



جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

الصُّورَةُ الفَنِّيَّةُ فِي كِتَابِ الاِخْتِيَارَيْنِ لِالأَخْفَشِ الصَّغِيرِ

إعداد الطالب
عادل حمّاد القاسمي البلوي

إشراف
الدكتور أحمد صالح الزعبي

رسالة مقدّمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في الأدب العربي/ قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2013 م

الإهداء

إلى مَنْ أوصاني الله بهما وببرّهما، إلى من علماني الكثير، أبي وأمّي ...
إلى اليدِ الطاهرةِ التي أزالَتْ مِنْ أَمَامِي أشْوَكَ الطَّرِيقِ، إلى مَنْ كَلَّلَ العِرْقُ جَبِينَهُ
وَشَقَّقَتْ الأَيَّامُ يَدَيْهِ؛ إلى مَنْ عَلَّمَنِي أَنَّ الأَعْمَالَ الكَبِيرَةَ لَا تَتَمُّ إِلَّا بالصَّبْرِ والعَزِيمَةِ
والإِصْرَارِ... إلى من كَلَّلَهُ اللهُ بالهِيبَةِ والوَاقَارِ ومن أَحْمَلُ اسْمَهُ بِكُلِّ افْتِخَارٍ ...
والذي العزير.

إلى الروح التي تسكنُ شِعْغافَ قلبي، وتمدّني دوماً بالقوة والصبر... إلى مَنْ
رَكَعَ العِطَاءُ أَمَامَ قَدَمَيْهَا، أعطتني من دَمِهَا وقلْبِهَا وعَمْرِهَا حُبًّا وتصمِيمًا ودَفْعًا
للإمام، إلى الغالية التي نرى الأمل من عينيها... يدٌ بيضاءُ مفتوحةٌ مملوءةٌ حُبًّا...
روحُ أمّي الحبيبة - رحمها الله وسقاها من شآبيب رحمته، وأسكنها فردوس جنّاته.
إلى سندي وقوتي وملاذي وملجئي بعد الله ... إخواني وأخواتي.
وإلى من تحمّلت عناء الغربة ومشاق السفر... زوجتي الغالية.
أهديهم جميعاً هذا العمل.

عادل حمّاد القاسمي البلوي

الشكر والتقدير

الحمد لله الذي أنعم علينا بنعمة الإسلام، وهو المتفضل على عباده، وقد قال الرسول صلى الله عليه وسلم: "لا يشكرُ اللهَ مَنْ لا يشكرُ الناسَ". فاعترافاً مني بالجميل وردّ الفضل لأصحابه، فأتوجّه بالشكر الجزيل لأستاذي الفاضل الدكتور أحمد الزعبي، الذي أشرف على هذا الرسالة إشرافاً دعوياً، حيثُ كان له الفضل الأكبر في تصويب مسيرة البحث، فكان يسدّد ويصوّب ويرشد ويشجّع، ولم يبخل لحظة في أن يُسدي إليّ النصح والإرشاد، فكان بذلك نعم الموجّه والمشرف الحفيّ بطلابه، وإني إذ يعجزُ لساني عن شكر أفضاله، فأسالُ الله أن يجزلَ له المثوبة، وأن يبلغه أرفع الدرجاتِ عنده في عليائه، إنه سميعٌ قريبٌ مجيبُ الدعاء.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور شفيق الرقب، والأستاذ الدكتور خليل الرفوع، والدكتور سلامه الغريب الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذه الرسالة، لتقويم اعوجاجها، وسدّ ثلومها، وتشذيب نتوئها، فجزاهم الله عني خيرَ الجزاء. ولا أشكُّ في أنني سأستفيد من آرائهم الحصيفة في النظر إلى مسائل الدراسة، وسأحرصُ على تسجيل ملحوظاتهم وتوجيهاتهم العلمية للاستفادة منها.

وأتوجّه بالشكر موصولاً إلى أساتذتي الكرام في قسم اللغة العربية، الذين تعلمتُ على أيديهم كيف يكونُ البحثُ بحثاً، والعلمُ علماً، فجزاهمُ الله عني خيرَ ما يجزي به عباده الصالحين العاملين، وأبقاهم وأدامهم منهلاً يُستقى منه، ومثلاً خيراً للبدل والعطاء لأجل العلم وطلابه.

وأخيراً أودُّ أن أشكرَ جميعَ مَنْ ساهمَ في إخراج هذا العملِ سواءً بطباعته أم

بمراجعتِهِ وتدقيقِهِ، أم بإرشادي إلى بعضِ مظانِّ البحثِ؛ ممّن ذكرتُ وممّن لم

أذكر... فجزاهمُ الله عني خيرَ الجزاء في الدنيا والآخرة.

عادل حمّاد القاسمي البلوي

فهرس المحتويات

الصفحة	المحتوى
أ	الإهداء
ب	الشكر والتقدير
ج	فهرس المحتويات
هـ	الملخص باللغة العربية
و	الملخص باللغة الإنجليزية
1	المقدمة
3	الفصل الأول: الإطار النظري للدراسة (كتاب الاختيارين بين مادته وشخصه - مفهوم الصورة الفنية قديماً وحديثاً
3	1.1 التعريف بجامع كتاب الاختيارين
3	1.1.1 اسمه ونسبه والعصر الذي عاش فيه
5	2.1.1 مكانة جامع كتاب الاختيارين العلمية والشعرية
7	2.1 التعريف بكتاب الاختيارين
7	1.2.1 كتاب الاختيارين ومحتواه العلمي
9	2.2.1 كيفية جمع كتاب الاختيارين
11	3.2.1 القيمة العلمية والفنية لكتاب الاختيارين
13	3.1 التعريف بالصورة الفنية ووظيفتها وأهميتها
26	الفصل الثاني: موضوعات الصورة الفنية في كتاب الاختيارين
26	1.2 الصورة الفنية للإنسان في كتاب الاختيارين
42	2.2 الصورة الفنية للحيوان في كتاب الاختيارين
65	3.2 الصورة الفنية للنبات في كتاب الاختيارين
71	4.2 الصورة الفنية للطبيعة في كتاب الاختيارين
82	الفصل الثالث: مصادر الصورة الفنية في كتاب الاختيارين
82	1.3 المصدر الإنساني
95	2.3 المصدر الطبيعي

الصفحة	المحتوى
107	الفصل الرابع: أنماط الصورة الفنية في كتاب الاختيارين
126	الفصل الخامس: سمات الصورة الفنية في كتاب الاختيارين
126	1.5 شكلية الصورة وسماتها في كتاب الاختيارين
144	2.5 الصورة الكلية/ المركبة وسماتها في كتاب الاختيارين
166	3.5 السمات الإبداعية العامة للصورة في كتاب الاختيارين
169	1.3.5 الإبداعية وماهيتها في كتاب الاختيارين
187	2.3.5 الوضوح والدقة للصورة الفنية
195	الخاتمة
197	المراجع

المُلخَص

الصُّورَةُ الفَنِّيَّةُ فِي كِتَابِ الاختِيَارَيْنِ للأخفشِ الصَّغِيرِ

عادل حمّاد القاسمي البلوي

جامعة مؤتة، 2013

تناولت هذه الدراسة الصُّورَةَ الفَنِّيَّةُ فِي كِتَابِ الاختِيَارَيْنِ للأخفشِ الصَّغِيرِ، وبيّنت المادّة الشعريّة التي اختارها الأخفش في هذا الكتاب مجالات الصورة الفنّيّة وموضوعاتها في شعر الحقب التاريخيّة التي قيلت فيها تلك القصائد، كما بيّنت مصادرها، وأنماطها، وأساليب تشكيلها، فكان هناك ظهور واضح للصورة بمصادرها الثلاثة: الإنسانيّة، والطبيعيّة، والحيوانيّة.

وقد جاءت الرسالة في مقدّمة، وتمهيد، وخمسة فصول، وخاتمة.

تناول التمهيد كتاب الاختيارين بين مادّته وشخصه.

وتحدّث الفصل الأول عن مفهوم الصورة الفنّيّة قديماً وحديثاً.

ودرس الفصل الثاني موضوعات الصورة الفنّيّة في كتاب الاختيارين.

وحلّل الفصل الثالث مصادر الصورة الفنّيّة.

وتناول الفصل الرابع أنماط الصورة الفنّيّة.

وعالج الفصل الخامس سمات الصورة الفنّيّة في كتاب الاختيارين.

Abstract
Artistic Image in Book of Al-Ekhetiarrain
of Al-Akhfach the Minor

Adel Hammad Al-Qasemi Al-Balawi

Mu'tah University, 2013

This study technical picture in the book Al-Ekhetiarrain for Okhvh small, and showed Article poetic chosen by Al-Akhfach in this book the areas of technical picture and themes in the poetry of historical eras that have been made where these poems, as shown sources, types, and methods of formation, there was the emergence of a clear image resorces three: human, natural, and animal.

The letter came in the introduction, smoothing, and five chapters, and a conclusion.

Breface addressed book Al-Ekhetiarrain between the substance and their charactertal.

The first chapter talked about the concept's ancient and modern art.

The second chapter studied topics technical picture in the book Al-Ekhetiarrain.

The third chapter analyzed the technical picture sources.

The fourth chapter discusses the technical picture patterns.

Chapter five addressed the technical picture attributes in the book Al-Ekhetiarrain.

المقدّمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيّد الأنبياء والمرسلين
محمد بن عبدالله عليه أفضل الصلاة وأتمّ التسليم.

وبعد:

فإنّ الشعر ممّا يفتق الألسنة ويوسّع المدراك، ويذهب اللّكنة، ويذكي الفطنة،
فاستحقّ بذلك مدارسته والإتكار من قراءته، بل الغوص في بحره، واستخراج
لؤلؤه ودرره، وأنّ أحقّ ما دُرِس منه ما نطق به أرباب الفصاحة وأئمة البيان ممّن
يحتجّ بلغتهم، ويستشهد بأقوالهم، من أهل الجاهليّة، وأهل صدر الإسلام.
ولقد عني علماء اللّغة وأدباءها بهذا الشعر، فجمعوه، بين شعر شاعر، أو
شعر قبيلة، أو قصائد ذات معانٍ شريفة لعدّة شعراء، أو معانٍ مفردة، أو أبياتٍ
شوارد، تعين على التعامل مع الحياة، وتسهم في إغناء التجارب.

وتتناول هذه الرّسالة الصورة الفنيّة في كتاب الاختيارين، الذي جمعه
الأخفش الصغير أحد الرّعيل الأوّل من علماء الأئمة ولغوييها الأفاضل، ولقد حاولت
أنّ اكتشف أسرار الصورة الفنيّة، واستيضاح معالمها، واستتطاق معانيها،
واستجلاء دررها، واستخراج ذخائرها.

وتكمن أهميّة الموضوع - في رأيي - في أنّه يساهم في عمليّة ربط
الدّراسات النقدية القديمة بالدّراسات النقدية الحديثة، ويلقي الضوء على زاوية غير
مضاعةٍ من شعر شعراء كتاب الاختيارين.

وقد استنقمت البحث عندي في تمهيدٍ، وخمس فصول، وخاتمة، صدرتها
بتمهيدٍ عرضت فيه لكتاب الاختيارين من حيث مادّته وشخصه، والتعريف بكتاب
الاختيارين، وكيفية جمعه، والقيمة الفنيّة والعلميّة له، ثمّ التعرّيج على تعريف
جامع هذا الكتاب من حيث اسمه ونسبه والعصر الذي عاش فيه، وسبب جمع هذا
الكتاب.

أمّا الفصل الأوّل، فتحدّثت فيه عن مفهوم الصورة الفنيّة وأهميّتها عند النقاد
القدامى والمحدثين.

أمّا الفصل الثاني، فأفرد للحديث عن موضوعات الصورة الفنيّة في كتاب

الاختيارين، المتمثلة في الصورة الفنيّة للإنسان والحيوان والطبيعة والنبات. ودرست في الفصل الثالث مصادر الصورة الفنيّة في كتاب الاختيارين، وفيه المصادر الناجمة عن الحياة الإنسانيّة وما يتعلّق بها، والمصادر الناجمة عن الطبيعة بنوعها الصّامّة والصّانّنة.

أمّا الفصل الرابع، فقد درست فيه أنماط الصورة الفنيّة البصريّة، والسمعيّة، والشميّة، والذوقيّة، واللمسيّة، ولكل منها شواهدا في الكتاب.

أمّا الفصل الخامس، فهو في سمات الصورة الفنيّة، وتحدّثت فيه عمّا ظهر لي من خصائص الصورة الفنيّة في كتاب الاختيارين في الشكل والمضمون، وإظهار شكليّة الصورة الفنيّة، من حيث بساطتها وتعقيدها وكليتها، ثمّ بيان السمات الإبداعيّة للصورة من حيث بيان مفهوم الإبداعيّة وسماتها في كتاب الاختيارين. وأنّهى الباحث رسالته بخاتمةٍ، لخصت أهمّ النتائج التي حصل عليها من خلال البحث في كتاب الاختيارين.

أمّا مصادر البحث ومراجعته فمتعدّدة، وفي مقدمتها كتاب الاختيارين بتحقيق فخر الدّين قباوة، كما شملت بعض من كتب تاريخ الأدب، وكثيراً من الكتب القديمة والحديثة، منها الصورة الفنيّة في التراث النقديّ لجابر عصفور، والصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي على ضوء النقد الحديث لنصرت عبدالرحمن، والصورة الفنيّة في المفضليات لزيد الجهني، والطبيعة في الشعر الجاهلي لنور القيسي، إضافة إلى كثيرٍ من الدّراسات النقديّة والأسلوبيّة الحديثة.

أمّا منهج الدّراسة، فهو المنهج التحليلي التكاملي الذي يتّخذ من النص الأدبي مادة للبحث، فقد حلّلت النص الشعري تحليلاً متكاملًا مستعيناً بما قدّمته العلوم الإنسانيّة في هذا المجال.

وأرجو الله أن يكون في هذه الدّراسة ما ينير تجارب هؤلاء الشعراء في موضوع الصورة، وفي الختام، أشكر أستاذ الدكتور أحمد الزعبي صبره عليّ، وحرصه على توجيهي وإرشادي إلى الطريق الصحيح.

الفصل الأول

كتاب الاختيارين بين مادته وشخصه

مفهوم الصورة الفنية قديماً وحديثاً

في هذا الفصل، سيحاول الباحث أن يقدم حديثاً يحاول فيه أن يحيط بكل ما يختصّ بكتاب الاختيارين من حيث التعريف بهذا الكتاب منهجاً ومحتوى، ثم بيان القيمة العلمية والفنية له مع توضيح لطريقة جمعه، وقبل البدء في ذلك، يحسن الوقوف على حياة صاحب الكتاب وعصره ومنهجه في جمع كتابه، وصاحب الكتاب هو الأخفش الصغير، وسيقوم الباحث ببيان اسمه، ونسبه، مع إظهار مكانته بين الشعراء في عصره.

1.1 التعريف بجامع كتاب الاختيارين

1.1.1 اسمه ونسبه وعيشه والعصر الذي عاش فيه

تذكر كتب التراجم أن الأخفش الصغير هو: علي بن سليمان بن الفضل، ولد حوالي سنة (235هـ)⁽¹⁾، وأخذ عن المبرّد وثعلب وغيرهما من علماء البصرة والكوفة، وقد عاش في ضائقة وفاقة، حتى اضطرّ أن يشكو إلى علي بن مقلة ما هو فيه ويرجوه التوسّط عند الوزير علي بن عيسى، ليُجري عليه بعض الرزق، ولكن الوزير ردّ توسّط ابن مقلة وانتهره، فاغتمّ الأخفش، وانتهت به الضائقة إلى أن أكل السلجم⁽²⁾، النىّ فمات فجأة ببغداد سنة (315هـ)، وقد أشرف على الثمانين من العمر، ودفن في مقبرة قنطرة بردان⁽³⁾.

وكان الأخفش كثيراً ما يلازم المبرّد، فلما طلب إبراهيم بن المدبر، الوزير المشهور، من المبرّد جليساً، يجمع له بين تأديب ولده وإمتاعه بمؤانسته، ندب له

(1) الحنبلي، ابن العماد، عبد الحي بن أحمد الدمشقيّ، (1032هـ-1089هـ)، شذرات

الذهب في أخبار من ذهب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج3، ص35.

(2) السلجم: اللفت ويقال هو اللحم النيئ.

(3) الأخفش الصغير، علي بن سليمان بن الفضل، (ت315هـ)، (1974م)، كتاب

الاختيارين، تحقيق: فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، ط1، ص6.

الأخفش، وكتب إليه: قد أنفذت إليك، أعزك الله، فلاناً، وجملة أمره كما قال الشاعر(1):

إِذَا زُرْتُ الْمُلُوكَ فَإِنَّ حَسْبِي شَفِيعاً عِنْدَهُمْ، أَنْ يَجْبِرُونِي
ويعود هذا اللقب وهو (الأخفش) إلى أصل خفش، ومعنى الخفش ضعف في
البصر وضيق في العين، وقيل: صغر في العين، أو فساداً في جسم العين واحمرار،
وقال الخطابي: إنَّ الخفش مصدر خَفَشْت عينه خَفْشاً إِذَا قَلَّ بصرها، وهو فسادٌ في
العين يضعف منه نورها، وتغمض دائماً من غير وجع(2).

وقد كان الأخفش مزاحاً، ومن ذلك قصته مع ابن الرومي، ذلك أن ابن
الرومي كان شديد التطير وكان الأخفش يباكره، ويطلق عليه الباب، فيسأله: من
بالباب؟ فيجيب: حرب ابن مقاتل(3). فيقول ابن الرومي، يهجو(4):

قُولَا، لِنَحْوِينَا، أَبِي حَسَنٍ إِنَّ حُسَامِي مَتَى ضَرَبْتُ مَضَى
لَا تَحْسَبَنَّ الْهَجَاءَ يَحْفَلُ بِالرِّ فَع، وَلَا خَفْضَ خَافِضٍ خَفَّضَا
كَأَنَّيْ بِالشَّقِيِّ مُعْتَذِرًا إِذَا الْقَوَافِي أَدَقَّنَهُ الْمَضَضَا

ويزيد المرزباني بقوله: "... وشهدته يوماً وقد صار إليه رجل من حلوان
كان يكرمه، فحين رآه قال له: من الكامل"(5).

حِيَاكَ رَبِّكَ أَيُّهَا الْحَلَوَانِي وَكَفَاكَ مَا يَأْتِي مِنَ الْأَزْمَانِ
ثم التفت إلينا وقال: ما نحسن من الشعر إلا هذا، وما يجري مجراه، وذكر
محمد بن اسحق النديم في كتاب الفهرست له، أن له من التصانيف كتاب الأنواع،
وهو كتاب تفسير، وتفسير كتاب سيبويه، وكتاب التنبيه والجمع، وكتاب شرح

(1) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص6.

(2) ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل جمال الدين، (ت711هـ)، لسان
العرب، دار صادر، بيروت، ط1، ج6، مادة (خفش)، ص298.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص8.

(4) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص8.

(5) الصفي، علي بن إسماعيل، الوافي بالوفيات، (د.ت) دار الكتب العلمية، بيروت، ط1،
ج6، ص406.

سببويه، وكتاب الحداد، وقال ياقوت: ووجدت أهل مصر ينسبون إليه كتاباً في النحو هذبه أحمد بن جعفر الدينوري، وسماه المهذب.

2.1.1 مكانة جامع كتاب الاختيارين العلمية:

حدّث بعض أصحابه أنّه كان يحفظ ثلاثين ألف بيت شعر، شاهد في كتاب الله عزّ وجلّ⁽¹⁾، وقد كان ابن الرومي (ت283هـ) الشّاعر يُكثر الهجاء للأخفش، ذلك أنّ ابن الروميّ كان كثير الطيرة، والأخفش كان كثير المزاح، فكان يباكره قبل كل أحد، ويطرق الباب عليه، فيقول: من بالباب، فيقول الأخفش⁽²⁾:

حَرْبُ الْأَقْلِ لِنَحْوِيكَ الْأَخْفَشِ أَنْسَتِ فَقَصَّرَ فَلَا تَوْحُشَ
وَمَا كُنْتَ فِي غِيَةِ مَقْصَرًا وَأَشْلَاءَ أُمَّكَ لَمْ تُنْبَشْ

وهذه قصيدة طويلة جاء بها ابن الروميّ موجهةً إلى الأخفش، فلمّا سمع الأخفش بهذا الهجاء، جمع أصحابه ودخلوا على ابن الرومي فكفّ عن هجائه، فسألوه أن يمدحه، فقال⁽³⁾:

ذُكِرَ الْأَخْفَشُ الْقَدِيمُ فَقَانَا إِنَّ لِلْأَخْفَشِ الْحَدِيثِ، لَفَضْلًا
بَدَأَ النَّحْوُ نَاشِيئًا، فَعَزَاهُ أَحَدْتُ الْأَخْفَشِينَ، فَانصَاتَ كَهْلًا
كُلَّمَا شَذَّتِ الْفُرُوعُ عَنِ الْأَصْلِ لِي ثَنَاهَا، فَأَلْحَقَ الْفَرْعَ أَصْلًا

وقد قدّم الأخفش الصّغير إلى مصر سنة سبع وثمانين ومائتين، وخرج عنها سنة ثلاثمائة إلى حلب مع علي بن بسطام، وسبب خروجه إلى مصر هو أنّ إبراهيم بن المدبر طلب من ابن العباس المبرّد جليساً يجمع مع مجالسته تعليم ولده، فندب إليه علي بن سليمان، وبعثه إلى مصر، فكتب معه قد أنفذت إليك أعزك الله فلاناً، وجملة أمره كما قال الشّاعر⁽⁴⁾:

(1) ابن منظور، محمّد بن مكرم بن علي، أبو الفضل جمال الدين، (ت711هـ)، مختصر

تاريخ دمشق، دار صادر، بيروت، ج6، ص488.

(2) الصفدي، الوافي بالوفيات، ص406.

(3) الأخفش الصّغير، كتاب الاختيارين، ص7.

(4) الأخفش الصّغير، كتاب الاختيارين، ص6.

إِذَا زُرْتُ الْمُلُوكَ فَإِنَّ حَسْبِي شَفِيعاً عِنْدَهُمْ أَنْ يُجْبِرُونِي

وبعد قيامه في حلب سار إلى العراق، وتوفي ببغداد (1).

وكان من صفاته أنه أجلع، والأجلع هو الذي لا تنضمُّ شفتاهُ إلى أسنانه، وتذكرُ الروايات أنه ولد سنة مائتين وخمس وثلاثين.

والأخفش الصَّغِيرُ لقبٌ أطلق على هذا الشاعر، علماً بأنَّ هناك ألقابٌ قد ماثلته أطلقت على غيره، فكان هناك الأخفش الأوسط، وهو سعيد بن مسعدة تلميذ سيبويه، وكان هناك أيضاً الأخفش الكبير، وهو أبو الخطاب عبد الحميد بن عبد المجيد من أهل هجر، وهو شيخ سيبويه، وأبي عبيد وغيرهما (2).

وتذكر الروايات أنَّ الأخفش الصَّغِيرُ هو من تلاميذ النحاس، الذين قرءوا وتعلموا عليه (3).

ومن الصفات التي يتمتع بها الأخفش، وقد ذكرت في كتب التاريخ وكتب الأدب العربي صفة المزاح، حيث كان لا يرى في لقبه ما يعيبه، ودليل ذلك ما روي أنَّه دفع كتاباً إلى أحد جلسائه ليكتب عليه اسمه، وقال له: خفش خفش، يريد: اكتب الأخفش، ثم قال: أنشدنا أبو العباس المبرِّد (4):

لَا تَكْرَهَنَّ لِقَبّاً، شُهْرَتَ بِهِ فَالْرُبَّ مَحْفُوظٍ مِنَ اللَّقَبِ
قَدْ كَانَ لِقَبِّ، مَرَّةً، رَجُلٌ بِالْوَالِيِّ، فَعَدَّ فِي الْعَرَبِ

ومن الذين اشتهروا من تلاميذ الأخفش ورغم كرهه للأخفش إلا أنه روى عنه شعراً كثيراً، وهو المرزباني، صاحب كتاب معجم الشعراء، ومن كرهه

(1) ابن عساكر، أبو القاسم، علي بن الحسين بن هبة الله بن عبدالله الشافعي، (ت575هـ—)، تاريخ دمشق، (1998م) تحقيق: علي شيري، دار الفكر للطباعة والنشر، ط1، 1998، ج14، ص519.

(2) ابن كثير، إسماعيل بن عمرو، البداية والنهاية (د.ت)، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ط1، ج11، ص178.

(3) النحاس، أبو جعفر أحمد بن محمد بن إسماعيل، (د.ت)، معاني القرآن الكريم، مركز إحياء التراث الإسلامي، مكَّة المكرمة، تحقيق: محمد علي الصابوني، ج1، ص14.

(4) الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص8.

للأخفش قال مقولته التي تناقلتها الكتب عن الأخفش "أنه كان ليس بالمتسع في الرواية للأخبار، والعلم بالنحو. وما علمته صنّف شيئاً البتة، ولا قال شعراً. وكان إذا سئل عن مسألة في النحو ضجر، وانتهر من يواصل مُساءلته⁽¹⁾.

2.1 التعريف بكتاب الاختيارين:

جاء هذا المبحث ليسلط الضوء على كتاب الاختيارين من حيث محتواه العلمي، وكيفية جمعه، وقيمة هذا الكتاب الفنيّة والعلميّة.

1.2.1 كتاب الاختيارين ومحتواه الأدبي:

كتاب الاختيارين هو كتاب قام بجمعه كما بينا سابقاً الأخفش الصغیر، حيث يجمع هذا الكتاب بين ما ذكر في المفضليات وبين ما ذكر في الأصمعيّات، في كتاب واحد فسر فيه الأخفش، بعض غريب قصائده، ووضّح بعض معانيها البعيدة، فسماه الاختيارين، وقد شاعت هذه الاختيارات للمفضل والأصمعي، وكانت مثار إعجاب كثير من جهابذة الشعر، وأشادوا بمنزلة هذه الاختيارات، وأجمعوا على صحتها وتقدمها.

والمفضليات تحوي أشعاراً اختارها أبو العباس المفضل بن محمد الضبيّ، الراوية الكوفيّ أحد شعراء العرب، للأمير محمد المهدي بن الخليفة أبي جعفر المنصور العباسي؛ ليتأدب بها، ويتخرّج بأدبها.

أما الجزء الثاني من كتاب الاختيارين، فهو يمثل ما يسمّى بالأصمعيّات، التي تضم مجموعة من القصائد الشعرية التي اختارها الأصمعي أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، وقد ذكر العلامة الشنقيطي عنواناً للأصمعيّات بخطه، بحيث بين أنها ملحقة بنسخة المفضليات العتيقة، وبين أنّ هذه المفضليات قد جمعت وطبعت لأول مرة في مدينة "البرج" بألمانيا سنة 1902 ضمن الجزء الأول من مجموعة أشعار العرب، وقد قام بتصحيحها المستشرق "وليم بن الورد"، وبين الشيخ

(1) الأخفش الأصغر، الاختيارين، ص9.

الشنقيطيّ أنّ هذه الطبعة احتوت على كثير من الأخطاء، باعتبار أنّها نُقلت من مصادر غير موثوقة، فظهر بها خلل كبير جداً⁽¹⁾.

وذكر محقّقو وشارحو هذه الأصمعيّات أنّ الأصمعيّ هو أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك بن علي بن أصمع، صاحب اللغة والنحو والأخبار، والملح، وهو من أهل البصرة، حيث قدم بغداد في أيام الرّشيد، وللأصمعي مؤلفات شتى، سردها ابن النديم في الفهرست، ومما طُبِعَ منها كِتَابُ (خلق الإنسان)، (وخلق الإبل)، وكتَابُ (الخيول والوحوش)، وكتَابُ (الأضداد)، وكتَابُ (النخل والكرم)، وكتَابُ (فحولة الشعراء).

وولد الأصمعي سنة 122 للهجرة، وتوفي سنة 216 في البصرة، وذكرت كثير من كتب التاريخ تراجم للأصمعي منها: أخبار النحويين البصريين للصيرفي، والأنساب للسمعاني، وجمهرة الأنساب لابن حزم، وتاريخ ابن الأثير، وقد بدأت هذه الأصمعيّات بطبعها، بمقولة الشنقيطي، وهذه بقية الأصمعيّات التي خلت منها المفضليّات، وبدأت النسخة بقصيدة سحيم بن وثيل الرّياحي⁽²⁾، حيث قال:

أَنَا ابْنُ جَلَا وَطَلَّاعُ الثَّنَائِيَا مَتَى أَضَعُ الْعِمَامَةَ تَعْرِفُونِي

(1) الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، الأصمعيّات، تحقيق: أحمد محمّد شاكر وعبد السلام هارون، ط5، بيروت، لبنان، ص6.

(2) وهو سحيم بن وثيل بن أعيقر بن أبي عمرو بن إهاب بن حميري بن رياح بن يربوع بن حنظلة بن مالك بن عمرو بن تميم بن مر بن أد بن طانجة بن إلياس بن مضر، شاعر مخضرم، عاش في الجاهلية 40 سنة وفي الإسلام 60 سنة، وهو صاحب القصة المشهورة في المعاقرة، وذلك أنّ أهل الكوفة أصابتهم مجاعة فخرج أكثر الناس إلى البوادي، فعقر غالب بن صعصعة، والدفردق، لأهله ناقة صنع منها طعاماً، وأهدى منه إلى ناس من تميم، فأهدى إلى سحيم جفنة، فكافأها وضرب الذي أتى بها، ونحر لأهله ناقة، ثم تفاخرا في النحر حتى نحر غالب مائة ناقة، ولم تكن إبل سحيم حاضرة فلما جاءت نحر ثلاثمائة ناقة. وكان ذلك في خلافة علي بن أبي طالب، فمنع الناس من أكلها وقال: "إنها مما أهل لغير الله به" وقد صدق. فجمعت لحومها على كناسة الكوفة، فأكلها الكلاب والعقبان والرخيم، أسحم" وهو الأسود، و"وثيل" بفتح الواو، من الوثالة وهي الرجاحة. وضبطه الحافظ في الإصابة والسيوطي في شواهد المغني بالتصغير، وهو خطأ.

جو القصيدة، كان سحيم شيخاً قد بلغ السن، والأحوص والأبيرد شابان يافعان، فتحدّياه في الشعر، فأحفظه ذلك وقال هذه الأبيات، يقارع بها هذا التحدي، ويفخر بأبيه وعشيرته، وبشجاعته وهو في الأبيات 5-8 يهزأ بهما ويسبهما، ويعتز بالحكمة التي أفادها في سن الخمسين.

مَكَانُ اللَّيْثِ مِنْ وَسَطِ الْعَرِينِ
غَدَاةَ الْغَبِّ إِلَّا فِي قَرِينِ
وَلَا تَوْتَى فَرِيْسَتُهُ لِحَيْنِ
فَمَا بَالِي وَبَالُ ابْنِي لَبُونِ
وَقَدْ جَاوَزْتُ رَأْسَ الْأَرْبَعِينَ
وَنَجَّذْنِي مُدَاوِرَةَ الشُّوُونِ
شَدِيدٌ مَدُّهَا عُنُقَ الْقَرِينِ

وَإِنَّ مَكَانَنَا مِنْ حَمِيرِي
وَإِنِّي لَا يَعُودُ إِلَيَّ قَرْنِي
بِذِي لَبْدٍ يَصُدُّ الرِّكْبُ عَنْهُ
عَذْرَتُ الْبُزْلِ إِذْ هِيَ خَطَرْتَنِي
وَمَاذَا يَدْرِي الشُّعْرَاءُ مِنِّي
أَخُو خَمْسِينَ مُجْتَمِعاً أَشْدَى
فَإِنَّ قَنَاتَنَا مَشِظٌ شَظَاهَا

2.2.1 كيفية جمع كتاب الاختيارين:

جُمع هذا الكِتَابُ ليحوي كلاً من اختيارات أبي العباس المفضل بن محمد الضبِّي، والموسومة بالمفضليّات، واختيارات أبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي، الموسومة بالأصمعيّات بكتاب واحد سمّي بالاختيارين، والذي أشكل على باحثي الأدب العربيّ، ضياع الجزء الأول منه، ولكن رُجِحَ في كثير من الروايات أنه يُنسب إلى الأَخْفَشِ الصَّغِيرِ، وسنبين ذلك لاحقاً.

وبعد أن قام الباحث ببيان كل من اختيارات المفضل والأصمعي، تبين أن الأَخْفَشِ الصَّغِيرِ جمع بين هاتين الرئعتين من الشعر العربيّ (المفضليّات، والأصمعيّات)، في كتاب واحد سمّي بـ (الاختيارين)، وقد روى هذا الكِتَابُ في القرن السادس ابن خير الاشبيلي، مسنداً إياه إلى الأَخْفَشِ الصَّغِيرِ، وغاب ذكر هذا الكِتَابِ إلى عام 1325 هجري عندما قام المستشرق "كرنكو" بنشر قصيدة طفيل الغنوي (البائية) نقلاً عن نسخة من الاختيارين، وبعدها ظهرت نسخة في المكتب الهندي بلندن عام 1332 للهجرة ضمت الجزء الثاني من كِتَابِ الاختيارين، حتى تم تحقيق هذا الكِتَابِ في عام 1357 للهجرة من قبل "معظم حسين" تحت عنوان "تخبة من كِتَابِ الاختيارين".

وبعدها قام جامع كِتَابِ الاختيارين الدكتور فخر الدين قباوة بتحقيق وشرح هذه النسخة مع النسخة المتوكلية، بكتابه الذي سمّاه الاختيارين، الذي ضمّ ست عشرة

ومائة قصيدة، منها ثلاث وعشرون تمثل المفضليات، وأربع عشرة هي في بقية الأصمعيّات، وسبع في زيادة الكتابين، وأربع عشرة أخذها من نسخة المفضليات بالمتحف البريطاني.

وبسبب ضياع الجزء الأول من هذا الكتاب ضاع معه اسم المؤلف الذي جمع الروايات، وشرحها رغم أنّ المستشرق "كرونكو" يزعم أنها لابن السكيت، إلا أنّ صاحب تحقيق كتاب الاختيارين الدكتور فخر الدين قباوة يرجح أنّ الروايات التي اعتمد عليها هي عائدة في جزئها الثاني الموجود، والأول المفقود إلى الأخفش الصغير، واعتمد على الأدلة التالية:

1. لم ينسب القدماء لابن السكيت مثل هذا الصنيع، ولم يرد ذكره في هذا الكتاب إلا مرتين، وكان ورودهما في شرح قصيدة طفيل وحده. فهو واحد من العلماء الذين نقل عنهم مؤلف الكتاب، كالمفضل، والأصمعيّ، والفرّاء، وأبي عبيدة، وابن الأعرابيّ، وابن حبيب⁽¹⁾.

2. ذكر ابن خير الإشبيلي أنّ الأخفش الأصغر قد جمع اختيارات المفضل والأصمعيّ في كتاب، وفسرها، وقد روى ابن خير هذا الكتاب، في إسناد متصل بمؤلفه، ولم يذكر القدماء لنا أحداً، غير الأخفش الأصغر، نقد شرح الاختيارين⁽²⁾.

3. عُرف الأخفش الأصغر بأنّه أحد العلماء الذين جمعوا في مصنفاتهم بين المذهبين: البصريّ والكوفيّ، وأنت إذا درست كتاب الاختيارين لمست بوضوح، الجمع بين المذهبين. فالقوائد هي من اختيار المفضل الكوفيّ، والأصمعيّ البصريّ، والشروح يُنقل كثير منها عن علماء البصرة، وعلماء الكوفة⁽³⁾.

بهذه الأدلة يظهر لنا أنّ كتاب الاختيارين هو من صنعة الأخفش الصغير من حيث جمعه، وشرحه، والتعليق عليه، وقد جاء هذا الكتاب بعدة نسخ نورد أهم هذه

(1) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 5.

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 5.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 6.

النسخ وأولها، نسخة صنعاء، وتحفظ بهذه النسخة المكتبة المتوكلية بصنعاء تحت الرقم 80 أدب، وقد نُقلت إليها سنة 1348 من الخزانة السعدية النبوية المنصورية بظفار.

3.2.1 القيمة العلمية والفنية لكتاب الاختيارين:

إنّ كتاب الاختيارين يمثّل كتاباً يجمع ما بين الفن والأدب، وخاصة فيما يختص بالشعر العربيّ، فبرز هذا الكتاب بقيمته الشعرية والتاريخية، والفنية أيضاً، كيف لا وهو يجمع أفضل ما قيل من الشعر لأعظم الشعراء العرب، سواء الذين عاشوا في عصر الجاهلية، أم الذين ظهوروا في العهد الإسلاميّ، وتظهر قيمته العلمية والفنية في الأمور التالية:

1. إنّ كتاب الاختيارين يمثّل مرجعاً مهماً لكثير من القوائد الشعرية التي لم يكن لها وجود في الدواوين الشعرية المعروفة، وقد أخذ من هذا الكتاب استشهادات كثيرة لبعض القوائد، وهذا يبيّن الأهمية العلمية لهذا الكتاب باعتباره مرجعاً لأهل الاختصاص، لذا فإنه من الأدب أن لا يُتخذ هذا الكتاب غرضاً للتشكيك فيه بسبب الاختلافات في معرفة مؤلفه، بضياح الجزء الأول منه، والذي جعل هناك، وإنما يجب النظر إلى ما يحويه هذا الكتاب من روائع الشعر العربيّ وما فيه من حديث عن بعض الشعراء الذين غفلت عنهم كثير من كتب الأدب العربيّ.

لذا فإنه من الوجاهة أن ننظر إلى تلك القوائد التي حواها هذا الكتاب، على أنّها كنزٌ من كنوز الأدب العربيّ التي يُستشهد بها كدليل على الصفات والآداب العربية، التي يجب على كل مُربٍّ أن يزرعها في تلاميذه، مستشهداً بهذه الروائع الشعرية ذات الصور الفنية، بأسلوبها الواضح وعمقها الفنيّ والأدبيّ.

2. أما من حيث أهميته الفنية، فإننا سنلاحظ من خلال فصول الدراسة اللاحقة، أنّ كتاب الاختيارين يحوي على جميع أشكال الصور الفنية التي تعارف عليها أهل الأدب، ويمثلها بقوائد شعرية تقع ما بين الصورة

البسيطة، والصورة المُعقَّدة، والصورة الكلية، ثم يبيّن أنواع هذه الصُّورة بحالاتها الثلاث (الطبيعيّة، والحيوانيّة، والإنسانيّة)، وما فيها من إبداعات شعريّة، تظهر فيها خصائص هذه الإبداعات من حيث الوضوح والبساطة، في حين، والدقّة في حين آخر.

3. يمثّل كِتَاب الاختياريّن منهجاً في التحقيق الشعريّ المتنوّع، ذلك أنّه يحتوي على أكثر من منهج، ومذهب شعريّ يتخلله تنوعٌ في الأسلوب وانزياحٌ في اللفظ والمفهوم، فيحتاج إلى تنوّع في منهج تحقيقه، بحيث نستطيع دراسة هذا الكِتَاب بشتى أنواع فنون الأدب العربيّ، فنستطيع دراسة الأسلوبية من خلاله، والصورة الفنيّة أيضاً، لذا فإنّه يشكّل نموذجاً في الدراسات الأدبية من حيث تنوّع أساليبه ومدارسه، ولا نشكُّ في قدرة هذا الكِتَاب على نقلنا إلى فضاءات جديدة من الإبداع في الأدب العربيّ، وخاصة فيما يخصّ الشعر العربيّ من حيث فصاحته ورقّيه، سواء على مستوى الشعر الجاهليّ أم على مستوى الشعر الإسلاميّ، كيف لا وكِتَاب الاختياريّن يحوي قصائد لنبذة من هؤلاء الشعراء.

4. وتظهر قيمة هذا الكِتَاب من خلال سبب جمعه بذلك الدافع النفسيّ والاجتماعيّ، الذي استدعى من الشعراء ممارسة إبداعية فردية ذات أثر اجتماعيّ عميق، تمثّل بالتأديب والمعرفة، فدخلت تفاصيل العربيّ، وحياته عنصراً أساسياً بتكوينه، حيث دونت كثيراً من سلوكيات وتصرفات العرب، وقيم هي في الأساس قيمٌ شعريّة تسرّبت إلى حياة الناس، بحيث تم نقلها من خلال هذا الكِتَاب لترسيخها في ثقافة من دون لهم، ولمن يأتي بعدهم، فلربما وصلت إلينا مثل هذه الاختيارات بسبب تناسبها مع المقياس الأخلاقيّ الذي يرتضيه المجتمع، كيف لا وقد علّلت هذه الاختيارات باعترافات مؤلفيها أنّها جاءت للتأديب، والتعليم، فمثّلت الإحاطة بالتاريخ والأيام واللغة والرّواية، وأخلاق العرب الحميدة، وأخلاقهم الدنيئة ليجتنبوها، لهذا فإننا لربّما نزعّم أنّ كِتَاب الاختياريّن يمثّل كِتَاباً منهجياً في الدرجة الأولى لدارسي الأدب العربيّ، وكِتَاباً تعليمياً عامّاً لطلبة العلم،

وكتاباً تربوياً تأديبياً يجمع ما بين الترغيب والترهيب لمحاسن الأخلاق
ترغيباً ولدناءة الأخلاق ترهيباً.

مفهوم الصورة الفنية قديماً وحديثاً:

تشكل الصورة الفنية وسيلةً من وسائل الخيال الفعلية التي يتم من خلالها نقل
تجربة الشاعر، ومن خلالها تتحقق فاعلية الخيال ونشاطه.

3.1 التعريف بالصورة الفنية ووظيفتها وأهميتها:

أولاً: التعريف بالصورة الفنية:

تشكل الصورة الفنية وسيلةً من وسائل الخيال الفعلية التي يتم من خلالها نقل
تجربة الشاعر، ومن خلالها تتحقق فاعلية الخيال ونشاطه، لذا فإن الباحث في هذا
الفصل يحاول الإحاطة بمفهوم الصورة .

لعلَّ جمال الشعر مستمد من جمال الصورة، لأن الصورة عماد الشعر وقوامه
وهي بداية الخيط الذي يقودنا إلى البناء الشعري، وأرى أن مقدار الشاعرية يتوقف
على الإبداع في التصوير، لذلك شغل تحديد مفهوم الصورة الفنية وأهميتها النقاد
والمحدثين على السواء، وما زال البحث قائماً عن هذا المفهوم في ميدان دراسة
الصورة؛ لذا قال في ذلك أحد كبار الباحثين المحدثين: "ما بذلته من جهد في هذا
السبيل جعلني اقتنع اقتناعاً عميقاً بأن قضية الصورة في التراث النقدي العربي
مشكلة جوهرية لا تحتاج إلى دراسة واحدة فحسب، بل إلى العديد من الدراسات
المتخصصة"⁽¹⁾.

والتصوير ليس أمراً جديداً أو مبتكراً في الشعر، وأشار إلى ذلك إحسان
بقوله: "ليست الصورة شيئاً جديداً، فإن الشعر قائم على الصورة - منذ أن وجد حتى
اليوم - ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث
يختلف عن الشعر القديم في استخدامه للصورة"⁽²⁾.

(1) عصفور، جابر أحمد (1974م)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة
للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، ص9.

(2) عباس، إحسان، (1955م)، فن الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، ص230.

الصورة عند القدماء:

لا يمكن تصور شعرٍ خالٍ من الصورة؛ لذا أولى النقاد - على مر العصور - الصورة اهتماماً كبيراً، وإذا ذهبنا نستقصي ما جاء في كتب النقد القديم حول الصورة، فإن المقام يطول، ولكننا سنكتفي بعرض آراء بعض النقاد القدامى الذين كانت لهم جهود بارزة في هذا الأمر، وسوف نلاحظ أن الجذور العربية لدراسة الصورة متوافرة وليست مفقودة، وإن اختلفت درجة الاهتمام - عند هؤلاء النقاد - بين إشارات أو لمحات بسيطة وعابرة حيناً، وبين إدراك ووعي عميق لطبيعة الصورة وأثرها في النص الأدبي مع اهتمام بالنواحي الفنية والأدبية والجمالية فيها حيناً آخر.

ويُعد الجاحظ أول من وضع حجر الزاوية، لتوضيح مفهوم الصورة وإبراز قيمتها الفنية، من خلال نظريته التقويمية للشعر، والإشارة إلى الخصائص التي تتوافر فيه، فعندما بلغه أن أبا عمرو الشيباني استحسنت بيتين من الشعر لمعناهما مع سوء عبارتهما، علق برأيه أن "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"⁽¹⁾.

لذلك أفاد البلاغيون والنقاد العرب الذين جاءوا من بعد الجاحظ من فكرته في التصوير: "وحاولوا أن يصبوا اهتمامهم على الصفات الحسية في التصوير الأدبي وأثره في إدراك المعنى وتمثله، وإن اختلفت آراؤهم وتفاوتت في درجاتها"⁽²⁾. وفي مقدمتهم قدامة بن جعفر، الذي اقتفى أثره، في تحديده لمفهوم الصورة الشعرية، حينما تحدث في أكثر من موضع عن الشعر مبيناً حده وتعريفه، ومحللاً أركانه لفظاً ومعنى ومشيراً إلى طبيعته مادةً وشكلاً، حيث قال في ذلك: "ومما يوجب توطيده

(1) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (ت255هـ)، (1969م)، كتاب الحيوان، تحقيق عبد

السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط3، ج3، ص13.

(2) الصائغ، عبدالإله، (د.ت)، الصورة الفنية معياراً نقدياً - منحنى تطبيقي على شعر الأعشى

الكبير، دار القائدي، ليبيا، ص170.

وتقديمه، قبل الذي أُريد أن أتكلم فيه، أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله ان يتكلم منها فيما أحب وأثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيهما كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان، من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة والبذخ والقناعة والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة - أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة⁽¹⁾.

ويمكن القول: إن قدامة يتقدم على التصوير الجاحظي - وإن كان قد تأثر به - خطوة جديدة، فلقد كان كلامه ادخل في باب التصوير من رأي الجاحظ فيه، إذ جعل للشعر مادة وهي المعاني وصورة وهي الصياغة اللفظية، والتجويد في الصناعة: "فلقد تناول قدامة مقومات الصورة في الشعر، ولم يكتف في هذا تناول بصحة اللفظ والتركيب، وسلامة الوزن واتساق القافية مما يُعد أموراً جوهرية لبناء هيكل الشعر، بل وقف عند مسائل عرضية تُعد مظهر اقتدار الشاعر على الابتكار والإبداع"⁽²⁾.

لذلك ترى بشرى صالح أن الصورة - طبقاً لتحديد قدامة - (الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها، شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات وهي - أيضاً - نقل حرفي للمادة الموضوعية، المعنى يحسنها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصانع..."⁽³⁾.

وعندما نتوقف عند الإمام عبدالقاهر الجرجاني، نجد أن منهجه في دراسة الصورة منهج متميز عما سبقه من العلماء العرب، وعلى الرغم من إفادته الكبيرة

(1) البغدادي، قدامة بن جعفر، (ت337هـ-)، (1978م)، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، ص19.

(2) طبانة، بدوي، (1969م)، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3، ص342.

(3) صالح، بشرى موسى، (1994م)، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ص22.

من جهودهم، فقد أفاض في حديثه عن الصورة في (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز).

فمن إشارته إليها قوله: "ومن الفضيلة الجامعة فيها أنها تبرز هذا البيان في صورة شجية تزيد قدره نبلاً، وتوجد له بعد الفضل فضلاً"⁽¹⁾، وقد ذكر عبدالقاهر النص السابق، وهو يتحدث عن الاستعارة المقيدة مبيناً أن فضيلتها توضح المعنى في صورة مستجدة.

وهي عنده الفروق التي تميز معنى من معنى كتمييز خاتم عن خاتم وجسم إنسان عن إنسان آخر وسوار عن سوار، ووضع في كتابيه كذلك الوسائل والأساليب التي تجعل الصورة حسنةً ومقبولةً حتى إنه شبه صياغة الكلام بصياغة المعادن النفيسة، يقول: "ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير عليه والمصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"⁽²⁾.

فلم يهمل الأثر النفسي وأهميته في تكوين وتشكيل الصورة، فاستند تحليله العميق للخلق والإبداع الشعريين على الذوق الفني المرهف، إذ يقول: "التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو أبرزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته كساها أبهةً وكسبها منقبةً، ورفع من أقدارها وشب من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها واستثار إليها أقاصي الأفتدة صباية وكلفاً، وقسر الطباع على أن تعطيها محبةً وشغفاً"⁽³⁾.

ومن هنا بين أحد النقاد مدى الحس النقدي المرهف الذي وصل إليه عبدالقاهر على المستويين التنظيري والعملي معاً، فيقول: "قد يرتفع هذا الحس إلى

(1) الجرجاني، عبد القاهر بن عبدالرحمن بن محمد، (ت471هـ)، (1979م)، كتاب أسرار البلاغة، تحقيق: ر. ريتز، مكتبة المتنبى، القاهرة، ط2، ص41.

(2) الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، (ت471هـ)، (1961م)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي، راجعه محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ص322.

(3) الجرجاني، كتاب أسرار البلاغة، ص101.

مراقبي الوعي النظري الذي يسعى إلى الكشف في هذه الأدوات التعبيرية عن قانون عام ينظمها، لقد تحققت هذه الصورة عند عبدالقاهر الجرجاني في كتابيه (أسرار البلاغة) و (دلائل الإعجاز).

لقد أدرك هذا البلاغي الفذ أن (الشعرية) أو البلاغة تتحقق بفضل (التصوير) الذي يتعرض للمعنى، هذا التصوير أو (وجوه الدلالة على الغرض) هو مجموع الأدوات التصويرية البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة وكناية. وهذا ما يختصره الجرجاني في عبارته التي يتحدث فيها عن القدماء وفهمهم للصورة: (أنهم لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ، ولكن صورة وصفة وخصوصية تحدث في المعنى). إن هذا الموضوع هو عينه الموضوع الذي يحدده المعاصرون تحت تسمية صورة⁽¹⁾. وأرى أنه أعطى اللفظ والمعنى حقهما في أكمل صورة تُرى، فالصورة الأدبية عنده تتشكل في النص أولاً ثم تبرز إلى الخارج بعد انتظامها، وأساس الجمال يرجع عنده إلى النظم والصياغة والتصوير، فالصورة لا تُخلق عبثاً، وإنما لها معنى مقصود، وغرض يهدف إليه الشاعر.

وترى ريتا عوض أن عبد القاهر الجرجاني استطاع: "أن يجمع في نظريته النقدية بين الاتجاهات الرئيسية الثلاثة في تعريف الصورة الشعرية وأن يمزج بينهما بشكل رائع، وتجلت في مذهبه الشعري الصورة الشعرية مجازاً وانطباعاً حسياً ورمزاً بما هي أشكال مختلفة، موازية لما تمر به النفس من حالات وما يتدرج الفكر فيه من مستويات"⁽²⁾.

والشعر عن حازم القرطاجني تصوير، يقول: "إن الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان ضمن مبحث المعاني، فالشاعر يولد

(1) الولي، محمد، (1990م)، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ص293-294.

(2) عوض، ريتا، (1992م)، بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، ط1، ص88.

الصور من الألفاظ"⁽¹⁾، فالصورة مبنوثة هنا وهناك، والشاعر الفذ هو الذي يلم أشتاتها بعملية التصوير الذهنية من خلال قوة الحافظة، حيث تكون صورة الأشياء مرتبة فيها على حد ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجال خاطره في تصويرها، فكأنه قبل حقائقها⁽²⁾.

يذكر القرطاجني الصورة في مجال الحديث عن التخيل الشعري، فيقول: "والتخيل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخليها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"⁽³⁾.

فالشعر عند القرطاجني إثارة المخيلة لانفعالات المتلقي يقصد المبدع منها دفع المتلقي إلى اتخاذ موقف خاص، أي أن صور الشعر ومخيلاته تثير كوامن النفس وصورها المختزنة عند المتلقي، ومن هنا فالصورة عند القرطاجني: "لم تعد تشير إلى مجرد الشكل أو الصياغة فحسب، ولم تعد تحوم حول التقديم الحسي، وإنما أصبحت محددة في دلالة سيكولوجية خاصة تتصل اتصالاً وثيقاً بكل ما له صلة بالتعبير الحسي في الشعر"⁽⁴⁾.

والمأخوذ من كلام جابر عصفور أن الصورة قد تطور مفهومها عند حازم القرطاجني، فلم تعد مقصورة على الشكل فحسب، بل شملت كل ما يؤثر في المتلقي بتغيير مواقفه القديمة؛ أو باتخاذ مواقف جديدة بعد أن تفاعلت صور النص مع مخيلة المتلقي، كما ربط الناقد نفسه بين الجانب الفني لمصطلح الصورة وبين الجانب النفسي.

ومن الواضح أن النقاد القدماء قد البسوا الصورة رؤية جديدة وهي من خلق التراث النقدي الأصيل، غير أن النقد العربي ظل ينقصه تحديد المصطلح الجامع

(1) انظر: القرطاجني، أبو الحسن حازم، (ت 821هـ-)، (1966م)، منهاج البلغاء وسراج

الأدباء، تحقيق: محمد حبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ص 18-21.

(2) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 42-43.

(3) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 89.

(4) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص 361.

للصورة، وظلت نظراتهم على عنصرين رئيسيين هما: (اللفظ والمعنى) برغم مما قاله النقاد القدماء في مباحث البلاغة عامة، وعلم البيان خاصة.

إذن عالج النقاد القدماء قضية الصورة معالجتهم قضية اللفظ والمعنى بعد أن فهموا أفكار أرسطو على أساس الفصل بين اللفظ والمعنى (الشكل والمضمون)؛ فدارت معركة نقدية حامية بين أنصار كل من الطرفين، فقد أكد أرسطو فكرة أن المحاكاة هي جوهر الشعر، وهذا يعني أن الصورة الفنية تحاكي الواقع القائم والمتخيل، ممّا هو كائن، وما تمنى الشاعر أن يكون فأخذوا عنه مصطلحي المحاكاة والتخييل، لكن أرسطو طبق مصطلحاته على الأجناس الأدبية المعروفة في عصره وهي المسرحية والملحمة⁽¹⁾.

الصورة عند النقاد المحدثين:

أولى النقاد المحدثون الصورة اهتماماً كبيراً، وليس أدل على ذلك من هذا الكم الهائل من الدراسات التي أصبحت تتخذ من الصورة عنواناً لها، وذلك لما للصورة من أهمية عظيمة في جذب المتلقي ليتفاعل مع المبدع. "ولقد كانت الصورة الشعرية، دوماً، موضوعاً مخصوصاً بالمدح والثناء، أنها وحدها التي حظيت بمنزلة أسمى من أن نتطلع إلى مراقبتها الشامخة باقي الأدوات التعبيرية الأخرى، والعجيب أن يكون هذا موضع إجماع بين نقاد ينتمون إلى عصور وثقافات ولغات مختلفة"⁽²⁾.

ولعلّ من أولى الدراسات التي تحمل مصطلح الصورة عنواناً ودراسة مصطفى ناصف، والناظر في هذه الدراسة يجدها مغرماً بإنكار جهود القدماء، ونفي المزية والفضل عنهم، فهو ينكر أن يكون العرب قد عرفوا الصورة الفنية، بحجة أن النقد العربي القديم لم يعرف الاحتفال بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج

(1) الديوب، سمير جورج، (1998م)، الصورة الفنية عند شعراء البادية في عصر صدر

الإسلام، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البعث، حمص - سوريا، ص 13.

(2) الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 7.

الشعر⁽¹⁾، وأصبحت الصورة في منظوره النقدي: "منهج فوق المنطق لبيان حقيقة الأشياء"⁽²⁾.

ويقول جابر عصفور بأن الصورة الفنية قد تكون من صنع الأديب بمجازاته واستعاراته وتشبيهاته، وقد تكون من توظيفه كاللغة الموسيقية التي تصور في ذاتها بدون تدخل الأديب فرحاً أو حزناً، وأصل ذلك من نظرية المحاكاة، ووجه الإبداع في الصورة الفنية أنها تأليف لشكل غير معهود إلا بعناصره الجزئية المبددة في الطبيعة⁽³⁾.

ويرى محمد غنيمي هلال أن ندرس الصورة الأدبية: "في معانيها الجمالية وفي حلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحده، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصورة النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معاً على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري"⁽⁴⁾.

وقد تعرّض الناقد لفلسفة عند المذاهب الأدبية، الكلاسيكية، والرومانتيكية، والبرناسية، وغيرها⁽⁵⁾، وأوضح أن النظرة القديمة للخيال كانت عقبة في سبيل فهم الصورة؛ لأنهم - أي القدماء - لم يفرقوا بين الوهم وبين الخيال.

ويعرف الناقد محمد حسن عبدالله الصورة على أنها: "صورة حسية في كلمات استعارية إلى درجة ما، في سياقها نغمة خفيضة من العاطفة الإنسانية، ولكنها أيضاً سُحنت - منطلقة إلى القاريء - عاطفة شعرية خالصة، أو انفعالاً"⁽⁶⁾.

(1) ناصف، مصطفى، (1984م)، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، ط3، ص9.

(2) ناصف، الصورة الأدبية، ص8.

(3) عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص142.

(4) هلال، محمد غنيمي، (د.ت)، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة، ص57.

(5) هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، ص57.

(6) عبدالله، محمد حسن، (1984م)، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، القاهرة، ص32.

ويضيف: "الشاعر ليس مجرد رجل يشاهد الأشياء، وإنما يمزجها ببنائه الفكري والروحي"⁽¹⁾، ويؤكد ذلك بقوله: "ويمكن للناقد الحر الرؤية أن يكشف عند زعماء التقليديين صوراً وقصائد تند عن أي إطار مرسوم"⁽²⁾.

ويتناول نصرت عبد الرحمن دراسة الصورة الفنية في الشعر الجاهلي من وجهة نظر النقد الحديث، وهو يرى أن: "قضية الصورة من أشد القضايا خطورة في النقد الحديث"⁽³⁾، ومن ثم يعترف قائلاً: "أعترف أن مصطلح الصورة من المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي"⁽⁴⁾.

أمّا علي البطل، فقد اتخذ لدراسته المنهج الأسطوري، وطبقه على الشعر منذ الجاهلية وحتى آخر القرن الثاني الهجري، فيقول: "يحاول البحث أن يكشف عن وجه للشعر العربي كان محتجباً طيلة هذه الفترة الطويلة من عمره، وهو وجه ارتباطه الوثيق بالحياة الدينية والأساطير القديمة"⁽⁵⁾، فقد عالج دراسة الصورة أسطورياً، وعرّف الصورة بقوله: "الصورة تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في مقدّماتها، فأغلب الصور مستمدّة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية – أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية، ويدخل في تكوينها ما يعرف بالصور البلاغية من تشبيه ومجاز إلى جانب التقابل، والظلال والألوان، وهذا التشكيل يستغرق اللحظة الشعرية والمشهد الخارجي"⁽⁶⁾.

(1) عبدالله، الصورة والبناء الشعري، ص18.

(2) عبدالله، الصورة والبناء الشعري، ص109.

