، يقول ذو الرمة[5]:

وَكُلُّ نَؤوجٍ يَنبَري مِن جُنوبِها بِتَسهاكِ ذَيلٍ مِن فُرادى وَمُتئِمِ

فيصور الشاعر الرياح في هذا البيت، وقد جرّت ذيلها على الطلل، بما تحمله من تراب ورمل.

---

(1) **الديوان**، ج1، ص248. تهيج البين: تفرق الناس بعد تجاور.

(2) **لسان العرب**، مادة: (هوج).

(3) **الديوان**، ج1، ص502، وهبين: موضع بالدهناء، تسنوها: تسقيها، السواري: السحائب التي تمطر بالليل.

(4) النيسابوري، الإمام أبو منصور إسماعيل الثعالبي (ت 429هـ)، **كتاب فقه اللغة وسر العربية**، د. م، د. ط، د. ت، ص278.

(5) **الديوان**، ج2، ص1170. ينبري: يعترض، بتسهاك ذيل: أي مؤخرها وما تجر، متئم: اثنان.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

- ومن أنواعها الحرجَفْ وهي ريح باردة [1]، يقول يقول ذو الرمة[2]:

وَهاجَت لَهُ مِن مَطلَعِ الشَمسِ حَرجَفٌ تَوَجَّهُ أَسباطَ الحُقوفِ التَياهِرِ

ويتبدى في هذا البيت، وفي الأبيات التي تقدمته معاناة الثور الوحشي من (الكلاب، والمطر، وهذه الريح الباردة)، ولا شك أن الشاعر يحس بإحساس هذا الثور، ويشاركه معاناته.

ومن انواع الريح التي ذكرها الشاعر الروامس، وهي: الريح التي تثير التراب، وتدفن الآثار[3]، يقول ذو الرمة[4]:

مَتى العَهدُ مِمَّن حَلَّها أَم كَم اِنقَضى مِنَ الدَهرِ مُذ جَرَّت عَلَيها الرَوامِسُ

فهذه الريح درست معالم الطلل بحُزوى ودفنت آثاره.

وكذلك المراويد وهي: رياح هوجاء تجيء وتذهب[5]، يقول ذو الرمة فيها[6]:

لِمَيٍّ تَرامَت بِالحَصى فَوقَ مَتنِه مَراوِدُ يَستَحصِدنَ باقِيَةَ البَقلِ

فقد سفت الرمل فوق متن الطلل، ويبست البقل في ساحته من حرها.

5- المطر

تحدث الشعراء عن المطر في صورتين متناقضتين:

---

(1) الثعالبي، **كتاب فقه اللغة وسر العربية**، ص278.

(2) **الديوان**، ج3، ص1707. السَبَطْ: نَبتٌ، الحقوف: ما اعوجَّ من الرمل، التياهر: ما ارتفع من الرمل.

(3) **لسان العرب**، مادة:(رمس).

(4) **الديوان**، ج2، ص1117، الرَّوامس: رياح تَدْفِنُ.

(5) **لسان العرب**، مادة:(رود).

(6) **الديوان**، ج1، ص138. فوق متنه: أي فوق الطلل، يستحصدن: يبسن البقل من حرها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أولهما: صورة الدمار والخراب والهلاك، فالمطر عندما يكون غزيراً يجرف الطلل، ويمحو الديار، فيذره أثرا.

وثانيهما: صورة الغوث والرحمة والحياة، فالمطر الخفيف ينبت الكلأ، والأزهار في الأرض، فترتاد قطعان الوحوش الطلل آمنة مطمئنة، وأطلاؤها تنهض من كل ناحية يغمرها الفرح[1].

ولعل ذا الرُّمة في حديثه عن الأمطار لم يخرج عن هاتين الصورتين السالفتَيْ الذكر، فأطلال محبوبته/ مي غيرتها الرياح والأمطار، بما ألقته فوقها من الأتربة، فطمرت معالمها، ولم تبق منها إلا ما يهيج الصبابة ويستذرف الدموع، يقول[2]:

أشاقتكَ أخلاقُ الرُّسومِ الدَّواثرُ ... بأدعاصِ حوضى المعنقاتِ النَّوادرِ

لِمَيٍّ كَأَنَّ الرِّيحَ وَالْقَطْرَ غَادَرَا ... وحولاً على جرعائها بُرْدَ ناشرِ

أهاضيبُ أنواءٍ وهيفانِ جرَّتا ... على الدَّارِ أعرافِ الحبالِ الأعافرِ

فَأَبْقَيْنَ آيَاتٍ يَهِجْنَ صَبَابَةً ... وَعَفَّيْنَ آيَاتٍ بِطُولِ التَّعَاوُرِ

تجسد هذا الأبيات مشاعر الأسى والحزن، المتمثلة بالبكاء، والتحسر، ونعي مرابع أضحت رسوماً ومغاني، صُيرت دوارس بفعل عوامل البلى، ولذلك يتبدى فيها توتر، واضطراب يبعث على التشاؤم، واليأس والإحساس بالدمار، فهذا الطلل صار مسرحاً للحزن، بعد أن كان مسرحاً للحياة والحركة والنشاط.

---

(1) أبو سويلم، أنور، **المطر في الشعر الجاهلي**، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، 1987، ص133-134.

(2) **الديوان**، ج3، ص1665-1668. الجرعاء: رمل لين، الأدعاص، جمع دعص: الكثيب من الرمل، المعنقات: الذاهبات، حوض: موضع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومن النماذج الشعرية التي تمثل الجانب الإيجابي، المتمثل في صورة الرحمة والغوث والحياة، ماجاء في قوله[1]:

مُجلجِلَ الرَّعدِ عرّاصاً إذا ارتجستْ نَوءُ الثُّرَيَّا بِهِ أوْ نَثْرَةُ الأَسَدِ

أسْقَى الإلهُ بِهِ حُزوى فَجَادَ بِهِ مَا قَابَلَ الزُّرْقَ مِن سَهْلٍ وَمِنْ جَلَدِ

كانتْ تحلُّ بِهِ مَيٌّ فقدْ قذفتْ عنّا بِهِ شُعبةٌ مِنْ طِيَّةٍ قِدَدِ

فهو يدعو لديار مي بالسقيا بغيث يكون غزيراً يعم جميع منخفضاتها، ومرتفعاتها لتعود الفرحة والسعادة إليها، وتتحول إلى جنات مخصبة. ويربط الشاعر في المقطع السابق بين صوت الرعد القوي، والخيول القوية، كما يصور المطر بالإبل حين تمري اللبن، لجامع الخير والعطاء الذي يبعث على التفاؤل والأمل، يقول ذو الرمة[2]:

سقى دارَهَا مستمطرٌ ذو غِفارةٍ رُكامٌ تَحَرَّى مَنْشَأَ الْعَيْنِ رَائِحُ

هزيمٌ كأنَّ البُلْقَ مجنوبةٌ بِهِ يُحامينَ أمهاراً فهُنَّ ضَوارِحُ

إِذَا مَا اسْتَدَرَّتْهُ الصَّبَا وَتَذَأَبَتْ يَمَانِيَةٌ أَمْرِى الذَّهَابَ الْمَنَائِحُ

وتتفاوت المشاعر في توظيف الأنواء لدى الشاعر باعثة على الأسى والحزن تارة وعلى الأمل، والتفاؤل تارة أخرى، فإذا جلبت معها الأمطار، تجلت عنده السعادة؛ لأنها تحيي الأرض بالأزهار والأنوار، وتجدد الحياة في الأطلال وغيرها، فتروح وتغدو فيها قطعان البقر والنعام

---

(1) **الديوان**، ج1، ص167–169. العراص: البرق، نوء الثريا، نثرة الأسد: مطرهما، حزوى، الزرق: موضعان، الجلد: ما صلب من الأرض. شعبة فرقة، قدد: متفرقة.

(2) **الديوان**، ج2، ص869– 872. ذو غفارة: سحاب فوق سحاب، البُلْقُ: الخيل البلْق، ضوارح: يضربنَ بأرجلهن، المنائح: الذهاب.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والظباء، ويكف الناس عن الظعن والترحل، وإذا مضت مدة النوء، ولم يكن فيها مطر، وجف البقل والأشجار وانعدمت الحياة وتفرق الجمع وانصرفت الحيوانات والوحوش؛ لتبحث عن مكان آخر تتوافر فيه الحياة[1].

ولعل أهم مصادر المياه في الشعر العربي- على الإطلاق- هو المورد؛ كونه مصدراً للحياة، ومصدراً للموت في آن واحد، فعلى ضفافه يتجلى الصراع بين الكائنات الحية التي تعيش في الصحراء[2].

وقد أشار ذو الرمة إلى هذا الصراع من خلال قصة حمار الوحشي وأتنه من جهة والصياد من جهة أخرى[3].

وإذا تتبع الباحث الماء في ديوان ذي الرمة يجد ذكره في أكثر من عشر قصائد، وربما يعود سبب الاهتمام بالماء إلى أنه يجسد الخصب في حال توافره، والجدب في حال ندرته، فالمكان يتحول- عندئذ- إلى مسرح إما للحزن والتشاؤم، أو للسعادة والفرح.

وربما في حديث الشاعر عن معاناته في البحث عن الماء معادلٌ موضوعيٌ للبحث عن المرأة المحبوبة، فكما أن الماء عامل إخصاب كذلك المرأة، وقد تعمقت لديه كلا التجربتين؛ لأن الإخفاق في البحث عن أحدهما يعني الاخفاق في البحث عن الآخر، ففكرة الماء الذي يهبط من السماء وثيقة الصلة بفكرة المحبوبة"[4]. فالماء لديه رديف للحياة والبعث والخصب، وفعل مسبب للحياة، وبما أن الصحراء نقيض الخصوبة، فإن الماء والمرأة نقيضان للجدب والعقم.

---

(1) انظر: الأبيات التالية: **الديوان**، ج1، 272، 340، 362، ج2، 625، 861، 840، 1022، 1148.

(2) نصير، أمل طاهر، **حول نار الشعر القديم (مقاربات نقدية)**، ص110.

(3) انظر: على سبيل المثال- **الديوان**، ج1، ص432، وما بعدها.

(4) ناصف، مصطفى، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981م، ص133.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

6- الزمان (الليل، والنهار)

لم يتوقف ذو الرمة عند الوصف الخارجي لليل، أو عند المطابقة بين المشاهد المرئية والوصف فحسب، بل وعى هذا المظهر الطبيعي من حوله، فكان نبعًا ثريًّا لصوره ورؤاه، فالطبيعة بكل أبعادها "تحاصر الوعي دوما، فتغدو الصور تذهنات، أو تمثلات الوعي للطبيعة في كثير من الأحيان، ولكن مثل هذه الصور تجعل من الطبيعة إحساسا في ذواتنا، يبسط هيمنته علينا، ويثير فينا أخيلة تداعب النفس مداعبة النسيم"[1].

وذو الرمة كثيرًا ما يُعرب عن مشاعر الوحشة من اللَّيل، والفزع منه، يقول[2]:

ألمَّـــتْ بنـــا واللَّيـــلُ داجٍ كأنَّـــهُ جناحا غُـرابٍ عنـه قـد نَفَّـضا القَطْـرا

يصور ذو الرمة في هذا البيت ليلًا دامسًا في صحراء مترامية الأطراف، كمل شبَّه ظلمته بجناحي غراب أسود، واختيار الشاعر الغراب الأسود واستعارة لونه لهذا الليل ما هو إلا دليل على شعوره بالرهبة والتشاؤم منه، ولكنه لا يترك نفسه أسير هذه الرهبة والخوف، بل يظل الأمل والتفاؤل يراودانه دائما، فامتلاء الليل بالنجوم التي تشبه القناديل، وانجلاء الظلام عن صبح أغر مشرق كلون الفرس الأشقر ما هو إلا إصرار من الشاعر على عودة الأمل وتجدده.

يقول ذو الرمة[3]:

ورَدْتُ وأرْدافُ النُّجـــــومِ كأنَّهـــــا قَناديـــلُ فـــيهنَّ المَـــصابيحُ تَزْهَـــرُ

وقـــد لاحَ للـــسَّاري الـــذي كَمَّـــلَ الـــسُّرى علـــى أُخرَيـــاتِ اللَّيـــلِ فَتْـــقٌ مُـــشَهَّرُ

كلـــونِ الحِـــصانِ الأَنْـــبَطِ الـــبطنِ قائمـــاً تَمايَـــلَ عنـــه الجُـــلُّ، واللـــونُ أَشـــقَرُ

---

(1) اليوسف، يوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، ص320.

(2) **الديوان**، ج3، ص1871.

(3) **الديوان**، ج2، ص625-626. الأنبط البطن: الأبيض البطن.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كما جرى تشبيه ذو الرمة عمود الصبح وراء الليل بامرأة حرة كريمة كشفت عن بياض لبتها وجيدها، فالمرأة كالفجر، الذي يعد رمزاً للأمل والتفاؤل، يقول ذو الرمة[1]:

كَـــأنَّ عَمُـــودَ الـــصُّبْحِ جِيـــدٌ ولَبَّـــةٌ وراءَ الـــدُّجا مـــنْ حُـــرَّةِ اللَّـــونِ حاســـرِ

ويبقى الليل يؤرق الشاعر بما يجسده من دلالات التيه، والضياع، والهلاك، فضلاً عمَّا يشعر به الشاعر من ثقل الليل، ووطأته، فما أن يرى الليل قد تململ وأخذ بالرحيل، حتَّى يشرع الأمل والتفاؤل بالتسلُّل إلى نفسه.

_ **أما النهار** عند ذي الرمّة، فإنه يمثل حركة الحياة، وتفاعلها، كما يجسد مشاقها في تلمس أسباب العيش خاصة في بيئة رعوية قوامها الماء والكلأ، ويبدو أن ذا الرُّمة دائم الشوق إلى فجر جديد وصبح يحمل معه بشائر الخير، فالصبح يمثل عنده الحركة والحياة والأمل، مقابل الليل الذي يمثل السكون والصمت.

يقول ذو الرمة[2]:

ألاَ رُبَّ ضَيْفٍ لَـيْسِ بِالـضَّيْفِ لَـمْ يَكُـنْ لِيَنْـــزِلَ إلاَّ بِـــامْرِىءٍ غَيْـــرِ زُمَّـــلِ

أتاني بـــلا شـــخصٍ وقـــدْ نـــامَ صـــحبتي فبـــــتُّ بليـــــلِ الآرقِ المتململـــــلِ

فلمـــا رأيـــتُ الـــصُّبحَ أقبـــلَ وجهـــهُ علـــيَّ كإقبـــالِ الأغـــرِّ المحجَّـــلِ

رفعتُ لـــهُ رحلـــي علـــى ظهـــرِ عـــرمسٍ رواعِ الفـــؤادِ حُـــرَّةِ الوجـــهِ عيطـــلِ

---

(1) **الديوان**، ج3، ص1681. حرة اللون: امرأة حرة. حاسر: حسرت عن وجهها.

(2) **الديوان**، ج3، ص1473-1475. ضيف: أراد به الهم. عِرْمِس: ناقة صلبة شديدة. رواع: ذكية. عيطل: طويل العنق.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالشاعر يستشعر السعادة والهناء بطلوع صبح يطرد عنه ما زاره من همٍّ أرقه في ليله، وقد صور إقبال الصبح عليه بالفرس الذي في جبهته غرّة وفي قوائمه بياض؛ ليزداد أملاً وتفاؤلاً.

وأحياناً يصور الشاعر الفجر، بعنق الفرس الأغر، يقول[1]:

إلـــى أنْ يـــشقَّ اللَّيـــلَ وردٌ كأنَّـــهُ وراءَ الـــدُّجا هـــادي أغـــرَّ جـــوادِ

وعندما ينفلق الصبح يزوره خيال مي بعد أن توارت عنه رحى جابر (موضع)، وهنا يشعر بالأمل والسعادة برؤية طيفها، يقول[2]:

زَارَ الْخَيَـــالُ لِمَـــيٍّ بَعْـــدَ مَـــا خَنَـــسَتْ عنا رحـــى جـــابرٍ والـــصُّبحُ قـــدْ جَـــشَرا

وعلى الوجه المقابل لأسباب الاستبشار بالنهار يبرز الشاعر في شعره المعاناة، والألم في نهار صحراوي طويل وشاق، يكابد فيه الراكب عناء السفر والترحال؛ بحثًا عن مكان آمن ومستقر. يقول ذو الرمة واصفا معاناة الإبل وقد أذهب شحمها السير في وقت الهاجرة[3]:

بَـــرى نَيَّهـــا عَنهـــا التَجَهُّـــرُ والـــسُّرى وَجَـــوبُ صَـــحارٍ لا تَـــزالُ تَخوضُـــها

ويلحظ المتلقي في الأبيات السابقة عند حديث ذي الرمة عن النهار، أنه تارةً يجسد فيه الأمل، والتفاؤل، والبهجة، والفرح، وتارةً أخرى المعاناة، والألم.

---

(1) **الديوان**، ج2، ص687. هاد: عنق فرس أغر.

(2) **الديوان**، ج2، ص1157. جَشرا: انفَلَقَ الصبح.

(3) **الديوان**، ج2، ص711. نيّها: لحمها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

7- النجوم

اهتم العرب بالنجوم، لما لها من أهمية عظيمة في حياتهم، فهي مواقيت للنـــاس، وبهـــا يهتدون أثناء التنقل لتتبع مساقط الغيث، ومواضع الكلأ، علاوة على اعتقاد العـــرب قـــديمًا أن الكواكب هي التي تنشئ السحاب الثقال، وتأتي بالمطر الغزير، ويربط ذو الرمة كثيـــرًا بـــين المطر والنجوم في غير موطن في ديوانه، يقول: [1]

جَـــدَا قَـــضَّةِ الآســـادِ وَارتَجَـــزَتْ لَـــهُ بِنَـــوْءِ الـــسِّماكينِ الغُيـــوثُ الـــرَوائِحُ

وقد نسب الشاعر المطر إلى مغيب نجم الأسد، وذلك في قوله: [2]

أَبَـــت عَـــزلاءُ كُـــلِّ نَـــشاصِ بحـــرٍ عَلـــــى آثارِهـــــا إِلّـــــا اِنحِـــــلالا

كما يجيء ذكر النجوم علامة للاهتداء بها أثناء السير بالليل، فيأنس بها السائر ليلًا، فلا يضلُّ طريقه، يقول ذو الرمة [3]:

فَأَمْـــسَيْنَ بِالحَومـــانِ يَجعَلْـــنَ وِجهَـــةً لِأَعنـــاقِهِنَّ الجَـــدْيَ أَو مَطلَـــعِ النَّـــسرِ

فالإبل تجعل رؤوسها قِبل المشرق مهتدية بالجدي، أو مطلع النسر، لأنها تريد العـــراق حيث يقيم الممدوح، كما جاء في الأبيات التي تلي البيت السابق.

---

(1) الديوان، ج2، ص891. الجدا: المطر العام، قَضَّة الآساد: يريد عند انقضاض الأسد أي سقوطه، ارتجزت: صوَّتت.

(2) الديوان، ج3، ص1553، الذراع: نجم، سجوم: صبوب، انسحل: تبع بعضه بعضا. ويروى البيـــت: أبـــت عزلاء كل نشاص نجم...."

(3) الديوان، ج2، ص964. الحومان: ما غلظ من الأرض، يجعلن وجهه لاعناقهن الجدي: أي تجعل رؤوسها قبل المشرق. ويُعرف في القاموس الجدي من النجوم، الدائر مع بنات نعش.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتجسد النجوم بالنسبة للشاعر رجوع الأمل، علها تؤذن بفجر نهار جديد، يلتقي فيه بمي، ولذلك يحرص على أن يمتلئ ليله بنجوم كأنها قناديل فيها مصابيح مزهرة، يقول[1]:

وَرَدتُ وَأَردافُ النُجـــــومِ كَأَنَّهـــــا قَناديـــلُ فِـــيهِنَّ المَـــصابِيحُ تَزهَـــرُ

ولعل تصويره النجوم، وهي منتشرة في السماء، تحاكي انتشار البقر والظباء في الصحراء ما يوحي بدلالة التفاؤل بهذا الأمل المشار إليه سالفاً، يقول[2]:

وَرَدتُ وَأَردافُ النُجـــــومِ كَأَنَّهـــــا وَراءَ الـــــسِماكَينِ المَهـــــا وَاليَعـــــافِرُ

ويتبين مما سبق أن الطبيعة الساكنة بكل مظاهرها تعد نبض التجربة الفنية عند ذي الرّمة، فكانت تمارس حضوراً مهيمناً على تجربته الفنية، لذا جاء شعره استجابة لمعطيات البيئة الصحراوية، كما اقتسمت معه حسه الجمالي، والفني، والنفسي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(1) **الديوان**، ج2، ص625.

(2) **الديوان**، ج2، ص1030. أرداف النجوم: ما يخلفها بعد غيابها. اليعافر: الظباء.

ثانيًا: الأثر الفني للطبيعة الساكنة في شعر ذي الرمة

1_ التشخيص

تتشابك الصور والمشاهد التي رسمها ذو الرُّمّة للطبيعتين: المتحركة، والساكنة؛ لتحمل دلالة التداخل المفضي إلى التجانس والتناغم من جهة، ودلالة التصادم والتصارع من جهة أخرى.

ترتبط **الأولى**: (بالأنا/ الشاعر). فالطبيعة في سكونها وحركتها وفعلها الدرامي تتجلى فيها علاقة متبادلة بين (الذات/ الشاعر)، (والموضوع/ الطبيعة) بنوعيها، ومن خلال هذه العلاقة تمكن الشاعر من رؤية الأشياء، والمرئيات بغير مايقوله الواقع، واللغة المعجمية ذات السياقات اللغوية الأحادية الدلالة، بل بمدلول آخر نفسي/ عاطفي يجسد رحلة من المعاناة – سواء أكانت إنسانية أم حيوانية– تتناوب فيها المشاعر بين الحزن والفرح والسعادة والشقاء، ممَّا يحقق الوحدة النفسية على مستوى النص كلّه.

أما **الثانية**، فتتعلق بنقل الحركة من الطبيعة المتحركة إلى الطبيعة الساكنة، للدوافع النفسية ذاتها لدى الشاعر، المتمثلة ربما بوحشته من طبيعة ساكنة كانت تضج بالحياة لوجود المحبوبة فيها، فيحاول أن يشخص هذه الطبيعة، ويستنطقها، تعزية وتسرية عن نفسه، وإزالة للوحشة عنها. فرؤية الشاعر رديفة الحلم والامتزاج بالكون، والتوحد بأشيائه، فيجعل من هذه الصلة لا نقاط تماس مجردة، بل انصهاراً حاراً[1].

ولقد حرص ذو الرمة على أن يشخص مظاهر الطبيعة الساكنة؛ لتشاركه أحزانه وآلامه، وآماله، انطلاقاً من رغبة جامحة في بعث الحياة في الساكن من هذه الطبيعة، مما يعكس

---

(1) انظر: حاوي، إيليا، **فن الوصف وتطوره في الشعر العربي**، ص117–118.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

جرحاً داخليًا عميقًا يرشح من وجدانه وعواطفه، ويمتح من ذكريات أليمة، وعذبة معاً، ما يتوافق وطبيعة التجربة الشعورية.

ومن النماذج التي يتبدى فيها التشخيص، حديث الشاعر عن النار، كأنها كائن حي، فهي حين سقطت من الزند بدت كعين الديك، وعندما يعلو شررها يكفنها بخرقة بالية كأنها طفلة مولودة للتو. وبعد أن ينفخ فيها تستعيد الحياة من جديد، فتلتهم ما يقدم لها من الحطب اليابس، فتبدو كالفجر، وتنير له الظلم من حوله، يقول[1]:

وسـقطٍ كعـينِ الـدِّيكِ عـاورتُ صـاحبي أباهـا وهيَّأتـا لموقعهـا وكْـرا

فلمَّـا بـدتْ كفَّنْتُهـا وهـيَ طِفْلَـةٌ بِطَلْـساءَ لَـمْ تَكْمُـلْ ذِرَاعـاً وَلاَ شـبْرَا

فَلَمَّـا جَـرَتْ فـي الجَـزْلِ جَرْيـاً كَأَنَّـهُ سـنا الفجـرِ أحـدثنا لخالقهـا شُـكْرا

ويتجلى – هنا– ارتباط الشاعر بهذه المظاهر حسياً في مظهرها، ونفسياً في مخبرها ودلالتها، فهو يعبر عن عواطفه ومشاعره بصور مادية، أقرب إلى الوضوح، بعيداً عن التعبير عن الأفكار بالصور المجردة، التي يكتنفها الغموض أحياناً. ويعمد فيها إلى التورية، فيذكر أوصافاً مشهورة للناقة: كالمهرية، والدوسرية، ولكن يجعلها من صفات الأرض. يقول[2]:

---

(1) **الديوان**، ج3، ص1426–1431. سقط: النار الساقطة من الزند. طلساء: خرقة وسخة. الجزل: الحطب الغليظ. سنا الفجر: ضوء الفجر.

(2) **الديوان**، ج3، ص1602–1603، أم أولاد: الأرض، أسرت جنينا: يريد الحب، معجل: الذي تلقيه أمه قبل وقته، دوسرية: شديدة. الحلس: ما يجعل تحت الرحل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَمَـــــا أُمُّ أَوْلاَدٍ ثَكُـــــولٌ وَإِنَّمَـــــا بَنُو بَطْنِهَـا فـي بطنهـا حِـينَ تَثْكَـلُ

أسَـرتْ جنينـاً فـي حـشاً غيـرَ خـادجٍ فَـلاَ هُـوَ مَتْـوجٌ وَلاَ هُـوَ مُعْجِـلُ

عُمانيَّـــــةٌ مَهْرِيَّـــــةٌ دَوْسَـــــرِيَّةٌ على ظهرها للكـورِ والحِلْـسِ مَحْمَـلُ

ولعل تشخيص هذه المظاهر وأنسنتها، قد حمل دلالة التصادم، والتصارع بين الحركة/ الحياة، والسكون/ والفناء، وأكثر ما تجلى هذا الصراع في المكان، سواء أكان طللاً أم صحراء/ بادية، أم صحراء/ خلاء.

ومن النماذج التي يتبدى فيها التداخل العميق بين الطبيعتين: المتحركة والساكنة قول الشاعر[1]:

إِذَا ارْفَـــضَّ أَطْـــرَافُ الـــسِّيَاطِ وَهُلِّلَـــتْ جُـــرومُ المطايـــا عَـــذَّبَتْهنَّ صَـــيْدَحُ

فقد شبه الإبل في ضمورها- وقد أضناهن السفر، وكثرة الترحل- بالأهلة، كما وصف أوراكها في ملاستها وصلابتها بالصفا، يقول[2]:

تَخَطَّـــتْ بِنَـــا جَـــوْزَ الفَـــلاَ شَـــدَنِيَّةٌ كَـــأَنَّ الـــصَّفَا أَوْرَاكُهَـــا وَمَحَالُهَـــا

ويبرز كذلك تداخل بين الثور الوحشي، وشهاب السماء في حديث الشاعر عن الثور الوحشي، فهو في سرعته – عندما يولي هارباً من الكلاب بعدما فعل بهن ما فعل- كأنه شهاب راصد خر من السماء، يتبع جنّاً يسترق السمع، يقول[3]:

---

(1) الديوان، ج2، ص1216. هُلِّلت جُرومها: المطايا صارت أبدانها مثل الأهلَّةِ من الضُّمْر. صـيدح: ناقـة الشاعر.

(2) الديوان، ج1، ص513. شدنية: ناقة منسوبة إلى (شَدَن). محال: فقار الظهر.

(3) الديوان، ج1، ص111.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كَأَنَّـــهُ كَوْكَـــبٌ فِـــي إِثْـــرِ عفْرِيَـــةٍ مُـــسَوَّمٌ فِـــي سَـــوَادِ اللَّيْـــلِ مُنْقَـــضِبُ

ويبرز كذلك تداخل آخر بين الرماد، وقد أحاطته الأثافي بالبَوِ (جلد ولد الناقة) عطفت عليه ثلاث نوق، فقدت وليدها فعطفت على ولد غيرها، يقول[1]:

فلـــمْ يبـــقَ منهـــا غيـــر آريِّ خيمـــةٍ وَمُـــسْتَوْقَدٌ بَـــيْنَ الْخَـــصَاصَاتِ هَامِـــدُ

ضـــــريبٌ لأوراقِ الـــــسَّوَاري كأنَّـــــهُ قَـــرَا الْبَـــوّ تَغْـــشَاهُ ثَـــلاثٌ صَـــعَائِدُ

وتصوير الشاعر هبوب الرياح مجتمعة من كل اتجاه على ديار المحبوبة كأن صخبها حنين الإبل مع أولادها عندما ترد الماء في اليوم العاشر، فمن شدة ظمئها تصدر هذه الأصوات، يقول[2]:

فَحَنَّـــتْ بِهَـــا النُّكْـــبُ الـــسَّوَافِي فَـــأَكْثَرَتْ حَنِـــينَ اللِّقَـــاحِ الْقَارِبَـــاتِ الْعَوَاشِـــرِ

أما النجوم وقد انتشرت في السماء، فيشبه الشاعر انتشارها بانتشار البقر والظباء في الصحراء، يقول[3]:

وَرَدْتُ وَأَرْدَافُ النُّجُـــــــومِ كَأَنَّهَـــــــا وراءَ الـــــسِّماكينِ المهـــــا واليعـــــافرُ

وإن الأمثلة على هذا التداخل كثيرة يصعب حصرها. ومن خلال الأمثلة السالفة الذكر، يمكن تصور أن الحيوانات بشتى أصنافها في الصحراء غدت جزءاً لا يتجزأ من نفس الشاعر.

---

(1) الديوان، ج2، ص1090–1091. خصاصات: الفُرج بين الأثافي. السواري: أمطار الليل. البو: جلد يُحشى تبناً كأنه ولد الناقة تتسلّى به إذا أخذ منها ولدها. الصعائد: النوق في منتصف حملها.

(2) الديوان، ج3، ص1668. القاربات: اللواتي قربن من الماء. العواشر: التي ترد العِشْر.

(3) الديوان، ج2، ص1030.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالشاعر يكشف عن مشاعره عبر المشاهد التي يرسمها لمظاهر الطبيعة، فناقته – مثلاً– تشاركه همومه وأفراحه، وتعد– أيضا– رمزاً للأمل والإرادة القوية، وخلو ديار المحبوبة يثير في نفسه الوحشة والغربة، ويحمله على التشاؤم والحزن.

2– الاختزال الرمزي

– المطر، وتداخلاته بـِ: (المرأة/ الحيوان/ الطلل)

يعد المطر مصدرًا رئيسًا للمياه في جزيرة العرب، ولذلك سعى العربي إلى معرفة أوقات نزوله، وما يتعلق به من برق، ورعد، وصقيع، ومردُّ ذلك "... حاجته إلى الغيث، وفراره من الجدب، وضنه بالحياة، فاضطرته الحاجة إلى تعرف شأن الغيث"[1].

ولايمكن الحديث عن المطر في ديوان ذي الرمة بمعزل عن تداخلاته بشبكة من العلاقات التي تربطه بـــِ: (المرأة، والحيوان، والطلل).

أ– المطر، والمرأة

يتَّحد المطر والمرأة في ضمير الشاعر، فكلاهما يـــرتبط بدلالـــة الخـــصب، والحيـــاة والاستمرار، والبقاء، ويمكن توضيح هذه العلاقة على هذه الشاكلة:

- المرأة القادرة على الإنجاب / نزول المطر = الخصب، والنماء.
- المرأة العقيم/ انحباس المطر= الجدب، والخراب.

فكثيرًا ما يمنح ذو الرمة رضاب محبوبته مطرًا صافيا باردًا، أو رائحة أزهار البادية التـــي رشها الندى، أو الرذاذ الخفيف، فيتضوع فاها شذىً وعطرًا، أو يصور حديثها بجنى النحل الممزوج بماء المطر.

---

(1) الجاحظ، **الحيوان**، ج6، ص30.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول ذو الرمة: [1]

وَأشـــنَبَ واضِـــحاً حَـــسَنَ الثَّنايـــا تَـــرى مِـــن بَـــينِ نبتتِـــه خِـــلالا

كَـــأنَّ رُضـــابَهُ مِـــن مـــاءِ كَـــرمٍ تَرَقـــرَقَ فـــي الزُجـــاجِ وَقَـــد أَحـــالا

يُـــشَجُّ بِمـــاءِ ســـارِيَةٍ سَـــقَتهُ عَلـــى صَـــمّانَةٍ رَصَـــفاً فَـــسالا

فثغر محبوبته جميل، وأسنانها بيضاء متناسقة، أما الريق فكأنه خمر معتقة وضعت في إناء منذ زمن، ثم شجت بماء سحابة أمطرت ليلا فأصابت ما حولها. يقول ذو الرمة في موضعٍ آخر[2]:

فَما رَوضَـــةٌ مِـــن حُـــرِّ نَجـــدٍ تَهَلَّلَـــت عَلَيهـــا سَـــماءٌ لَيلَـــةً وَالـــصَّبا تَـــسري

بِهـــا ذُرَقٌ غَـــضُّ النَبـــاتِ وَحَنَـــوَةٌ تُعاوِرُهـــا الأَمطـــارُ كَفـــراً عَلـــى كَفـــرِ

بِأَطيَـــبَ مِنهـــا نَكهَـــةً بَعـــدَ هَجعَـــةٍ وَنَـــشراً وَلا وَعـــساءُ طَيِّبَـــةُ النَـــشرِ

تحمل المرأة، والمطر، والخمر في الأبيات السابقة – وهي من التشبيه المدوّر – رمز الأمل لدى الشاعر، وعندما يقرن المرأة بالروضة التي جادها المطر، يجعل رائحة المرأة أطيب رائحة، وأزكى عطرًا، وتغدو بذلك رمزًا للنقاء والعذرية والطهارة.

---

(1) الديوان، ج3، ص1519–1520، الشنب: العذوبة في الاسنان، خلال: ليس بتراكب، واضح: أبيض، الرضاب: الريق، ترقرق: أي صفي، أحالا: بلغ الحول، يشجّ: يعلى، أو يخلط بالماء، سارية: سحابة بالليل، سمانة: موضع صلب، الرصف: المتراصف بعضه فوق بعض.

(2) الديوان،ج2، ص958–959. نجد: أي عتيقها وكريمها، سماء: يريد المطر، ذرق: نبت، جنوة: نبت، كفرا: كفرته: غطّيته، هجعة: نومة، النشر: ريح الجسد والفم بعد النوم، الوعساء: الرملة الليّنة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ب- المطر، والحيوان

يشكل المطر بالنسبة للحيوان هاجسا، فإذا ما بشّرت السماء بوسْمها في مكان ما، أسرع إليها، لأن هذا المطر يحيل شوك البهمى غضًّا طريًّا، يهنأ الحيوان برعيه.

يقول ذو الرمة[1]:

دَعاهـــا مِـــنَ الأَصـــلابِ أَصـــلابِ شُـــنظُبٍ أَخاديـــدُ عَهـــدٍ مُـــستَحيلِ المَواقِـــعِ

كَـــسا الأُكْـــمَ بُهمـــى غَـــضَّةٌ حَبَـــشِيَّةٌ تَوْامـــاً، وَنُقعـــانُ الظُهـــورِ الأَقـــارِعِ

ويقول ذو الرمة في موضع آخر، وقد رعى هذا الحمار، حيث وقع الوسمي[2]:

رَعـــى مَوقِـــعَ الوَســـمِيِّ حَيـــثُ تَبَعَّقَـــت عَزالي السَواحي وَارثَعَنَّـــت هَواضِـــبُه

فالحمار الوحشي يرعى، وأتته في الأرض المعشبة التي هي من نتاج المطر، فهو يسوقهن إلى حيث مساقط الغيث، فيبدأ الصراع عند الماء، أو من أجله، وكأنما الماء هو "الأمل المنشود والغاية القصوى في حكاية حمار الوحشي"[3].

وثمة صور أخرى، قد يلحظها المتلقي، وتتمثل بالقلق الذي يسببه المطر للثور الوحشي، فيسهره؛ لأنه لا يقدر أن يربض، فيبقى قائماً، يقول ذو الرمة[4]:

فَبـــاتَ يُـــشئِزُهُ ثَـــأدٌ وَيُـــسهِرُهُ تَـــذَاؤُبُ الـــريحِ وَالوَســـواسُ وَالهَـــضَبُ

---

(1) **الديوان**، ج2، ص793. شنظب: موقع بالبادية، أخاديد: آثار المطر في الأرض. الأقارع: الشداد.

(2) **الديوان**، ج2، ص841، تبعّقت: تفتحت، غزالي السواحي: أراد السحابة الممطـرة، ارثعنّـتْ: تـساقطت، هواضبه: أي مطره.

(3) أبو سويلم، أنور، **المطر في الشعر الجاهلي**، ص204.

(4) **الديوان**، ج1، ص90. يشئزه: يقلقه، الثأد: الندى، تذاؤب الريح: أي أن تأتي من كل جهة، الهَضَبُ: المطر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولعل من أجمل الصور التي لفتت انتباه ذي الرمة أثناء سقوط المطر، ما عبر عنه في قوله[1]:

وَالوَدقُ يَستَنُّ عَـن أعلـى طَريقَتِـهِ جَـولَ الجُمـانِ جَـرى فـي سِـلكِهِ الثُقَـبُ

فقد شبه الشاعر المطر، وهو يجري على خطوط الألوان التي على متن الثور، بالخرز المصنوع من الفضة، تجري ثقبه في خيطها الذي انتظمت فيه.

وعن **النعامة/ وظليمها**، فهما يعانيان من المطر والريح؛ لأنه يفسد عليهما بيضهما، وقد يؤذي المطر فراخ النعام، وعند ذلك يدبُّ الهلع في قلبيهما، فيفزعان إلى حيث يوجد البيض، أو تكون الفراخ، يقول ذو الرمة [2]:

هِبِـلٌ أَبـي عِـشرينَ وَفقـاً يَـشُلُّهُ إِلَـيهِنَّ هَـيجٌ مِـن رَذاذٍ وَحاصِـبِ

إِذا زَفَّ جُـنحَ اللَيـلِ زَفَّـت عِراضَـهُ إِلـى البَـيضِ إِحـدى المَخمَـلاتِ الـذَعالِبِ

فالرذاذ يهيج ذكر النعام، ويطرده إلى فراخه، كما أن الأنثى تعارضه إلى بيضها إذا قرب الليل على الدخول؛ لتحمي البيض من المطر؛ ولتبعث فيه دفء الحياة.

أما **الإبل**، فتشتاق إلى المطر وتفرح به، وتتوق إلى مواطن الكلأ. وقد جمع العرب بين المطر والإبل، فسموا ماء السماء درًّا[3].

---

(1) **الديوان**، ج1، ص87. الودق: المطر، يستن يجري، أعلى طريقته: أي على خطوط الثور، جول الجمان: حركة اللؤلؤ.

(2) **الديوان**، ج1، ص217، هبل: أي الظليم، وفقا: سواء، أبي عشرين: أي عشرين من الفراخ، الحاصب: الخفيف من المطر. زفاف جنح الليل: أي قرب، احدى المخملات: الأنثى، الذعالب: مفردها ذعلبة، النعامة الخفيفة السريعة.

(3) أبو سويلم، أنور، **الإبل في الشعر الجاهلي**، دار العلوم الرياض، 1983، ص260.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول ذو الرمة مصورًا الإبل، زرافات وأشتاتا، وقد انطلقت إلى الماء بعد سير من الليل:[1]

قُرانـــى وَأَشـــتاتاً وَحـــادٍ يَـــسوقُها إلى المـــاءِ مِـــن جَـــوزِ التَنوفَـــةِ مُطلِـــقُ

ويقول في موضع أخر واصفا حال الهوى بين الإبل والمياه في " سقط حوضىَ"، فتتبعه أينما وجد. يقول ذو الرمة[2]:

جَذَبنَ الهَوى مِن سِقطِ حَوضى بِسُدفَةٍ عَلـــى أَمـــرِ ظَعّـــانٍ رَعَتـــهُ المَحاضِـــرُ

ج- المطر/ والطلل

تنطلق الصورة الطللية عادة من السلب، أي من الواقع المتهدم المتناثر في أرجاء المكان، وبطبيعة الحال، فإن هذه الصورة لا ترضي الشاعر[3]، ولذا نراه يفزع إلى كل ما من شأنه أن يحمي صورة الطلل من الانمحاء، والتلاشي؛ فالطلل يمثل رمزًا للمحبوبة؛ حيث كانت تقيم فيه.

ومن الوسائل التي كان يلجأ إليها الشاعر، قصدًا منه لإحياء صورة الطلل، الدعاء له بالسقيا، والإلحاح بالدعاء في كثير من مقدمات قصائده، إدراكا منه أن الماء هو سر الحياة، والباعث الأقوى على توطن الإنسان في المكان، واستقراره حيثما تتوافر مواطن الكلأ والماء، يقول ذو الرمة[4]:

---

(1) **الديوان**، ج1، ص494، قُرانى: أي مقرونة بعضها إلى بعض. جوز التنوفَة: وسط الصحراء، يطلق: الذي يطلق الإبل إلى الماء.

(2) **الديوان**، ج2، ص1023؛ سدفة: بقية من سواد الليل في آخره، المحاضر: المياه.

(3) نصير، أمل طاهر، **نار الشعر القديم (مقاربات نقدية)**، ص80.

(4) **الديوان**، ج3، 1590. شارع: موضع، النوء: سقوط نجم مع ظهور أخر، وقد تقدم الحديث عنه، الدلو: برج من بروج السماء معروف. السماك: نجم، جدي: غمام أو المطر العام، البراية: غشاء السيل، مجرى جارح: مطر يجرح الأرض. منام: سكون.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عَلَـيكُنَّ يـا أطـلالَ مَـيٍّ بِـشارِعٍ عَلـى مـا مَـضى مِـن عَهـدِكُنَّ سَـلامُ

وَلا زالَ نَـوءُ الـدَلوِ يَبعَـقُ وَدقُـهُ بِكُـنَّ وَمِـن نَـوءِ الـسِماكِ غَمـامُ

بِكُـلِّ جَـدِيٍّ غَيـرِ ذاتِ بُرايَـةٍ عَلَـيكُنَّ مَجـرى جـارِحٍ وَمَنَـامُ

ولعل إحساس الشاعر العميق بما آلت إليه منازل (مي) قد صيره في حال ذهول، ودهشة، فهذه الأبيات تشف عن انفعالات الشاعر، ومعاناته الداخلية ، فاستطاعت أن تنقل التحول المادي الذي أصاب الطلل إلى تجربة شعورية معيشة بالفعل.

ويتأثر الطلل بعوامل البلى والتغير، ومن أكثر العوامل تأثيرًا فيه الأمطار، فغالباً ما تتركه كالكتاب الذي لا يفصح عما فيه، يقول ذو الرمة[1]:

أَرَبَّـت بِهـا الأَمطـارُ حَتّـى كَأَنَّهـا كِتـابُ زَبـورٍ فـي مَهـاريقَ مُعجَـمِ

وعلى الرغم من ذلك، يبقى الطلل عصيًّا على عوامل الانمحاء والتلاشي؛ لأنه يجسّد لدى ذي الرمة رمزاً لبقاء الإنسان بصورة عامة، ورمزًا لبقائه هو بصورة خاصة، فيلحظ فيه الشاعر صراع الزمن بشتَّى تبدلاته، وسطوته على بني الانسان[2]. يقول ذو الرمة[3]:

بِجانِبِ الزُرقِ لَـم تَطمِـس مَعالِمَهـا دَوارِجُ المـورِ وَالأَمطـارُ وَالحِقَـبُ

---

(1) **الديوان**، ج2، ص1169. أربَّت: أقامت، المهاريق: الصحف، معجم: لا يفصح.

(2) شحادة، عبد العزيز، **الزمن في الشعر الجاهلي**، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، القاهرة، 1995م، ص78.

(3) **الديوان**، ج1، ص22. المور: دقائق التراب، الحقب: السنون.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهذه المعالم لم تندرس، ولم تمَّح آثارها بفعل الرياح التيّ تجيء بدقائق التراب، أو الأمطار، رغم كرّ السنين وتبدّل الأحوال.

وهذا يعني أن شعر ذي الرّمة يُجلّي تجربة يحتدم فيها صراعان: **أحدهما داخلي:** بجسد ما يضطرم في نفسية الشاعر من معاناة وآلام، يتكشف عبر دلالات الألفاظ وإيحاءاتها، بعيداً عن التسطح والابتذال والمباشرة، **وثانيهما صراع خارجي:** محتدم بين السكون/ الفناء، والحركة/ الحياة، ينهض على نقل الحركة من الطبيعة المتحركة إلى الطبيعة الساكنة، أوعبر ما يسمى بعملية الهدم والبناء من خلال المفارقة التي أقامها بين الحياة والموت/ الفناء، مستغلاً كل إمكانيات العمل الفني الصادر عن لحظة شعورية واحدة تنساب في أجزائه، تأكيداً للتشبث بالحياة، والأمل – الذي لا يغادره لحظة واحدة– بعودة الماضي بكل ما يرشح به من سعادة وشقاء وحزن وفرح.

فالشاعر، كما يقول جان كوهن: "لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا، بل أن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا"[1]. ولذلك ينبغي للمتلقي أن يخضع نفسه لحال تماثل حال ميلاد الشعر– حال لا واعية، كي يضمن تلقي القصيدة على الحال الصحيح، لا أن يسقط في سلطان الشاعر، أو سطوة القصيدة، وإنما يتعانق معها؛ ليتسنى إعادة تشكيل النص، بعد أن امتلك ناصيته[2].

وبناء على ما تقدم، يخلص الباحث إلى أن اللافت في شعر ذي الرمة لوحات رئيسية ثلاث: (المرأة، والمطر، والطلل)، ففيها كثير من التعالقات والتداخل، والعديد من الأبعاد الرمزية

---

(1) كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص15.

(2) الغذامي، عبد الله محمد، **الخطيئة والتكفير**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص262.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على جميع الصعد الدلالية، التي تنطوي تجاوزاتها - في مفارقة لافتة- على كثير من الإزاحات التي تنأى بعناصر الطبيعة الساكنة عن التماثل، أو الانعكاس، وإنّما تكون في جل تفاعلاتها تكريسًا للبعد الرمزي، أو البعد الثالث من القراءة التأويلية، فالشاعر كان في جل التمثلات الذهنية لمظاهر الطبيعة الساكنة يداعب انشطارات الذات على المستوى الانساني كلّه.

وعلى المستوى المنهجي؛ فإن مقتضيات تمام العملية الإبداعية، تتطلب وجود صلة نفسية ومعرفية بين محاورها الثلاثة: المبدع، والنص، والمتلقي؛ ممّا يساعد القارئ في إعادة بناء النص، وإذا لم يتحقق وجود هذه الصلة النفسية، فإن القارئ ستنقصه خبرة الإبداع في تذوق العمل الفني، ويجب أن يكون حضور القارئ مساويًا لحضور المؤلف؛ كي يتسنى له محاورته[1].

وفي اعتقاد الباحث تتمثّل في لحظة الطلل أقسى عوامل الاغتراب، فالطلل في شتى صوره تتجسد فيه عوامل رئيسية ثلاثة هي: العجز، والسلب، والاستبداد، تشكل مجتمعة قوى ضاغطة على ذات الإنسان؛ لإحالة العجز للإنسان، والسلب للمكان، والاستبداد للزمان، ويقيم الشاعر باشتمالها مونولوجه الذاتي في لحظة استرجاع تتعاضد في تشكيل صورها أبعاد ثلاثة: الإنسان، والزمان، والمكان.

وتجدر الإشارة هنا إلى محاولات عديدة لتفسير البرهة الطللية في الشعر القديم، فبعض هذه التفسيرات نفسي، كما هو عند يوسف اليوسف، وبعضها أسطوري، كالذي جاء به نصرت عبدالرحمن، وبعضها واقعي، نحو ما قاله عزالدين إسماعيل، وغير ذلك. وتعدد هذه التفسيرات

---

(1) بسطاويسي، محمد رمضان، **الجميل ونظريات الفنون**، كتاب الرياض، رقم 25-26، الرياض، 1406هـ، ص349.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يبرهن على أن هذا المنحى الأسلوبي في بناء القصيدة، والإلحاح عليه من قبل الشعراء القدامى، يجعل كل باحث ومهتم يتوقف عنه، بالتأمل والتعمّق، لما له من حضور مطّرد في شعرنا القديم.

وبالتالي يتحقق لشعر ذي الرمة عبر توظيفه مظاهر الطبيعة الساكنة، وتداخلها بالمتحركة، أمران في غاية الأهمية، يتعلق **أولهما:** بالمستوى البنائي لمعمارية القصيدة، بتوظيف الشاعر لتلك العناصر، وشمولها البنى الأساسية في التشكلات التي يتولد عن طريقها عنصرا التتابع، وتداعي الأفكار التي تنتظمها معمارية المكان، وهندسيته، وهذا التداعي يؤدي إلى الوحدة المنشودة في القصيدة، وهذا ما سعى الباحث إلى تأكيده في شعرية ذي الرمة، إثْر توظيفه عناصر الطبيعة المتحركة في شعره.

أما الأمر الثاني: فإنه يتعلق بالجانب الرؤيوي التخييلي الذي يسمح بانسحاب القراءة التأويلية على القصائد المشمولة بتوظيف عناصر الطبيعة بشقيها: المتحركة والساكنة، والمصنفة ضمن إطار (شعر الطبيعة)، وإعادة نمذجتها حسب فاعلية القارئ، ومستوى تلقيه صوغا آخر ينهض بتعددية مستوياتها في القراءة إلى مستوى تأويلي ينأى بها عن حدود الفهم الظاهري. أو التسجيل المباشر لواقع الحدث، وبالتالي يدرأ عن قصائد ذي الرمة أن يكون شعره مجرد انعكاس للواقع، كما يهيئ لشعره قدرًا أعمق، وأكثر غنىً، من القراءات التأويلية بحسب الاشتراطات النقدية التي يصطلحها النقاد الحداثيون لقراءة النصوص الإبداعية على اختلاف مستوياتها من التلقي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الثالث

السمات الأسلوبية في شعر الطبيعة عند ذي الرُّمَّة

يتمثَّل في هذا المستوى البحثي الانتقال بعناصر البنى الشعرية من الطور الدلالي في توظيف ذي الرمة للطبيعتيْن: الساكنة، والمتحركة، إلى طورٍ آخر، استكمالًا لبنية المشاهد التصويريَّة، إذ يسلط الباحث في هذا الفصل الضوء على أبرز السمات الأسلوبية في شعر ذي الرمة.

يعد الأسلوب طريقة التعبير عن التجربة الشعورية، وعلى الأديب أن يتخذ وسيلته اللغوية، ليمنح فكرته وإحساسه قوّة ودقة[1]، فالأسلوب هو قِوام الكشف عن نمط التفكير عند صاحبه، فتتطابق ماهية الأسلوب مع الرسالة اللسانية المبلّغة شكلاً ومضموناً[2]، والأساليب أياً كانت ما هي إلا معانٍ مرتبة قبل أن تكون ألفاظاً منسقة، تتكون في العقل، قبل أن يجري بها اللسان أو يجري بها القلم[3].