(3) عبد الرحمن، نصرت، (1982م)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان - الأردن، ط2، ص5.

(4) عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ص12.

(5) البطل، علي، (1981م)، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، بيروت - لبنان، ط2، ص8.

(6) البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ص30.

ولعل دراسة النقد الحديث للصورة تختلف كل الاختلاف عن النقد القديم، بل نستطيع القول: إن النقد الحديث يكاد يتجاهل كل مباحث البلاغة العربية ومقاييسها، ويعتمد في تقييمه للعمل الأدبي مقاييس جديدة تقوم على أسس نفسية غالباً؛ لأنَّ التجربة الشعرية هي معقّد الصلّة بين مجموعة الرؤى والصور والأفكار والانفعالات من جهة، وبين نمط التعبير عنها من جهة أخرى، وتأتي الصورة في مقدمة وسائل التعبير عن التجربة، وترتبط بها ارتباطاً نفسياً قوياً .

ثانياً: وظيفة الصُّورة الفنّية:

تتعدّد وظائف الصُّورة الفنّية في الشعر العربي وتتنوّع، وتحاول الدّراسة أن تجمع هذه الوظائف في محورين أساسيين هما: (1)

1. أنّ الصُّورة الفنّية تقوم بمهمة تصوير تجربة الشّاعر ووسيلة للتعبير من هذه التجربة بكلّ ما تحمله من أفكار، وانفعالات، وتأمّلات، وألفاظ، ومعاني، وإيقاعات موسيقية.

2. إنّها تمثّل وسيلة اتصال ونقل لتجربة الشّاعر إلى الناس والفضاءات الخارجية.

فالوظيفة الأولى التي تقوم بها الصُّورة الفنّية (تصوير تجربة الشّاعر)، إنّما تمثّل وسيلة تتجسد فيها أحاسيس الشّاعر وأفكاره.

وبهذا يمكن أن نطلق على الصُّورة الفنّية نتيجة هذه الوظيفة اسم الوسيلة الفنّية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئيّ والكلّي⁽²⁾.

فكما نعلم فإنّ عواطف الشّاعر وأحاسيسه تبقى جامدة لا قيمة لها ما لم تتبلور في صورة، وبالتالي فإنّ الصُّورة هي التي تميز التعبير الفنّي من التعبير العاديّ، وتعطي الكلام ميزة الفن، ذلك أنّ الكلام لا يكون فناً إلاّ إذا اتخذ الصُّورة وسيلة للتعبير عن تجربته.

(1) كّبّابه، وحيد صبحي، (1999م)، الصورة الفنّية في شعر الطائيين، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط1، ص8.

(2) هلال، محمّد غنيمي، (1962م)، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط1، ج1، ص442.

والشاعر يسعى لهذه الوسيلة اضطراراً ذلك أن إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي، ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر⁽¹⁾.

أما الوظيفة الثانية للصورة الفنية فتظهر من منطلق أنها الناقل والموصل لتجربة الشاعر إلى سامعيه، فهي تنقل الانفعالات إلى الآخرين محاولة إثارة ما أثارته هذه الانفعالات في نفس الشاعر.

والشعراء يعمدوا إلى هذا الناقل تمثيلاً مع طبيعة النفس البشرية، فالنفس البشرية مولعة بكل ما هو جميل لذلك تضيق النفس بالصورة التقريرية الفجة الساذجة، أما المجاز فهو يكسو الصورة الأدبية جمالاً وروعة تجذب إليه النفوس⁽²⁾. وهناك بعض من الوظائف الثانوية للصورة التي يرى الباحث ضرورة ذكرها لأنها تظهر مكانة الصورة الفنية في الشعر والنثر، ومنها:

إنما تكسب الأثر الأدبي الذي يستطيع بها فرض الانتباه واليقظة على المتلقين وشدهم للمعنى الذي تعرضه، فالصورة الفنية أشد العناصر الفنية تأثيراً في النفس، وأقدرها على تثبيت الفكرة والإحساس فيها وعن طريقها يستطيع العمل الأدبي تحريك عواطف النفس واستثارتها من معانيها، ولذلك اهتم الأدباء بالصورة الفنية، وشغل النقاد في النزاع حول أولوية الصورة أو الموسيقى في تحريك العواطف الإنسانية، فيرى بعضهم أن المحرك الأول لهذه العواطف هي الموسيقى، ويرى بعضهم الآخر يرى أن القوى المحركة للعواطف محصورة بالصورة التي يعبر الخيال بوساطتها عن المعنى.⁽³⁾

ومن أبرز ما يوضح دلالة الصورة الفنية وأثرها في جذب الانتباه قوله تعالى:

﴿لَهُ دَعْوَةُ الْحَقِّ وَالَّذِينَ يَدْعُونَ مِنْ دُونِهِ لَا يَسْتَجِيبُونَ لَهُمْ بِشَيْءٍ إِلَّا كَبَاسِطٍ كَفِيهِ إِلَى الْمَاءِ لِيَبْلُغَ فَاهُ وَمَا هُوَ

(1) شرف، حفني محمد، (1965م)، الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة مصر، القاهرة، ط1، ص221.

(2) شرف، الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق، ص221.

(3) ساعي، أحمد بسام، الصورة بين البلاغة والنقد، (1984م) دار المنار للطباعة والنشر، ط1، ص28.

بِإِلَهِهِ وَمَا دُعَاءُ الْكَافِرِينَ إِلَّا فِي ضَلَالٍ (1).

فما أجمل هذا التصوير القرآني المبدع الذي يحرك الوجدان والحسّ، فالخطاب القرآني هنا يمثل لنا صورة حية لإنسان حيّ باسط كفيه إلى الماء، والماء منه قريب، يحاول أن يبلغ الماء ولكنه لا يستطيع، فهو لو يمد يده مرة واحدة فلربما يستطيع، وهكذا من يؤمن بغير الله، فالذي يؤمن به لا يناله منه شيء ولو كان الخير قريباً منه.

تقوم الصورة الفنّية بعمل المؤثر على ظاهر التآثر والتأثير فهي التي تنقل الأثر الأدبي من لغته التي قيل فيها إلى لغات أخرى.

إنما تمثل باعث الحركة والحياة في العمل الأدبي فبوساطتها يستطيع الأديب أن يُضفي على عواطفه ثوباً زاهياً يساعد المتلقي على الإحساس بالتجربة الفنّية التي مرّ بها الأديب، وبالتالي تكون الصورة هي العُدّة في تجسيم انفعالات الأديب ووسيلة تجسيد مشاعره. (2)

ومن الوظائف التي يمكن أن تناط بالصورة الفنّية أنّها تمثل أداة الحكم على الشّاعر لذا لو رجعنا إلى محاولة التمييز بين الشّعراء في الصورة المبتكرة فلربما تعود إلى كتب معينة مثل طبقات فحول الشّعراء، ونرى من خلال هذه المؤلفات الخصائص لكل طبقة أو المزايا المتصلة بكل شاعر، وسنجد حينها أنّ الصورة تأخذ مكانها البارز في المفاضلة بين الشّعراء (3).

ثالثاً: أهمية الصورة الفنّية:

وقد ارتبطت أهمية الصورة بما تحدثه في المعنى من تأثير، "فتتمثل أهمية الصورة في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به. إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفاجئنا بطريقتها في

(1) سورة الرعد، آية: 14.

(2) الخضير، صالح عبدالله، الصورة الفنّية في شعر الفرزدق، (1986م) رسالة ماجستير جامعة الإمام، السعودية، ص17.

(3) عبدالله، الصورة والبناء الشعري، ص17.

تقديمه⁽¹⁾.

يُستنتج ممّا سبق، أنّ للصُّورة أهميّة على مستوى أركان العملية الإبداعية؛ فمن خلال الصُّور يستطيع الشّاعر أن ينقل مشاعره تجاه قضية أو موقف من الحياة، فهي تعين المبدع في التعبير عن ذاته، ويصنعها المبدع بأسلوب يميل به إلى التفرد؛ ليجدد بذلك النص. فكلما كانت الصُّورة عميقة، حفزت المتلقي على زيادة الوعي؛ ليدرك جميع المعاني والدلالات الواردة في النص.

وبتسليط الضوء على النص نجد الصُّورة تقدم أهميّة أخرى تضاف للمعنى، وهي "أنها تساعد على إيجاد الوحدة الهامة والضرورية، وحدة الجو والنظرة وتخلقهما في الوقت نفسه، ولذلك فإن دراستها تعني دراسة العالم الذي تتحدد فيه وتأتلف معطيات التجربة"⁽²⁾.

إنّ الصُّورة وحدة أساسية لا يمكن فصلها وتجريدها عن بنية القصيدة، فهي "على أحسن الفروض، صور في سياق، صور ذات علاقة، ليس ببعضها وحسب وإنما علاقة بسائر مكونات القصيدة، وهذا يعني أنّ دراسة الصُّورة بمعزل عن دراسة البناء الشعري تعبر عن رؤية جزئية، مهما كانت عميقة أو محيطية فإنها ستظل ناقصة من جهة ما؛ ذلك لأنّ الصُّورة... تبقى صورة ضمن تكوين شامل، حجراً في بناء،... أو لونا، أو ظلاً، أو ضوءاً في لوحة"⁽³⁾.

(1) عصفور، الصورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص327-328.

(2) اليافي، نعيم، (2008م)، تطور الصورة الفنّية في الشعر العربي، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ص260.

(3) عبد الله، محمّد حسن، الصورة والبناء الشعري، ص19.

الفصل الثاني

موضوعاتُ الصُّورةِ الفنِّيةِ ومصادرُها في كتاب الاختيارين

يرتبط مصطلح الصُّورة غالباً بحاستي الإبصار والسمع اللتين تمدَّان الخيال بالحركة والانطلاق، فما يتجلى أمام العقل من صورة خيالية وعاطفية... يرتبط بالسمع والبصر أكثر من ارتباطه بباقي الحواس؛ فالسمع ندرك به الجمال الموسيقي، والبصر ندرك به جمال التصوير.

وعرفها (سيسيل دي لويس) بقوله: "الصُّورة رسم قوامه الكلمات"⁽¹⁾، أي أنَّ قراءة الكلمات، أو سماعها هي طريقة المتلقي لرسم تلك الصُّورة التي يبغها الشاعر ذهنياً من خلال الخيال.

ويتَّضح المصطلح أكثر عند نعيم اليافي الذي قال: "الصُّورة (الثيمة) هي تلك الصُّور التي تتردد في أعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشعورية، وتعبّر عن وجهة نظره تجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص"⁽²⁾.

1.2 الصُّورة الفنِّية للإنسان:

تتخذ صورة الإنسان ملامح شتى في كتاب الاختيارين، وهي رغم زخم تعددها على المستوى الدلالي والفنّي إلا أنَّها لم تتجاوز حدود الأغراض التقليدية التي جرت عليها سنن القدماء من مدحٍ وفخرٍ وغزلٍ وهجوٍ ورثاءٍ مما يطغى عليها الجانب الغنائي أو الذاتي.

أمَّا الإطار العام لمشكلات الصُّورة الفنِّية في الاختيارين فمن الملاحظ في غالبيتها جنوح الشعراء إلى قالب الوصفي، وميلهم إلى التجسيم والتشبيه، وكثرة الاستعارات المبنوثة، وافتراضهم قرائن أسلوبية فيها من علاقات المشابهة بين

(1) دي لويس، سيسيل، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد الجنابي، دار الرشيد، العراق، 1982م، ص21.

(2) اليافي، تطور الصورة الفنِّية في الشعر العربي، صفحات للدراسات والنشر، ص260.

طرفي التشبيه أكثر من علاقات المجاورة.

وفي الاختيارين يلمس الباحث تكراراً واضحاً لمشاهد الطبيعة وموجوداتها بشقيها الساكن والمتحرك فلا يبارح الشاعر تصوير الرجل بالأسد والمرأة بالغزال أو غصن البان... إلخ مما اعتدناه من أوصافٍ تعدّ مصدر إلهام الشعراء، ومنبع رؤاهم التخيلية في تشكيل شتى الصور.

أولاً- عاطفة الحب أو الصورة القائمة على الغزل

أول ما يطالعنا في "الاختيارين" قصيدة طفيل بن عوف التي يمزج فيها الشاعر بين الحب والفخر ومطلعها⁽¹⁾:

بالعقر دارٌ من خميلة هيّجتْ سؤالف حُبِّ في فؤادك مُنصب

فجاء مطلع هذه القصيدة التي يفخر فيها الشاعر ببلاد قيس على غرار جميع الشعراء التقليديين، وما عُرف عنهم حسن عنايتهم بمطالع قصائدهم والبدء بذكر النسب، إذ جعل وصفه لديار خميلة يقتزن بالعلو كناية عن شرف النسب في قوله: "بالعقر دارٌ، من خميلة"، وقد هيّجت بحبها المتقدمين من السلف حتى أصابهم النصب، ويستطرد الشاعر في وصف خميلة يقول⁽²⁾:

كريمة حرّ الوجه لم تدعْ هالكاً من القوم هلكاً في غدٍ غير معقب

يضيف الشاعر على صورة المرأة لوناً من التّسامي والرّفعة، إذ يمتدحها بأشرف الخصال فهي "كريمة الوجه" والوجه أكرم ما في الإنسان وقد تشاكل هذا

(1) طفيل بن عوف بن كعب الغنوي؛ نسبة إلى قبيلة غني من قيس عيلان، وقيل في نسبه غير ذلك. يُكنى أبا قران، ولقب (طفيل الخيل) لكثرة وصفه إياها، و(المحبر) لجودة شعره، ولحسن وصفه الخيل. شاعر جاهلي قديم، من فرسان الشعراء، اشتهر ببراعته في وصف الخيل. عبد الرحمن، عفيف، (2000م)، معجم الشعراء، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، ص136. روى شعره زهير بن أبي سلمى وتأثر به. وله ديوان مطبوع. الأخفش الصغیر (235هـ- 315هـ)، كتاب الاختيارين، ص2. العقر: بالعالية، سؤالف: سوابق، سبقت: أي تقدمت، منصب: التعب.

(2) الأخفش الصغیر، كتاب الاختيارين، حر الوجه: أكرم موضع فيه، هالكاً: أي لا يخلفه غيره، في غد: فيما بقي، غير معقب: لم يدع عقب بعده، ص3.

الوصف بذكره قومه الذين جعلهم أنداء أحراراً يخفُّ بعضهم بعضاً في استباقهم غمار الحرب واستحقاقهم شرف المكانة.

لذلك يرى الباحث طغيان الجانب الخُلقي في صورة المرأة على الجانب الحسي في الاختيارين؛ فالشاعر لا يبارح في تصويره لها استدرار معاني الحسن المقرون بالعفة والكرامة.

يقول أبو حاقّة: "تتحصّر المثاليّة الجاهليّة التي يمكن اعتبارها أيديولوجية في ثلاثة أمور، هي: الولاء للقبيلة، والفروسية، والمروءة بكلّ ما تتطوي عليها من مناقب خلقية، ومن هذه المثل ينطلق الشعر الجاهلي الملتزم"⁽¹⁾.

والشاعر في تصويره المرأة لطالما يبرز ذاته المبادرة التي تلاحق طيف محبوبته في حين تبدو هي الوجه المفارق لتلك الصوورة والمتمنّعة التي تصدّه أو الراحلة المهاجرة التي لا تكثرث لأمره مهما أصابه من النصب.

ومع ذلك فلا نعدم وجود الكثير من الصوور الحسيّة في الإشارة إلى المرأة: يقول طفيل⁽²⁾:

أَسِيلَةٌ مَجْرَى الدَّمْعِ، خُمَصَانَةُ الحَشَا بَرُودُ الثَّنَايَا، ذَاتُ خَلْقٍ مُشْرَعَبٍ

إشارات حسيّة مباشرة لخدّيها، وتثنيات جسدها التي ارتهنت بجمال القدّ، وامتلاء الورك، ونلحظ نظيراً لهذا التباين في قوله الحادّة⁽³⁾:

بَكَرَتْ سُمِيَّةٌ بُكْرَةً فَتَمَتَّعَ وَغَدَتْ غُدُوًّا مُفَارِقٍ لَمْ يَرْبَعِ⁽⁴⁾

(1) أبو حاقّة، أحمد، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م ص62-63.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارِيْنَ، ص4. أسيلة: أي سهلة الخدين، خمصانة: طاوية، الحشى: ما بين آخر الأضلاع إلى الورك.

(3) عاصم بن منظور، قطبة بن قيس بن الأعظم بن عبد العزى، والناس يقولون اسمه قطبة بن اوس بن محصن بن جرول بن حبيب بن عبد العزى بن خزيمه بن رزام بن مازن بن ثعلبة بن سعد بن ذبيان، الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارِيْنَ، ص63.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارِيْنَ، ص63-64. بكرت: أي أدركها، لم يربع، لم يكف عن السير، تصدفت: عرضت، استبتك: غلبتك في عقلك، بواضح: وجهها، الصلت: الأجرد الأملس، الاتلع: طويل العنق، سنان: فاترة، والسنة: النعاس، حرة: عتيقة كريمة، استهلّت: إذا اشتد قطرها، المكرع، الماء العذب.

وَتَزَوَّدَتْ عَيْنِي غَدَاةً لَقِيْتُهَا
 وَتَصَدَّقَتْ حَتَّى اسْتَبْتَكِ بَوَاضِحٍ
 وَبِمَقْلَتِي حَوْرَاءَ تَحْسِبُ طَرْفَهَا
 وَإِذَا تَنَازَعَكَ الْحَدِيثَ رَأَيْتَهَا
 بِلَوَى الْبُنْيَانَةِ نَظْرَةً لَمْ تُقْلِعِ
 صَلَتْ كَمُنْتَصِبِ الْغَزَالِ الْأَتْلَعِ
 وَسَنَانَ، حُرَّةً مُسْتَهْلَ الْأَدْمَعِ
 حَسَنًا تَبَسُّمُهَا، لَذِيذَ الْمَكْرَعِ

ففي الحين الذي يصور قيمة الشاعر محبوبته بالعزم على الرِّحِيل، ويحاول أن يستدرك منها نظرة أو سلاماً، في مطلع القصيدة نراه يعقب ذلك بوصف مشاهد اللقاء التي كانت تجمعهما، ولا يبارح فيها التغزل الحسي بالمحبوبة. ويظلُّ الشاعر القديم في جلِّ تشكلاته التصويرية يداخل بين الغزل والفخر، وكأنه نَمَّةً رابطاً يشدُّ أركان القصيدة مهما تعدَّ موضوعات الشاعر، فلا بدَّ له من التغزل والتشبُّث بالمرأة وهو ركنٌ رئيس في بنائية القصيدة التقليدية يقول الحادرة⁽¹⁾:

بَكَرُوا عَلَيَّ بِسُحْرَةٍ فَصَبَحْتُهُمْ مِنْ عَاتِقِ كَدَمِ الْغَزَالِ مُشْعَشَعِ

ففي هذا البيت يصور الشاعر ذاته مفتخراً بمبادرته قاصديه وقت السَّحَرِ الخمر المعنَّقة، ويشبِّه لونها بدم الذبيح المشعشع، فهو بالتالي من خيرة قوم أيسارِ يجانبون البخل وهذه صفات الفرسان التي يتخلَّق بأوصافهم.

ولكن من غريب صور المرأة في الاختيارين، أو ما يمكن وسمه بعدم مطابقة الحال لمقام التغزل بالمرأة هو قول المسيب بن علس⁽²⁾:

صَكَاءَ ذِعْلِبَةٍ إِذَا اسْتَدْبَرْتَهَا حَرَجٍ إِذَا اسْتَقْبَلْتَهَا هَلْوَاعٍ⁽³⁾

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 69. عاتق: خمر عتيقة، كدم الذبيح: دم دابة ذبح، قدمه طري.

(2) المسيب بن علس 100 - 48 ق. هـ / 525-575 م المسيب بن مالك بن عمرو بن قمامة، من ربيعة بن نزار. شاعر جاهلي، كان أحد المقلِّين المفضلين في الجاهلية. وهو خال أعشى قيس وكان الأعشى راويته. وقيل اسمه زهير، وكنيته أبو فضة. له ديوان شعر شرحه الأمدي. معجم الشعراء، ص 252.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 320. صكاء: كأنها نعامة، تقارب العرقوبين وكل نعامة تقارب عرقوباها، الذعلبة: الخفيفة، الهلواع: المستخفة.

حيث يستعير الشاعر "الحرَج" الذي يُحْمَلُ عليه المَوْتَى في مقام وصف المرأة ليشبّه طولها بطول ذاك السرير، في حين يَصوِّر المرَّار بن منقذِ العدويِّ المرأة بالشَّمْس في قوله (1):

أَمْلَحُ الخَلْقَ، إِذَا جَرَدْتَهَا غَيْرَ سِمَطِينَ عَلَيْهَا وَسُورٌ (2)
لَحَسِبْتَ الشَّمْسَ فِي جِلْبَابِهَا قَدْ تَبَدَّتْ مِنْ غَمَامٍ مُنْسَفِرٌ

فالمراة في هذه الصُّورة من الجَمال إلى حدِّ لو جُرِّدَتْ معه من أي زينة فإنَّه بادٍ يكشف عن نفسه كضياءِ شمسٍ، ينقشع من بين غمام، ويصورها قيس بن الخطيم (3) على نحو يتراوح بالمزج بين الطبيعتين السَّاكن منها والمتحرِّك يقول (4):

حَوْرَاءُ جِيْدَاءُ يُسْتَضَاءُ بِهَا كَأَنَّهَا خُوطُ بَاتَّةٍ قَصِيفُ
تَمْشِي كَمْشِي الزَّهْرَاءِ فِي دَمْتِ الـ رَمَلِ إِلَى السَّهْلِ دُونَهُ الْجَرْفُ

(1) المرار بن منقذ العدوي: شاعر إسلامي معاصر لجريير، من شعراء المفضَّليَّات، أشهر شعره ميميته في التشوق إلى وطنه وقومه ومحبوبته (رويقة). وتليها في الشهرة رائيته في جواب صاحبتة خولة، نقل عن الحصري أن المرار لقبه وأن اسمه زياد، قال: وفي الشعراء ستة شعراء يقال لهم المرار، وهم: المرار بن منقذ العدوي، والمرار بن سعيد الفقعسي، والمرار بن سلامة العجلي، والمرار بن بشير السدوسي، والمرار الكلابي، والمرار بن معاذ الجرشي، عبدالرحمن، معجم الشعراء، ص 245.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص 361. سُورٌ: جمع سوار، السمط: النظم من اللؤلؤ، لحسبت الشمس في جلبابها: أي لو جردتها لحسبت الشمس في قميصها، منسفر: منقشع.

(3) قيس بن الخطيم بن عدي الأوسي، أبو يزيد. شاعر الأوس وأحد صنائدها في الجاهلية. أول ما اشتهر به تتبعه قاتلي أبيه وجده حتى قتلهما، وقال في ذلك شعراً. وله في وقعة بعات التي كانت بين الأوس والخزرج قبل الهجرة أشعار كثيرة. أدرك الإسلام وتريث في قبوله، فقتل قبل أن يدخل فيه. معجم الشعراء، ص 245.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، حوراء: بيضاء، جيداء: حسنة العنق، قصف: الكسر، وهنا لا يقصد الكسر بل تثنيها، الزهراء: البقرة، الدمث: اللين، دونها الجرف: ما تجرفه السيول، ص 493.

ويجمع لها الكثير من الخصال التي يحظى بها جمالها فهي بيضاء، جيداء كغصن البان، تنتشى في مشيتها كالزهراء⁽¹⁾ من الرمل إلى السهل. ومن الصور المغرقة بالحسية في تصوير المرأة وحضورها ما جاء في قول عبيد بن الأبرص⁽²⁾:

ولقد أدخل الخبَاءَ على مهـ ضومة الكشح طفلة كالغزال⁽³⁾
فَتَعَاطَيْتُ جِيدَهَا ثُمَّ مَالَتْ مِيلَانَ الكَثِيبِ بَيْنَ الرِمَالِ
ثُمَّ قَالَتْ فِدَى لِنَفْسِكَ نَفْسِي وَفِدَاءٌ لِمَالِ أَهْلِكَ مَالِي
فَنَقَيْتَنِي بِنَحْرِهَا وَأَقِيهَا بِقَضِيبٍ مِنَ القَتَا غَيْرَ بَالِي
وَأَقَدُ أَقْطَعُ السَّبَاسِبَ بِالرَّكْبِ عَلَى الصَّيْعِرِيَّةِ الشِّمْلَالِ
ثُمَّ أَبْرِي نَحَاضَهَا فَتَرَاهَا ضَامِرًا بَعْدَ بُدْنِهَا كَالهَالِ

إذ يصور الشاعر تجربة اللذة الحسية مع امرأة لم يفصح عن اسمها، ولم يُعَنَ به، ومن اللافت أن هذه الأبيات أعقبت وصفه لجود ناقته وعتقها، وربما جاءت هذه الأبيات رديفاً لإحساس الشاعر بقوته وفحولته التي أتمها بدخوله على تلك المرأة الخباء وللتدليل على إحساسه المفرط بالذاتية فهو يحظى بلقاء تلك المرأة، وتبادلته غمرات اللذة، فهي تطلبه كما يطلبها بقوله: "فتعاطيتُ جيدها"، "ثم مالت"، "ثم قالت فدى لنفسي"، "فنتقيني بنحره، وأقيها"، "ثم أبري نحاضها".

وورود مثل هذه الإشارات الحسية لدى الشاعر العربي القديم لا تتجاوز أن

(1) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 493. الزهراء: البقرة.

(2) عبيد بن الأبرص بن عوف بن جشم الأسدي، أبو زياد، من مضر. شاعر من دهاة الجاهلية وحكائها، وهو أحد أصحاب المجهرات المعدودة طبقة ثانية عن المعلمات. عاصر امرؤ القيس وله معه مناظرات ومناقضات، وعمّر طويلاً حتى قتله النعمان بن المنذر وقد وفد عليه في يوم بؤسه.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، الطفلة: الرخصة اللحم، والطفلة: الصغيرة، مهضومة الكشح: لطيفته، القضيب: الرمح، غير بالي: الصلب، الشملال: الخفيفة السريعة، السباسب: القفر، النخاض: اللحم، رايتها ضامراً: هزلتها، كالهلال: من الضمر، ص 553-555.

تكون مغامرة حسيّة، لا نعهد لها في مقام حديث الشعراء عن محبوباتهم اللواتي لطالما تغنوا بتمنعهن وشدّة خفرهن، ودمائة خلقهن، وهي صفات المرأة الحرّة العربيّة وأصالتها، فإنّ اهتمام الشاعر الجاهلي بالمرأة لم يكن دافعه الرغبة الجسدية، بل كان هذا الاهتمام نوعاً من القدسية التي يضيفها الشاعر عليها، ويساعد على هذا الفهم تشبيه الشعراء للمرأة بالغزال والثريّا والشمس، وما لهذه الأمور من دلالات دينيّة، وإنّ موضوع الغزل لم يكن موضوعاً خالصاً لهذا الفنّ، فلم تستقل به القصيدة. (1)

ومن الصّور اللافتة للمرأة وحضورها في الاختيارين قول القطران السّعديّ حيث يقول (2):

تَهَادِي، كَعَوْمِ السَّيْلِ، كَعَكْعَةِ الْحُبِّي رِدَاخُ ضُحَاهَا، مُرْجَحْنُ أَصِيلُهَا
مِنَ الْمَاشِيَاتِ الْخِزْلَى، وَتَهَادِيَا إِذَا الْعُشَّةُ، الْعَضْلَاءُ، خَفَّ تَقِيلُهَا

إذ يراوح الشاعر في وصفها بين الصّفات المعنويّة والحسيّة ويصفها بالثقل في قوله (الرواح) و"المرّجن" كناية عن اتزانها وعدم تطوافها في الليل، ويعقب ذلك الوصف بأنّها خير لي، والفضلاء التي يخفّ ثقيلها فهي قليلة اللحم، وتمشي بتفكك وغنج لخفتها.

وبالرغم من الغنائيّة المفرطة التي يلمحها الباحث على صورة المرأة، وهو الطابع العام والغالب على جميع قصائد الاختيارين إلا أنّه ثمّة أبعاد أخرى لا بد أن يشير إليها الباحث إلا وهي البعد الدرامي، وذلك من خلال الحوارية التي يقيمها الشّاعر كقول قيس بن الحداية الخزاعي (3):

(1) الفيل توفيق، (1984م)، القيم المستحدثة في الشعر العباسي، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، ص55.

(2) الأخفش الصّغير، كتاب الاختيارين، ص123.

(3) هو قيس بن منقذ بن عمرو بن عبيد بن ضياطر بن صالح بن حبشية بن سلول بن كعب بن عمرو بن ربيعة ابن خزاعة. خلعتة خزاعة، بسوق عكاظ، وأشهدت على أنفسها بخلعها إياه، فكان صلوكا، وهو شاعر قديم، كثير الشعر، له مع عامر بن الطرب العدواني حديث، الأخفش الصّغير، كتاب الاختيارين، ص216.

فَجِئْتُ، كَمُخْفِي السِّرِّ، بَيْنِي وَبَيْنَهَا
فَقَالَتْ لِقَاءَ بَعْدَ حَوْلٍ وَحِجَّةٍ
وَقَالَتْ تَزْحَرُحُ لَا بِنَا خَلْتِ خَلَّةً
بِحَسْبِكَ مِنْ قُرْبٍ، ثَلَاثَةَ أَشْهُرٍ
وَقَدْ يَلْتَقِي بَعْدَ الشَّتَاتِ أَوْلُو النَّوَى
لَأَسْأَلَهَا أَيَّانَ مِنْ سَارَ رَاجِعُ
وَشَحَطُ النَّوَى إِلَا لِذِي الْعَهْدِ قَاطِعُ
إِلَيْكَ وَلَا مِنَّا لِفَقْرِكَ رَاقِعُ
وَمِنْ حَزْنٍ أَنْ زَادَ شَوْقَكَ رَابِعُ
وَيَسْتَرْجِعُ الْحَيَّ السَّحَابُ اللَّوَامِعُ

وهو نوع من الحوار المتخيّل الذي يقيمه الشاعر بينه وبين طيف المحبوبة، وبالتالي تكتسب القصيدة من خلاله ملامح من الدرامية التي تغني من تشكلات الصورة، وتثريها بالنضارة والحركية، ينهيهما الشاعر في آخر هذه الأبيات بصورة حركية تتمثل بعودة اللقاء بعد التشتت والرحيل إلى نواة الأوبة على نحو مواز من استرجاع الحي للسحب اللوامع بعد قفر وجذب⁽¹⁾ وتحقيق مثل هذا النوع من التوازن يشكل بعداً تعويضيّاً للشاعر يتحقّق له من خلاله القدرة على التوازن، ولطالما ارتبط ذكر المحبوبة في الشعر العربي القديم بالغيث، والنوى بالجذب المقفر.

ثانياً: الصورة القائمة على فخر الشاعر بنفسه وبقبيلته

يتخذ الشاعر من فخره بقومه أداة مهمّة في التعبير عن ذاته التي يبوح بها من خلال الآخر، فقبيلة الشاعر وفخره بقوتها ركنٌ أساسيٌّ من عوامل البقاء ضد الكوارث التي تحيطهم من كلِّ حذب وصوب في بيئة صحراوية قاسية، فكان إذا تبغ في القبيلة شاعرٌ، أتت القبائل، فهنّأتها، وصنعت الأظعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعن في الأعراس، ويتباشرون الرجال والولدان، لأنّه حماية لأعراضهم، وذبٌّ عن أحسابهم، وتخليدٌ لمآثرهم، وإشادةٌ بذكرهم، وكانوا لا يهنئون

(1) يقال أن عائشة بنت طلحة قعدت يوماً، فأنشدت قصيدته، هذه التي على العين، وكانت تعجب بشعره، فقالت: بعد أن فرغت: من يزيدني فيها بيناً فله خلعتي. فلم تر أحداً، فعل

ذلك، السابق، ص225.

إلا بسلام يولد، أو شاعر ينبغ، أو فرس تُنتج⁽¹⁾.

ولعلّ تلك من الصُّور الأبرز في كِتَاب الاختياريين فحديث الشَّاعر عن قوتهم في الحرب، وضراوتهم في خوض المعارك جزء من اعتداده بذاته وهويته التي لا تتشكّل إلا باستكمال هويّة الآخر، فالعصبية القبلية "ضرورة خلقتها الظروف التي تحيا فيها، والوضع الطبيعيّ الذي تعيش فيه، فبهذه العصبية تدافع عن نفسها وعن وجودها، وتجدها رزقاً في قبيلة أضعف منها؛ فالحياة في البادية صراع مستمر يفرض على أهله التكتّل والتحالف، لأنّ في ذلك دواماً لبقائها، واستمراراً لوجودها... والثأر واجب مقدّس، وقد فرض على البدويّ أن يكون محارباً؛ لأن من واجبه حماية أهله وأمواله وكلّ ما يعود إليه"⁽²⁾.

والشَّاعر لطالما يفخرُ بقوة البأس نراه يتحدث بصيغة الجماعة، فهو مندغمٌ بالإطار الجمعيّ الذي يزداد بها قوّة يقول، عامر بن معشر⁽³⁾:

فجاءوا عارضاً برداً وجنّاً كمثّل السَّيْلِ أنّ به الطَّريقُ
رميناً في وجوههم برشق تغصُّ به الحنَّاجِرُ والحُلُوقُ
كأنّ النّبْلَ بينهم جرادٌ تصفّقه شاميةٌ خريقُ
وجدنا السدْرَ خمّاناً، ضعيفاً وكان النّبْعُ معقّده وثيقُ

وفي هذه الأبيات صورة حركية لمشهد الحرب الذي اكتنز بالبنى التصويرية الدالّة على حذق الشَّاعر في تصوير ضراوتهم في الحروب، ونيلهم من أعدائهم فهم "كمثّل السَّيْلِ" يئنّ لهم الطريق ونيلهم كأنها "الجراد"، وهي في مقارعتها تصفق كريح شديدة الهبوب.

وهم أيضاً ذوو أحساب كرام النّسب، وتكمن براعة تصوير الشَّاعر في

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشَّعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، ط4، 1974م، ج1، ص37.

(2) القيسي، نوري حمودي (1984م)، الفروسية في الشَّعر الجاهلي، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط2، ص52.

(3) شاعر جاهلي، قال هذه القصيدة في حرب كانت بينهم في الجاهلية، الأخفش الصَّغير، كِتَاب الاختياريين، ص241.

المفارقة التي يقيمها بين "وجدنا السدر خمّانا"، وبين "وكان النبع مَعْقَدَه وثيقٌ".
ومن الملاحظ في المشهد التصويري السابق، أنّ الشاعر قد استمد من الطبيعة
لوحة مفعمة بالأصوات التي تزداد حدتها بتراطن أسلحتهم وقوتها ومن ذلك أيضا
في القصيدة ذاتها قول الشاعر⁽¹⁾:

كَأَنَّ هَزِيْرَنَا، لَمَّا التَقَيْنَا هَزِيْرَ أَبَاءَةٍ، فِيهَا حَرِيْقُ

فيصور التقاء الجمعين بهزير القصب الذي أضرمت فيه النار، وذلك كناية عن
شدة ضراوة المعركة، ونجد لهذه الصورة رديفا لفخر الشاعر بذاته وقومه أثناء
احتدام المعركة في قول ربيعة بن مقروم الضبّي⁽²⁾:

وَإِنِّي مِنْ قَوْمٍ، تَكُونُ رِمَاحُهُمْ لِأَعْدَائِهِمْ، فِي الْحَرْبِ، سُمًّا مَقْشَبًا

فيشبه رماحهم في المعركة بالسّم المقشّب لشدة فتكها، واقتدارهم نيل أهدافهم،
وتتضاءل حدّة هذا الفخر لدى جابر بن حنّي التغلبي⁽³⁾، إلى حدّ يقترب فيه من
الشكوى والتحسّر على ما انقضى من هيبة تغلب بسبب اختلافهم يقول⁽⁴⁾:

لَتَغْلِبَ أَبِكي، إِذْ أَثَارَتْ رِمَاحُهَا غَوَائِلَ شَرٍّ، بَيْنَهَا، مُتَنَمِّمٌ
وَكَانُوا، هُمْ، الْبَانِينَ قَبْلَ إِخْتِلَافِهِمْ وَمِنْ لَأَ يَشِدُّ بُنْيَانَهُ يَتَهَدَّمُ
بِحَيٍّ، كَكَوْثَلِ السَّفِينَةِ أَمْرَهَا إِلَى سَلَفِ عَادٍ، إِذَا احْتَلَّ، مُرْزَمٌ

فالشاعر ينعي في هذه الأبيات أمجاد تغلب وبيكيها، ويصور ثورة الرماح فيها
بغوائل الشرّ المهلكة التي قضت على ما بنوه وتهدّم، حيث باتت تسند عظام أمور
الحي إلى سلف ليسوا أهلاً لهذه القوامة، ويصور قياداتها من السلف بالعدوان
والمجازرة كما يشبه الحيّ بكوثل السفينة، وهو أهم ركن لقيادتها، فهو قوامها، ولا
بدّ لمن يتصدى لهذه القوامة أن يكون أهلاً لذلك، ولكن ضيعها السلف من العادين.
وبذلك فقد فهم الشاعر الجاهليّ الأدب على أنه رسالة سامية، تقوم بما فيها من

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 249. الهزير: الصوت.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 586. المقشّب: المخلوط.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ،

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 331-332. غوائل: تهلّكها، كوثل

السفينة: ذنبها، السلف: القوم إذا احتل: إذا انزل، مرزم: لازق.

قيم نفسية وأخلاقية وإنسانية 'فالشاعر الجاهلي -أسوة بجميع أفراد القبيلة- جزء لا يتجزأ من قبيلته التي تشكل كلا اجتماعياً، وسياسياً، واقتصادياً في آنٍ معاً. وعليه فقد تعين على الشاعر أن يجعل شعره في خدمة قبيلته، وأن يقف على مشكلاتها وقضاياها، فغدا لسان قومه ودرعهم وسفيرهم عند الملوك و(مهندس أرواحهم)⁽¹⁾.
ويتدرج الشاعر في حدة العاطفة من الفخر بقومه التي شهدناها في الأبيات السابقة وينتقل إلى الفخر بذاته في قوله⁽²⁾:

فَأَنَا الْمَذْكُورُ، فِي هَامَاتِهَا بِفِعَالِ الْخَيْرِ، إِنْ فَعَلْتُ ذِكْرُ
أَعْرِفُ الْحَقَّ، [فَلَا أَنْكِرُهُ] وَكِلَابِي أَنْسٌ، غَيْرُ عُقْرُ

إذ يفخر جابر التغلبي أنه عالي الذكر، ويذكر في عليّة هامات القوم لجوده وكرمه وصيته ذائع بفعل الخير، كما يصور من نفسه عازماً بالحق لا ينكر حقاً احد من العباد، ويسبغ هذه الصفات لكلابه أيضاً فهي انس أليفة وغير جارحة.
وبالتدرج أكثر في بنيان القصيدة يرى الباحث مظهراً آخر من مظاهر فخر الشاعر بقومه وذلك في وصفه بنات القوم بقوله⁽³⁾:

قَدْ تَرَى الْبَيْضَ، بِهَا، مِثْلَ الدَّمِيِّ لَمْ يَخْنَهُنَّ زَمَانٌ، مُقَشَّعِرُ
يَتَلَهَّيْنَ، بِنَوْمَاتِ الضُّحَى رَاجِحَاتِ الْحَلْمِ، وَالْأَنْسِ، خُفْرُ
قُطْفَ الْمَشِيِّ، قَرِيبَاتِ الْخُطَى بُدْنَاءَ، مِثْلَ الْغَمَامِ، الْمَزْمَجِرُ

فهنّ مثل الدمي "لم يخنهن الزمان"، أي لم يعشن في بؤس من شقاء العيش، ولهوهن نومات الضحى كناية عن تتعمهن في العيش، ولم يجانب الشاعر وصفهن برجاحة العقل والرزانة وحسن معشرهن، ويتمم الشاعر صورة بنات قومه بأنهن قطف المشي وهي صفة جمالية في المرأة كما إنهن بدينات يشبههنّ بالغمام المنهمر، وهذه الصورة التي يتداخل فيها الوصف الحسي بالمعنوي على نحو لافت إنما يجيء بها الشاعر للتدليل على أنّ بنات قومه يفضلن على بنات الأقوام الأخرى، وبالتالي

(1) أبو حاقّة، الالتزام في الشعر العربي، ص 63.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 351. العقرب: الجارح.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 353-354. لم يخنهن: لم يعشن البؤس،

الخفرات: الحبيبات، الأنس: الموانسة في عفة، المزمجر: المرتفع.

فانّ تلك الملامح التي أخفاها الشّاعر على المرأة من إحساسه بذاته وبقومه ومتممة لمشهدية.

وثمة مظهر آخر من ملامح تشكيل صورة الإنسان في كتاب الاختيارين وهي صورة حفظه للعهود والمواثيق وهذه من صفات الاجواد وخيار الناس، ويلمح الباحث هذا المظهر على نحو جليّ في قول عديّ بن زيد العباديّ يقول فيها⁽¹⁾:

وَلَا بَدَأْتُ خَلِيلًا، أَوْ أَخًا ثَقَةً بِخَنَعَةٍ، وَلَا وَرَبَّ الْحِلِّ وَالْحَرَمِ
وَلَا بَخَلْتُ، بِمَالِي، عَنِ مَذَاهِبِهِ فِي حَاجَةِ الرُّزْءِ، إِنْ كَانَتْ، وَلَا الذَّمِّ
وَلَا أَضَعْتُ، لِرَبِّ، مَا يُخَوِّلُنِي بِالْعَهْدِ، أَوْ بِسَبِيلِ الصَّهْرِ، وَالنَّعَمِ

إذ يصور الشّاعر من نفسه حافظاً لودّ أخلائه وأنه لا يبادرهم بغدرة أو ريب ويقسم على ذلك ولا يغدر من أحسن ثقته به وهو لطالما يجود بماله على أخلائه في وقت الشدائد وانه لا يضيع عهداً ولا يخون ميثاقاً. "فإنّ الشّاعر يصبح بمثابة ضمير الجماعة وعينها وجسدها الذي يتجسّد من خلال تشكيله الفنيّ كل مخبوء وظاهر من أحاسيس هذه الجماعة، ومشاعرها، وآلامها، كما تتجسّد أيضاً رؤاها، وآراؤها، وموقفها واتجاهاتها... إلخ"⁽²⁾.

ويلمح في الاختيارين ما يُشاكل هذا المظهر في قصيدة مالك بن الرّيب يقول فيها⁽³⁾:

وَقَدْ كُنْتُ صَبَّارًا، عَلَى الْقَرْنِ، فِي الْوَعَى وَعَنْ شَتْمِي ابْنَ الْعَمِّ، وَالْجَارِ، وَأَيَّامَا
وَقَدْ كُنْتُ عَطَّافًا، إِذَا الْخَيْلُ أَحْجَمَتْ سَرِيعًا، لَدَى الْهَيْجَاءِ، عَضْبًا لِسَانِيَا

حيث تتضاعف حدّة تلك القيم وتأكيدهما في نفس الشّاعر باستخدامه صيغ المبالغة في قوله (صَبَّارًا، عَطَّافًا، سَرِيعًا، عَضْبًا لِسَانِيَا)، وذلك للتدليل على أنّ هذه القيم راسخة متأصلة وهي من شيم الفارس العربيّ أن يكون صابراً حليماً يغضّ طرف الشتم عن ابن العم، والجار، والضعيف لكنه في وقت المعركة تراه سريعاً

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص745. الخليل: الصاحب.

(2) حسني، عبد الجليل يوسف، (2008م)، المواقف الإنسانية في الشعر الجاهلي، الالتزام، والاعتزاز، والتمرد، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ص19.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص625. الواني: الضعيف.

حادّ اللسان والسيف، كما ويؤكد ابن الرّيب على قيمة المحافظة على العهود والإخلاص بين الأخلاء يقول (1):

وَلَا تَسِيَا عَهْدِي، خَلِيِّي، إِنِّي تَقَطَّعُ أَوْصَالِي، وَتَبْلَى عِظَامِيَا
وَلَنْ يَعدَمَ الْبَاتُونَ بَيْتَا، يُجَنُّنِي وَلَنْ يَعدَمَ الْمِيرَاثُ، مِنِّي، الْمَوَالِيَا

إذ يطالب خليليه أن يبقياً على عهد الصداقة حتى بعد مماته، ويجزم في البيت الذي يليه أن كل خلة ستثمر فلن يعدم البانون بيتا ولن يعدم ميراث ولكل من يخلفه في هذه الحياة.

وكثيراً ما يبرز في كتاب الاختيارين مظاهر التعبير عن كرم الخلق وصفات الفرسان التي يتخلقون بها بعيداً عن الحرب والوجه الذي يبديه الشاعر للإنسان عن فتك واستباق إلى ساحات الوغى يقابله وجهاً آخر سلمي وهو الكرم، ومثل جميع هذه القيم يجدها الباحث في قول كعب بن سعد الغنوي (2):

عَظِيمُ رَمَادِ الْقَدْرِ رَحْبٌ فِنَاوُهُ إِلَى سَنَدٍ لَمْ تَحْتَجِنُهُ غُيُوبُ
لَقَدْ أَفْسَدَ الْمَوْتَ الْحَيَاةَ وَقَدْ أَتَى عَلَى يَوْمِهِ عِلْقُ إِلِيَّ حَبِيبُ
حَلِيمٌ إِذَا مَا الْحِلْمُ زَيْنَ أَهْلُهُ مَعَ الْحِلْمِ فِي عَيْنِ الْعَدُوِّ مَهِيْبُ
إِذَا مَا تَرَاءَاهُ الرَّجَالُ تَحَفَّظُوا فَلَمْ تَنْطِقِ الْعَوْرَاءُ وَهُوَ قَرِيبُ

وعظيم رماد القدر اعتاد الشعراء أن يكونوا به عن عظم المنح والعطايا فهو "عظيم الرماد/ ورحب الفناء كناية عن كثرة الطبخ لكثرة مريديه وزوار بيته فأخوه من أشرف القوم وبيته مزاراً للطالبيين غير متحجّب، وفي هذه المرتبة يتجلى نوع من الحكمة والتأمل في حياة يفسدها الموت فيسلبنا أنفس الأحباء وأغلاهم، ويعود الشاعر في البيتين الأخيرين ليتمم شمائل من يرثيه فيصفه بأنه (حليم/ مهيب)

(1) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 626.

(2) شاعر إسلامي، من بني جلال بن غنم بن غني بن أعصر بن سعد بن قيس عيلان، سمي كعب الأمثال لكثرة ما في شعره، من الأمثال. وجعله ابن سلام في طبقة فحول أصحاب المراثي من الجاهليين، مع متمم، والخنساء، وأعشى باهلة، الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 750. عبدالرحمن، معجم الشعراء، ص 224.

وهاتان الصفتان لا تجتمعان إلا في شرفاء النفوس فإذا ما تراءى له الرجال يصمتون عن عوراء العيوب لمهابتهم منه.

وشكوى الحياة كثيراً ما يضطلع بها الشاعر في صورهم ومن ذلك قول عامر بن معشر⁽¹⁾:

فَدَمْعِي لَوْلُو سَلِسٌ عُرَاهُ يَخِرُّ عَلَى الْمَهَاوِي مَا يَلِيْقُ
عَلَى السَّرْبَالِ، إِذْ شَحَطْتُ سُلَيْمِي وَأَنْتِ لِنَذْرَهَا طَرْبٌ مَشُوقُ
فَوَدَّعَهَا وَإِنْ كَانَتْ أَنْاءُ مُبْتَلَاةٌ لَهَا بَشَرٌ، رَقِيْقُ
تُلْهِي الْمَرْءَ بِالْحُدُثَانِ لَهْوًا وَتَحْدِجُهُ كَمَا حُدِجَ الْمُطِيْقُ

فهو يبكي الديار ويشبه دمه باللؤلؤ المتحدّر على مهاويها بما يليق بها من عظم المكانة في نفسه ويزاوج في شكوته لبنى الديار وسلمى الطاعنة منها، فالشاعر أسف على حياة تلهي المرء بنوائبها وتحمله ما لا يطيق.

وعلى غرار تلك الشكوى يبرز شاعر آخر يقدم صورة بالغة الأثر للصدع وتقلب حال الأحبة وهي للسموع بن عادياء يقول فيها⁽²⁾:

وَكُنَّا قَدِيمًا [صَفِيَيْنِ، لَأ نَخَافُ] الْوُشَاةَ، وَمَا سَبُّوْا
فَأَصْبَحَ صَدْعٍ [الَّذِي بَيْنَنَا] كَصَدْعِ الزُّجَاجَةِ، لَأ يَشْعَبُ
وَكَالِدَرٍّ، لَيْسَتْ لَهُ رَجْعَةٌ إِلَى الضَّرْعِ، مِنْ بَعْدِ مَا يُحَلَبُ

وتبلغ هذه الشكوى حدتها في المفارقة التي يقيّمها الشاعر بين ما كان وما أصبح عليه حاله مع الحبيبة، وفي قوله: "وكنّا قديماً صفيين" ثم يعقبها بقوله: "فأصبح صدع الذي بيننا"، فصور من تتحوّل علاقتهما بصدع الزجاج الذي لا يرأب، كما يصوره باللبن بعد ما يحلب، وكيف له رجّع إلى الضرع، كناية عن يأسه من استدراك ما كان بينهما من علاقة الودّ أو رأب ذلك الصدع، ويبرز مظهر آخر لشكوى الشاعر فيما يتعلّق بالدهر ونوائبه في قول الشاعر عمرو بن قميئة⁽³⁾:

(1) شاعر جاهلي، قال هذه القصيدة في حرب كانت بينهم في الجاهلية، الاشتقاق، ص330،

الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص241.

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص400. الدر: اللين.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص464

رَمْتِي بِنَاتِ الدَّهْرِ مِنْ حَيْثُ لَأَ أَرَى فَمَا بَالُ مَنْ يُرْمَى وَلَيْسَ بِرَامِي؟
فَلَوْ أَنَّهُمَا نَبَلٌ إِذَا لَاتَّقَيْتُهَا وَلَكِنِّي أُرْمَى بِغَيْرِ سَهَامٍ

إذ يصور الشاعر ما يأتي به الدهر من حوادث مهلكة بالنبل يرمى بها ولا يستطيع لها ردًا. فلو كان ما يرمى به نبل حقيقية لاستطاع أن يتقيها، ولكن هذا حال الدهر لا يملك الإنسان أن يردّها.

ونلمح في مرثية برّة بنت الحارث أفسى صور فجيعتها على موت ابنها تقول⁽¹⁾:

يا عَمْرُو، ما بي عَنكَ مِنْ صَبْرٍ يا عَمْرُو، يا أَسْفَا، على عَمْرٍو
لِلَّهِ، ما عَمْرُو، وَأَيَّ فَتَى كَفَنْتُ، ثُمَّ وَضَعْتُ، فِي القَبْرِ؟
أَحْثُو التُّرَابَ، على مَفَارِقِهِ وعلى غَرَارَةِ وَجْهِهِ، النَّضْرِ

حيث تفقد برّة صبرها على فراق ابنها عمرو الذي كفنته بيدها ووضعت في قبره وتحثو على جسده التراب وعلى وجهه الذي صورته منيرا كالبدر، لكن هذا حال الموت يسلب الإنسان أعزّ ما يملك، تقول في هذا الموضع للتدليل على فجيعة الموت⁽²⁾:

والمَوْتُ يُقْبِضُهُ، وَيَبْسُطُهُ كالثَّوبِ، عِنْدَ الطَّيِّ، والنَّشْرِ

وربما تعدّ صورة الموت هذه من أشدّ وأفسى الصُّور، فهو في قبضه لجسد ابنها كما الثوب يطوى ويُنشر. ولا نعدم في كتاب الاختيارين وجود الحكمة وروحا تأملية جليّة المنزع في الذات والكون والحياة، ومنه قول الشاعر الحارث بن وعلّة الشيباني⁽³⁾:

(1) انظر: الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص 287

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص 290.

(3) هو الحارث بن وعلّة بن المجالد بن يثربي بن الزبان بن الحارث بن شيبان بن ذهل بن ثعلبة بن عكابة بن صععب بن علي بن بكر. شاعر جاهلي، وأحد الجرارين ذوي الآكال من ربيعة، كان أعرج ويكنى أبا مجالد. انتجعه الأعشى فلم يحمده، وقد شهد يوم ذي قار، الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص 384.

الموت تَخَشَى أَنْ تُوَافِقَهُ والموت يُدْرِكُ أَبَدَ الْعُصْمِ (1)
قَوْضُ خِبَاءِكَ، فَالْتَمَسَ بَلَدًا تَنَّى عَنِ الْغَاشِيكِ بِالظُّلْمِ
أَوْ شَدَّ شِدَّةَ بَيْهَسٍ، فَعَسَى أَنْ [يَتَّقُوكَ]، بِصَفْحَةِ السَّلْمِ

فالموت في رأي الشاعر آتٍ لا محالة لا يتمكن له الإنسان عاصماً، فهو سيدركك إن كنت موافقاً له أو كالوعل النافر، فإنه سيقبضك كما يطلب الشاعر أن يلتمس الإنسان بلداً لا تغشاه بالظلم، وإن كان في البد فعلية أن يشد شدة "بيهس"، كي يسلم له الناس ويتقوه، ومن صور تأميل الإنسان بالشيب، واستحسانه له، وفي ذلك إرجاء لما انقضى ورضاء بما يحلّ عليه من تقدم العمر يقول الشاعر مالك بن حريم الهمداني⁽²⁾:

جَزَعْتَ وَلَمْ تَجْزَعْ مِنَ الشَّيْبِ مَجْزَعًا وَقَدَّ فَاتَ رَبْعِي الشَّبَابِ فَوَدَّعَا (3)
وَلَا حَ بَيَاضٍ فِي سَوَادٍ كَأَنَّهُ صُورًا بِجَوِّ كَانَ جَدْبًا فَأَمْرَعَا

فينشئ من الشيب صورة نضرة لأنّ الجزع منه لا فائدة فيه، فلا بدّ له من قبوله والرضا بتقلبات الدهر به، لذا يسبغ الشاعر على صورة الشيب الحركة واللون حيث يصوره بقطع من البقر، انتشر في جوّ كان من الجذب ما لا يرى فأينع واخضر كأنه بياض في خضرة، فهو أجدر أن يرى فيه بياض البقر. وهنالك ما يقابل هذه الحكمة بروح تأملية أخرى ولكنها جزعة بانسة وذلك في

(1) الأُخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 388. الأبد: النافر المتوحش، العصم:

جمع أعصم، وهو الوعل، بيهس: رجل يضرب به المثل في إدراك الثأر.

(2) هو مالك بن حريم بن مالك بن حريم بن دألان بن سابقة بن ناشج بن دافع بن مالك

بن جثم بن حاشد بن جثم بن خيران بن نوف بن همدان. وهو شاعر فحل مخضرم

جاهلي إسلامي ولس مشهور، واختلف في ضبط اسم أبيه، الأُخْفَشُ الصَّغِيرُ،

كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 230.

(3) الأُخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 230. ربيعي الشباب: أوله، الجو: ما

انخفض من الأرض.

قول أبي زبيد⁽¹⁾:

إِنَّ طُولَ الْحَيَاةِ غَيْرُ سُعُودٍ وَضَلَالٌ تَأْمِيلُ نَيْلِ الْخُلُودِ⁽²⁾
عُلِّلَ الْمَرءُ بِالرَّجَاءِ، وَيُضْحِي غَرَضاً لِلْمُنُونِ، نَصَبَ الْعُودِ

فليس من السعادة طول الحياة كما يرى الشاعر، وإن تأمّل الإنسان بنيل الخلود ضلال وزيف، فلطالما يُعَلّل الإنسان بالرجاء في الحياة ولا نيل ما يرتجيه، ويضحّي منصوباً كالعود يستهدفه الموت في أية لحظة.

2.2 الصورة الفنيّة للحيوان:

شكّلت الصّحراء بكل ما تحتويه من صور الطبيعة الحيّة ميداناً فسيحاً يستمد منه الشاعر العربيّ القديم جلّ لوحاته التعبيرية، وقد دفعته حياته القاسية غير المستقرة... إلى التقلّب والسّعي من أجل الانتجاع حيناً، أو التجارة حيناً آخر، ممّا ترتّب عليه طول المعاشة للظواهر الطبيعيّة التي قد تشدّد قسوتها⁽³⁾. وربّط الكثير من الدّارسين توجّه الشعراء إلى وصف الحيوان

(1) شاعر مخضرم نصراني، من بني عمرو بن الغوث بن طيء، وهو من المعمرين، عاش مائة وخمسين سنة. كان زواراً للملوك، ولملوك العجم خاصة، وكان عالماً بسيرها. استعمله عمر بن الخطاب على صدقات قومه، ولم يستعمل نصرانيا غيره، جعله ابن سلام في الطبقة الخامسة من فحول الاسلاميين. وله رثاء لعثمان وعلي. كان نديماً للوليد بن عقبة في الرقة، وهو مشهور بوصف الاسد والرثاء، مات في خلافة معاوية، وهو يشرب الخمر في إحدى البيع، وزعم الطبري أن الوليد بن عقبة لم يزل به حتى أسلم وحسن إسلامه، وله ديوان مطبوع، الأَخْفَش الصَّغِير، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 518.

(2) الأَخْفَش الصَّغِير، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 518-519. السعود: جمع سعد، وهو كل أمر تيمن إليه واشتهي، غرضاً للمنون: منصوباً مثل الهدف، نصب العود: كما ينصب العود.

(3) الوجود، ثناء أنس، دراسات تحليلية في الشعر القديم، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 2000م، ص 117.

بـ"اللاوعي"⁽¹⁾ أو "اللاشعور الجمعي"، وهذا ما اعتمده يوسف اليوسف في كتاب "مقالات في الشعر الجاهلي"، حيث درس الكثير من القضايا في ضوء نظريات فرويد وكارل يونغ، وتحدث بإسهاب حول الترسّبات العميقة للنماذج العليا في وعي الكائن الحي الذي يرتبط ببيئته الطبيعيّة ارتباطاً عضويّاً، يتعمق أثره في اختزال الكثير من المظاهر النفسيّة، وامتداد أثرها في الإطار الجمعي العام لتمثلات الإنسان للطبيعة من حوله، ومعايناته لها ربّما بدافع الرغبة وانطلاقاً من "عوز تراجيدي"، أو بتأثير ضاغط في اللاشعور يتمثل بإحساسهم العميق بقهر الطبيعة؛ لذا يلجأ الشّاعر للتوسل بالحيوان والاستعانة برمزيّته لمواجهة عجزه أمام المخاطر التي تحيطه في بيئة صحراوية محفوفة بالمخاطر⁽²⁾.

وقد حظيت صورة الحيوان في كتاب الاختيارين بلامح شتى في تشكيلها، بالإضافة إلى وصف مظاهرها على اختلاف أصنافها، وتنوع أشكالها، وهذا ممّا تملّيه معطيات البيئة الصحراوية على الشعراء، وعوامل الحِلِّ والتّرحال، فأقبل الشعراء على الاعتناء بوصفها، وتصوير أدقّ تفاصيلها، ويمكن تقسيمها في الاختيارين إلى ضربين:

1. الحيوانات الأليفة.