وقد تمايز الشعراء واختلفوا في التعبير عن تجاربهم الفنية والنفسية، تبعاً لتباين قدراتهم اللغوية، ودرجة تمكنهم من صياغة الأساليب والتراكيب، فتفاوتت فيما بينهم ضعفاً وقوة، وسطحية وعمقاً، ودلالة وغموضاً، تحقيقاً لرؤاهم. فالشعر- بطبيعة الحال- يتضمن جانبين: "أفق رؤيا/ وهو ما كشف عنه، والثوب التعبيري/ الذي أُخرج به هذا الأفق، في الأفق الأول

---

(1) الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، 1973م، ص254-255.

(2) المسدي، عبد السلام، **الأسلوب والأسلوبية**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1993م، ص64.

(3) الشايب، أحمد، **الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط6، 1966م، ص40.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فنرى قلق الشاعر، وحبه وحنينه، وطموحه، وتحفزه...، وفي الثوب التعبيري نجد الكلمات وصيغها وتآلفها، نجد التراكيب والبنية، نجد اللغة وقوالبها، وباختصار نجد الشكل"[1] وهذا يعني أن أدوات الشاعر هي اللغة بمفرداتها وتراكيبها وأساليبها، وما يحدد جمالياتها وتجلياتها، حسن اختيارها، واستقرارها في سياقاتها الجديدة، وتحقيقها للرسالة التي يروم الشاعر إيصالها للمتلقي، يضاف إلى ذلك رؤية الشاعر، وما يكتنفها من قلق وألم وحزن وفرح وسعادة، فتشكل عاملاً ذا أهمية كبيرة في تحديد ضروب هذه الأساليب، وتنوع تشكلاتها وإيحاءاتها. فإذا أدرك الشاعر سر جماليات الأساليب، وأحسن توظيفها في نصه الشعري، فإنه يتخلص من المباشرة، والوقوع في شرك المحاكاة، والإحساس بعدم الإبداع والتجريب في اللغة "فالفن الخاص... يمكن أن يعرف كمحاولة لنقل شيء تخفق اللغة والتعبير الاعتياديان عن فهمه"[2].

ولعلّ ذا الرُّمة من الشعراء الذين تفردوا بانتقاء مفرداتهم وألفاظهم، واعتنوا عناية خاصة بأساليبهم، فهو كما يقول: كان يتمهل في نظم قصائده، ويدقق في نسجها، فيقضي الليالي في مراجعتها، وإقامة ما اعوجَّ منها، إضافة وتنقيحاً؛ حتى غدت غرائب تعرف بكل أفق[3]. ومن الظواهر الأسلوبية التي عُني بها الباحث، ووقف عندها ملياً، ثم كشف عن تجلياتها في نصوص ذي الرّمّة الشعرية ما يأتي:

أولاً- الحوار. ثانياً- التضاد. ثالثاً- الالتفات.

---

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط3، 1983م، ص167.

(2) كورك، جاكوب، **اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب**، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، العراق، د.ط، 1989م، ص72.

(3) **الديوان**، ج3، ص1532- 1533.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

علماً بأن الحديث عن هذه السمات، قد اقتصر على النصوص الشعرية التي تناولت موضوع الطبيعة المتحركة والساكنة؛ لأنها مدار عناية الباحث في رسالته، فضرب صفحاً عن النصوص في الأغراض الشعرية الأخرى.

أولاً: الحوار

جاء في كتاب العين تحت مادة (حَوَرَ) أن الحَوْر يعني: "الرجوع إلى الشيء وعنه... وكل شيء تغير من حال إلى حال، فقد حار يَحُور حَوْراً.... والمحاورة: مراجعة الكلام"[1]. ويرى ابن فارس أن هذه المادة تدور حول ثلاثة معان: **أولاهما:** اللون، أي شدة بياض العين في شدة سوادها، **وثانيهما:** الرجوع، يقال حار إذا رجع، **وثالثهما:** أن يدور الشيء دوراً، يقال: حوَّرت الخبزة تحويراً، إذا هيأتها وأدرتها لتضعها في الملَّة[2]. أما ابن منظور، فقد رصد لها معاني عدة، يتمحور معظمها حول الرجوع والدوران فـ"الحور: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء.... والمِحْور: الخشبة التي يسقط بها العجين يُحور بها الخبز تحويراً.... والمحارة: المجاوبة والتحاور: التجاوب...." [3] في حين أن الزبيدي يخلص إلى أن المحاورة تعني: "المجاوبة ومراجعة النطق، وحاوره، وتحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم[4]. ويزيد الزمخشري على

---

(1) الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت170هـ)، **كتاب العين**، ترتيب وتحقيق عبد الحميد هنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، م1، مادة حَوَرَ.

(2) ابن فارس، أبو الحسن علي بن اسماعيل (ت395)، **معجم مقاييس اللغة**، ت عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، إيران، ط2، 1389هـ، مادة حَوَر.

(3) **لسان العرب**: مادة (حَوَرَ).

(4) الزبيدي، أبو الفيض محمد بن محمد الحسين، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ت. عبد الستار أحمد فرّاج، الكويت، د.ت، مادة حَوَرَ.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

هذه المعاني معنى الاضطراب والقلق، فيقول: "ومن المجاز قلقت محاوره إذا اضطربت أحواله، استعير من حال محور البكرة إذا إملاسٌ واتسع الخرق فقلق واضطرب"[1].

ويتضح مما سبق أن المعنى اللغوي لهذه المادة يدور حول الرجوع إلى الشيء وعنه، كما يصب في معنى الاستدارة ومراجعة الكلام واللون المتمثل في جمال العين، بالإضافة إلى دلالته المجازية النفسية المتجسدة بالقلق والاضطراب، ولا يكاد الحوار في معناه الاصطلاحي يختلف كثيراً في جوهره عن معناه اللغوي، فهو "الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، وبالتجوز يمكن أن يطلق على كلام شخص واحد" ولا يشترط فيه- بالضرورة- تعدد الشخصيات، فقد "يقع بين الأديب ونفسه، أو من ينزله مقام نفسه، كربّة الشعر، أو خيال الحبيبة مثلاً، ....." [2]. ويختلف الحوار في الشعر عنه في أي جنس من الأجناس الأدبية الأخرى، فهو ينهض على تعدد الأصوات. ويشير أحد الباحثين إلى مفهوم الحوار في الشعر بأنه "حديث شعري، يتناول موضوعات شتى، للوصول إلى هدف معين، يدور بين طرفين أو أكثر في النص، سواء أكان هذا النص قصيدة أم مقطوعة أم بيتاً واحداً"[3] ويمكن تقسيم الحوار إلى نمطين اثنين، **أولها:** الحوار الداخلي، أو ما يسمى (المونولوج)، أي الحوار مع الذات، فيحاور الشاعر نفسه مفصحاً عمّا يدور داخلها من أفكار ومشاعر.

---

(1) الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن محمد، (ت538هـ)، **أساس البلاغة**، ت: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، 1982، مادة حَوَرَ.

(2) حمادة، إبراهيم، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار الشعب، مصر، د.ت، ص135.

(3) الفايز، عبد الرحمن بن عبد العزيز، **الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي**، دراسة بلاغية نقدية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، جامعة الإمام محمود بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 1425هـ، ص6.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وثانيهما: الحوار الخارجي، أي الحوار السردي القصصي

1- الحوار الداخلي:

يعد الشعر الغنائي على نحو عام حديث نفس، ولاسيما في شعر الغزل واللوم والحزن، وفي هذا الأسلوب يكون الشاعر منطوياً على ذاته يحاورها، وكأنها شخصٌ آخر[1] ويرسم المونولوج الداخلي الشخصية من الداخل بإحساساتها ومشاعرها التي تختلج في جنباتها، فهو يتغلغل داخلها، ليكشف عن صورة دافعها الداخلي[2] فهو- إذن- يقدم المحتوى النفسي للذات، والمكان والزمان، في النص الأدبي، وما يثيره من حال قلق، وخوف، وحزن، وفرح، وسعادة، وتصاعد الأحداث ونفورها في العمل الأدبي.

ومن الملاحظ أن الحوار الداخلي في قصائد ذي الرّمة، قد تجلى في صور الطبيعة ببعديها المتحركة والساكنة، وذلك على النحو الآتي:

أ- الحوار الداخلي في صور الطبيعة المتحركة

وتجسد من خلال مناجاة الشاعر لناقته (صَيْدح) التي حظيت بنصيب وافر من شعره، فصوّرها في حله وترحاله، فأحبَّها، ووصفها وصفاً دقيقاً من الناحية الخلْقية والخُلُقية: "في نحو واحد وخمسين قصيدة ضمنها أوصاف الناقة، وحبه الكبير لها وعطفه عليها"[3].

---

(1) العريض، إبراهيم، **الأساليب الشعرية**، دار مجلة الأديب، د.م، 1995، ص104.

(2) أبو لبن، زياد، **المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ**، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1994، ص5.

(3) الكومي، محمد محمد، **ذو الرّمة حياته وشعره**، ص240.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقول ذو الرمة مخاطباً ناقته[1]:

أقــولُ لِعَجْلَــى بــين يَــمٍّ وداحِــسٍ أَجِــدِّي فقــد أقْــوَتْ عليــكِ الأمــالِسُ

ولا تحــسبي شــجِّي بــكِ البيــدَ كلَّمــا تــلألأَ بــالغوْرِ النجــومُ الطَّــوامسُ

وتهجيــرَ قــذَّافٍ بــأجرامِ نفــسهِ على الهَولِ لاحتــهُ الهمــومُ الهــواجسُ

مُراعاتَــكِ الآجــالَ مــا بــينَ شــارعٍ إلى حيثُ حادتْ مــن عَنَــاقِ الأواعِــسُ

يوظف ذو الرّمة الحوار الداخلي، أو ما يسمى بالمونولوج في جُلّ حواراته مع عناصر الطبيعة المتحركة والساكنة؛ ليلقي مزيداً من الضوء على المشاهد التي يتناولها، وهنا يلمس المتلقي العلاقة الحميمة بينه وبين ناقته، كما يجليها هذا الحوار، فهو يستعجلها؛ لأنها في مكان قفر لا ماء فيه، خوفاً عليها من الظمأ، وبالتالي خشيةً على نفسه، فحرصه عليها كحرصه على ذاته، فالعلاقة بينهما تتجاوز تبادل العلاقات والمشاعر، إلى حال التماهي والتوحد؛ فهي "تمثل أمله في النجاة فخلاصه فيها ومعها" [2] ثم يتابع نجواه، قائلاً: لا تظني أنني أتركك ترعين مع جماعة البقر والظباء في موضعي (شارع، وعناق)، فأنت أنفسُ من أن أتنحى بك، إلى حيث تنحت هذه الآجال، كيف لا، وأنا أعلو بك البيد حين تغور النجوم آخر الليل، وبك أقذف بنفسي في السهول، ووسط الصحراء، وما التغير الذي أصابني، من ضمور وغيره إلا دليل على ذلك. وكما يبدو، فقد نجح ذو الرّمة في بث الحياة وبعثها في هذه التجربة الفنية بألفاظ موحية ومعبرة،

---

(1) **الديوان**، ج2، ص1133– 1134. عجلى: ناقة الشاعر. يم وداحس: موضعان. الأمالس: ما أستوى من الأرض. الطوامس: التي كادت تختفي. قذاف: الذي يقذف نفسه على الأهوال. الآجال: جماعة البقر والظباء. عَناق: موضع. الأواعس: اللينة.

(2) الجلبي، آن تحسين، **الرؤية في شعر ذي الرّمة**، ص377.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لا تتلاشى، أو تزول، بل تترك أثراً دائماً في نفس المتلقي، فالبيت الشعري، كما يقول ما لارميه: "لا يتكون من ألفاظ ذات معنى، بل من ألفاظ ذات نوايا"[1]. ويبدو أن الشاعر أراد أن ينقل الصراع المتجسد بين الناقة ومظاهر الطبيعة الصحراوية- وما يكتنفها من مخاطر وأهوال تكاد تؤدي بحياتها- إلى داخل الشاعر/ الأنا، فالإنسان دائم الصراع مع الطبيعة، وقد يأخذ هذا الصراع شكلاً مادياً أو شكلاً عقلياً وفكرياً من خلال علاقة الذات بالموضوع[2].

ولعلّ هذا الحوار الخاطف الذي أبرز هذا الصراع إلى السطح يومئ إلى أن ثمة إرادة قوية وصارمة قادرة على تجاوز تلك الصعاب التي تحول بينه وبين محبوبته مي، كما أن ناقته تمتلك نفس العزيمة والإرادة ذاتها، فلا تدخر طاقة في سبيل التغلب على هذه المعوقات، مادية كانت أو معنوية. ولذلك جاء الحوار ذا صلة قوية وواضحة بطبيعة الصراع، ومترجماً لروح العلاقة بين أطرافه الثلاثة: الناقة، الشاعر، والصحراء، علاوة على أنه أعطى المجال الخاص لحركة الناقة والشاعر تجاه الصحراء، وبناء على ذلك يصبح للناقة بعدٌ آخر، أو معادلٌ موضوعيٌ للأنا/ الشاعر في هذا المجال تعكس صفاته النفسية وميوله ونزعاته الغامضة والصريحة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(1) صائب، سعد، **شعراء وأدباء من الشرق والغرب**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1976، ص59.

(2) كودويل، كريستوفر، **الوهم والواقع دراسة في منابع الشعر**، ترجمة: توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، 1982م، ص145.

وثمة نماذج أخرى يحاور فيها الشاعر ناقته، يتبدى فيها عمق العلاقة بينه وبينها، حيث الصبابة والشوق إلى الديار[1] وتبادل المشاعر والعواطف وتداخلها[2]، فلطالما كلّفها فوق ما تطيق من الهموم ومشاق الترحال في الأماكن النازحة، والبعيدة[3] وفي نموذج آخر يحاور فيه ظبية من ظباء الدهناء طويلة العنق، يقول لها: أأنت أملح أم أُم سالم، فعيناك عيناها وجيدك جيدها، فأراد شدة تقارب الشبه بين الظبية والمرأة، فاستفهم استفهام الشاك مُبالغًا في التشبيه، يقول[4]:

أقـــولُ لدَهناوِيَّـــةٍ عَـــوْهجٍ جـــرتْ لنـــا بـــين أعلـــى عُرفَـــةٍ فالـــصَّرائمِ

أيـــا ظبيـــة الوعـــساءِ بـــين جُلاجـــلٍ وبـــينَ النَّقـــا آأنـــتِ أمْ أمُّ ســـالمِ

هـــي الـــشِّبهُ إلاّ مَـــذرِيَيْها وأُذْنَهـــا ســـواءً وإلاّ مَـــشْقَةً فـــي القـــوائمِ

ولعلّ هذا الحوار الموجز يعكس حالة نفسية مكثفة تختزل علاقة الحب بين الشاعر وأم سالم/ مي من خلال مشاعر الود والإعجاب الذي يكنه لهذه الظبية التي تعد إحدى تجليات المحبوبة، ولذلك لم يجد فارقاً بينها وبين محبوبته إلا من حيث قرنيها، وبرقة في يديها ورجليها، وربما أدى النداء دلالة التعجب من المنادى، وإظهار روعة جماله، وبالتالي إبراز جمال

---

(1) الديوان، ج2، ص726- 729.

(2) الديوان، ج1، ص40- 46.

(3) الديوان، ج3، ص1699.

(4) الديوان، ج2، ص766- 768. **دَهناوِيَّةٍ:** ظبية من ظباء الدهناء. **عَوْهجٍ:** طويلة العنق. **عُرفَةٍ:** موضع. **الصَّرائمِ:** الرمال. الوعساء: رابية من الرمل. جلاجل: موضع. مدرياها: قرناها. مشقة: دقّةً، أي ممشوق.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

محبوبته، وبذلك "تتأتى أدبية النداء عند انحرافه عن أصل المعنى؛ ليولد إنتاجية بديلة لا تتنصل من الدلالة الأصلية في سياقات كثيرة[1]. وفي نص حواري آخر يظهر أن ذا الرّمة لا يكتفي بعقد مقارنة ومشابهة بين محبوبته والظبية وحسب، وإنما يبلغ من عطفه وحنوه عليها أن يدعو لها ألاّ تقع في شراك الصائد؛ لأنها ترمز إلى محبوبته مي[2]. وثمة أنموذج آخر، يحاور فيه الصدى (ذكر البوم)، يقول[3]:

يـــا أيُّهـــا ذَيَّـــا الـــصّدى النّبـــوحُ أمـــــا تـــــزالُ أبـــــداً تـــــصيحُ

أم هيّجتـــــكَ البـــــازلُ الطَّلـــــيح مَهْريّـــــةٌ فـــــي بطنهـــــا ملقـــــوحُ

تنـــــي فيعروهـــــا فتـــــستريحُ مـــــنَ المهـــــارى نَـــــسَبٌ صـــــريحُ

يتبدى في هذا النص جانب من الرومانسية المتمثلة في طابعها الحزين؛ فصياح البوم يبعث في نفسه الحزن، فالشاعر يتخذ من صياحه رمزاً للأسى والحزن، وربما أدى الحوار- هنا- وظيفة مهمة، هي نقل مشاعر الألم والأسى التي يعاني منه الشاعر، فذات الشاعر حاضرة في هذا النص. حيث المنادى الحقيقي في هذه المقطوعة- كما يرى الباحث- هو الشاعر نفسه، لأن المتلقي ينبغي أن يقرأ الواقع من خلال الشعر؛ فالشعر يبني واقعاً جديداً مغايراً للواقع المعيش. ويمكن إجراء التحول في المنادى في ظل الواقع وظل الشعر على النحو الآتي: المنادى في ظل الواقع= البوم. المنادى في ظل الشعر= الشاعر.

---

(1) نزال، فواز، **لغة الحوار في القرآن الكريم**، دار الجوهرة، عمان- الأردن، 1422هـ، ص218.

(2) **الديوان**، ج2، ص1339- 1341.

(3) **الديوان**، ج3، ص1776- 1777. البازل: التي انتهت سنُّها. الطليح: الهزيل. ملقوح: جنين. تني: تفتر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي ظل هذا التحول الافتراضي يمكن إدراك مدى القلق والتوتر اللّذين يشعر بهما الشاعر، ومصاحبته الدائمة للسفر والترحال، وبالتالي ضمور ناقته وهزالها. ومن هنا فإن البناء النفسي والبناء الفني لا فاصل بينهما، إذا كان ما يطرحه الفنان جزءاً لا يتجزأ من طبيعته ونفسيته[1]

ب- الحوار في صور الطبيعة الساكنة

ينحصر الحوار في مظاهر الطبيعة الساكنة عند ذي الرّمة في حديثه عن الأطلال، وقد اتخذ تارة المونولوج الداخلي، أي أن ينطلق الأديب من الذات، ويعود إليها، فهو من هذه الناحية متكامل مكتف بذاته، البطل فيه يتساءل، ولا حاجة به إلى الجواب، إلا أن يجيء ذلك من تلقاء نفسه، ومن الداخل أيضاً[2]، ويلجأ الشعراء عادة إلى هذه التقنية؛ لأنها تعد من أكثر الوسائل حرية للتعبير عن أعماقهم، وبث هواجسهم، والكشف عن مشاعرهم. فالحديث ما عاد يأتي من الخارج، وإنما ينبع من الداخل[3]. وتارة أخرى يتخذ اللغة الحوارية، فيجري حواره مع شخصية أو أكثر. وسيتم التركيز على النمط الأول، لأنه موضع العناية في هذا البحث، يقول ذو الرّمة[4]:

---

(1) نافع، عبد الفتاح، **الحوار في غزل بن أبي ربيعة**، الوكالة الوبية للتوزيع والنشر، الزرقاء- الأردن، د.ت، ص13.

(2) ابن سالم، عمر وآخرون، **قضايا الأدب العربي**، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية، 1964م، ص125.

(3) اطميش، محسن، **دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986م، ص59.

(4) **الديوان**، ج2، ص821- 824. قوبن: قلعن الشجر. أنباج: أوساط. الجراثيم: أصول الشجر. هضبته: مطرته. الهيف: الريح الحارة. النوازب: الظباء.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقفــتُ علــى ربــعٍ لميّــةَ نــاقتي فمــا زلــتُ أبكــي عنــدهُ وأُخاطِبُــهْ

وأُســقيهِ حتــى كــادَ ممّــا أبُثُّــهُ تُكلِّمنــــي أحجــــارُه وملاعِبُــــهْ

بــأجرَعَ مِقفــارٍ بعيــدٍ مــن القُــرى فــلاةٍ وحفّــتْ بــالفلاةِ جوانِبُــهْ

بــهِ عرصــاتُ الحــيِّ قــوّبنَ مَتْنَــهُ وجــرّدَ أثبــاجَ الجــراثيمِ حاطِبُــهْ

تُمــشّي بــه الثيــرانُ كــلّ عــشيّةٍ كمــا اعتــاد بيــتَ المرزُبــانِ مرَازِبُــهْ

كــأنّ ســحيق المــسكِ رَيّــا تُرابِــهِ إذا هــضبتْهُ بــالطِّلالِ هواضِــبُهْ

إذا ســيّرَ الهيْــفُ الــصّهيلَ وأهلَــهُ مــنَ الــصّيفِ عنــهُ أعقبتْــهُ نوازِبُــهْ

يريد الشاعر من خلال هذا المونولوج أن ينقل إلى المتلقي تجربة نفسية تتكئ على رصيد عاطفي مفعم بالمشاعر، وتوحي بالألم والحزن والتحسر، فهذه المعاناة التي بلغت ذروتها وهو يقف على ربع محبوبته مي، دفعته إلى التعبير بضمير المتكلم/ الأنا ليسري عما ألمّ بنفسه من أسى، فتكراره للضمير المتصل (تُ) الدال على المتكلم في (وقفتُ/ فما زلتُ/) والضمير المستتر (أنا) الدال- أيضاً- على التكلم في (أبكي/ أخاطبه/ أسقيه/ أبثه) يومئ إلى قسوة هذه المعاناة ووصولها إلى أوجها، كما أن توظيف الأفعال المرتبطة بالحزن والشكوى مثل: أبكي، أبثه، أسقيه، تصب في الدلالة ذاتها.

إن تشخيص الشاعر للطلل أبرز الإحساس العميق الذي يكنّه له، إنه إحساس يتسم بالصدق ويوحي بالتحام الشاعر بهذا الطلل، فكلاهما يجسدان الحزن والغربة، ولعله لم يجد من يناجيه أو يكلمه، فعمد إلى مناجاة الطلل ليتخلص من الكبت والقلق الداخلي، وبالتالي ليحس بنوع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الطمأنينة والاستقرار النفسي، وكما يبدو من هذا الأنموذج وغيره أن الشاعر كلما أحس بالغربة والتوتر والاضطراب راح يحاور الطلل؛ ليقيم معه علاقة نفسية تعيد إليه بعض توازنه وانسجامه مع ذاته، حتى لا يغدو رهين اليأس والتشاؤم، وبذلك استطاع الشاعر عبر هذا الحوار أن يجلي البعد النفسي للمكان، وما يمثله من خصوصية، من خلال سياقات لغوية تفيض بدلالات نفسية.

فالشاعر يستمد مادته الشعرية من واقعه، متأملاً ما يحيط به من أمكنة واقعية تختفي وراء العديد من المعاني والمفردات[1]، وذو الرمة يرصد أدق جزئيات المكان وتفاصيله.

يقول في نموذج آخر[2]:

ألا أيُّهـــا الرَّســـمُ الـــذي غيَّـــر البِلـــى كأنّـــكَ لـــم يعهـــدْ بـــكَ الحـــيَّ عاهـــدُ

ولم تمشِ مشيَ الأُدمِ في رَوْنقِ الـضُّحى بجِرْعائـــكَ البـــيضُ الحـــسانُ الخرائـــدُ

تردَّيـــتَ مـــن ألـــوانِ نَـــوْرٍ كأنّـــهُ زرابـــيٌّ وانهلّـــتْ عليـــكَ الرّواعـــدُ

وهل يرجعُ التـــسليمُ أو يكـــشفُ العمـــى بـــوهبينَ أن تُـــسقى الرّســـومُ البوائـــدُ

فلـــم يبـــقَ منهـــا غيـــرُ آريِّ خيمـــةٍ ومـــستوقدٌ بـــينَ الخَـــصاصاتِ هامِـــدُ

---

(1) السهمي، صالح بن أحمد بن محمد، **الحوار في شعر الهذليين (دراسة وصفية تحليلية)**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى بمكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، 1429هـ، 2009م، ص82.

(2) **الديوان**، ج2، ص1088- 1091. الأدم: الظباء البيض الظهور، المسكيات الظهور، الطوال الأعناق. رونق الضحى: أوله. الخرائد: الحييات. الزرابي: البُسط. الانهلال: شدة وقع المطر. السواري: مطر الليل.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

-ضـــــريبٌ لأوراقِ الـــــستواري كأنـــــه قـــرا البـــوٌ تَغـــشاهُ ثـــلاثٌ صـــعائدُ

يجسد هذا الحوار السكون المكاني، حين عصفت الأنواء بالطلل وطمست معالمه صروف الدهر وتقلبات الزمان، حتى أصبح كأنه لم يلتقِ به أحد، أو كأنه غدا أثراً بعد عين، ولعل استخدام أداة التنبيه والاستفتاح (ألا) تكشف التوجع مما رآه الشاعر فيه، ويتابع الشاعر رسم هذا الواقع القاتم لهذا المكان، قائلاً بأنه لم يرَ النساء البيض الحسان يخطرن، ويمشين مشية البقر وقت الضحى في جنباته. وهذا يدل على انعدام الحياة فيه، ولكن هذا السكون الذي يوازي الموات (القابلية لعودة الحياة)- لم يرق للشاعر، فهو- دائماً- مصدر قلق وتوتر، ولذلك يسعى بدأب ليبعث الحياة في ثنايا الجدب والقفر من خلال أهم عنصر من عناصر الحياة، وهو المطر، فيدعو للطلل بالسقيا، ليبدله رداءً من الزهر، ليعود هذا الطلل البائد خصباً حياً، فتبقى المحبوبة متجذرة فيه ومرتبطة به، فلا تظل عرضة للتنقل الدائم بمنأى عن الشاعر.