2. الحيوانات الوحشية.

أولاً: الحيوانات الأليفة

1. الخيل:

تعد صورة الخيل الأكثر بروزاً في كتاب الاختيارين فيما يمكن إدراجه ضمن الطبيعة المتحركة، لأنها مضمارٌ للفروسيّة التي طالما كانت مبعثاً لفخر الشعراء، وتفاضلهم، وسبباً مهماً من أسباب مدحهم، وفخرهم، وهجائهم.

وقد جاء الحديث عن الخيل في مواضع متفرقة من الكتاب، حيث أبدع الشعراء

(1) انظر: كارل يونغ، الإنسان ورموزه، سيكولوجيا العقل الباطن، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، دار منارات للنشر، عمان، 1987، ص 21-33.

(2) انظر: اليوسف، يوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ط4، 1985، ص 117 وما بعدها.

في تصويرها، وتفننوا في ذكر أوصافها، يقول طفيل بن عوف:

وَأَطْنَابُهُ أَرْسَانُ جُرْدٍ، كَأَنَّهَا صُدُورُ الْقَنَا مِنْ بَادِيٍّ وَمُعَقَّبٍ (1)

حيث يصوّر الشاعر قصر شعر الخيل بصدور القنا في صفتي الضمور والصلابة، وأوضح الشاعر عن هذه الأوصاف الدقيقة لإبراز أصالة الخيل. ويقول الشاعر في موضع آخر (2):

وَفِينَا رَبَاطُ الْخَيْلِ، كُلُّ مُطْهَمٍ رَجِيلٍ، كَسِرْحَانَ الْغَضَا الْمُتَأَوَّبِ

وفي هذا البيت يبرز الحسّ القبلي بوضوح؛ ففخر الشاعر مرتبط بالأنا الجمعي في قوله (وفينا) إذ يفتخر بخيولهم وارتباط أصولها بنجد، فيصوّر لها بذئب الغضى وهي أشدّ الذئب خبثاً، شديدة الحوافر، تتأوّب ليلاً وذلك أدعى لمضيتها وسرعة عدوها. وقد فخرت القبائل العربية بفرسانها، فكثرتهم في القبيلة دلالة على عظمتها وقوتها ومنعتها، فلا عجب في ذلك، فهذه الأمة صنعت أمجادها، وفرضت هيبتها على سنايك الخيل، وظهور المطي فـ"نحن أمة أسوارنا سيوفنا، ومعاملنا خيولنا" (3) فثروة العربي هي شهرته وعائلته وحصانه وأسلحته (4).

وقد جرت الإشارة إلى الفرس بذكر صوتها في موضع آخر يقول الشاعر (5):

-
- (1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص5. الاطناب: الحبال التي يشد بها الخباء إلى الأوتاد، جرد: قصارة الشعرة، صدور القنا: ضمرتها، وصلابتها.
 - (2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص8. المطهم: الذي يحسن كل شيء منه، الرجيل: الشديد الحافر، السرحان: الذئب، الغضى: أخبث من غيره، المتأوب: الذي يأتي أهله ليلاً.
 - (3) ابن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى بن محمد بن عبد الملك (ت: 685هـ)، (1982م)، نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، تحقيق: نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، ج1، ص84، القسطل: الغبار.
 - (4) بطرس، غالي واصف، (1960م)، تقاليد الفروسية عند العرب، ترجمة أنور لوقا، مراجعة حسني محمد النجار، تقديم طه حسين، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص50.
 - (5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص53. المنجرد: الفرس القصير الشعرة، قيد الأوابد: يدركها من سرعتها، والأوابد: الوحش، لاحة: غيره، الطراد: المطاردة، الهوادي: أوائل الوحش، ومتقدماتها، شأو: الطلق والغاية، مغرب: بعيد.

بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الْأَوَابِدِ لَاحَهُ طِرَادُ الْهَوَادِي كُلِّ شَأْوٍ مُغْرَبٍ
وتمَّ الإشارة في هذا البيت إلى الفرس، يقول الشاعر بمنجرد، وكنى الشاعر
بصفة قصر الشعر عن عنق الفرس وأصالتها، وكأنه قيدٌ لمهمة مطاردة الوحوش
وملاحقتها.

ويصف طفيل خيله في موضعٍ آخر من القصيدة نفسها بسرعة العدو في
قوله⁽¹⁾:

يُذِيقُ الَّذِي يعلُو عَلَى ظَهْرِ مَتْنِهِ ظِلَالِ خَذَارِيفٍ مِنَ الشَّرِّ مُلْهَبٍ
ويصفها كذلك بالجرءاء في قوله⁽²⁾:

وَجَرْدَاءَ مِمْرَاحِ نَبِيلِ حِزَامِهَا طَرُوحِ كَعُودِ النَّبَعَةِ الْمُتَخَبِّ
حيث يُكْنِي الشاعر في هذا البيت بقصر شعر الخيل عن كرم الفرس وأصالتها.
ويلجأ طفيل في بيت آخر إلى التكنية عن أصالة الخيل وكرم نسلها إلى توظيف
اللون المستحب أن يُظهر في الفرس يقول⁽³⁾:

وَرَادًا وَحُوءًا، مُشْرِفًا حَجَبَاتِهَا بَنَاتِ حِصَانٍ قَدْ تَعُولِمَ مُنْجَبِ
وذلك في قوله ورادا⁽⁴⁾ وحُوءًا⁽⁵⁾، وهذه الألوان مستحبٌ ظهورها في الخيل،
وفي قوله (قد تعولم) ما يؤكد على شهرة الخيل بتلك الصفات فيما خبره الناس من
أمورها.

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص9. يذيق: يوجد مس، ظلال خذاريف:
ظلال، والخزفة: مر سريع.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص10. جرداء: قصيرة الشعرة، نبيل
حزامها: عظيمة الوسط، طروح: البعيدة، المنتجب: قشره.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص15. الحجات: رؤوس الأوراك التي
تشرف على الخواصر، قد تعولم: أي علمه الناس وشهر، أي معلوم مكانه، منجب:
كريم النسل.

(4) المصدر من ورادا: الورودة، والورد: بين الأحمر والأشقر، وهو إلى الصفرة.

(5) الحوة: خضرة إلى سواد.

وتتداعى صفات الخيل والتقنية عن عنقها وشدتها بشتى العناصر اللونية في قول الشاعر⁽¹⁾:

وَكُمْتًا مُدْمَمًا كَأَنَّ مُتُونَهَا جَرَى فَوْقَهَا وَاسْتَشَعَرَتْ لَوْنَ ذَهَبٍ
فالكُمْت سواء أكان أحم⁽²⁾ أم مدمس أم مذهب فكلها تنويعات بلاغية إنما أراد الشاعر أن يفتن في ذكر أوصافها فهي عماد الحرب لديهم وبُغية فخرهم بشدة بأسها فيما يخوضونه من حروب قال الأصمعي: "وقالت بنو عبس ما صبر معنا في حربنا إلا بنات العم ومن الخيل إلا الكُمْت"⁽³⁾، وقد ذكر الكُميت غير مرة في كتاب الاختيارين يقول الشاعر⁽⁴⁾:

كُمَيْتٍ كَلَوْنَ الْأَرْجُوانِ نَشَرْتَهُ لِبَيْعِ الرَّئِيِّ، فِي الصَّوَانِ، الْمُكَّعِبِ
حيث يصف الشاعر لون الكُميت بلون الأرجوان الأحمر كناية عن عنقها، إذ يمتع الناظر برؤيته، وكأنّ عليه ضربا من الوشي.

ويُدخل طفيل أوصاف الخيل الحسية بما يماثلها من موجودات حسية أخرى، وهذا الطابع الغالب في وصف الطبيعة الحية، وهو ميل الشعراء إلى تجسيم الموجودات يقول⁽⁵⁾:

مِنَ الْغَزْوِ وَأَقْوَرَّتْ كَأَنَّ مُتُونَهَا زَحَالِفٌ وَوَلْدَانٌ عَفَّتْ بَعْدَ مَلْعَبِ
وَأَذْنَابُهَا وَحَفٌّ كَأَنَّ ذُيُولَهَا مَجْرٌ أَشَاءٍ مِنْ سُمِيحَةٍ مُرْطَبِ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص16. كُمَيْتٌ مَدْمِي: أَيِ الْحَمْرَةِ الَّتِي لَا يَخْطُهَا سَوَادٌ.

(2) أحم: أشد الخيل حافرا وجلدا، وهو الذي تضرب حمرة إلى السواد.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص16.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص54. الكُمَيْتة: التي تضرب لونها إلى الحمرة، والرئِي: الرؤية والنظر، الصوان: التخت، المكعب: المتاع المشدود.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص19، 20، 22. الزحلوفة: لعبة أهالي العالية، ويقولون: زحلوفة، وزحاليق وذلك تشبيهه متون الخيل، وحف وأشاء: صغار النخل، سميحة: بئر بالمدينة. الرعال: القطع من الخيل والحر، نوادي: أوائله وسوابقه، الوهدة: ما اطمأن من الأرض.

كَأَنَّ رِعَالَ الْخَيْلِ لَمَّا تَبَدَّدَتْ بَوَادِي جَرَادِ الْوَهْدَةِ الْمُتَصَوِّبِ

ففي البيت الأول يشبه الشاعر ما أقور من متون الخيل إثر الغزو بزحاليف
الولدان كناية عن حبها، وكان ما قشر عنها من اللحم كالأثار التي يُخلفها مُترحلفُ
الصبيان.

وفي البيت الثاني يصور طول أذناها بالوحف، والأشاء وهي صغار النحل،
وهو وصف مستحب في ذكر أوصاف الخيل.

أما البيت الثالث فيصور الشاعر فيه رعال الخيل عند المبادرة بهيجان الجراد
المنحدر من على وهدة مطمئنة كناية عن اشتداد تسارعها أثناء السباق، وما تهيجه
من الغبار.

ومن يتتبع صورة الخيل في كتاب الاختيارين يلحظ انغماس الشعراء في
استعارة شتى الأوصاف الحسية للخيل ومن غريب تلك الأوصاف ما ذكره الشاعر:
بقوله⁽¹⁾:

قَطَاةٌ كَكُرْدُوسِ الْمَحَالَةِ أَشْرَفَتْ عَلَى كَاهِلِ، مِثْلِ الْغَبِيطِ الْمُدَابِّ
وَعُغْبٌ كَأَعْنَاقِ الضِّبَاعِ مَضِيغُهَا سِلَامُ الشَّظَى يَغْشَى بِهَا كُلَّ مَرْكَبِ

ففي البيت الأول يشبه الشاعر موضع الردف من الفرس بعظم ظهر البعير
كناية عن تمام خلقه وعظمه، كما يشبه صلابته بصلابة المركب الذي تحمل عليه
النساء وشدته حيث يُتخذ من أجود أنواع الخشب.

وفي البيت الثاني يشبه قوائمها بأعناق الضباع سليمة من الشظى.

(1) الأُخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 56. القَطَاةُ: موضع الردف، الكردوس:

عظم محال البعير، إذا كان ضخماً، المحالة: الظهر، الكاخل: المنسج، الغبيط:
مركب من مراكب النساء ويتخذ من أجود الخشب، المذاب: القتب ويتخذ له فرج
من مقدمه، ومرخره. غلب: قوائمه، وهي غلاظ، شداد: اعناق الضباع، مضيغها:
عصبتها، السلام: السليمة، الشظى: عظيم دقيق ويقال إذا كان في الفرس استرخى
عصبه.

ويصور عوف بن الخرع الخيل كذلك بصورة حسيّة لافتة بقوله⁽¹⁾:

لها حافرٌ، مِثْلَ قَعْبِ الْوَلِيدِ ———— ، يَتَخَذُ الْفَأْرُ، فِيهِ، مَغَارًا⁽²⁾

إذ يصور حافرها بعقب الوليد أي كالثبّة في ضمها إلى حدّ أن يتخذ الفأر فيه مغارةً له.

ووظف شاعرٌ آخر عنصر الصوت لوصفه عتاقة الخيل وهو الأجدع بن مالك

الهمذاني يقول⁽³⁾:

وَالْخَيْلُ تَعَلَّمُ أَنْنِي حَارِبُهَا ———— بِأَجَشٍّ، لَا تَلْبِ، وَلَا مِظْلَاعِ

كما يسند الشاعر لخياله صفة العلم، فهي تعلم أن محاربتة بني الحارث بخيل

لها بحةٌ في صوتها "وذلك صفة من صفات الخيل في العتق"⁽⁴⁾.

وبذلك مثلت الخيل عنصراً حاسماً في المعارك، ومؤشراً جلياً في ميزان

النصر والهزيمة، فبكثر ما تملك القبيلة من الخيول، يكون النصر - في معظم

الأحوال - حليفهم "فظهور الخيل وترويضها لخدمة الإنسان كان من العوامل الحاسمة

في سير التاريخ؛ لأنّ قيام كثير من الممالك القديمة كان رهناً بمدى اقتناء الخيول

(1) عوف بن عطية بن عمرو الملقب بالخرع بن عيسى بن وداعة التيمي المضري.

شاعر جاهلي، فحل من تيم الرباب من مضر، أدرك الإسلام، وعده ابن سلام من

الطبقة الثامنة من الإسلاميين. ونعته الزبيدي بالفارسي، فلعله كان قد نزل بفارس

له (ديوان شعر) صغير، كانت منه نسخة عند البغدادي صاحب الخزانة. ذكرها

في كلامه على بيتين له خاطب بهما لقيط بن زرارة في وقعة (رحرحان) وهو

جبل قرب عكاظ، وكانت الوقعة قبل يوم جلبة بسنة، هذه كانت عام مولد النبي ﷺ

أو بعده ببضع سنين. الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 468.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، قَعْبُ الْوَلِيدِ: اسْتِدَارَتُهُ، الْقَعْبُ: إِنَاءٌ يُحْلَبُ

فِيهِ، ص 482.

(3) الهمذاني، من بني جثم بن خيران بن نوفل بن عمدان، شاعر مخضرم، أدرك

الإسلام ووفد على عمر بن الخطاب، فسماه عبد الرحمن، وكان فارساً مشهوراً،

وسيداً شريفاً، ومات في خلافة عمر رضي الله عنه، الأَخْفَشُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 466.

أَجَشٌ: الْبَحْجُ فِي الصَّوْتِ.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 468.

السريعة، أو بمدى معرفتها لوسائل استخدامها"⁽¹⁾.

2- الإبل:

أكثر الشاعر من وصف الإبل عامة في شعره، شأنه في ذلك شأن غيره من الشعراء العرب القدماء، فقد كانوا " ينسون بها همومهم، فتذهب عن نفوسهم بواعث الألم والضيق، وبسرعتها ومشيتها تثار نوازعهم للوصف..."⁽²⁾.

وقد جاءت هذه اللفظة في كتاب الاختيارين بلفظة الشول على لسان عوف بن الأحوص يقول⁽³⁾:

إذا الشول راحت، ثم لم تقد لحمها بألباتها، ذاق السنان عقيرها

وقد ساق الشاعر وصفها بهذا البيت بارتفاع الضروع لقلّة اللبن، فجاءت الإشارة إليها بإحدى صفاتها، فإن لم يُقد بلبنها لقلته، ويشبه السنان بذائق لحمها على سبيل الاستعارة المكنية كنايةً عن نحرها والإفادة بلحمها عوضاً عن اللبن، وهذا الميل من الشعراء نحو التجسيم بالجوء إلى الموجودات من حولهم خصيصة أساسية من خصائص الصورة الفنيّة في الشعر العربي القديم.

3- الناقة:

تجسد (الناقة) ما يجسده (الجمل) في الشعر العربي القديم عامّة، حيث إنّها رمزٌ مشحونٌ بدلالات وإيحاءات، تتجاوز الكيان الجسدي إلى مدلولات عاطفية ونفسية، وهي ذات صور "ثلاث رئيسية: صورة ناقة الأسفار، وناقة القرى، والناقة السانية"⁽⁴⁾.

(1) القيسي، نوري حمودي، (1970م)، الطبيعة في الشعر الجاهلي، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص107.

(2) القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص97.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، لم تقد لحمها: لم يكن لها لبن، الشول: الإبل ارتفعت ضروعها، لقلّة لبنها، والعقير: المعقور، ص543.

(4) عبد الرحمن، الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط2، ص77. والسانية من الإبل: الكبار، الوسيط/ مادة سنّة.

وقد جاء ذكر الناقة في الاختيارين في مجال المدح يقول عتبة بن مرداس⁽¹⁾:

فَلَيْتَ قَلُوصِي عُرِّيَتْ، أَوْ رَحَتْهَا إِلَى حَسَنِ فِي دَارِهِ، وَابْنَ جَعْفَرِ
إِلَى مَعْشَرٍ، لَا يَصْخَفُونَ نِعَالَهُمْ وَلَا يَلْبَسُونَ السَّبْتَ، مَا لَمْ يُخْصَرَ
وَمَا زِلْتُ فِي التَّيْسَارِ، حَتَّى أَنْخَتْهَا إِلَى ابْنِ رَسُولِ الْأُمَّةِ الْمُتَخَيَّرِ

حيث يتمنى الشاعر الترحال والنزول في ديار الحسن بن الإمام عليّ، وعبد الله بن جعفر، وجاء ذكر الناقة هنا بصفتها وبلفظة "قلوص" للدلالة على أنها فتية، وبالتالي فإنها أدعى للسرعة في الرحيل ووصوله إلى من يصبو أن يحلّ في ديارهم.

وقد جاء ذكر الناقة القلوص في قول مالك بن الرّيب⁽²⁾:

أَلَا، لَيْتَ شِعْرِي، هَلْ أُبَيِّنُ لَيْلَةً بِجَنْبِ الْغُضَى، أَزْجِي الْقِلَاصَ النَّوَاجِيَا؟⁽³⁾

وجاءت الإشارة إلى الناقة في معرض الرثاء لنفسه وإحساسه بقدم الموت ونأيه عن خراسان قبيل موته ويتعلل بذكرها ويتمنى أن تعود به الأيام ولو ليلةً

(1) شاعر مقلّ، هجاء خبيث اللسان، غير معدود في الفحول، مخضرم أدرك الإسلام، وشهد حنيناً مع المشركين، ومدح مالك بن عوف رأس القوم في تلك الواقعة، ويعرف عتبية بابن ضوة، وقد أسلم ووفد على عبد الله بن العباس، وهو عامل للإمام عليّ على البصرة، فمنعه العطاء وحبسه، ثم أخرجته عن البصرة متوعداً إياه، ووفد بعد مقتل الإمام عليّ الحسن بن عليّ وعبد الله بن جعفر، في المدينة، فاشترى منه عرض ابن العباس، فقال هذه القصيدة يمدحهما. الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 372.

(2) شاعر إسلامي، أديب ظريف، نشأ في بادية تميم بالبصرة، وزعم بعضهم أن هجا الحجاج، وهرب منه، فأصبح لصاً فاتكاً، يقطع الطريق. ثم نسك، فاستصحبه في الغزو سعيد بن عثمان بن عفان - وقيل سعيد بن العاص - والي معاوية على خراسان. قيل: إنه كان مع سعيد ببعض الطريق، فأسعته أفعى كانت نجفة، فلما أحس بالموت استقلّى على قفاه وأنشد هذه القصيدة. وقيل مرض في خراسان، فرثى نفسه بها قبل موته بسنة. وقيل إنه كان في الغزو مع سعيد، فطعن، فمات، وله ديوان مطبوع، الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 620.

(3) الغضى: شجر ينبت في الرمل، والقلاص: النوق الفتية، النواجي: السراع.

بجنب الغضى وأن يسوق قلاصة النواجيا، ويذكرها هنا بصفتي الفتوة والسرعة.
4- الكلاب:

شغلت الكلابُ مكانةَ خاصّةٍ في حياة العربيِّ منذ العصر الجاهلي "وقاست معه شظف العيش، وعانت مثل ما كان يعانيه في حِلِّهِ وترحاله"⁽¹⁾، أما الشعراء فكان لهم معها في شعرهم شأن كبير من مدح وفخر، ويتحدث الجاحظ عن الكلب في صفحات كثيرة: ما يحسنه، وخبرته في الصيد، ومهارته في احتياله على فريسته...⁽²⁾.

وغالباً ما يأتي ذكر الكلاب في رحلة الصيد، وقد وردت في قصيدة لعبدة بن الطبيب يقول فيها⁽³⁾:

بَاكَرَهُ قَانِصٌ، يَسْعَى، بِأَكْلِبِهِ كَأَنَّهُ، مِنْ صِلَاءِ الشَّمْسِ، مَمْلُوءُ
فَضَمَّهُنَّ قَلِيلاً، ثُمَّ هَاجَ بِهَا سُحْمٌ، بِأَذَانِهَا شَيْنٌ، وَتَكْيِيلُ
فَاسْتَتَبَتِ الرَّوْعَ، فِي إِنْسَانٍ صَادِقَةٍ لَمْ يُلْقَ، مِنْ رَمَدٍ، فِيهَا مَلَامِيلُ
حَتَّى إِذَا مَضَّ، طَعْنًا، فِي جَوَاشِنِهَا وَرَوَّقَهُ، مِنْ دَمِ الْأَجْوَافِ، مَعْلُوءُ
وَلَّى، وَصْرَعْنَ، فِي حَيْثُ التَّبَسَّنَ بِهِ مُضْرَجَاتٌ، بِأَجْرَاحٍ، وَمَقْتُولُ

فالقانص هنا يباكر ثوراً بأكلبه سعياً لاصطياده، حيث يُغريهن بصيده، فداخل الثور الخوف والفرع منها، ويتقن أنها تطلبه، ويصور الشاعر رحلة الصيد على نحو من المخالسة والمشاطرة والصراع الدائم والذي ينتهي بنجاة الثور ومصراع

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

(2) الجاحظ، كتاب الحيوان، ص17 وما بعدها.

(3) الأَخْفَشُ الصَّعِيرُ، كتاب الاختيارين، ص87. المملول: المشوي في الملة، وهي الجمر والحصا والتراب. فضمهن: الصائد، قليلاً: جمع الكلاب إليه، هاج بها: أغراهن بالصيد، سحم: سود، تكييل: مقطعات معلمات. في إنسان: إنسان عينه. مض: احرق، الجواشن: الصدور، معلول: سقي مرة بعد مرة. التبسن به: اختلطن، اجراح: جمع جرح، مضرجات: ضرج بالدم، أي المشقوق.

الكلاب مُضرجة بدمائها بين جريح وقتيل.

5- القرد:

القرد حيوان معروف، قبيح الشكل، مليح الحركات، وأكثر ما يوظفه الشعراء في باب الهجاء⁽¹⁾.

وجاء توظيف القرد في الاختيارين على لسان عبده بن الطبيب بقوله⁽²⁾:
يَأْوِي إِلَى سَلْفَعٍ، شَعْنَاءَ، عَارِيَةٍ فِي حَجْرِهَا تَوَلَّبٌ، كَالْقَرْدِ، مَهْزُولٌ
حيث جاء ذكره في معرض وصف وليد القانص الذي يسعى مبكراً الثور، بكلابه بغية اصطياده، إذ يقدم الشاعر صورة باهتة للقانص وزوجه الشعناء، الذين بدو كمن لا متاع لهم، وفي حجرها وليد هو كالقرد من الهزال، وهذه الصورة لا تخلو من الهجو والسخرية.

ثانياً: الطيور:

حيث ورد الطائر بلفظه في قول طفيل بن عوف مفتخراً بقوله⁽³⁾:
فَمَا بَرَحُوا، حَتَّى رَأَوْا، فِي دِيَارِهِمْ لِيَوَاءَ، كَظَلِّ الطَّائِرِ، الْمُتَقَلَّبِ
وقد لجأ الشاعر هنا إلى ظل الطائر ليتخذة عنصراً تجسيمياً من عناصر تشكيل صورة الحرب المذعورة، التي أوقعوها بديار عدوهم حتى غدت لواءً كظل الطائر المتقلب، كناية عن سهولة انقيادهم وانكسارهم.
ومن فصيلة الطيور برز عدد من الحيوانات في الاختيارين في مواضع شتى،
منها:

أ- الحمامة: وقد جاء ذكرها في قول سوار بن المضرب⁽⁴⁾:

(1) شكر، شاعر هادي، الحيوان في الأدب العربي، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط2، 1985، ج3، ص 131.

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، سلفع: بذئنة، شعناء: شعنت، التولب: ولد الحمار الصغير، ص87

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص36.

(4) شاعر إسلامي، وهو ممن فر من الحجاج، الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص105

أَلَا قَدْ هَاجَنِي، فَازْدَدْتُ شَوْقًا، بُكَاءَ حَمَامَتَيْنِ، تَجَاوَبَانِ
تُنَادِي الطَّائِرَانِ، بِصُرْمِ سَلْمَى عَلَى غُصْنَيْنِ، مِنْ غَرْبٍ، وَبَانِ
حيث أسقط الشاعر حزنه لصرْم سلمى ورحيلها على الحمامتين كأنهما
تشاركاه الحزن والبكاء، وجعلهما يتناديان مجابوة البكاء لحزنه على فراق سلمى.
وورد ذكرها كذلك على لسان المرّار بن مُنْقِذِ العُدويّ يقول(1):

مَا أَنَا، الْيَوْمَ، بِنَاسٍ ذَكَرَهَا مَا غَدَتْ وَرَقَاءُ تَدْعُو سَاقَ حُرِّ
وقد جاء ذكر الحمامة في هذا المَوْضِعِ في إِطَارِ غَزَلِيَّ يَحْمِلُ الشَّاعِرُ بَأْنَ
ينفي عنه صفة سلوه لمحبيبته (خولة) على الدَّوَامِ لَطَالَمَا غَدَتْ وَرَقَاءُ تَدْعُو وَلِيْفَهَا،
وهو القماريُّ وسمِّي هنا بصوته "ساق حُرِّ".

وذكر الحمام بلفظه الصريح على لسان عتبة بن مرداس يقول(2):
وَتَسْمَعُ أَصْوَاتَ الخُضْرَمِ، وَرَاءَهُ، كَصَوْتِ الحَمَامِ، فِي القَلِيْبِ، المَغْوَرِ
وهنا يوظفُ الشَّاعِرُ صوتَ الحمامِ في إِطَارِ وصفِ أصواتِ خصومِ آلي علي
بصوتِ الحمامِ في بئرِ مغورةٍ كنايةً عن ضعفهم، وهوانِ حُجَّتِهِمْ.
ب- الباز:

وجاء ذكره في الاختيارَيْنِ في مَعْرُضِ وصفِ الفَرَسِ على لسانِ المُرَّارِ بنِ
مُنْقِذِ العُدويّ يقول(3):
وَكَأَنَّا، كَلَّمَا نَعْدُو بِهِ، نَبْتَغِي الصَّيْدَ، بِبَازٍ، مُنْكَدِرٍ
وقد لجأ الشَّاعِرُ إلى توظيفِ هذا النوعِ من الطيرِ نظراً لسرعته حيث يشبّه
عدوهم على الفرسِ ابتغاءَ الصيدِ بالبازِ الذي يتجه مسرعاً للانقضاضِ على فريسته.

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاختِيَارَيْنِ، ص362. الورقاء: الحمامة، وساق حر:
الذكر من القماري، سمي بصوته.
(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاختِيَارَيْنِ، ص375. القليب: البئر القديمة، المغور: الذي
غار ملؤه، وذهب في الأرض.
(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاختِيَارَيْنِ، ص343. كأننا نعدو، أي نطلب الصيد بباز،
من سرعته، منكدر: منقض.

ج- الغرْبَان:

وردت الإشارة إلى الغرْبَان في قصيدة لعامر بن معشر، يقول (1):

تَرَكَنا الطَّيْرَ عاكِفَةً، عَلَيْهِمْ فَلِلْغُرْبَانِ، مِنْ شَبْعٍ، نَعِيقُ (2)

إذ يفخر الشاعرُ بقومه وبما ألحقوه بالأعداء من هزيمة حتى غدوا فريسة للغرْبَان، وكأنَّها عكفت عليهم حتى امتلأت شبعاً هي وأولادها.

وقد وردت الغرْبَانُ في موضعٍ آخر بدلالاتها الأصيلية لدى العرب على الشُّوم في قول علقمة بن عبدة التميمي، يقول (3):

وَمَنْ تَعَرَّضَ لِلْغُرْبَانِ، يَزْجُرْها عَلَى سَلامَتِهِ، لا بُدَّ مَشْئُومُ

وجاء هذا البيت في معرض من الحكمة بزوال الأشياء وإن طالت سلامتها كما الغرْبَان حيث يَحْمِلُها الإنسان على التيمُّن أو التشاؤم فإنه وإن سلم لا بُدَّ مَشْئُوم.

د. الديك:

وجاء لفظ الديك على لسان عبدة بن الطبيب يقول (4):

وقَد غَدَوْتُ، وضوءُ الصُّبْحِ مُنْفَتِقُ ودُونَهُ، مِنْ سَوادِ اللَّيْلِ، تَجْلِيلُ
إِذِ أَشْرَفَ الدَّيْكَ، يَدْعُو بَعْضُ أُسْرَتِهِ لَدَى الصَّباحِ، وَهُمُ قَومٌ، مَغارِيلُ
عَلَى التَّجارِ، فأعداني، بِلَدَّتِهِ رَخُو الإزارِ، كَصَدْرِ السَّيفِ، مَشْمُولُ

حيث يصف نفسه بالبذل والسخاء إذ يُبادر بعض أهل في دعواهم غدوة على الخمر حينما يُشرف الدين في الصباح، وهذا كناية عن السخاء.

(1) شاعر جاهلي، قال هذه القصيدة في حرب كانت بينهم في الجاهلية، الاشتقاق ص 330، الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابِ الاِخْتِياريْنَ، ص 241.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابِ الاِخْتِياريْنَ، ص 249، النغيق: صوت الغراب.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابِ الاِخْتِياريْنَ، ص 640. مشؤوم: الشؤم.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابِ الاِخْتِياريْنَ، ص 99. بعض أسرته: بعض أهله، الدجاج، معازل: لا سلاح لهم، اعداني: اعانني، رخو الإزار: من الخيلاء، كصدر السيف: في مضائه، مشمول: تهب له ريح.

ثالثاً: البرمائيات / الزواحف

أ- الحية:

وقد جاء ذكر الحية في قول النظار بن هاشم⁽¹⁾:

كَأَنَّ قَرْنَيْهِ، عَلَى تَحْدِيدِهِ، مِثْلَتَانِ، وَهُمَا هِلَالَانِ⁽²⁾
يمثل الشاعر من خلال لفظه (هلالان) على قرني الثور فيشبههما بحربتين، أو
حييتين لشدة تحديدها.

ب- الحرباء:

وقد جاءت الإشارة إلى الحرباء في قول قيس بن الحدادية الخزاعي⁽³⁾:

أَنَّى أُتِيحَ، لَهَا، حَرْبَاءٌ تَنْضُبَةٌ لَا يُرْسِلُ السَّاقَ، إِلَّا مُمَسِّكاً سَاقاً؟
وجاءت لفظة حرباء في إطار وصف زوجه بالحرباء، والحرباء دلالة على
التلون والتحول في دائمة التقلب لا تدع حاجة حتى مالت إلى أخرى من ساق إلى
ساق.

رابعاً: الحيوانات الوحشية

1- الظباء:

والظبي هو الغزال والجمع ظباء، والأنثى ظبية، وجمعها ظبيات وظباء⁽⁴⁾. وقد
أكثر الشعراء من ذكرها والإشارة إلى أوصافها، والتشبيه بها في طول العنق،
ونصاعة اللون وتناسق الأعضاء ورشاقتها، واقترن ذكرها مع الأطلال⁽⁵⁾.
يأتي ذكر الظباء في كتاب الاختيارين على نحو صريح في خمسة مواضع:

(1) ابن الحارث بن ثعلبة بن وهب بن حذلم بن فقعه بن طريف بن عمرو بن قعيه
بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد بن خزيمه، الأخفش الصغير، كتاب
الاختيارين، ص301.

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص313. مثلتان: حربتان، الواحدة ألة،
والجمع إلال، والهلال: الحية

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص217. تنضبه: شجرة تألفها الحرابي.

(4) الدميري، حياة الحيوان الكبرى، ج2، ص140/141

(5) القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص142.

الأول: في قصيدة طفيل بن عوف الذي يشير إليه بـ: التيس الحلب" وذلك في قوله⁽¹⁾:

على كلٍ مُنْشَقٍّ نَسَاهَا، طِمْرَةَ وَمُنْجَرِدٍ، كَأَنَّهُ تَيْسٌ حَلْبٌ
وجاء ذكره في هذا البيت في إطار وصف الشاعر لفرسه، إذ يصفه بالتيس الذي يأكل الحلب لاشتداد سرعته ونشاطه.

والثاني: في قصيدة لقيس بن الحداية الخزاعي يقول⁽²⁾:

هُمَا ظَبْيَتَانِ، مِنْ ظَبَاءِ تَبَالَةٍ يُسَاقِطُ مَرْدًا، يَانِعًا، مَدْرِيَاهُمَا
وجاء ذكر الظبي هنا في وصف جارتى الشاعر، اللتين يتغنى بهما في هذه القصيدة، إذ يصورهما بظبيتين يتساقط منهن ثمر الأراك الغض.

والثالث: في قصيدة للمرار بن منقذ العدوي⁽³⁾:

صِفَةُ الثَّعْلِبِ أَدْنَى جَرِيهِ وَإِذَا يُرْكُضُ يَعْفُورٌ، أَشْرَرُ
وهنا يُذكر الظبي بمفردة أخرى وهي اليعفور، ويجيء أيضاً في إطار وصف الفرس بالسرعة والنشاط في العدو فهو في الجري كالثعلب أدنى جريه، وبالركض يُداني سرعة اليعفور.

الرابع: في قصيدة للأجدع بن مالك الهمداني، يقول فيها⁽⁴⁾:

وَالْخَيْلُ تَمْرَعُ، فِي الْأَعْنَةِ، بَيْنَنَا نَزْوَ الظُّبَاءِ، تُحَوِّسَتُ، بِالْقَاعِ
وجاء ذكره أيضاً لوصف الخيل في ساحة المعركة التي يشبه تحوُّسها بنزوَ الظباء في كل اتجاه.

الخامس: في قصيدة لمالك بن الربيب⁽⁵⁾:

وَدَرُّ الظُّبَاءِ السَّانِحَاتِ، عَشِيَّةً يُخَرْنَ أَنِّي هَالِكٌ مِنْ أَمَامِيَا

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 34.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 219. تباله: اسم موضع على طريق اليمن، من مكة. المدري: القرنث.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 356. يعفور: ظبي. اشر: نشيط.

(4) الأَخْفَشُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 470. تحوست: حيست من ههنا وههنا. تمزع: تنزع.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 620.

وهنا يتغنّى الشّاعر في هذا الموضوع بكلّ ما يجول بخاطره من بلاد خراسان إثر موته، ومن بينها الطّبّاء التي جعلها موضعا لتطهيره منهن بهلاكه.

2- البقرة الوحشيّة:

وقد ورد ذكرها في كتاب الاختيارين على لسان الشّاعر:
يقول⁽¹⁾:

رَأَيْنَا شِيَاهًا يَرْتَعِينَ خَمِيلَةً كَمَشِيَ الْعَذَارَى فِي الْمَلَأِ الْمُهَدَّبِ
فَبَيْنَا تَمَارِينَا وَعَقْدُ عِذَارِهِ خَرَجْنَ عَلَيْنَا كَالْجُمَانِ الْمُتَّقَبِ
فَأَتَبِعَ آثَارَ الشِّيَاهِ بِصَادِقِ حَثِيثٍ كَغَيْثِ الرَّائِحِ الْمُتَحَلِّبِ

وجاءت هذه الأبيات في وصف الشّياه، والمقصود بها هاهنا البقرة الوحشيّة وجاءت في إطار حديث الشّاعر عن رحلة الصيد بفرسه حيث يشبهها في البيت الأوّل، وهي ترتع بأمان في رملة من الشّجر الكثيف بأمان بمشي العذاري في ملاءتها المهذّبة كنايةً عن أمنها واستقرارها، وما إن ساورها الشكّ خرجت مرتابة كالجمان المتقّب كناية عن فزعها وارتباكها من هول ما قد يحلُّ بها فراح فرسه يلاحقها بسرعةٍ وصلابةٍ بغيةٍ مطاردتها واصطيادها.

كما جاء ذكر بقر الوحش بمفردهٍ أخرى في قول الشّاعر علقمة بن عبدة التميمي⁽²⁾:

وَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَعَجَةٍ وَتَيسِ شَبُوبٍ كَالْهَشِيمَةِ قَرَهَبِ
فَالنَّعْجَةُ هُنَا كَمَا وَرَدَ فِي الْاِخْتِيَارَيْنِ مِنْ مُفْرَدَاتِ بَقَرِ الْوَحْشِ⁽³⁾.

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، فَاتَبِعَ: ص 58. أَتَبِعَ، أَدْبَارُ: وَرَاءُهَا. الصَّادِقُ:

الصَّلْبُ، حَثِيثُ: سَرِيعُ، الْغَيْثُ، الْمَطْرُ، الْمُتَحَلِّبُ: يَتَحَلَّبُ الْمَطْرُ.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 60. عَادَى: وَالَى بَيْنَ هَذَا وَهَذَا، النَّعْجَةُ:

الْبَقْرَةُ الْوَحْشِيَّةُ، الثَّوْرُ: مِنْ بَقَرِ الْوَحْشِ، الشَّبُوبُ: الْمَسْنُ، الْقَرَهَبُ: الْمَسْنُ مِنَ الثَّيْرَانِ.

(3) انظُرْ: الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 60.

3- الثَّورُ الْوَحْشِيُّ:

عُنِيَ الشَّعْرُ الْجَاهِلِيُّ بِوصفِ الثَّورِ الْوَحْشِيِّ عنايةً مميّزةً، وإنَّ نظرةً سريعةً على دواوين الشعراء الجاهليين، تكشف بكل وضوح احتفاءهم بهذا الحيوان، وقد جاء حديثهم عن قصة الثَّور من خلال تشبيه الناقة به⁽¹⁾.

وقد ورد ذكره في الاختيارين في عدة مواضع ومنها قول الشاعر عبدة بن الطبيب⁽²⁾:

فَاسْتَنْبَتَ الرَّوْعُ فِي إِنْسَانٍ صَادِقَةٍ لَمْ يُلْقَ مِنْ رَمَدٍ فِيهَا مَلَامِيلٌ⁽³⁾

وفي هذا البيت تم الإشارة إلى الثور على نحوٍ من التلميح فلم يذكر بلفظه صراحةً، حيث مشهد الثور وصراعه مع الكلاب التي تطارده، وكانت الإشارة إليه في قول الشاعر "فاستنبت الروع" فلقد تثبتت واستيقن من مطالبة الكلاب له موجهةً له أنظارها.

وقد ذُكر الثَّور في الاختيارين أيضاً بغير مفردته في قول قيس بن الحداية الخزاعي يقول⁽⁴⁾:

أَوْ مُفْرَدٌ أَسْفَعُ الْخَدَّيْنِ ذُو جُدَدٍ جَادَتْ لَهُ مِنْ جُمَادَى لَيْلَةٌ رَجَسَا

حيث يرد هنا بلفظ "مفرد"، ويصفه الشاعر بأسفع الخدين وهي صفة لونية في الثَّور تدلُّ على لونه من السواد الضارب إلى الحمرة⁽⁵⁾.

كما جاءت الإشارة إلى الثَّور عبر المزوجة بين الصفة واللون في قول

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

(2) الأخفش، كتاب الاختيارين، ص216.

(3) انظر: الأخفش الصَّغِير، كتاب الاختيارين، ص89. صادقة: النظر: صلبة. لم ترمد: فتحتاج إلى أن تكحل، الملاميل: ملمول.

(4) الأخفش الصَّغِير، كتاب الاختيارين، ص223. المفرد: ثور الوحش، الاسفع: السواد إلى الحمرة، الجد: جمع جدة، وهي الخطة في ظهر الثور، تخالف لونه. ورجس: هد.

(5) انظر: الأخفش الصَّغِير، كتاب الاختيارين، ص223.

الشاعر سويد بن كراع العكلي⁽¹⁾:
يقول⁽²⁾:

كَأَخْنَسَ، مَوْشِيَّ الْأَكَارِعِ، رَاعَهُ بِرَوْضَةٍ مَعْرُوفٍ، لَيْالٍ، صَوَارِدُ
فَالْخَنْسُ إِشَارَةٌ إِلَى صِفَةِ تَأَخُّرِ الْأَنْفِ فِي وَجْهِ الثَّورِ، أَمَا فِي قَوْلِهِ مَوْشِيَّ
الْكَوَارِعِ، فَهِيَ إِشَارَةٌ لِلْوَنِ قَوَائِمِهِ الَّتِي يَخْتَلَطُ فِيهَا اللَّوْنُ الْأَبْيَضُ وَالْأَسْوَدُ.
وَمِنَ الْأَبْيَاتِ الْأُخْرَى فِي الدَّلَالَةِ عَلَى الثَّورِ بِغَيْرِ لَفْظِهِ قَوْلُ عَلْقَمَةَ بِنِ عَبْدِ
التَّمِيمِيِّ⁽³⁾:

تُلَاحِظُ السَّوْطَ، شَزْرًا، وَهِيَ ضَامِزَةٌ كَمَا تَوَجَّسَ طَاوِي الْكَشْحِ، مَوْشُومٌ
وَذَلِكَ فِي قَوْلِ الشَّاعِرِ "طَاوِي الْكَشْحِ" وَتَمَّ تَوْظِيفَ عِنَصِرِ اللَّوْنِ فِي تَوْصِيفِ
قَوَائِمِ الثَّورِ بِالمَوْشُومَةِ المَخْطُوطَةِ.

(1) كراع أمه، وأبوه عمرو، وقيل سويد وقيل عوف. وهو أحد بني الحارث بن عوف بن وائل بن قيس بن عوف بن عبد مناة بن أد. نسب إلى عكل وهي حاضنة كانت لم. جعله ابن سلام في الطبقة التاسعة من فحول شعراء الجاهلية، ووصفه بأنه شاعر محكم، كان رجل بني عكل، وذا الرأي والتقدم فيهم. والصحيح أن سويدا مخضرم أدرك عهد عثمان بن عفان، وخطب أم جرير الشاعر. وقيل إنه شاعر أموي، كان في آخر أيام جرير والفرزدق. وهو فارس مقدم. طبقات فحول الشعراء، ص 143-149، الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 432

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 433. الأَخْنَسُ: الثَّورُ. خَنْسَهُ: تَأَخَّرَ أَنْفَهُ فِي وَجْهِهِ. صَوَارِدُ: بَوَارِدُ، الصَّرْدُ: البَرْدُ.

(3) شاعر بدوي، اتصل ببلاط المناذرة والغساسنة، ونادم النعمان والحارث بن أبي شمر، واستطاع بمدحه أن يخلص أخاه وجماعة من قومه من أسر الحارث. اشترك في خصومات شعرية مع جماعة من معاصريه، أشهرهم امرؤ القيس الذي يقال إن زوجته فضلته عليه في وصف الفرس، شهر بوصف النعام والخبرة بالنساء، الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 635. الشَزْرُ: النَّظَرُ بِمُؤَخَّرِ الْعَيْنِ. ضَامِزَةٌ، سَاكِنَةٌ، كَمَا تَوَجَّسَ: كَمَا نَظَرَ، طَاوِي الْكَشْحِ: ثَوْرٌ، مَوْشُومٌ: أَي مَوْشُومُ الْقَوَائِمِ، وَالْوَشْمُ: خَطُوطٌ سَوْدٌ فِي يَدَيْهِ، وَرِجْلَيْهِ.

4- حِمَارِ الْوَحْشِ:

تكادُ صورة الحِمَارِ الْوَحْشِيِّ تكون مشابهةً لصورة الثَّورِ الْوَحْشِيِّ، أو البقرة الوحشيَّة، 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⁽¹⁾.

وقد ورد ذكره في قصيدة عبدة بن الطبيب⁽²⁾:

لَنَا أَصِيصٌ، كَجِذْمِ الْحَوْضِ، هَدَمَهُ وَطَأُ الْعِرَاكِ، لَدَيْهِ الزَّقُّ، مَغْلُولُ
وَالْكُوبُ أَزْهَرُ، مَعْصُوبٌ بِقُلَّتِهِ فَوْقَ السِّيَاعِ، مِنْ الرِّيحَانِ، إِكْلِيلُ
مُبْرَدٌ، بِمِزَاجِ الْمَاءِ، بَيْنَهُمَا حُبٌّ، كَجَوْزِ حِمَارِ الْوَحْشِ، مَبْزُولُ

فالشاعر هنا يرسم صوراً شتى لكرمهم وحسن بذلهم، وهي من الشيم الكريمة التي لطالما يُعنى بها الفارس العربي، وجاءت هذه الأبيات زاخرة بمظاهر الترف والنعم، وقد حشد الشاعر هنا الكثير من العناصر المفعمة باللون والحركة، حيث يتعللون بشرب الخمر المبرّد بمزاج الماء، والكوب المُزَهَّر، يمتلئ شراباً مصفى يتناقلونه بينهم كسوق حمار الوحش من منهل إلى آخر، وهذه الصورة اللافتة لا تخلو من الغرابة في موضع الإشارة للحمار الوحشي.

ولكن ربما يكمن الرّابط في فكرة التريُّص والانتظار حيث تتربّص حُمُرُ الوحش طويلاً في ورود مكامن المياه لأن جُلّها مكامن للصيادين، يربط الشاعر ذلك بمكوث الخمر طويلاً فهي مُعْتَقَةٌ.

فالحمار الوحشي يرعى، وأنته في الأرض المعشبة، التي هي من نتاج المطر، فهو يسوقهن إلى حيث مساقط الغيث فيبدأ الصراع عند الماء، أو من أجله،

(1) القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص137.

(2) الأخفش الصَّغِيرُ، كتاب الاختيارَيْنِ، ص101. الكوب: الإبريق لا عروة له، الأزهر: الأبيض، السِيَاع: ما طلي به، من طين أو جص، الجوز: الوسط، المبزول: المثقوب.

وكأنما الماء هو "الأمل المنشود والغاية القصوى في حكاية الحمار الوحشي"⁽¹⁾.

5- السباع:

وهي رديفة للسباع، مفردها ضبَعٌ، أو ضبَعٌ⁽²⁾، وجبئل أنثاه، وقيل: (أنبش من جبئل)؛ لأنها تنبش قبور الموتى، فتخرج ما في باطنها إلى ظهرها⁽³⁾.

وجاءت الإشارة إليها في معرض وصف الحرب بقول عامر بن معشر⁽⁴⁾:

فَأَشْبَعْنَا السَّبَاعَ، وَأَشْبَعُوهَا فَرَاخَتٌ، كُلُّهَا تَتَّقُ، يَفُوقُ

وجاء ذكر السباع هنا في موضع افتخار الشاعر بنيلهم من أعدائهم حتى غدوا فريسة للسباع الجائعة إلى حدّ الامتلاء كنايةً عن فتكهم بهم وشدة بأسهم في الحرب.

6- النمر:

وجاءت الإشارة إلى النمر في قول المرار بن منقذ العدوي⁽⁵⁾:

حَنِقٌ، قَدْ وَقَدَتْ عَيْنَاهُ، لِي [مِثْلَمَا وَقَدَ]، عَيْنَيْهِ، النَّمِرُ

وقد لجأ الشاعر هنا إلى الاستعانة بذكر النمر في معرض حديثه عن مبغضه من الحاسدين، أو من خلال مَنْ يضمّر له العداة فهو من شدة غيظه توقدت عيناه بالشرّ، مثل النمر عندما تتوقّد عيناه مستشرّاً.

7- الذئب:

وهو أشدّ السباع مطالبة، فإذا عجز عوى عواء استغاثة، فتسامع الذئاب، فنقبل حتى تجتمع على الإنسان، فتأكله⁽⁶⁾.

(1) أبو سويلم، أنور، (1987م)، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار للنشر والتوزيع، عمان، ص204.

(2) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، (ت711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، ج8، ص216-217.

(3) شكر، الحيوان في الأدب العربي، ص245.

(4) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص249. يفوق: من الفواق، تتق: ممثلة ممّا أكلت.

(5) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص350.

(6) ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت276هـ)، (1998م)، عيون الأخبار، شرح وضبط يوسف علي طویل، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، م1، ج2، ص96.

وقد جاءت الإشارة إلى الذئب بمسميات أخرى وهي "السرّحان"، و"السّيد":
أولهما في قول عبدة بن الطبيب⁽¹⁾:

يَتَبَعْنَ أَشْعَثَ، كَالسَّرْحَانِ، مُنْصَلِتًا لَهُ عَلَيِهِنَّ، قَيْدَ الرَّمْحِ، تَمْهِيلُ

وذلك في إطار وصف رحلة الصّيد ومطاردة الكلاب للثور الوحشي، وقد أتبعَت الكلاب القانص الذي يصفه الشّاعر بأشعث الرأس كالسرّحان إشارةً إلى مُضِيهِ إلى هدفه، يقصد التوجّه لصيد الثور متجرّداً في أيّ مَتَاع.

وهذه الصّورة المباشرة في البنى الإسنادية لا تختلف كثيراً عن قول القصيدة ذاتها وفي موضع آخر⁽²⁾:

بِسَاهِمِ الْوَجْهِ، كَالسَّرْحَانِ، مُنْصَلِتٍ طَرْفٍ، تَعَاوَنَ فِيهِ الْحُسْنُ وَالطُّوْلُ

فهنا يسند الشّاعر صفة الإسهام إلى الفرس، يمضي متوجّهاً لأمره قصداً لطلب العيش، إذ يشبّهه بالسّاهم السّرّحان لضموره وعدم امتلائه⁽³⁾.

وقد جاء الذئب بلفظة السّيد في قول ربيعة بن مقروم الضّبّي⁽⁴⁾:

وَزَعْتُ بِمِثْلِ السَّيِّدِ، نَهْدٍ، مُقْلَصٍ جَهِيرٍ، إِذَا عَطْفَاهُ، مَاءً تَحَابًا

وهذه الصّورة أيضاً لا تخلو من المباشرة في تصوير الفرس بالذئب في طوال قوائمها وشدة عدوها.

8- الأسد:

وقد جاءت الإشارة إلى الأسد بدلالاتها الأصيلة على القوة والشجاعة في الشعر

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 88. الْأَشْعَثُ: شَعَثَ رَأْسَهُ، وَهَذَا تَعْنِي: الصَّائِدَ، السَّرْحَانَ: الذَّئْبَ، مُنْصَلِتًا: مَاضِيًا مُتَجَرِّدًا قَيْدَ الرَّمْحِ: يَغْرِيهِنَّ بِالصَّيْدِ، التَّمْهِيلُ: التَّقْدِيمُ.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 97. السَّاهِمِ الْوَجْهِ: الْعَتِيقُ الْوَجْهِ، أَي لَيْسَ بِكَثِيرِ اللَّحْمِ، السَّرْحَانَ: الذَّئْبَ، مُنْصَلِتٍ: مَاضٍ عَلَى جِهَتِهِ. طَرْفٍ: عَتِيقُ كَرِيمٍ.

(3) انظر: الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 97-98.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 583. وَزَعْتُ: حَبَسْتُ وَكَفَفْتُ. السَّيِّدِ: الذَّئْبِ. شَبِهَ فَرَسَهُ بِهِ، النَّهْدِ: الْعَظِيمِ مَوْضِعَ عَقَبِ الْفَارَسِ. جَهِيرٍ: شَدِيدِ الْجَرِيِّ.

العربي القديم بقول أبي زبيد يقول⁽¹⁾:

مِنْ رِجَالٍ، كَانُوا بَحُورًا، لِيُوْثَا فَهُمْ، الْيَوْمَ، صَحْبُ آلِ ثَمُودِ

وهنا يسترجع الشاعر صورة للجلاج ابن أخته يرثيه فيها⁽²⁾، حيث يصوره من رجال كانوا في العطاء بحوراً، وفي الشجاعة أسوداً، وقد هلكوا اليوم كما هلكت ثمود.

9- النعام:

حيوانٌ معروفٌ، يذكَرُ ويؤنَّثُ، وتُجمَعُ النعامَةُ على نعَامَاتٍ، ويقال لها أم البيض وأم ثلاثين، والظليم ذَكَرُهَا، ملتصقة الأذنين برأسها، تأكل الحجارة⁽³⁾، ويحتل النعامُ مكاناً واسعاً في الشعر، وقد وَجِدَ فِيهِ الشَّعْرُ مَجَالاً رَحْباً لتشبيهه مراكبهم به، إذا أرادوا أن ينعتوها بالسرعة، وقد ضربوا بها المثل في الجبن، فقالوا: "أَمَوْقُ مَنْ نَعَامَةٌ"⁽⁴⁾، وترتبط دلالتها بالخوف والذعر والسرعة. وقد جاء ذِكْرُ النِّعَامِ فِي هَذِهِ القصيدِ فِي إِطَارِ وَصْفِ الناقَةِ، التي يكثر تشبيهها بالخاضب في أشعار الجاهليين، يقول علقمة بن عبده التميمي⁽⁵⁾:

تَلَاخِظُ السَّوْطَ شَزْرًا وَهِيَ ضَامِرَةٌ كَمَا تَوَجَّسَ طَاوِي الكَشْحِ مَوْشُومٌ
كَأَنَّهَا خَاضِبٌ زُعْرٌ قَوَادِمُهُ أَجْنَى لَهُ بِاللَّوِيِّ شَرِيٌّ وَتَنُومٌ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص 527. بحورا: أي يعطون العطاء الكثير، ليوثا: أسوداً.

(2) انظر: الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص 518.

(3) (الدميري، حياة الحيوان الكبرى، ج 2، 483، 484، 486)

(4) (الميداني أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري (ت: 518هـ—)، (1950م)، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، د.ط، ج 2، ص 323

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص 635. الشزر: النظر بمؤخر العين، ضامزة: ساكتة، كما توجس: كما نظر، طاوي الكشح: ثورا، موشوم: موشوم القوائم، الوشم: خطوط سود في يديه ورجليه، خاضب: ظليم، زعر: قليلة الريش، قوادم الجماح: أطول ريش فيه، اجنى له: أدرك له، اللوى: الطريق في الرمل. الشري: ورق الحنظل، التتوم، نبات.

حيث يشبه ناقته بخاضب قوادمه قليلة الريش، وفي هذا المشهد حيزٌ لثلاثة عناصر رئيسية وهي النعامة الأنثى، والبيض، والفراخ، يقول التيمي⁽¹⁾:

حَتَّى تَذَكَّرَ بَيضَاتٍ، وَهَيَّجَهُ يَوْمَ رَذَاذٍ عَلَيْهِ الرِّيحُ مَغِيومٌ
والشاعر في هذا المشهد يُسقط ما بنفسه من أسيِّ واهتياج على هذا الظليم، ويُضفي عليه بُعداً إنسانياً في التذكُّر، والحنين لبيضاتٍ ليدركها في يومٍ غائم، وقد ملأه السأم والملالة.

وفي مَوْضِعٍ آخَرَ يَذَكُرُ الشَّاعِرُ أَنْثَى النِّعَامِ بِقَوْلِهِ⁽²⁾:

فَطَافَ طَوْفَيْنِ بِالْأَدْحِيِّ يَقْفُرُهُ كَأَنَّهُ حَاذِرٌ لِلنَّخْسِ مَشَاهُومٌ
حَتَّى يُوَافِي وَقْرُنَ الشَّمْسِ مُرْتَفِعٌ أَدْحَى عَرْسَيْنِ فِيهِ الْبَيْضُ مَرَكُومٌ
يُوحِي إِلَيْهَا بِإِنْقَاضٍ وَنَقْنَقَةٍ كَمَا تَرَاظَنَ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ
تَحْفُهُ هَقْلَةٌ سَطْعَاءُ خَاضِعَةٌ تُجِيْبُهُ بِزِمَارٍ فِيهِ تَرْنِيمٌ

فالأدحى هنا هو مَوْضِعُ الْبَيْضِ وَالتَّفْرِيحِ⁽³⁾.

"فالهقلة" هي النعامة⁽⁴⁾، قد صورها وهي تحيطُ به خاضعةً مُذعنةً بصوتٍ فيه نوع من الترنيم، وكأنهما على تناغمٍ تامٍّ، والعرسين في البيت الثاني المقصود بهما هو الظليم والنعامة⁽⁵⁾، والإنقاضُ هو دعاء الإبل⁽⁶⁾ حيث يشبه الشاعر دعاءها وصوتها، إذا دعت أولادها بنقنقة الضفادع، لا يفهم منه شيئاً، وقد حفَّت بذاك الظليم أنثاه، وتبدو متناغمةً معه في توافقٍ تامٍّ.

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 636. الرذاذ: مطر ضعيف، عليه الريح: تستقبله.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 637-638. الأدحى: موضع البيض، النخس: الشؤم، مشهوم: حديد الفؤاد، يوافي: يأتي، قرن الشمس: جانبها، العرسين: الظليم والنعامة.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 637.

(4) انظر: الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 638.

(5) انظر: الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 238.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 238.

3.2 الصُّورة الفنّية للنبات:

تَدْخُلُ صورة الطَّبِيعِيَّة المَتمثِّلَة في النَبات، في إِطار ما يَسمَى بمَظَاهِر الطَّبِيعَة الصَّامِتَة، التي يَصدِّها الشُّعراء لِلتوسُّلِ بِكافَّةِ عِناصِرِها المُفَعِّمَة بِالحَيَوِيَّة وما يُشاكلُها، من اللَوْنِ والصَّوْتِ والرَّائِحَة التي تُضفي على الصُّورة الفنِّية تشكِّيلات حسيَّة شتَّى، والتي يَتمثِّلُ فيها صَوْتُ الشَّاعرِ الأوَّلِ (الغنائي)؛ لِذا فقد تَبَدَّتْ فيها العِناية الواضحة بِالْبُعدِ المَكانِيِّ لِلصحراءِ بِكافَّةِ تَعالقَاتِها مع مَظَاهِرِ الطَّبِيعَة الصَّامِتَة.

والصُّورة هي المَصدرُ الأساسُ الذي يَتَكَيُّ عليه الشَّاعرُ في نَسجِ رِوَاهِ التَّخيلِيَّة، وفي كِتابِ الاختِياريِّينِ تَتعدَّدُ مَصادرُ الصُّورة، وتَتَّخِذُ أبعادَها التَّشكيليَّةَ من واقعِ العالَمِ المادي الذي يَتطلَّعُ إليه الشَّاعرُ في المِثالِ المَطلقِ، حيثُ جَنحَ الشُّعراءُ إلى الاستعانةِ في التَّعبيرِ عن رِوَاهِمِ، بِميلِهِمُ إلى التَّمثيلِ والتَّجسيدِ، ومن النَباتاتِ التي وُردتْ على نَحْوِ بارزٍ في كِتابِ الاختِياريِّينِ:

1- السَّرَاءُ: وهو شَجَرٌ بِاليمَنِ يُعَمَلُ مِنْه القَسيُّ⁽¹⁾.

وقد وُردَ ذَكرُها على لِسَانِ طُفيلِ بنِ عوفٍ بِقولِهِ⁽²⁾:

وَعُوجٌ، كأَحْناءِ السَّرَاءِ، مَطَّتْ بِهَا مَطَّارِدٌ، تَهْدِيهَا أُسِنَّةٌ قَعُضِبٌ

2- الأَثَلُ: واحِدَتُها أَثَلَةٌ، شَجَرٌ يَشْبهُ الطَّرْفَاءَ (ضَربٌ مِنَ الغُضا)، إِلا أَنَّهُ أَعْظَمُ مِنْه، وَأَكْرَمُ، وَأَجودُ عوداً، تُسَوَّى مِنْه الأَقْداحُ الصُّقْرُ الجِيادُ⁽³⁾، وهو شَجَرٌ لَهُ أَصُولٌ غَليظَةٌ⁽⁴⁾، كما وُردَ في الاختِياريِّينِ، ويؤكدُ الدَكتورُ نَصرتُ عبدِ الرَّحمنِ أَنَّ ثَمَّةَ بُعداً إنْسانياً يَخْتفي وراءَ ذَكرِ الشَّاعرِ نَباتاتِهِ، وكانَ ذَلكَ في اسْتِقراءِ لَهُ لَتلكِ الظَّاهِرَة في أشْعارِ الجاهليِّينِ، فَشَجَرَةُ الأَثَلِ مِثْلاً يَتصوَّرُها: "لِها عُمُقُ القَبيلَة ذاتِها"، أَمَّا شَجَرَةُ

(1) الأَخْفَشُ الصَّعْغِيرُ، كِتابُ الاختِياريِّينِ، ص12.

(2) الأَخْفَشُ الصَّعْغِيرُ، كِتابُ الاختِياريِّينِ، ص11. عوج: ضلوعها، السراء: شجر

باليمن، تعمل منه القسي، مطت: مد. قعضب: قين كان.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (أَثَل).

(4) الأَخْفَشُ الصَّعْغِيرُ، كِتابُ الاختِياريِّينِ، ص455.

الأراك فتصور برأيه: "مربعاً للظباء"⁽¹⁾.

وقد ورد ذكر الأثل في قول مالك بن نويرة⁽²⁾:

فَأَفْرَرْتُ عَيْنِي، حِينَ ظَلُّوا كَأَنَّهُمْ، بَبَطْنِ الْإِيَادِ، خُشْبُ أَثَلٍ، مُنْضَدُّ⁽³⁾

3- الكُرَّاثُ: واحدها كُرَّاثَةٌ نَبْتُ خَبِيثِ الرَّائِحَةِ كَرِيهِ الْعَرِيقِ، مَمْتَدُّ أَهْدَبٍ، تَطْوَلُ قَصْبَتُهُ الْوَسْطَى⁽⁴⁾.

وقد ورد ذكره في قصيدة لطفي بن عوف يقول⁽⁵⁾:

رَأَى مُجْتَنُو الْكُرَّاثِ مِنْ رَمَلٍ عَالِجٍ رِعَالًا مَطَّتْ مِنْ أَهْلِ شَرْجٍ، وَأَيَّهَبِ⁽⁶⁾

فَأَلَوَتْ بَغَايَاهُمْ بِنَا وَتَبَاشَرَتْ إِلَى عَرْضِ جَيْشٍ غَيْرَ أَنْ لَمْ يُكْتَبِ⁽⁷⁾

وجاء ذكر الكُرَّاثِ هنا في موضع تصغير الشاعر لشأن أعدائه، وأنَّ الكُرَّاثِ

من طعمتهم وعملهم⁽⁸⁾.

4- الرُّمَّانُ: وقد ورد ذكر الرُّمَّانِ بقول النَّظَّارِ بْنِ هَاشِمٍ⁽⁹⁾:

(1) عبد الرحمن، الصورة الفنيَّة في الشعر الجاهلي، ص 89-90

(2) شاعر يربوعي مخضرم، أدرك الإسلام، وكانت له صحبة، يكنى أبا نهشل، وأبا تميم، وأبا فجعان، اشتهر في الجاهلية بردافته الملوك، وفي الإسلام برثائه أخاه مالكا. وقد فضله ابن سلام على طبقة أصحاب المراثي، الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 451؛ انظر: عبد الرحمن، معجم الشعراء، ص 237.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 455. الإياد: موضع. الأثل: شجر له أصول غليظة.

(4) الأنصاري، أبو زيد سعيد بن أوس، (ت 215هـ)، كِتَابِ الشَّجَرِ وَالْكَأِ، تحقيق: أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة، مجلة المجمع الأردني، السنة 17، العدد 45، ص 100.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 309.

(6) شرح وأيهب: من ديار غني.

(7) يقول: تَبَاشَرَتْ الْبَغَايَا إِلَى ذَلِكَ الْجَيْشِ، حِينَ رَأَتْهُ، وَظَنَّتْ أَنَّهُ شَيْءٌ يَسْرُهُمْ. أَلَوَتْ: لَمَعَتْ لَهُمْ بَثُوبٌ، أَوْ سَيْفٌ.

(8) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 32.

(9) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 309.

أَصَكُّ، صَعْلٌ، وَجِرَانٌ شَاخِصٌ وَهَامَةٌ فِيهِ، كَجِرْوِ الرُّمَّانِ⁽¹⁾

وجاءت الإشارة إلى الرُّمَّانِ في تشبيهه الرُّال وهو ولد النعام بها في هذا البيت⁽²⁾، حيث يصوِّره هَامَتَهُ بِجِرْوِ الرُّمَّانِ، كنايةً عن صغر رأسه.

5- المَرْدُ: وجاء على لسان قيس بن الحَدَّادِيَّةِ الخَزَاعِيِّ يقول⁽³⁾:

هُمَا ظَبِيَّتَانِ، مِنْ ظِبَاءٍ تَبَالَةٍ يُسَاقِطُ مَرْدًا، يَانِعًا، مِذْرِيَاهُمَا

والمَرْدُ هنا بمعنى: الغَضُّ من شجر الأراك، حيث يصف الشاعر جارتيه هنا،

أنَّهُمَا ظَبِيَّتَانِ مِنْ تَبَالَةٍ، وهو اسم موضع باليمن، يساقط مَرْدًا على طول الزمان.

6- الأَرطَى، والسَّعْدَانُ: وهما ضربان من النبات⁽⁴⁾، والأرطى واحدة الأَرطاة،

شجرة رملية لها نور كنور الخلاف، وثمر كثمر العناب مُرٌّ يُدْبَعُ به⁽⁵⁾.

وقد جاء توظيف الأَرطَى والسَّعْدَانِ على لسان النَّظَّارِ بن هاشم يقول⁽⁶⁾:

وَكَانَ لَا يُصْبِحُ إِلَّا سَارِحًا مِنْ أَنَسِ الأَرطَى، لِيُوحِشَ السَّعْدَانَ

وجاء ذكر الأَرطَى في مَعْرَضِ انْقِلَابِ حَالِ الثَّورِ وانعدام أمنه عند توجِّسه

وفزعه من قبضة قانصيه، حيث عدا من آنس الأَرطَى إلى شوك السَّعْدَانَ.

وشجرة الأَرطَى كان لها دورٌ فاعلٌ في حماية الثور الوحشي، حيث كان

يستظل بها في أيام الحرِّ، ويحمي نفسه بها أيام البرد والمطر والريح، فهو لا

يستطيع أن يستغني عنها، أو العيش خارج إطارها، لما توفر له من الأمان. الذي

يمدّه بعناصر الحياة، فهو يخشع بجانب الأَرطَى كالقديس. ربَّما لأنها منحته بعض

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الأَخْتِيَارِيْنَ، ص310. الصَّعْلُ: الصَّغِيرُ الرَّاسِ، الجِرَانُ: باطن العنق.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الأَخْتِيَارِيْنَ، 309

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الأَخْتِيَارِيْنَ، ص219. تَبَالَةٌ: اسم موضع، على طريق اليمن من مكة، المدري: القرن.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الأَخْتِيَارِيْنَ، ص312.

(5) الأنصاري، كِتَابُ الشَّجَرِ وَالكَلِّ، ص129.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الأَخْتِيَارِيْنَ، ص312. الأَرطَى والسَّعْدَانَ: ضربان من النباتات.

الحماية، وربما تعبد المطر تقرباً منه⁽¹⁾.

7- السِّدْر: وجاءت ذكرها على لسان المرَّار بن مُنْقِذِ العدويِّ يقول⁽²⁾:

ولها عينا خذول، مخرف
تعلق الضال، وأفنان السمُر

حيث يصف هنا الشاعر عيني محبوبته بأنهما مختلفتان عن غيرهما في الجمال، حتى الضال وهو السِّدْر هنا⁽³⁾ وأغصان الشجر وكلُّ ما في الطبيعة مأخوذ بجمالها، فهي متفردة بجمالها عن الأخريات.

وقد وردت الإشارة إلى السِّدْر أيضا في قول مالك بن الرِّيب⁽⁴⁾:

وقوما، إذا ما استلَّ رُوحِي، فهيا لي السِّدر، والأكفان، عند فنائيا⁽⁵⁾

ولكن جاء موضع السِّدْر في هذا البيت في إطار رثاء الشاعر قبيل موته ويوصي صاحبيه أن يهيئوا له السِّدْرَ والكفن إذا ما استلَّت روحه من جسده.

8- الأُقْحوان: وجاءت الإشارة إليه في قصيدة المرَّار بن مُنْقِذِ العدويِّ يقول⁽⁶⁾:

وإذا تضحكُ أبدى ضحكها أقحواناً، قيدته، ذا أشر

يستعير الشاعر هنا أيضاً موجودات الطبيعة في تشبيهه ضحكة المرأة التي يحب على نحوٍ حسِّي، حيث يشبه ضحكتها بالأقحوان الذي يفتر عن أسنان ذات تحزيز كناية عن صغر سنها.

ومن الملاحظ أنَّ معظم الشعراء في كتاب الاختيارين يجعلون من التشبيه مادة أساسية لطرفي التشبيه ووسيلتهم الشعرية في استلهام خصائص الطبيعة المادية من

(1) الرباعي، عبد القادر، (1995م)، الصورة الفنيَّة في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، مكتبة الكتاني، اربد، ط2، ص145.

(2) الأُخْفَش الصَّغِير، كتاب الاختيارين، ص356. الضال: السدر البري، الافنان: الأغصان، الخذول: التي تخلف على ولدها، مخرف: دخلت في الخريف. تعلق، تأخذ.

(3) الأُخْفَش الصَّغِير، كتاب الاختيارين، ص356.

(4) الأُخْفَش الصَّغِير، كتاب الاختيارين، ص620.

(5) الأُخْفَش الصَّغِير، كتاب الاختيارين، ص624. السدر: ضرب من الشجر.

(6) الأُخْفَش الصَّغِير، كتاب الاختيارين، ص356. قيدته: ضربت فيه بإبرة، الأشر: التحزيز في الأسنان.

حولهم.

9- العُمر: وهي نخلة السُكر⁽¹⁾ ووردت بلسان المرّار العدويّ أيضاً، يقول⁽²⁾:

عَبَقُ العُنْبَرِ، والمِسْكُ، بها فهي صَفراءُ، كُعرجونِ العُمُر

أيضاً في مجال وصف المرأة التي يستعير لها كافة ما في عناصر الطبيعة من الألوان والرائحة، فهي مادة الشّاعر، وهي التي تشكّل صُورَهُ الحسيّة، حيث يستعير من العنبر والمسك رائحة المرأة التي يصف لونها، فهي صفراء من كثرة ما يعلق بها من الطيب، وشبّه هذه الصفرة بعرجون العمر، والرّابط هنا بين طرفي التشبيه يكمن في لون (الصفرة).

10- الخُزامى: عُشبَةٌ طويلة العيدان، صغيرة الورق، حمراء الزهرة، طيبة الريح، لها نورٌ كنور البنفسج⁽³⁾.

وقد وردت على لسان مالك بن الريب يقول⁽⁴⁾:

رَعِين، وقد كَادَ الظَّلَامُ يُجْنِهَا يَسْفَنُ الخُزامى، غُضَّةً، والأقاحيا

وقد وردت الخزامى هنا في مجال وصف المرأة أيضاً حيث يصورهن الشّاعر يمشين وقد أقبل عليهن الظّلام، وقد كاد يحجبهن وهنّ يسفن الخزامى الغضة والأقحوان من الأزهار.

11- الزّعفران: في قصيدة لعمر بن معدٍ يكرّب⁽⁵⁾، يقول فيها⁽⁶⁾:

وصِبغُ بَنانِها في زَعفرانٍ بِخَدَيْها كما احمرَّ النَّجِيعُ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِياريْنَ، ص360.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِياريْنَ، ص360. عبق العنبر: ما يعلق منه، فهي صفراء: الطيب، العرجون: الكباسة، العمر: نخلة السكر.

(3) الأنصاري، كِتَابُ الشجر والكَلأ، ص111.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِياريْنَ، ص627. يسفن: يشمن، الخزامى والأقاحي: ضربان من الأزهار.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِياريْنَ، ص363.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِياريْنَ، ص366.

حيث يشبب الشاعر هنا بالمرأة، ويصور صبغ أظفرها وخديها بلون الزعفران الطّاعن في الحمرة كأنه الدّم.

12- الأراك والعَرَعَر: وجاء ذكرها على لسان عُنَيبة بن مرداس، حيث يقول⁽¹⁾:

ألا، طَرَقْتُ رَحلي رَقَاشٍ، ودُونَهَا عَذَابٌ، وطَوْدٌ ذُو أَرَاكٍ، وَعَرَعَرٌ
وهنا يجيء ذكر شجر الأراك والعَرَعَر في موضع ذكر الشاعر للمرأة التي يحبّ، وهي رقاش إذ يتمنى منها أن تعترضه في المسير فكيف ذا ودونها عذاب وطود كبير من الأراك والعرعر.

13- القسور، والثامر، والنضار:

وجميعها أضرب من الشجر، وجاء ذكرها فيما أنشده الأصمعي لجبيهاء الأشجعي في عنزٍ منحها لرجل من بني تميم⁽²⁾ يقول فيها⁽³⁾:

لرَاحَتٌ، كَأَنَّ القَسورَ الجَوْنَ بَجَّها عَسَاليجُهُ، والثَّامِرُ، المَتَّاوِحُ
تَرى تَحْتَهَا عُسَّ النُّضارِ، مُنِيقاً سَما فَوْقَهُ، مِن بَارِدِ العَزْرِ، طامِحُ
وهذا الحشد الزّآخر للأشجار كي يبالغ الشاعر في حسن مرعى هذه العنز حيث أصبحت لها أمنٌ ومرعى؛ فكثر لبنها وزاد في الامتلاء.

14- الحوذان، والعَلجان:

والحوذان عشبة طويلة العيدان، صغيرة الورق، حمراء الزهرة، طيبة الريح، لها نور كنور البنفسج⁽⁴⁾.

وقد جاء ذكر هذين الضربين من النباتات في معرض وصف بشر بن أبي خازم

(1) الأُخْفَش الصَّغِير، كِتَابِ الاِخْتِيَارِينِ، ص374. العذاب: مسترق الرملة.

(2) انظر: الأُخْفَش الصَّغِير، كِتَابِ الاِخْتِيَارِينِ، ص510.

(3) الأُخْفَش الصَّغِير، كِتَابِ الاِخْتِيَارِينِ، ص512-513. القسور: شجر مما له خوض، وهو من الخلة، تغرز عليه الإبل، والمال كله. الجون: الذي قد اسود، من ربه، الثامر: ماله ثمر من الشجر، العسلوج: غصن ناعم اخضر، المتناوح: الذي يقابل بعضه بعضاً، منيف: امتلا، العس: القدح، النضار: ضرب من الشجر، العزر: اللبن، الطامح، المشرف.

(4) الأنصاري، كِتَابِ الشجر والكلاء، ص111.

أرض بلاده بقوله⁽¹⁾:

وغيثٍ أحجم الرواد عنه له نفلٌ، وحوذانٌ، تؤامٌ
تغالي نبتة، واعتم، حتى كأن منابت العجان شامٌ

فبلاده كثيرة النبت والغيث، كأنها في المنبت شامٌ.

15- الغصى: والغصى شجرٌ ينبت في الرمل⁽²⁾.

وقد جاء ورود شجر الغصى على لسان مالك بن الريب، حيث يقول⁽³⁾:

لقد كان في أهل الغصى، لو دنا الغصى مزارٌ، ولكن الغصى ليس دانيا

وقد جاء الغصى في هذا البيت في سياق يذكر فيه الشاعر خراسان قبيل

موتيه، وأنها مزارٌ للقاصدين.

ويتضح ممّا سبق، أنّ الأشجار قد شغلت حيزاً كبيراً من المساحات التعبيرية

لدى الشعراء في كتاب الاختيارين؛ لما لها من اتصال مباشر بحياتهم، فقد ذكر ابن

سيده: "أنهم كانوا ينتفعون ببعضها في دباغتهم، وصياغتهم، وزينتهم، كما كانوا

يستوقدون بها.

4.2 الصورة الفنية للطبيعة:

1- المطر:

يُعدُّ المطر مصدراً رئيساً للمياه في جزيرة العرب، ولذلك فقد سعى العربيّ

لمعرفة أوقات نزوله، وما يتعلق به من برق، ورعد، وصقيع، ومردُّ ذلك "...

حاجته إلى الغيث، وفراره من الجذب، وضنه بالحياة، فاضطرته الحاجة إلى تعرف

شأن الغيث"⁽⁴⁾.

(1) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 615. النفل: الرطبة، الحوذان: نبت، تؤام: أزواج،

تغالي نبتة: كثر، اعتم: طال، العجان: نبت اسود، الغيث: العشب انبته المطر، بحطبها.

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 620.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 621.

(4) الجاحظ، كتاب الحيوان، ج 6، ص 30.

وقد ورد ذكر المطر غير مرّة في كِتَابِ الاختِيَارَيْنِ بكل ما يندرج في إطارها من صور الحياة ومتعلقاتها من البرق، والسحب، والثلج، والبرد، والصقيع، وكثيراً ما يقترن ذكر المطر بوصف المحبوبة، فالمرأة والمطر ردفَا الحياة، في بيئة صحراوية قاسية، يحفّها الكثير من المخاوف، وعوامل التهديد بالحياة في مواطن الجفاف، فالمطر هو الباعث الأقوى لإحساس العربي بالأمان والتوطن في المكان، يقول الحادرة⁽¹⁾:

وَإِذَا تَنَازَعَكَ الْحَدِيثَ رَأَيْتَهَا حَسَنًا تَبَسُّمُهَا، لَذِيذَ الْمَكَرَعِ
كَغَرِيضِ سَارِيَةٍ، أَدْرَتْهُ الصَّبَا مِنْ مَاءِ أُسْجَرَ، طَيِّبِ الْمُسْتَنْقَعِ

حيث قرن الحادرة تبسّم المحبوبة "سميّة" بطيب المشرب من الماء العذب، يلتذُّ به الشارب، ويُشَبَّه الصُّورة السابقة بصورة أخرى في تكريس دلالات الحياة يتمثل في تشبيهها بالسحب الممطرة ليلاً، وقد استدرته رياح الصَّبَا لتوّه قبل ما يصفو مأؤه.

وريح الصَّبَا مهبُّها من مطلع الشمس، تستقبل البيت؛ لأنها تحنُّ إليه⁽²⁾ وقد أكثر الشعراء من ذكرها، للدلالة على الأمل والتفاؤل والخصب؛ لأنها تستدرُّ ماء السحاب.

ولطالما اهتمَّ العرب بالرياح، فوضعوا اسماً لكلِّ ريح حسب مصدر هبوبها، فريح الشمال تأتي من ناحية القطب الأعلى، والجنوب تأتي من ناحية القطب الأسفل، والصَّبَا تأتي من وسط المشرفين، والدَّبُور تأتي من وسط المغربيين⁽³⁾.

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابِ الاختِيَارَيْنِ، ص 64-65. الغريضة: الماء الطري،

السارية: سحائب تمطر بالليل، اسجر: واد لم يصف مأؤه.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة: (صبو).

(3) الدينوري، أبو محمَّد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، (ت 276هـ)، (1988م)، الأنواء في

مواسم العرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد. د. ط، ص 162.

ويستطرد الشاعر مشهد الخصب والحياة قائلاً⁽¹⁾:

ظَلَمَ البِطَاحَ، بِهِ، انْهَالُ حَرِيصَةٍ فَصَفَا النَّطَافُ، لَهُ، بُعِيدَ الْمُقْلَعِ
لَعِبَ السُّيُولُ، بِهِ، فَأَصْبَحَ مَاوُهُ غَلًّا، تَقَطَّعَ، فِي أُصُولِ الْخِرْوَعِ

وقد أبدع الحادرة في هذه اللوحة مشهداً مفعماً بألوان الحياة والحركة حيث انهلّ الماء في كل جانب في بطون الأودية على غير وقته، حيث وصف السيول باللعب في كل اتجاه على وجه الأرض وفي أصول الشجر، وكأنما باتت الأرض مسرحاً للعب السيول، وتعدّ هذه الأبيات من لوحات المطر، دلالةً على بعث الحياة وخصبها.

ومما جاء من اقتران ذكر المرأة بالمطر، ما جاء على لسان المرار بن منقذ العدوي: يقول⁽²⁾:

وَإِذَا تَضَحَّكَ أَبَدَى ضِحْكُهَا أَقْحُونَاً، قَيَّدَتْهُ، ذَا أُشْرُ
لَوْ تَطَعَّمْتَ، بِهِ، شَبَّهْتَهُ عَسَلًا، شَيَّبَ بِهِ ثَلْجَ خَصِرِ

حيث يصور الشاعر افتتاحه بضحكة محبوبته ويشبّهها بالأقحوان فأطلق الجزء في هذا البيت المجازي وأراد الكل وهو فم المحبوبة، فلو تطعمت ريقها لشبّهته بالعسل الذي خلط بالثلج يطفئ الظم لبرودته.

ومن قبيل هذا الوصف ما جاء على لسان عمرو بن معد يكرب، حيث يقول⁽³⁾:

إِذَا يَضْحَكُنْ، أَوْ يَبْسَمُنْ يَوْمًا، تَرَى بَرْدًا، أَلْحَ بِهِ الصَّقِيعُ

وهذه الصورة لا تختلف كثيراً عن سابقتها في وصف جمال المرأة المقترن بالبرد، والجليد وكل متعلقات المطر في دلالاتها على حيوية الحياة بوجود العنصر الأنثوي المرادف للخصب.

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 66-67. ظلم البطاح، جاء في غير وقته، لعب السيول: أي جاءته من كل وجه، الغلل: الماء الجاري في أصول الشجر، الخروع: النبات الناعم.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 356. قيدته: ضربت فيه بآبرة، الخصر: البارد.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 365. الصقيع: الجليد.

وارتباط عامل الأنوثة بالأرض طبيعيّ، وأزلي منذ بدء الخليقة، فلطالما ارتبط رحيل المرأة عن المكان بجذب الأرض، الذي يستتبعه بالضرورة اغتراب الشّاعر ذاته.

ومن الوسائل الأخرى التي كان يلجأ إليها الشّاعر في مواطن ذكره للمرأة الدعاء لها بالسُّقيا كما في قول مالك بن الرّيب⁽¹⁾:
إِذَا مِتُّ فَاَعْتَادِي الْقُبُورَ، وَسَلِّمِي عَلَى الرَّمْسِ، أُسْقِيَتِ السَّحَابَ، الْغَوَادِيَا
حيث يدعو من يحب أن تعتاد زيارة قبره، ويدعو لها بالسُّقيا من السحب الزّخرة بالمطر.

وتتكرّر لوحة المطر في كتاب الاختيارين في مشاهد وصف الحيوان، فالحيوان يتعقب مواطن الكأ ويأخذها مرتعا له، وتشكل إحدى صور الحياة التي يحشد لها الشّاعر الكثير من الألفاظ الدّالة على الخصب والحيويّة والنماء ومن هذه الصُّور ما جاء على لسان القطران السّعدي⁽²⁾، حيث يقول⁽³⁾:

أرَبَّتْ رَبِيعاً، بَيْنَ رَهْبَى، وَمُطَرَقٍ رِياضاً مِنَ الْوَسْمِيِّ، تَتَدَى بِقَوْلِهَا
حيث نلحظ كيف ينتقي الشّاعر مفرداته بين (رهبي، ومطرق)، لوصف الأماكن التي يتخذها البعير مكاناً لإقامته حيث الربيع والرياض والوسميّ والندي، وما تشي بها من دلالات على فاعلية الحياة.

ومن المشاهد الأخرى في اقتران المطر بالحيوان ما جاء في الأصمعيّات لجبيهاء الأشجعي في عنز⁽⁴⁾:

لَهَا شَعْرٌ صَافٍ، وَجَيْدٌ، مَقْلَصٌ وَجِسْمٌ زُخَارِيٌّ، وَضِرْسٌ مُجَالِحٌ

-
- (1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 628. الرمس: القبر.
 - (2) لعلّ القطران، لقب له، قال ابن منظور، القطران اسم رجل سمي به، والقطران شاعر اسلامي، الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 121.
 - (3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 128. اربت: اقامت، الرياض، أماكن يجتمع إليها الماء ويكثر نبتها، الوسمي: أول مطر الربيع.
 - (4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 510-511. جيد مقلص: طويلة العنق، الزخاري، الممتلئ شحماً، مجالح: يبقى لبنها، اشليت: اوراقها هنها: السحاب.

وَلَوْ أَشْلَيْتَ فِي لَيْلَةٍ، رَجَبِيَّةَ بِأوراقِهَا هَطْلًا، مِنْ الْمَاءِ، سَافِحُ
فالشَّاعِرُ يَخْصُصُ لِدَرْهَا وَقْتَ الشِّتَاءِ، فَالْأَلْبَانُ تَقْلُ فِي هَذَا الْوَقْتِ، وَمَعَ ذَلِكَ
فَهِىَ غَزِيرَةُ اللَّبَنِ، لَمَّا اسْتَقَوْتَ عَلَيْهِ مِنْ أَكْلِ عِيدَانِ الشَّجَرِ بَعْدَ أَوْرَاقِهِ، فَهَذَا أَدْعَى
لِلْإِبْقَاءِ عَلَى اللَّبَنِ⁽¹⁾.

وَتَمَّةٌ مَشْهُدٌ آخَرَ مِنْ مَشَاهِدِ ذِكْرِ الْمَطْرِ جَاءَ مَقْرُونًا بِمَقَامِ الْمَدْحِ، كَمَا فِي قَوْلِ
عَتِيبَةَ بْنِ مَرْدَاسٍ مَادِحًا الْإِمَامَ عَلِيًّا، وَعَبْدَ اللَّهِ بْنِ جَعْفَرَ⁽²⁾:

قَدَّتْ لِبَرْقِ، آخِرَ اللَّيْلِ، ضَوْءُهُ يُضِيءُ حَبِيَّ الْمُنْجِدِ، الْمُتَغَوِّرِ
يَسُورًا، وَيَرْقَى فِي رِوَاءِ غَمَامِهِ رُكَامًا، تَصَدَّاهُ الْجَنُوبُ وَتَمْتَرِي
فَالْبَرْقُ مِنْ لَوَازِمِ الْمَطْرِ وَهُوَ يَشِيرُ إِلَى الضَّوْءِ، وَرَمَزَ بِهِ إِلَى آلِ عَلِيٍّ الَّذِي
جَعَلَهُ يَرْتَفِعُ، وَيَرْتَقِي فِي رُكَامٍ مِنَ السَّحْبِ الْمُطْرَةِ.

2- الصَّحْرَاءُ

تُعَدُّ الطَّبِيعَةُ الصَّحْرَاوِيَّةُ قِوَامَ التَّجْرِبَةِ الْفَنِّيَّةِ فِي كِتَابِ الْإِخْتِيَارَيْنِ، يَلْجَأُ إِلَيْهَا
الشَّاعِرُ مَعْبِرًا عَنْهَا بِالكَثِيرِ مِنَ الصُّورِ الْحَسِّيَّةِ، اسْتِجَابَةً لِمَعْطِيَّاتِ الْبَيْئَةِ الصَّحْرَاوِيَّةِ،
وَإِفَاءً لِنَطْلَعَاتِ الشَّاعِرِ النَّفْسِيَّةِ، وَمَا يَجْنَحُ إِلَيْهِ خِيَالُهُ فِي عَالَمِ الْمَثَالِ، فَالْبَيْئَةُ
الطَّبِيعِيَّةُ الْمُتَغَايِرَةُ، كَثِيرَةُ الْأَلْوَانِ وَالْأَصْبَاحِ، تَسْتَثِيرُ النَّازِرَ، وَتَثِيرُ مَكْنُونَاتِ النَّفْسِ،
وَتُدْفَعُ الْإِنْسَانَ، فَتَغْنِي ثَرَوَتَهُ النَّفْسِيَّةَ، وَالْفِكْرِيَّةَ أَيَّ عَالَمِهِ الذَّهْنِيِّ الْمَعْنَوِيِّ⁽³⁾.

وَيَشْغَلُ الْمَكَانَ فِي الْفَلَسَفَةِ الْحَدِيثَةِ أَهْمِيَّةً خَاصَّةً، فَهُوَ امْتِثَالٌ بِالضَّرُورَةِ لِكُلِّ مَا
هُوَ قَبْلِي، وَيُعَدُّ "... أَسَاسًا لِكُلِّ الْمَرْتَبَاتِ الْخَارِجِيَّةِ، فَلَا يُمْكِنُ تَصَوُّرُ عَدَمِ وَجُودِ
الْمَكَانِ، وَهُوَ يُعَدُّ شَرْطًا لِإِمْكَانِ حَدُوثِ الظُّوَاهِرِ"⁽⁴⁾ وَهَذَا يَعْنِي تَصَوُّرَ الْمَكَانِ عَلَى
أَنَّهُ خَلَقَ مِنَ الذَّهْنِ، وَلَا يَسْتَمُدُّ مِنَ التَّجَارِبِ الْخَارِجِيَّةِ، بَلْ إِنَّ التَّجْرِبَةَ قَدْ تَتَوَقَّفُ

(1) الْأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْإِخْتِيَارَيْنِ، ص 510-511.

(2) الْأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْإِخْتِيَارَيْنِ، تَمْتَرِي: تَسْتَدْرَهُ، يَسُورُ: يَرْتَفِعُ، تَصْدَى:
تَعْتَرِضُ، ص 372.

(3) الْقَنْطَارُ، بَهِيحٌ مَجِيدٌ، (1986م)، الطَّبِيعَتَانِ الْحَيَّةِ، وَالصَّامِتَةُ فِي الشَّعْرِ الْجَاهِلِيِّ، دَارُ الْأَفَاقِ
الْجَدِيدَةِ، بَيْرُوتَ، لُبْنَانَ، ط 1، ص 43.

(4) بَدْوِي، عَبْدِ الرَّحْمَنِ، (1977م)، أَمَانُوِيلُ كَنْتَ، وَكَالَةُ الْمَطْبُوعَاتِ، الْكُوَيْتِ، ص 188.

عليه بكليتها.

فالطبيعة بكل أبعادها "تحاصر الوعي دوماً، بحيث تغدو الصُّور تمثلات الوعي للطبيعة في كثير من الأحيان، ولكن مثل هذه الصُّور تجعل من الطبيعة إحساساً في ذواتنا، تبسط هيمنتها علينا، وتثير فينا أخيلةً تداعب النفس مداعبة النسيم"⁽¹⁾.

ويندرج تحت هذا المسمّى كل ما يشير إلى متعلقات البيئة الصِّحراوية، ومن أمثلة ذلك ما جاء على لسان ربيع بن علباء السُّلمي⁽²⁾، حيث يقول⁽³⁾:

أَعَيْتَ صَفَاتِي عَلَى مَنْ يَبْتَغِي عَنِّي فَمَا يُلَيْنُ صَفْحِيهَا الْجَلَامِيدُ

وذلك في معرض فخر الشاعر بذاته وصفاته، التي جعلها عصية على من يتعقبون زلته، ويستعير من الجلاميد قوتها للإشارة إلى عزته وصلابته التي لا تلين لأحد.

ومن المسميات المندرجة في إطار البيئة الصِّحراوية الأخرى، لفظتي التنوفة، والفلوات، وذلك في قول سوار بن المضرب⁽⁴⁾:

قَذِيفَ تَنَائِفٍ، غُبْرٍ، وَحَاجٍ تَقَحْمٍ، جَائِفًا قَحْمَ الْجَنَانِ⁽⁵⁾

كَأَنَّ يَدَيْهِ، حِينَ يُقَالُ: سَيَرُوا عَلَى مَتْنِ التَّنُوفَةِ، غَضْبَتَانِ

تَقِيسَانَ الْفَلَاةِ، كَمَا تَغَالَى خَلِيعًا غَايَةً، يَتَبَادِرَانِ

فيصور البعير بقذيف التنائف في الفلوات الواسعة، وكأن يديها غضبتان على

(1) اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ط2، ص320.

(2) وهو شاعر هجاء الشماخ بقصيدة في ديوانه، والسلمي منسوب إلى سليم بن منصور بن عكرمة بن خصفة بن قيس عيلان. الأُخْفَش الصَّغِير، كِتَاب الاختيارين، ص158.

(3) الأُخْفَش الصَّغِير، كِتَاب الاختيارين، ص158. الصفاة: الصخرة الملساء، الصفحان: الجانبان، الجلاميد، الصخور.

(4) شاعر إسلامي، وهو ممن فر من الحجاج، وقيل هو من سعد تميم، الأُخْفَش الصَّغِير، كِتَاب الاختيارين، ص105.

(5) الأُخْفَش الصَّغِير، كِتَاب الاختيارين، ص108. القحم: جمع قحمة، وهو الشيء الشديد: الجنان: كل ما توارى عنك، الغضبة: الصخرة الصلبة المركبة في الجبل، تغالى: تسابق.

متتها تتسابق مطلقة من أي قبر، ويدخل السراب في هذا الإطار في وصف حرّها، وفيه يقول سوار بن المضرب⁽¹⁾:

وإنَّ غَوْرَنَ، هَاجِرَةً، بِفَيْفٍ كَأَنَّ سَرَابَهَا قَطَعَ الدُّخَانَ
وجاءت هنا في معرض وصف سير الإبل فإذا غورن في الفلوات الهاجرة كان سرابها كقطع الدخان لشدة الحرّ.

كما جرى في كتاب الاختيارين تصوير الأصوات المنبعثة فيها ومثال ذلك قول بشر بن أبي خازم⁽²⁾:

وخرق، تعزف الجنان، فيه فيأفیه يحنُّ، بها، السَّهَامُ
ذَعَرْتُ ظَبَاءَهَا، مُتَغَوَّرَاتٍ إِذَا ادْرَعَتْ، لَوَامِعِهَا، الإِكَامُ
وفي هذا توظيف حسّي للصوت وحركيته، حيث يلعب دوراً مهماً في تشكيل صورة الصحراء واستكمال عناصرها الحركية، إذ يصورّها أرضاً تعزف بها الجنُّ لسعتها وشدة حرّها، كما يصور ظباءها متغورات في الظهيرة، وكأنهن ادّرن السراب وغرن في الإكام.

3- الليل

يُعدُّ الليل أحد العناصر الباعثة على ما في النفس من إحساسٍ بوطأة الزّمن وثقله، فهو العامل المهيب في الصحراء، لما يكتفه من مخاوف ومفاجئات، وبما يجسّده من دلالات التّيه والضياع والهلاك، في حين يشكّل الفجر رمزاً للإشراق والتفاؤل، ومثال هذه المفارقة ما جاء في قوله سوار بن المضرب⁽³⁾:

يخدن، كأنهن، بكلّ خرق وإغساء الظلام، على رهان

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 110.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 611-612. خرق: أرض واسعة، تعزف: عزفاً، وهو صوت الدف، الجنان: الجن، السهام: الريح الحارة، متغورات: دخلن فيه، ادرعت: لبست.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 111-112. التّغوير: النزول في الغائرة، وهي الهاجرة: الفيف: المستوى من الأرض، البعيد، مجهضات: معجلات، الخصاصة: الفرجة.

وإن غورن، هاجرة، بقيف
 وضمن، به، أجنة مجهضات
 وليل، فيه، تحسب كل نجم
 وشق الصبح أخرى الليل، شقاً
 كأن سرابها قطع الدخان
 وضمن لثالث، علقاً، وثاني
 بدالك، من خصاصة طيلسان
 جماح أعر، منقطع العنان

فمن الواضح ما في المشهد من الإحساس بوطأة الليل وما يبعث الهم حتى تبدو الإبل في عدوها كأنها على رهان مع شدة الظلام، وبدا كل نجم وكأنه من فرجة غائرة الظلام والخفاء.

وقد يُذكر الليل أيضاً كرمز لضياع الأمل وتبدُّده مقروناً لدى الشعراء في حديثهم عن الدهر كقول بشر بن أبي خازم⁽¹⁾:

وقد تغنى، بنا، حيناً، ونغنى بها، والدهر ليس له دوام
 ليالي تستبيك، بذي غروب كأن رضاءه، وهناً، مدام
 فجاء هنا ذكر خوان الدهر وتحوُّلاته وما يسلب الإنسان من أمورٍ فينقلب به الحال، ويدرك أن ما افتنن به آيل للغروب والانمحاء لا محالة.

4- النهار

يُعدُّ النهار موضع استبشار الشعراء وتفاؤلهم، فالصبح دائماً ما يشي بالأمل والانطلاق إلى يومٍ مفعم بالحركة والنشاط، مقابل الليل الذي يمثل الخوف والرهبة والسكون، يقول عبدة بن الطبيب⁽²⁾:

وقد غدوت، وضوء الصبح منفتق ودونه، من سواد الليل، تجليل
 إذ أشرف الديك، يدعو بعض أسرته لدى الصباح، وهم قوم، معازيل
 على التجار، فأعداني، بلذته رخو الإزار، كصدر السيف، مشمول
 حيث يصور الشاعر مفتخراً بجوده وكرمه، وكيف أنه ينطلق باكراً قبيل

(1) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 610. تغنى: تعيش معنا فيما تهوى،

غروب: غرب كل شيء، حده، رضابه: ماء الاسنان، وهنا: بعد ليل، مدام: خمر.

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 99. بعض أسرته: بعض أهله، معازيل:

لا سلاح لهم، أعداني: أعانني، رخو الإزار: من الخيلاء، مشمول: تهب له ريح.

انفتاق الصُّبح، يدعو بعض أسرته على بذله الخمر، وهو شديد الارتياح على هذا البذل والسماح، فهم قومٌ معازيلٌ لا متاع لهم.

وثمة صورة أخرى من عناصر استكمال مشهد النهار، وهي تغني الشاعر بالمرأة ووصفها بالدلال من بنات قومها اللاتي يغلب عليهن نوم الضُّحى، ومن ذلك قول المرار بن مُتقذ العدوي⁽¹⁾:

والضُّحى تغلبها رقدتها خرق الجوذر، في اليوم، الخدر
لحسبت الشمس، في جلبابها، قد تبدت، من غمام، منسفر
صورة الشمس على صورتها كلما تغرب شمس، أو تذر

وجعل الشاعر المرأة رمزاً للبهجة والنور فيشبهه تجريدها من الثياب ببزوغ الشمس المنقش بعد ظلام، كما يشبه طلوعها ورواحها بصورة الشمس في الطلوع والمغيب.

واقترنت الشمس كذلك في مجال افتخار الشاعر بالقبيلة وذودهم في الحروب، مثال ذلك قول مالك بن نويرة⁽²⁾:

فما فتئوا، حتى رأونا كأننا مع الصُّبح، آذي من البحر، مزيد
بملمومة، شهباء، يبرق خالها ترى الشمس فيها، حين ذرت، توقد
حيثُ يصور إقدامهم على الحرب بأنهم موجٌ آتٍ مع الصبح وقد علاه الزبد،
كناية عن ثورتهم واندفاعهم، يبرق لوأؤهم كالشمس المتقدة بالإشراق لتوَّها.

5- النجم

اهتم القدماء بالنجم منذ القدم فكثيراً ما يهتدون بها أثناء التنقل لتتبع مساقط الغيث، ومن المواضع التي ذكر فيها النجم في كتاب الاختيارين ما جاء على لسان

(1) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 360-361. خرق الجوذر: يبقى متحيراً، لا يقدر على الحركة، الخدر: البارد، جلبابها: قميصها، منسفر: منقشع، تذر: تطلع.

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 454. الأذي: الموج، الملمومة: الكتيبة المجتمعة، وهي شهباء لكثرة ما فيها من السلاح، الخال: اللواء.

سوار بن المضرب⁽¹⁾:

أَمِنْ أَهْلِ النِّقَا، طَرَقْتُ سُلَيْمِي طَرِيداً، بَيْنَ شُنْطَبٍ، وَالثَّمَانِي؟
سَرَى، مِنْ لَيْلِهِ، حَتَّى إِذَا مَا تَدَلَّى النَّجْمُ، كَالْأَدَمِ، الْهَجَانِ
فقد اقتزن النجم هنا بموضع سفر الشاعر طريداً يقصد ديار سُليمي، ويشبّه
سطوعه في سرى الليل بالإبل الهجان التي يختلط بياضها بسوادها.

ومن الشواهد الأخرى في اقتران السفر بالكواكب فيما يُهتدى بها في السَّفر ما
جاء على لسان محمد بن أبي شحاذ الضبي⁽²⁾ يقول⁽³⁾:

لَقَدْ طَالَ، يَا سَوْدَاءُ، مِنْكَ الْمَوَاعِدُ وَدُونَ الْجَدَا، الْمَأْمُولِ مِنْكَ، الْفَرَاقِدُ
فالفراقد هنا هما كوكبان من بنات نعش الصغرى يهتدى بهما في السفر،
وجاءت هنا رمزا للمحبوبة صعبة المنال التي لا يرجو الشاعر لقاءها. ومن قبيل
ترقُّب الشعراء لحركة النجوم في السماء قول بشر بن أبي خازم⁽⁴⁾:

أَرَقِبُ، فِي السَّمَاءِ، بَنَاتِ نَعَشٍ وَقَدْ عَطَفْتُ، كَمَا عَطَفَ الظُّوَارُ
وَعَانَدَتِ الثُّرَيَّا، بَعْدَ هَدْيٍ مُعَانَدَةً، لَهَا الْعِيُوقُ جَارُ
حيث يصور الشاعر نفسه مُسهَّداً أرقاً يترقَّب النجوم، ويصور انعطاف بنات
نعش بانعطاف الناقة على غير ولدها إذ فقدته، حتى اعترضها كواكب كثر ممَّن
يجاورها نجم العيوق، وجميع تلك الأوصاف في تتبُّع مسار النجوم كناية عن ثقل
الشاعر بالخمرة التي دبَّت في عروقه، فبات كمن لا همَّ لديه سوى متابعة النجوم.

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 106. شَنْطَبٌ وَالثَّمَانِي: مَوْضِعَانِ، الْأَدَمِ:
الإبل البيض يخلط بياضها سواد، الهجان: الكرام.

(2) يُقَالُ لَهُ حَمِيدٌ، وَإِسْمُهُ مُحَمَّدُ بْنُ أَبِي شِحَاذِ الضَّبِيِّ، الْمَرْزُوقِي، شَرَحَ الْحَمَاسَةَ،
ص 1199، الْأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 167.

(3) الْأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 167. الْجَدَا: الْعَطَاءُ، أَوْ الْمَطَرُ الْعَامِ
الواسع، الفراقِد: وهما كوكبان في بنات نعش الصغرى، يهتدي بهما السفر.

(4) الْأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 597. الظُّوَارُ: جَمْعُ ظُنُرٍ، وَهِيَ النَّاقَةُ
فقدت ولدها، بعد هدى: بعد ذهاب صدر الليل، العيوق: نجم محاد الثريا، عانَدت:
عارضت.

وقد يستعيرُ الشَّاعرُ من ذكره لمتعلقات النجم اللون كما في قول سُويد بن كراع العُكلي⁽¹⁾:

فلا غَرَوَ إِلا هُنَّ، وَهُوَ كَأَنَّهُ شِهَابٌ، يُفْرِيهِنَّ بِالْجَوِّ، وَاقْدُ
حيث يشبه الشاعر بياض الثور بالشهاب الذي يُشَقِّقُ الكلاب في رحلة الصيد
لتوقُّده، ويقظته.

وكان علم العرب بالفلك متأثراً بنظرتهم لأفعال النجوم وأثرها في الأنواء⁽²⁾،
ويذكر ابن منظور أنَّ النَّوَّءَ هو النجم إذا مال للمغيب، والجمع أنواءٌ، وقيل: معنى
النوء سقوط نجم من المنازل في المغرب مع الفجر، وطلوع رقيبته، وهو نجم آخر
يقابله من ساعته في المشرق في كل ليلة إلى ثلاثة عشر يوماً، وهكذا كلُّ نجم منها
إلى انقضاء السنة، وقال: وإنما سُمِّيَ نوءاً؛ لأنَّه إذا سقط الغاربُ ناء الطالعُ، وذلك
الطلوعُ هو النَّوَّءُ، وكانت العربُ تضيف الأمطارَ والرياحَ، والحَرَ، والبردَ إلى
الساقطِ منها⁽³⁾.

(1) الأَخْفَشُ الصَّعِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص435. لا غرو: لا عجب، إلا هن: يعني

الكلاب، كالشهاب: يريد بياض الثور، يفريهن: يشققهن.

(2) الصائغ، عبد الإله، (1986م)، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية

العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، ص37.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (نوء).

الفصل الثالث

مصادر الصورة الفنية في كتاب الاختيارين

يستمد الشعراء المادة الأولية لصورهم من مصادر شتى، بعضها مما يعايشونه في بيئتهم كالطبيعة التي تحيط بهم، والناس الذين يتعاملون معهم، والحيوانات التي يربونها أو يصطادونها.

وبعضها من فعاليات الحياة الإنسانية التي ينغمسون فيها، والأنشطة التي يقوم بها المرء في حياته اليومية كالطعان والضراب، أو الجدل واللعب، وبعضها من الأدوات التي يصنعها الإنسان كالرماح والسيوف والدنانير والدلاء والسفن... وبعضها من الأنشطة الفكرية والحضارية كالكتابة والرسم، وغير ذلك من المصادر⁽¹⁾.

فالمصدر إذن هو المادة التي تغذي الشاعر بموارد الإبداع، فتمده بالصور وعلى قدر شاعرية الشاعر يستطيع استغلال ما حوله من تلك المصادر، فيستتبط منها أدق الصور، ويظهر المصدر في الصور البيانية أكثر تحديداً، ففي التشبيه والاستعارة هو المشبه به⁽²⁾.

1.3 المصدر الإنساني:

تأتي الصور المستمدة من الإنسان ومتعلقاته في مقدمة المصادر التي استوحى منها شعراء كتاب الاختيارين صورهم، ومن هذه الصور تشبيه المسيب بن

(1) الجهني، زيد بن محمد بن غانم، (1425هـ)، الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط1، ص617.

(2) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص618.

علس ناقته بامرأة تنسج ثوباً وهي مسرعة بعملها قبل غروب الشمس، فناقته سريعة كهذه المرأة، يقول (1):

فِعْلَ السَّرِيعَةِ بَادَرْتُ جُدَادَهَا قَبْلَ الْمَسَاءِ تَهُمُّ بِالْإِسْرَاعِ
كذلك يُشَبِّهُ الْأَخْفَشُ بِن شَهَابِ النَّعَامِ بِالْإِمَاءِ اللَّاتِي يَحْمَلْنَ الْحَطَبَ بِالْعِشْيِ،
فهن متقلات بهذا الحمل، كناية عن التقل، إذ يقول (2):

تَظَلُّ بِهَا رُبْدُ النَّعَامِ كَأَنَّهَا إِمَاءٌ تُزَجِّي بِالْعِشْيِ حَوَاطِبُ
كذلك شبّه علقمة أصوات النعام بتراطن الروم، يقول (3):

يُوحِي إِلَيْهَا بِإِنْقَاضِ وَنَقْتَةٍ كَمَا تَرَاظُنَ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومِ
ومن الصور تشبيهه القدر بالأم قول عوف بن الأحوص في قدره (4):

تَرَى أَنْ قَدْرِي لَا تَزَالُ كَأَنَّهَا لَذِي الْفَرَوَةِ الْمَقْرُورِ أَمْ يَزُورُهَا
كذلك شبّه بعض الشعراء المنية بإنسان يقفو أثرهم، ويطاردهم من مكان إلى مكان، ومثل هذه الصورة قول الأسود بن يعفر حين شبّه المنية والأقدار بإنسان يقفو أثره، ويطارده من مخرم إلى مخرم، ومن طريق إلى طريق (5):

إِنَّ الْمَنِيَّةَ وَالْحُتُوفَ كِلَاهُمَا يُوفِي الْمَخَارِمَ يَرْقُبَانِ سَوَادِي
لَنْ يَقْبَلَا مِنِّي وَفَاءَ رَهِينَةٍ مِنْ دُونِ نَفْسِي طَارِفِي وَتِلَادِي

وفي البيت الثاني صورة من العلاقات الإنسانية في التعامل حين يرهنون ما يؤكد صدق المعاملة "رهينة"، وكذلك المنايا والأحداث التي تلاحقه أحس أنها لا تطلب منه رهناً أوثق من نفسه، دون أمواله القديمة والحديثة "طارفي وتلاذي" والطارف والتلاد من أدوات الحياة الإنسانية، فهو مصدر ثالث لهذه الصور الفنية.

(1) الْأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 323. فِعْلَ السَّرِيعَةِ بَادَرْتُ: يَعْنِي: امْرَأَةٌ تَنْسِجُ ثُوبًا بَادَرْتُ جِدَادَهَا: أَنْ تَفْرَغَ مِنْهُ.

(2) الْأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 140، رِبْدٌ: غَيْرٌ. تَزَجِّي: تَدْفَعُ. الْحَوَاطِبُ: اللَّاتِي يَحْمَلْنَ الْحَطَبَ.

(3) الْأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 638.

(4) الْأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 543.

(5) الْأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 560.

وله صورة أخرى مثل "الهمَّ" شبهه بإنسان يقاسمه وسادة، يرقد معه حيث يرقد على وسادٍ احدٍ، وهي قوله⁽¹⁾:

نَامَ الْخَلِيُّ وَمَا أَحْسُ رُقَادِي وَالْهَمُّ مُحْتَضِرٌ لَدَيَّ، وَسَادِي
وشبهه عوف بن الأحوص الإبل بإنسان يفتدي نفسه من كيد يراد به أو عدواً
حكم أسره، في قوله⁽²⁾:

إِذَا الشَّوْلُ رَاحَتْ ثُمَّ لَمْ تَفْدِ لَحْمَهَا بَأَلْبَانِهَا ذَاقَ السَّنَانَ عَقِيرُهَا
فإبله تفتدي نحرها بدرتتها وغزير لبنها يقدم لأضياف الشاعر، فإن لم تفعل
ذلك سلط سيفه على رقابها وأعمله في نحرها.

ومن أنواع المصادر الإنسانية صورهم في السلم والحرب والجدب وأخلاقهم
عامة.

مثل تصويرهم حالهم في الجدب عن طريق وصفهم لبعض صور الفاقة التي
تعاني منها بعض فئات المجتمع، أو تصويرهم حال كرمهم وجودهم من مثل قول
عوف بن الأحوص مخاطباً زوجته⁽³⁾:

فَلَا تَسْأَلِينِي وَاسْأَلِي عَنْ خَلِيقَتِي إِذَا رَدَّ عَافِي الْقَدْرِ مَنْ يَسْتَعِيرُهَا
مُبْرَزَةٌ لَا يُجْعَلُ السِّتْرُ دُونَهَا إِذَا أُخْمِدَ النَّيِّرَانُ لَاحَ بَشِيرُهَا
وَكَانُوا قُعُودًا حَوْلَهَا يَرْقُبُونَهَا وَكَانَتْ فَتَاةً حَيًّا مِمَّنْ يُبِيرُهَا

فهذه صورة من أخلاقهم في استعارتهم الآنية من بعضهم وتركهم شيئاً من
الزاد فيها حين إرجاعها، كذلك صورة اجتماعهم حول القدور وتعاونهم في إنضاج
ما فيها.

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 558، الخلي: الخالي من الهموم. أحسن: أشعر.
محتضر: حاضر. وسادي: مخدتي.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 543، الشول: الإبل ارتفعت ضروعها لقلعة اللبن.
والعقير: المعقور.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 543.

ويقول رببعة بن مقوم في وصف حاله ومساعدته الفقير وكرمه وكرم قومه، وأنه يسكن المكان العالي المشرف ليراه الفقراء، ويأتون إليه يقول(1):

وَيَسْعُدُ بِي الضَّرِيكَ إِذَا اعْتَرَانِي وَيَكْرَهُ جَانِبِي الْبَطْلُ الشُّجَاعُ
وَيَأْبِي الذَّمَّ لِي أَنِّي كَرِيمٌ وَأَنَّ مَحَلِّي الْقَبْلُ الْيَفَاعُ

ومن صور العرب في الحرب الشجاعة والإقدام وعدم ترك قومه في الحرب أو المعركة، ومن ذلك قول دريد في أخيه عبد الله وعدم تركه في أرض المعركة، يقول(2):

دَعَانِي أَخِي وَالْخَيْلُ بَيْنِي وَبَيْنَهُ فَلَمَّا دَعَانِي لَمْ يَجِدْنِي بِقُعْدُدِ

ومن الصور الحربية أن الكماة يتزينون بالدم الحالك السواد كناية عن الشجاعة وعدم الخوف، ويقول في ذلك أبو خراش(3):

وَلَا بَطَلًا إِذَا الْكُمَاةُ تَزَيَّنُّوْا لَدَى غَمَرَاتِ الْمَوْتِ بِالْحَالِكِ الْفَدَمِ

مصادر لها صلة وثيقة بالإنسان:

مثل الصور الصادرة عن عقائدهم ومعتقداتهم أو ثقافتهم أو لباسهم أو أدوات الحضارة عامة، سيشير لها الباحث بما يلي:

1. المصدر العقدي:

وجد الباحث بعض الصور التي نتحدث عن الجانب العقدي عند شعراء العصر الجاهلي، ومن ذلك قول عدي بن زيد العبادي في ذكره لقصة النعمان بن امرئ القيس، عندما أعجبه ملكه، فسأل وزيره هل رأيت مثل هذا المنظر؟ قال: لا، لو كان يدوم. قال: وأي شيء يدوم؟ قال: ما عند الله عز وجل في الآخرة. قال: بما يُنال ذلك؟ قال بتركك الدنيا، وإقبالك على عبادة الله تعالى، والتماس ما عنده، فترك ملكه من ليلته، ولبس المُسوح، وخرج يسبح في الأرض، لا يعلم به.

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 573، الضَّرِيكَ: الْفَقِيرُ. اعْتَرَانِي: أَلَمَّ بِي. الْيَفَاعُ: الْمَوْضِعُ الْعَالِي الْمَشْرَفُ.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 410.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 672، تَزَيَّنُّوْا: كَانَهُمْ يَتَزَيَّنُّونَ فِي الْحَرْبِ بِالْأَسْوَدِ، الْحَالِكِ: الْأَسْوَدِ. الْفَدَمِ: التَّقِيلُ مِنَ الدَّمِ.

ويقول عدي في ذلك⁽¹⁾:

سَرَّهُ مُلْكُهُ وَكَثْرَةُ مَا يَمْلِكُ
فَارْتَوَى قَلْبُهُ وَقَالَ: فَمَا لَذَّةُ
وَالْبَحْرُ مُعْرِضاً وَالسَّيْرُ
حَيٍّ إِلَى الْمَمَاتِ يَصِيرُ

فهنا نرى أنهم مؤمنون بالموت وأنه مصير كل حيٍّ، وفي ذلك تقول برّة بنت الحارث⁽²⁾:

هَذِي سَبِيلُ النَّاسِ كُلِّهِمْ
أَوْ لَا تَرَاهُمْ فِي دِيَارِهِمْ
وَالْمَوْتُ يُورِدُهُمْ مَوَارِدَهُ
لَا بُدَّ سَالِكِهَا عَلَى صُغْرِ
يَتَوَقَّعُونَ وَهُمْ عَلَى دُغْرِ
قَسْرًا فَقَدَ ذَلُّوا عَلَى الْقَسْرِ

ومن الأمور العقديّة عند العرب الطيرة والتطير، ومن ذلك قول ربيعة بن مقروم⁽³⁾:

وَيَوْمَ جُرَادٍ اسْتَلْحَمْتُ أَسَلَاتِنَا
يَزِيدَ وَلَمْ يَمُرَّ لَنَا قَرْنٌ أَعْضَبَا

فهو فرح بحسن حظ قومه وارتفاع سعدهم لعدم مرور ظبي مكسور القرن من أمامهم، وكانوا يتشاءمون بمروره وهو على هذه الصفة. ومن الصور الأخرى القائمة على الاعتقاد قول بعض العرب بأنّ رماح اليهود لا تؤثر لكونهم أهل ديانة وشفقة أو أنّهم ضعفاء خوارون، وقد نفى هذا الاعتقاد جابر بن حني التغلبي⁽⁴⁾:

وَقَدْ زَعَمْتَ بِهَرَاءٍ أَنَّ رِمَاحَنَا
رِمَاحُ يَهُودٍ لَا تَخُوضُ إِلَى الدَّمِّ

2. الثقافة العامة:

يستمد الشعراء في حالاتٍ كثيرةٍ مادة صورهم من الثقافة، كالأخبار التاريخية التي أطلعوا عليها، والحكم والأمثال التي سمعوها، والأساطير التي طالما تردّدت على مسامعهم.

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارِيْنَ، ص 715.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارِيْنَ، ص 293. صُغْرُ: الزَّلَّةُ وَالْقَهْرُ. يَتَوَقَّعُونَ: يَنْتَظِرُونَ.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارِيْنَ، ص 587.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارِيْنَ، ص 334.

ومن ذلك قول أبو خراش في ذكر قصة أحمر عاد الذي عقر ناقة نبي الله صالح عليه السلام، أو كشوم كليب لوائل عند مقتله وحربها مع تغلب يقول⁽¹⁾:

فَمَنْ كَانَ يَرْجُو الصُّلْحَ مِنْهُمْ فَإِنَّهُ كَأَحْمَرَ عَادٍ أَوْ كَلَيْبٍ لِوَائِلِ

ومن القصص التاريخية التي يذكرها الشعراء قصة القصير مع جذيمة الأبرش وتحذيره من الزباء، ولكنه لم يسمع كلامه وقتل على يد الزباء، وفي ذلك يقول عدي بن زيد مذكراً بقصة قصير مع الملك⁽²⁾:

كَقَصِيرٍ إِذْ لَمْ يَجِدْ غَيْرَ أَنْ جَدَّعَ أَشْرَافُهُ لِشُكْرِ قَصِيرٍ

ومنها ما عدّ من أمثلة الرمز الأسطوريّ من مثل قول المرار بن منقذ عن عدم نسيانه لحبيبته ما دام قمري يسجع⁽³⁾:

مَا أَنَا الْيَوْمَ بِنَاسٍ ذَكَرَهَا مَا غَدَتْ وَرَقَاءُ تَدْعُو سَاقَ حُرٍّ

والعرب يفسرون سر سجع الحمام بأنه نوح على ذكرها "ساق حر" ويسمى أيضاً "الهديل" كما جاء في قول متمم في مرثيته لأخيه، يقول⁽⁴⁾:

دَعُونَ هَدَيْلًا فَاحْتَزَنْتُ لِمَالِكٍ وَفِي الْقَلْبِ مِنْ وَجْدٍ عَلَيْهِ صُدُوعٌ

يقول إذا هذا الحمام صاح احتزنت لمالك شوقاً إليه.