استطاع الحوار الذي وظّفه الشاعر في هذه المقطوعة أن يكشف الصراع الداخلي في نفسه، وأن يصوّر طبيعة العلاقة بينه وبين الطلل، والتعبير عنها بصدق، فوظّف بعض السمات الأسلوبية للحوار لإبراز هذه العلاقة، وما يكتنفها من مشاعر وأحاسيس. فيبدو في هذا النص أسلوب الاستفهام الاستنكاري الذي يرشح ألماً وحزناً، بالإضافة إلى الجانب الموسيقي المتمثل في البحر الطويل المنسجم مع المضمون النفسي، والقافية المتضمنة حرف المد.

ومما يلحظ- أيضاً- في هذا المونولوج أنه وظّف التكرار اللفظي المتمثل في أداة التشبيه (كأن) وحرف الجزم (لم)، ومما لا شك فيه أن التكرار يؤدي فائدة مزدوجة، الأولى تتعلق بتعميق المعنى، وبزيادة بيانه، والثانية: فائدة صوتية نغمية تشيع جواً نغمياً لا يمكن فصله عن

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المعنى[1]؛ فتكرار أداة التشبيه (كأن) جسّد بشكل جلي حال التباين بين ما كان عليه الطلل وقت المشاهدة والمعاينة من تغير وتبدّل وتشوه، وبين ما يتمنى أن يكون عليه بعد المطر وألوان الزهر، ثم يعود مرة أخرى إلى حال الحزن الذي يتمثل في بعض جزئيات الطلل (المستوقد)، فشبّه الرماد والأثافي بالبوّ وقد عطفت عليه ثلاث نوق، كما أن تكرار هذه الأداة أضفى على النص نغمة حزينة ومبكية.

ويعمق تكرار أسلوب النفي- في حرف الجزم والمضارع المجزوم- المأساة والفاجعة التي ألمّت بالطلل، فقلبُ دلالة صيغة المضارع من الحاضر إلى دلالة الماضي، ربما تحمل دلالي اليأس والعجز أمام سطوة الدهر الذي أخنى على هذا الطلل، فضلاً على أنه يعكس حالاً تشاؤمية جسدّها الاستفهام لـــ(هل يرجع....).

2- الحوار الخارجي

الحوار الخارجي: أي الحوار السردي القصصي، ومفهوم السرد ما هو إلا "العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي، وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ، أي الخطاب القصصي، والحكاية أي الملفوظ القصصي"[2]. وينقل هذا الحوار بوساطة شخصية أخرى تقوم بسرد القصة أو الحادثة، ويستخدم فيه بعض الصيغ، كصيغ القول والأفعال، ويطلق عليه بعض الباحثين الحوار الصريح الذي تكرّر فيه صيغ "قال"، "قلت"، "سأل"، "أجبت" وما أشبه

---

(1) البياتي، سناء حميد، **البناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الأموي**، رسالة دكتوراه غير منشورة، بغداد- العراق، 1989، ص170.

(2) المرزوقي، سمير، وجميل شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة**، دار الشؤون العامة، بغداد، العراق، 1986، ص73-74.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

ذلك[1] وقد يوظف الشاعر الحوار ليقوم بوظيفة السرد، فيحاول أن ينقل أهوالاً وأحداثًا تمت في الماضي، "فالشاعر.... أحياناً يحاول أن يشعرنا بأنه ليس المتكلم، بل الشخصيات هي التي تتكلم، والغاية من هذا هي التحدث عن الصيغة السردية"[2]، ويلعب الحوار دوراً هاماً في تعميق بنية النص، فقد يحتوي على إشارات معرفية موجزة، تدفع بالمتلقي إلى أن يكون فعالاً ومشاركاً لتكتمل الصورة لديه[3]، كما أنه يزيل "الحجب عن عواطف الشخصية وأحاسيسها المختلفة وشعورها الباطن تجاه الحوادث والشخصيات الأخرى"[4]، ولا يزيد من إعطاء الشخصية مجالاً للإفصاح عن نفسها والتعبير عن أفكارها، لأنها لا يمكن أن تبدو "كاملة الوضوح والحيوية، إلا إذا سمعها القارئ، وهي تتحدث"[5]. وبناء على هذا المهاد النظري سيعالج الباحث الحوار من حيث هو سمة أسلوبية في صور الطبيعة في شعر ذي الرّمة، ومن الملحوظ أن الحوار الخارجي لم يتمثل إلا من خلال حواراته مع خلانه ورفقائه، سواء أكانوا واحداً، أم اثنين أم أكثر.

كما يندرج الحوار الدرامي أيضاً تحت مُسمَّى: الحوار الخارجي، الذي يصل الشاعر من خلاله إلى توتُّرات درامية حادَّة في مستوى الحدث، إلاّ إنَّ توجُّهات ذو الرّمة نحو الغنائيَّة السردية في قصائده ذات البعد القصصي، أو حتَّى في قصائده التي يمكن أن يصل الباحث من

---

(1) انظر: محمد، مفتاح، **دينامية النص (تنظير وإنجاز)**، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، 1987م، ص115.

(2) جنيت جيرار، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج** ، ترجمة: محمد معتصم؛ وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د.م، ط2، 1997م، ص186.

(3) رضوان، عبدالله، **أسئلة الرواية الأردنية**، دراسة في أدب مؤنس الرزاز الروائي، منشورات وزارة الثقافة، عمان- الأردن، 1991م، ص82.

(4) نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط7، 1979م، ص118.

(5) القباني، حسين، **فن كتابة القصة**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت، ص94- 95.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

خلالها إلى توتُّرات شبه درامية، لا يمكن أن يعدّها بحال أنموذجاً حقيقيّاً وملموسًا لبروز عنصر الحوار الخارجي، على نحوٍ تقتضي فيه بنية الحوار الخارجي تحقُّق طرفين – أو أكثر– في محوريَّة الصراع، يتناوبان في مواقع الحوار الخارجي التبايُن في وجهات النظر، فضلاً على ما تقتضيه طبيعة الحوار الخارجي وتحقُّقه لمستوىً أكثر بروزاً في معاينة الذات إزاء الآخر وتجاورهما في وجهات النظر المتبنَّاه، وهي وجهات نظر بشرية حقيقيّة ذات أبعاد متباينة، ومستقلة، تتحدَّث كلٌّ منها على حِدةٍ بلسان حالها لا بلسان الشاعر حسبما يتطلبه السياق الدرامي أو القصصي، وبما يُمليه الموقف على تلك الذوات من الحوار، كما أنَّ في اختلاف تلك الذوات تكريساً للبعد الموضوعي، وتعميقاً لبؤرة الصراع، وهذا ما ظل حضوره طفيفاً في أشعار ذي الرّمة ذات النزوع الذاتي، في حين نجد بروز السرديّة بسبب غلبة الجانب الوصفي على الجوانب الأخرى في قصائده، والتي تكون فيها الغلبة للصوت الأول الذاتي في مستوى الحضور، وهو شعر الصَّوت الأوّل عند ت. س إليوت، أي: صوت الشاعر مخاطباً نفسه، أو غير موجّه كلامه إلى أحد[1].

يقول ذو الرّمة[2]:

خَليلـــيَّ مُـــدّا الطَّـــرفَ حَتّـــى تَبَيّنَـــا أَظُعـــنٌ بِعَليـــاءِ الـــصَفا أم نَخيلُهـــا

فَقالا عَلى شَـكٍ نَـرى النَخـلَ أو نَـرى لِمَيَّـــةَ ظُعنـــاً بِـــاللِوى نَـــستَحيلُها

---

(1) انظر للتعرُّف أكثر: ت. س إليوت، (**أصوات الشعر الثلاثة**)، ترجمة: منح الخوري، **الآداب**، عدد 1، كانون الثاني، 1955م، لسنة 3، ص33

(2) **الديوان**، ج1، ص162–164. رسلاً: سهلة السير. ذميل: فوق العنق. تكمشت: أسرعت. الشليل: الكساء من الشعر يكون على عجز البعير.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فَقُلتُ أعيدا الطَرفَ ما كانَ مُنبِتاً مِنَ النَخلِ خَيشومُ الصَفا وَأَميلُها

وَلَكِنَّها ظُعنٌ لِمَيَّةَ فَارفَعا نَواحِلَ كَالحَيّاتِ رَسلاً ذَميلُها

فَما لَحِقتَ بِالحَيِّ حَتّى تَكَمَّشتَ مِراحاً وَحَتّى طارَ عَنها شَليلُها

في هذا المستوى الحواري يرتقي ذو الرّمة عن بلوغ الصوت الأوّل إلى مستوىً أكثر تطوّراً للشخصيّة الحواريّة في إطارها السردي، الذي قد يبدو في ظاهره حواراً خارجيّاً بين أطراف عدّة، لكن لا يمكن أن يجزم الباحث ببلوغ ذي الرّمة في أشعاره مستوى الحوار الخارجي الذي تقتضيه البنيتان السردية، والدراميّة.

لكنّه يندرج في إطار القصائد الغنائية ذات الطّابع الدرامي: ".... لتوضح ما يمتاز به الصوت الثالث – صوت الدراما الشعريّة، والثاني وهو الصوت الملحمي- هي مقابلته بصوت الشاعر في المونولوج التمثيلي، أي في الشّعر غير التمثيلي المتضمّن عنصراً تمثيليًّا[1].

وبناءً على ما سبق لا يمكن بحال أن يعد الباحث استقلالية الحوار الخارجي عن ذات الشّاعر، بل هي شخصيات مُختلقة من محض الخيال يحاورها، وتقوم بوظيفةٍ تفاعليّة تنبئ برغبة الشّاعر الحقيقية في أن يشاركه خلاّنه أو رفاقه مأساة رحيل مي، الذي يأتي مقروناً بجدب الأرض، وعقْم الحياة. يقول ذو الرمة[2]:

أيَا ميُّ قَد أَشمَتِّ بي ويَحكِ العِدا وقطَّعتِ حَبلاً كان يا ميُّ باقيا

---

(1) ت. س إليوت، (**أصوات الشعر الثلاثة**)، ص35.

(2) الديوان، ج3، ص1921-1922.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

فيـــا مَـــيُّ لا مَرجـــوعَ للوَصـــلِ بيننـــا ولكـــــنَّ هَجْـــــراً بيننـــــا وتُلاقيـــــا

عَلى وَجـــهِ مَـــيٍّ مَـــسحَةٌ مِـــن مَلاحَـــةٍ وتَحـــتَ الثِيـــابِ الخِـــزيُ لـــو كـــانَ باديـــا

أَلَـــم تَـــرَ أَنَّ المـــاءَ يِخبـــثُ طَعمُـــهُ وَإِن كـــانَ لَـــونُ المـــاءِ أَبـــيَضَ صـــافِيا

إِذا مـــا أَتَـــاهُ وارِدٌ مِـــن ضَـــرورَةٍ تَـــوَلّى بِأَضـــعافِ الَّـــذي جـــاءَ ظامِيـــا

كَـــذَلِكَ مَـــيٌّ فـــي الثِيـــابِ إِذا بَـــدَت وَأَثوابُهـــا يُخفـــينَ مِنهـــا المَخازِيـــا

فَلَـــو أَنَّ غـــيلانَ الـــشَقِيَّ بَـــدَت لَـــهُ مُجَـــرَّدَةً يَومـــاً لَمـــا قـــالَ ذا لِيـــا

فكما يلحظ فإنَّ بنية السرد القصصي التي تقوم عليها غالبيَّة أشعار ذي الرّمة لا تخلق شخوصها، ولا بّد للحوار الخارجي أن يتمركز وجوده في إطارٍ درامي يبرز فيه الصوت المقابل والمجاور لصوت الشّاعر؛ واللذان يتوافقان معًا في المحصّلة النهائيَّة لإنتاج الصوت الدرامي الثالث.

كما "... يؤدي لقاء الحوار والسَرْد في بنية الخطاب القصصي وظائف جديدة تولد من تلك العلاقة الناشئة، لعلَّ في مقدّمة تلك الوظائف سَعْي الكُتَّاب إلى تجريد شخوصهم من الاسقاطات الذاتيّة، وجَعلهم يتكلمون في إطارٍ من الموضوعيّة والحياد... إلخ"[1].

(1) للإفادة أكثر انظر: فاتح عبد السلام، **الحوار القصصي: تقنياته وعلاقاته السرديّة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص239.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبناءً على ما تقدّم يتضح للباحث أنَّ الحوار الذي وظفه ذو الرمة في إطار السرد القصصي كان من المباشرة والوضوح بحال لا تُسعِفُ في انبناء التوتُّرات الدراميّة التي نشهدها في الشعر الذي يمكن أن يُصنف في إطار الشعر الدرامي أو القصصي.

فحوار ذي الرمة يقوم في أساسه على السرد الذي يقصُّ الشّاعر من خلاله أحداثا ألمّت به بصوته الذاتي الذي لا يتجاوز أقصاه حدود المونولوج التمثيلي.

ثانياً: التضاد

يعد التضاد إحدى السمات الفنية والأسلوبية في التجربة الشعرية، ويسهم بصورة جلية في تشكيل البنى اللغوية التي تكوّن النص الشعري، إنْ أحسن الشاعر توظيفه في بنية القصيدة، أو في المنجز الشعري؛ لأنه أحد الدوال التي يعبر المتلقي من خلالها إلى عالم الشاعر الخارجي والداخلي معاً، فيتكشف له ما يكتنفه من قلق، واضطراب، وتوتر، وتحفز، وتشظٍ، وهدوء واستقرار، وسعادة وشقاء، علاوة على أنه يجسد طبيعة العلاقة بين الذات والموضوع، والأنا والآخر في إطاريهما الزماني، والمكاني.

التضاد لغةً

جاء في كتاب العين: "الضد: كل شيء ضاد شيئاً ليغلبه، والسواد ضد البياض، والموت ضد الحياة، وتقول: هذا ضده وضديده، والليل ضد النهار، إذا جاء هذا ذهب ذاك..." [1] .

---

(1) الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت. 170هـ)، **كتاب العين**، ت. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، 2004م، م3، مادة ضدد، ص11.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وورد في لسان العرب: "الضد كل شيء ضاد شيئاً ليغلبه... ضد الشيء وضديده خلافه... يقال: ضادني فلان إذا خالفك، فأردت طولاً وأراد قصداً، وأردت ظلمة وأراد نوراً، وقد يقال إذا خالفك فأردت وجهاً تذهب فيه ونازعك في ضده. وفلان ندي ونديدي: للذي يريد خلاف الوجه الذي تريده، وهو مستقل بمثل ما تستقل به..." [1]، ويقال لكل موجود في الخارج مساوٍ في القوة لموجود آخر مانع له: ضد، والضدان: صفتان يستحيل اجتماعهما في موضوع واحد، كالسواد والبياض.... ويطلق التضاد على معانٍ، منها: التقابل والتنافي في الجملة في بعض الأحوال، ومنها الطباق.... [2]، ومما يلحظ أن هذه المعاني تتمحور حول معاني الخلاف والند والمقابلة.

وعلى أية حال يبقى التضاد أحد العناصر الأسلوبية الأساسية، يتآزر مع غيره من السمات الأسلوبية الأخرى في بنية النص ودلالته، بصفته أحد الدوال التي تضفي على المنتج الشعري جمالية وشعرية تنأى به عن اللغة العادية، أو اللغة المنطقية، سواء أكان قصيدة كاملة، أم جزئية منها، أم منجزاً شعريا كاملاً (ديوان)، فثمة لغة خاصة تتواءم والشعر، وتنهض على التكثيف، والاختزال، والغموض الذي لا يصل حد الإبهام المفضي إلى الألغاز والأحجيات. على أن تكون اللغة شمولية مطلقة حرة لا حدود لها، ولا قيود تحد من انطلاقها[3]، وبذلك تتحول الكلمات من مجرد وعاء إلى كونها ذاتاً مستقلة لها قيمتها الجمالية والإبداعية المميزة، والخروج

---

(1) **لسان العرب**: مادة (**ضدد**).

(2) البستاني، بطرس، **محيط المحيط**، مكتبة لبنان، بيروت– لبنان، د.ت، مادة ضدي.

(3) درويش، أحمد، **مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبي**، المجلة العربية للثقافة، تونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ع32، آذار، 1997م، ص63، نقلاً عن أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا دراسة نقدية في ألفة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ص28.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالصور من مجرد كونها أداة شرح وتقريب إلى عنصر مفاجأة وإدهاش[1]. فطبيعة التضاد تشكل هذه الفجوة أو المسافة بين البعد المعجمي والبعد الرمزي[2]. وانسجاماً مع ما سبق سيحاول الباحث معالجة هذه السمة الأسلوبية في شعر ذي الرّمة في ضوء مصطلح التضاد الذي أخذ بالاتساع ليشمل المصطلحات البلاغية السالفة الذكر. علماً بأن المعالجة ستتوقف عند شعر الطبيعة فحسب.

وقد حفل شعر ذي الرّمة بصور التضاد وأنماطه بصورةٍ لافتة، وشكّل سمة أسلوبية بارزة، أو ملمحاً فنياً متميزاً، وأسس ملامح هويته، وجسّد أبعاد تجربته ورؤاه العميقة، وبالتالي جعل قصيدته تستدعي دلالات غير الدلالات الطافية على السطح، ولكنها ليست متوغلة في العمق، أو غامضة غموض السحر. وجاء بعضها متضافراً ومتفاعلاً مع ضروب الأساليب الأخرى، مما أضفى على النص جماليتي اللفظ والمعنى معاً. ومن خلال استقراء شعر الطبيعة بصورتها: المتحركة والساكنة، تمكن الباحث من الوقوف على بعض أنواع التضاد التي تضمنتها هذه الأشعار.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(1) المعتوق، أحمد محمد، **اللغة العليا دراسة نقدية في لغة الشعر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006م، ص30.

(2) أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، 1987م، ص21- 22.

1- التضاد اللفظي

يكثر هذا النوع في شعر ذي الرمة، وهو ما يسمى بالطباق، أي الجمع بين الشيء وضده في الكلام، يقول[1]:

بعــدَ الــضّحى وأظهــر المُظهَّــرُ وآضَ حِربــاءُ الفــلاةِ الأصْــعَرُ

كأنّــهُ ذو صَــيَدٍ أو أعــورُ مــن الحَــرُورِ وأحــزَألَّ الحــزْورُ

في الآلِ يخفى مرّةً ويظهرُ

فقد وظّف الشاعر التضاد اللفظي من خلال لفظتي (**يخفى، يظهر**)؛ ليصف معاناة الإنسان الذي يقطن الصحراء، وليكشف عن قسوة الحياة وصعوبة العيش فيها، فإذا كان هذا حال الحيوان فيها، فكيف حال الإنسان؟! لاشك أنها أكثر صعوبة، وأشد ألماً، ولعل هاتين الدالتين تضيئان بعض الجوانب النفسية للشاعر، فهما توحيان بتعاطفه مع هذه الحيوانات التي تنتشر في هذا الفضاء الواسع، فهي تعاني مما يعانيه البشر من حر الشمس وسمومها، والسراب الذي يطمس معالم هذه البيئة ويخفيها عن النظر، فضلاً على دلالتهما على اضطرابه وقلقه مما آلت إليه حاله بعد أن علق بمي، فمنذ أن لامس حبها شغاف قلبه، وهو لا يكاد يؤوب من سفر إلا ويأخذ في سفر آخر. وبذلك يكون التضاد قد أنتج دلالتين، **إحداهما:** حاضرة سريعة وطافية على سطح البنية النصية تمثلها الحديث عن معاناة الحيوان الحرباء في الصحراء، **وثانيهما:** غائبة عميقة ومتسقة مع (الأنا/ الشاعر) تجسدها معاناته في حبه.

---

(1) **الديوان**، ج1، ص324- 325. أظهر: صار في الظهيرة. آض: صار. الأصعر: الأميل. الصَيَد: داء في أنوف الإبل يسيل منه الزبد فترفع رؤوسها في ذلك. الحرور: السّموم. أحزأل الحزور: ارتفع من السراب. الحزور: آكام صغار، أي شجيرات.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وبالرغم ممَّا يسببه اللّفظان المتضادان من تناقضٍ أو تشتيتٍ بين وحدات النص، إلا أنه سرعان ما يتلاشى وينتفي إثْر معاينتهما معاينة عميقة ترتدُّ بهما إلى نواة دلالية واحدة. يقول ذو الرُّمة في قصيدة أخرى[1]:

تَـــراهُنّ بـــالأكوارِ يخفـــضْنَ تـــارةً وينـــصبنَ أخـــرى مثـــلَ وَخْـــدِ النّعـــائمِ

مـــن الأدمـــى والرّمـــلِ حتـــى كأنهـــا قِـــسِيٌّ برايـــا بعـــدَ خلـــقٍ ضُـــبارِمِ

ورَحلي علـــى عوجـــاءَ حـــرفٍ شِـــملّةٍ مـــن الجَرْشَـــعِيَّات العظـــامِ المحـــازمِ

غُريريّـــةٌ صـــهباءُ فيهـــا تعـــيُّسٌ وسُـــوْجٌ إذا اغبـــرّتْ أنـــوفُ المخـــارمِ

يتبدى التضاد في هذه المقطوعة بين لفظتي (**يخفضن، ينصبن**)، وربما وظفهما الشاعر ليظهر مدى المشَّقة والنصب اللَّذين لحقا بالإبل جرَّاء سيرها في الصحراء ليلاً ونهاراً، إذ براها سرى الليل حتى غدت كالقسيِّ، فمن شدة التعب الذي أصابها، أخذت تخفض رؤوسها تارة وتنصبها تارة أخرى، وذلك لتجدد بعض نشاطها، ولتقوى على متابعة السير، ومن خلاله- أيضاً- كشف عن نشاط وسرعة ناقته، فقد سارت يومها كله سيراً سريعاً دون أن تتكسر عند العشي، أي لم تتوقف عن مشيها السريع. كأنها تلقي رحلها على بازل (فحل) ضخم شديد[2]، فهذه الناقة تجسد حال الصراع مع هذه الطبيعة القاسية، وبالتالي تعكس صراع الشاعر معها.

---

(1) **الديوان**، ج2، ص762- 764.الاكوار: الرحال. أي: يخفضن اعناقهن تارة، وينصبنها أخـرى. الوخـد: ضرب من السير.عوجاء: ناقة اعوجت من الهزال. شملة: سريعة. الجرشعيات: المتنفخـات الجنـوب. المحازم: موضع الحزم من اوساط النوق.غريرية: منسوبة إلى غرر قوم من الـيمن. تعـيُّسٌ: بيـاض. وسوج: من الوسج، وهو ضرب من سير الابل. المخارم: مفردها مخرم: مقدمة الجمل.

(2) **الديوان**، ج1، ص202- 203.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فالناقةُ -هنا- تمثل معادلاً موضوعياً للشاعر في صراعه مع هذه الظروف الصعبة التي يحاول أن يتغلب عليها، فكلاهما يجسد دور البطل في هذا الصراع، فيحدوهما الأمل في التغلب عليه وتجاوزه.

2- التضاد المعنوي

ويسمى الطباق الخفي أو الملحق بالطباق، وهو يُجمع بين معنيين يتعلق أحدهما بما يقابل الآخر في نوع من أنواع التعلق[1]، ومثاله قوله تعالى: ﴿ مُحَمَّدٌ رَّسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاء عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاء بَيْنَهُمْ﴾[2] فإن الرحمة ليست مطابقة للشدة، ولكنها ناجمة عن اللين، وهو عكس الشدة[3]. ومثال ذلك قوله[4]:

إذا انتَجَّ رقــراقُ الحــصى مــن وَديقــةٍ تُلاقــي وجــوهَ القــومِ دونَ العــصائبِ

كــــأن يَــــديْ حِرْبائِهــــا متشمِّــــسا يــــدا مجــــرمٍ يــــستغفرُ الله تائــــبِ

هذه هي صورة الصحراء وقد توهج واشتد حرها، فيجيء رقراق الحصى ويذهب في السراب، ففي مثل هذا الجو الحار لا تنفع العمائمُ القومَ، حتى أن الحرباء فيها كأنه يمد يديه إلى الله ليَستغفره ويتوب إليه كأنه مجرم أو مذنب، ليخفف عنه هذا اللهيب.

---

(1) شيخ أمين، بكري، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، علم البديع، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م، ج3، ص46.

(2) سورة الفتح، آية (29).

(3) شيخ أمين، بكري، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، علم البديع، ج3، ص46.

(4) **الديوان**، ج1، ص203- 204. انتج: توهج. الوديقة: شدة الحر. العصائب: العمائم.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويجيء التضاد - هنا- في لفظتي (**مجرم ويستغفر**) بصورته غير الحرفية، أي ليس كما هو الحال في الطباق ليختزل المعنى والصورة المجسدة للمعاناة في بيئة تقسو على الحيوان، فلا يكاد يتحمل حرها وتقلبات طقسها، خاصة عندما تدنو شمسها من الأرض، وليس بخافٍ أن لفظة (مجرم) تقابلها (تائب) لا يستغفر، في حين أن (يستغفر) يقابلها (يذنب) لا مجرم، ومن هنا جاءت لفظة يستغفر مقابلة لإحدى متعلقات الإجرام والعصيان والذنب وهو مذنب. ويقول في قصيدة أخرى[1]:

هِبَــلٌ أبــي عــشرينَ وفقــاً يــشُلُّهُ إلــيهن هــيجٌ مــن رذاذٍ وحاصــبِ

إذا زفّ جُــنْحَ الليــلِ زفّــتْ عِراضَــهُ إلى البيضِ إحــدى المُخمــلاتِ الــذّعالبِ

يرصد التضاد في لفظتي (رذاذ) أي المطر الخفيف اللين، و(حاصب) بمعنى المطر القوي، وهو تضاد يكشف العلاقة الحميمة بين الظليم (ذكر النعام) وفراخه، فما أن يشعر بمكروه يوشك أن يصيبها إلا ويحثّ الخطا نحوها فرذاذ، الماء وحاصبه يطردانه ويسوقانه إلى فراخه. إذن أدى التضاد- هنا- دوره في الكشف عن مدى خوف الظليم على فراخه واهتمامه بها، فهو يخشى على صغاره أدنى أذى من المطر وغيره. ولعلّ الدالتين: (رذاذ، وحاصب) تستدعيان دلالة أعمق من دلالتهما الطافية على السطح، وهي خوف الشاعر وقلقه على محبوبته من أن يصيبها أذى أو مكروه، في وقت لا يستطيع أن يرد عنها ذلك.