3. المصادر العينية:

ويشمل كل ما له صلة بالإنسان من الآلات والأدوات.

أ. الصور التي مصدرها اللباس والزينة:

من الصور التي مصدرها اللباس تشبيه الموت بالثوب يطوى وينشر في رثاء برة بنت الحارث لابنها تقول⁽⁵⁾:

وَالْمَوْتُ يُقْبِضُهُ وَيَبْسُطُهُ كَالثَّوْبِ عِنْدَ الطَّيِّ وَالنَّشْرِ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 669.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 717، انظر: كتاب الاختيارين، تكملة القصة.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 362.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 590.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 291.

ومن الصور التي مصدرها اللباس قول قيس الحدادية في وصف شدة نزول المطر من السماء بالبرجد وهو لباس غليظ من الصوف كناية عن شدة المطر، يقول(1):

إِذَا اشْتَدَّ إِرْهَامُ النَّدى فَهُوَ سَاقِطٌ خَضُولَ كَظْهِرِ الْبُرْجِدِ الْمُتَصَبِّبِ

ومن صور اللباس تشبيه عبده بن الطبيب أعراف خيلهم بالمناديل في قوله(2):

ثُمَّتَ قُمْنا إِلَى جُرْدٍ مُسَوِّمَةٍ أَعْرَافُهُنَّ لِأَيْدِينَا مَنَادِيلُ

ويقول كذلك أنهم يهدون النساء بعض أنواع الهدايا منها السراويل كتعبير عن

الإعجاب والمحبة، يقول(3):

تَعَدُّوْا عَلَيْنَا تَلْهِينًا وَنُصَفِدْهَا تُلْقَى الْبُرُودُ عَلَيَّهَا وَالسَّرَابِيلُ

وشبهه ربيعة بن مقروم الشيب بالقناع في قوله(4):

فَإِذَا أُمْسٍ قَدْ رَاجَعْتُ حِلْمِي وَوَلَّاحَ عَلَيَّ مِنْ شَيْبٍ قِنَاعُ

وشبهه ثعلبة بن عمرو ما لحق عدوه من الذل إثر طعنة له وهو هارب عنه

بثوب جديد في قوله(5):

وَإِنْ يَلْقَى بَعْدَهَا يَلْقَى عَلَيْهِ مِنَ الذَّلِّ ثَوْبٌ قَشِيبٌ

وجعله قشيباً إمعاناً في تصوير شناعة الطعنة وقبحها، وقوتها، وأن أثرها لا يمحى؛ فتبدو لمن رآها - دائماً - جديدة.

2- الصور التي مصدرها الطيب وأدواته:

منها تشبيه رائحة المرأة بالمسك، ومنها قول علقمة الفحل في وصف

محبوبته وهي على جملها أثناء بينها عنه(6):

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 220.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 95.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 103، نَصَفِدْهَا: نَهَبَ لَهَا. وَالْإِصْفَادُ: الْجَزَاءُ وَالْعَطِيَّةُ.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 572.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 207. الْقَشِيبُ: الْجَدِيدُ.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 632.

يَحْمِلْنَ أُتْرَجَّةً نَضْحُ الْعَبِيرِ بِهَا كَأَنَّ تَطْيَابَهَا فِي الْأَنْفِ مَشْمُومٌ
كَأَنَّ فَاةَ مِسْكِ فِي مَفَارِقِهَا لِلْبَاسِطِ الْمُتَعَاظِي وَهُوَ مَرْكُومٌ
فشبهه رائحتها بالمسك، ثم أكد دوام هذه الرائحة بشكه أن يكون وعاء المسك
بين مفارقتها لقوة ريحها، فهي ملازمة لها، يشمها حتى المزكوم؛ وهو من ضعفت
عنده حاسة الشم بسبب هذا الداء⁽¹⁾.

وقد شبهه مالك بن حريم محبوبته بالكافور والمسك الخالص، كناية عن
ملازمته لها كلباس، كذلك شبهها بالأفحوان لحرمتها وجمالها، يقول⁽²⁾:

كَأَنَّ جَنَى الْكَافُورِ وَالْمِسْكِ خَالِصًا وَبَرْدَ النَّدى وَالْأَفْحُوانَ الْمُنَزَّعَا
ويقول عباس بن مرداس في وصف محبوبته بأنها تنتشر منها ومن بيتها
رائحة المسك وكأنها تستحم بالريحان من جمال رائحتها، يقول⁽³⁾:

تَضَوَّعَ مِنْهَا الْمِسْكِ حَتَّى كَأَنَّما تُرَجَّلُ بِالرَّيْحَانِ رَطْبًا وَيَابِسا

3- صور مصدرها اللعِب والملاهي:

فقد تضمنت بعض القصائد في كتاب الاختيارين صوراً لبعض ألعاب العرب،
إذ ذلك، ومنها لعب (الكرة)، وهي من أدير من شيء⁽⁴⁾، وقد شبهه المسيب بن علس
ييدي ناقتة لسرتها بحركة يدي لاعب الكرة بالقاع، فقال⁽⁵⁾:

مَرِحَتْ يَدَاهَا لِلنَّجَاءِ كَأَنَّما تَكَرُّو بِكَفِّي لِأَعْبٍ فِي صَاعٍ

ومنها تشبيهه علقمة بن عبدة جوف فرسه بالفضاء الواسع، وأنها شبيهة
بالهضبة الملساء يتزحلق عليها الصبيان، يقول⁽⁶⁾:

وَجَوْفٌ هَوَاءٌ تَحْتَ مَتْنٍ كَأَنَّهُ مِنْ الْهَضْبَةِ الْخَلْقَاءِ زُحْلُوقٌ مُلْعَبٍ

(1) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 649.

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 232.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 734.

(4) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 651.

(5) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 322.

(6) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 55.

ومن ألعابهم السِّباق بالخيل، ويذكر ذلك عمرو بن سُميٍّ على اعتماده على أصالة جواده ومهارته في ذلك، وشبّه ذلك بالمسابقة إلى المجد، فقال موصياً ابنه (1):
وَإِنْ رَفَعُوا الْأَعْنَءَ فَارْفَعْنَهَا إِلَى الْعُلْيَا وَأَنْتَ بِهَا جَدِيرٌ

4- صور مصدرها الحضارة:

وتتمثل في الكتابة وأدواتها؛ فمن الصور التي مصدرها الكتابة عند العرب الورق الذي يكتب عليه، فلقد شبه عديّ العبادي بعض الأقوام بالورق الجاف الذي تلعب به الرياح بعد فنائهم، إذ يقول (2):

ثُمَّ أَضْحَوْا كَأَنَّهُمْ وَرَقٌ جَفٌّ فَأَلَوْتُ بِهِ الصَّبَا وَالِدَبَّورُ
ومنها قول المرار (3):

وَتَرَى مِنْهَا رُسُومًا قَدْ عَفَتْ مِثْلَ خَطِّ اللَّامِ فِي وَحْيِ الزُّبُرِ
ويقول عدي في قصيدة أخرى يذكر أدوات الكتابة: الرسالة والكتاب والقلم، إذ يقول (4):

يَا لَيْتَ مَنْ مَبْلُغٌ عَنِّي مَأْلُكَةٌ إِذْ حِيلَ دُونَ كِتَابِ الْكَفِّ بِالْقَلَمِ
ومن الصور التي مصدرها الحرف، صور حرف الحدادة والنجارة، فقد شبّهوا سنام الناقة بحافة موقد الكير؛ للدلالة على كبره وامتلائه، وفي هذا يقول علقمة (5):

قَدَّعُرَيْتَ زَمَانًا حَتَّى اسْتَقَلَّ لَهَا كَثْرَ كَحَافَةِ كَيْرِ الْقَيْنِ مَلْمُومُ
كذلك يشبّه بشر حفيف منخر حصانه بالكير، يقول (6):

كَأَنَّ حَفِيفَ مَنْخَرِهِ إِذَا مَا كُتِمْنَ الرِّبُو كَيْرٌ مُسْتَعَارُ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 421.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 715.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 353.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 742. المألُكَةُ: الرِّسَالَةُ.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 634.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 608.

ومن الحرف لديهم حرفة النَّحْتِ، إذ كانوا ينحتون تماثيل على هيئة النساء يطلقون عليها اسم (الدُّمَى)، منها قول الأسود يشبّه النساء بالبدور والدُّمَى، يقول (1):

والحُورُ تَمْشِي كَالْبُدُورِ وَكَالدُّمَى ونَواعِمُ يَمْشِينَ بِالْأَرْفَادِ

ومنها قول المرار في وصف المرأة، يقول (2):

قَدْ تَرَى الْبَيْضَ بِهَا مِثْلَ الدُّمَى لَمْ يَخُنْهُنَّ زَمَانٌ مَقْشَعِرٌ

وقد نرى بعض الصور التي تتحدّث عن حرفة الزراعة، فقد شبّهوا المرأة

بعرجون النخل الذي هو العزق الذي يكون فيه التمر، يقول المرار في ذلك (3):

عَبِقَ الْعَبْرُ وَالْمِسْكُ بِهَا فَهِيَ صَفْرَاءُ كَعُرجونِ الْعُمُرِ

كذلك شبّهوا الفرس بطول عنقها بالجذع، كذلك شبّهوا حسن بُنيّتها مع

صلاحبتها بالسلاءة؛ وهي شوك النخل، وفي ذلك يقول النّظّار بن هاشم (4):

كَأَنَّهَا إِذْ نَفَضَتْ أَعْطَافَهَا مِنْ سَعَفِ النَّخْلِ عَلَيْهَا عِدْلَانٌ

5- ومن أنواع مصادر الصُّور:

الحرب ودلالاتها، فالحرب شغلت حيزاً كبيراً من أغراض الشعر لدى شعراء

الاختيارين، وظهرت آثارها في صورهم المتنوّعة، منها صورة القسي عند النّظّار

ابن هاشم، إذ يقول (5):

أَوْ كَالْحَنِيَّاتِ لَهَا نَصَائِبٌ عَطْنٌ حَرَساً فِي قَدِيمِ الْأَرْمَانِ

ومنها تشبيه الشعراء أنفسهم بالقنا أو السيوف والرّماح، ومن ذلك تشبيه

عبدالله بن عنمة في رثاءه لبسطام بأنّ جبينه كالسيّف الصّقيل لصفاء وجهه وإشراق

لونه، يقول (6):

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 566.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 353.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 360.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 310.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 302. الحنّيات: القسي. الحرس: الدهر.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 393. الألاءة: شجرة تشبه الأس. لم يوسد: أي

قتل.

وَحَرَ عَلَى الْأَلَاءِ لَمْ يُوسِدْ كَأَنَّ جَبِينَهُ صَيْفٌ صَقِيلٌ

كذلك شبهه عبدة بن الطبيب نديمه، فقال (1) :

عَلَى التَّجَارِ فَأَعْدَاتِي بِلَدَّتِهِ رَخُو الإِزَارِ كَصَدْرِ السَّيْفِ مَشْمُولٌ

ويشبهه طفيل بن عوف صهوة حصانه بصدور القنا في ضمرتها وصلابتها،

يقول (2) :

وَأَطْنَابُهُ أَرْسَانُ جُرْدٍ كَأَنَّهَا صُدُورُ الْقَنَا مِنْ بَادِيٍّ وَمُعَقَّبٍ

ومن صور أدوات الحرب تشبيه عمرو بن معد كرب لشخص بأنه كالسيف

المجرب وهو الصنيع، إذ يقول (3) :

فَأَوْفَى عِنْدَ أَقْصَاهُنَّ شَخْصًا يُلُوحُ كَأَنَّهُ سَيْفٌ صَانِعٌ

تَرَاهُ حِينَ يَعْثُرُ فِي دِمَاءِ كَمَا يَمْشِي بِأَقْدَحِهِ الْخَلِيعُ

وأشدد نويفع بن لقيط (4) في قصيدة له بأن من يُعمر سوف يجعله الدهر

كالسهم الذي انكسر فوقه، وبأنه لا ينفع لرمي، وفي ذلك يقول (5) :

وَكَذَلِكَ حَقًّا مَنْ يُعَمَّرُ يُفْنِيهِ كَرُّ الزَّمَانِ عَلَيْهِ وَالتَّقَالِيبُ

حَتَّى يَصِيرَ مِنَ الْبَلَى وَكَأَنَّهُ فِي الْكَفِّ أَفَوْقَ نَاصِلٍ مَعْصُوبٌ

ومن الصور التي مصدرها أدوات الملاحة، تشبيه الشعراء الناقة بالسفينة، لذا

شبهوا عنقها بالشراع، وسوطها بالمجداف، ومن هذه الصور قول المسيب بن

علس (6) :

وَكَأَنَّ غَارِبَهَا رِبَاوَةٌ مَخْرِمٌ وَتَمُدُّ ثَنِيَّ جَدِيلِهَا بِشِرَاعِ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 99.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 5. الأَطْنَابُ: الحبال التي يشدُّ بها الخباء إلى الأوتاد. جرد: قصار الشعر.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 368.

(4) نافع بن نويفع، شاعر إسلامي كان في زمن الحجاج. الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 539.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 540.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 341.

وكذلك شبّه جابر بن حني قبيلته لاجتماعها بسكان السفينة وهو ذنبها الذي توجه به وهو دفتها، وذلك قوله مفتخرًا⁽¹⁾:

وَكَانُوا هُمُ الْبَانِينَ قَبْلَ اخْتِلَافِهِمْ وَمَنْ لَا يَشِدُّ بُنْيَانَهُ يَتَهَدَّمُ
بِحَيِّ كَكُوْتَلِّ السَّفِينَةَ أَمْرَهَا إِلَى سَلَفٍ عَادٍ إِذَا احْتَلَّ مُرْزَمُ

6- صور مصدرها الأدوات العامة:

هناك عدد من الصور مصدرها أدوات شائعة يستعملها العامة والخاصة، حاولت هنا أن أميزها عن غيرها من صور الصناعات والحرف. ومن أكثر هذه الصور صورة الحبل، فإن التشبيه به في مجالات متعددة ورد كثيراً على ألسنة الشعراء، تشبيههم وصل الغواني بالحبل، كما في قول المسيب بن علس⁽²⁾:

أَرَحَلْتَ مِنْ أَسْمَا بَغِيرِ مَتَاعٍ قَبْلَ الْعُطَاسِ وَرُعْتَهَا بَوْدَاعِ
مِنْ غَيْرِ مَقْلِيَةٍ وَأَنَّ حَبَالَهَا لَيْسَتْ بِأَرْمَامٍ وَلَا أَقْطَاعِ

ومن صور الحبل المفتول القوي، وصف مالك بن زغبة لفرسه بقوله⁽³⁾:

وَذَاتٍ مَنَاسِبٍ جَرْدَاءٍ بَكْرٍ كَأَنَّ سَرَاتَهَا كُرٌّ مَشِيقٌ

ومنها قول عبدة بن الطبيب في ذكره الوصل في ما بينه وبين خولة يصفه بالحبل في قوله⁽⁴⁾:

هَلْ حَبْلٌ خَوْلَةٌ بَعْدَ الْهَجْرِ مَوْصُولٌ أَمْ أَنْتَ عِنَهَا بَعِيدُ الدَّارِ مَشْغُولٌ

وقال أحد الشعراء يصف أحد السكارى بأنه كالحبل من نشوة الكرى النوم، حتى أنه يرى بأن الحجر الملقى كأنه فراشاً ممهداً من غلبة النوم، يقول⁽⁵⁾:

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، ص 331. كوئل السفينة: سكاؤها وهو مكان القيادة. مرزم: لهم صوت وجلبة.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 317.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 197. الكر: حبل من ليف. المشيق: الذي يدلّك إذا فتل. السراة: الأعلى أراد متنها.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 79.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 179.

وَمُنْجِدٍ كَالْحَبْلِ مِنْ نَشْوَةِ الْكُرَى يَرَى الْحَجَرَ الْمُتَّقَى فِرَاشًا مُمَهَّدًا

وإذا ما غضب الشاعر على زوجه قطع حبل المودة بينهما، كما في قول
علقمة⁽¹⁾:

هَلْ مَا عَلِمْتَ وَمَا اسْتُودِعْتَ مَكْتُومٌ أَمْ حَبْلُهَا إِذْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ مَصْرُومٌ

ويقول في قصيدة أخرى يذكر كذلك القطيعة بقطع الحبل⁽²⁾:

أَطَعْتَ الْوُشَاةَ وَالْمَشَاةَ بَصَرْمَهَا فَقَدْ أَنْهَجْتَ حِبَالَهَا لِلتَّقْضِيبِ

وهناك عدد من الصور التي مصدرها تستقى من الأواني المنزلية وردت
على قلة في كتاب الاختيارين، من مثل: تشبيه عبده بن الطبيب بيض القطا بالقوارير
الصغار المملوءة زيتاً، فقال يصف الطريق⁽³⁾:

نَهَجٍ تَرَى حَوْلَهُ بَيْضَ الْقَطَا قُبْضًا كَأَنَّهُ بِالْأَفَاحِصِ الْحَوَاجِيلُ

حَوَاجِلٌ مَلَّتْ زَيْتًا مُجَرَّدَةً لَيْسَتْ عَلَيْهِنَّ مِنْ خُوصٍ سَوَاجِيلُ

ويشبهه عبيد بن الأبرص الخيل الطوال الأعناق بالقداح، يقول⁽⁴⁾:

وَالْعَاجِيجُ كَالْقِدَاحِ مِنَ الشَّوْحِطِ يَحْمِلْنَ شِكَّةَ الْأَبْطَالِ

ومن الصور التي يذكر فيها الأدوات، قول ربيعة بين مقروم يشبه نفسه
باللجام لقهره عدوه وإذلاله له، وذلك في قوله⁽⁵⁾:

وَخَصْمٍ يَرْكَبُ الْعَوْصَاءَ طَاطٍ عَنِ الْمُتَلَى غَنَامَهُ الْقِدَاعُ

طَمُوحِ الرَّأْسِ كُنْتُ لَهُ لِحَامًا يُخَيِّسُهُ لَهُ مِنْهُ صِقَاعُ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 630. مَصْرُومٌ: مَقْطُوعٌ.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 49. بَصْرْمَهَا: بِقَطِيعَتِهَا. أَنْهَجْتَ: أَقْطَعْتَ.
التَّقْضِيبُ: التَّقْطِيعُ. الْحِبَالُ: حِبَالُ الْمَوَدَّةِ.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 83. نَهَجٌ: بَيْنَ يَرِيدِ الطَّرِيقِ. الْأَفَاحِصُ: الْمَكَانُ الَّذِي
يَبْيِضُ فِيهِ الْقَطَا. الْحَوَاجِيلُ: الْقَارُورَةُ الصَّغِيرَةُ. الْخُوصُ: سَعْفُ النَّخْلِ. سَوَاجِيلٌ: وَهُوَ الْغُلَافُ.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 551.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 574. الْعَوْصَاءُ: الْخَطَةُ الشَّدِيدَةُ. طَاطٌ: مَنْحَرَفٌ.
الْقِدَاعُ: الْفَحْشُ. طَمُوحِ الرَّأْسِ: مُتَكَبِّرٌ مُتَعَالٍ. يُخَيِّسُهُ: يَحْبِسُهُ. النُّوَاقِرُ: الدَّوَاهِي. الْوَقَائِعُ:

الْحُرُوبُ.

إِذَا مَا أُنَادَ قَوْمَهُ فَلَانَتْ أَفَادِعُهُ النَّوَاقِيرُ وَالْوَقَاعُ

ومن خلال ما سبق عرضه من المصادر الإنسانية، يظهر لنا مدى اتصال الشاعر العربي بما حوله وإفادته منه؛ ممّا شكّل لديه مادّة عظيمة لصوره.

2.3 المصدر الطبيعي:

الطبيعة: جزء من الكون غير عاقل خاضع لنواميس محددة، في مقابل الإنسان الحر الإرادة⁽¹⁾، ويعرفها الجماليون بأنّها: "قسم من العالم قادر على أن يحرك في الإنسان إحساسه الفني"⁽²⁾، فكل صورة دلت عليها الطبيعة فهي مصدرها، وتنقسم إلى قسمين طبيعة ساكنة وطبيعة صائتة⁽³⁾.

القسم الأول: الطبيعة الساكنة:

تشمل الطبيعة الساكنة: الأرض وما أقلت من النباتات والجوامد والسوائل، والسماء وما أضلت ممّا هو ليس على الأرض كالكواكب والنجوم والرياح.
أ. النبات:

جاءت صور الشعراء مستقاة من النباتات الصحراوية، ومنها: قول المرار يشبه أسنان محبوبته بالأقحوان إذ يقول⁽⁴⁾:

وَإِذَا تَضَحَّكَ أَبْدَى ضِحْكُهَا أَقْحُوَانًا قَيَّدَتْهُ ذَا أُشْرُ

وقال بشر بن أبي خازم يصف الطعائن⁽⁵⁾:

يُقَلِّجْنَ الشَّفَاهَ عَنِ اقْحُوَانٍ جَلَاهُ غِبِّ سَارِيَةٍ قِطَارُ

(1) عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، 1984م، ط2، ص163، نقلاً عن الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص687.

(2) عبد النور، المعجم الأدبي، ص687.

(3) عبد النور، المعجم الأدبي، ص687.

(4) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص356.

(5) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص594.

ويشبهه قيس بن الخطيم الفتاة الحوراء الجيداء بعود شجر البان يقول⁽¹⁾:

حَوْرَاءُ جَيْدَاءُ يُسْتَضَاءُ بِهَا كَأَنَّهَا خَوْطُ بَانَةٍ قَصِيفُ

ويشبهه علقمة بن عبدة الثور والنعجة والتيس الشبوب المسن بالهشيمة وهي الشجرة البالية، يقول⁽²⁾:

وَعَادَى عِدَاءَ بَيْنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ وَتَيْسٍ شَبُوبٍ كَالْهَشِيمَةِ قَرْهَبِ

وشبه المرار قوته بالشوك الذي لا يستطيع أن يقتحمه أحد، فقال⁽³⁾:

وَيَرَى دُونِي فَلَا يَسْطِيعُنِي خَرَطَ شَوْكٍ مِنْ قِتَادٍ مُسْمَهْرٍ

ومن المصادر النباتية التي استقى منها الشعراء صورهم الصامته (النخل)، وهي من أكبر مصادرهم وقد تقدم تشبيههم بها في المصدر الإنساني، فقد تشبه بالظعن بها عامة، وأعناق الخيل بجذعها، وشبهوا ضمورها بالسلاء: وهي شوكة النخل، وشبهوا لونها بلون عرجون التمر وهو العمر، وشبهوا ذنبها بالعذق وهو القنور.

ب. الجمادات:

وهي الصور المستمدة من جماد ليس فيه حياة ونمو وحركة كالحجارة التي أمدت الشعراء بعدد من الصور⁽⁴⁾، من ذلك قول علقمة⁽⁵⁾:

وَسَمْرٌ يُفَلِّقَنَّ الظَّرَابَ كَأَنَّهَا حِجَارَةٌ غَيْلٍ وَارِسَاتٌ بِطُحْلِبِ

كذلك شبهوا حوافر الفرس بالحجارة كقول عبدة بن الطبيب يصف حصانه⁽⁶⁾:

(1) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 493. حوراء: بيضاء. جيداء: حسنة العنق. الخوط: القضيبي. البانة: شجرة البان.

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 60.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 350.

(4) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 694.

(5) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 56، سمر: حوافر الفرس. الظراب: الجبال الصغار. الغيل: الماء الجاري. وارسات: لاصقات.

(6) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 98. بزره: قدمه. عود: قوائم. براطيل: الحجارة المستطيلة.

إِذَا أُبْسَ بِهِ فِي الْأَلْفِ بَرَزَهُ عَوْجٌ مُرْكَبَةٌ فِيهَا بَرَاطِيلُ
وشبهه المسيب بن علس غارب ناقلته بريادة المخرم وهو (منقطعُ الغلط من
الجبل حيث استدق عند أنفه) وذلك في قوله⁽¹⁾:

وَكَأَنَّ غَارِبَهَا رِبَاوَةٌ مَخْرِمٌ وَتَمُدُّ ثَنِيَّ جَدِيلِهِ بِشِرَاعِ
ويشبهه ثعلبة بن عمرو قتيله بصفاة المسيل وهي أشد أنواع الصخر بقوله⁽²⁾:
فَأَرْدَفْتُهُ كَصَفَاةِ الْمَسِيلِ لَمْ يَتَلَمَّسْ حَشَاهَا طَيِّبٌ
وجعل علقمة بن عبدة للشر أثافي يرمى بها رئيس كل قوم، في قوله⁽³⁾:
بَلْ كُلُّ قَوْمٍ وَإِنْ عَزَّوْا وَإِنْ كَثُرُوا عَرِيشُهُمْ بِأَثَافِي الشَّرِّ مَرْجُومٌ
ج. المصدر المائي:

وهو كل مصدر أصله من الماء كالبحار والأنهار والأمطار والعيون أو ما
يشبهها كالسراب، ووجت لشعراء الاختيارين في كل نوع من هذه المصادر عدداً من
الشواهد منها الصور التي صوروا الممدوح بها بأنه كالبحر كما في قول المسيب بن
علس⁽⁴⁾:

وَلَأَنْتَ أَجْوَدُ مِنْ خَلِيَجٍ مُفْعَمٍ مُتْرَاكِمِ الْآذِيِّ ذِي دَفْعِ
والتشبيه بالبحر صورة متداولة، لكن الشاعر جعل فيها شيئاً من التميز عندما
ذكر فيها تفصيلات تجعلها ثرية، كي يظهر ثراءه وغناه وعظمته، وكلما عظم البحر
وموجه كان أكثر خيراً وأعم نفعاً⁽⁵⁾.

ومن التشبيه بالبحر مدح أبو زيد لرجال قومه بأنهم كالبحور بقوله⁽⁶⁾:
مِنْ رِجَالٍ كَانُوا بُحُورًا لِيُوْثَاً فَهَمُ الْيَوْمَ صَحْبُ آلِ ثَمُودِ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 321. انظر: الجهني، الصورة الفنية في
المفضليات، ص 696.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 255.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 639.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 325.

(5) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 700.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 527.

وشبّه الحادرة الحرب بالبحر يخاض فيه فقال مفتخراً بخوضهم غمراتها،
يقول⁽¹⁾:

وَنَخُوضُ غَمْرَةَ كُلِّ يَوْمٍ كَرِيهَةً تُرَدِّي النُّفُوسَ وَغُنْمَهَا لِلأَشْجَعِ

وقد شبّه عبدة بن الطبيب قتال الثور الوحشي لكلاب الصياد بخوض غمرات
الموت فقال يصف استعداده لبدء المعركة وحده⁽²⁾:

وَأَهْتَرَّ يَنْفُضُ مَدْرِيَّيْنِ قَدْ عَتَّقَا مُخَاوِضَ غَمْرَاتِ المَوْتِ مَخْذُولُ

ويقول أبو أسامة الجشمي في مدح سيفه بأنه كالغدير في رجعه وانقضاضه
إذا دعي لفك العاني أو المضاف في المعركة، يقول⁽³⁾:

وَأَبْيَضَ كَالغَدِيرِ ثَرَى عَلَيْهِ يَثُورُ كَأَنَّهُ رَجْعُ يَسِيلُ

بِهِ أَحْمِي المُضَافَ إِذَا دَعَانِي وَأَعْلَمُ أَنَّهُ وَزْرٌ جَمِيلُ

ويشبه عمرو بن سمي قومه بالبُحُورِ وأنهم رؤساء قومهم ونبلاء وهم خيار
الناس وهو من هؤلاء الأقبام⁽⁴⁾:

وَلَكِنِّي إِلى تَرَكَاتِ قَوْمِ هُمُ الرُّؤَسَاءُ وَالنَّبِلُ البُحُورُ

ومن الصور الجميلة وصف مالك بن نويرة جيش قومه بأموج متلاطمة
مُرَبَّدَة، كناية عن الشجاعة والكثرة والقوة يقول⁽⁵⁾:

فَمَا فَتَّوْا حَتَّى رَأَوْنَا كَأَنَّا مَعَ الصَّبْحِ آذِيٌّ مِنَ البَحْرِ مُزْبِدُ

وشبهوا سرعة الحصان والناقة بالمطر، كما شبّهوا سرعة الحصان بسرعة
السيل.

ومن الصور المائية تشبيه عوف بن الأحوص بداية ظهور آثار الضغينة ببدو
ثرى الماء عند حفر البئر، أو عند نبوغ عين، فقال⁽⁶⁾:

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص 67.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص 89.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص 460.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص 423.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص 454. الأذِي: الموج.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص 544.

وَإِنِّي لَتَرَكَ لِيذِي الضَّغْنِ قَدْ أَرَى ثَرَاهَا مِنَ المَوَلَى، فَلَا أَسْتَثِيرُهَا
ومن الصور المائية التي تأتي على أشكال أخرى هي صورة ريق المحبوبة
ذكر عند الشعراء كثيراً ومر معنا ذكره في المصدر الإنساني.

د. السماء وما أضلت:

يعيش العربي في صحراء يحيط به الفضاء الرحب أينما كان، يلاحظ تقلباته
وأحواله كل حين، ومن الصور الفضائية تشبيه المرار محبوبته بالشمس، وأنَّ
الشمس كأنَّها متبدية في جلبابها فهي ساطعة منيرة كأنَّها متبدية من خلف غمام
منقشع فهي أبدى للسطوع والجمال، يقول (1):

لَحَسِبْتَ الشَّمْسَ فِي جِلْبَابِهَا قَدْ تَبَدَّتْ مِنْ غَمَامٍ مُنْسَفِرٍ
صُورَةَ الشَّمْسِ عَلَى صُورَتِهَا كَلَّمَا تَغْرُبُ شَمْسٌ أَوْ تَذُرُّ

ومن الصور الأرضية قول برّة بنت الحارث في وصف ذكر ابنها وأن
مصيره صار إلى القبر تقول (2):

لِلَّهِ مَا عَمَرُوا وَأَيَّ فَتَى كَفَنَتْ ثُمَّ وَضَعَتْ فِي القَبْرِ
كذلك شبيه برّة لبنا بالبدر وكثيراً ما يشبه الشعراء بالقمر أو البدر أو
الهلال، تقول (3):

حِينَ اسْتَوَى وَعَلَا الشَّبَابُ بِهِ وَبَدَا مُنِيرَ الوَجْهِ كالبَدْرِ
ومن ذلك قول أبو زبيد في تشبيهه لأحد رجال قومه بالبدر، يقول (4):

أَصْلَتِيًّا تَسْمُو العُيُونُ إِلَيْهِ مُسْتَثِيرًا كالبَدْرِ عَامَ العُهُودِ
وشبهه عبيد بن الأبرص ناقته بالهلال يقول (5):

ثُمَّ أَبْرِي نِحَاضَهَا فَتَرَاهَا ضَامِرًا بَعْدَ بَدْنِهَا كالهلالِ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاختِيَارَيْنِ، ص 361.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاختِيَارَيْنِ، ص 287.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاختِيَارَيْنِ، ص 287.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاختِيَارَيْنِ، ص 531.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الاختِيَارَيْنِ، ص 554.

ويشبهه بشر بن أبي خازم بنات نعش بانعطاف الناقة على غير ولدها إذ فقدته، يقول (1):

أَرَقِبُ فِي السَّمَاءِ بَنَاتِ نَعْشٍ وَقَدْ عَطِفَتْ كَمَا عَطِفَ الظُّوَارُ
ويشبهه سويد بياض الثور بالشهاب الذي يشقق الكلاب في رحلة الصيد لتوقده، ويقظته يقول (2):

فَلَا غَرَوْ، إِلَّا هُنَّ وَهُوَ كَأَنَّهُ شِهَابٌ يُفْرِيهِنَّ بِالْجَوِّ وَأَقْدُ
القسم الثاني: الطبيعة الصائتة:

أمدت الطبيعة الصائتة بحيواناتها وطيورها الشاعر العربي بعدد من الصور، وقد فرضت عليه آنذاك أن يرتبط بها ارتباطاً وشيخاً، فكانت العلاقة بينه وبين الحيوان والطيور علاقة عجيبة، وصلت إلى حد التقديس لبعض هذه الحيوانات: "وتاريخ البشرية لا يخلو من النفوس الكريمة التي عاشت متعلقة بالحيوان أشدّ التعلق، وآداب الأمم حافلة بغرر النظم والنثر، لصور الحيوانات التي أعانت الإنسان على تدليل كثير من مصاعب الحياة، ومنحته القدرة الفائقة على وصفها بالأوصاف التي خلقتها في آثاره وبقاياها.

والعرب كغيرهم من الأقوام الذين تعلقوا بحب الحيوانات فقربوها وأعزوها ومنحوها رعايتهم وعطفهم، ولم تكن ظروفهم في جزيرتهم قادرة على أن يعيشوا بمعزل عنها" (3).

ومن هذا المنطلق نجد أنّ الطبيعة الصائتة أمدت شعراء الاختيارين بعدد من الصور ويمكن تقسيمها إلى أربع أقسام:

1. الحيوانات الداخنة:

وهي كل حيوان مستأنس أليف أمدّ الشعراء بصورة فنية، وقد استأثرت الإبل سواء الجمل أو الناقة بمجموع تلك الصور، ومن الصور تشبيه عامر بن معشر أسيره بالجمل الربيق المشدود الوثاق يقول (4):

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 597.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 435.

(3) القيسي، الطبيعة في الشعر الجاهلي، ص 99.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 251.

فَظَلَّ يُخَالِسُ الْمُدَقَّاتِ فِيمَا يُقَادُ كَأَنَّهُ جَمَلٌ رَيْبِقُ

ويقول سبيع بن الخطيم أن الكرام ليسوا كالورق من الأبل، يقول (1):

لَيْسَ الْكِرَامُ إِذَا مَا كُنْتَ مُتَجِبًا كَالْوُرُقِ تَنْظُرُ فِي أَوْلَادِهَا الْخُورِ

ويشبه أسامة بن الحارث نفسه بعد تذكر أخوانه بالناقاة ذات البو (2):

تَذَكَّرْتُ إِخْوَانِي فَبِتُّ مُسَهَّدًا كَمَا ذَكَرْتُ بَوًّا مِنْ اللَّيْلِ فَاقْدُ

وشبهه علقمة بن عبدة عنق ذكر النعام وهو يجول في أسفل الرياض بعنق

البعير المطلي، فقال (3):

وَضَاعَةٌ كَعِصِي الشَّرْعِ جُوجُوهُ كَأَنَّهُ بِنْتَاهِي الرَّوْضِ عُلْجُومُ

وكان للخيل نصيب من صورهم ولكنه قليل، ومنها تشبيه الموج ببلق الخيل

من قول المسيب بن علس (4):

وَكَانَ بُلُقُ الْخَيْلِ فِي حَافَاتِهِ يَرْمِي بِهِنُ دَوَالِي الزَّرَاعِ

ومن صورهم التي أخذوها من المصادر الصائتة صوراً شبهوها فيها بالتبوس

والماعز كتشبيهه بشر قبيلة "أشجع" بالتبوس وهي فحول الماعز في قوله (5):

وَأَمَّا أَشْجَعُ الْخُنْثَى فَوَلَّوْا تَبُوسًا بِالشَّظِيِّ لَهَا يُعَارُ

فجعلهم تبوساً تصوت من شدة وقع الحرب عليهم.

ومن صورهم التي استقوها من الحمر الأهلية تشبيهه قبيلة سليم بالحمار، يقول

بشر (6):

وَقَدْ ضَمَرْتُ بِحَرَّتِهَا سُلَيْمٌ مَخَافَتَنَا كَمَا ضَمَرَ الْحِمَارُ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 692. الخور: الكثيرات اللبن. الورق: الإبل التي لونها إلى السواد.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 297.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 637.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 326.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 603.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 602.

وشبهه عبدة بن الطبيب طفل الصياد ضعيف البنية لقلة ما لدى والديه من الطعام - بالتولب - وهو ولد الحمار، فقال يصف الصياد(1):

يَأْوِي إِلَى سَلْفَعِ شَعْنَاءَ عَارِيَةٍ فِي حَجْرِهَا تَوْلَبُ كَالْقَرْدِ مَهْزُولُ

ويشبهه عمرو بن معد كرب فرسه بالثور الوحشي كناية عن نشاطه وسرعته، يقول(2):

وَأَجْرَدَ سَاطِ كَشَاةِ الْأَرَانِ رِيْعَ فَعَنَّ عَلَى النَّاجِشِ

ويشبهه عبيد بن الأبرص فرسه كذلك بتيس الأران وهو الثور النشط، يقول(3):

وَلَقَدْ أَدْعَرُ الْوُحُوشَ بِطَرْفٍ مِثْلَ تَيْسِ الْإِرَانِ غَيْرُ مَذَالٍ

ومن الصور عند الشعراء تشبيه الفتاة بالغزال أو تشبيه عيونها بالمهاة، وغيرها ومن تشبيههم الفتاة بالغزال قول عبيد(4):

وَلَقَدْ أَدْخَلَ الْخِبَاءَ عَلَى مَهْضُومَةٍ الْكَشْحَ طَفْلَةً كَالْغَزَالِ

وقوله في تشبيه الفتاة بالمهاة قوله(5):

إِذْ أَرَاهَا مِثْلَ الْمَهَاةِ وَإِذْ أَعْدُو كَجَذْلَانِ مُرْخِيَاً أَدْيَالِي

كذلك من المصادر تشبيه الفتاة بالبقرة الزهراء كقول قيس بن الخطيم(6):

تَمْشِي كَمْشِي الزَّهْرَاءِ فِي دَمَثِ الرَّمْلِ إِلَى السَّهْلِ دُونَهَا الْجُرْفِ

ويشبهه قيس ناقتيه بالبقرة الوحشية أو الظببتان بقوله(7):

هُمَا نَعَجَتَانِ مِنْ نِعَاجِ قَصِيمَةٍ إِذَا مَارَتَا يَأْتِيهِمَا جُودْرَاهُمَا

هُمَا ظَبْبَتَانِ مِنْ ظِبَاءِ تَبَالَةٍ يُسَاقِطُ مَرْدًا يَاتِعًا مِدْرِيَاهُمَا

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 87.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 402.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 552.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 253.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 549.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 493. الزهراء: البقرة البيضاء.

(7) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 219. الجوذر: ولد البقرة الوحشية.

ومن تشبيههم النساء بالمها نرى افتنانهم بجمال أعين المها فشبها به عيني
الحبيبة في النسب، مثل قول المرار⁽¹⁾:

وَلَهَا عَيْنَا خَذُولٍ مُخْرِفٍ تَعْلُقُ الضَّالَّ وَأَفْنَانَ السَّمْرِ

2. الحيوانات المتوحشة (السباع):

استأثر الأسد بنصيب كبير من الصور في قصائد الاختيارين فكانت أكثر
صور الحيوانات السبعية صادرة عنه.

فمن الصور التي كان مصدرها الأسد تشبيههم به في الشجاعة، ومن ذلك
يقول السفاح بن بكير يرثي يحيى بن الشداد ويصفه بالشجاعة، يقول⁽²⁾:

يَعْدُو فَلَآ تَكْذِبُ شَدَاتُهُ كَمَا عَدَا اللَّيْثُ بِوَادِ السَّبَاعِ

ويشبهه جابر بن حني نفسه وقومه بالأسد القوي ذو الفروة الكبيرة، يقول⁽³⁾:

يَرَى النَّاسُ مِنْ جِلْدِ أَسْوَدَ سَالِحٍ وَفَرَوَةَ ضِرْغَامٍ مِنَ الْأَسَدِ ضَيْغَمٍ

ويشبهه عوف بن الخرع كذلك نفسه وقومه بالأسد، يقول⁽⁴⁾:

وَكُنَابَهَا أَسَدًا رَابِضًا أَبَى لَا يُحَاوِلُ إِلَّا سَوَارًا

ومنها تشبيهه أبو زبيد كذلك قومه بالليوث، يقول⁽⁵⁾:

مِنْ رِجَالٍ كَانُوا بَحُورًا لِيُوثًا فَهَمُ الْيَوْمَ صَحْبُ آلِ ثَمُودِ

وجاءت صورة النمر في قول المرار بن منقذ ذاكراً صفة عين الحاسد شبها

بعين النمر، يقول⁽⁶⁾:

حَقِيقٌ قَدْ وَقَدَّتْ عَيْنَاهُ لِي مِثْلَمَا وَقَدَّ عَيْنَيْهِ النَّمْرُ

(1) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص356.

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص396.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص335.

(4) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص488.

(5) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص547.

(6) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص350.

ومن الصور التي كان مصدرها (الذئب) تشبيهم الخيل بالذئاب في انتصابها ونشاطها وسرعتها ومرأوتها، وخصوا من أسماء الذئاب السرحان والسيد، ومنها قول عبدة في وصف رحلة الصيد، يقول⁽¹⁾:

يَتْبَعْنَ أَشْعَثَ كَالسَّرْحَانِ مُنْصَلَاتًا لَهُ عَلَيْهِنَّ قَيْدَ الرِّمْحِ تَمْهِيلُ

ويشبه عبدة الحصان الذي أفرع به الوحوش بالذئب، يقول⁽²⁾:

بِسَاهِمِ الْوَجْهِ كَالسَّرْحَانِ مُنْصَلِتٍ طَرْفٍ تَعَاوَنَ فِيهِ الْحُسْنُ وَالطُّوْلُ

ويشبه ربيعة بن مقروم الفرس بالذئب، يقول⁽³⁾:

وَزَعَتْ بِمِثْلِ السَّيِّدِ نَهْدٍ مُقْلَصٍ جَهِيرٍ إِذَا عَطْفَاهُ مَاءَ تَحْلَبَا

ويقول كذلك يصف خيله المغيرة بقوله⁽⁴⁾:

فَلَمَّا انْجَلَى عَنِّي الظَّلَامُ دَفَعْتُهَا يُشْبِهُهَا الرَّائِي سَرَاحِينَ لُغْبَا

3. الطيور:

تعدُّ الطيور بأنواعها المتعددة إحدى مصادر الشعراء في التشبيه، وأكثر أنواع الطيور وروداً النعام، ومن ذلك تشبيه علقمة بن عبدة ناقته بالظليم غفل عن بيضه، فهو مسرع يبحث عن بيضه، ثم ملاقاته أنثاه، وما أحدثاه من أصوات شبهها بتراطن الروم، يقول⁽⁵⁾:

حَتَّى يُوَافِي وَقَرْنَ الشَّمْسِ مُرْتَفِعٍ أَدْحِي عَرْسَيْنِ فِيهِ الْبَيْضُ مَرْكُومٌ
يُوحِي إِلَيْهَا بِإِنْقَاضِ وَنَقْفَةِ كَمَا تَرَاظَنَ فِي أَفْدَانِهَا الرُّومُ

كذلك شبهوا المرأة ببيض النعام لصفاء لونه ونعومته وبعده عن المس، ومن ذلك قوله⁽⁶⁾:

وَالْبَيْضِ يَرْمِينِ الْقُلُوبَ كَأَنَّهَا أَدْحِي بَيْنَ صَرِيمَةٍ وَجَمَادٍ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 88.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 97.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 583.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 585.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 637.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 565.

ومن الطيور القطا، فقد شبهوا سرعة الخيل به، ومن ذلك قول ربيعة⁽¹⁾:
وَوَارِدَةٌ كَأَنَّهَا عَصَبُ الْقَطَا **تُثِيرُ عَجَاجًا بِالسَّنَابِكِ أَصْهَبَا**
 ويشبه المرار مشي محبوبته وصويحاتها حين يتزاورون بمشي القطا،
 فقال⁽²⁾:

يَتَزَاوَرْنَ كَتَقَطَاءِ الْقَطَا **وَطَعْمَنَ الْعَيْشَ حُلُومًا غَيْرَ مُرِّ**

كذلك شبه عامر بن وائلة الأسنة بقوادم النصور بقوله⁽³⁾:

عَلَى صَلْوِيَةِ مُرْهَفَاتٍ كَأَنَّهَا **قَوَادِمُ دَلَّتْهَا نُسُورٌ نَوَاشِرُ**

وجاء ذكر الباز في قول المرار يصف فرسه به يقول⁽⁴⁾:

وَكَأَنَّأ كَلَّمَا نَعَدُو بِهِ **نَبْتَعِي الصَّيْدَ بِبَازٍ مُنْكَدِرُ**

وجاء ذكر العقاب في وصف بشر بن أبي خازم لفرسه بقوله⁽⁵⁾:

كَأَنِّي بَيْنَ خَافِيَتِي عُقَابٍ **تُقَلِّبُنِي إِذَا ابْتَلَّ الْعِدَارُ**

4. الحشرات:

استمد الشعراء عدداً قليلاً من صورهم من الحشرات والزواحف وأكثر ما
 استمدوا صورة الثعبان، ومنها قول جابر بن حني في وصف شجاعة قومه بالثعبان
 الأسود، يقول⁽⁶⁾:

يَرَى النَّاسَ مِنَّا جَلْدَ أَسْوَدَ سَالِحٍ **وَفِرْوَةَ ضِرْعَامٍ مِنَ الْأَسَدِ ضَيْغَمٍ**

ويقول علقمة بن عبدة في وصف الثور ويشبّهه بالحية يقول⁽⁷⁾:

وَرَا حَ يُبَارِي فِي الْجَنَابِ قُلُوصَنَا **عَزِيزًا عَلَيْنَا كَالْحَبَابِ الْمُسَيَّبِ**

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 640.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 354.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 504.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 343.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 316.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 335.

(7) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 62. المَبَارَاةُ: الْمَسَابِقَةُ. الْحَبَابُ: الْحَيَّةُ.

ويشبهه ربيعة بن مقروم الصائد بالصل وهو الحية الدقيقة يقول⁽¹⁾:

فَصَبَّحَ مِنْ بَنِي جِلَانَ صِلًا عَطِيفْتُهُ وَأَسْنَهُهُ الْمَتَاعُ

وشبهوا كثرة الغزاة في الجيش أو الكتائب بالجراد المنتشر، وصورا كثرة

النبل بالجراد، ومنه قول عامر بن معشر⁽²⁾:

كَأَنَّ النَّبْلَ بَيْنَهُمْ جَرَادٌ تُصَفِّقُهُ شَأْمِيَّةٌ خَرِيْقُ

ومن خلال ما تقدّم نرى شعراء الاختيارين قد استفادوا مما حولهم من مظاهر

الطبيعة الصائتة والصامتة، فأمدتهم بفيض من الصور تتناسب مع واقع حياتهم

ومعيشتهم.

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابِ الْاِخْتِيَارِيْنَ، ص 279.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابِ الْاِخْتِيَارِيْنَ، ص 246.

الفصل الرابع

أنماط الصورة الفنية في كتاب الاختيارين

يستمدُّ الشَّاعر صورَه الشعريَّة، في مقدِّمتها البيئة التي يعيش فيها، ويعتمدُ على حواسِّه كلِّها في التقاط المادَّة الأولى لتلك الصُّور، ثمَّ يصوغها عنها بما لديه من قدراتٍ إبداعية، وخبراتٍ ثقافية؛ لذلك تهتمُّ الدِّراسات النقدية الحديثة بالعلاقة بين الحواسِّ والصُّور الشعريَّة، وتصنِّف الصُّور حسب ارتباطها بالحواسِّ إلى: صور بصرية وسمعية وذوقية وشمية ولمسية، والفيصل في هذا التصنيف هو الغرض الأظهر في الصورة، فإذا كان غرضها الرئيسي إظهار الشَّكل أو اللَّون أو الحركة...، أو أيِّ شيءٍ آخر يدرك بالبصر، صنِّفت ضمن الصور البصرية، ولو كان فيها عناصر أخرى، ترتبط بالسمع أو الشم...، وإذا كان غرضها الأول إظهار الصَّوت صنِّفت ضمن الصورة السمعية⁽¹⁾.

أولاً- الصورة البصرية:

يُقصدُ بالصورة البصرية: "التشكيل الفني الذي يُظهر الهيئات في المقام الأول، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان والحركة، وكلُّ ما يُدرك بحاسة البصر"⁽²⁾.

ومن خلالِ دراسة الصُّور في كتاب (الاختيارين)، قام الباحث بتقسيم الصُّورة

البصرية إلى أربع أقسام:

1- صور بصرية متحرّكة.

2- صور بصرية ساكنة.

3- صور بصرية ملوَّنة.

4- صور بصرية ضوئية.

(1) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص202.

(2) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص203.

الصورة البصرية المتحركة:

"هي كل صورة بصرية غلبت الحركة على أجزائها وتركيبها"⁽¹⁾، كقول قيس بن الحُدادية الخزاعي عندما يصف ناقته ويشبّهها بثور الوحش⁽²⁾:

أَوْ مُفْرَدٌ أَسْفَعُ الْخَدَّيْنِ نُوْ جُدِدٍ جَادَتْ لَهُ مِنْ جُمَادَى لَيْلَةٌ رَجَسَا
وَبَاتَ ضَيْفًا لِأَرْطَاةٍ يَلُودُ بِهَا فِي مُرْجَحِنِ مَرْتَهُ الرَّيْعُ فَانْبَجَسَا
حَتَّى إِذَا لَاحَ ضَوْءُ الصُّبْحِ بَاكِرَهُ مُعَاوِدُ الصَّيْدِ يُشْلِي أَكْلِبَا غُبَسَا

فهو يشبّه ناقته بثور الوحش، وكيف يكون ضيفاً على شجر الأرتى يلود بها من شدة الأمطار وحيداً طريداً، ثم إذا لاح ضوء الصباح أتاه الصياد يطرد كلابه ويغريهن به وينجوا هذا الثور من هذه الكلاب، كل هذه الصور المتلاحقة تبين لنا جودة هذه الناقّة وارتباطها بمشاعر الشاعر ورغبته بنسيان محبوبته سلمى. وثمة صور تمتدّ فيها الحركة وتتوالى في سلسلة متصلة تظهر فيها تفصيلات عدّة، تكوّن بمجموعها الشكل النهائي للصورة؛ لذلك تتشكّل في العادة من عدّة أبيات، ومثال ذلك قول الحادّة في وصف ريق محبوبته وعذوبته⁽³⁾:

وَإِذَا تَنَازَعَكَ الْحَدِيثَ رَأَيْتَهَا حَسَنًا تَبَسُّمُهَا لَذِيذَ الْمَكْرَعِ
كَغَرِيضِ سَارِيَةٍ أَدْرَتْهُ الصَّبَا مِنْ مَاءِ أُسْجَرَ طَيِّبِ الْمُتَنَقِّعِ
ظَلَمَ الْبِطَاحَ بِهِ، انْهَالُ حَرِيصَةٍ فَصَفَا النَّطَافَ لَهُ بُعِيدَ الْمُقْلَعِ
لَعِبَ السُّيُولَ بِهِ فَأَصْبَحَ مَاؤُهُ غَلًّا تَقَطَّعَ فِي أُصُولِ الْخِرُوعِ

(1) الجهني، الصورة الفنيّة في المفضليّات، ص 204.

(2) الجهني، الصورة الفنيّة في المفضليّات، ص 205. المفرد: ثور الوحش، الأسفع من السفعة هو السواد إلى الحمرة. الأرتاة: ضرب من الشجر، المرجح: السحاب، وانبجس: انفجر وتصبّ بالمطر. معاود الصيد: متدرّب على الصيد، ويشلي أكلبا: يدعوها ويغريها بالصيّد.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 64-65. المكراع: ما يرثف من ريقها، وفي اللسان ما يدلُّ على أنه موضع الكراع وهو موضع (ماء الماء)، غريض: طري جديد، سارية: سحابة تمطر ليلاً، أدّرتة: استخرجته، أسجر: فيه كدرة لم يصف بعد، المقلع: الكف، غللاً: ماء يدري في أصول الشجر، والغل: السيل الضعيف.

فهذه صورة تعددت الحركة فيها، فنحن نتابع حركات الماء فيها وتتقلباته حتى بلغ - في آخر الصورة- وسائل الترشيح الطبيعية لتتقية ماء الأمطار، والتي يكون ماؤها أعذب الأمواه(1).

فالحركة الأولى: استخراج ريح الصبا لهذه السحابة، وسوقها لها وهي من الرياح اللواقح التي يتفاعل العرب بهبوبها(2).

والحركة الثانية: انهلال هذه السحابة، والانهلال يدلُّ على قوَّة المطر، وزاد في القوة قوله "حريصة"، والحرص قشر الأرض لقوة انهلال المطر وكثرة الماء وجريه وهو حركة أيضاً.

والحركة الثالثة: بعد انهلال المطر وسيلان الأودية والشعاب من كل جهة، وقد جعل الشاعر هذه السيول واختلاطها لعباً؛ لأنها تذهب به إلى كل جهة، وحسب مرتفعات الأرض ومنخفضاتها.

والحركة الرابعة: وهي الحركة الهادئة لآخر مياه السيول، حيث تتجمّع تحت جذوع الأشجار لتركه وتصفو، وهذه الحركات بمجموعها هي الطرف الثاني من معادلة الصورة...، صفاء ولذة ريق محبوبته.

كذلك من الصور المتحرّكة قول قيس بن الحدادية في تجمّع الأحباب والنّدم على الفراق(3):

وَقَدْ يَلْتَقِي بَعْدَ الشّتاتِ أُولُو النّوى وَيَسْتَرْجِعُ الحَيَّ السّحابُ اللّوامِعُ(4)
فَمَا زِلْتُ تَحْتَ السّترِ حَتّى كَأَنّي مِنْ الطّلِّ نُؤِ طَمْرِينِ، فِي البَحْرِ شارِعُ
وَهَزَّتْ إِلَيَّ الرّأسَ مِنّي تَعْجُباً وَعَضَضَ مِمّا قَدْ أَتَيْتُ الأَصابعُ

(1) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 206.

(2) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 206.

(3) الأخفش الصّغير، كتاب الاختيارين، ص 228-229.

(4) وقوله يسترجع الحيّ: يشير به إلى رجوع قبيصة وأخته نعم إلى أوطانها بعد أن بلغهما كثرة الغيث فيها.

ومن الصور المتحرّكة قول عامر بن معشر⁽¹⁾، عندما يصف المعركة ويصوّرُها لنا ويصوّرُ المعركة بصورٍ متحرّكة؛ صورة الطعن والضّراب وأنين الصّرعى وموتهم، وصورة الطير عندما تأكلُ الجُثث، وصياح النّساء كل صباح على من فقدن، حتى فقدن أصواتهنّ من البكاء، كل هذه الصّور المتلاحقة تبين حالة الحرب وما تجنيه للأقوام، يقول⁽²⁾:

فَكَمْ مِنْ سَيِّدٍ مَنَّا وَمِنْهُمْ	بِذِي الطَّرْفَاءِ مَنْطِقُهُ شَهِيقٌ ⁽³⁾
فَأَتَّبَعْنَا السَّبَاعَ وَأَشْبَعُوها	فِرَاحَاتٌ كُلُّهَا تَتَّقُ يَفِيقُ
تَرَكَنَا الطَّيْرَ عَاكِفَةً عَلَيْهِمْ	فَاللَّغْرِبَانَ مِنْ شَبَعٍ نَعِيقُ
فَأَبْكَيْنَا نِسَاءَهُمْ وَأَبْكَو	نِسَاءً مَا يَسُوعُ لَهْنٌ رِيْقُ
يَجَاوِينَ النَّيَاحَ بِكُلِّ فَجْرٍ	فَقَدْ صَحَلَتْ مِنَ النَّوْحِ الْحُلُوقُ

ومن الصّور البصرية المتحرّكة، صورة البطل داخل المعركة كيف يقاتل ويدافع عن نفسه، أو عن شرفه وقبيلته، ومن ذلك قول ثعلبة بن عمرو من بني شيبان يصف قتاله ويصوّر لنا هذه المعركة بصورٍ متحرّكة من بداية القتال إلى نهايته، وأثر هذه المعركة من إذلالِ الخصم ولبسه لثوب الخزي والعار، يقول⁽⁴⁾:

وَأَتَّبَعْتُهُ طَعْنَةً ثَرَّةً	يَسِيلُ عَلَى النَّحْرِ مِنْهَا صَبِيبُ
فَإِنْ قَاتَلْتَهُ فَلَمْ أَلَهُ	وَإِنْ يَنْجُ مِنْهَا فَجُرْحٌ زَغِيبُ
وَإِنْ يَلْقَى بَعْدَهَا يَلْقَى	عَلَيْهِ مِنَ الذُّلِّ ثَوْبٌ قَشِيبُ ⁽⁵⁾

(1) ابن أسحم بن عديّ بن شيبان بن سويد بن عذرة بن منبه، شاعر جاهلي قال هذه القصيدة في حرب كانت بينهم في الجاهليّة، وهذه القصيدة تسمّى (المنصفة).

(2) الأخفش الصّغير، كتاب الاختيارين، ص 249.

(3) ذو الطرفاء: موضع، تنق: ممثلة ممّا أكلت، النعيق: صوت الغراب.

(4) هو ثعلبة بن حزن بن زيد مناة بن الحارث بن ثعلبة بن سليمة بن مالك بن عامر حليف بن عبد القيس، عبد الرحمن، معجم الشعراء، ص 48.

(5) الأخفش الصّغير، كتاب الاختيارين، ص 256. الثرة: الواسعة مخرج الدم، القشيب: الجديد، الرغيب: الواسع.

لقد استطاع الشاعر أن يبرز لنا هذه الحركة معتمداً على العناصر المتحرّكة التي يلتقطها البصر، والتي تؤدّي في النهاية إلى إدراكٍ معيّنٍ لحركة القتال وما ينتج عنه.

لا شكّ أنّ الحركة تعطي الصورة بُعداً جمالياً واسع المدى؛ لأنّ للنشاط الحركي مهمّة كبرى في التصوير، وبخاصّةٍ التصوير الفني في الشعر؛ وذلك لأنّ الحركة أهم ما يميّز الصورة الشعرية عن سائر اللوحات الفنيّة⁽¹⁾.

2- الصورة البصريّة الساكنة:

"هي كل صورة اعتمدت في جزئياتها على حاسّة البصر لكنّها خلت من الحركة، أو أنّ الحركة ليست مرادة فيها"⁽²⁾، كقول علقمة بن عبّدة عندما يصرّ لنا ناقته ويشبّنها بكومة الرّماد المتجمّع في طرف ومكان الحدّاد في قوله⁽³⁾:

قَدْ عَرَيْتُ زَمَانًا حَتَّى اسْتَقَلَّ لَهَا كَثْرَ كَحَافَةِ كَيْرِ الْقَيْنِ مَلْمُومٍ⁽⁴⁾

وهكذا نجدُ الصور البصريّة الساكنة في كل وصف يدلُّ على الهيئّة العامّة للناقة "الضخامة والقوّة".

وتكثر الصور البصريّة الساكنة في وصف الخيل، حيث تشبه بالحبّل والرُمح والعسيب، وغصن النبع وشوكة النخل والهرواة والجذع وغيرها من الصفات التي تدلُّ على منعنتها وقوتها، ومن ذلك تشبيهه علقمة بن عبّدة لفرسه بالسلاءة، وهي شوكة النخل، ويقول⁽⁵⁾:

(1) الخضير، الصورة الفنيّة في الشعر الإسلامي عند المرأة العربيّة في العصر الحديث، ص 207.

(2) الجهني، الصورة الفنيّة في المفضليات، ص 410.

(3) الأخفش الصّغير، كتاب الاختيارين، ص 643.

(4) عريت: أي من رحلها فلم تتركب زماناً فهو أقوى لها، الكثر: السنام، كير القين: موقد النار.

(5) الأخفش الصّغير، كتاب الاختيارين، ص 644.

سَلَاءَةٌ كَعَصَا النَّهْدِيِّ غُلَّ لَهَا مُنْظَمٌ مِنْ نَوَى قُرَانٍ مَعْجُومٌ⁽¹⁾

ففي البيت ثلاث سور ساكنة، فقد شَبَّهَهَا بالسَّلاَةِ على سبيل الاستعارة التصريحية، ثمَّ شَبَّهَهَا بعصا رجل من قبيلة نهد اليمينية، وهم سكان جبل تهامة، وأكثر ما تكون عصيهم من شجر الجبال الصَّلب؛ كالسلم والسمر والشوحط والنبع⁽²⁾، والصورة الثالثة: (غل لها منظم) وتحتل معنيين: حقيقي ومجازي، كلاهما صور بصريَّة ساكنة، الحقيقي أنها علفت نوى من أصلب أنواع النَّوى، حيث جعله من نوى قران الذي يشتدُّ به لحمها.

والمعنى المجازي، هي تشبيه نسورها- أي اللحم الصلب الذي في بطن حوافرها- بالنوى.

ومن الصُّور الساكنة قول علقمة- أيضاً- من القصيدة نفسها يصف إبريق الشرب ممن فخر بمجالستهم⁽³⁾:

كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَبِيٌّ عَلَى شَرَفٍ مُقَدَّمٌ كِسَفَ الْكَتَّانِ مَثْنُومٌ
أَبْيَضٌ أَبْرَزَهُ لِلضَّحِّ رَاقِبُهُ مُلْقَدٌ قَضَبَ الرِّيحَانِ مَفْغُومٌ

فشَبَّهَ الإبريق الأبيض بالظبي على مكان مرتفع، وإذا كان كذلك كان أَيْنَ لِحْسِنِهِ، وأشدَّ لانتصابه، وهذه الصورة البسيطة تعطينا رسماً للهيئة وتصويراً للهيكَل العام.

ومن الصور الساكنة تصوير عبيد بن الأبرص ديار قومه بالخلال وهي أجفان السيوف لخلوها من ساكنيها فهي مقفرة لا حسَّ فيها، يقول⁽⁴⁾:

دَارٌ حَيٌّ أَصَابَهُمْ سَالِفُ الدَّهْرِ فَأُضْحَتْ دِيَارُهُمْ كَالْخِلَالِ

3- الصورة البصرية اللونية:

"هي كل صورة غلب اللون على جزئياتها، فكان هو المراد منها"⁽⁵⁾، وقد أخذت الصورة البصرية اللونية حظاً وافراً عند شعراء الاختيارين في كثيرٍ من

(1) السلاءة: شوكة النحل، نهدي: من قبيلة نهد اليمينية القحطانية، غل: أدخل، قران: بلد، معجوم: معروض.

(2) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص214.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص642. شرف: مكان مرتفع، الكتان: القطن.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص547. الخلال: أجفان السيوف واحدها خلة.

(5) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص216.

قصائدهم، ومنها نأخذ بعض الشواهد في وصف المرأة بالبياض، ومنها قول قيس بن الحداية الخزاعي يُصف محبوبته قسيمة بأنها جميلة تامة الخلق، يقول⁽¹⁾:
مُبْتَلَةٌ بِيَضَاءِ تُوتِيكَ شِيْمَةً عَلَى حَصَرٍ فِي صَدْرِهَا وَتَهْيُبُ
ومن الصور اللونية تشبيه الشيب ببياض قطيع من البقر في أرض خضراء تميل إلى السواد من كثرة خضرتها؛ فالقطيع واضح مرآة للشاعر يقول مالك بن حريم الهمداني⁽²⁾:

وَلَا حَ بِيَاضٍ فِي سَوَادٍ كَأَنَّهُ صَوَارٌ بِجَوْ كَانَ جَدْبًا فَأَمْرَعَا
ومن الصور اللونية الدارجة لدى الشعراء القدماء، اللون الأبيض، وهو صفة محببة لدى الشعراء، أغرم الشعراء بها ووصفوا كرامهم ببياض الوجه أو الجسد كله دلالة على الكرم أو الجمال أو السماحة، وفي ذلك يقول الأسود بن يعفر⁽³⁾ يصف بياض وجوه النساء:

يَنْطِقْنَ مَعْرُوفًا وَهُنَّ مَوَانِعُ بِيَضِ الْوُجُوهِ رَقِيقَةُ الْأَكْبَادِ
ومن ذلك يصف المرار بين منقذ المرأة ببياض الوجه وهو الذي راقه منها، فهو مركز الدائرة، وموضع الجمال فيها، وتدرج من وصف وجهها إلى وصف شعرها الضافي المسترسل، يقول⁽⁴⁾:

وَهَوَى الْقَلْبِ الَّذِي أَعْجَبَهُ صُورَةٌ أَحْسَنُ مِنْ لَأَثِ الْخُمْرِ
رَاقَهُ مِنْهَا بِيَاضٌ نَاصِعٌ مُؤْنِقُ الْعَيْنِ وَصَافٍ مُسَبِّكِرِ

(1) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 221. المبتلة: الجميلة، التامة الخلق، والحصر: البخل وضيق الصدر

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 230. الجو: ما انخفض من الأرض، الصوار: القطيع من البقر، الجذب: الذي لا نبت فيه.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 566. معروفاً: قولاً ليس فيه ريبة يطمع فيهن، رقيقة الأكباد: كناية عن الحنان والود.

(4) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 355. هوى القلب: ما أعجبه، صورة: هيئة، لاث الخمر: أدار الخمر، مؤنق: معجب، صاف: شعر طويل، مسبكر: مسترسل.

ومن التشبيه كذلك، قول الأسود بن يعفر يشبهه الوجه بالبدر في بياضه واستدارته، يقول⁽¹⁾:

والبِيضِ يَرمِينِ القُلُوبَ كأنَّها أدْحِي بَيْنَ صَريمةٍ وجمادِ
والحُورُ تَمشي كالبدورِ وكالدُمى وتواعمُ يمشينَ بالأرْفادِ

فلقد شبه الشاعر محبوبته ببيض النعام بين قطعة الرمل وما صلب منها، وهذا التشبيه مقبول، وكذلك شبهها بالبدر من ناحية البياض والاستدارة والعلو.

وقد شبه الشعراء المرأة بالدمية كما في قول الأسود المنقذ، وكما في قول المرار وهو يتخيل مرأى محبوبته وصويحباتها في ديارهن بعد أن رحلن عنها حين مرَّ بها، يقول⁽²⁾:

قد ترى البِيضَ بها مثل الدُمى لم يخُنَّهنَّ زمانٌ مقشَعِرٌ

فشبهه بالبيض الدمى، وأتى بتحليل لطيف لسر هذه الصفة، واستمراريتها لهن، حيث التفت إلى أثر المعيشة على المرأة، وأن أولاد النسوة دائماً في عيش رغيد؛ لذا، نفى غلظة الزمن وقسوته عنهن، فلو أن المرأة عاشت في بؤس وزمن جذب لما كانت كالدمية، وهذا التحليل يمنح اللون دلالة إضافة هي تشرب الوجه بشيء من الحمرة، شأن المترفات.

وشبهوا المرأة كذلك بالغمام، كما في قول المرار⁽³⁾:

قُطِفَ المشي قَرباتِ الخُطى بُدناً مثل الغمامِ المزمخرِ
والغمام إذا ارتفع رقَّ وصفاً وبيضاً.

كل هذه الصفات للمرأة تدل على النعيم الذي كان يتغزل به الشعراء ويرونه رمزاً للمرأة المطلوبة من بياض ونعيم ورقة وشفاء، وكثير من هذه الصور نجدها عند الشعراء القدماء.

(1) الأَخْفَشُ الصَّعِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص566. أدعي: موضع ببيض النعام سمِّي بذلك لأن

النعام تدحوا الرمل برجلها، صريمة: قطعة من الرمل، جماد: ما غلظ من الأرض، الدمى: التماثيل المصورة، الأرفاد: القدح العظيمة وهي أقداح الخمر يلقى بها في مجالس اللهو.

(2) الأَخْفَشُ الصَّعِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص353. مقشعر: ممحل.

(3) الأَخْفَشُ الصَّعِيرُ، كِتَابُ الاِخْتِيَارَيْنِ، ص354. المزمخر: المرتفع.

ولقد وصف الشعراء الخيل وبينوا لنا بعض صفاتها، ونجدها تظهر في قصائدهم بلون الكميت، والكميت ما كان لونه بين الأسود والأحمر، وقد شاعت هذه الصفة للخيل في الشعر حتى صارت كلمة كميت تدلُّ على الحصان أو الفرس، وصار هذا اللون يشبه بما يزيد وضوحاً، أو يزيد تألقاً وجودة، وفي ذلك يقول عبدة بن الطبيب يصف فرسه⁽¹⁾:

خَاطِي الطَّرِيقَةِ عُرْيَانِ قَوَائِمُهُ قَدْ شَفَهُ مِنْ رُكُوبِ الْبَرْدِ تَذْبِيلُ
كَأَنَّ قُرْحَتَهُ إِذْ قَامَ مُشْتَرَفًا شَيْبٌ تَلُوحُ بِالْحِنَاءِ مَغْسُولُ
شبه بياض قرحته في لونه وهو كميت أحمر بشيب لُوْحٍ بحناءٍ أي لم يشبع من الحناء ولم يرو منه.

كذلك من الصور البصرية اللونية تشبيه وجوه القوم بالسواد من الضرر والبلاء الذي أصابهم في الغزو، ومن ذلك قول أبو زبيد⁽²⁾:

بَدَّلَ الْغَزْوُ أَوْجُهُ الْقَوْمِ سُودًا وَغَزَاوُا حِينَ أَبَدَوْا غَيْرَ سُودِ
فالصورة اللونية في كتاب الاختيارين متعددة ومتنوعة، منها تشبيه النساء بالبدور أو القمر والبياض كما مرّ معنا، والصورة اللونية المتعلقة بالخيل أو السلاح، كل هذه الصور تهدف لتقوية المعنى في ذهن المتلقي وتأكيد.

4- الصورة البصرية اللونية:

وهي تلك الصورة التي تعتمد على الضوء في بنائها، وترتبط بدلالاته، فنرى في إحدى تجاربها الشعرية يتلأأ وجه الممدوح نوراً، ويبدد الظلام، ويضيء الليل، ويوضح الغامض، ويكشف الأمور، يقول في ذلك مالك بن حريم في مدح رئيسهم⁽³⁾:

وَمِنَّا رَأْسٌ يُسْتَضَاءُ بِرَأْيِهِ سَنَاءٌ وَحِلْمًا فِيهِ فَاجْتَمَعَا مَعَا

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 98. خَاطِي: منتفخ وممتلئ، شفه: شقَّ عليه، تذبيل:

أي ذبل، قرحته، غرة صغيرة، تلوح: تغير بياضه إلى حمرة.

(2) هو حرملة بن المنذر أبو زبيد الطائي بن المنذر بن معديكرب بن النعمان بن حية. معجم الشعراء، ص 69.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 239.

ومن الصور الضوئية، وصف المرثي، فقد وصفت امرأة من الأعراب ابناً لها بأنه منير الوجه كالبدر في ضوئه ونضرتة، تقول⁽¹⁾:

أَحْتُو التُّرَابَ عَلَى مَفَارِقِهِ وَعَلَى غَرَارَةِ وَجْهِهِ النَّضْرِ
حِينَ اسْتَوَى وَعَلَا الشَّبَابُ بِهِ وَبَدَا مُنِيرَ الْوَجْهِ كَالْبَدْرِ

ومن الصور الضوئية، وصف المرار محبوبته بأوصاف جميلة تنم عن مقدرة الشاعر ونباهته، فلقد وصف محبوبته وشبَّهها بالشمس في السطوع والإبهار، فهي كالشمس، والشمس كمحبوبته، يقول⁽²⁾:

لَحَسَبْتَ الشَّمْسَ فِي جِلْبَابِهَا قَدْ تَبَدَّتْ مِنْ غَمَامٍ مُنْسَفِرٍ
صُورَةَ الشَّمْسِ عَلَى صُورَتِهَا كُلَّمَا تَغْرُبُ شَمْسٌ أَوْ تَذُرُ

وقد يصف الشاعر الحارث بن وعلة الشيباني جيش بني وائل بالتوقد واللمعان من كثرة سلاحه، فهو يضيء الكون بكثرتة وكثرة سلاحهم وجيشهم، فهم كالكوكب المضيء، يقول⁽³⁾:

إِذَا وَائِلٌ لَا حَيَّ يَعْدِلُهُمْ فِي النَّاسِ مِنْ عَرَبٍ وَمِنْ عَجَمٍ
هُمُ يَضْرِبُونَ الْكَبِشَ ضَاحِيَةً ذَا الْكَوْكَبِ الْمَتَوَقِّدِ الْقَحْمِ

ويرسم لنا قيس بن الخطيم صورة الفتاة المحبوبة بأنها حواء؛ أي شديدة البياض، وجيداء حسنة العنق، يستضاء بها من صفاء لونها وبياضها، ويشبَّهها بعود البان بالنعومة والرقّة والتنتي، يقول⁽⁴⁾:

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 287.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 361. منسفر: منقشع، جلبابها: قميصها، تذرُ: تطلع.

(3) الحارث بن وعلة هو الحارث بن وعلة بن المجالد بن الزبان بن الحارث بن شيبان بن ذهل بن ثعلبة شاعر جاهلي مشهور. الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 385. الكبش: القائد، وضاحية: علانية، الكوكب: الجيش العظيم، المتوقد: الذي يبرق لكثرة سلاحه، والقحم: الكبير.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، مصدر سابق، ص 493. حوراء: ببيضاء، الخوط: القضيبي، بانه: شجر البان.

حَوْرَاءُ جَيْدَاءُ يُسْتَضَاءُ بِهَا كَأَنَّهَا خُوطٌ بَاتَةٌ قَصِيفٌ

ونخلص إلى أن الصورة البصريّة بحركاتها، وسكونها، وألوانها، وضيائها، تمنح الشعراء السمة الفنيّة البارزة والتنوّع في ألفاظهم، كما أنّها تبعث الحياة في معطيات الواقع المختلفة، وتجعل للكون والحياة خصوصيّة خاصة.
ثانياً: الصورة السمعيّة:

جاءت الصورة السمعيّة في المرتبة الثانية بعد الصورة البصريّة، من حيث عدد مرّات ورودها وأهميّتها في شعر الاختيارين، وهي كل صورة اعتدّ الشاعر في رسمها على حاسة السّمع، وأكثر ما تطلّعنا هذه الصور في وصف أصوات الإبل، أو أصوات تقارع السّلاح في المعارك، أو أصوات نواح النّساء على فقّد عزيزٍ من القوم، أو فراق محبوبه، ومن ذلك قول قيس بن الحداية في فراق محبوبته وصوت المنادي بالرحيل ورغاء الإبل إيذاناً بالرحيل وخوف الشاعر من هذه اللّحظة، يقول⁽¹⁾:

فَمَا رَاعَنِي إِلَّا الْمُنَادِي أَلَا اظْعُنُوا وَإِلَّا الرّوَاعِي غَدَوَةٌ وَالْقَعَاقِعُ
فَجِئْتُ كَمُخْفِي السَّرِّ بَيْنِي وَبَيْنَهَا لِأَسْأَلَهَا أَيَّانَ مَنْ سَارَ رَاجِعُ
فَقَالَتْ لِقَاءَ بَعْدِ حَوْلٍ وَحِجَّةٍ وَشَحَطُ نَوَى إِلَّا لِذِي الْعَهْدِ قَاطِعُ

ويقول مالك بن حريم الهمداني في تذكّر محبوبته وأنّ خيالها لم يفارقهم، يخاطب أصحابه بهذا الشعور أنّه يرى محبوبته سلمى عندما ذهبوا لنوم، ثمّ طلب من سلمى الرقاد والمبيت مهم، لكن خيالها لم يجاوبه، يقول⁽²⁾:

تَذَكَّرْتُ سَلْمَى وَالرِّكَّابُ كَأَنَّهَا قَطًّا وَأَرْدُ بَيْنَ اللَّفَاطِ وَلَعَلَّعَا
فَحَدَّثْتُ صَحْبِي أَنَّهَا أَوْ خِيَالَهَا أَتَانَا عِشَاءً حِينَ قُمْنَا لِنَهَجَعَا
فَقُلْتُ لَهَا بَيْتِي لَدِينَا وَعَرَّسِي وَمَا طَرَقْتَ بَعْدَ الرُّقَادِ لِنَتَفَعَا

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 226. الظعن: الرحيل، الرواعي: الإبل إذا صوتت.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 231. اللفاظ واللعع: موضعان.

ومن الصور السمعية التي يفخر بها العرب قديماً، وهي من صور الكرم لديهم صورة الكلب الذي لا ينهر الضيوف عن القوم لمنازلهم ولا ينبح عليهم، وفي ذلك يقول مالك بن حريم⁽¹⁾:

وثالِثَةٌ أَلَّا أَصَمَّتْ كَلْبَنَا إِذَا نَزَلَ الْأَضْيَافُ حِرْصاً لِنُودَعَا

ومن الصور السمعية التي كثر ذكرها عند الشعراء صورة الحرب ومتعلقاتها من صوت قعقة السُّيوف، أو حركة الجيوش، أو صياح النساء والنكالي، ومن ذلك وصف عامر بن معشر⁽²⁾ لإحدى المعارك التي كانت بينهم في الجاهلية، فهو يصف لنا شدتها وضرارتها، فهو يشبه صوت الجيش بأكمة من القصب فيها حريق في يوم عاصف؛ فصوتها مخيف ومرعب، يقول⁽³⁾:

كَأَنَّ هَزِيرَنَا لَمَّا التَّقِيْنَا هَزِيرُ أَبَاءٍ فِيهَا حَرِيقُ

وكذلك يقول في وصف المعركة وكثرة القتلى بأنَّ الغربان من كثرة أكلها لجثث القتلى تتعق طرباً، يقول⁽⁴⁾:

تَرَكَنَا الطَّيْرَ عَاقِفَةً عَلَيْهِمْ فَللْغَرْبَانِ مِنْ شَبَعٍ نَعِيقُ

ويصف لنا عامر بن معشر حال النساء بعد المعركة ونياحهن، وأنَّ حلوَقهنَّ بحتَّ من البكاء والنياح على قتلاهم، فيقول⁽⁵⁾:

فَأَبْكِينَا نِسَاءَهُمْ وَأَبْكُو نِسَاءً مَا يَسُوعُ لَهْنُ رِيقُ
يُجَاوِبْنَ النَّيَّاحَ بِكُلِّ فَجْرٍ فَقَدْ صَحَلَتْ مِنَ النَّوْحِ الْحُلُوقُ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 234. نودع: نترك.

(2) عامر بن معشر شاعر جاهلي، الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 241.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 249.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 249.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 250. صحلت: الصحل البجوحة؛ أي يجاوبن بعضهم بعضاً عند كل صباح.

ومن الصورة الصوتية للفقد والنواح قول برة بنت الحارث ترثي ابناً لها،
تقول⁽¹⁾:

إِذْ رَاعَنِي صَوْتُ نَبِيْهِتْ لَهٗ وَدُعِرْتُ مِنْهُ أَيَّمَا دُعِرِ
فَإِذَا مَنِيَّتَهُ تُسَاوِرُهُ قَدْ كَدَحْتُ فِي الْوَجْهِ وَالنَّحْرِ
وَإِذَا لَهٗ عَلَزٌ وَحَشْرَجَةٌ مِمَّا يَجِيْشُ بِهِ مِنَ الصَّدْرِ

فقد شبّهت المنية بامرأة عضت وخذشت الوجه والنحر من الغل والحقد على ابنها،
فهذا الصوت الذي يخرج من ابنها سبب لها الذعر على فقده.

ومن الصور السمعية قول جابر التغلبي⁽²⁾، يصف صوت جوف ناقته وحنينها
لموطنها بصوت دف القينة المتشقق، يقول⁽³⁾:

وَصَدَتْ عَنِ الْمَاءِ الرَّوَاءِ لِحُجُوفِهَا دَوِيٌّ كَدَفٌ الْقَيْنَةِ الْمُتَهَزِمِ

ومن الصور السمعية تشبيه الشاعر نفسه بالورقاء تدعو ذكر القماري، وهو
هنا يذكر أنه لن ينسى محبوبته ما دامت الورقاء تدعو ذكرها، يقول المرار بن
منقذ⁽⁴⁾:

مَا أَنَا الْيَوْمَ بِنَاسٍ ذِكْرُهَا مَا غَدَتْ وَرَقَاءُ تَدْعُو سَاقَ حُرِّ

ويشبهه عتبية بن مرداس أصوات الخصوم عند ابن عباس بصوت الحمام في
البئر العميقة، إذ يقول⁽⁵⁾:

وَتَسْمَعُ أَصْوَاتَ الْخُصُومِ وَرَاءَهُ كَصَوْتِ الْحَمَامِ فِي الْقَلِيْبِ الْمُغَوْرِ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 290. كدحت: عضت وخذشت. العلز: القلق
والخوف عند الموت، حشرجة: صوت متقطع.

(2) هو جابر بن حني بن حارثة بن عمرو بن بكر بن غنم التغلبي، شاعر جاهلي قديم، كان
صديقاً لامرئ القيس، عبد الرحمن، معجم الشعراء، ص 50

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 331

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 362.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 375. القليب: البئر القديمة، والمغور: الذي غار
ماؤه وذهب في الأرض.

ويصف مالك بن نويرة ناقته عندما فقدت وليفها بقصب المزمز من أجوافها
عندما تحنّ إلى وليفها مطلع الفجر تحنّ لرؤيته، إذ يقول⁽¹⁾ بصوتٍ حزين:

كَانَ هَضِيمًا مِنْ سَرَارٍ مَعِينًا تَعَاوَرَهُ أَجْوَاهَا مَطْلَعُ الْفَجْرِ

ومن الصور السمعية عند العرب قديماً صوت الضيف الذي يأتي بالليل
يبحث عن القراء والطعام، وفي ذلك يقول عوف بن الأحوص يصف كرمه واستقباله
للضيوف بقوله⁽²⁾:

وَمُسْتَبِحٍ يَخْشَى الْقَوَاءَ وَدُونَهُ مِنْ اللَّيْلِ بَابَا ظُلْمَةٍ وَسُتُورُهَا
رَفَعَتْ لَهُ نَارِي فَلَمَّا اهْتَدَى بِهَا زَجَرْتُ كِلَابِي أَنْ يَهْرَ عَقُورُهَا

والمستبح هو الذي يستبح الكلاب فيتبع نباحها، فإذا فعل ذلك نبحت الكلاب فيعلم
بذلك أين الحي فيقصدهم.

ومن الصور السمعية في الحرب، قول علقمة الفحل⁽³⁾:

تَخْشَشَ أَبْدَانُ الْحَدِيدِ عَلَيْهِمْ كَمَا خَشَخَشْتَ يَبْسَ الْحَصَادِ هُبُوبُ

فصوت زرد الدرع لكونه حلقاً متراكباً إذا مشى الفارس به، صار له صوت
وخشخشة كصوت وخشخشة يبس الزرع حين تحركه الرياح.

ثالثاً - الصورة الذوقية:

هي الصورة التي تعتمد على حاسة الذوق، وأكثر ما نرى هذه الصورة
عندما يتحدث الشعراء عن المرأة، أو الخمر كما في تشبيههم ريق المرأة بالعسل،
ومنه قول المرار بن منقذ⁽⁴⁾:

لَوْ تَطَعَّمْتَ بِهِ شَبَّهَتْهُ عَسَلًا شَيْبَ بِهِ تَلْجُ خَصِرُ

فحلاوته كحلاوة العسل البارد المخلوط بالتلج.

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 450. الهضيم: قصب المزمز، تعاوره أجوافها:

يقول كأن في أجوافها ذلك القصب من حنينها حين فارقت ألافها.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 542

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 655

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 432. شيب: خلط، خصر: بارد.

ومن ذلك قول كعب الغنوي في أخيه المغوار⁽¹⁾:

هُوَ الْعَسَلُ الْمَازِي حِلْمًا وَنَائِلًا وَلَيْثٌ إِذَا يَلْقَى الْعَدُوَّ غَضُوبٌ

ومن الصور الذوقية قول المرار بن منقذ العدوي يصف بنات قبيلته

بالمنعمات والمترفات اللاتي لم يذقن طعم المرارة في حياتهن، إذ يقول⁽²⁾:

يَنْزَاوِرْنَ كَتَقَطَاءِ الْقَطَا وَطَعْمِنَ الْعَيْشِ حُلُومًا غَيْرَ مُرٍّ

ومن الصور الذوقية وصف المسيب بن علس ريق محبوبته بماء المطر، إذ

يقول⁽³⁾:

وَمَهَاءٌ يَرِفُ كَأَنَّهُ إِذْ رُقْتَهُ عَانِيَةٌ شُجَّتْ بِمَاءِ وَفَاعٍ

أَوْ صَوْبٌ غَادِيَةٌ أَدْرَتْهُ الصَّبَا بِبَزْلِ أَزْهَرِ مُدْمَجٍ بِسَيَّاعٍ

فهو يشبه رقيها بماء سحابة غاية لقتها ريح الصبا ووضع في إبريق أبيض

ووضع حوله الطين لبرده، فالماء لذيذ طيب بارد.

رابعاً: الصورة الشمية:

وهي التي تعتمد على حاسة الشم في المقام الأول⁽⁴⁾، وهذه الصورة قليلة في

الاختيارين، وأكثر ما توجد عند وصف الشعراء رائحة المحبوبة حين ينسبون بها،

وأكثر صورهم تقليدية بسيطة فهم يشبهونها بنوع واحد من الطيب هو المسك؛ إلا

المرار بن منقذ فإنه وصف رائحة محبوبته فجعلها تتطيب بالعنبر والمسك، وهذا

يفهم منه خلطهما أو على انفراد لكل نوع، فهي تستخدم هذا تارة، وذلك أخرى،

وذلك⁽⁵⁾ في قوله⁽⁶⁾:

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 755

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 755

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 318. مهأ: بلور شبه ثغرها به لصفائه، عانية:

خمر منسوبة إلى حانة بلد بالعراق، شجت: خلطت ومزجت، صوب: مطر، غادية:

سحابة غدت؛ أي صبحت أي أنت مع الفجر، الصبا: ريح الصبا وهي ريح سهلة يكون

معها المطر، أزهر: أبيض، مدمج: ملطخ ومغطى، سياع: طين وذلك أبرد له.

(4) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 241.

(5) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 241.

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 360. عيق: بمعنى علق ولزم فالطيب يبقى أياماً.

العرجون: العذق الذي يكون فيه التمر، العمر: نخلة السكر.

عَبِقَ الْعَبِيرُ وَالْمِسْكُ بِهَا فَهِيَ صَفْرَاءُ كَعْرُجُونَ الْعُمَرُ

فدلل الشاعر على كثرة طيبها بلزومه لها حتى غدت صفراء منه، كصفرة عرجون العمر؛ لأنها تلتخ جسدها فيه وهو محمود.

ويقول مالك بن حريم في محبوبته سلمى بأن جنى الكافور والمسك هو ملازم لها ومرتببٌ بها لا ينفك عنها إذا يقول⁽¹⁾:

كَأَنَّ جَنَى الْكَافُورِ وَالْمِسْكِ خَالِصًا وَبَرْدَ النَّدَى وَالْأُقْحُونَ الْمُنْزَعَا

ولكثرة استعمال النساء للمسك شبه علقمة بن عبدة كثرة رائحته بفأرة مسك في مفارق محبوبته، وزاد في تصوير قوة هذه الرائحة أن جعل متناولها يجد رائحة هذا المسك، وإن كان مزكوماً لا يمنعه زكامه أن يجد ذلك منها⁽²⁾، لقوة الرائحة ونفاذها، وذلك في قوله⁽³⁾:

كَأَنَّ فَأْرَةَ مِسْكِ فِي مَفَارِقِهَا لِلْبَاسِطِ الْمُتَعَاظِي وَهُوَ مَزْكُومٌ

وتشبه رائحتها بالأترجة كما في قول علقمة نفسه قبل بيته السابق⁽⁴⁾:

يَحْمَلْنَ أَتْرَجَةً نَضَحَ الْعَبِيرِ بِهَا كَأَنَّ تَطْيَابَهَا فِي الْأَنْفِ مَشْمُومٌ

فشبهها بالأترجة على الاستعارة، فرائحتها الذكية تفوح من كل جسدها كما تفوح رائحة هذه الفاكهة الطيبة فـ (كل شيء منها طيب ليس بها عيب من بخر ولا تفل لأنّ البخر قد يكون في الأنف...) ومع هذا فهي مُضمخة بأخلاق الطيب ممّا زادها طيباً لا يفارقها⁽⁵⁾.

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 232.

(2) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 242.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 632. مفارقها: جمع مفرق وهو شعرها ورأسها.

والباسط والمتعاطي: المتناول. مزكوم: مصاب بزكام.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 632. الأترجة: فاكهة طيبة الرائحة شبيهة بالبرتقال.

(5) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 243.

ويشبهه عمرو بن معد كرب زوجته بأنها تراها طول الدهر تتبخر بالبخور وهو العود، فرائحتها دائماً زكية، كذلك الزعفران صابغ في أطرافها على بنائها وخديها وشبهه بالدم، إذ يقول⁽¹⁾:

تَرَاهَا الدَّهْرَ مُقْتَرَةً كِبَاءً وَتَقْدَحُ ضَفْحَةً فِيهَا نَقِيعُ
مِصْبَعُ بِنَائِهَا فِي زَعْفَرَانٍ بِخَدَيْهَا كَمَا احْمَرَ النَّجِيعُ

ونجد كثير من الشعراء يتغنون برائحة المحبوبة وبخضابها بالزعفران أو غيره للدلالة على الترف والنعيم الذي تعيشه هذه المرأة.
خامساً: الصورة الليلية:

الصورة الليلية: هي كل صورة اعتمدت في بنائها على حاسة اللمس⁽²⁾، وهي قليلة في كتاب الاختيارين، وسوف نورد هنا بعض هذه الصور المقترنة باللمس وغالبها مقترن بالكناية والتشبيه، ومنها قول المرار بن منقذ في وصف رخاء عيشه وحاله⁽³⁾:

وَتَعَلَّلْتُ وَبِأَلِي نَاعِمٌ بِغَزَالِ أَحْوَرِ الْعَيْنَيْنِ غِرٌّ
فَهِيَ خَذَوَاءُ بَعِيشٍ نَاعِمٍ بَرْدَ الْعَيْشِ عَلَيْهَا وَقَصِيرُ
لَا تَمْسُ الْأَرْضَ إِلَّا دُونَهَا عَنِ بِلَاطِ الْأَرْضِ ثَوْبٌ مُنْعَفَرُ

فهاتان كنايةتان مبنيتان على التشبيه للبال والمعيشة بشيء ناعم لين، فهي المشبه تدرك بالحس وبالمشبه به تدرك بالذهن، فنعومة البال والمعيشة شيء

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 366. مقترنة: مُدَخِّنَةٌ تَدْخُنُ بِالْبُخُورِ. والكباء بالمد: العود الذي تبخر فيه. تقدح: تغرف. النجيع: الدم.

(2) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 244.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 337. تعللت: تمتعت مرة بعد مرة. البال: الحال والنفس. أحور: شديد سواد العين في شدة بياضها. غر: غير مجرب.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 359. خذواء: ناعمة. عيش ناعم: رخي في رخاء. برد العيش عليها: كناية عن الترف والنعيم. منعفر: أصابه العفر وهو التراب.

معنوي، وقد نسميها (صورة ذهنية)، لكن لكونهما جاءتا كناية عن شيء يمكن تجسيمه وملامسته نسبناهما إليه⁽¹⁾.

وفي المقابل نرى صورة أخرى عند عُنَيَّة بن مُرداسٍ يذكر رقاش في رحلته بأنها تستدفئ وتتصلى من البرد بالمجمر ولا تقترب من النار؛ لأنها رقيقة وناعمة، يقول⁽²⁾:

وما اقْتَرَبْتُ لَيْلًا نَارًا تَحْسُهَا مِنْ الْقَرِّ إِلَّا أَنْ تَصَلَّى بِمَجْمَرٍ

ويقول ثعلبة بن عمرو في قتاله يصف حاله بأنه بارع في القتال بأنه جعل المقاتل كالصخرة الصماء التي تكون في المسيل تشرب الماء وتصيبها الشمس فتطلبها فتكون من أشد الصخر، فهذه الرمية لا يستطيع تلمس حشاها الطيب أو معالجتها لأنها قاتلة، إذ يقول⁽³⁾:

فَأَرْدَفْتُهُ كَصَافَةِ الْمَسِيلِ لَمْ يَتَلَمَسْ حَشَاهَا طَيْبٌ

ومن الصور الليلية صورة الموت والفرق وتكفين الميت ووضعه في القبر وحثو التراب عليه، كل هذه الصور الحقيقية للموت أحستها برة بنت الحارث في وفاة ابنها، وقد قالت هذه الأبيات ترثي ابنها بها⁽⁴⁾:

لِللَّهِ مَا عَمَرُوا وَأَيَّ فَتَى كَفَنْتُ ثُمَّ وَضَعْتُ فِي الْقَبْرِ
أَحْثُو التُّرَابَ عَلَى مَفَارِقِهِ وَعَلَى غَرَارَةٍ وَجْهَهُ النَّضْرِ

وقد كانت تخاف على ابنها من الموت ليشد أزرها فقامت ببناء حجرة له من صفائح الصخر خوفاً عليه، ولكن هذا لم ينفعه من قضاء الله وقدره، تقول⁽⁵⁾:

بُنِيَتْ عَلَيْكَ بُنْيَ أَحْوَجَ مَا كُنَّا إِلَيْكَ صَفَائِحُ الصَّخْرِ

(1) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 247.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 374. تحسها: تحركها بالعصا. والقر: البرد. المجمر: الوعاء الذي يوضع فيه الجمر.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 255.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 287.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 292.

ويقول دريد بن الصمة في وصف غزوة وقعت معه ومع أخيه عبد الله الذي قُتل فيها، ويصف وقع السهام على أخيه عبد الله، وشبَّهها بوقعها على النسيج وشدة دخولها فيه وتعلقها بجسده، وشبَّه دريد نفسه بالناقة ذات البو في تحننه على أخيه عبد الله، إذ يقول⁽¹⁾:

فَجِئْتُ إِلَيْهِ وَالرِّمَاحُ تَنْوِشُهُ كَوَفِّعِ الصَّيَاصِي فِي النَّسِيجِ الْمُمَدَّدِ
فَكَنْتُ كَذَاتِ الْبَوِّ رِيْعَتٍ فَأَقْبَلْتُ إِلَى خِذْمٍ مِنْ جِلْدِ سَقْبٍ مُجَدَّدِ

ومن الصور اللمسية قول عمرو بن سمي في وصف نفسه بالشجاعة والإقدام وعدم الخنوع والجلوس عن الحروب أو الركون إلى الدعة ومقابلة النساء والجلوس للأكل والشراب، ولكن هذا ليس من خلقي فأنا من قوم هم الرؤساء لا يصح منهم هذا، إذ يقول⁽²⁾:

وَلَوْ أَنِّي أَشَاءُ كُنْتُ نَفْسِي وَغَادَانِي شِوَاءً أَوْ قَدِيرُ
وَلَا عَبْنِي عَلَى الْأَمْطِ لُعْسُ عَلَيْنَ الْمَجَاسِدِ وَالْحَرِيرُ

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 410. تنوشه: تتناوله. والصياصي: القرون. الخدم: القطع. مجلد: الجلد.

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 423. أكننت: سترت. وكننت: صنعت. القدير: الطيبخ. لُعْسٌ: جمع لعساء وهي التي يضرب شفتها إلى السواد. المجاسد: هي الثياب التي أشبعت من الصَّغ. والجساد: الزعفران.

الفصل الخامس

سِمَاتُ الصُّورَةِ الفَنِّيَّةِ فِي كِتَابِ الاِخْتِيَارَيْنِ

تسلطُ الدِّرَاسَةُ فِي هَذَا الفَصْلِ الضَّوْءَ عَلَى شَكْلِيَّةِ الصُّورَةِ الفَنِّيَّةِ وَسِمَاتِهَا فِي كِتَابِ الاِخْتِيَارَيْنِ، بَحِيثٌ تَتَطَلَّقُ نَحْوَ الاِسْتِشْهَادِ بِشَوَاهِدَ شَعْرِيَّةٍ مِنَ القَصَائِدِ الَّتِي تَمَّ انْتِقَاؤُهَا فِي كِتَابِ الاِخْتِيَارَيْنِ، بَحِيثٌ يَتَمُّ تَوْضِيحُ الصُّورَةِ البَسِيطَةِ وَالمُعَقَّدَةِ وَالكَلِيَّةِ فِي كُلِّ مِنْ هَذِهِ الشَّوَاهِدِ، مَعَ التَّعْرِيحِ عَلَى تَوْضِيحِ شَكْلِيَّةِ هَذِهِ الصُّورَةِ بِشَكْلِ يَمَازِجِ الدِّرَاسَاتِ الأَدْبِيَّةِ.

1.5 شَكْلِيَّةُ الصُّورَةِ الفَنِّيَّةِ وَسِمَاتِهَا فِي كِتَابِ الاِخْتِيَارَيْنِ:

مِنْ خِلَالِ اسْتِعْرَاضِ البَاحِثِ القَصَائِدِ الوَارِدَةَ فِي كِتَابِ الاِخْتِيَارَيْنِ، وَجَدَ أَنَّ ثَمَّةَ أَنْوَاعاً مُخْتَلِفَةً مِنَ الصُّورِ، مِنْهَا الصُّورُ القَصِيرَةُ المَسْتَقَلَّةُ أَوْ الصُّورُ البَسِيطَةُ، وَمِنْهَا الصُّورُ المُعَقَّدَةُ أَوْ المُرَكَّبَةُ، وَهِيَ أَطْوَلُ مِنَ الصُّورِ البَسِيطَةِ، وَآخَرَى صُورٍ كَلِيَّةٍ أَوْ مَمْتَدَّةٍ، حَيْثُ تُتَعَدَّدُ فِيهَا الصُّورُ أَكْثَرَ مِنْ سَابِقَتَيْهَا.

والمقصود بالصورة البسيطة/ القصيرة/ المفردة: هي أكثر الصور البيانية من تشبيه واستعارة أو كناية ويدخل فيها الصور الجزئية التي بمعنى الصور القصيرة، لكنها أخص منها، لأنها جزء مرتبط بصورة كلية⁽¹⁾ والصورة المفردة/ البسيطة يمكن أن تستقل استقلالاً ذاتياً بكيانها، وتتفرد عن غيرها من الصور التي في سياقها. ولا يعني هذا أنها لا تكون جزءاً من صورة أعم وأوسع، أو من صورة تكونها صور عدّة، وإنما يعني أن هذه الصورة لها من القوة في التصوير ما يجعل تأثيرها في النفس بيّناً، بحيث تلحّ على الخيال في استحضارها شاخصة دفعة واحدة دون زيادة أو نقصان⁽²⁾، فهي إذن "شريحة من القصيدة، وتحمل سماتها الفنيّة ودلالاتها المعنوية، وهي تُبنى بعدّة أساليب تنبثق من وجدان الشاعر، متلاحمة مع

(1) الجهني، الصورة الفنيّة في المفضليّات، ص 54 .

(2) الصّغير، محمّد حسن علي، (د.ت)، الصورة الفنيّة في المثل القرآني، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د. ط، ص 37.

أفكاره وأحاسيسه والألفاظ التي ينتقيها⁽¹⁾.

ومن أمثلة الصورة البسيطة في كتاب الاختيارين، قول طفيل بن عوف⁽²⁾ من قصيدة يصف فيها غارته على طيء⁽³⁾.

بالعقر دار، من جميلة، هيّجت سوائف حُبِّ، في فؤادك، مُنصب⁽⁴⁾

يتحدث الشاعر في هذا البيت عن دار محبوبته في القصر/ العالية في بلاد قيس، وقد هيّجت حبه الذي كان ثمّ انقطع وذهب، وقد انكأ على تقنية التجسيم، حيث جسم الذكريات المحسوس (الرياح)، على ما أثبت من سوائف حبه، فصور هذه الذكريات بما اكتنفها من فرح وسرور أو ألم وعذاب، وقد استرجع في ذهنه بعضها بالرياح التي تثير الأشياء من حولها وتحركها في كل اتجاه، وبذلك منحها بُعداً مادياً يُدرك بإحدى الحواس الخمسة، ما أضفى الحيوية على المعنى الذي رامه، فبدأً جليلاً واضحاً، يقول - أيضاً في القصيدة نفسها⁽⁵⁾:

وكنّت، إذا ناعت بها غربة النوى، شديد القوى، لم تدر: ما قول مشغب؟⁽⁶⁾

وإذا كانت الصورة السالفة الذكرى، قد أبانت عن الأثر النفسي الذي لحق بالشاعر أثناء مروره بدار المحبوبة، فإنها بذلك تكون قد نقلت إلى المتلقي انفعال

(1) غنيم، كمال، (1980م)، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص208.

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص1.

(3) ابن عوف، طفيل (ت609م)، (1997م)، ديوانه، تحقيق: حسان فلاح أوغلي، دار صادر بيروت، ص21.

(4) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص2. العقر: بالعالية، في بلاد قيس، سوائف: سوابق، بحبها، وتقدمت، منصب: متعب، النصب: التعب.

(5) ابن عوف، ديوانه، ص21، ورواية البيت في الديوان كما يلي:

بالعقر دار من جميلة هيّجت سوائف حُبِّ في فؤادك مُنصب
وكنّت إذا بانّت غربة النوى شديد القوى لم تدر ما قول مشغب

(6) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص3. نأت: بعدت عنك، النوى (النية): الوجه الذي تتويبه، وتريده، شديد القوى: يشد عزائك عنها، مشغب: ذو شغب عليك، وخلاف.

الشاعر والفكرة التي انفعَل بها أيضاً، ولكنَّ انفعالٌ هادئٌ وامتزَنٌ كما توحى به الصُّورة التي رسمها بقوله: "شديد القوي" حيث صورَّ نفسه وقد اشتدَّ عزاءُه عنها، حيث لم تضعف قواه، فبدأ متماسك القوي رابط الجأش كأنه حبلٌ متينٌ له طاقات متعدِّدة. وعمد الشاعر - هنا - إلى أسلوب المجاز/ الاستعارة المكنية، حيث حذف المشبَّه به (الحبل) ورمز إليه بشيء من لوازمه (القوي). وبذلك يكون التعبير الاستعاري ليس لمجرد استخلاص الصفات المشتركة بين طريق التشبيه. فقد يكون صورة لمشاعر صاحب التعبير تجاه الأشياء وموقفه نحوها⁽¹⁾، أو أنها (الاستعارة) على حدِّ قول ريتشارد: "الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بوساطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء، وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها"⁽²⁾ ومن النماذج التي تتجلَّى فيها الصُّور البسيطة، قول الحادرة⁽³⁾، من قصيدة بكرت سُمِّيَّة⁽⁴⁾.

وإذا تنازعك الحديث رأيتها	حسناً تبسمها لذيذ المكرع
كغريض سارية أدرتة الصبا	من ماء أسجر طيب المستنقع
ظلم البطاح به أنهلال حريصة	فصفا النطاف بها بعيد المقلع
لعب السيول به فأصبح ماؤه	غلا تقطع في أصول الخروع

(1) عيد، رجاء، (د.ت)، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط1، ص338.

(2) ت. ريتشاردز، (1963م)، مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، ص310.

(3) اسمه عاصم بن منظور، قطبة بن قيس بن الأعظم بن عبد العزى، والناس يقولون: اسمه قطبة بن أوس بن محسن بن جرول بن حبيب بن عبد العزى بن خزيمة بن رزام بن مازن بن ثعلبة بن سعد بن ذبيان، الأخفش الصَّغير، الاختيارين، ص63.

(4) الحادرة، قطبة بن أوس، (1973م)، ديوان، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ص46-50.

يقول: إذا تَنَزَّ عَكَ سُمِّيَةَ الْحَدِيثِ أَوْ تَجَاذَبَكَ إِيَّاهُ فَإِنَّهُ فِي غَايَةِ اللَّذَّةِ، يَطِيبُ كَمَا يَطِيبُ الْمَاءُ الْعَذْبُ، وَقَدْ أَتَى بِالصِّفَةِ الْمَشْبَهَةِ "الذَّيْذُ" بِلَفْظِ الْمَذْكَرِ، وَهُوَ صِفَةٌ لِسُمِّيَّةِ رِعَايَةِ الْمَضَافِ إِلَيْهِ (المكرع)⁽¹⁾، أَوْ أَنَّ رِيْقَهَا بِطِيبِهِ وَعَذُوبَتَهُ يَحَاكِي مَاءَ الْمَطَرِ الصَّافِي الَّذِي لَمْ يَتَغَيَّرْ بِمَخَالَطَتِهِ التُّرَابَ حَيْثُ يَصِيرُ إِلَى الْأَرْضِ، أَوْ يَشْبَهُ الْفَلَّاحَ/ الْمَاءَ الَّذِي يَجْرِي فِي أَصُولِ الشَّجَرِ وَالنَّبَاتَاتِ فِي أَصُولِهَا فِيمَدَّهَا بِالْحَيَاةِ وَالْحَيَوِيَّةِ إِلَى غَيْرِ ذَلِكَ مِنْ هَذِهِ التَّشْبِيهَاتِ، وَكَذَلِكَ سُمِّيَّةٌ، حَيْثُ تُعَدُّ بِالنِّسْبَةِ لِلشَّاعِرِ مَصْدَرُ الْحَيَاةِ وَالسَّعَادَةِ وَالنَّهَاءِ.

ويمكن إجراء المشاكلة في هذه الصُّور البسيطة بين طرفيها على النحو

الآتي:

1. منازلها الحديث/ تَبَسُّمُهَا الْحَسَنُ: الْمَاءُ الطَّيِّبُ الْعَذْبُ.
2. منازلها الحديث/ تَبَسُّمُهَا الْحَسَنُ: الْمَاءُ الْقَرِيبُ الْعَهْدُ بِالسَّحَابَةِ، لَمْ يَتَغَيَّرْ بِمَخَالَطَتِهِ تُّرَابَ الْأَرْضِ.
3. منازلها الحديث/ تَبَسُّمُهَا الْحَسَنُ: الْمَاءُ الصَّافِي بُعِيدَ إِقْلَاعِ السَّحَابَةِ.
4. منازلها الحديث/ تَبَسُّمُهَا تَبَسُّمُهَا: الْمَاءُ الَّذِي يَجْرِي فِي أَصُولِ الْأَشْجَارِ وَالنَّبَاتَاتِ.

إن هذه الصُّورَ التي كوَّنتها خيال الحادرة نقلت انفعالاته وأفكاره إلى المتلقِّي على نحوٍ مؤثِّرٍ، وَإِنْ كَانَ يَنْزِعُ إِلَى الْحَسِّيَّةِ فِي فَهْمِ الْجَمَالِ وَالْإِحْسَاسِ بِهِ، وَبِالتَّالِي فَإِنَّ هَذِهِ النَّزْعَةَ الْحَسِّيَّةَ تَفْرُضُ حُضُورَهَا عَلَى الصُّورَةِ الشَّعْرِيَّةِ، الَّتِي لَا تَنْقُصُهَا الْحَيَوِيَّةُ وَالْحَيَاةُ؛ لِأَنَّهَا مُشْتَقَّةٌ مِنَ الْحَيَاةِ، فَضْلاً عَنْ أَنَّهَا تَصَوَّرُ مَوْقِفَهَا نَفْسِيّاً، يَجَسَّدُ شُعُورَ مُحِبٍّ وَعَاشِقٍ وَصَادِقٍ أَيْضاً. فَالشَّاعِرُ كَمَا يَقُولُ سَتِيفِن سَبِنْدَر: "يَنْبَغِي لَهُ أَنْ يَكُونَ قَادِراً عَلَى التَّفَكِيرِ مِنْ خِلَالِ الصُّورِ، كَمَا يَنْبَغِي لَهُ أَنْ يَسِيطِرَ عَلَى اللُّغَةِ كَمَا

(1) انظر: الضبي، المفضل، بن محمد بن يعلى بن سالم، (ت168هـ)، المفضلِيَّاتِ،

تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، (د.ت)، ط6،

ص44-45.

يسيطر المصور على ألوانه⁽¹⁾. ومن النماذج أيضاً، قول الأفوه الأودي⁽²⁾ من قصيدة له⁽³⁾:

فينا معاشر لن يبنوا لقومهم وإن بني قومهم ما أفسدوا عادوا⁽⁴⁾
لا يرشدون ولن يرعوا لمرشدهم فالجهل منهم معاً والغى ميعاد⁽⁵⁾
كانوا كمثل لقيم في عشيرته إذ أهلكت بالذي قد قدمت عاد⁽⁶⁾

(1) انظر: عبد الحميد، شاکر، (1990م)، عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات)، عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع311، ص199.

(2) صلاة بن عمرو بن مالك بن الحارث بن عوف الأودي، وأود ابن صعب بن سعيد الشعيرة بن مذحج، ومذحج أكمة، ولدته أمه عليها، فنسب إليها، الأخفش الصغیر، کتاب الاختيارین، ص74.

(3) الأفوه الأودي، صلاة بن عمرو، (ت560 أو 570م)، (1998م)، ديوانه، تحقيق: محمد التونسي، دار صادر، بيروت، ص64.

(4) الأخفش الصغیر، کتاب الاختيارین، ص74. المعاشر: الجماعات.

(5) الأخفش الصغیر، کتاب الاختيارین، ص75.

(6) الأخفش الصغیر، کتاب الاختيارین، ص76. كقدار: يعني: الأزرق، عاقر الناقة كاد: أحدهما موضع مقاربة، أي لم يقارب أن يراها وهو على التقديم والتأخير. قيل بن عتر: ولقمان بن عاد، ومرقد وعارق: وفد عاد الذين خرجوا إلى الحرم، يستقون لقومهم، فرفعت لهم ثلاث سحائب، فاختار قيل السوداء، فقيل له ما قيل. وذلك أنهم شغلوا بالشراب، إذ ذاك، عند رجل من جر عم، حتى هلك قومهم. فلما مضت السوداء نحو بلاد عاد، بالريح العقيم، نهضوا حين رأوها إلى الشعب، ودامت عليهم الريح (ثمانية أيام حسوما) كما قال الله عز وجل، حتى هلكوا. فلما استنفاق الوفد، من لهوهم، ذكروا ما خرجوا له، وعلموا أن السحابة قد قصدت نحو بلادهم، فخرجوا يريدون أرضهم، فأتاهم آت، فقال لهم: إن عاداً قد أهلكها الله، ولم يبق منها غيركم. وخيرهم، فاختار قيل اللحاق بقومه، فضربه الصر، فقتله، واختار مرثد وعارق حياة ألف سنة، والنزول على ساحل البحر، في قرب ديارهما، فأعطيا ذلك، واختار لقمان ضرسا طحونا، ومعدة هضوما، ودبرا نثورا، فقال له المخير: اخترت الحياة آخر الدهر، ولا حياة، فاختار غير هذا. فاختار عمر سبعة أنسر. فكان يأخذ فرخ النسر، من وكره، ويربیه، فلا يزال عنده حتى يهرم، ويموت. ثم يأخذ غيره، حتى أخذ آخرها، لبد، وكان أطولها عمراً، فكان ينظر إليه: فإذا نفرس فيه قال: يا لبد، أهلكتي، وأهلكت نفسك، ص75.

أَوْ بَعْدَهُ كَقُدَارٍ حِينَ تَابَعَهُ عَلَى الْغَوَايَةِ أَقْوَامٌ فَقَدْ بَادُوا
وَالْبَيْتُ لَا يُبْتَنَى إِلَّا لَهُ عَمْدٌ وَلَا عِمَادَ إِذَا لَمْ تُرْسَ أَوْتَادُ
فَإِنْ تَجَمَّعَ أَوْتَادٌ وَأَعْمِدَةٌ وَسَاكِنٌ بَلَّغُوا الْأَمْرَ الَّذِي كَادُوا

يقول الأفوه حيث يصف تقصير بعض فتیان قبيلته، فهم لم يقدموا أي خير لأهلهم، وإن حاول بعض المخلصين بناء ما أفسدوا وإصلاحه لقومهم، عاد هؤلاء الفتية إلى الإفساد ثانية، فهم لا يفعلون خيراً، ويفسدون كل خير، بالإضافة إلى أنهم لا يستجيبون لنصح من يهديهم، ذلك أن دأبهم الضلالة وهدفهم البقاء على الجهل، فمثلهم مثل قيل بن عثر، ولقمان بن عاد، وعارق الذين لم يتعظوا بالنصح فهلكوا وأهلكوا أقوامهم. وبعد أن يقرع الشاعر هؤلاء الفتیان الضالين المضلين يعود إليهم لينصحهم وهو حكيم قومه المشهود له بذلك، فيقول لهم: إن المنزل لا يمكن أن يُبنى من غير أن يُرسخ في وسطه العمود، وهذا العمود لا يثبت في مكانه من غير أن يُشدَّ إلى الأوتاد من أطرافه، وكذا إن تكاتفت القوى، وتجمّع القوم على رأي واحد بلغوا غاية أمانهم، وحققوا النصر الذي يطمحون إليه⁽¹⁾. ينهض النسيج الفني في البيت الأول على الاستعارة التصريحية للدلالة على المعنى الذي أراد نقله إلى المتلقي، حيث صورَّ هؤلاء الفتية وهم يفسدون ما بناه آباؤهم وأجدادهم من شرفٍ للقبيلة، علاوة على أنهم لم يقدموا أي خير لأهلهم بشخص بنى بناءً حسناً وجميلاً، ثم أتى عابثاً فأفسده وهدمه. إن هذا الإحساس بالغضب على هؤلاء الفتية وتقريعهم اللاذع جسّدته هذه الاستعارة، وذلك من خلال إقامته صلةً عقليةً بين معنى تجريدي، وهو معالي الأمور والأمجاد ومعنى مادّي، والبناء المتكامل الحسن، إن هذه الصورة الإيحائية تولد أحاسيس ثرية، كما تولد أيضاً أطرافاً متباينةً من الشاعر التي تضمّنها هذه البيت، وهي بطبيعة الحال تتعدّى المعنى الإشاري الحاصل للفظ المشار إليه في الألفاظ (لن بينوا، بنى، أفسدوا)، ولذلك فـ" المعاني هي الصور الحاصلة

(1) انظر: شرح الأبيات في ديوان الأفوه الأودي، ص 64-69.

في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكلُّ شيءٍ له وجود خارج الذَّهن، فإنَّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عجز عن تلك الصُّورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصُّورة الذهنية في إفهام السامعين" (1) في حين أقام البيت الثاني على ثقافة التجسيم في لفظتي (الجهل والغنى) من خلال منحهما بُعداً مادياً يُدركُ بالحواسِّ، لتبدي المعنى جلياً، إذ أضيف على ما هو تجريدي صفة مادّية، حيث نقل المعنى من مجال معنويٍّ إلى مجال حسِّيٍّ آخر. "... والشاعر - حين يستخدم الكلمات الحسيّة بشتّى أنواعها - لا يقصد أن يمثّل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصوّر ذهنيٍّ معيّن له دلالاته وقيّمته الشعوريّة، وكما للألفاظ الحسيّة في ذاتها من قيمة هو أنّها وسيلة لتنشيط الحواس وإلهابنا بها... وفي هذا تتفق التعبيريّة إلى حدٍّ كبير مع صورة الرسام الحديث في إعطاء كلّ القيمة التعبيريّة للعلاقات بين المفردات لا إلى هذه المفردات" (2)، وفي البيت الثالث والرابع يعمد الشاعر إلى التشبيه المرسل المجمل المتمثل في ذكر الأداة وحذف وجه الشبه، ليؤمّي إلى مدى الجهل الذي بلغه هؤلاء الفتيّة، ليس على الصعيد الفرديّ فحسب، وإنما ليتجاوز ضرر ذلك إلى القبيلة التي يحيون في كنفها، والصُّورة في هذين البيتين يكمل بعضها بعضاً (أضحوا كقيل بن عيتر، أو بعده كقدار) بما تولّده كلّ صورة من مشاعر تعضد بعضها بعضاً، لتلقي الضوء بالتالي على ما يقوم به هؤلاء الفتيّة من هدمٍ وإفسادٍ، وموقف الشاعر منهم المناهض والرافض لسلوكياتهم المشينة. ومن هنا فإن قيمة التشبيه يكتسبها لا من طرفيه فقط، ولا من وجه الشبه القائم بينهما، بقدر استمداها من الموقف الذي يدلّ عليه السياق ويستدعيه الإحساس الشعوري المنبث

(1) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 19.

(2) إسماعيل، عز الدين، (1990م)، الأسس الجمالية في النقد العربي - عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ص 70.

خلال الموقف التعبيري⁽¹⁾ وفي البيت الخامس والسادس يشبّه المعالي والمجد والسؤدد الذي يقيمه كرام الرجال ويحرصون عليه من عبث العابثين بالبيت الذي يُبنى بأعمدة قويّة، وتُشدُّ أطرافه بأوتاد متينة. كما يشبّه تكاتف القوى وتجمّع القوم على رأيٍ واحدٍ ليلبغوا أمانيتهم وطموحاتهم باجتماع الأوتاد والأعمدة، والسكان الذي يقوم عليه البيت ليبدو قوياً في بنائه حيويّاً ساكنيه. والعلاقة التي تتبدّى بين طرفي التشبيه في هذه الأبيات (المعاشر/ الجماعات/ الفنّيّة والبيت/ المعالي/ المجد) علاقة تنافر وتضاد في حين تتجسّد بين (الآباء والأجداد والمجد) بعلاقة البناء والتشييد، وبذلك استطاع الشّاعر أن يمزج بين الدلالة الفنّيّة وغيرها من الدلالات الوظيفيّة الأخرى، فمرت الدلالة الفنّيّة وغيرها من الدلالات... يمثّل الملمح الأساس في عملية التوظيف الاجتماعي لهذا النص الأدبي أو ذلك، ومن هنا فإننا نواجه بعلاقة مزدوجة البناء، فلكي يحقّق النصُّ غايته الجماليّة يجب أن يحمل في الوقت نفسه عبء وظيفة أخلاقية أو سياسيّة أو فلسفيّة أو اجتماعيّة...⁽²⁾.