---

(1) **الديوان**، ج1، ص217. هبل: الظليم: وفقا:سواءً. يشله: يسوقه. هيج: رذاذ. زفّ: مشيّ متقارب. المخملات: أنثى الظليم كان عليها خملا من ريشها. الذعالب: الخفاف.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

3- تضاد العبارة

وهو أن يؤتى بتركيب لغوي يقابل تركيباً لغوياً آخر، ومن النماذج التي تمثله، قوله[1]:

وغبــراءَ يقتــاتُ الأحاديــثَ ركبُهــا وتشفِي ذواتِ الضّغنِ من طائفِ الجهْــلِ

تــرى قُورَهــا يغْــرقْنَ فــي الآلِ مــرّةً وآوانــةً يَخــرُجْنَ مــنْ غــامِرٍ ضَــحْلِ

هذه بعض صور الصحراء التي أجاد الشاعر رسمها، فركبانها يقلون الحديث خشية العطش لطولها وبعدها، وإبلها ذات ضغن (هوى) إلى وطنها مع ذهاب نشاطها. أما جبالها الصغار، فتارة تغرق في السراب، وتارة أخرى تخرج منه على الرغم من أنه ضحل قليل. فالتضاد بتبدى في: (يغرقن في الآل مرة)، (وآونة يخرجن). ويحمل دلالة الضلال في هذه الصحراء الواسعة سعة السماء كما جاء في بعض أوصافه لها، فقد يضل الراكب فيها أحياناً؛ لأن السراب يخفي بعض معالمها، فلا تكاد السبل تستبين أمامه، ولذلك ترى ركبها يقلون الحديث خشية الظمأ لطول المسافة بينهم وبين أهليهم، أو على – الأقل– لبعدهم عن موارد الماء. ويمكن إجراء المقابلة بين التضاد ودلالته على المشاكلة الآتية:

التضاد		الدلالة
(يغْرَقْنَ في الآل مرة) و(آونة يخرجن)	=	الضلال والهلاك

(1) الديوان، ج1، ص147– 148. غبراء: أرض. القور: الجبال الصغار.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي نموذج آخر يقول ذو الرمة[1]:

تَقاصـــرُ مـــرّةً وتطـــولُ أُخـــرى تـــسُفُّ المـــرْوَ أو قِطـــعَ الهبيـــدِ

وهنا يقدم الشاعر للمتلقي صورة من صور النعامة، وهي ترفع عنقها الطويل مرة لتأكل من أوراق الشجر، ومرة أخرى تخفض عنقها لتلتقط الحصى أو قطع الحنظل المكسر. فالتضاد في (تقاصر مرة، وتطول أخرى) منح الصورة عنصر الحركة، وأبَانَ عن حذر النعامة من البشر، فهي إذا ما رأت بشراً فرّت بأقصى سرعة كما تبَّدى في البيت الذي يليه[2].

4- تضاد الصورة

ويكون بين صورتين متقابلتين، لا بد من استحضارهما لاكتمال المشهد، واستقصاء جوانبه، وقد شاع هذا الضرب من التضاد في شعر ذي الرّمة- خاصة- في صور الطبيعة، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى كثرة ما يشاهده من مشاهد في حله وترحاله في الصحراء أثناء الليالي المقمرة وأطراف النهار، فمن ذلك قوله[3]:

كـــأنّ أُدْماتَهـــا والـــشّمسُ جانحـــةٌ ودْعٌ بأرْجائِهـــا فـــضٌ ومنظُـــومُ

فصورة الظباء، والشمس قد أخذت تميل للغروب، تشبه في بياضها الودع، واختياره وقت غروب الشمس؛ لأن أحسن ما تكون الظباء بالعشي؛ لأنّ الشمس تكون قد ضعفت، فلا

---

(1) الديوان، ج3، ص1808. المرْو: الحصى. الهبيدِ: الحنظل المكسر.

(2) الديوان، ج3، ص1808.

(3) الديوان، ج1، ص416. الأدمان: الظباء. الودع: الخرز البيض المجوّفة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يغلب ضوؤها بياض الظباء[1]. ويمكن عرض التضاد في هذا البيت، كالآتي: الظباء وهي مجتمعة تسير بانتظام وقت الغروب= الودع المنظوم. تقابلها صورة أخرى، وهي صورة الظباء المتفرقة، ترى بعضها فرادى تروح وتجيء= الودع الذي تفرق وانتشر. ولعلّه أراد أن يستحضر الدلالة الغائبة التي تضمنتها الدلالة الحاضرة، وهي خروج محبوبته مي في مثل هذه الأوقات منفردة، أو مع صويحباتها؛ لقضاء بعض حاجاتهن، وهذا قد يعني أن مي تستبد بذهن الشاعر، بحركاتها، وسكناتها، في حلّه وترحاله، إذ نفترض أنّه يستحضرها في كل مشهد من مشاهد الصحراء.

وثمة أنموذج آخر، كقوله[2]:

إليـــكَ ومـــنْ فَيْـــفٍ كـــأنّ دويَّـــهُ غنـــاءُ النّـــصارى أو حنـــينُ هِيـــامِ

هذه صورة تنهض على ثنائية التقابل: (غناء النصارى/ وحنين الإبل العطاش) فغناء النصارى يبعث على الطمأنينة والأمان، وحنين الإبل التي استبد بها الظمأ، يوحي بالحزن والأسى، وتضيء هذه الثنائية ما يعتمل داخل نفس الشاعر من شعور يمتزج فيه الأنس بالوحشة، فتارة تؤنسه، وتارة أخرى توحشه وتغشاه بالحزن والرهبة والخوف.

5- ثنائية الحياة والموت

وهي من التضاد المعنوي السابق ذكره، لكن الباحث رأى أن يخصها بعنوان مستقل، لأهميتها، وفعاليتها في تجربة ذي الرّمة الشعرية. وقد برزت هذه الثنائية بصورة جلية في

---

(1) الديوان، ج1، ص416.

(2) الديوان، ج2، ص1069. الفيف: ما استوى من الأرض. هيام: إبل عطاش.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

المقدمات الطلليّة في شعر ذي الرّمة، وتشكلت بلغة تجاوزت الانفعالية، لتغدو لغة مفعمة بالإحساس والمشاعر الجياشة، مما يجعل فاعليتها مستمرة وحضورها متجدداً، كما تعكس قلقاً وحيرة مما أصاب ديار محبوبته مي من تغير، إذ اختلفت عليها الرياح، فأيبست أعشابها الخضراء، وأذبلت أزهارها، وقلّ ماؤها وجفت عيونها وغدرانها، فأضحت مقفرة... مما اضطر أهلها إلى مغادرتها، والبحث عن مكان آخر تتوافر فيه أسباب الحياة والبقاء، وهكذا تستمر رحلة البحث عن مكان مستقر وآمن. وعندما يعوج الشاعر على هذه الأطلال، ويوقف ناقته في ساحاتها، يبكي بكاءً مراً لما حلّ بهذه الربوع الداثرة التي تعاقبت عليها يد الزمان وصروف الدهر.

يقول في إحدى قصائده[1]:

يـــا دارَ ميّـــةَ لـــم يتـــرك لهـــا علَمـــا تقـــادُمُ العهـــدِ والهـــوجُ المراويـــدُ

******

ويقول ذو الرمة في موضع آخر من القصيدة نفسها[2]:

حتـــى إذا وجفَـــتْ بُهمـــى لِـــوى لَـــبَنٍ وابـــيضَّ بعـــدَ ســـوادِ الخُـــضرةِ العـــودُ

وغـــادر الفـــرخُ فـــي المثـــوى تريكتَـــهُ وحـــانَ مـــن حاضـــرِ الـــدَّحْلينِ تـــصعيدُ

ظلَّـــت تخفَّـــقُ أحـــشائي علـــى كَبـــدي كـــأنني مـــن حِـــذارِ البـــينِ مَـــورودُ

---

(1) **الديوان**، ج2، ص1354. الهوج: الرياح. المراويد: التي تجيء وتذهب.

(2) **الديوان**، ج2، ص1356، -1358. وجفت: ذهبت به. البهمى: الريح. لبن: موضع. الحاضر: من حضر الماء. الدّحل: هوة في الأرض فيها ماء. مورود: محموم.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهذه الرياح الشديدة التي تجيء وتذهب في ديار مي لم تترك في ديارها معلماً من معالمها إلا طمسته وغيّرت تقاسيمه؛ فجففت العشب، وأرغمت الطير على ترك عشه ووكره. ولعلّ هذا التغير الذي أصاب منازل المحبوبة دعا الطائر أن يغادره إلى مكان آخر خير منه، وهذا هو السبب عينه الذي دفع أهل مي إلى الرحيل والبحث عن موطن أفضل. إن الشاعر نتيجة هذه المعاناة من عناصر الموت التي تكتنف الطلل من كل جانب يحاول أن يبعث الحياة في هذا المكان من رحم الموت ولجته، ولذلك يجعل صورة الحياة مقابل صورة الموت، فها هو يؤكد فاعلية المطر في مقاومة عناصر الموت، فيدعو لهذه الديار بالسقيا، يقول[1]:

سَــقْياً لأهلــك مِــنْ مــيٍّ تقــسّمُهم ريــبُ المنــونِ وطيّــاتٌ عباديــدُ

وحال السُّقيا- هنا- تتخذ الطابع الإيجابي لا الطابع السلبي الذي يسببه المطر الذي يعفي الطلل. ويستمر الشاعر في رفد هذا المكان بعناصر الحياة والحركة المتمثلة بالظبية وولدها الذي لم يشتد عوده بعد، يقول[2]:

أقــولُ للرّكــبِ لمّــا أعرضَــتْ أُصُــلاً أدمَانــةٌ لــم تربّيهــا الأجاليــدُ

ظلّــت حِــذارًا علــى مُطْلَنْفِــئٍ خَــرِقٍ تُبدي لنــا شخــصَها والقلــبُ مــزؤودُ

ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن ناقته التي تمثل طرفاً أساساً في عملية الصراع ضد عوامل الفناء؛ فهي التي تمده بالإحساس بديمومة الحياة واستمرارها ضد عوامل التصفية والانمحاء التي تغشى الطلل. إذن تمكن من خلال هذه المعاناة/ الثنائية بين الحياة والموت أن

---

(1) **الديوان**، ج2، ص1354. الطيّات: النيّات والوجوه التي يريدونها. عباديد: متفرقة.

(2) **الديوان**، ج2، ص1358- 1359. أدمانة: ظبية. الأجاليد: ما صلب مــن الأرض. المطلنفــئ: اللاصــق بالأرض. خرق: لا يتحرّك. مزؤود: فَزِع

© Arabic Digital Library Yarmouk University

يبقى الأمل قائماً بعودة الماضي السعيد، من خلال استغلال قابلية الطلل للحياة "بصفته لا يمثل فناء مطلقاً، بل مرحلة الاحتضار المكاني أو شبه الموات[1].

ثالثاً: الالتفات

يُرد الالتفات في اللغة لمعانٍ عدَّة منها: لَفَتَ وجهه عن القوم: صرفه، والتفت التفاتاً، والتلفت أكثر منه، وتلفتَ إلى الشيء، والتفتَ إليه صرف وجهه إليه، ويقال: لفتُّ فلاناً عن رأيه أي صرفته عنه، ومنه الالتفات[2].

وتتقاطع دلالة الالتفات المعجميَّة بالاصطلاحيَّة، فالالتفات -كما يعرفه ابن المعتز-:" أول محاسن الكلام، وهو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[3]. وقد عدَّه العلماء العرب أحد الأساليب العريقة في العربية[4]، كما يعد الالتفات أحد الظواهر الأسلوبية التي تثري النص الأدبي بدلالات جديدة من خلال التحول في الأفعال وأزمنتها، أو الضمائر بين الإفراد/ والتثنية/ والجماعة، أو الحضور/ والغياب، وعبر هذا التحول الأسلوبي يحدث ما لا يكون متوقعاً للمتلقي؛ لأن المتكلم يسير على نمط معين، ثم لا يلبث أن يتحول إلى مستوى آخر

---

(1) اختيار، أسامة سلمان، **البعد المكاني في صور ذي الرّمة الفنية**، ص3.

(2) ابن منظور، **لسان العرب**: مادة (**لَفَتَ**).

(3) ابن المعتز، عبدالله (ت296هـ)، **كتاب البديع**، نشر، وتعليق: اغناطيوس كراتشقوفسكي، منشورات دار الميسرة، د. م، د. ط، د. ت، ص 58.

(4) مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مطبعة المجمع العلمي العراقي ج1، 1683م، ص294.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الخطاب. وعلاوة على تحقيق كثير من إمكانات المبدع في استعمال الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة[1] .

وقد أدرك البلاغيون القدامى أهمية الالتفات ودوره الدلالي، يقول السكاكي: "إن المتكلم إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب يكون أدخل في القبول عند السامع، وأحسن تطرية لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه"[2]، أما صاحب الكشاف فيربط هذه الظاهرة، بما ينجم عنها من فوائد دلالية في الكلام، إذا أحسن المتكلم التصرف فيه "لأن الكلام إذا نُقل من أسلوب إلى أسلوب، كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع، وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد، وقد تختص مواقعه بفوائد"[3]، ولذلك فإن الالتفات يتصل بالدلالة التي يحملها، وعندئذٍ تتعاضد البنية اللسانية للنص مع البنية الدلالية المحمولة على كاهل البنية اللسانية، ليغدو أي تغير في البنية الأولى مؤشراً إلى تغير في البنية الثانية[4]، ويجعل ابن رشيق هذه الظاهرة ذات علاقة بالمعنى أو الدلالة عندما يقول: "يكون الشاعر آخذاً في معنى، فيعرض له فيعدل عن الأول إلى الثاني،

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

(1) عبد المطلب، محمد، **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة- مصر، 1995م، ص188.

(2) السكاكي، محمد بن علي، **مفتاح العلوم**، ضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983، ص199.

(3) الزمخشري أبو القاسم، جارالله محمد بن عمر بن محمد، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، رتبه محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003م، ص24.

(4) الرواشدة، سامح، قصيدة "إسماعيل" لأدونيس، (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته)، **مجلة دراسات**، الجامعة الأردنية، م30، ع3، 2003م، ص476.

فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل بالثاني في شيء، بل يكون مما يسند به الأول"[1]، وقد أسهب ابن الأثير في توضيحه وسماه "شجاعة العربية"، وهو عنده ثلاثة أقسام:

- **الأول:** الرجوع من الغيبة إلى الخطاب، ومن الخطاب إلى الغيبة.
- **الثاني:** الرجوع عن الفعل المستقبل إلى الأمر، وعن الفعل الماضي إلى الأمر.
- **الثالث:** الإخبار عن الفعل الماضي بالمستقبل، وعن المستقبل بالماضي[2].

إلا إنه يرفض فكرة حصر القيمة الفنية له في زاوية الترويح عن المتلقي وجذبه، ليؤكد أن ثمة غايات أخرى يهدف المبدعون إلى تحقيقها من ورائه، تتوقف كل واحدة منها على معاينة السياق الذي فيه[3]، وقد تنبّه المحدثون إلى أهمية هذه الظاهرة وأثرها في تحديد أنماط العلاقات اللغوية المتنوعة بين مستويات الخطاب عنها في النصوص الأدبية، وتوظيفها بصورة تخرجها عن الاستعمال اللغوي المعتاد لتحقيق دلالات جديدة لا تتحقق فيما لو جاءت الأنساق اللغوية على وتيرة واحدة، وتكمن أهميته بما يقوم عليه من مخالفة لما يترقبه السامع، ولذلك فهو بحاجة إلى قارئ درْبٍ خبير[4]. فتتحول القراءة: "إلى فاعلية إنتاجية في تصورها للحالة التي يكون عليها الخطاب، عبر انتقاليته من صيغة إلى صيغة غير مشابهة، ومن سياق تعبيري يعكسه

---

(1) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ت. محمد قزقزان، دار المعرفة، بيروت– لبنان، ص636.

(2) ابن الأثير، ضياء الدين أبو الفتح نصر الله بن محمد (ت637هـ)، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ق2، ص135 وما بعدها.

(3) عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، مكتبة لبنان، الشركة المصرية، العالمية للنشر، 1994م، ص279.

(4) ويس، أحمد مجد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2005م، ص185.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشكل التركيبي إلى سياقٍ مغاير، وهكذا فإن متابعة الالتفات من زوايا عديدة بإمكانه أن يفرز تصوراً جديداً بخصوص هذا المدخل التأملي، ولعله يشكل إجراءً نظرياً في قراءة النص وتأويله"[1]، وينهض على علاقة إشارية ترميزية تشترط بأن "يكون الكلام التعبيري الثاني على خلاف مقتضى الظاهر، ويكون مقتضى ظاهر سوق الكلام أن يعبر عنه بغير هذا الطريق. فلو لم يعتبر هذا القيد لدخل في التفسير أشياء ليست من الالتفات"[2].

ويشكل الالتفات "خاصية تعبيرية تتميز بطاقاتها الإيحائية، من حيث إن بناءها يعتمد على العدول"[3]، "ويمنح العدول الالتفاتي النصّ الأدبي جمالية الصياغة اللغوية المتوافرة في قوة أسلوب الالتفات، علاوة على إشراك القارئ في عملية التلقي والتأويل؛ لأن "المنحى الأسلوبي في ذاته لا يرتبط بقيمة ثابتة، أو بدلالة تعبيرية حاسمة ونهائية، تكون هي وحدها الصادقة، وأن المعول في استخدام منحى أسلوبي بعينه في سياق بعينه على المعنى، أو الهدف الذي يتجه إلى منشئ الخطاب، فإن كان تعظيم شأن المخاطب هدفاً من أهداف منشئ الخطاب، فإن تحقيق هذا الهدف هو الذي دعا إلى العدول مرة عن خطاب الغائب إلى خطاب الحاضر، ومرة عن خطاب الحاضر إلى خطاب الغائب"[4]، وبناء على ما سبق ستتوقف الدراسة على مستوى تحولات الضمائر، وعلى مستوى الالتفات في بناء الأفعال، في بعدها الزمني.

---

(1) حمر العين، خيرة، **شعرية الانزياح**، دراسة في جماليات العدول، د.م، دت، ص43.

(2) إسماعيل، عز الدين، **جمالية الالتفات**، النادي الأدبي، جدة- السعودية، ع59، 1990م، ص905.

(3) عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، ص279.

(4) خريوش، حسين، **الالتفات وأثره في شاعريّة ابن زيدون (دراسة نصية)**، أبحاث اليرموك، م13، ع2، 1995م، ص118.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

1- تحولات الضمائر

ومن أبرزها التحول الالتفاتي بالضمير من المفرد إلى الجماعة، وهذا النسق من التحول يُبدي فيه الشاعر رغبة في إدماج الأنا، وإشراكها مع الآخر، ويبرز تحول الضمير في قول ذي الرمة[1]:

وردتُ بـــينَ الهِـــبِّ والهُجـــودِ بأركُـــبٍ مثـــلَ الـــسُكارى غيـــدِ

وقُلُـــصٍ مُقْـــوَرَّةِ الجُلُـــودِ عُـــوجٍ طَواهـــا طِيَّـــةَ البُـــرودِ

شَـــجّي بأيـــديها رُؤوسَ البيـــدِ يُـــصبِحنَ بعـــدَ الطَّلَـــقِ التجريـــدِ

وبعـــدَ سُـــمدِ القـــرَبِ المـــسمودِ يخـــرُجنَ مِـــن ذي ظُلَـــمٍ منـــضودِ

يتمثل التحول الأسلوبي- هنا- في الانتقال من ضمير الغائب المفرد في (طواها)، و(بأيديها)، إلى ضمير الغائب الجماعة في (يصبحن) و(يخرجن)، ولو لم يحدث الشاعر الالتفات لقال: "عوجٍ طواها طيَّةَ البُرودِ"، "تصبح بعدَ الطّلقِ التجريدِ"، "تخرج من ذي ظلمٍ منضودِ"، ولكن الضمير في حال الجمع يؤدي دوراً يختلف عنه في الإفراد، فضمير الغائب المفرد في العوجٍ طواها طيَّةَ البُرودِ" يجسد حال الغياب في سياق زمني يقود إلى الماضي، فالقلص ضامرة، وقد اعوجت من الضُمر؛ لأن السفر براها وأذاب شحمها، وبذلك أراد الشاعر أن يحقق دلالة، يدرك المتلقي من خلالها أنه كثير الأسفار، دائم الترحل، والانتقال، يعتوره القلق وينتابه الاضطراب، فيريد أن يسري عما به من هموم وأحزان بخلَّة (ركبٍ) قد مالت أعناقهم من سُكرْ النعاس،

---

(1) الديوان، ج1، ص364- 365. الهب والهجود: النائم واليقظان. الغيد: مفردها أغيد: اللين العنق. المقورة: الضامرة. الطلق: أول يوم يُتوجه به لطلب الماء. التجريد: الإنكماش. السمد: سير الليل. القرب: القــرب من الماء مسير ليلة. منضود: متراكب.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بسبب مواصلة السير ومتابعة المسير، بالإضافة إلى ما أنتجه الضمير الغائب المفرد من دلالة اتخذت بعداً زمانياً، تمثل في الزمن الطويل الذي قضاه في قطع المسافات الشاسعة التي ذرعها في صحراء مترامية الأطراف، وبعداً مكانياً ينهض على البعد وترامي الأطراف. ويمكن تمثيل هذه العلاقة بالمعادلة الآتية:

قلص مُقورة الجلود عُوج= كثرة الأسفار.

كثرة الأسفار= أوقات طويلة وأماكن متعددة.

ولم يتخذ الشاعر– دائماً– الرفقة في ترحاله، بل كثيراً ما كان يسافر على ظهر ناقته وحيداً يتتبع منازل المحبوبة وأظعانها ويطوف على رسومها، ليتسنى له التغني باسمها منفرداً، وبعيداً عن الرقباء والواشين.

ولعلّ تحوله من الضمير الغائب المفرد (طواها، بأيديها) إلى الغائب الجماعة (يصبحن، يخرجن) قد جاء منسجماً مع الدلالة الشعرية المتجسدة في البيت السابق، وخادماً للموقف الذي وظّف من أجله الضمير المفرد، فالإبل التي أضناها السفر، بلغ بها الأين كل مبلغ، وبلغت الغاية من الظمأ هي ومن عليها من الركب، تتابع سيرها، فتشق رؤوسها البيد، فإذا ما كان بينها وبين مورد الماء يوم، غذّت السير؛ لتصبح من غدها على الماء، حتى تأخذ حاجتها منه. ولعلّ الذي أنتج هذه الدلالة ببعديها الزماني والمكاني، بوصفها مشكلة لبعد شعوري وجداني متمحور حول الأنا الشاعر، وبالتالي يشف عن معاناة كاد أن ينوء بحملها، فيقع في اليأس والقنوط من حب مي، الذي أنتج ذلك هو العدول عن ضمير الغائب المفرد إلى ضمير الغائب الجماعة. فلو جاء السياق على وتيرة واحدة، لما استطاع أن ينهض بهذا التغير المفاجئ في النسق اللغوي، لكنه

© Arabic Digital Library Yarmouk University

خلق عن طريق هذا التحول فجوة واسعة بين ما هو مترقب، وبين ما تشكل على صعيد التلقي والنص، مما منح السياق الشعرية التي تفرده عن التعبير العادي المألوف.

وفي أنموذج آخر، يقول ذو الرمة[1]:

دعـــاهُنَّ مـــن ثـــاجٍ فـــأزمعنَ وِرْدَهُ أو الأصـــهبيّاتِ العيـــونُ الـــسَّوائِحُ
فظلّـــت بأجمـــادِ الزّجـــاجِ ســـواخِطاً صـــياماً تُغنّـــي تحـــتهنَّ الـــصَّفائِحُ
يعـــاورْنَ حـــدَّ الـــشّمسِ خُـــزراً كأنّهـــا قِلاتُ الـــصَّفا عـــادتْ عليهـــا المقـــادِحُ
فلمّـــا لبِـــسنَ اللّيـــلَ أو حـــينَ نـــصّبتْ لـــه مِـــن خَـــذا آذانِهـــا وهـــو جـــانِحُ
حَـــداهُنَّ شـــحّاجٌ كـــأنّ سَـــحيلَهُ علـــى حـــافَتَيْهِنَّ ارتجـــازٌ مُفاضـــحُ

بدأ الشاعر النص بضمير الغائب للجماعة في (دعاهن، فأزمعن) ثم انتقل إلى الغائب المفرد في (فظلت) ثم رَجَعَ إلى الجماعة (يعاورن)، وهكذا في (كأنها)، (عادت)، (لبسنَ) (نصبْ)، (آذانها)، فالفعل (دعاهن) يحدد الوجهة التي ينبغي أن تتجه إليها الحمر، حيث عيون الماء في (نأج) و(الأصهبيات)، وعند نفادَ بقل الربيع وانقطاع الأمطار يزمعن ورود هذه العيون السائح ماؤها، فسخطن ذلك المكان المعروف بـــ: (الزّجاج) فغادرنه سخطاً وصياماً، ينظرن حد الشمس مرة، ويصددن عنها مرة أخرى، قد غارت عيونهن كأنها النقر في الصفا، فلما دخلن الليل رفعن رؤوسهن وخفضن آذانهن، ثم شرعن في السير، يسوقهن حمار فحل كأن نهيقه في ناحيتي هذه الأفق ارتجاز فيه سباب وفضاح.

---

(1) الديوان، ج2، ص895– 898. ثاج والأصهبيات: ماءان. السوائح: التـــي تجـــري علـــى وجـــه الأرض. الأجماد: الأرض الغليظة المرتفعة. الصفائح: الحجارة العراض. يعاورن: ينظرن مرة ويصددن مـــرة. خزرا: تنظر في جانب من شدة الحر. القلات: النُقر. المقادح: الأقداح. لبسن الليل: دخلن فيه. نـــصبت: رفعت. الخذا: الاسترخاء. الشحّاج: الحمار الوحشي. مفاضح: شاتم.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إن عيون الماء وموارده في أماكنه المختلفة تمثل هاجساً للحمر أينما وجدت، فما أن ينفد الماء ويجف النبت في مكان ما حتى تبدأ بإلحاح شديد البحث عن مكان آخر تتوافر فيه مقومات الحياة، وتظهر بوادره في ما يمكن أن يسمى الإضراب، في مستوييه المعنوي (السخط) والمادي (الصيام)، وما طرأ عليهن من تغير فغارت عيونهن حتى أضحت خزراً كقِلات الصفا تعاقبت عليها الأواني، لعلّ هذا الانتقال الذي مارسته فعالية الالتفات، وهو ما يعده النقاد المحدثون انتهاكاً لقوانين الخطاب البلاغي، يكشف- هنا- عن جوهر العلاقة السائدة بين أنثى الحمر الوحشية وعلاقتها بالحمار الفحل من جهة، فهو الذي يحدوها إلى ما يناسبها من أماكن تصلح للحياة ويسوقها بطريقة تجنبها عثرات الطريق ومخاطره، فينهر هذه، ويعطف على تلك؛ حتى لا تنفرد عن قطيعها. ومن جهة أخرى يُبيّن طبيعة العلاقة بين الأتن أنفسها، كيف تلح على الفحل بطريقة جماعية ليرود لها أخصب المراعي ماءً وكلأً.

2- تحولات الأفعال

في قوله[1]:

ثـــلاثٌ مُربـــاتٌ إذا هِجْـــنَ هَيْجَـــةً قَذفْنَ الحـصى قـذفَ الأكُـفِّ الـرَّواجِمِ

ونكبَـــاءُ مِهْيَـــافٌ كـــأنّ حنينهَـــا تحـــدُّثُ ثكلَـــى تركَـــبُ البَّـــوَّ رائِـــمِ

حَـدَتْها زُبـاتى الـصَّيفِ حتـى كأنَّمـا تمُـــدُّ بأعنـــاقِ الجِمـــالِ الهـــوارِمِ

تحدث ذو الرّمة عن الرياح في ثنايا ديوانه حديثاً مطولاً، فذكر أنواعها واتجاهاتها وأثرها، وكل متعلقاتها من جدب وخصب، وما فعلته في ديار محبوبته، حين غطت معالمها.

---

(1) الديوان، ج2، ص748- 749. مُربّات: مقيمات لازمات: يعني الرياح، قذفن: الرياح. نكباء: ريح تجـيء بين ريحين. مهياف: حارة. البو: قطعة من الجلد تحشى تبناً، فترأمه أمه (تعطف عليه وتلزمه) وتركبـه حتى تلقي نفسها عليه، الزُبانيان: قِرنا العقرب. الهوارِم: من الحمض وهو كل شجر فيه ملوحة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي هذا النص يذكر أُربعاً منها، ثلاث تتسم بالشدة والقوة، إذا هجن قذفن الحصى كما تقذف الأيدي المؤمنة الحجارة في موسم الحج. أما الرابعة فهي النكباء الحارة التي لها حنين يشبه حنين الناقة الثكلى التي عطفت على (البوّ) ظناً منها أنه ولدها، وهذه الريح تجر من الغبار مثل أعناق الإبل.

تشكل النسق الالتفاتي- هنا- بالانتقال من الفعل الماضي (هجن، قذفن) إلى الفعل المضارع (تركب)؛ فالخطاب في الدال (هجن، قذفن) المتعلق بضمير الجماعة (نون النسوة) يشير إلى حدث له دلالة البعد والاستقبال، فهذه الرياح الثلاث مطّردة في تلك البيئة التي كان يعيش فيها ذو الرّمة، وجاءت الصيغة (مربات)، أي مقيمات ولازمات لتقوي دلالة الاطّراد والديمومة في الفعل الماضي الذي يشير في معظم استخداماته إلى انتهاء الحدث في الزمن الماضي ما لم تمنعه قرينة لفظية أو معنوية، فلولا القرينة اللفظية (مُربّات) لظن المتلقي- خاصة من ليس له معرفة بطبيعة الصحراء- أن هذه الرياح ليست دائمة الهبوب، أما دلالة الخطاب في بنية الدال (تركب، تمد) في صيغة المضارع، فقد عمقّت المعنى المترتب على استخدام صيغة الماضي السابقة الذكر، وزادت من قوة معناها، وبذلك تعاضدت الصيغتان على تحقيق الدلالة التي أراد الشاعر أن يوحي بها لبعض مظاهر تلك البيئة الصحراوية، وهي أنها بيئة تتعاورها كثير من الرياح، بعضها يفتك بقاطن الصحراء، ويلحق به كثيراً من الأذى. كما أن الانتقال من بنية الفعل الماضي الدال على الثبوت والانقطاع، إلى بنية المضارع الدال على الحدوث في اللحظة الراهنة والمستقبل، ينكشفان- أيضاً- عن دلالة وجدانية شعورية تتعلق بالشاعر الذي يحن دائماً إلى مي، فضلًا على دلالة الإحالة في بنية الخطاب من الماضي المتعين بالاكتمال، إلى آخر معلق في المستقبل، وما يحدثه ذلك من إحساس بالاستمرارية، مما يفضي لحال من الحزن، وبالتالي فالشاعر في حال من الحزن المستمر ما دام بعيداً عن مي، ولا يُظَنُّ هنا أنَّ الشاعر

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتحدث عن ظاهرة صحراوية، بقدر ما يروم إظهار حال نفسية عاطفية تلازمه طوال حياته، كثيرة الورود في شعره.

أما الأنموذج الأخير، فهو قوله[1]:

يظـــلُّ مُرْتَبِئًـــا للـــشّمسِ تـــصهرُهُ إذا رأى الـــشَّمسَ مالـــتْ جانِبـــاً عـــدَلا

كأنَّـــهُ حـــينَ يمتـــدُّ النَّهـــارُ لـــهُ إذا اســـتقامَ يمـــانٍ يقـــرأُ الطِّـــوَلا

يتحدث الشاعر في هذين البيتين عن حرباء شاهده في الصحراء أثناء رحلته، تكاد الشمس تصهره بشدة حرها، فإذا ما رأى الشمس قد مالت جانباً استقام فكأنه يماني يقرأ السور الطولا.

يتمثل التحول الأسلوبي- هنا- في الانتقال من الفعل المضارع (يظل، تصهره) إلى الفعل الماضي (رأى، مالت، عدل)، ثم عدل إلى المضارع (يمتد)، وكذلك التحول من الماضي إلى المضارع في (استقام، يقرأ). تنبض هذه الدالات- باختلاف صيغها- بالحركة والحياة، كما تتكشف عن معاناة ترشح ألماً وعذاباً، فالمشهد الذي رسمه للحرباء يصور طبيعة البيئة الصحراوية التي تكاد حرارتها تصهر الحصى، فضلاً عن الأحياء الذين يدبون على ظهرها، ولعلّ الذي منح هذه الصورة طاقة إيحائية، وما هجست به من معانٍ ودلالات هو التحول الزمني في الأفعال، فالمضارع الذي يجسد شدة معاناة الحرباء، وعمق المأساة التي يتعرض لها، فالشمس توشك أن تصهره بلظاها وهو يرقبها. وتتآزر دلالة الدال في (استقام) مع دلالة (يظل)، و(تصهره)، مشكلّة عمق المأساة، فهو إذا ما امتد النهار أخذ يعتدل في وقفته متهيئاً لاستقامة طويلة كما يوحي الدالان يقرأ والطولا. ولكن هذه الدالات تبقى منفتحة على مستويات أخرى من

---

(1) **الديوان**، ج3، ص1898-1899. مرتبئًا: مرتقب. الطِّوَلا: أي مدى الدهر.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الدلالات التي يمكن أن تتولد من خلال العلاقة الجدلية بين عمليتي التلقي والتأويل، تتجاوز اختزال الدلالات المتعلقة بالحرباء، وما يعانيه في الهاجرة وسط بيداء تتقد حرارتها، إلى حد استدعاء معاناة الشاعر المفعمة بالألم والحزن، والشقاء الذي انتابه منذ أن عشق ميًّا. والذي يسوغ هذا التأويل تكرار هذا المشهد بصور شتى في غير قصيدة في الديوان[1].

وهكذا يجلي أسلوب الالتفات التجربة الشعرية بكل أبعادها، كما يمنح النص جماليات، ما كانت تتحقق لو جاءت السياقات اللغوية على وتيرة واحدة، علاوة على أنه يجعله غير منغلق على دلالة واحدة، فتتعدد الإحالات وفق التأمل واستدعاء أكثر من معنى واحدٍ، تبعاً لفعلي الابتعاد والاقتراب من النص الشعري. وبذلك "تصبح اللغة عالماً يتشكل حسب فرضية تخلقها الذات في جدلها المستمر مع العالم"[2].

© Arabic Digital Library Yarmouk University

---

(1) **الديوان**، ج1، ص203، ج2، ص631- 633، 845- 846، 1124، 1214، ج3، ص1576- 1819.

(2) هلال، عبد الناصر، **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، 2010م، ص 54.

نموذج تطبيقي

تحليل قصيدة

" أَلِلأَرْبُعِ الدُّهُمِ اللَّوَاتِي....." (بحر الطويل)(*)

أولا: نصّ القصيدة، وشرح أبياتها، اعتماداً على الديوان بتحقيقه المعتمد في هذا البحث.

1. أَلِلأَرْبُعِ الدُّهُمِ اللَّوَاتِي كَأَنَّهَا بَقِيَّةُ وحْيٍ فِي مُتُونِ الصَّحَائِفِ (1)

2. بوهبينَ لَمْ يترك لهنَّ بقيّة زفيفُ الزُّباتى بالعجاجِ القواصفِ (2)

3. تغيَّرنَ بعدَ الحيِّ ممَّا تعمَّجتْ عَلَيْهِنَّ أَعْنَاقُ الرِيَاحِ الْحَرَاجِفِ (3)

4. تصابيتَ واستعبرتَ حتى تناولتْ لِحَى الْقَوْمِ أَطْرَافُ الدُّمُوعِ الذَّوارِفِ

5. وُقُوفاً عَلَى مَطْمُوسَةٍ قَطَعَتْ بِهَا نوى الصَّيفِ أقرانَ الجميعِ الأوالفِ(4)

6. قلائصَ لا تنفكُّ تدمى أنوفها على طللٍ منْ عهدِ خرقاءَ شاعفِ(5)

7. كما كنتَ تلقى قبلُ في كلِّ منزلٍ عَهِدْتَ بِهِ مَيّاً فَتِيٌّ وَشَارِفِ (6)

8. إِذَا قُلْتُ قَلْبِي بَارِىءٌ لبَّستْ بِهِ سقاماً مراضُ الطَّرفِ بيضُ السَّوالفِ (7)

(*) الديوان، ج3، ص 1622-1655.

(1) الدهم: جمع أدهم، وقصد به هنا الأثر الحديث.

(2) زفيف: صوت الرياح. الزبانى: قرنا نجم العقرب. العجاج: ريح بغبار.

(3) تعمّجت: تلوّت. الحراجف: شديدة البرودة.

(4) مطموسة: محتها الرياح. الأقران: الحبال.

(5) قلائص: جمع قلوص، وهي الناقة الفتية. شاعف: يذهب الفؤاد.

(6) منزل فتيّ: أي نزل فيه حديثاً. شارف: نزل فيه قديماً.

(7) لبّست به: خلطت. مراض الطرف: فيه استرخاء. السالفة: صفحة العنق.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

9. بعيداتُ مهوى كلِّ قرطٍ عقدنهُ لِطَافِ الْخُصُورِ مُشْرِفَاتُ الرَّوَادِفِ

10. فَما الشَّمْسُ يوْمَ الدَّجْنِ وَالسَّعْدُ جَارُها بَدَتْ بَيْنَ أَعْنَاقِ الْغمَامِ الصَّوائِفِ[1]

11. ولا مخرفٌ فردٌ بأعلى صريمة تصدَّى لأحوى مدمعِ العينِ عاطفِ [2]

12. بِأَحْسَنَ مِنْ خَرْقَاءَ لَمَّا تَعَرَّضَتْ لنا يومَ عيدٍ للخرائدِ شائفِ [3]

13. سرى موهناً فالتمَّ بالركبِ زائرٌ لخرقاءَ واستنعى هوىً غيرَ عازفِ [4]

14. فَبِتْنَا كَأَنَّا عِنْدَ أَغْطَافِ ضُمَّرٍ قدْ غوّرتْ أيدي النُّجومِ الرَّوادفِ [5]

15. أَتَتْنَا بِرَيَّا بُرْقَةٍ شَاجِنِيَّةٍ حشاشاتُ أنفاسِ الرِّياحِ الزَّواحفِ [6]

16. دهاسِ سقتها الدَّلو حتى تنطَّقتْ بِنَوْرِ الْخَزَامَى فِي التِّلاعِ الْجَوَائِفِ [7]

---

(1) الدجن: إظلال الغيم. السعد: يوم لاريح فيه ولا غبار ولا أذى. أعناق الغمام: أوائلها.

(2) مخرف: ترعى في الخريف. الصريمة: قطعة من الرمل تنفرد. أحوى: ولد الناقة. عاطف: لاوٍ عنقه.

(3) عيد شائف: يجلو ويروق. الخرائد: الحييّات.

(4) سرى موهناً: زاره طيفها بعد وهن من الليل. فالتم بالركب: طاف بالركب. استنعى هوى: استدعاه. عازف: منته.

(5) غوّرت: سقطت في الغور أو دنت للمغيب. النجوم الروادف: يردف بعضها بعضاً.

(6) بريّا: ريح طيبة. برقة: حجارة ورمل مختلطة. شاجنية: من أرض يقال لها الشواجن. حشاشات أنفاس الرياح: بقاياها. الزواحف: التي تزحف زحفاً. أي فبتنا كأن بقايا الرياح أتتنا أخيراً بريح طيبة هي ريح هذه الزائرة.

(7) دهاس: أرض لينة. تنطقت: صار حولها كالنطاق (الحزام)، أي أطاف بها النبت. التلاع: مجاري الماء إلى الوادي. الجوائف: التي تجوف، أي تقلع.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

17. وعيناءَ مبهاجٍ كأنَّ إزارَها عَلى وَاضِحِ الأَعْطَافِ مِنْ رَمْلِ عازِفِ [1]

18. تَبَسَّمَ عَنْ أَحْوَى اللِّثَاتِ كَأَنَّهُ ذُرَى أُقْحُوَانٍ مِنْ أَقَاحِي السَّوَائِفِ [2]

19. دعتني بأسبابِ الهوى ودعوتُها بِهِ مِنْ مَكَانِ الإِلْفِ غَيْرِ الْمُسَاعِفِ [3]

20. وعوصاءِ حاجاتٍ عليها مهابة أطافتْ بها محفوفةٍ المخاوفِ [4]

21. حمىً ذاتِ أهوالٍ تخطَّيتُ دونها بِأَصْمَعَ مِنْ هَمِّي حِيَاضَ الْمَتَالِفِ [5]

22. وأشعثَ قدْ نبَّهتهُ عندَ رسلة طليحينِ بلوي شقَّةٍ وتنائفِ [6]

23. يئنُّ إلى مسِّ البلاطِ كأنَّما يراهُ الحشايا في ذواتِ الزَّخارفِ [7]

24. ثَنَى بَعْدَ مَا طَالَتْ بِهِ لَيْلَةُ السُّرى وبالعيسِ بينَ اللاَّمعاتِ الجفاجفِ [8]

25. يداً غيرَ ممحالٍ لخدٍّ ملوَّحٍ كَصَفْحِ الْيَمَانِي فِي يَمِينِ الْمُسَائِفِ [9]

---

(1) عيناء: امرأة عيناء. مبهاج: ذات بهجة. رمل عازف: موضع تعزف فيه الجنّ بحسب الشاعر.

(2) أحوى اللثات: أسود اللثات. السوائف: جمع سائفة وهي ما يسترق من الرمل. ص1631.

(3) المساعف: المداني.

(4) عوصاء حاجات: أي حاجات ملتوية، ليست بسهلة.

(5) حمى: أي محمية لا تُقرب. أصمع: ماضٍ نافذ لا رجوع فيه. المتالف: المهالك.

(6) الرسلة : السمحة السير. طليحين: أي الرجل وناقته. بلوي: مثنى بِلْو، من البلى، بلّتهما الشقة والمفازة. التنائف: القفار.

(7) البلاط: الأرض المستوية. يقول إن هذا الرجل يرى الأرض المستوية فراشاً محشوا مزخرفاً وثيراً من الإعياء.

(8) طالت به: أي بالرجل. اللامعات: بالسراب. الجفاجف: أرض فيها ارتفاع.

(9) يريد ثنى يداً غير ممحال لينام عليها. ملوّح: غيّرته الشمس. صفح اليماني: سيف. المسائف: صاحب السيف.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

26. وأشقرَ بلَّى وشيَهُ خفقاتُهُ على البيضِ في أغمادِها والعطائفِ [1]

27. وأحوى كأيمِ الضَّالِ أطرقَ بعدما حَبَا تَحْتَ فَيْنَانٍ مِنَ الظِّلِ وَارِفِ [2]

28. فقامَ إلى حرفٍ طواها بطيِّهِ بها كلَّ لمَّاعٍ بعيدُ المساوفِ [3]

29. جُماليَّةٌ لم يبقَ إلاّ سَراتُها وألواحُ شمٍّ مشرفاتِ الحناجفِ [4]

30. وأغضفَ قد غادرتُهُ وادَّرَعْتُهُ بمُستَنْبِحِ الأبْوَامِ جَمِّ الْعَوَازِفِ [5]

31. بعيدٍ منَ المسقى تصيرُ بجوزهِ إلى الْهَطْلِ هِزَّاتُ السَّمَامِ الْغَوَارِفِ [6]

32. وَقَمَّاصَةٍ بِالآلِ دَاوَيْتُ غَوْلَهَا مِنَ الْبُعْدِ بالْمُدْرَنْفِقَاتِ الْخَوَالِفِ [7]

33. قَمُوسِ الذُّرَى تِيهٍ كَأَنَّ رِعَانَهَا مِنَ الْبُعْدِ أَعْنَاقُ الْعِيَافِ الصَّوَادِفِ [8]

---

(1) أشقر: عنى به هنا بُرداً. البيض: السيوف. العطائف: القسيّ. أي أنهم تظللوا بالبرود وصيّروا سيوفهم أغمدتها وقسيَّهم.

(2) أحوى: عنى به زماماً، أي أسود. كأيم الضال: أي الزمام مثل حية تحت السدر. الفينان: الظليل الوريق.

(3) حرف: ناقة ضامر. طواها: أضمرها. لمّاع: بلد يلمع بالسراب. المساوف: مفردها مسافة. أي أضمر الناقة بكثرة سفره عليها.

(4) جمالية: أي خلقتها خلقة جمل. سراتها: ظهرها. ألواح: عظام. شمّ: طوال. الحناجف: رؤوس الأوراك.

(5) أغضف: الليل، سُمّي بذلك لانثنائه كالأذن الغضفاء، والمقصود هنا أي اشتد ظلامه. مستنبح الأبوام: مكان تصيح فيه البوم. العوازف: عوازف الجن.

(6) بجوزه: بوسطه. الهطل: الضعيف من المطر. السمام: طير. الغوارف: يغرفن في سيرهن، أي تقتحم.

(7) قمّاصة: أرض تنزو بالسراب. غولها: بعدها. المدرنفقات: المندفعات في سيرهن. الخوالف: اللواتي يملن أعناقهن قبل جانبهن الأيمن من النشاط.

(8) قموس الذرى: أي ذراها تغوص في السراب. رعانها: أنوف الجبال. العياف الصوادف: التاركة المعرضة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

34. إذَا احْتَفَّتِ الأَعْلاَمُ بِالآلِ وَالْتَقَتْ أَنابيبُ تنبو بالعيونِ العوارفِ [1]

35. عسفتُ اللَّواتي تهلكُ الرِّيحُ بينها كلالاً وجنَّانُ الهبلِّ المسالفِ [2]

36. . بِشُعْثٍ عَلَى أَكْوَارِ شُدْقٍ رَمَى بِهِمْ رهاءَ الفلا نأيُ الهمومِ القواذفِ [3]

37. تُسَامِي عَثَانِينَ الْحَرُورِ وَتَرْتَمِي بنا بينها أرجاءُ خوقٍ نفانفِ [4]

38. إِذَا كَافَحَتْنَا نَفْحَةٌ مِنْ وَدِيقَةٍ ثنينا برودِ العصبِ فوقَ المراعفِ [5]

39. وَمُغْبَرَّةِ الأَفْيَافِ مَسْحُولَةِ الْحَصَى دياميمها موصولةٌ بالصَّفاصفِ [6]

40. صدعتُ وأشلاءُ المهارى كأنَّها دلاءٌ هوتْ دونَ النِّطافِ النَّزائفِ [7]

41. بخوصٍ منَ استعراضها البيدَ كلَّما حدا الآلِ حدُّ الشَّمسِ فوقَ الأصالفِ [8]

---

(1) احتفت بالآل: اتخذته حفافاً حولها. الأنابيب: طرائق من الأرض فيها ارتفاع. تنبو بالعيون: أي تدفعها عن معرفتها.

(2) عسفت اللواتي: قطعت البلاد التي تتقطع الرياح فيها لبعدها. جنان الهبّل: أي النوق النشيطة الضخمة. المسالف: المتقدّمة.

(3) شعث: رجال شُعث. أكوار: رحال. شدق: إبل واسعات الأشداق. الرهاء: ما اتسع من الأرض.

(4) تسامي عثانين الحرور: تعلو أوائل السَموم. خوق: مكاناً بعيداً طويلاً. نفانف: كل مهواة من شيء إلى شيء.

(5) كافحتنا: قابلتنا. وديقة: شديدة الحر. العصب: نوع من البرود، يقول: تلثمنا بالعمائم. المراعف: الأنوف.

(6) الفيف: ما استوى من الأرض. مسحولة الحصى: ملس. الدياميم: القفار. الصفاصف: ما استوى من الأرض.

(7) صدعت: شققت. أشلاء المهاري: بقاياها.

(8) خوص: غائرات العيون بسبب سفرها في البيد عرضاً. حدا: ساق. الآل: السراب. حدّ الشمس: شدة حرارتها. الأصالف: الأرض الشديدة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

42. مَسَتْهُنَّ أَيَّامُ الْعَبُـورِ وَطُـــولُ مَـا خَبطْنَ الصُّوَى بِالْمُنْعَلاَتِ الرَّوَاعِـــفِ [1]

43. وجذبُ البرى أمراسَ نجـــــرانَ رُكِّبتْ أواخيُّها بالمرئِياتِ الرواجِـــفِ [2]

44. ومطوُ العرى في مجفراتٍ كأنَّـــها تَوَابِيتُ تُنْضِي مُخْلِـصَـــاتِ الـسَّفَائِفِ [3]

45. برى النَّحزُ منها عنْ ضـلوعٍ كأنَّهـا بِمُخْلَوْلِقِ الأَزْوَارِ عُـــــوجُ الْعَطَـائِفِ [4]

46. يَمَانِيَـةٍ صُـهْبٍ تَـدَمَّى أُنُوفُـــهَا إذا جدَّ منْ مرفوعِهـا المتقـــــاذفِ [5]

47. إذا فرقـدُ المومـاةِ لاحَ انتـضلنهُ بِمَكْحُولَةِ الأَرْجَاءِ بِـيضِ الْمَـــوَاكِفِ [6]

48. رَمَتْهَا نُجُـومُ الْقَـيْظِ حَتَّـى كَأَنَّـــهَا أواقـيُّ أعلـى دُهنِهـا بالمَناصـــــفِ [7]

49. إِذَا قَالَ حَادِينَـا: أَيَـا، عَـسَفَتْ بِنَـا صُهَابِيَّةُ الأَعْرَافِ عُـوجُ الـسَّـــوَالِفِ [8]

---

(1) مستهن: أسقطت أجنّتهن. أيام العبور: أشد ما يكون الحر.الصوى: الأعلام. المـنعلات: أخفـاف الإبـل. الرواعف: التي تسيل دماً.

(2). البرى: حلقات في الأنوف. أمراس: حبال. أواخيّها: عراها. المرئيات: رؤوس طويلة الأخطام.

(3) المطو: المدّ. العرى: عرى الأنساع، جمع نسع وهو سير يتنسج عريضا يُشدّ به الرحل. المجفرات: غـلاظ الأوساط. تنضي: تُخلِق. السفائف: جمع سفيف، وهو حزام الرحل. ومخلصاتها: أي التي اختيرت أحـسن مـا يكون لها.

(4) النحز: ضرب الأعقاب لحث الناقة على السير. مخلولق: حيث لان وأملس. الأزوار: عظام وسط الـصدر. عوج العطائف: القسيّ.

(5) مرفوعها: سيرها. المتقاذف: المترامي.

(6) الفرقد: ولد البقرة. المومأة: القفر. انتضلنه: رمينه بأبصارهنّ. مكحولة الأرجاء: مكحولة العيون. المواكف: موضع نزول الدمع.