ومن نماذج الصّور البسيطة كذلك، قول عمرو بن عقيل بن الجمحي⁽³⁾ من قصيدة له⁽⁴⁾:

لِدِلْهِمْ مَأْتِرَاتٌ قَدْ عُرِفْنَ لَهُ أَنْ الْمَأْتِرَ مَعْدُودٌ مَسَاعِيهَا⁽⁵⁾

(1) عيد، رجاء، (2000م)، فلسفة البلاغة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، ص260.

(2) لوتمان، يوري، (1955م)، تحليل النص الشعري، ترجمة: محمّد فتوح احمد، دار المعارف، القاهرة، ص22.

(3) لم يجد الباحث ترجمة لهذا الشّاعر.

(4) انظر: الأُخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص118.

(5) لدلهم: ودلهم هذا من بني لأي ثم من بني يزيد بن هلال بن بذل بن عمرو بن الهيثم. وكان أحد الشجعان. وهو الذي قتل الضحّاك بن قيس الخارجي بيده مع مروان بن محمّد ليلة كفرتوفى، الأغاني 7: 155؛ الأُخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص118.

تَنَمِّي بِهِ فِي بَنِي لَأَيِّ دَعَائِمُهُ وَمِنْ جُمَانَةٍ لَمْ تَخْضَعْ سَوَارِيهَا⁽¹⁾
 بَنَى لَهُ فِي بُيُوتِ الْمَجْدِ وَالِدُهُ وَلَيْسَ مَنْ لَيْسَ يَبْنِيهَا كَبَانِيهَا
 يمدح الشاعر "دلهم"، حيث يصف مآثره التي عرفت له، وهذا ليس غريباً
 عنه، لأنه من بني لأبي الذي عُرفوا بالمواد والامجاد، فهو قد ورث المجد كابرأ
 عن كابر. وقد نهضت هذه المعاني على بلاغة التشبيه، حيث شبه المجد والمآثر
 التي قام بها بالبيوت المحكمة والجميلة التي يبنيها الإنسان. وتتميز الصورة - هنا -
 بالاستطراد القائمة على علاقة المشابهة، وهي أهون ما في الاستطراد وأيسره، وقد
 عمد الشاعر إلى التكرار في حرفي الياء والهاء المفتوحة في نهاية الأبيات، ليعزز
 انطباعه النفسي في ذهن المتلقي، المتمثلة في مشاعره وانفعالاته تجاه الممدوح التي
 تملأ أرجاء الكلمات وترشح منها عاطفة الإعجاب به والتقدير له.

ومن نماذج الصور البسيطة، وهو ما يسمى تشبيه الجمع⁽²⁾ كقول المرار بن
 مُنْقِذِ الْعَدَوِيِّ⁽³⁾، في وصف حصانه⁽⁴⁾:

فَإِذَا هَجَنَاهُ، يَوْمًا بَادِنًا فَحِضَارٌ كَالضَّرَامِ الْمُسْتَعْرِ
 وَإِذَا نَحْنُ حَمَصْنَا بَدْنَهُ [وَعَصَرْنَاهُ فَعَقَبٌ] وَحُضْرٌ⁽⁵⁾

(1) لسواريها: جمع سورة، أي أثر المجد وعلامته وارتفاعه، انظر: ابن منظور، لسان
 العرب، مادة سور.

(2) وهو تُعَدُّ المشبَّه به دون المشبَّه. انظر: مطلوب، أحمد، (1986م)، معجم المصطلحات
 البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ج2، ص188.

(3) هو المرار بن مُنْقِذِ بن عمرو بن صدي من بني العدوية، وهو شاعر اسلامي مشهور
 معاصر لجري، انظر في ترجمته: المفضلّيات، ص72.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص342-343. إِذَا هَجَنَاهُ بَادِنًا: وَجَدْنَا عِنْدَهُ مِنْ
 الْجَرِي مَا نَحْتَاجُ إِلَيْهِ، لَا يُضِيرُهُ بَدْنُهُ وَلَا يَقْطَعُهُ كَثْرَةُ اللَّحْمِ عَنِ الْجَرِي وَالضَّرَامُ هُوَ
 الْهَدْبُ الَّذِي تَسْرَعُ فِيهِ النَّارُ، قَالَ أَحْمَدُ: وَهُوَ مَا رَقَّ وَدَقَّ مِنَ الْحَطْبِ.

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص342. حَمَصْنَا بَدْنَهُ: يُقَالُ انْحَمَصَ الْبَطْنُ
 وَانْحَمَصَ الْجَرَحُ إِذَا ذَهَبَ وَرَمَهُ. وَعَصَرْنَا: رَكْضْنَا وَأَلْقَيْنَا عَلَيْهِ الْجَلَالَ حَتَّى انْعَصَرَ
 عَرْقُهُ. وَالْعَقَبُ: جَرِي يَجِيءُ بَعْدَ جَرِي، ثُمَّ أَحْضَرَ بَعْدَ ذَلِكَ كَقَوْلِ الْآخِرِ: وَفِي الْعَقَبِ
 مَرْجَمًا.

يُؤَلِّفُ الشَّدَّ، عَلَى الشَّدِّ كَمَا حَفَشَ الْوَابِلَ غَيْثٌ مُسْبِكٌ⁽¹⁾
صِفَةُ الثَّلَبِ أَدْنَى جَرِيهِ وَإِذَا يُرْكُضُ يَعْفُورٌ أَشْرُ
وَنَشَاصِيٌّ إِذَا تَفَزَّعُوهُ لَمْ يَكْدُ يُلْجَمُ، إِلَّا مَا قُسِرَ⁽²⁾
وَكَأَنَّا، كُلَّمَا نَعَدُو بِهِ نَبْتَغِي الصَّيْدَ بِيَّازٍ مُنْكَدِرَ⁽³⁾
أَوْ بِمَرِيخٍ، عَلَى شِرْيَانَةٍ حَشَّةُ الرَّامِي بظُهُرَانٍ حُشُرُ

فهذه سبعة تشبيهات لمشبّه واحد، وهو حصانه في صفة واحدة، وهي نشاطه في جريه وعدوه فهو يشبه النار المضطربة، شدة وسرعة عدو وزيادة في السرعة دون كلال كالمطر يدفعه المسكر، وأقل جرياً كالثعلب، وإن أسرع كالظبي النشيط القوي، وإذا أفزع وثب وارتفع عن الأرض كالسحاب، وإذا رأى الصيد فكالصقر المنقض على فريسته، أو سهم طويل على قوس من شريانه ملزم أو ملزق به ريش لطيف، ليكون ذلك أبعد لمذهبه، ويمكن توضيح ذلك بالخطاطة الآتية:

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 342. يُولِّفُ الشَّدَّ: أي يثني شداً مع شد يقال آلف أي جمع بين اثنين. والحفش: شدة الدفعة. والوابل: المطر الضخم القطر الشديد الوقع، يقول فهذا الغيث حفش الوابل فدفعه دفعاً شديداً، والمسبكر: المسترسل المنبسط: ويقال شعر مسبكر. قال رؤبة في الحفش: بعد احتضان الحظوة الحفوش، والحفوش: التي تحفل بولدها كله، قال أحمد: الحفوش التي تخرج كل شيء عندها.

(2) ونشاصي: يقال للغيم المرتفع نشاص، ونشصت المرأة على زوجها أي نشزت عليه وارتفعت، ورواها أبو عبيدة: ونشاصي وقالوا هو الشديد الجواد، وما طال فقد نشص ونشز وهما واحد.

(3) كأنا نغدو: نطلب الصيد بباز من سرعة هذا الفرس. منكدر: منقض، قال أحمد: منكدر منصب.

الحصان (المشبه)

المشبه به

النار	المطر	الثعلب	الظبي	السحاب	الصقر	السهم
المضطرم	يدفع		النشيط	المرتفع	المنقض	الملزق به

نهضت هذه الصورة على ثلاثة أركان المشبه والمشبه به وأداة التشبيه الكاف، مع حذف وجه الشبه (تشبيهه بليغ) ليترك للمتلقى تخيل كثير من الصفات الذهنية هنا داخل إطار الوضوح والتحديد، وهي - أيضاً - حركية صوتية لونية، أي بمعنى أنها تدخل ضمن دائرة الحواس لا تتجاوز الواقع المادي للشاعر، على الرغم من أنها وليدة حدقة ذهنية، راعى فيها الشاعر النسب بين طرفي التشبيه، شيء حاضر في الذهن والواقع (المشبه/ الحصان) وشيء غائب عن الواقع حاضر في الذهن (المشبه به/ النار، المطر، الثعلب،...) ولعل الشعور الدقيق - هنا - في إدراك العلاقة الحركية بين المشبه والمشبه به؛ لأن الحركة أصعب ما في التصوير؛ لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظر، ولا يتوقف على ما يراه الشاعر بعينه، ويدركه بظاهر حسه⁽¹⁾، ومنها قول جابر بن حني التغلبي في وصف قبيلة بهراء⁽²⁾:

وقد زعمت بهراء أن رماحنا رماح يهود، لا تخوض إلى الدم⁽³⁾

فقبيلة بهراء زعمت قبل أن تجرب بأس وشدة قبيلة الشاعر (تغلب) أنها قبيلة ضعيفة مسالمة لا شأن لها في الحرب، وإن توعّدوا، إلا أنهم لا يفعلون ما يهددون به. وهنا فقد، شبه رماحهم برماح اليهود كناية عن أنها ضعيفة وفيها خور. وعلى الرغم من وجازة هذه الصورة إلا أنها موحية ودالة على أن ادعاء بهراء زعم

(1) العقاد، عباس محمود، (1968م)، ابن الرومي حياته وشعره، دار الكتاب العربي، بيروت، ط7، ص309.

(2) انظر: كتاب الاختيارين، ص334.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص334. بهراء: قبيلة.

وافتراء. ومثلها كذلك قوله - أيضاً في القصيدة ذاتها في وصف قبيلة (تغلب) وقد كانوا في منعة وعزٍّ أيام اجتماع شملهم وإيَّان وحدثهم⁽¹⁾:

وكانوا، هُم، الباتين قبل اختلافهم ومَن لا يشدُّ بُنيانَهُ يتهدِّم
بحيٍّ، ككوثل السفينة أمرها إلى سلفٍ عادٍ، إذا احتلَّ، مُرزم⁽²⁾

أي أنهم يقيمون أمور الناس كما يقيم القوم السفينة، وقد شبه تغلب، حيث أسندت إليهم أمور الناس، فيقومون بها خير القيام بذنب السفينة الذي توجه به، دلالة على مكانتهم وشأنهم العظيم فيما بين الناس، وهو من قبيل التشبيه البليغ، حيث ذكر طرفي التشبيه مع الأداة وحذف وجه الشبه، ومنها قوله - كذلك - في وصف مهابة الناس لحيه⁽³⁾:

يرى النَّاسُ، مِنَّا، جلدَ أسودٍ صالحٍ وفروةَ ضِرغامٍ، مِنَ الأسدِ، ضيغم⁽⁴⁾

فشبه قومه بالأسود (العظيم من الحيات) والأسود من حيث القوة والشجاعة وإلحاق الأذى بغيرهم، فالناس يهابونهم مهابة الأفعى والأسد.

ومنها قول بشر بن أبي خازم⁽⁵⁾ في قصيدته التي يفخر فيها بنفسه وقومه⁽⁶⁾:

كَأَنَّ ظِبَاءَ أَسْنَمَةٍ عَلَيْهَا كَوَانِسٍ، قَالِصاً عَنْهَا الْمَغَارُ⁽⁷⁾

فهو يشبه النساء بالطبَّاء التي صغرت عنها كُنسها، وتلثت فبعض أجسادها

-
- (1) انظر: الأَخْفَش الصَّغِير، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 331-332.
 - (2) الأَخْفَش الصَّغِير، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 332. كوثل السفينة: ذنبها، السلف: القوم يتقدمون فينفضون الأرض، إذا احتل: إذا نزل، العادي: المتجاوز، وهو الذي عدا كل حد في الارتفاع، مرزم: لازق.
 - (3) انظر: الأَخْفَش الصَّغِير، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 335.
 - (4) الأَخْفَش الصَّغِير، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 335. ضيغم: الشديد المضغ، الفروة: أعلى الرأس، الأسود: العظيم من الحيات.
 - (5) هو بشر بن أبي خازم بن عمرو بن عوف من بني أسد شاعر فارس فحل جاهلي قديم، انظر: الضبِّي، المفضلِّيَّات، ص 329.
 - (6) الأسدي، بشر بن أبي خازم، (1994م)، ديوانه، قدم له وشرحه مجيد طراد، دار الكِتَاب العربي، بيروت، ص 58، الأَخْفَش الصَّغِير، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 593.
 - (7) أسنمة: مكان أو جبل، كوانس: قد دخلت في الكناس.

خارج؛ أي أنه يريد أن هؤلاء النساء جسام عظام، فصغرت عنهن هوادجهن، وهو ضرب من التشبيه البليغ. ومنه قوله من القصيدة نفسها (1):

أُرَاقِبُ، فِي السَّمَاءِ، بَنَاتِ نَعَشٍ وَقَدْ عَطِفَتْ، كَمَا عَطِفَ الظُّوَارُ (2)

وفي رواية المفضلّيات والديوان "القوار" بدلا من الظّوار (3):

يريد أنه سهر يراقب النجوم، وخصّ بنات نعش؛ لأنها لا تغيب مع النجوم، فهي تدور وتتطفئ في جانب السماء، حتى يبهرها الصبح ويذهب بضوئها ولعل لفظة (الظّوار) أدقُّ دلالة - كما يرى الباحث من لفظة (القوار) في الإشارة إلى الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر فالحب في حال قلق واضطراب؛ لأن محبوبته بانّت عفة وفارقتة، فلم يعد بإمكانه زيارتها ورؤيتها فهو ليس كالصوار، أي جماعة البقر تفرع وتروغ إذا رأت شيئا، فالشاعر ليس في حال فرح وخوف، وإنما في حال قلق واضطراب فهو كالناقة التي فقدت ولدها فعطفت على ولد غيرها، فهو إذن يشبه النقش وهي تدور وتتعطف في كبد السماء بالبقر التي فقدن أولادهن فعطفن بعد لأي على أولاد غيرهن، وقوله كذلك في ذات القصيدة (4):

وَلَمْ نَهْلِكْ، لِمُرَّةٍ، إِذِ تَوَلَّوْا فَسَارُوا، سَيْرَ هَارِبَةٍ، فغَارُوا (5)

(1) انظر: الأسيدي، ديوانه، ص 59.

(2) الظّوار: جمع ظئر، وهي الناقة التي فقدت ولدها، فعطفت على ولد غيرها، فرأته.

(3) انظر: الأسيدي، ديوانه، ص 59، الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 340.

(4) انظر: الأسيدي، ديوانه، ص 64، الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 603.

(5) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 603، هاربة: من ذبيان، خرجت عن قومها، ونزلت في ثعلبة بن سعد، فوارا، لحرب وقعت بينها وبينهم. وغاروا: نزلوا ف يالغور، لم نهلك لمرة: لم نستوحش لهم، ولم نفتقدهم، مرة: مرة بن عوف بن سعد بن ذبيان.

يريد أنه قوم الشَّاعر لم يستوحشوا، لأنَّهم لم يبالوا لفراق مرة بن سعد بن ذبيان وهاربة مرة، حيث كان بينهم وبين قومهم حرب، فرحلوا من غطفان فنزلوا في بني ثعلبة بن سعد، فقد كنى الشَّاعر عن عدم الوحشة والافتقار والأنس بهم بقوله "لم نهلك" ومنها - كذلك - قول حضرمي بن عامر الأسدي⁽¹⁾ من قصيدته⁽²⁾:

ما زال إهداء الهواجر بيننا شتم الصديق، وكثرة الألقاب⁽³⁾
حتى تركت كأن صوتك، فيهم في كل مجمعة، طنين ذباب
أفسدت جندك، من صديقك، فالتمس جيشاً تجمعهم، من الأوغاب
ولقد طويتكم، على بلاتكم وعلمت ما فيكم، من الأذراب⁽⁴⁾

نهضت الصورة في البيت الأول على التجسيم، حيث شبه قبيح الكلام، كشم الصديق والتناز بالألقاب بالهدية، ولكنها هدية منفرة، فالهدية عادة ما تشعر بالتفاؤل والخير، كما إنها محببة للنفوس، ولكنه استخدمها في غير بابها إمعاناً في التقبيح والتغيير من هذه الأخلاقيات السيئة.

أمّا في البيت الثاني، فقد شبه صوت أحد قادة الجند في جنده بطنين الذباب، بجامع عدم الفائدة والخير، وفي البيت الثالث يشبه حال بين جنده، وقد أفسد صالحهم وشأنهم بالمادة التي تفسد الأطعمة والأثرية، فنذهب بفائدتها ونفعها للإنسان وغيره، ولذلك فهو لا يصلح إلا قائداً لأوباش الناس، أي الحمقى والرذائل والضعفاء منهم في حين قام البناء الفني في البيت الأخير على الكناية، فقوله: "ولقد طويتكم على بلاتكم" كناية عن الصبر وتحمل الأذى والعداوة، ومن الصور البسيطة، قول كعب بن سعد

(1) فارس مخزرم، أدرك الإسلام، ووفد على النبي عليه صلاة والسلام، في بني أسد، فكانت له صحبة، الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 169.

(2) انظر كتاب الاختيارين، ص 169.

(3) الهواجر: جمع الهجر، وهو القبيح من الكلام.

(4) بلاتكم، والبلات: جمع بللة، وقوله طويتكم على بلاتكم مثل يضرب لمن تحتمله، على ما فيه، من أذى وعداوة، والأذراب: جمع ذرب، وهو الفساد.

الغنوي⁽¹⁾ من قصيدته في رثاء إخوته: (2)

تَقُولُ سَلِيمِي مَا لَجِسْمِكَ شَاحِبًا كَأَنَّكَ يَحْمِيكَ الشَّرَابَ طَيِّبًا⁽³⁾
فَقُلْتُ وَلَمْ أَعِيَ الْجَوَابَ وَلَمْ أَلْح وَلِلدَّهْرِ فِي صُمِّ السِّلَامِ نَصِيبًا⁽⁴⁾
تَتَابِعُ أَحْدَاثَ تَخْرَمَنَّ إِخْوَتِي وَشَيْبَانَ رَأْسِي وَالْخُطُوبَ تُشِيبُ⁽⁵⁾
لَعَمْرِي لَنْ كَانَتْ أَصَابَتَ مُصِيبَةً أَخِي وَالْمَنَايَا لِلرِّجَالِ شُعُوبًا⁽⁶⁾

بدا الشاعر في البيت الأول، وقد هزل جسده، وشحب وجهه، فتغيّر لعارض "حزناً على فقد إخوته، خاصة أبا المغوار"⁽⁷⁾، كأنه شخص منعه الطبيب من الطعام والشراب لعله ما. وفي البيت الثاني أثر الدهر وشدة فتكهن حتى أنه يترك أثره في الحجارة الصلبة، فكيف لا يؤثر في نفس الشاعر، فهو - لا شك - أشد فتكاً في بني البشر.

وفي البيت الثالث يشخص (الأحداث) مصوراً قوتها في استئصال إخوته واشتعال رأسه شيباً، وكذلك شخص المنية في البيت الرابع ليكشف عن عمق مأساته ومدى حزنه لفقده إخوته، ولكنه يعزّي نفسه بأن من طبع المنايا تفريق الرجال والأحبة بعضهم عن بعض، يلحظ أن الشاعر عمد إلى ملكة التشخيص التي تتجاوز بالألفاظ من مجرد التعبير إلى التصوير، بحيث أسبغ على الألفاظ المعنوية سبغة

(1) شاعر إسلامي، من بني جلان بن غنم بن غي بن أعصر بن سعد بن قيس عيلان، سمي كعب الأمثال، لكثرة ما في شعره من الأمثال، الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص750.

(2) انظر: الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص750-751.

(3) شاحبا: متغير لعارض من مرض أو سفر أو نحوهما.

(4) السلام: الحجارة الصلبة، الصم: الصلاب الشداد.

(5) تخرمن: اقتطعن وأستأصلن.

(6) شغوب: بمعنى التفريق.

(7) هو أبو المغوار هو شبيب، وقيل: هرم، أو مأرب، قال أبو محمد بن هشام: "وفي ذي قار الآخر قتل أبو المغوار الغنوي، وهو مأرب بن سعد.. وقتل معه أخوه المقداد، فقال كعب بن سعد الغنوي، يرثي أخاه مأرباً أبا المغوار، وأخويه جبلا والمقداد. وكان أبو المغوار فارس بني يعصر وجوادهم..." الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص750.

الحياة، فأسند إليها أفعال الأحياء العاقلة، فالدهر إنسان، حيوان وغيرهما آثاره الواضحة في صمّ الحجارّة، والأحداث إنسان يستأصل شجرها وغيرها من قعر الأرض والمنية إنسان يصيب أخاه بسوء، ولعل لجوء الشاعر إلى هذه الثقافة، هو للتعبير عن انفعالاته الوجدانية بإحساسه العميق لفقد إخوته وتخرمهم، فالتشخيص يتمثل في ضلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعيّة والانفعالات، وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وضجّت إنسانيّة تشارك الأدميين، وتأخذ منهم وتعطي، وتتبدّى لهم في شتّى الملابس، وتجعلهم يحسون الحياة في كل شيء تقع عليه العين، أو يتلبّس به الحس⁽¹⁾ إذن استطاع الشاعر خلال هذه الصّورة البسيطة أن يحول هذه الفكرة إلى إحساس وشعور وهذا الأمر ليس مطلباً يسيراً، وأمرأ سهلاً، وهو ميزة الشّعْر كما يرى جان كوين "فالمعنى الإدراكي والمعنى العاطفي لا يستطيعان أن يعيشا معاً في وعي واحد، فالجدال لا يمكن أن يشير - في وقت واحد إلى مدلولين يتطاردان، ولهذا السبب فإنّ الشّعْر لا بدّ أن يستخدم طريق الدوران، لا بدّ أن يقطع العلاقة الراسخة بين الدالّ والفكرة ليحلّ محلّها العاطفة⁽²⁾ ومنها - أيضا قول عديّ بن زيد العبادي⁽³⁾ من قصيدة يبث فيها بعض همه:⁽⁴⁾

قَد نَامَ صَحْبِي، وَبِتُّ اللَّيْلَ لَمْ أَنْمِ مِنْ غَيْرِ عَشْقٍ تَعْنَانِي، وَلَا سَقَمٍ
إِلَّا تَأْوُبَ هَمًّا، بِتُّ أَدْفَعُهُ وَالْهَمُّ يَأْمُرُ، حِينَ الْكَرْبِ، بِالْأَلَمِ
يَا نَفْسُ، صَبْرًا عَلَى مَا كَانَ، مِنْ وَجَعٍ لَا تَطْلُبِينَ شِفَاءَ الْبَثِّ، بِالنَّدَمِ

(1) غنيم، حنان، التصوير الفني في شعر سيد قطب، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الإسلامية، غزة، 2007، ص58.

(2) كوين، جون، النظرية الشعرية- بناء لغة الشّعْر اللغة العليا-، تر: احمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص249.

(3) عدي بن زيد العبادي إلى قبيلة تميم التي كانت تنزل اليمامة، وكان جده قد هرب إلى اليمامة خوفاً من دم أصابه في قومه، منزل الحيرة واستطاع بماله من مقدرة أن يبني له مركزاً في المدينة وعند ملوكها: انظر: العبادي، عدي بن زيد، (1965م)، مقدّمة الديوان، تحقيق: محمّد جبار المعبيد، وزارة الثقافة، بغداد، ص10.

(4) انظر: العبادي، ديوانه، ص170 وما بعدها، والأخفش الصّغير، كتاب الاختيارين، ص741. تأوب: رجع وعاد. البث: الحزن الشديد، الغالب لصاحبه.

يصورُ الشَّاعر نفسه وقد أرق الليل كلَّه، وفي حين نام الخليُّ، أو من كان في صحبته، غير مانع من عشق وسقم، ولكنَّ همًّا انتابه، فبان يدفعه عن نفسه، ولكن بلا طائل، فيخاطب نفسه بتلمُّس الصَّبْر على الوجع، ولا تعمُد إلى تَسْرِية الحزن الشديد بالندم على ما وقع، فالندم - أحياناً - لا يكفي لشفاء الحزن الشديد، جاء في البيت ليرسم بكلماته معاناة الشَّاعر وإحساسه بالقلق من التوتر ولكنها معاناة من نوع آخر وهي إحساسه بالتقصير تجاه بعض خلانه كما يبدو من بعض أبيات القصيدة⁽¹⁾ وهذا يعني أنَّ الشعر تعبيرٌ عن أحاسيس ومشاعر تجيش في الصَّدر وتختلج في النَّفس، ثم تُترجم في فنٍّ جميلٍ مشحونٍ بتلك الخفقات الصادقة التي تتوالد في الذات نتيجة تماسُّ الشَّاعر على الحيلة والأحياء.

ويأتي في البيت الثاني ليجسِّد قمَّة المعاناة وذروة أزمته، حيث يلجأ على نقاشه التنجيم، فيضفي على الهمِّ بعض صفات المحسوس، فالهمُّ صخرة ثقيلة تربض على صدره لا يملك دفعها؛ فيقاسي جرَّاء ذلك من الكرب والألم، أما في البيت الثالث، فتبدو بلاغة التجريد المرتكزة على البعد النَّفسي العميق، في حوار داخليٍّ تبرز فيه حدة المعاناة والقسوة التي يعاني منها، حيث يوحى هذا الأسلوب بالجو النَّفسي للنص، وكذلك يبيِّن موقف الشَّاعر من الأشياء التي يصطدم بها أو يصطرع معها⁽²⁾ فالشَّاعر في هذا البيت يتحدث إلى نفسه المنتظرة عنه، كأنها إنسان آخر في حوار قاسٍ، يحمل في طياته تكثيفاً وجدانياً عميقاً من الألم والوجع لا يبلغ الندم شفاءً له.

ولعلَّ النماذج التي ساقها الباحث للصُّورة الفنِّية في كتاب الاختيارين للأخفش الأصغر تكشف عن ولع الشعراء بها، وانتشارها فيما بينهم، فقد حضرت لديهم في مختلف الأغراض الشعرية.

وتتهض على التشبيه باختلاف ضروبه، الذي عدَّه النُّقاد القدماء أحد مقاييس التميُّز الأدبيِّ، فهو "ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء ظريف يشبهه، وصورة

(1) انظر: الأخفش الصَّغير، كتاب الاختيارين، ص 742 وما بعدها.

(2) انظر: ربابعة، موسى، (1978م)، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني،

اربد، 2001، ص 115، دار المعرفة، بيروت، ص 80-81.

بارعة تمثله، وكلما كان هذا الانتقال بعيداً قليلاً الحضور بالبال، أو ممتزجاً بقليل أو كثير من الخيال، كان التشبيه أروع للنفس، وأدعى على إعجابها واهتزازها⁽¹⁾، علاوة على أنه وسيلة للكشف عن التجربة الشعريّة والإبانة عما عرض فيها، والتعرف إلى بعض معاناة الشاعر⁽²⁾ وقد جاءت هذه الصّورة سهلة الوصول إلى ما يريده الشاعر وإدراك مراميه، فليس ثمة شيء مجهول تماماً للنفس تحس تجاهه؛ لأنّه بطبيعة الحال سيتولد عن ذلك شعوراً مبهمٌ يستغلق على الشاعر القبض عليه، وهو بالتالي سهل للمتلقّي الوصول إلى هذه الصّور وتلمس جوانبها وما ينمُّ عنها من مشاعر وأحاسيس جاشت في نفس الشاعر واختلجت في وجدانه.

استنقت هذه الصّور مادّتها من الطبيعة الحسيّة والساكنة، فوضوح المورد والمصدر خلّص هذه الصّور من الإبهام والغموض، ونأى بها عن التعقيد ومجافاة الطبع السليم والذوق الرفيع.

وقد جاءت هذه الصّور - أيضاً - سالمةً من التناقض منسجمةً مع معارف القوم وعاداتهم، ومتناغمةً مع أفكارهم ومعتقداتهم سواءً أكانت جاهليّةً أم إسلاميّةً المصدر، ولذلك يمكن أن تُعدّ إحدى المعطيات الثقافية والفكرية والحضارية آنذاك. إن الصّورة الفنّيّة في كل تنوعاتها يحكمها الخيال، فهي تكشف وتختزل السمّات والخصائص المتنوعة في الموضوعات، كما أنّ الجانب الجمالي في الصّورة الفنّيّة، يمتاز بقابليّة التوسع من خلال الاستجابة التخيليّة للمتلقّي، وإحساس الشاعر ووعيه بالجمال المبعوث بالعالم الخارجي، " ليوحي بضروب جديدة من الوصف المبتكر من الصّور البديعة⁽³⁾ والصّور الفنّيّة - بصورتها العامّة - ليست استنساخاً للواقع، ومحاكاة تقليدية له، بل هي إعادة إنتاج لهذا الواقع من جديد في جوانب معيّنة منه، واكتشاف لما خفي واستتر منه، وتعبير عن الرغبات والنزعات المكبوتة في داخل المنتج أو المبدع في الوقت ذاته، عن طريق توظيف كل إمكانات

(1) الصاوي، الجويني، مصطفى، (1985م) البيان في الصورة، دار المعرفة الجامعية، عين شمس، الاسكندرية، ص33.

(2) عصفور، الصورة الفنّيّة، ص415.

(3) القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص249.

الدقة، واستدعاء كل المعاني الغائبة، عبر المجازات والاستعارات اللغوية المتنوعة. فسيطرة المبدع التامة على مادته، والإفادة من جميع الوسائل والأدوات والبُنى المعماريّة التي بحوزته، تضيف على عمله الفنيّ قوّة خاصّة وسحراً فريداً، وبالتالي يوفر لهذا العمل منابع إضافية للمتعة الفنّية⁽¹⁾، وتبقي الصوورة الفنّية في ماهيّتها، وطبيعتها الفنّية تشكلاً جمالياً "تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسيّة، أو الشعوريّة للأجسام أو المعاني، بصياغة جديدة تملّحها قدرة الشّاعر وتجربته، على وفق تعادليّة فنيّة بين الطرفين هما المجاز والحقيقة، دون أن يطغى طرف على آخر"⁽²⁾، وتهدف إلى تحويل اللا مرئيّ إلى المرئيّ والمحسوس الأمر الذي يغذي المعنى الأدبيّ بقراءته المخصوصة لدى المتلقّي، إذ تتحرف الألفاظ في التشكيل الصّوريّ عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابيّة صافية وجديدة، ومن ثمّ يمنح النص هويته التي تتجدّد دائماً مع كل قراءة⁽³⁾ فقيمتها الحقيقية تتجلّى في الكشف عن جوهر التجربة الإبداعية الفنّية، بما تحمله من دلالات مفتوحة ومتعدّدة، على الرغم من أنّها لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، أنّها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفيّة تقديمه"⁽⁴⁾.

2.5 الصوورة الكلية/ المركبة وسماتها في كتاب الاختيارين:

اشتهر الشعر العربي باهتمامه بالصوورة الفنّية، ولذلك أولى عنايته بكثرة التشبيهات، واستعمال مختلف الفنون البلاغية، وتعددت منابع الصوورة لديه، فمنها الدينيّ الوثنيّ، ومنها ما يحيط به من بيئة صحراوية بكل ما تتضمنه من حيوانات ونباتات وأشجار ومياه...، تتجمع هذه الأشياء لديه في قوة واحدة هي قوة الخيال

(1) مضية، محمّد سعيد، (1986م)، البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، مجموعة مقالات مترجمة عن الانجليزية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان، ص23.

(2) الصائغ، الصورة الفنّية معياراً نقدياً منحي تطبيقي على شعر الأعشى، ص249.

(3) صالح، بشرى، (1994م)، الصورة الشعريّة في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ص354.

(4) عصفور، الصورة الفنّية، ص392

الخلاق، فتلامس أشياء الوجود فتغيرها، وتشكل عناصرها من جديد⁽¹⁾، ولدى استعراض الباحث كتاب الاختيارين، وجد أن الشعراء قد احتفظوا بهذا الضرب من الصور، واعتماد حكايات متكررة منسجمة ومتشابهة، وهي أقرب ما تكون للأسطورة القصصية. وتتعاقد الصورة الجزئية في مثل هذا النوع من الصور لتكتمل رسم أجزائها ومقوماتها ودلالاتها ومن المواطن التي تتجلى فيها هذا الصور، حيث تشغل حيزاً كبيراً من القصيدة، وهو ما يعرف بقصيدة اللوحة أو المشهد، وغالباً ما تكون من قبيل القصص، وهي صور الحيوانات. ولعل من أهمها صورة الناقة، والثور والبقرة الوحشية، وصورة الحمار الوحشي.

1- صورة الناقة:

تمثل الناقة في الشعر القديم قيمة رئيسة ملفتة للنظر، فهي ليست مجرد حيوان عادي عرفته البيئة الصحراوية كإحدى وسائل السفر والترحال، بل إنها رمز مشحون من بفضاءات متنوعة من الدلالات والإيحاءات، وهي من أكثر الأفكار تنوعاً فالناقة منبت كل ما أهم وأقلق الشاعر الجاهلي، أو هي التي تخلق الأفكار التي ترفع الإنسان عن رتبة الحيوان. الأفكار العالية التي لا تتصل باتباع الحاجات الأولية. الناقة في هذه الحالة ليست وسيلة إلى غاية، بل هي مجمع كل شعور بالغائية الواضحة والغامضة. الناقة هي خالقة الأساطير التي أخرجت الشعر من الغناء الساذج إلى التصدي الملح لفكرة المشكلات، أو لنقل إن الناقة هي التي نقلت الفكر العربي قبل الإسلام مما نسميه طبيعة الملاحم إلى طبيعة الدراما والصراع؛ فالعلاقة بينها وبين الشاعر والعالم في شكل من الرفض والقبول تكمن في هذه الناقة⁽²⁾، وبقيت هذه التصورات ملاصقة للشاعر في مراحل متأخرة، ومن النماذج الشعرية التي تتبدى فيها صورة الناقة المفعمة بحمولاتها الدلالية، قول عبدة بن

(1) الرباعي، عبد القادر، (1993م)، تشكل المضي، علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي

الثقافي جدة، م2، ج7، في شوال/ مارس، ص79.

(2) ناصف، مصطفى، (1981م)، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2،

الطبيب من قصيدة له⁽¹⁾:

فَعَدَّ عَنْهَا وَلَا تَشْفَكَ عَنْ عَمَلِ
بَجْرَةٍ، كَعَلَاةِ الْقَيْنِ دَوْسَرَةٍ
عَنْسٍ تُشِيرُ بِقِنْوَانٍ إِذَا زُجِرَتْ
قَرَوَاءً مَقْدُوفَةً بِالنَّحْضِ يَشْعَفُهَا
وَمَا يَزَالُ لَهَا شَأْوٌ يُوقِّرُهُ
إِذَا تَجَاهَدَ سَيْرُ الْقَوْمِ فِي شَرَكِ
نَهْجٍ تَرَى حَوْلَهُ بَيْضَ الْقَطَا قُبْصًا
حَوَاجِلُ مُلْتِ زَيْتًا مَجْرَدَةً
وَقَلَّ مَا فِي أَسَاقِي الْقَوْمِ فَنَاجِرِدُوا
وَالْعَيْسُ تُدَلِّكَ دَلْكََا عَنْ نَخَائِرِهَا
وَمُزَجِيَّاتٍ بِأَكْوَارٍ مُحَمَّلَةٍ
تَهْدِي الرِّكَابَ سُلُوفٌ غَيْرُ غَافِلَةٍ
رَعَشَاءُ تَنْهَضُ بِالذَّفْرِى مُوَكِبَةٌ
عَيْهَمَةٌ يَنْتَحِي فِي الْأَرْضِ مَنْسِمُهَا
تَخْذِي بِهِ قُدْمًا طَوْرًا وَتَرْجِعُهُ
تَرَى الْحَصَى مُشْفَتِرًا عَنْ مَنْاسِمِهَا

(1) الجبوري، يحيى، (1971م)، شعر عبدة بن الطبيب، دار التربية للطباعة والنشر، بغداد، ص 60-65، والأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 81-86. فعد عنها: أصرف عنها، الصبابة: رقة الشوق. بقنوان: جمع قنو، وهو العذق، ذنبها، زجرت: رفعت ذنبها، الخصبية: النخلة الدقلة، العنس: الصلبة، شمائل: شيء قليل، أي ما تبقى من العذق. قرواء: طويلة القر، وهو الظهر، مقذوفة: مرمية، النحض: اللحم، يشعفها: ينزع فؤادها، فرط المراح: ما فرط منه، المراسيل: السهلات السير. الشأو: الطلق، محرف: زمام وجديل، الغرف: ما دبغ بالتمر، ودقيق الشعر، مجدول: شديد الفتل. الشرك: جواد الطريق، الشطب، سعف النخل، السرو: سرو اليمن، وهو أعلاه، مرمول: منسوج. النهج: البين، قبض: القبض من كل شيء، الأفاحيص، مواضع القطا التي تبيض فيها، الحواجيل: القوارير.

كَأَنَّهَا يَوْمَ وَرَدِ الْقَوْمِ خَامِسَةً مُسَافِرٌ أَشْعَبُ الرَّوْقَيْنِ مَكْحُولٌ
 مُجْتَابٌ نَصَعٍ جَدِيدٍ فَوْقَ نُقْبَتِهِ وَلِلْقَوَائِمِ مِنْ خَالِ سِرَاوِيلِ
 مُسْفَعُ الْوَجْهِ فِي أَرْسَاعِهِ خَدَمٌ وَفَوْقَ ذَاكَ إِلَى الْكَعْبَيْنِ تَحْجِيلٌ

الأوصاف المادية

الدلالة

جسرة الضخامة والامتلاء
 علاة القبن الصلابة والشدة
 فنوان الضفاء
 قرواء طويلة الظهر
 مقذوفة بالنحض مكتنزة اللحم
 في مرئفيها عن الدفين تقتيل خالية من العيوب: كالحاز والضاغط، والناكث
 والماسح⁽¹⁾
 عيهمة شديدة تامة الخلق

الأوصاف المعنوية / البعد النفسي

الدلالة

إرقال، وتبغيل النشاط والمضاء في السير
 فرط المراح شدة النشاط
 تهدي الركاب، سلوف تتقدم الركب لفرط نشاطها
 غير عاقلة لا يأخذها الإعياء والفتور
 تنهض بالذفري سامية الطرف، تنهض صعدا
 استطاع الشاعر من خلال توظيف الصُّور الجزئية أن يرسم صورة كلية
 لناقته في بعديها المرئي واللامرئي، معتمداً في غلبة أبعاد هذه الصُّورة على الفنون
 البلاغية كالتشبيه والاستعارة والكنائية، ليكشف عن رؤيته للحياة ومعاناته في سبيل
 تحقيق أهدافه وآماله، فالناقة لديه - في بعدها الظاهري/ المرئي إشارات ورموز
 تشير إلى اللامرئي من الوجود. ولعل الناقة في هذه القصيدة تمثل المعادل

(1) الحاز، والضاغط، والناكث، والماسح عيوب في الناقة وتعني أن ينضغط الجنب بالمرفق

الموضوعي لحال عبده بن الطيب، فكلاهما يشكو ما به. الشَّاعر بعيد عن حليته، حيث حلت بالمدائن ولم ترجع معه، فشكا ما يخامر قلبه من تذكرها، ولم يجد ما يسري به عن نفسه إلا أن يرحل على ناقته، عله أن يسلو عنها. ولكنه كما يتبدى من مطلع القصيدة، غير قادر على ذلك، فقلبه مرتهن عندها لا فكاك له، فترجيع ذكرها خفي في نفسه، ومعاودة هذه الذكرى أشبه بمعاودة أثر الحمى للمريض، كلما غاب عنه كر عليه مرة أخرى. وإذا كان الشَّاعر لم يكشف عن حقيقة البين الذي جرى ما بينه وبين زوجته، ولم يوضح سبب ذلك، وإن كان يتوقعه في أي لحظة "وللنوى قبل يوم البين تأويل"، إلا أنه لما حصل البين بينهما ورأى الصبابة لا تليق به بعد الشيب، أراد أن يشغل نفسه برحلة يطوي بها الصحراء على ظهر ناقته الجسراء. وكما يبدو فإن عبده بن الطيب رفض الاستسلام لهذا الهوى الذي غالبه.

لقد اخرج عبدة بن الطيب هذه الناقة من صورتها العادية، حيث أضفى عليها صورة جديدة تجسدت في إقامة شبكة من العلاقات بينها وبين غيرها من الموجودات المحيطة بها، فهي ذات صلة حميمة بالشَّاعر، كما لها مهام وواجبات تجاه الآخر، فهذا الثراء في تلك العلاقات، يسبغ عليها معاني متعددة.

فَعَدُّ عَنْهَا وَلَا تَشْغَلْكَ عَنْ عَمَلٍ إِنَّ الصَّبَابَةَ بَعْدَ الشَّيْبِ تَضْلِيلٌ⁽¹⁾

والضمير في "منها" يعود إلى خولة، حيث هاجر لمهاجرتها، ليُعيد ما كان بينهما من ود وصفاء، فلما آيسته رجع إلى البادية، ثم انشد قصيدته⁽²⁾ ويشير في هذا البيت إلى أنه قد عزم على نسيانها بالرحلة على ناقته. ثم يشرع في رسم صورة ناقته، إذ تمثلت هذه الصُّورة في بعدين البعد الأول: فيزيائي/ جسدي/ ظاهري، فهي ناقة جسرة صلبة ضخمة. يكتب البيت بجسرة... حشد الشَّاعر في هذا البيت مجموعة من الدوال: (جسرة، علاة القين، دوسرة، الأين، إرقال، تبغيل) ليرسم من خلالها صورة دقيقة لناقته تبرز بعض أوصافها المادية الخارجية: فلفظة (جسرة)، توحي بالضخامة والامتلاء، كأنها الجسر/ القنطرة يعبر عليه من مكان إلى آخر،

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 81. فعد عنها: أصرف عنها، الصبابة:

رقة الشوق،

(2) الضبي، المفضليات، ص 135.

علامة على ما تتضمنه هذه مبدأ جرأة وإقدام ومضاء في السير⁽¹⁾، وكذلك توحى لفظة (علاة) بالصلابة، وكذل لفظة دوسرة، أما لفظتي (إرقال وتبغيل) فتوحيان بالنشاط وتحمل مشاق السفر. ويلح على إيراد الألفاظ الموحية بالصلابة والقوة، فهي عنس⁽²⁾.

عَنْسٍ تَشِيرُ بِقِنْوَانٍ إِذَا زَجِرَتْ مِنْ خَصْبَةٍ بَقِيَتْ فِيهَا شَمَالِيلُ
ثم يلتفت إلى صورة ذنب الناقة عندما ترفعه في حال زجرها، فهو كالقنوة الذي فيه القليل من التمر، ولعل تشبيه الذنب بالقنوة توحى بأنه ضاف، علاوة على حسنه وجماله. وناقته طويلة الظهر، مكنتزة الجوانب باللحم. وهي عيهمة شديدة تامة الخلق لطرف خفها أثر في الأرض، كأثر الأزميل في الجلد، فتري الحصى متفرقاً عن مناسمها أثناء السير تنفيه وتحركه كما تحرك الزوان من الحبوب:

تَهْدِي الرِّكَّابَ سَلُوفٌ غَيْرُ غَافِلَةٍ إِذَا تَوَقَّدَتِ الحِزَّانُ والمَيْلُ
تَرَى الحِصَى مُشْفَتِرًا عَن مَنَاسِمِهَا كَمَا تُجَلِّجُ بالوَعْلِ الغَرَابِيلُ
عَيْهَمَةٌ يَنْتَحِي فِي الأَرْضِ مَنَسِمِهَا كَمَا انْتَحَى فِي أَدِيمِ الصَّرْفِ إِزْمِيلُ

أما البعد الثاني، فهو البعد النفسي الذي تجسد في نشاطها ومضائها في السير؛ "فيها على الأين إرقال وتبغيل" فهي لا تعرف الإعياء والفتور، ينزع فؤادها ويستخفه المراح/ النشاط في الوقت الذي تكل فيه النوق/ المراسيل السراع في السير، تتقدم الإبل منتبهة ويقظة لا تعباً بحر الصحراء وتوقدها، كما أنها تهتز في سير لفرط نشاطها، تسمو بطرفها إلى الأمام. ويمكن توضيح جوانب هذه الصورة في بعديها

(1) انظر: الزيات، مصطفى، وعبدالقادر، حامد، والنجار، محمد، (د.ت)، المعجم الوسيط،

تحقيق: مجمع اللغة العربية، مادة (جسر) للوقوف على معاني الألفاظ المشتقة منها.

(2) الأَخْفَشُ الصَّعِيرُ، كِتَابُ الأَخْتِيَارَيْنِ، بقنوان: جمع قنوة، وهو العذق، زجرت:

رفعت ذنبها، الخصبة: النخلة، العنس: الصلبة، شماليل: شيء قليل، أي ما تبقى

من العذق، ص 81. هدي: تقدم، السلوف: المتقدمة، الحزان: جمع حزين وهو

الغليظ من الأرض. مشفترأ، منتشرا، تجلجل: ذهب دقاقه وبقي جلاله، الوغل:

الرديء من كل شيء. عيهمة: شديدة تامة الخلق، انتحى: اعتمد، المنسم: ظفرها،

الصرف دباغ أحمر.

المرئي واللا مرئي بما يأتي.

وهكذا كان حال الناقاة، فإنها تجهد وتتماسك وترفض الاستسلام للمفلوز، فتبدو ملحقة، طيعة له فهي تمتلك من الخصائص المادية والمعنوية ما يؤهلها لمشاق الرحلة وعتاء السفر وعتاء الطريق، لقد وضع الشاعر أمام المتلقي مجموع هذه الصفات للناقاة التي هي صورة خيالية صنعها العقل والإبداع، وهذا التخيل يجعل الناقاة ملاذ قوة غريبة، تعبر عن فكرة الثبات والقهر والصمود⁽¹⁾.

وفي نموذج آخر، يقول المُسَيَّب بن عَلس⁽²⁾ من قصيدة له⁽³⁾:

فَرَأَيْتُ أَنَّ الْحُكْمَ مُجْتَنِبُ الصَّبَا	وَصَحَوْتُ بَعْدَ تَشْوُقٍ وَرَوَاعٍ
فَتَسَلَّ حَاجَتَهَا إِذَا هِيَ أَعْرَضَتْ	بِخَمِيصَةٍ سُرْحِ الْيَدَيْنِ وَسَاعٍ
صَكَاءً ذَعْلَبَةً إِذَا اسْتَدْبَرْتَهَا	حَرَجٍ إِذَا اسْتَقْبَلْتَهَا هَلْوَاعٍ
وَكَأَنَّ قَنْطَرَةَ بِمَوْضِعِ كُورِهَا	مَلْسَاءَ بَيْنَ غَوَامِضِ الْأَنْسَاعِ
وَإِذَا تَعَاوَرَتِ الْحَصَى أَخْفَأُهَا	دَوَى نَوَادِرِهِ بظَهْرِ الْقَاعِ

(1) ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 98.

(2) زهير بن علس بن مالك بن عمرو بن قمامة، وهو خال الأعشى قيس، وكان الأعشى روايته، وكان يطري شعره، ويأخذ منه، وهو جاهلي لم يدرك الإسلام، قال أبو عبيدة: اتفقوا على أن أشعر المقلين في الجاهلية ثلاثة: المثلث، والمسيب بن علس، وصيب بن العما، انظر الضبي، المفضليات، ص 60.

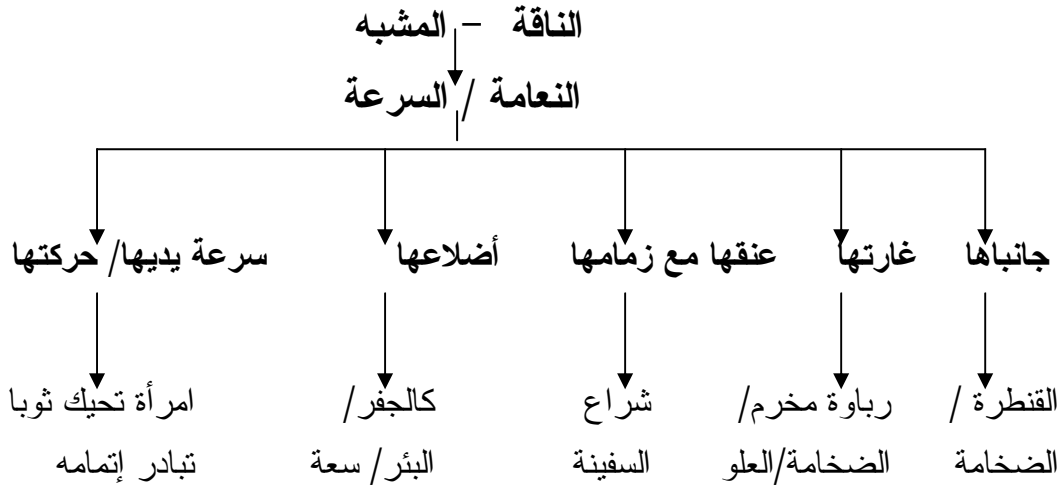
(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 319. الحكم: الحكمة، الرواع: الروع: أي كنت أروع الناس بجمالي. فتسل حاجتها: أي أسل عنها وعن ذكرها إذا أعرضت، الخميصة: الضامرة البطن، سرح اليدين، منسرحة الضبين بالمشي، ساع: واسعة في سيرها. صكاء: متقاربة الركبتين، ذعلبة: سريعة، حرج: جسمه طويلة على وجه الأرض، هلواع: المستخفة، كأنها تفرغ من النشاط، الهلع: الخفة. الانساع: جمع نسع، وهو السير يشد به الرجل غموضة الأنساع: أي يدخل السير في جلدها من شدة ما تشد به. تعاورت: تتناوبت، دوى: صوت، نوادي الحصا: ما أسرع منه وتقدم، القاع: ما استوى من الأرض. الغارب: ما بين السنام والعنق، الرباوة: منقطع الغلظ من الجبل حيث استرق، المخرم: منقطع أنف الجبل، الجديل: الزمام. أطفئت: درت، الكلكل: الصدر، الفرائص: جمع فريضة وهي لحمة في مرجع الكتف مجفر الأضلاع، واسعة الأضلاع. للنجاء: السرعة، تكرو: تلعب بالكرة، الصاع: منهبط من الأرض. جدّاه: الجداد، ما بقي من خيوط الثوب.

وَمَا كَانَ غَارِبَهَا رَبَاوَةً مَخْرَمٍ
وَإِذَا أَطْفَتَ بِهَا أَطْفَتَ بِكَأَكْلٍ
مَرِحَتْ يَدَاهَا لِلنَّجَاءِ كَأَنَّهَا
فِعْلَ السَّرِيعَةِ بَادَرَتْ جُدَادَهَا
تَرْدُ الْمِيَاهِ فَمَا تَزَالُ غَرِيبَةً
فِي الْقَوْمِ بَيْنَ تَمَثُّلٍ وَسَمَاعٍ

تكاد تكون أوصاف الناقة لدى الشعراء متشابهة، فهي قوية صلبة قبل السفر، وهي نحيلة مهزولة بعد أن تقطع الفيافي، وتجتاز الفلوات، تضايينها حرا الهواجر، وقر الشتاء. فوصفوا جسمها وقوتها وعاداتها وطباعها، وكذلك تكاد الصور والتشبيهات التي رسموها لها- أيضاً- متشابهة، فهي كالعلاوة سندان الحداد صلابة، والقلقة الضخامة...⁽¹⁾. يقول المسيب بن علس: إن ناقتَه ضامرة البطن لكثرة ضربها في بطون القفار، سريعة اليدين بالمشي، نجبية سريعة، تجد في السير، منتفجة الجبين/ مرتفعة، ملساء، عظيمة الغارب، طويلة العنق، واسعة الأضلاع. أما صورة وتشبيحاته: فهي تشبه النعامة في سرعتها، جنبها في انتفاجهما. يحاكيان القنطرة، غاربها يضارع رباوة مخرم، تمد جديلها/ زمامها لطول عنقها، فيحاكي شراع السفينة، أضلاعها واسعة كالجفر/ البئر العظيمة، سرعة يديها بامرأة سريعة في حياكتها ثوبها تبادر إتمامه. وتكرر ملامح هذه الصورة عند ابن علس وعند غيره من شعراء الجاهلية و صدر الإسلام وغيرهم، وعلى الرغم من هذه الملامح المشتركة، إلا أن المتلقي يدرك انه لا يعاني من التكرار، ف وراء كل لوحة فنيّة لحيوان من حيوانات الصحراء، خاصة الناقة والفرس تجربة فنيّة شعورية خاصة. ولعلّ هذه الصورة التي رسمها الشاعر لناقته ليست صورة منبثة الصلة عن قصة المحبوبة، فهو يخاطب نفسه من خلال ضمير المخاطب، حيث جرد من ذاته شخصا آخر يوجه إليه كلامه، قائلاً: أرحلت قبل أن تتزود عن سلمى بنظرة أو كلمة أو ما سوى ذلك من غير بعض، فحبال المودة مازالت بينهما موصولة... فالمحبوبة بعد

(1) الجبوري، يحيى، (1979م)، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، مؤسسة الرسالة، بيروت،

آخر - كالناقة- للظفر والإحساس بالنصر للصراع الجدلي الدائر بين الأنا/ الشاعر للظاهر والمخبوء في البيئة الصحراوية التي تكتنف الشاعر من شتى جوانبه. فمنها يستمد الشاعر قوته وطاقته على مواجهة التحديات والصعاب. وبالعودة إلى صورة الناقة التي رسم الشاعر أبعادها، حيث يتبدى أنه قد عبر عن عاطفته تجاهها بالتشبيهات السابقة الذكر التي يمكن أن ينبه عليها بالخطاطة التالية:



ولعل احتفاء الشاعر بالناقة، حتى لا يكاد يغفل شيئاً منها إلا صورته "فكل عضو من أعضائها يرسم بعناية، ويصقل بدقة، بحيث يتكون لنا في النهاية "الناقة المثل" التي أردنا جميع الشعراء، ولتحقيق هذه الغاية يقيم الشعراء صوراً لعلاقات كثيرة، غير منظورة يخلقها خلقاً، ولا يمكن أن تتحقق في الواقع، وهو وحده الذي يصورها ويوحدها، ويجعلها نسيجاً ذا قوم"⁽¹⁾.

2- صورةُ الطَّل:

احتفت القصيدة العربية القديمة بالمقدِّمة الطلِّيَّة، فقد اقترن الطلل معنوياً في ذهن الشاعر ووجدانه، ومادياً باسم المحبوبة، فهناك كانت الحبيبة تقيم، وفي نواحيه يتمُّ اللقاء والمناجاة والتواصل، "... أليس من حقِّ هذه الأطلال أن يعزِّها الشاعر، وأن يقف بها ويطوف حولها؟"⁽²⁾. فقد وقف الشاعر في هذه الأطلال واستوقف،

(1) الخطيب، عماد الدين، (2002م)، الصورة الفنيَّة في المنهج الأسطوري لدراسة الشعراء الجاهلي، دراسة تحليلية نقدية، وزارة الثقافة، عمان، ص 158-159.

(2) الحوفي، أحمد محمَّد، (د.ت)، الغزل في العصر الجاهلي، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، ص 330.

وبكى واستبكى، ونطق واستنطق. ولعل ما يفسر ذلك "أن الحبيبة بعيدة عن الشاعر، فديارها حلت محلها في إثارة عاطفة حباً، فحين ثارت هذه العاطفة أقبل المحب يقبل جدران دارها، فالديار وجدرانها هي المثير الصناعي، والذي سوغ ذلك أن الحبيبة كانت تسكن الديار، فوجود هذه اقترن بوجود تلك، ومرّت على ذلك الأيام، حتّى صارت الحبيبة وديارها وحدة متماسكة الأجزاء، فإذا كان جزء قد رحل، فإنّ الجزء الآخر قد حل محله"⁽¹⁾ ومن النماذج التي افتتح بها الشعراء قصائدهم بوصف الطلل عوف بن الخرع⁽²⁾، من قصيدة يقول فيها⁽³⁾:

أَمِنْ آلِ مَيِّ عَرَفْتَ الدِّيَارَا بَحِيثُ الشَّقِيقِ خَلَاءَ قَفَارَا
تَبَدَّلَتِ الوَحْشَ مِنْ أَهْلِهَا وَكَانَ بِهَا قَبْلُ حَيِّ فَسَارَا
كَأَنَّ الظُّبَاءَ بِهَا وَالنَّعَا جَ البُسْنِ مِنْ رَازِقِي خَمَارَا
وَقَفْتُ بِهَا أَصْلًا مَا تُبِينُ لِسَائِلِهَا القَوْلَ إِلَّا سِرَارَا

يتحدّث عوف عن أطلال محبوبته مي، حيث يستنكر معرفتها لما ألم بها فقد أضحت خلاء قفاراً، وسكنها الوحش والظباء والنعاج، فألمه ذلك عندما وقف بها، حيث حاول عبثاً أن يستنطقها، فلم يرجع إليه الكلام إلا كالسرار. وكما يبدو فإنّ الشاعر قرن بين اسم المحبوبة والطلل: "أمن آل مي عرفت الديار"، بوصفه المثير المقارن أو الصناعي، ولم يكتف بذلك، بل حدّد موقعه، فهو عند الشقيق، ماء بني أسد بن عمرو بن تميم. ولعل السبب في تحديد مواضع الأطلال وأماكنها أنّهم يخافون "أن تمحوها عوادي الطبيعة؛ لأنها ليست دُوراً مشيدة، ولكنها آثار قوم رحل ضربوا خيامهم حيناً من الدهر، ثم ارتحلوا، وخلفوا نؤياً وأحجاراً، أو آثاراً تمحوها الرمال والرياح والسيول، وكما يبدو فالشاعر لم يُطل الوقوف عند طلل محبوبته كما

(1) حامد، عبد القادر، (د.ت)، دراسات في علم النفس الأدبي، نشر لجنة البيان العربي، القاهرة، د.ط، ص56.

(2) هو عوف بن عطية بن عمرو بن عيش من بني مضر والخرع لقب جده (عمرو) من فرسان العرب شاعر جاهلي. انظر: ترجمته في المفضليات، ص327.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص479. الشقيق: ماء لبني أسد بن عمرو بن تميم. الرازقي: كل رقيق من الثياب. السرار: الذي لا يسمع ولا يفهم.