(7) رمتها نجوم القيظ: أصابها الحر الشديد فغارت عيونها. أواقيّ: مكاييل الزيت، أي صارت عيونهـا مثـل أواقي إلى أنصافها.

(8) أيا: زجر. عسفت: أخذت على غير هدى. صهابية: يخالط بياضها حمرة. عوج الـسوالف: أي الأعنـاق، كناية عن النشاط.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

50. وصلنا بها الأخمـــاسَ حتـــى تبـــدَّلتْ مِنَ الْجَهْلِ أَخْلاَماً ذَوَاتُ الْعَجَـــــــارِفِ (1)

51. تَرَى كلَّ شِـــرْوَاطٍ كَـــأَنَّ قُتُودَهَـــــا على مُكْـــدمٍ عـــاري الـــصَّبيينِ صـــائفِ (2)

52. مُرِنَّ الـــضُحَى طَـــاوٍ بَنَـــى صَـــهَواتِهِ رَوَايَا غَمَـــامِ النَّثْـــرَةِ الْمُتَـــــــرَادِفِ (3)

53. يصكُّ السَّرايا مـــنْ عنـــاجيجَ شـــفَّها هبوبُ الثُّريَّـــا والتـــزامُ التَّنـــــــائفِ (4)

54. إِذَا خَافَ مِنْهَا ضِـــغْنَ حَقْبَـــاءَ قِلْـــوَةً حداها بجلجـــالٍ مـــنَ الـــصَّوتِ جـــادفِ (5)

55. وَهَيْجُ التَّنَاهِي وَاطِّـــرَادٌ مِـــنَ الـــسَّفَى وَتَشْلاَلُ مَخْطُوفِ الْحَـــشَا مُتَجَـــــانِفِ (6)

© Arabic Digital Library Yarmouk University

---

(1) الأخماس: جمع خِمس، وهو ثلاثة أيام في المرعى ويوم في الماء (طريقة رعـــي عنـــد العـــرب). ذوات العجارف: فيها خرق وجفاء بسبب النشاط. والجهل عنى به هنا النشاط.

(2) الشرواط: الطويلة. القتود: عيدان الرحل. مكدم: عنى به الحمار هنا. الصبيين : طرفا لحييه، إذ عريا مـــن اللحم. صائف: داخل في الصيف.

(3) مرن الضحى: أي هذا الحمار ينهق وقت الضحى. الروايا: السحاب يحمل الماء. بنى صـــهواته: أســـمنه. النثرة: نجم.

(4) السرايا: خيار أتن الحمار. العناجيج: الطوال الأعناق. شفّها: جهدها وأهزلها. هبوب الثريا: الرياح الحارة. التزام التنائف: البقاء في القُفر.

(5) حقباء: أتان بيضاء في موضع الحقيبة. ضغنها: هواها، فلا تنقاد. قلوة: خفيفة. حـــداها: ســـاقها. جلجـــال: صوت له جلجلة. جادف: متقطّع، ليس صوتاً تاماً.

(6) التناهي: حيث ينتهي الما فيحتبس. اطراد من السفى: أن تطرد الريح شوك البهمى فيتساقط حـــين ييـــبس. مخطوف الحشا: ضامر. تشلال: طرد الحمار لأتانه. متجانف: متمايل.

ثانياً: التحليل

تستند قصيدة ذي الرّمّة التي بين يدي البحث إلى العديد من مظاهر الطبيعة التي يركن إليها الشاعر لنسْج رؤاه التصويريّة، واستقطاب دلالات للنص، يساعده في ذلك طبيعة صحرائه وفضاؤها الرحْب، وكثرة تحولاتها التي تترك أثاراً في نفوس ساكنيها، وبالذات في النفس الشاعرة. وسيتناول الباحث هذا النص بالتحليل عبر تقسيمه إلى مجموعات على أساس الموضوع، المجموعة الأولى هي الأبيات (1–16)، يظهر فيها أن للصحراء وقعاً تراجيدياً في نفس الشاعر، فممَّا يُلحظ في البيت الأول العلاقة الجدليّة القائمة بين عناصر رئيسة ثلاثة: المكان، الزمان، والإنسان. والطلل هو العنصر الأكثر بروزاً على الصعيد المادّي في تشكيل تلك الصورة التي قامت في أساسها على عنصر التشبيه.

وللباحث أن يلحظ دلالة شرفُ المكان وقدسيّته اللذين تجلّيا في قول الشاعر: "بقيّة وحيٍ في بطون الصحائف"، وكأن ذلك تعويض عن تلك المنازل الدّارسة التي شبَّهها الشاعر ببقيّة الوحْي، والبقيّة هي خلاصة الشيء وخاتمته من بعد نجازٍ واكتمال، فيُحتفظ بها في بطون الصحائف، مما يشي بدلالات على بقائها في الجوف "أي: في الصدور" وهو ما يكون له سِمة الخلود والكمون بالرغم من تبدُّلات الدّهر القاهرة، ويبدو أن الشاعر يقرن تلك المظاهر الخالدة بتكريس الواقع المادّي المتعيّن بالطبيعة. إذْ يُحيل المكان ودارسيه إلى فعل الطبيعة في: "زفيف/ العجاج القواصف، الرياح الحراجف"، وتجسيد موجوداتها بـــ: قرنَيْ العقرب في: "زفيف الزُّباني". الذي يقصف معه كلَّ شيء.

وتجسيم الشاعر لموجودات الطبيعة هو العنصر المهيمن في هذه القصيدة، وهو من إملاءات الواقع المادّي (الصحراء) الحاضر بقوة في هذا النص، وهو سمة ملازمة لشعر ذي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرمّة، يلحظها بقوة مَن يعنون بالطبيعة في شعره، فيرتبط حضور المكان في شعره بالواقع المادي الذي يرتهن وجوده بوجود المطر وإنبات الأرض وخصبها، مثلما هو يزول بزوال ذلك.

يقول ذو الرمة:

كما كنتَ تلقى قبلُ في كلِّ منزلٍ عَهِدْتَ بِهِ مَيّاً فَتِيٌّ وَشَارِفِ

إِذَا قُلْتُ قَلْبِي بَارِىءٌ لبَّسَتْ بِهِ سقاماً مراضُ الطَّرفِ بيضُ السَّوالفِ

بعيداتُ مهوى كلِّ قرطٍ عقدنهُ لِطَافِ الْخُصُورِ مُشْرِفَاتُ الرَّوَادِفِ

فَما الشَّمْسُ يومَ الدَّجْنِ وَالسَّعْدُ جَارُهَا بَدَتْ بَيْنَ أَعْنَاقِ الْغمَامِ الصَّوَائِفِ

ولا مخرفٌ فردٌ بأعلى صريمةٍ تصدَّى لأحوى مدمعِ العينِ عاطفِ

بِأَحْسَنَ مِنْ خَرْقَاءَ لَمَّا تَعَرَّضَتْ لنا يومَ عيدٍ للخرائدِ شائفِ

ما يسترعي الانتباه هنا هو التكريس اللفظي لتقنية التضاد لدى الشاعر في هذه الأبيات التي يعصف بها فؤاده من حبّه لمي، وتأكيده ذلك بين: "فتيّ/ شارف"، (بارئ القلب/ سقامًا، مِراض الطَّرف)، (وبين ظهور الشمس/ والدَّجْن)، (وبين لِطاف الحضور/ ومُشرفات الرَّوادف)". فيصوِّر الشاعر ظهور (مي) بالشمس في يومٍ دجنٍ بين الإقبال والإدبار، أو أنَّ ظهورها كان على استحياء، كما يصوِّرها في البيت الذي يليه، فيصفها بـ "خرقاء" حيَّة سرى خيالها بالشاعر بعد وهنٍ من الليل، فألمَّ به عشقٌ ما كان به صبرٌ على احتماله.

وما يبرز جليّا في هذا النص – علاوة على الإزاحات اللفظيّة التي يُحقِّقها التّضاد – الالتفاتات التي يعتمدها الشّاعر، وما يُجريه من توظيف للضمائر على نحوٍ مطّرد؛ من المخاطب إلى المتكلم في: تصابيتَ– إذا قلتُ، وما يعكسه ذلك من تبدُّلات في موقعيّة الضمير، لتحقيق

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

دلالات مقصودة. فانتقل ذو الرمّة من: وقوف الصحبة على الرَّبع الدّارس، إلى: ضمير المتكلّم في بثّه شكواه من فرْط الهوى وغلبة العشق. كذلك تحوُّل ذي الرمة من الحديث بضمير المفرد إلى الجمع في قوله:

فَبِتْنَا كَأَنَّا عِنْدَ أَعْطَافِ ضُمَّرٍ وَقَدْ غَوَّرَتْ أَيْدِي النُّجُومِ الرَّوَادِفِ

أَتَتْنَا بِرَيَّا بُرْقَةٍ شَاجِنِيَّةٍ حُشَاشَاتُ أَنْفَاسِ الرِّيَاحِ الرَّوَاجِفِ

وهو ما يشي برغبة الشاعر في إدماج الأنا بالآخر في شراكة تستدعيها قسوة الطبيعة من جهة، وتباريح الشوق التي تنتاب الشاعر من جهة أخرى. ويلحظ هنا كيف يسقط الشاعر تجربته العشقية القوية على حركات الطبيعة وتبدلاتها، فيجعل عشقه حيثية من حيثيات الطبيعة. فيبدو هنا ينتقل من الذاتيّة المتمثلة ببثّه فرْط الهوى، إلى إشراك الصحْب في مقارعة تحديات الطبيعة القاسية، بقوله: "فبتْنا/ أتتْنا"، وهي صورة مغايرة لما ورد في بيت سابق حين قال:

وُقُوفاً عَلَى مَطْمُوسَةٍ قَطَعَتْ بِهَا نَوَى الصَّيْفِ أَقْرَانَ الجَمِيعِ الأَوَالِفِ

ثمّ ينتقل الشاعر إلى بيتين يُمثل فيهما إزهارُ الأرض وخصْبها دلالة على الفرح الكوني الذي يعمُّ ذات الشّاعر عبر صهْرها بالآخر، وهذا شاهد على الحساسية الشعرية لدى ذي الرمّة في تعاطيه مع حيثيات الطبيعة. يقول:

15. أَتَتْنَا بِرَيَّا بُرْقَةٍ شَاجِنِيَّةٍ حشاشاتُ أنفاسِ الرِّيَاحِ الزَّوَاحِفِ

16. دهاسِ سقتها الدَّلْو حتى تنطَّقتْ بِنَوْرِ الْخَزَامَى فِي التِّلَاعِ الْجَوَائِفِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ذلك إنَّ أمْر استرجاع ما انبتَر من وصلٍ بعد شتات القوم، وتفرُّقهم بات مرهوناً بخصب الأرض، وعودة الحياة اللذيْن يعمّان الجميع. وبالنسبة للشاعر فإن استرجاع هذا الوصل مرهون أيضاً بحضور المحبوبة، أو على الأقلّ طيفها، فيرى فيه خيراً، لا عليه وحسب، بل على الركب ممن معه، وهذا من هواجس العشق الهيام، أن يرى المحبّ في محبوبه – أو أحد متعلقاته كالطيف – مصدراً للفيض الجمعي.

والتشخيص هو أحد السمات الملازمة لشعر الطبيعة التي يحاول الشاعر من خلالها إنطاق الموجودات، وبث الحركيّة، وفاعليّة الحياة فيها، داخل الإطار الوصفي لعناصر الطبيعة الساكنة. إذ يصوِّر الشاعر زحْف الرياح في مجيئها تصطحب معها رائحة المحبوبة، ويشخّص الأرض ومعالم الخصوبة والحياة في: "تنطقت بنور الخزامى"، فقد عمّ الزرع وطوّق المكان بنور الخزامى، وبذلك يكتمل لهذه الصورة ركنا الحياة الأساسيين: نور الشمس، وإيراق النبات. واللافت – هنا– اقتران المرأة بعوامل الخصوبة؛ إذ يجعلها الشاعر باعثاً على البهجة وخصْب الحياة، كأنها ألقت إزارها على الأرض فبثت فيها معالم البهجة والحياة، وذلك في قوله:

وعينـــــاءَ مبهـــــاجٍ كـــــأنَّ إزارَهـــــا عَلى وَاضِـحِ الأَعْطَـافِ مِـنْ رَمْـلِ عـازِفِ

ففي استحضار الشاعر محبوبته (مي) محاولة لاستعادة الحياة، وبثّ عوالم الخصوبة التي يستعيد بها عناصر الكينونة والبقاء، كما يتغلَّب على عامليّ الجدب والموت اللذين يستبدّان بالإنسان، ويرغماه على الارتحال. ويهددان دائماً مواضع المياه، وأماكن الخصْب، وبالتالي يهدّدان الاستقرار والإحساس بالسعادة للناس عموماً، وللشاعر خصوصاً، إذ يرتبط هذا الجفاف عادة بالحاجة إلى الترحال وراء الخصب، وهذا ما يفضي إلى رحيل المحبوبة تبعاً لرحيل أهلها، فتصير مصيبة الشاعر مصيبتين، مصيبة الفراق ومصيبة الجفاف، والأولى أمضّ على نفسه من الثانية، أو لا انفكاك بينهما.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فحضور الطلل مرتهنٌ بغياب المرأة، أي بزوال الخصب، وهنا تكمن مهارة الشاعر، وقدرته على استعادة الحياة، وصوغ تشكُّلاتها باستحضار عوالم الأنوثة المقرونة بالمرأة، يقول:

تَبَسَّمَ عَنْ أَحْوَى اللِّثَاتِ كَأَنَّهُ ذُرَى أُقْحُوَانٍ مِنْ أَقَاحِي السَّوَائِفِ

ورغبةً من الشاعر في تعزيز هذا الجانب، فإنه لا يتوانى عن شحذ الطاقات اللغويَّة – ما أمكنه ذلك – لمجاوزة العوالم المهددة بالفناء فضلاً عن بنية الالتفات في التحول من ضمير الغائب إلى المتكلم، إذ يبدي تركيزاً واضحا على ضمير الغيبة المتعلق بالمرأة؛ رغبةً منه في إعطائها مساحات دلاليةٍ واسعة، في سياق ربطها بخصوبة الأرض، والتأكيد على علو شأن الغائب (المرأة)، وقدرتها على شحذ لغة النص بالألفاظ الدّالة على الحياة وخصبها.

كما يلحظ في الإطار نفسه تعمد الشاعر تأنيث موجودات الطبيعة الساكنة في جلّ مواضع القصيدة، لتحقيق ما تصبو إليه نفسه، واستعادة الحياة : "تعرَّضت/ غوَّرت، أتتنا، تنطّقت/ تبسَّم (هي)/ دعتْني).

ثم يمضي ذو الرمة على نحوٍ قصصي يسرد قصّة رجلٍ مع ناقته، وأغلب الظن أنه يصف نفسه، مجرّداً من ذاته راوياً عن ذاته، معتمداً أسلوب الوصف بشكل أساسي، يقول:

وأشعثَ قدْ نبَّهتهُ عندَ رسلةٍ طليحينِ بلوي شقَّةٍ وتنائفِ

يئنُّ إلى مسِّ البلاطِ كأنَّما يراهُ الحشايا في ذواتِ الزَّخارفِ

ثَنَى بَعْدَ مَا طَالَتْ بِهِ لَيْلَةُ السُّرى وبالعيسِ بينَ اللاَّمعاتِ الجفاجفِ

يداً غيرَ ممحالٍ لخدٍّ ملوَّحٍ كَصَفْحِ الْيَمَانِي فِي يَمِينِ الْمُسَائِفِ

وأشقرَ بلَّى وشيَهُ خفقاتُهُ على البيضِ في أغمادِها والعطائفِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأحـــوى كـــأيمِ الـــضَّالِ أطـــرقَ بعـــدما حَبَا تَحْتَ فَيْنَـــانٍ مِـــنَ الظِّـــــلِ وَارِفِ

فقـــامَ إلـــى حـــرفٍ طواهـــا بطيِّـــــهِ بهـــا كـــلَّ لمَّـــاعٍ بعيـــدَ المـــساوفِ

جُماليَّـــةٌ لـــم يبـــقَ إلاّ سَـــــــراتُها وألـــواحُ شـــمٍّ مـــشرفاتِ الحنـــــاجفِ

وَأغْـــضَفَ قَـــدْ غَادَرْتُـــهُ وَادَّرَعْتُـــــهُ بِمُـــسْتَنْبِحِ الأَبْـــوَامِ جَـــمِّ الْعَـــــوَازِفِ

وفي الرحلة التي يمضي الشاعر بسرد أحداثها معتمداً تقنية المونولوج يصف عبره كثيراً من حيثيات الصحراء الماديَّة الساكنة، في ارتباطاتها بحيثياتها المتحركة (الناقة، الحمار الوحشي)، وتداخلهما ضمن نسيج معقد متشابك متكامل، فلا يمكن للشاعر في حديثه عن ميّ إلاّ أن يذكر الصحراء؛ لأنّها ميدان عشقه لها، وطريق رحلته إلى رؤيتها، أو رؤية أماكن ذكراها، ويأتي على كثير من تفاصيلها، وأنواع رمالها، وأراضيها، وجبالها، فهي تارة: (دهاس تنطقت بنور الخزامى)، وتارة: (البلاط، أي المستوية)، وثالثة: (قمّاصة بالآل.. قموس الذرى)، وفي صورة رابعة، هي (التي تهلك الريح بينها ..وجنّان الهبلّ السوالف)، وغيرها من أوصاف كثيرة تستدعيها طبيعة الصحراء المتقلبة. وحين يذكر ذو الرمّة الصحراء الممتدة، يفضي به ذلك حتماً إلى ذكر الناقة بكثير من أصنافها وأوصافها وأحوالها، فهي الضامرة غاية الضمور، النشيطة غاية النشاط، السريعة غاية السرعة، التي تشبه في خِلْقتها الجمل، الواسعة الأشداق، الغائرات العيون من المشقة وطول السفر، المسقطات الأجنة لشدة الحر، الداميات الأخفاف والأنوف. ثمّ يفضي به ذلك إلى أن يشبه هذه النوق في سرعتها ونشاطها، وتحديها لأهوال الصحراء، وتمنّعها بالحمار الوحشي الضامر حين يردع أتنه غير المنقادة له بصوت جلجال متقطّع. وفي لوحة الحمار الوحشي يقول ذو الرمة:

تَـــرَى كـــلَّ شِـــرْوَاطٍ كَـــأنَّ قُتُودَهَـــــا على مُكْـــدِمٍ عـــارِي الـــصَّبِيَّنِ صـــائفِ

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مُــرِنّ الــضُحَى طَــاوٍ بَنَــى صَــهَواتِهِ رَوَايَــا غَمَــامِ النُّثْــرَةِ الْمُتَــــــرَادِفِ

يــصكُّ الــسَّرايا مــنْ عنــاجيجَ شــفَّها هبوبُ الثُّرَيَّــا والتــزامُ التَّنــــــــائفِ

إِذَا خَــافَ مِنْهَــا ضِــغْنَ حَقْبَــاءَ قِلْــوَة حداها بجلجــالٍ مــنَ الــصَّوتِ جــادفِ

وَهَــيْجُ التَّنَــاهِي وَاطِّــرَادٌ مِــنَ الــسَّفَى وَتَشْلَالُ مَخْطُــوفِ الْحَــشَا مُتَجَــــــاتِفِ

وكذلك يلجأ ذو الرمة للتكرار في صورة (الآل) وهو السراب، وهي صورة يقدّمها في أكناف صحرائه التي شحذها بالعديد من صور الإشراق والأمل. يقول ذو الرمة:

وَقَمّاصَةٍ بِــالآلِ داوَيــتُ غَولَــــــها مِــنَ البُعــدِ بِالمُــدرَنفِقاتِ الخَوانِــــــفِ

قَموسِ الذُرى تيــهٍ كَــأَنَّ رِعاتَــــها مِــنَ البُعــدِ أَعنــاقُ العِيــافِ الــصَوادِفِ

إِذا اِحتَفَّتِ الأَعــلامُ بِــالآلِ وَالتَقَــت أَنابيــــبُ تَنبــو بِــالعُيونِ العَــــــوارِفِ

والسراب يشي بدلالة الوهم، وملاحقته من المسافرين العطشى، وفي هذا دلالة على عطش الشاعر العاطفي تجاه محبوبته التي لا يمكنه الظفر بها، كما لا يظفر الظاعنون بالسراب. هذا من جهة، ومن جهة أخرى قد تكون مغايرة للأولى، يوحي ذكر السراب بتعميق فضاء المكان واتّساعه، ويوحي بالأمل المتخيّل المتمثّل بصورة الماء المتجسّد في الأفق، مما يشحذ الهمم لدى الظاعنين ونوقهم المُدْرنْفقات الخوانف، التي تكون أقدر على قطعْ الطريق، فيتحقق بذلك للشاعر الخلاص والمجاوزة.

هنالك ملحظان نفسيان في تجربة الشاعر مع هذه الرحلة، واستعانته بالناقــة، وتأكيــد الشاعر على مجاوزتها السراب الذي تتزوي به الأماكن في الصحراء، ويكاد يخفي الجبال فتبدو

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قممها، وقد ارتفعت عنه كأعناق نوق أعرضت عن شرب الماء. الملحظ الأول: يتمثل في تعميق حجم معاناة الشاعر أثناء السفر/ الرحلة على الصعيد المعنوي. أمّا الملحظ الثاني، فيتعلق بالجانب الفني الذي يضع فيه الشاعر سرعة الناقة/ مقابلاً لمجموعة من التحديات منها: ترامي أطراف الصحراء، واتساعها، وشدة حرارتها، ورياحها المغبرّة الحارة، وعمق سرابها، وطغيانه على الأشياء. ومثل هذه المقابلة تعكس إرادة قوية لدى الشاعر على تجاوز محنته وظروفه القاسية، للوصول إلى نهاية سعيدة، مثلما أوصل نوقه السريعات القويات المتحديات إلى نهاية رحلة صعبة، فحصلن على الأخماس، حيث المرعى والماء والراحة. يقول الشاعر في نهايات قصيدته:

برى النَّحزُ منها عنْ ضلوعٍ كأنَّها ... بِمُخْلَوْلِقِ الأَرْوَارِ عُوجُ الْعَطَائِفِ

يَمَانِيَةٍ صُهْبٍ تَدَمّى أُنُوفُهَا ... إذا جدَّ منْ مرفوعِها المتقاذفِ

إذا فرقدُ المومـاةِ لاحَ انتضلنهُ ... بِمَكْحُولَةِ الأَرْجَاءِ بِيضِ الْمَوَاكِفِ

رَمَتْهَا نُجُومُ الْقَيْظِ حَتَّى كَأَنَّهَا ... أواقيُّ أعلى دُهنِها بالمَناصفِ

إِذَا قَالَ حَادِينَا: أَيَا، عَسَفَتْ بِنَا ... صُهَابِيَّةُ الأَعْرَافِ عُوجُ السَّوَالِفِ

وصلنا بها الأخماسَ حتى تبدَّلتْ ... مِنَ الْجَهْلِ أَحْلَاماً ذَوَاتُ الْعَجَارِفِ

نعم، بهذه الشعرية المتوثبة الحساسة، والتصوير الدقيق الرائع، والتوظيف الواعي لعناصر أساسية في الطبيعة الصحراوية المتحركة والثابتة، قدّم ذو الرمة نصّاً رائعاً، عاكساً فيه عاطفته الخاصة المتأججة، ممثّلة بعشقه للمرأة الحلم (ميّ)، وعاكساً أحاسيسه الصادقة تجاه تفاصيل الصحراء، وتعالقاتها، وتكاملها، ضمن صراع أزليّ مستمر سعياً وراء البقاء، وتحقيق

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الذات والوجود، تتساوق معطيات الطبيعة بعضها مع بعض لخدمة العمل الفني الواعي، وكيف تتفتح فضاءً أمام المبدع، ليمارس عبرها أجمل وأدق لمسات الإبداع، ويلبسها برود موشّاة من أحاسيسه، وانطباعاته حول الوجود، مما يغري الباحث بالتعمّق في مستويات النص، وعرضه على الإمكانية التأويلية. وإزاء شاعر كذي الرمّة، لا يسع الباحث يقول: إنّ المحبوبة كانت حاضرة في الطبيعة، والطبيعة كانت حاضرة في المحبوبة، تتعالقان بما يشبه جناحيّ الطائر، مما مكّن الشاعر أن يحلّق عالياً في فضاءات الإبداع، علاوة على ما امتلكه من شاعرية، وحساسية لغوية، وملكة وصفية، وحسٌ إيقاعي مميز.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة

عالجت هذه الدراسة موضوع " الطبيعة في شعر ذي الرّمّة " فيتجاوز الشاعر حدود الوصف الظاهري للطبيعتين المتحركة والساكنة على حد سواء، إلى مستوى عميق الدلالة في بنية تشكيل الخطاب الشعري لديه. وجاءت الدّراسة في مقدمة وثلاثة فصول:

تضمنّت المقدمة بعض الدراسات السابقة في شعر ذي الرمة، ومناقشة موجزة، وما انمازت به بعض هذه الدراسات من أبعاد دلالية لمظاهر الطبيعة في شعره ذي الرّمة.

كما تناول فيها الباحث عرضاً لمحتوى رسالته، فعالج **الفصل الأول** الطبيعة المتحركة في شعر ذي الرّمة في ثلاثة محاور: أولا: الأبعاد الدلالية لوصف مظاهر الطبيعة المتحركة، ثانيا: الأثر الفني للطبيعة المتحركة، ثالثا: وحدة القصيدة.

تضمن المحور الاول الحديث عن توظيف الشاعر للحيوانات البريّة الأليفة، مثل: الإبل، والخيل والكلاب. تلاه الحديث عن توظيف الشاعر للحيوانات البريّة الوحشية، مثل: الوعول، والضباع، والثعالب، والذئاب والضب والحمار الوحشية والثور الوحشي، والظباء ثم النعام. وأخيرًا بيان توظيف الشاعر للحيوانات المائية، وقد شمل الحديث عن الضفادع، والحيتان. أما المحور الثاني من هذا الفصل، فقد تناول فيه الأثر الفني للطبيعة المتحركة في شعر ذي الرمة مستقرئا بنية المشاهد التصويريّة، لمحاولة إثبات الصور المجاوزة التي تعكس جلّ تناقضات الحياة في إطار من الصراع الدائم بين البقاء والموت.

وخلص الباحث إلى أن مجاوزة الشاعر بتلك الصور حدود الوصف الظاهري إلى تقرير البعد الرمزي لها، وانتفاء واقع المحاكاة عن تلك الصور؛ يكمن وراء ذلك رغبة من الشاعر في تخطي الواقع المعيش بالفعل إلى آخر أكثر جمالية وأملاً وتفاؤلاً. كما جلى الباحث في هذا المحور عناصر تشكيل الصورة، وكيف تضافرت عناصرها من حركة، ولون، وصوت، في

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تشكيل بنية الصورة في شعر ذي الرّمّة، خاصة على مستوى التشبيه، كونه القالب البلاغي الأكثر حضورًا في شعره. كما تناول الباحث وحدة القصيدة في شعر ذي الرمة، فحاولت الدراسة أن تكشف الأثر الفاعل للطبيعة المتحركة ودورها في وحدة القصيدة، خاصة في القصائد التي يعتمد فيها الشاعر أسلوب السرد القصصي الذي يفضي بدوره إلى توترات شبه درامية في بنية الأحداث المشتملة على عناصر الطبيعة المتحركة، كما تلمست الدراسة الأطر الموضوعية لوحدة القصيدة في بعدها الرمزي المرتبط بالجانب الذكوري (الشاعر)، والجانب الأنثوي (المحبوبة مي)، فقد اطمأن الباحث إلى هذه العلاقة الرمزية، بعد أن حاول تلمس هذه الأبعاد في إطار علاقة الشاعر بالآخر/ المحبوبة (مي).

وخلصت الدراسة في **الفصل الأول** إلى تقرير البعد الرمزي لدلالات الموصوف الحيواني عبر اندفاعها بعناصر أخرى. فعوملت على نحو يتواءم ونضج التجربة الفنية لدى الشاعر، وبدت أكثر عمقا في إطار تداخلاتها بالجانب الموضوعي الأنثوي المتمثّل بمحبوبته (مي).

وفي **الفصل الثاني** تناولت الدراسة الطبيعة الساكنة في شعر ذي الرمة، وتضمن محورين، الأول: "الأبعاد الدلالية لوصف مظاهر الطبيعة الساكنة" فاشتمل على مظاهر منها: الصحراء، والطلل، والأشجار والنباتات، والرياح، والمطر، والليل والنهار، والنجوم. وخلص الباحث إلى أنّ "الصحراء" لم تبق لدى الشاعر فضاء ساكناً، بل فضاءً واعياً نابضا بالحركة والحياة، كما أنه جعل حديثه عن الصحراء مدخلاً للحديث عن المرأة/ المحبوبة، وناقته التي تشاطره همومه ومشاعره وأحاسيسه. كما لحظ أن "الطلل" يتصل لديه بأبعاد نفسية تعكس حزمة من العواطف والمشاعر المتباينة الناجمة عن تحرك الأنا/ الشاعر في هذه الأمكنة. كما تكشف "الأشجار والنباتات" عن الترابطات الروحية والنفسية بين الشاعر وهذه المظاهر الطبيعية من خلال إدراكه للأبعاد الوظيفية لها من جهة، وللمرأة من جهة أخرى. وهو كذلك يوظف "الرياح"

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لتحمل دلالة التفاؤل والأمل عندما تستدر ماء السحاب حيناً، ودلالة الشوق والحنين عندما تكشف معالم الطلل حيناً آخر، فتستمطر الدمع من عينيه شوقاً وولهاً. ويتعاطى الشاعر مع "المطر" بوصفه الباعث الأكبر لصراع الكائنات الحية، كما أن وجود المرأة يرتبط بشكل مطّرد بعوامل نزوله.

وفي هذا الإطار استنتج الباحث كذلك أن الليل يجسّد وطأة الهم والشعور بالرهبة والتشاؤم، أما "النهار"، فهو يتنفس بالأمل والتفاؤل والحياة. وامتلاء ليله "بالنجوم" التي تشبه القناديل مؤذن بانجلاء صبح مشرق ينبئ عن فسحة أمل تلوح في الأفق، وانبلاج فجر يبعث على التفاؤل، بعد انزياح ليل مليء بالهموم والأحزان.

وعالج المحور الثاني في هذا الفصل "الأثر الفني للطبيعة الساكنة في شعر ذي الرمة" فتناول "التشخيص"، و"الاختزال الرمزي"، وخلص إلى أن ذا الرمة يشخص مظاهر الطبيعة الساكنة؛ لتشاركه أحزانه وآلامه وآماله، انطلاقا من رغبة جامحة في بعث الحياة في الجامد والساكن من هذه الطبيعة، بما يتوافق وطبيعة تجربته الشعورية. وفي جانب الاختزال الرمزي، "فالمطر" – مثلاً– جسّد في ذهن ذي الرمة رمزاً للخصب، والحياة، والاستمرار، والبقاء، وموطناً خصباً للصراع والبقاء للحياة. أما "الطلل"، فمثّل رمزاً لبقاء الإنسان بصورة عامة، ورمزاً لبقائه بصورة خاصة، ورمزاً للمحبوبة؛ لأنها كانت تقيم فيه.

وفي **الفصل الثالث** الأخير تناولت الدراسة السمات الأسلوبية في شعر الطبيعة عند ذي الرمة"، واشتمل على ثلاث سمات أسلوبية، هي: "الحوار"، و"التضاد"، و"الالتفات"، فاستنتج الباحث أن الحوار، قد أضفى العديد من العوامل الحركية في بنية الخطاب الشعري، فضلا على أنه كشف طبيعة الصراع الداخلي في نفس الشاعر، وصور العلاقة بين ما يحيط به من موجودات، وما يكتنفها من مشاعر وأحاسيس. وأفصحت تقانة التضاد – من خلال المزج بين

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتناقضات- عن التزاوج والتفاعل في شعر ذي الرمة. فتوصل الباحث إلى أن التضاد أسهم في توسيع أفق الصورة، وإغناء جانب الإيحاء فيها، خاصة ثنائية الحياة والموت الأكثر حضوراً في شعر ذي الرمة.

وتناول هذا المحور ظاهرة الالتفات ودورها الدلالي، وأثرها في توجيه الخطاب الشعري، حين تقوم هذه التقانه بدور فاعل في انزياحات اللغة، من خلال تباين الضمائر وتحولات الأفعال، فمنحت نص ذي الرمة جماليات ما كانت تتحقق لو جاءت سياقاته اللغوية على وتيرة واحدة، علاوة على تعدد الإحالات، واستدعاء غير معنى وفق تأمل الدالات المتنوعة.

أمّا على الصعيد التطبيقي وهو آخر محاور هذه الدراسة، فتمثّل بمقاربة تحليلية لقصيدة مختارة من ديوان ذي الرمة، والتي مطلعها (أللأربُعِ الدُّهْمِ اللواتي.....)، اجتمعت فيها كثير من العناصر الموضوعية والفنية التي تناولتها الدراسة، وهي بالتالي عزّزت قناعات الباحث بما توصّل إليه من نتائج بمقاربته لمواضع مجتزأة من شعر ذي الرمة، فكان هذا النص المكتمل المترابط خير شاهد على استنتاجات الدراسة. والله هو الموفق والهادي إلى الرشاد.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المراجع

المصادر والمراجع

1. إبراهيم، زكريا: **(فلسفة الفن في الفكر المعاصر)**، مكتبة مصر، د. ط، د. ت.

2. ابن الأثير، علي بن محمد، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، د. ت، ت. أحمد الحوفي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ط2، د.ت، ج2.

3. ابن المعتز، عبد الله، **كتاب البديع**، نشر، وتعليق: اغناطيوس كراتشقوفسكي، منشورات دار الحكمة، دمشق، د. ت.

4. ابن حجر، أوس، **ديوانه**، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1979م

5. ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن (ت 321هـ) **الاشتقاق**، ت عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1991.

6. ابن سالم، عمر وآخرون، **قضايا الأدب العربي**، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، الجامعة التونسية، 1964م.

7. ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل (ت458هـ) **المخصص**. د. ط، د. ت، ج11.

8. ابن فارس، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، **معجم مقاييس اللغة**، ت عبد السلام هارون، دار الكتب العلمية، إيران، ط2، 1389هـ.

9. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (276هـ)، **الشعر والشعراء**، ت أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط ، 1966، ج1.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

10. .....، **عيون الأخبار**، شرط وضبط يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1998م، م1، ج2.

11. .....، **كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1984م، ج2.

12. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم (ت: 711هـ)، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط.

13. أبو ديب، كمال، **جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر**، ط2، بيروت، دار العلم للملايين، 1981م.

14. أبو ديب، كمال، **في الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت- لبنان، 1987م.

15. أبو رضا، سعد، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي**، دار البلاغة للطباعة والنشر، بيروت، 1975.

16. أبو سويلم، أنور، **الإبل في الشعر الجاهلي**، دار العلوم، الرياض، 1983م.

17. .....، **المطر في الشعر الجاهلي**، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، 198.

18. أبو لبن، زياد، **المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ**، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 1994م.

19. أدونيس، علي أحمد سعيد، **زمن الشعر**، دار العودة، بيروت، ط3، 1983م.

20. إسماعيل، عز الدين، **جمالية الالتفات**، مجلة النادي الأدبي، جدة- السعودية، عدد59، 1990م.

21. إسماعيل، قباري محمد، **علم الاجتماع والفلسفة**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، ج2، د.ت.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

22. الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت 356 هـ)، **الأغاني**، تـ: عبد الكريم الغرباوي، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1970، ج17، ص306 وما بعدها.

23. اطميش، محسن، **دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986م.

24. إليوت، ت. س؛ وآخرون، **الشعر بين نقاد ثلاثة**، ترجمة: منح خوري، دار الثقافة، بيروت، د. ط، د. ت.

25. أنس الوجود، ثناء، **رمز الماء في الأدب الجاهلي**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 2000م.

26. الأنصاري، أبو زيد سعيد بن أوس (ت 315هـ)، **كتاب الشجر والكلأ**، رواية ابن خالوية أبي عبد الله الحسين بن محمد (ت370هـ). ت. أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة، دار الأبجدية، عمان، 1995م.

27. بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي: الفضاء- الزمن- الشخصية**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1990م.

28. بدوي، عبد الرحمن، **أمانويل كنت**، وكالة المطبوعات، الكويت، 1977م.

29. البستاني، بطرس، **محيط المحيط**، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، د.ت، مادة ضدي.

30. بسطاويسي، محمد رمضان، **الجميل ونظريات الفنون**، كتاب الرياض، رقم 25-26، الرياض، 1406هـ.

31. البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي**، حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، د. م، ط1، 1980م.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

32. بكّار، يوسف، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم**، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009م.

33. البكري، عبيد الله بن عبد العزيز (487هـ)، **معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع**، تحقيق: مصطفى السّقا، عالم الكتب، بيروت، د.ط، م1، ج2.

34. بو مزبر، الطاهر بن حسين، **التواصل اللساني والشعرية: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون**، أستاذ اللسانيات، جامعة هجيل- الجزائر، الدار العربية للعلوم والنشر-ناشرون، ط1، 1428هـ- 2007م.

35. الجاحظ، أبو عثمان، عمر بن بحر (ت255)، **كتاب الحيوان**، تحقيق: شرح عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1969م، ج2.

36. الجبوري، يحيى، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1979م.

37. الجلبي، آن تحسين، **الرؤية في شعر ذي الرّمة**، دار ومكتبة بسام، العراق- الموصل، 2010م.

38. الجمحي، محمد بن سلام (ت: 231هـ)، **طبقات فحول الشعراء**، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ج2، د. ط، د. ت.

39. جمعة، حسين، **الحيوان في الشعر الجاهلي**، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر، سوريا، 2010م

40. جيرار، جنينيت، **خطاب الحكاية: بحث في المنهج** ، ترجمة: محمد معتصم؛ وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، د.م، ط2، 1997م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

41. الحاوي، إيليا، **فن الوصف وتطوره في الشعر العربي**، دار الكتاب اللبنـــاني، بيـــروت، لبنان، ط2، 1967م.

42. .....، **في النقد الأدبي**، دار الكتب اللبناني، بيروت، ط4، ج2، 1979م.

43. حمادة، إبراهيم، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، دار الشعب، مصر، د.ت.

44. حمر العين، خيرة، **شعرية الانزياح**، دراسة في جماليات العدول، د.م، د.ت.

45. الحموي، الأمام شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت (ت626هـــ): معجم البلدان، دار إحيـــاء التراث العربي، بيروت، م2، د. ط، د. ت.

46. الحوراني، رامز، **المناهج النقدية الحديثة**، ساب للطباعة والنشر، بيروت، 1995.

47. خاطر، محمد عبد المنعم، **ذو الرُّمَّة غيلان بن عقبة**، مكتبة سماح، طنطا، د. ط، د. ت.

48. الخطيب، عماد علي، **الأسطورة معياراً نقدياً: دراسة في النقد العربي الحديث والـــشعر العربي الحديث**، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 2006م.

49. خليف، يوسف، **ذو الرمة شاعر الحب والصحراء**، دار المعارف، بمصر، 1968.

50. درويش، أحمد، **مفهوم اللغة العليا في النقد الأدبـــي**، المجلة العربيـــة للثقافـــة، تـــونس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ع32، آذار، 1997م نقلاً عن أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا دراسة نقدية في ألفة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيـــضاء، المغـــرب، 2006م

51. الدميري، كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى (ت 808هـــ)، **حياة الحيوان الكبـــرى**، وضع حواشيه وقدم له أحمد حسن بسج، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

52. الدينوري، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت276هـ)، **الأنواء في مواسم العرب**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. د. ط، 1988م

53. ذو الرُّمة، غيلان بن عقبة، **(الديوان)**، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي (ت231هـ)، رواية الإمام أبي العباس ثعلب ، حققه وقدم له وعلّق عليه، عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، د.م، د.ط، د.ت، ج1.

54. الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، إربد، ط2، 1995م.

55. رضوان، عبدالله، **أسئلة الرواية الأردنية**، دراسة في أدب مؤنس الرزاز الروائي، منشورات وزارة الثقافة، عمان- الأردن، 1991م.

56. الزبيدي، أبو الفيض محمد بن محمد حسين، **تاج العروس من جواهر القاموس**، ت. عبد الستار أحمد فرّاج، الكويت، د.ت.

57. الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمد بن عمر بن محمد، (ت 338هـ)، **أساس البلاغة**، دار الجيل بيروت- د. ط، د. ت تحقيق: عبد السلام محمد هارون.

58. الزمخشري، أبو القاسم، جار الله محمد بن عمر بن محمد، (ت 338هـ)، **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، رتبه محمد عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003م.

59. زهير بن أبي سلمى، **(الديوان)**، صنعة الأعلم الشمنتري، ت: فخر الدين قباوة، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980م.

60. سالم، السيد عبد العزيز، **دراسات في تاريخ العرب عصر ما قبل الإسلام**، دار المعارف بمصر، د. ط، ج1، 1968م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

61. السكاكي، محمد بن علي، **مفتاح العلوم**، ضبطه وكتب هوامشه نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983م.

62. سليمان، خالد، **المفارقة والأدب**، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، عمّان، 1999م.

63. سويف، مصطفى، **الأسس النفسية للإبداع الفني: في الشعر خاصة**، دار المعارف، مصر، 1959م.

64. .....، **دراسات نفسيّة في الإبداع والتلقي**، الدارس المصريّة اللبنانية، القاهرة، 1999م.

65. شاكر، هادي شكر، **الحيوان في الأدب العربي**، عالم الكتب، بيروت ، لبنان، ط2، ج1، 1985م.

66. الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط8، 1973م.

67. .....، **الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية**، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط6، 1966م.

68. شحادة، عبد العزيز، **الزمن في الشعر الجاهلي**، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، القاهرة، 1995م.

69. الشريشي، أبو العباس أحمد بن عبد المؤمن القيسي (ت 619هـ)، **شرح مقامات الحريري**، ت محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، د. ط، 1998، ج3.

70. الشنطي، محمد صالح، **في النقد الأدبي الحديث، مدارسة ومناهجه وقضاياه**، دار الأندلسي للنشر والتوزيع حائل 1999م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

71. شيخ أمين، بكري، **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، علم البديع، دار العلم للملايين، بيروت، ج3، 1987 م.

72. صائب، سعد، **شعراء وأدباء من الشرق والغرب**، منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 1976م.

73. الصائغ، عبد الإله، **الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام**، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، 1986.

74. الصالحي، عباس مصطفى، **الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

75. ضيف، شوقي، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، دار المعارف بمصر، ط6، د.ت.

76. الطيب، عبد الله، **شرح أربع قصائد لذي الرُّمَّة**، مطبعة مصر بالخرطوم، 1958م.

77. عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمان، د. ط، 1982م.

78. عبد الرحمن، نصرت، **الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، د.ط، 1985م.

79. عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، مكتبة لبنان، الشركة المصرية، العالمية للنشر، 1994م.

80. عبد المطلب، محمد، **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة– مصر، 1995م.

81. العريض، إبراهيم، **الأساليب الشعرية**، دار مجلة الأديب، د.م، 1995م

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

82. عطوان، حسين، **مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي**، دار المعارف، مصر، د. ط، د. ت.

83. العكيلي، عهود عبد الواحد، **الصورة الشعرية عند ذي الرُّمَّة**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 2010م.

84. علي، جواد، **تاريخ العرب قبل الإسلام**، بغداد، د. ط، ج1، 1985م.

85. غانشف، غيورغي، **الوعي والفن**، ترجمة: نوفل نيوف، مراجعة: سعد مصلوح، عالم المعرفة، الكويت، ع146، 1990م.

86. الغذامي، عبد الله محمد، **الخطيئة والتكفير**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985م.

87. غربال، محمد شفيق، **الموسوعة العربية الميسرة**، دار القلم، القاهرة، د. ط، 1965م.

88. الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت. 170هـ)، **كتاب العين**، ت. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، م3، 2004م.

89. القباني، حسين، **فن كتابة القصة**، الدار المصرية للتأليف والترجمة، د.ت.

90. القط، عبد القادر، **في الشعر الإسلامي والأموي**، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1987م

91. القنطار، بهيج مجيد، **الطبيعتان الحية، والصامتة في الشعر الجاهلي**، دار الافاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1986م.

92. القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ت. محمد قزقزان، دار المعرفة، بيروت– لبنان

93. القيسي، نوري حمودي، **الطبيعة في الشعر الجاهلي**، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 1970م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

94. كودويل، كريستوفر، **الوهم والواقع دراسة في منابع الشعر**، ترجمة: توفيق الأسدي، دار الفارابي، بيروت، 1982م.

95. كورك، جاكوب، **اللغة في الأدب الحديث: الحداثة والتجريب**، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، العراق، د.ط، 1989م.

96. الكومي، محمد محمد، **ذو الرمة حياته وشعره**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، د.ط، 1980م.

97. كوهن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1986م .

98. محمد، إبراهيم عبد الرحمن، **قضايا الشعر في النقد العربي**، دار العودة، بيروت، ط2، 1981م.

99. المرزوقي، سمير؛ وشاكر، جميل، **مدخل إلى نظرية القصة**، دار الشؤون العامة، بغداد، العراق، 1986م.

100. المسدي، عبد السلام، **الأسلوب والأسلوبية**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1993م.

101. مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، ج1، 1683م.

102. المعتوق، أحمد محمد، **اللغة العليا دراسة نقدية في لغة الشعر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006م.

103. مفتاح، محمد، **دينامية النص (تنظير وإنجاز)**، المركز الثقافي العربي، بيروت– لبنان، 1987م.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

104. الميداني، أبو الفضل احمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري (ت: 518هـ) **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، ج2، د.ط، 1950م.

105. ناصف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، دار الأندلس، د.م، ط2، 1981م.

106. .....، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981م.

107. نافع، عبد الفتاح، **الحوار في غزل بن أبي ربيعة**، الوكالة الوبية للتوزيع والنشر، الزرقاء- الأردن، د.ت.

108. نجم، محمد يوسف، **فن القصة**، دار الثقافة، بيروت- لبنان، ط7، 1979م.

109. نزال، فواز، **لغة الحوار في القرآن الكريم**، دار الجوهرة، عمان- الأردن، 1422هـ.

110. نصر، عاطف جودة، **الرمز الشعري عند الصوفية**، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1978م.

111. نصير، أمل طاهر، **حول نار الشعر القديم** (مقاربات نقدية)، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، 2006م.

112. النعيمي، أحمد إسماعيل، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**، سينا للنشر، القاهرة، 1995م.

113. نوفل، سيد، **(شعر الطبيعة في الأدب العربي)**، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، ط2، د.ت.

114. النيسابوري، الإمام أبو منصور إسماعيل الثعالبي (ت 429هـ)، **كتاب فقه اللغة وسر العربية**، د. م، د. ط، د. ت.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

115. هلال، عبد الناصر، **الالتفات البصري من النص إلى الخطاب** (قراءة في تشكيل القصيدة الجديدة)، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، 2010م.

116. ويس، أحمد مجد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2005م.

117. اليوسف، يوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، دار الحقائق، بيروت، ط4، 1985م.

118. يونج، كارل، **الإنسان ورموزه: سيكولوجيا العقل الباطن**، ترجمة، عبد الكريم ناصيف دار منارات للنشر عمان، 1987م.

الرسائل الجامعية:

1. البياتي، سناء حميد، **البناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الأموي**، رسالة دكتوراه غير منشورة، بغداد- العراق، 1989م.
2. الخروبي، غدير عثمان، **المكان في مدن الملح**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، عمان.
3. السهمي، صالح بن أحمد بن محمد، **الحوار في شعر الهذليين (دراسة وصفية تحليلية)**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة أم القرى بمكة المكرمة، المملكة العربية السعودية، 1429هـ، 2009م.
4. عبيدات، حسين محمد محمود، **صورة الناقة في شعر ذي الرُّمة**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد، 2004
5. الفايز، عبد الرحمن بن عبد العزيز، **الحوار في الشعر العربي إلى نهاية العصر الأموي**، دراسة بلاغية نقدية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، جامعة الإمام محمود بن سعود الإسلامية، المملكة العربية السعودية، 1425هـ.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

6. محفوظ، رامية، **الصورة الفنية في شعر ذي الرمة**، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة تشرين، حلب، 1998م.

الدوريات:

1. اختيار، أسامة سليمان، البعد المكاني في صور ذي الرّمة الفنية، **مجلة التراث العربي**، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، ع52، تموز، 1993م.
2. حسنة، عبد السميع، الرمز الفني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرُّمَّة، **مجلة فصول**، م14، ع2، 1995م.
3. خريوش، حسين، الالتفات وأثره في شاعريَّة ابن زيدون (دراسة نصية)، **أبحاث اليرموك**، م13، ع2، 1995م.
4. الرواشدة، سامح، قصيدة "إسماعيل" لأدونيس، (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته)، **مجلة دراسات**، الجامعة الأردنية، م30، ع3، 2003م.
5. نصير، أمل طاهر، "فاعلية المكان في بناء القصيدة عند ذي الرُّمة مقدمة القصيدة نموذجاً"، **مجلة جامعة الملك سعود– الآداب**، م15، ع2، 1420هـ.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Alshammari. Bandar Alsaab. Nature in the Poetry of Thi Arrumma.

Supervisor: Prof. Amal Nusair

Abstract

The nature was embodied in its two dimensions – motion and static- in the poetry of thi arrumma clearly and it has its own effect on his poetry. The aim of this study is to explore this important effect within its privacy in the poetic structure. Based on this، the study sought to achieve this aim through studying the presence of the motion and static nature in his poetry within many aspects. Each domain in this study to study the parts of this presence، as in the introduction the study indicated the consideration of thi arrumma of the nature making his relationship with the place very strong. Moreover، presented a brief for the most important studies that discussed hid poetry. The study concluded that most studies dealt with the place of in his poetry. Further، those studies did not reveal the objective equalizer between the life nature and the (I/the poet) and his beloved (Mai) from the main theme of the universe which is based on both males and females. The first chapter discussed the motion nature in thi Arrumma within its indicative domains and artistic effect. The chapter concluded that the motion nature has its own presence making a worthwhile phenomenon forming the main structure in the imagery structure in the poetic script within the elements of the image (motion، color، voice) in the Rhetoric form of his poetic experiment. With regard to unit of the poem it was evident in the artistic and topic aspects clarifying the effect of this nature in addition to the objectivity of this unit in both dimensions، the symbolic which is related to the male side (poet) and the female aspect (Mai). In the second chapter the study dealt with the static nature in thi arrumma poetry to the indicative aspects of this nature، The chapter concluded that it reflects a bundle of varied emotions full of sorrow، pain، happiness and desire. Additionally، the embodied symbol from moving motion to static

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

nature as well as interference between the main images of the woman، animal and place with rain in his poetry to form the poet's view in the unity and integration with the globe and its components.

The third chapter، was devoted the style characteristics in thi arrumma poetry: dialogue، contrast، and attention to complete of the imagery scene and its psychological effect and its role in delivering the artistic experiment to the receiver since it is a reflection of reality and an expression about the relation with self and the connections of sorrow، happiness، desire and pain.

The study contained a model of thi arrumma poetry to promote the researcher's contentment of his results presenting the privacy of nature from the objective and artistic domains as those things dominated his visions that are related to the poet's psychological state.

The study ended with a conclusion presenting findings reached by the researcher.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University