فعل غيره من الشعراء، حيث كانوا يقفون ملياً عند الأطلال، فيعمدون إلى تشبيهها بقطع البرود أو بباقي الوشم في ظاهر اليد... ويدعون لها بالسُّقيا.. ولكنّه اكتفى بالسؤال الاستناريّ الذي يختزل حال الاندهاش والاستغراب، فمعالم هذه الأطلال طُمِسَتْ وَاَمَّحَتْ، فكأنها كان بها أهل وأنيس، وما لفت انتباهه إلا صورة الوحوش والطبّاء والنّعاج تروح وتغدو في ديار المحبوبة، وكأنّ الطبّاء لحسن منظرها وجمالها قد ارتدت ثياباً رقيقةً ملونةً، ويعمد الشّاعر إلى أنسنة مظاهر الطبيعة المتحرّكة والسّاكنة، فالطبّاء بألوانها الزاهية تحاكي النساء اللاتي يرتدين الثياب الرقيقة، والأطلال إنسان لا يكاد يُبين كلاماً أو كأنّ كلامه كالسرار الذي لا يُسمع ولا يُفهم. وفي نموذج آخر يقول عبيد بن الأبرص⁽¹⁾ في إحدى قصائده، حيث يصف أطلال محبوبته⁽²⁾:

فَلَيْسَ رَسْمٌ عَلَى الدَّمِينِ بِبَالِي	فَلَوْى ذَرْوَةَ فَجَنَبِي أَثَالِ
فَالْمَرَوْرَةَ فَالصَّحِيفَةَ قَفَرٌ	كُلُّ وادٍ وَرَوْضَةٍ مُحَالِ
دَارُ حَيٍّ، أَصَابَهُمُ سَالِفُ الدَّهْرِ	رَ، فَأُضْحَتِ دِيَارَهُمْ كَالْخِلَالِ
مَقْفَرَاتٍ، إِلَّا رَمَاداً غِيّاً	وَبَقَايَا، مِنْ دَمْنَةِ الْأَطْلَالِ
وَأَوَارِي، قَدْ عَفَوْنَ، وَنَوِيّاً	وَرَسُوماً، غَيْرِنَ، عَنِ أَحْوَالِ
بُدَلَتْ مِنْهُمْ الدِّيَارُ نَعَاماً	خَاضِبَاتٍ، يُزْجِنُ خَيْطَ الرِّثَالِ
وِظَبَاءً، كَأَنَّهُنَّ أَبَارِيـ	قُ لَجِينِ، تَحْنُو عَلَى الْأَطْفَالِ

يصف عبيد الديار الخالية التي مازلت بعض آثارها باقية، ولم تغيرها يد

(1) عبيد بن الأبرص: هو شاعر جاهلي من بني ثعلبة، كان فارساً شجاعاً تميّز برجاحة العقل وحصافة الرأي وبعده النظرة. انظر ترجمته: مقدّمة ديوانه، شرح أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ص7.

(2) ابن الأبرص، عبيد، (1994م)، ديوانه، شرح أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، ص95-96، الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص547. الدمين، لوى ذروة، جنباً أثال: أسماء مواضع. المروراة، الصحيفة: موضعان. الخلال: جمع خلة، جفل السيف المغطى ببطانة منقوشة. خفي. الأوراي: جمع أري: وهو مربوط الخيل، عفوف: درس.. النووي: حاجز يحجز المال من دخول الخباء. لجين: فضة.

البلى وعوادي الزمان، ولكنها خلت وأقبرت من أهلها، فأضحت خلاءً موحشاً، وقد مضى على رحيلهم وقتٌ طويلٌ؛ ومن المعالم التي ما زالت ماثلةً أمامه رماد الموقد وبقايا الدّمن ومجس الدواب والنوي، كما تبدّل أنسها وحشّة، فسكنت مكان أهلها النعام والظباء. لقد هيّجت هذه الرسوم صبابته وأثارت كوامناً من الشوق في نفسه، وما ينطوي من العشق في داخله. وكما في البيت الأول والثاني فهي أطلالٌ متعدّدة المواضع، فبعضها في الدفين، فلوى ذرورة، فجنبي أثار، فالمرورة، فالصحيفة، ولعلّها الأماكن التي كان يلقي فيها محبوبته. وتتداعى الذكريات هنا من خلال تذكّر تلك الأماكن، فيحنّ إلى تلك المعاهد والرسوم بما تمثّله من مشاعر السعادة والفرح، على الرّغم ممّا يشوبها من أسيّ وحزن، فهذه الأماكن تجسّد مزيجاً وأمزاجاً من المشاعر والأحاسيس، فهي موحشة ومقفرة لخلوّها من أهلها، إلا أنّ مظاهر الحياة ما زالت باقيةً فيها من النعام والظباء وهذا يدلُّ على إلحاح الشّاعر على بعث الحياة في هذه الأطلال من جديد، لأنّ بقاء الطلل بالنسبة للشّاعر يمثّل جدليّة الصراع بين الموت والحياة، أو البقاء والفناء، فمن خلال بقاء الطلل يستمد الحياة والبقاء وقوة الصراع في مواجهة المرئيّ واللامرئيّ من قوى الطبيعة الصحراوية.

فهو يرفض عوامل الفناء والسكون المتجسّدة في الطلل بصفاتها مظاهر سالبة ومتناقضة مع الحياة والحركة الفاعلة، ولذلك حرص أشدّ الحرص على أن يبقى الطلل مجلّى لبعض عناصر الحياة من ظباء ونعام وخصب ويلتفت أيضاً إلى معالم صور هذه الحيوانات، فأولاد النعام نوات سيقان خضر؛ لأنها أكلت من نبات هذه الأطلال، والظباء تشبه أباريق الفضة في بياضها وطول أعناقها. فهذه الصُّور الجزئية تتعاضد لتكمل صورة اللوحة الأم، ألا وهي صورة الطلل. فكلُّ حركة أو لون، أو خط يتناسب وينسجم مع غيره، بحيث تكون اللوحة متناسقة في خطوطها وألوانها وأضوائها.

3- صورة المرأة:

عنيّ الشعراء عنايةً ملحوظة في رسم لوحات رائعة، وصور مبدعة للمرأة، سواءً أكانت أمّاً، أم بنتاً، أم زوجةً، أم حبيبةً، أم قينةً، وحرصوا أشدّ الحرص على حشد عناصر الجمال والبهاء والحسن في هذه اللوحات فلم يتركوا شيئاً من خطوطها

وظلالها وألوانها لتخرج غايةً في الجمال والحسن، فهي المرأة المثال أو النموذج. ويجد المتلقي في كتاب الاختيارين صوراً عدة، من هذه الصور ما يشتمل على التشبيهات والاستعارات وغيرهما من أساليب التعبير، والمتأمل في هذه اللوحات يجد أن الشعراء اتكأوا على عناصر الطبيعة في إبراز ملامح هذه الصورة، خاصة الطيبة والبقرة الوحشية. ومن هذه النماذج الشعرية التي تتبدى فيها صورة المرأة الحبيبة، قول قيس بن الخطيم⁽¹⁾ في إحدى قصائده⁽²⁾:

رَدَّ الْخَلِيطُ الْجَمَالَ فَانصَرَفُوا	مَازَا عَلَيهِمْ لَوْ أَنَّهُمْ وَقَفُوا
لَوْ وَقَفُوا سَاعَةً نَسَأَلُهُمْ	رَيْثَ يَضْحِي جَمَالَهُ السَّلْفُ
فِيهِمْ لَعُوبُ الْعِشَاءِ أَنْسَهُ الـ	دَلَّ، عَرُوبٌ يَسُوءُهَا الْخُلْفُ
بَيْنَ شُكُولِ النِّسَاءِ خَلَقْتَهَا	قَصْدٌ، فَلَا جَبَالَةَ وَلَا قَصْفُ
تَغْتَرِقُ الطَّرْفَ وَهِيَ لَاهِيَّة	كَأَنَّهَا شَفَّ وَجْهَهَا نَزْفُ
قَضَى لَهَا اللَّهُ حِينَ يَخْلُقُهَا الـ	خَالِقُ الْأَيُّكُنْهَا سَدْفُ
تَنَامُ عَن كُبْرِ شَأْنِهَا فَإِذَا	قَامَتْ رُويِدًا تَكَادُ تَنْغْرِفُ
حَوْرَاءُ جِيْدَاءُ يُسْتَضَاءُ بِهَا	كَأَنَّهَا خُوطٌ بَانَةٌ قَصْفُ
تَمْشِي كَمْشِي الزَّهْرَاءِ فِي دَمْتِ الـ	رَمَلٌ إِلَى السَّهْلِ دُونَهُ الْجُرْفُ

(1) قيس بن الخطيم: هو شاعر مخضرم، وفارس مشهور من الأوس، قدم مكة فدعاه النبي عليه السلام إلى الإسلام، وتلا عليه القرآن فقال إني لأسمع كلاماً عجبياً، قد عني، انظر في أمري هذه السنة، فمات قبل الحول. وأنه كان ممن يتصاممون مخافة النساء وعلى أنفسهم من جمالهم. انظر في ترجمته: ابن الخطيم، قيس، (1967م)، ديوانه، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط2، ص11-16.

(2) ابن الخطيم، ديوانه، ص5 وما بعدها، الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كتاب الاختيارين، ص490 وما بعدها. الخليط: جمع مخالط، وهو المخالط لهم في الدار. الريث: الإبطاء. لعوب العشاء: أي تسمر مع السماء وتلهو. الشكول: جمع شكل: الضروب، الجثلة أو الجيلة: الضخمة العليظة، القصف: الدقيقة القليلة. تغترق الطرف: تشغله عما سواها، لاهية غير محتلفة، نزف: خروج الدم. السدف: الظلمة. تنغرف: تسقط. الخوط: القضييب. قصف: تنشي. الزهراء: البقرة الوحشية. يغث: يفسد. أنف: مستأنف. اللبات: جمع لبة، وهي وسط الصدر والنحر، أجواز: جمع جوز، وهو الوسط.

وَلَا يَغِيثُ الْحَدِيثُ مَا نَطَقَتْ وَهُوَ بِفِيهَا ذُو لَذَّةٍ طَرَفُ
تَخْزُنُهُ وَهُوَ مُشْتَهَى حَسَنُ وَهُوَ إِذَا مَا تَكَلَّمْتَ أَنْفُ
كَأَنَّ لِبَاتِهَا تَبَدَّدَهَا هَزَلَى جَرَادٍ أَجْوَازُهُ جُلْفُ

يقف ابن الخطيم في تناوله صورة المرأة المحبوبة على الصورة الخارجية التي تحرك عواطف الحب والجمال لدى المحب، فهو معني بوصف الجمال الجسدي أكثر من عنايته بالمحاسن الخلقية والنفسية، فمن الأوصاف الحسية في تصويره جسد المرأة، أنها: ليست جزلة ولا قصفة، بمعنى أنها وسط في خلقها، فلا هي ضخمة غليظة، ولا هي دقيقة قليلة اللحم، كما أنها ليست بكثيرة لحم الوجه، ويضيء وجهها الظلمة لشدة بياضه من غير سوء، وتنتهي في مشيتها، وهي حوراء أي واسعة العينين، وحسنة العنق، وممتدة الخطو، ولذيدة الحديث، إذا تكلمت أعجبت من تحاوره لحلاوة منطقتها. ولعل الطابع العام الشائع في الشعر العربي، والشعر الجاهلي خاصة، هو أن الاهتمام كان متصرفاً إلى المحاسن الجسمية، إلا أنهم لم ينسوا الجوانب الخلقية والنفسية، فقد ذكروا المرأة بالحياء والعفة والتمنع...⁽¹⁾، وعلى الرغم من تركيز الشاعر على هذه الأوصاف، إلا أنها أوصاف لم تتجاوز الأدب إلى الفحش وإثارة الغرائز وعرض المفاتن. وتتبدى في هذه اللوحة أثر البقرة الوحشية في تشكيل ملامحها، باعتبارها مشبهةً به⁽²⁾ فهي تمشي كمشي الزهراء في الرمل ممتدة، وقد خص الجرف، حيث تصعده، فتكون أشد اتئاداً منها في غيره. وما يلحظ - أيضاً - في هذه الصورة أنها جاءت مقدّمة خلص منها إلى الفروسية والقتال⁽³⁾ فقيس بن الخطيم يتغنى بمعشوقته قبل إقدامه وكرهه، فلا يغادرها إلا بعد أن يتزوّد منها بما يكون له عوناً على لقاءه أعدائه؛ ليمضي فيهم قتلاً وأسراً، فتراه يقرن المرأة وجمالها بجمال خلق النجدة والشهامة والحق، عاصباً قوة الحب بقوة

(1) الجبوري، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ص 287.

(2) انظر في علاقة المرأة بالبقرة الوحشية: أبو ذياب، خليل إبراهيم، (1999م)، الصورة

الاستدراية في الشعر العربي، دار عمار، عمان، ص 188.

(3) انظر بقية القصيدة: الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 495 وما بعدها.

الحرب⁽¹⁾ إذن تجسّد المرأة لدى الشّاعر مصدراً يستمدُّ منه قوّته وطاقته على مواجهة الصعاب والتحديات. وفي نموذج آخر يقول الأسود بن يعفر النهشلي⁽²⁾ في إحدى قصائده⁽³⁾:

يَنْطِقْنَ مَعْرُوفاً وَهُنَّ مَوَانِعُ بِيضُ الْوُجُوهِ رَقِيقَةُ الْأَكْبَادِ
وَالْبِيضُ يَرْمِينِ الْقُلُوبَ كَأَنَّهَا أُدْحِيٌّ بَيْنَ صَرِيمَةٍ وَجَمَادِ
يَنْطِقْنَ مَخْفُوضَ الْحَدِيثِ تَهَامُسًا فَابْلَغْنَ مَا حَاوَلْنَ غَيْرَ تَنَادِي
وَالْحُورُ تَمْشِي، كَالْبُدُورِ، وَكَالْدُمَى وَنَوَاعِمٌ، يَمْشِينَ، بِالْأَرْفَادِ

يعمد الأسود إلى الفنون البلاغية من التشبيه والاستعارة والكناية إلى رسم صورة عامة للمرأة، وهي صورة نمطية طرقتها الشعراء من قبله. فالمرأة تحاكي البدر في حسنها وجمالها، أو كالدمية في روائها، أو كبيض النعامة في صفائها ونقائها. وهي ناعمة كناية عن ترفها وحسن عيشها وغنائها، وكذلك كبيض النعامة كناية عن صونها والفتن بها، حيث يكون بيض النعام في بعد عن السفر والركب، كما لها تأثير جليّ على الرجل فتبلغ منه ما تريد دون مشقة وجهد. ترتبط هذه الصورة عند الأسود بصورة الصيد والطرْد، ولعلّ هذه الصورة لا تختلف كثيراً عن صورة الحرب والقتال التي ربط بينها قيس وبين صورة المرأة، فرحلة الصيد يكتنفها الخطر والمهالك، خاصّة إذا كانت هذه الرحلات إلى أماكن يتناذرها (يخافها) الناس لم يرعها أحد من قبل ويملؤه الأوبد والوحوش، وصورة المرأة في ظل

(1) السيوفي، عصام، (1991م)، المرأة في الأدب الجاهلي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ص20.

(2) شاعر جاهلي، فصيح فحل كان ينادم النعمان بن المنذر ولما أسن كف بصره. انظر ترجمته: المفضّلات، ص215.

(3) الأَخْفُضُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص565-566. الدمى: جمع دمية، وهي الصورة المنقوشة من الرخام، الأدمى: موضع بيض النعامة، الصريمة: القطعة من الرمل، جماد: ما غلظ من الأرض وارتفع، ودون الجبل. تهامس: خفيا. نواعم: جمع ناعمة، وهي المترفة الحسنة العيش.

مغامرات اللهو والمتع، تُعدُّ ضرباً من الهرب لا ضرباً من اللهو فقط.⁽¹⁾ ولعلَّ المرأة في التشبيب الذي تضمّنته مقدّمة القصيدة الجاهليّة، وفي ذلك بعد أسطوري واستحضار للطوطم، لأنَّ المرأة التي ينظر إليها، هي المرأة الغزال- الشمس- الطيّبة- البقرة الوحشيّة... ويبدو أنّ ما يريده الشاعر في هذا الإطار الدينيّ، وهو دينيّ حقيقة- ليس إلاّ تقديم صلوات في محراب الآلهة، أو اللات، فمنها الحياة، ومنها البهاء، ومنها كلّ نعيم الوجود⁽²⁾. فلا غرو أنّ يربط الشاعر بين صورة المرأة وصورة الحرب والقتال، وصورة الصيد والطرْد وغيرهما من هذه الصُّور لأنّها مانحة الخصب والنماء والقوة.

4- صورة الخيل:

تُعدُّ الخيلُ وسيلةً أساسيّةً عند العرب في حروبهم وغزواتهم منذ العصر الجاهليّ، ولعلَّ عناية العرب بالخيل لم تَفَقَّها أيُّ أُمَّة من الأمم، كما أنّ تقديس العربي فرسه قد بلغ مبلغاً عظيماً، فهو لا يفرطُ بها، وإنّ قلَّ ماله.. والصُّورة التي رسمها الشاعر لفرسه أو حصانه تحدّد طبيعة العلاقة بينهما ولم يقتصر دور الخيل على ساحات الحرب والوغي فحسب، بل كانت مصدراً للرزق، ووسيلةً لدفع الجوع والفاقة. ومن الصُّور التي رسمها الشعراء للخيل، قول بشر بن أبي خازم⁽³⁾:

وما تَسْعَى رِجَالُهُمْ، وَلَكِنْ فَضُولُ الْخَيْلِ مُلْجَمَةٌ، صِيَامٌ
فَبَاتَتْ لَيْلَةً، وَأَدِيمَ يَوْمٍ عَلَى الْمَمْهَى، يُجَزُّ لَهَا الثَّغَامُ
فَلَمَّا أَسْهَلَتْ، مِنْ ذِي صُبْحٍ وَسَال، بِهَا، الْمَدَافِعُ وَالْإِكَامُ
أَثْرَنَ عَجَاجَةً، فَخَرَجْنَ مِنْهَا كَمَا خَرَجْتُ، مِنَ الْغَرَضِ، السَّهَامُ
يقول بشر: لا تمشي رجالنا، فعند كل رجل منا فرس، وعندنا بعد ذلك فضول

(1) ناصف، دراسة الأدب العربي، ص285.

(2) زكي، أحمد كمال، (1981م)، التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، م3، ع4، إبريل، ص120.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص616-618. الممهي: ماء لبني غني، عذب، النقام: ما ابيض وليس من النباتات. اسهلت: دخلت السهل، ذو صباح: موضع، المدافع: جمع الدفع، أسفل الوادي. العجاجة: الغبار.

خيل قائمة وملجّمة، تبيت الليل يقدم لها الماء العذب، ويُجزّ لها العلف المُتَّخذ من الزهر والثمر، فلما تصير إلى السهل والآكام والحزون، تُثير النقع والغبار، ثم يخرج منه كما تخرج السهام من الأهداف، ولها أثر تتركه سنايبها في أماكن سيرها من الأرض، فإذا ما خرجت أوائلها بدت شعناً من شدّة العدو، كأنّها ألقت أولادها فحزمت بالملاء (الإزار) لخلاء أجوافها، حيث يكون أقوى لها وأصلب لظهورها، كما تباري أسنة راكبيها بخدودها.

جاءت صورة الخيل في هذا المقطع استكمالاً للحديث عن مواطن الفخر التي تغنى الشاعر بها بمآثر قومه، من شجاعة وقوة وبطولة. فبعد أن ألمَّ بحديث الطيف ورحلة صاحبه وقطعها الوصل الذي كان بينهما، الممتدّ إلى زمن المشيب، ثم استعاد ذكريات الصبا واللّهو، ونعت محبوبته، ووصف الفلاة الموحشة، انتقل إلى مخاطبة بني سعد ومواليهم مهدداً وموعداً بعد أن قدّم إليهم العذر، ثم يفخر بقومه وينعت خيلهم، حيث يشرع برسم جزئيات هذه الصّورة، فهي خيل كثيرة قد أخذت هيئتها للنزال، قائمة وملجّمة: "فُضُول الخيل ملجمة قيام"، وباتت تُسقى عذب الماء، وتُطعم ما يبس من النبات والثمر: "فباتت... على المهى يجز لها الثغام" ثم ينتقل إلى مشهد انطلاقها من ذى صباح، حيث أسهلت، ويُعدّ ذلك اجتازت مدافع الماء إلى الرياض والأودية، فبدأ الغبار يثور بشدة من وقع حوافر الخيل، ثم خرج منه كما يخرج السهم من الهدف، فهي خيل سريعة نشيطة. ويلتفت الشاعر إلى تصوير آثار سنايب الخيل في الأرض، حيث شبّه آثار حوافرها بالركايا، أي الحفر في الأرض: "حيث جالت ركيّة سنبك فيها انثلام" وكذلك تصوير أوائل الخيل، فهي شعث منتفشة شعر النواصي من شدّة العدو، فقد عمل الغبار والعرض على انتصاب شعر نواصيها، وشبه جذاعها أي أفتاء الخيل بالجلام أي الذي يقطع به الثياب، أو يجز به الصوف في دقّتها وضمورها: "كأنّ جذاعها أصلاً جلام" وفي البيت الأخير من هذه المجموعة يتوقف الشاعر عند لوحة من هذا المشهد الكلّي الذي رسم للخيل، وهو علاقة الفارس بجواده أو فرسه، فعلاوة على سرعته ونشاطه: "بيادرون الأسنة" فهو حال يقظة وانتباه دائمين "مصغيات" ولعل هذه المفردة تصور بعداً آخر غير تمايل الرؤوس حيث اشتداد العدو، ألا وهو إصغاء الجواد لفارس لتلقيه الأوامر أثناء الكر

والفر، وهذا يدلّ على الاعتناء الشديد بتدريب الخيول واستعدادها للقتال، وقوة السرعة مع الإصغاء والحذر والانتباه بالحمام التي تتفارق الماء القليل. وفي نموذج آخر يقول فيه طفيل بن عوف⁽¹⁾:

وفيتا رباط الخيل، كل مطهم رجيل، كسرحان الغضي، المتأوب
يذيق الذي يعلو على ظهر متته، ظلال خذاريق، من الشد، ملهب
وجرداء ممرح، نبيل حزامها طروح، كعود النبعة، المتخب
تنيف، إذا قورت من القود وانطوت، بهاد رفيع، يقهر الخيل، صلهب

تعدّ قصيدة طفيل - هذه - من أكبر قصائد كتاب الاختيارين من حيث عدد الأبيات التي تحدثت عن الخيل، فقد بلغ عدد الأبيات التي عرضت لصورة الخيل (46) بيتاً من مجموع أبيات القصيدة الذي بلغ (77) بيتاً، حيث حشد فيها - ما أمكنه - من صفاتها وخصائصها وطبائعها...، كما قصر حديثه على خيول الحرب. نهضت هذه الصورة على بلاغة البيان من تشبيه واستعارة وكنائية، كما استوفت الصورة عناصرها من لون وحركة وصوت، بحيث استطاع الشاعر أن يرسم لوحة فنية جميلة للحصان / الفرس العربي الأصيل: لونه، سرعته، شكله الخارجي، عراقته، ملامح صورته أثناء الحرب. ويستطيع المتلقي أن يتلمس ملامح هذه الصورة التي رسمها الشاعر بخطوطها وألوانها وتناسقها وانسجامها.. وذلك على النحو الآتي:

الشكل الخارجي:

قصير الشعر⁽²⁾، جسم عال كقصر منيف⁽³⁾، عظيم الوسط⁽⁴⁾، طويل العنق

(1) ابن عوف، ديوانه، ص27، الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص8 وما بعدها وسيشار إلى الصور الأخرى الواردة في الشرح برقم أبياتها في الهامش. المطهم: الذي يُحسن كل شيء منه، الرجيل: شديد الحافر. خذاريق: الخدرفة: المر السريع. جرداء: قصيرة الشعر، المنتخب: الذي نزع قشره. تورت: الاقوارار: الغمر، صلهب: طويل الجسيم.

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص10

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص11، 16، 53.

(4) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص15.

كالرمح⁽¹⁾، قليل لحسم الوصيم⁽²⁾، عصابة ذراعها ظاهرة ليست ملساء⁽³⁾، وألوانها: بعضها الكميت (بين الأحمر وبين الأشقر) وبعضها أحوى (مائل إلى السواد)، وبعضها الآخر تضرب حمرة إلى السواد⁽⁴⁾، محجلة الأيدي⁽⁵⁾.

الأصالة والعراقة: جلبت من مكانين قصيب (أعراف لبنى وأعراف غمرة)⁽⁶⁾، من نسل الغراب والوجيه ولاحق وأعوج⁽⁷⁾.

الحركة والسرعة: كسرحان (ذئب) الغضى⁽⁸⁾، كخذاريف الصبيان، شديد الحافر/ شديدة الوطاء على الأرض⁽⁹⁾.

صورتها في المعركة:

السَّرْجُ لا يبارح ظهرها⁽¹⁰⁾، الماء الذي يبيس على ظهورها يحاكي الصفحة التي يجفّف عليها الاء قط⁽¹¹⁾، كأنّ آثار أذناؤها في الأرض مجرّ تحلّ من طولها⁽¹²⁾، ضمرت من شدّة السير⁽¹³⁾، إذا هبطت القيعان رأيت خلقها مثل الملاءة للغبار الذي تشيره⁽¹⁴⁾، أما إذا أسهلت فكأنّ غبارها دخان شجر التنصيب⁽¹⁵⁾، صوتها قويّ يشبه

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 15، 26

(2) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 68

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 37.

(4) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 15، 16، 23، 24، 17

(5) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 28

(6) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 21، 22

(7) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 13، 14، 38، 47، 48، 49.

(8) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 25

(9) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 27.

(10) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 29.

(11) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 30.

(12) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 31.

(13) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 32.

(14) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 39.

(15) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 40.

صوت الشخص المُغضَب⁽¹⁾ وبعد أن تعودَ من الغزو تنقلب بوجوهٍ كريمة: ولعلَّ اهتمام الشاعر - بصورة عامة - بهذا الحيوان، على هذا النحو من الاستقصاء يمكن أن يردَّ إلى أنه يمثِّل لديه وسيلةً للخلاص النَّفسيِّ، فالسرعة والقوة والصلابة في الخِلقَةِ تحقيق لأمله في الانتصار على واقعه، أو ليختزل الشاعر فيهما الماضي والحاضر في لحظاتٍ قصيرة ليست أكثر امتداداً من اللحظات الأخرى⁽²⁾.

سمات الصورة الكليَّة في كتاب الاختيارين:

لا تعدُّ الصورة الشعريَّة حشداً للتشبيهاً والاستعارات والكنيات فالصورة في العمل الفني: " نفاذ إلى كنه الأشياء وسبر لأغوارها، وترتيب لانفعالات، وتبويب لها، بحسب أولويَّتها وأهميَّتها، وإصدار الحكم على جماليَّة الصورة، إذ تلعب قدرة الشاعر فيها على رصد الألوان والحركات والأصوات من خلال الدفق الشعوري وشحنات الانفعال التي تردف بها صورة الجانب العقلي في التشكيل الصوري"⁽³⁾ أو من خلال الوقوف السابق على الصور الشعريَّة الكليَّة وجماليتها، ويمكن إجمال الخصائص الجماليَّة والفنيَّة لهذه الصور بما يأتي:

أولاً: توظيف الحركة:

يُعدُّ عنصر الحركة إحدى العناصر المهمَّة في التصوير الشعري، وتتوقف على ملكة الشاعر وقدرته، وإحساسه بمكوناتها، وما يستوحيه منها، لا على ما سيرصده بعينه فقط، ويشكِّل التصوير بالحركة طريقاً من طرق الإبانة والتعبير عن المعنى، فهو "يدخل في صميم التصوير البياني لقدرته على تشخيص المعاني المجردة في صور محسوسة بارزة للعيان"⁽⁴⁾، كما يزيد من قدرة التصوير في التأثير على النفوس، والنقاط الشعاع للحركة دليل على مقدرته، ووعيه، وقوَّة ملاحظته،

(1) الأُخفش الصَّغير، كتاب الاختيارين، ص40.

(2) النعيمي، إسماعيل، (1995م)، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر، القاهرة، ص101.

(3) الزبيدي، حسام عبد الكريم، (2007م)، الصورة الشعريَّة عند ابن زيدون، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الهاشمية، الأردن، ص19.

(4) الزبيدي، الصورة الشعريَّة عند ابن زيدون، ص20.

علاوة على أنها تنفي الملل والجمود عن الصورة الشعريّة⁽¹⁾ ولقد حرص الشاعر العربي القديم على بثّ الحركة وإشاعة الحياة في صورهِ الشعريّة، خاصة في الطلل، لأنّه يجسّد لديه جدليّة الصراع مع عوامل الفناء والامحاء، ولذلك فاستمراريّة الحياة في الطلل، يعني - بالتالي - استمراريّة الحياة لدى الشاعر، فأتسامه بالسكونيّة والعدميّة واللافاعليّة، يلقي بظلاله على الشاعر، ويعطل سيرورة الحياة الإنسانيّة القائمة على الصراع والتوتر، ولذلك تراه كما سبقت الإشارة يَصوّر الأطلال تعجُّ بالحياة، وتتبعث بالحركة، حركة الحيوانات التي وجدت لها المأوى: الأمن والكلأ الخصب في هذه الأطلال بعد أن رحل عنها ساكنوها.

ثانياً: توظيف الألوان:

يُعدُّ اللون مُدخلًا رئيساً لفهم الصورة الشعريّة، فهو جزء لا ينفصل عنها، كما إنّه شديد الالتحام بعناصر الصورة الأخرى، كالصوت والحركة ويُعدُّ -أيضاً- أحد الدوالّ في السياق الشعريّ بما يمتلك من فاعليّة بصريّة تخاطب الوجدان والشعور، ويرتبط بالبعد العاطفيّ الانفعاليّ مع دلالاته المختزنة في الذاكرة، وقد أولاه الدارسون أهميّة خاصّة لما له من دلالات عاطفيّة ونفسيّة وانفعاليّة في "ألوان الأشياء هي المظاهر الحسيّة التي تحدث توتراً في الأعصاب وحركة في المشاعر"⁽²⁾، وقد حفلت الصورة الشعريّة سابقة الذكر بالألوان، سواء أكان ذلك في وصف مظاهر الطبيعة المتحركة أم مظاهرها الساكنة. فالعنب أحوى، والحصان كُميت، والبقرة الوحشيّة زاهيّة بيضاء، والظباء بيض، والدمى منقوشة في الرخام، إلى غير ذلك من هذه الألوان التي يجدها المتلقّي متناثرة في ثنايا النصوص، التي لا يمكن عزلها عن سياقاتها الشعريّة، فهي بمثابة حلقة من حلقات الوصل بين المبدع والمتلقّي.

ثالثاً: حسيّة الصورة:

لعلّ العلاقة الوثيقة بين مظاهر الكون الحسيّة والمعنويّة، هي ما يدفع الشاعر

(1) أبو موسى، محمّد، (1997م)، التصوير البياني دراسة تحليليّة لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط4.

(2) إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص33.

للجوء إلى استخدام الصورة الحسيّة وتوظيفها في شعره "وما دام الهدف النهائي من الأدب والشعر هو نقل تجربة بشرية، أو على الأصحّ أثر هذه التجربة من نفس إلى نفس، فإنّه يصبح من الحكمة، بل من الواجب على الأديب أو الشاعر الذي يريد أن يستنفذ كل ما بنفسه وينقله إلى نفوس الآخرين، أن ينقل ألفاظاً من مجال حيّ معيّن إلى مجال آخر، إذا كان في هذا النقل ما يعينه على هدفه، وهو نقل الأثر النفسيّ إلى الغير⁽¹⁾، ومن هنا تبيّن أهميّة استخدام المحسوسات في التعبير عن مكونات الشاعر" منها الحقل الذي يقتص منه الخيال عناصر الصورة، وتشتمل عليه الرموز ويجسد فيها الواقع، ويعطيها وظائف جديدة يغوص في أعماقها، ويضيء جوهر وجودها فيعيد إلى الواقع وهجّة انسجامه"⁽²⁾، فالمثيرات الحسيّة هي أساس التصوير إذن، ومن خلالها يتمكن الشاعر من استخدام العلاقات الحسيّة بشتّى أنواعها بقصد تمثيل تصور ذهني يعين له دلالاته وقيّمته الشعوريّة من تنشيط الحواسّ وإهابها⁽³⁾ وتتبدّى هذه الحسيّة في تشبيه المحبوبة بالبقرة الوحشيّة، ووسط صدر أو نحر المحبوبة، وقد زُيّن بالحليّ بهزلي الجرار الذي قطع رأسه وأرجله وترك وسطه، وكذلك في تشخيص بعض المعنويّات، مثل تشخيص الدهر في قول عبّيد بن الأبرص والطّبّاء بالأم التي تحنو على أطفالها.

رابعاً: الجانب النفسيّ:

جاءت صور هؤلاء الشعراء ملوّنة بالمشاعر والأحاسيس، ومترجمة لدواخل الشاعر، وناقلة لصدى المرثيّات في إحساس شعري، فالشاعر ذو حساسيّة مفرطة تجاه مفردات الوجود مكنته من الربط بينها في صور جميلة في إطار المتعدّد المنسجم في وحدة الصورة، فقد جمعت هذه الصّور الكليّة بين الأسى والحزن والشعور بالسعادة والطمأنينة، وعلى الرغم من هذه المفارقة التي تتبدّى من هذه المشاعر، فإنّها ترسم موقفاً منسجماً ولعلّ ممّا يجسّد الجانب النفسيّ من هذه الصّور،

(1) الجندي، درويش، (1972م)، الرمزيّة في الأدب العربي، دار النهضة، القاهرة، ص111.

(2) مندور، محمّد، (د.ت)، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، معهد الدراسات العربيّة، مصر، (د.ط)، ص33.

(3) حمود، محمّد، (1986م)، الحداثة في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص14.

هي صورة الطلل التي تكشف عن تشكلات الصراع بين الإنسان وما حوله في إطاره المكاني والزمني.

فالطلل يجعل الشاعر شاهداً على صورتين: صورة الحياة المتمثلة بوجود المحبوبة والأهل، قبل أن يتركوه ويغادروه، وصورة الموت الراهن عندما يعاين الشاعر تجربة الفقد على حقيقتها⁽¹⁾ وإزاء سطوة الصُّورة الأولى وبما تثيره من مشاعر الرهبة والفرع يقف الشاعر حائراً أمام هذا المكان أو الطلل الذي أضحي قفراً وخلاءً، ولذلك تراه يحرص على بعث الحياة فيه، حيث تواجد مصادر الحياة وتوافرها كالمطر وخصب الأرض وبالتالي نجد الطِّباء والنَّعاج والوحوش تغدو وتروح فيه آمنة مطمئنة، وبذلك يتخلص من سكونية وموات المكان⁽²⁾.

3.5 السمات الإبداعية العامة للصُّورة الفنيّة في كتاب الاختيارين:

تعدُّ الصُّورة الشعريّة من العناصر المهمّة في تشكيل العجز الشعريّ، ومكوناً فاعلاً في التكوين الفنيّ للعملية الشعريّة وإذا "كانت المعاني للشعر بمنزلة المادّة الموضوعية، والشعر فيها كالصُّورة، كما يوجد في كلّ صناعة، من أنّه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصُّور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في معنى - كان - من الرفعة والصنعة، والرفث والنزاعة، والبذخ والقناعة، والمدح [والهجاء]، وغير ذلك من المعاني الحميدة، أو الذميمة، أن يتوخّى البلوغ من التجويد في ذلك الغاية المطلوبة"⁽³⁾ فالصُّورة هي روح الشعر "ومن هنا اعتقد البعض بأنّ العملية الشعريّة أقرب إلى الرسم، ومنهم من قال: إنّها أقرب إلى الموسيقى، باعتبار الصُّورة الصوتيّة دون غيرها"⁽⁴⁾ وقد توسّع عبد القاهر

(1) عليّات، يوسف، (2004م)، جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً، وزارة الثقافة، عمان، ص136.

(2) انظر النموذجين السابقين الذكر في صورة الطلل، الأخفش، الاختيارين، ص479، و ص479.

(3) البغدادي، نقد الشعر، ص2.

(4) الديلمي، سمير علي سمير، (1990م)، الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص57.

الجرجاني في رؤيته للصورة الفنيّة فرأى أن "الصورة تقع في المعنى، وليس في الإطار الشعري وحسب"⁽¹⁾ خلافاً لما ذهب إليه قدامة ابن جعفر، أي بمعنى أنها تدخل في العناصر الأخرى للشعر. وبقدر تمكن الشاعر من صياغة معانيه، ونجاحه في نقلها إلى المتلقي، يُحكم على شاعريته، فـ"معلوم أنّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب، يصاغ منها خاتم أو سوار، فكم مجالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداعته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة، كذلك مُحال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزيّة في الكلام أن تنظر في مجرد معناه، وكما لو فضّلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود، أو فضته أنفس، لم يكن تفضيلاً له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغي إذا فضّلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر أو كلام"⁽²⁾ فالصورة إذن مناط الحكم على النصّ الشعريّ فـ "كم من معنى حسن قد تبين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتدل على معنى قبيح ألبسه"⁽³⁾ والعمل الشعري لا يقع في النفس، أو يُجيب إليها "بالنظر والحاجة، ولا يحلّ في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ويقر به منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً مُحكماً ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً وإن لم يكن لطيفاً رشقاً، وقد يجد الصورة الحسنة والخلقة التامة مقلية ممقوتة وأخرى دونها مستحلاة مرموقة"⁽⁴⁾ وهذا يعني أنّ مهمّة العمل الفنيّ ليست إثبات قضية ما أو نقضها، أو توضيح حقيقة معيّنة، بقدر ما هو إفصاح عن تجربة شعوريّة نفسيّة فرديّة أو جمعيّة عانى منها الشاعر وجسدها هذا العمل الفنيّ بحيث تحرك المشاعر لدى المتلقي، وليس بالضرورة أن تقنع عقله،

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 268.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 167.

(3) ابن طباطبا العلوي، محمّد بن أحمد (ت 322هـ)، (1956م)، عيار الشعر،

تحقيق: طه الحاجري ومحمّد زغلول سلام، المكتبة التجاريّة، القاهرة، ص 3.

(4) الجرجاني، علي بن عبد العزيز (ت 392هـ)، (1966م)، الوساطة بين المتنبي

وخصومه، تحقيق: محمّد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمّد الجاوي، مطبعة الباري

عيسى الحلبي، القاهرة، ص 100.

فرغبة الفنان في أن ينفس عن عاطفته، وأن يضع هذا النفيس في صورة تثير في كل من يتلقاها نظير عاطفته⁽¹⁾. وتستعمل كلمة الصورة - عادة - للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق، أحياناً، مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات⁽²⁾ ويُسند إليها دور أساس في عملية الخلق الشعري⁽³⁾ وهي تركيبة لغوية، تقدم مركباً عقلياً وانفعالياً في لحظة من الوقت⁽⁴⁾ كما أنها إحدى طرق التعبير عن المرئيات والوجدانيات، لإثارة المشاعر، وجعل المتلقي مشاركاً للمبدع في أفكاره وانفعالاته⁽⁵⁾. فضلاً عن أن أثر وظيفة اللا واقع في النص الأدبي، باعتبار أن الآلية هذا الأثر، هي إعادة إنتاج الواقع⁽⁶⁾.

الصورة الفنية في كتاب الاختيارين، وإن كانت لشعراء كثير، معظمهم جاهلي، وقليل منهم إسلامي، وقليل منهم مخضرم، إلا أن مصادر تكوينهم الفكري والثقافي والاجتماعي يكاد يكون متشابهاً إلى حد كبير جداً، فهي تمتح من البيئة الجاهلية بما يكتنفها من حروب وغزوات، وقيم اجتماعية وخلقية تجسدت في منظومة من الممارسات في حياتهم اليومية ومعاملاتهم فيما بينهم، بعضها تجلّى في الأخلاق الصالحة والحميدة، وفي حين برز بعضها الآخر في الجانب السيئ شكّلت - بالتالي - مكوّنهم الثقافي والأخلاقي والاجتماعي، فكل هذه العوامل والمكونات أعطت أدب اللغة العربية ذاتية خاصة وطبعته على نحو خاص، يختلف عن آداب

(1) النويهي، محمد محمد، (1959م)، محاضرات في عصر الصدق في الأدب، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة، ص 17.

(2) ناصف، مصطفى، الصورة الأدبية، ص 3.

(3) أبو ديب، كمال، (1987م)، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ص 129.

(4) نوتبي، ونفرد، (1996م)، لغة الشعر، ترجمة: عيسى العاكوب وخليفة العرابي، معهد الإنماء العربي، بيروت، ص 80.

(5) مطلوب، أحمد، (1985م)، الصورة في شعر الأخطل، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ص 35.

(6) تاديبه، جان إيف، (1993م)، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد، وزارة الثقافة، دمشق، ص 156.

الأُمم الأخرى"⁽¹⁾ وفي (مصادرهم الفكرية...) أيضا قد تأثرت بمجيء الإسلام، الذي صحَّ المفاهيم والقيم التي كانت قد انحرفت من مباهاة وفخر واستكثار واستعلاء... وردّها إلى أصولها الحقيقيّة بالتماس الحق، فجعل البطولة في حرب الأعداء والذود عن حياض الإسلام، وضلوع العالم في العلم، وكرم الكريم في الإنفاق، لا من أجل الشهرة والظهور، بل ابتغاء مرضاة الله. ومن هنا جاءت السمّات العامّة للصُّور الشعريّة في كِتَاب الاختيارينِ موحّدة بينهم في معظم أجزائها، وهذا لا يعني إلاّ بعدم فهم المتلقّي بعض الفروق، ووجوه الاختلاف في عرض الصُّور في مضامينها وحيثياتها لدى الشاعر، معيّنُ أمثلتها طبيعة التجربة الذاتية له.

1.3.5 الإبداعية وماهيتها في كِتَاب الاختيارين:

تكمّن أهميّة الصُّورة وجمالها في تفردّها، وعدم تكرارها، وفي مطابقتها (للدهشة التي حدثت وقت وقوعها، والمفاجأة التي تتركها لدى المتلقّي عند المشاهدة)⁽²⁾ وإذا كانت التجربة الفنيّة هي أصل الإبداع الشعريّ فإنّ "الوسيلة الفنيّة الجوهرية لنقل التجربة هي الصُّورة.... فما التجربة الشعريّة كلها إلاّ صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صورة جزئية..."⁽³⁾ وقوام هذه الصُّورة بطبيعة الحال - هو الأخيّلة المُفضية إلى تشكيلات خارجيّة تثير الحواسّ على الدوام، وتبعث البهجة والدهشة في النفوس، وهذا شيءٌ طبيعيّ، لأن الصُّورة أداة النقل البديل للتعبير المباشر الذي لا يحسن استغلال إمكانات اللغة المجازية⁽⁴⁾ وقد أفاض النقاد القدامى والمحدثون في الحديث عن العمليّة الإبداعية وماهيتها: مقوماتها ومرآحتها وأوقاتها.

(1) الجندي، أنور، (د.ت)، خصائص الأدب العربي، دار الكِتَاب اللبناني، بيروت، د.ط، ص18.

(2) نشوان، حسين، (2007م)، عين ثالثة - تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية، وزارة الثقافة، عمان، ص115.

(3) هلال، النقد الأدبي الحديث، ص442.

(4) قاسم، عدنان، الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر - دراسة نقدية في أصالة الشعر، المنشأة الشعبيّة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، 1980، ص245.

ولعل ابن طباطبا العلويّ من أكثر النُقّاد العرب القدامى الذين أوضحوا المراحل التي تمرُّ بها تلك العمليّة، وحددها في أربع مراحل، وهي:

1. مرحلة استحضار المعاني.
2. نواذر الألفاظ والجمل والأبيات التي تعبر عن هذه المعاني وإثباتها.
3. إعادة ترتيب هذه الأبيات.
4. التنقيح والتنقيف⁽¹⁾.

ويرى أحمد زكي أنّ الشاعِر لا يكاد ينتهي من عمليّة الإبداع " حتى يعود إليها - بدم باردٍ - ليفكّر فيه وينقّحه ويهدّبه، ويحذف منه أو يضيف إليه سائلاً نفسه في كل وقت: ما مدى التوافق بين تجربته في المجال الروحي وبين صورتها اللغويّة في المجال الزمني؟⁽²⁾ فالعمليّة الإبداعية إذن " طَبَعٌ ودافع وإرادة وصناعة وجهد"⁽³⁾. في حين إنّ طه حسين يرى أنّ الثقافة عنصر ضروريٌّ وأساس في الخلق الفنيّ، ويذهب إلى أنّ "الأديب لا يستطيع أن ينتج إنتاجاً حسناً إلا إذا كان مستكماً أدوات هذا الإنتاج، والثقافة الواسعة العميقة المنوّعة، وهي أهم هذه الأدوات"⁽⁴⁾ ولعلّ من أهمّ السمّات الإبداعية في الصُّورة الفنيّة في كتاب الاختيارين ما يأتي⁽⁵⁾:

1- الابتكار 2- التناسق 3- الوحدة

الابتكار:

لا يُعدُّ تشكيل الصُّورة - خاصة الحسيّة منها- محاكاة للطبيعة، وتسجيلاً فوتوغرافياً لها، فالأديب لا ينقل المشاهد التي تقع تحت حواسه كما هي، بل يخضعها لتشكيله، فتأتي صورةً لفكرته هو، وليست صورةً لذاتها⁽⁶⁾ ولذلك يظلُّ

(1) انظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 129.

(2) زكي، أحمد كمال، (1967م)، النقد دراسة وتطبيق، دار الكتاب العرب، بيروت، ص 106.

(3) مندور، محمّد، (د.ت)، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، ص 38.

(4) حسين، طه، (د.ت)، حديث الأربعاء، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط 12، ج 2، ص 202.

(5) الجهني، زيد، الصورة الفنية في المفضليات، ص 787.

(6) البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثّاني الهجري، ص 32.

الابتكار مطلبه الدائم، وموطن حرصه الشديد، فهو " من أهم مظاهر العبقرية، ومن الأدلة على قدرة الأديب على الغوص في أعماق التجربة واستشفاف كل خصائصها، وتشرب كل إحياءاتها ومعرفة كل ما فيها"⁽¹⁾ وقد عني به الأدياء وجهدوا أنفسهم في إبرازه ولفت المتلقين إليه، فالبحتري - على سبيل المثال - كان إذا أنشد شعراً النفث إلى مستمعيه قائلاً لهم " الله لم لا تقولون أحسنت، هذا والله معنى ما سبقتني إليه أحد"⁽²⁾ - وكان المتنبي كذلك - إذا حاجه أحد في معنى له قال: " أين أنت من قولي كذا...."⁽³⁾ وقد دأب النقاد القدامى على إبراز مظاهر الجودة والابتكار لدى الشعراء، ووضعوا أيديهم على ما أبدعوا في أشعارهم، فالأمدي مثلاً يشير إلى فضل كل من أبي تمام والبحتري في غير موطن من أشعارهم⁽⁴⁾ وكذلك فعل الجرجاني مع المتنبي وجريير، وأبي نواس وغيرهم⁽⁵⁾ غير أن خلو قصيدة أو جملة قصائد من ديوان الشاعر من أفكار وصور جديدة ومبتكرة، لا يجعلنا نسقط القصيدة أو الديوان برمته؛ لأن التجديد ليس كل شيء في الشعر ولا كل ميزة في الفن، إنه أحد أسباب الجودة، وهنالك من الأسباب الأخرى، كروعة التصوير للعواطف، والقدرة على إبرازها جياشة قوية، وبراعة الخيال، وحسن التراكيب، وجمال الموسيقى، ما يفضي إلى عدم ابتكار الشاعر والجدة في صورة⁽⁶⁾، وفي كتاب الاختيارين من الصور المبتكرة الكثيرة لدى الشعراء، ولعل ذلك يعدّ عاملاً من

(1) شعيب، محمد عبد الرحمن، (1967م)، في النقد الأدبي الحديث، دار التأليف، القاهرة، ص107.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت356هـ)، (د.ت)، الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، ج1، ص50.

(3) البستاني، بطرس، (د.ت)، أدباء العرب في العصر العباسي، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، ج2، ص216.

(4) الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى (ت370هـ)، (د.ت)، الموازنة، تحقيق: محمد يحيى الدين عبد المجيد، المكتبة العلمية، بيروت، (د.ط)، ص378-380.

(5) الجرجاني، علي بن عبد العزيز، (ت366هـ)، (1966م)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، دار القلم، بيروت، (د.ط)، ص29، 55، 82.

(6) الجهني، زيد، الصورة الفنية في المفضليات، ص789.

عوامل اختيارها، وسبباً من أسباب خلودها وبقائها، ومن تلك الصور المبتكرة، الصورة التي رسمها الشاعر مالك بن الربيع لنفسه وقد أدركته الوفاة، وهو ماضٍ إلى الجهاد في جيش سعيد بن عثمان بن عفان، يقول⁽¹⁾:

تَقُولُ ابْنَتِي لَمَّا رَأَتْ طُورَ رِحْلَتِي مَسِيرُكَ، هَذَا تَارِكِي لَا أَبَالِيَا
تَذَكَّرْتُ مَنْ يَبْكِي عَلَيَّ فَلَمْ أَجِدْ سِوَى السِّيفِ وَالرَّمْحِ الرَّدِينِيِّ بَاكِيا
وَأَشْقَرَ، خَنْدِيزَ، يَجْرُ عِنَاتِهِ إِلَى الْمَاءِ لَمْ يَتْرِكْ لَهُ الْمَوْتَ سَاقِيَا
وَلَكِنْ بِأَكْنَافِ (السَّمِينَةِ) نَسْوَةٌ عَزِيزٌ عَلَيْهِنَّ الْعَشِيَّةُ مَا بِيَا
صَرِيحٌ عَلَى أَيْدِي الرِّجَالِ بِقَفْزَةٍ يُسَوُّونَ لِحْدِي حَيْثُ حُمَّ قَضَائِيَا
وَلَمَّا تَرَأَتْ عِنْدَ مَرَوْ مَنِيَّتِي وَطَالَ بِهَا سُقْمِي، وَحَانَتْ وَفَاتِيَا
أَقُولُ لِأَصْحَابِي أَرْفَعُونِي فَإِنَّهُ يَقَرُّ بَعِينِي أَنْ (سُهَيْلٌ) بَدَا لِيَا
فِي صَاحِبِي رَحْلِي دَنَا الْمَوْتُ فَاَنْزَلَا بِرَابِيَّةِ إِنْجِي مَقِيمٌ لِيَالِيَا

بدأت القصيدة بكلمة أبيات استفتاحية حزينة مؤلمة تبدت فيها سيطرة المكان (نجد) على نفس الشاعر⁽²⁾ منذ عتبة النص إلى آخر بيت فيه، وقد عبّر ابن الربيع عن هذه السطوة المكانية بأحد متعلقات المكان (شجر الغضى) لما يحمله هذا الدال من إحياءات تكشف عن مدى تعلق الشاعر بالمكان، فشجر الغضى الذي تعرف في (نجد) أكثر من غيرها، يجمع بين الصلابة، وطول اتقاد جمره⁽³⁾، فكأنه يستمدُّ صلابته وقوته، حيث استدعى ماضيه وأيام شبابه⁽⁴⁾ في لحظة بدا العجز والضعف والوهن بادياً وجلياً، بدأت ملامح هذه الصورة بالحوار الخاطف السريع بين الشاعر وابنته:

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 623-629. الرديني: منسوب إلى ردينة. وهي امرأة كانت تتقف الرماح. الأشقر: الفرس الأشقر، والخنديز: الفحل الجواد. السمينة: اسم موضع. حم قضائي: أي قضيت منيتي. مرو: بلد بخراسان. يقر. وسهيل لا يرى بخراسان، فيقول: ارفعوني لعلي أراه، فتفز عيني برويته، لأنه لا يرى إلا في بلده.

(2) انظر: الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 620.

(3) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (غضى).

(4) انظر: الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 621.

تقول ابنتي لما رأته طول رحلتني مسيرك، هذا تاركي لا أبا لي
إنه حوارٌ جسّد الشعورَ النفسيّ الذي يشعر به المرءُ حينما يودّع عزيزاً
عليه، فيتراعى له أنه اللقاء الأخير بينهما، وفي تتابعٍ سريعٍ للأحداث، يستحضر
الشاعر حاله وقد وافته المنية بعيداً عن موطنه وأهله، فلا أحد يبكيه إلا سيفه ورمحه
وحصانه، ليس خوفاً من الموت ورهيبته منه، وإنما تحمل في طيات هذه الدوال
شجاعةً وإقداماً، فذكرى تغرّبهُ دفعه للبحث عن مؤنسٍ له، وبدا يخلق العوالم من
حوله، فبتّ في سيفه دفق المشاعر، ونفخ في رمحه روح الإحساس، حتى نزعا إلى
سلوك جنائزيّ، فنثرا دمعهما حزناً وأسىً على فقده، وبذلك حاول أن ينفى عن نفسه
ألم الاحتضار في غربته، وبعد أن صور حاله المستعرة بين غربتين إحداهما
روحيةً، وثانيتها جسديةً، صور حاله وقد حانت منيته⁽¹⁾:

أقول لأصحابي ارفعوني فإنه يقر بعيني أن (سهيل) بدا لي

لا شك أنها صورة مؤلمة يغشيها الأسى والحزن، ومع ذلك يشوبها بعض
الأمل والتفاؤل، عندما يأمر رفقاءه بأن يرفعوه بين أيديهم ليرى نجم سهيل الذي كان
يراه في وطنه عل قلبه يطمئن، وعينه تقرّ، فيرحل بفكره وعقله إلى حيث أهله
وأحبته وتعمّق الصّورة المأساة، وتفجّر الفاجعة، عندما يصور روحه قد استنّات
وخبت أنفاسها، فيطلب من أصحابه أن يهيئوا له الكفن ويضمّخوه بالسدر، ثم يخطوا
له الحدث بأطراف الأسنة المرتبطة - دائماً - بالشجاعة والقوة والتضحية حتى آخر
لحظات حياته المتشبتة بالفروسيّة والتميز فهذه الصّور المتتابعة، التي يأخذ بعضها
برقاب بعض تستدرّ الحزن والأسى بالقوة والشجاعة والانتماء.

ويصور حال اشتداد الألم والضيق به، وقد أخذ القوم يدفنونه في مكان بعيد
عن دياره، وتزداد الصّورة ألماً وأسىً إذا أدلجوا عنه وأصبح ثاويّاً في لحدّه، ثم بدأ
الناس ينسونه، وأضحى ماله طريفة وتالده الذي كان بالأمس في يده قسمةً بين
ورثته⁽²⁾:

(1) الأخفش الصّغير، كتاب الاختيارين، ص 624. يقر. وسهيل لا يرى بخراسان،

فيقول: ارفعوني لعلي أراه، فتفز عيني برويته، لأنه لا يرى إلا في بلده.

(2) الأخفش الصّغير، كتاب الاختيارين، ص 626. لا تبعد: لا تهلك.

يقولون: لا تَبْعُدْ وهم يَدْفِنُونِي وأينَ مكانُ البُعْدِ إلا مكانيا
غداً غداً يا لهْفَ نفسي على غداً إذا أدلجُوا عني وأصبحتُ ثاويًا
وأصبح مالي من طريفٍ وتالِدٍ لغيري، وكان المالُ بالأمسَ ماليا

ويرى بعين خياله، بعد أن قلب طرفه حول رحله، فلم يرَ به من المُؤنسات من يبكيه ويحزن عليه، أمه وابنتاها، وخالته، وزوجته، وقد انقَدَت قلوبهنَّ حزناً عليه، وتولَّهاً على فراقه الأبدِيّ، وهذه السلوة التي عمد الشاعر إلى تحقيقها، حققت له جزءاً من انتمائه الذي يربطه بأصله ووطنه، وهو في ساعة الاحتضار استطاع مالك بن الريب أن يرسم بالكلمات مشهد احتضاره، منذ شعر بأن سفره سيكون أبدياً لا يرجع منه إلى حيث كان منعمًا مطمئنًا بين أهله وفي وطنه، إلى أن وراه أصحابه الثرى، حيث اتكأ في هذه الصُورة المشبه به على الخيال، لذا جاءت صورته البيانيّة قليلة جدًّا، سواء أكانت تشبيهيّة أم استعاريّة، أم كنائيّة، فقد استطاع خياله أن يخلق الصُور الشعريّة ويلمّ أطرافها، ويؤلف بين عناصرها، ليتكوّن من مجموعها هذا المشهد الاحتضاريّ، ولعلّه - هنا أعني الخيال - هو الذي جعل هذا المشهد أكثر تأثيراً في نفوس المتلقّين، وبالتالي لعب دوراً بارزاً في بقاء النصّ وتخليده، ونفاذه إلى قلوب الناس "كأنّ الخيال الشعريّ نحلةً من النحل تلمُّ بالأشياء، لتبدع فيها المادّة الحلوة للذوق والشعور، والأشياء باقيّة بعد، كما هي لم يغيّرْها الخيال، وجاء منها بما لا تحسبه منها، وهذه القوة وحدها هي الشاعر⁽¹⁾ وتتوالى هذه الصُور حيث ترى صورة السيف والرمح والحصان التي أنسناها لتشاركه حزنه وألم غربته، ثم صورة أصحابه وقد أمرهم برفق أن يقوموا بواجب عزائه بأن يقوموا على جسده الطاهر يوماً أو بعض ليلة، ثم يكفّنوه...، ثم صورته وقد أودعوه التراب وأدلجوا عنه، ثم صورة النسوة اللاتي بكينّه وهيجنَ البواكي عليه، هذه الصُور المفعمة بالألم والحسرة والمحاصرة بالغربة والبعد عن الأحبة والديار، هذه الصُورة اتكأت على الخيال أكثر من اتكائها على البيان، فجاءت أكثر تأثيراً ونفاذاً في قلوب المتلقّين،

(1) الرافعي، مصطفى صادق، (د.ت)، وحي القلم، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ط)، ج3،

وتصويراً لما يكتنف ذات الشاعر من مشاعر حزينة آسيّة.

ومن الصُّور المبتكرة، قول عديّ بن زيد العباديِّ في وصف السحاب: (1)

وحبِّي، بعد المنام، تزجِّي — ه، شمال، كما يُزجِّي الكسيرُ
وسنطه كاليراع أو سرج المجب — دل حيناً يخبو وحيناً يُبِيرُ
مثل نار الحراضِ يجلو ذرى — لمزن لمن شامه، إذا يستطيرُ
زجل عجزه يجاوبه دُ — ف، لخون مأدوبة وزميرُ
فتأيا بالرِّي نقدة، فالخبب — تين، حطت منه هنالك عيرُ
هزج وبئه، يسح سيوب ال — مماء سحاً، كأنه منحورُ
فسقى البض، فالبسطة، فالجر — ففين، يهدي لصوبه، ويجورُ
فاستدارت به الجنوب، على الحز — نة، فالحنو، سيره مقصورُ
لم أغمض له، وشأني به، ما — ذاك أني، بصوبه، مسرورُ
بل عاني قول امرئ، لم يكن في — ه صوابٌ بدأ، ولا تعذيرُ

يتحدث الشاعر عن السحاب المتداني والمجتمع بعضه إلى بعض، وقد أزجته ريح الشمال بعد النوم فسار كسير الكسير بنتاقل وتوده، أما وسطه فيحاكي اليراع، الفراش الذي يطير كأنه سراج، أو كأن وسط هذا السحاب سرج القصير تخبو تارة وتثير تارة أخرى وقد شبه أيضاً البرق في سرعة وميضه بالنار في الأثنان أي الجص لسرعتها فيه، أما صوت الرعد، الذي يخرج من بعض نواحي هذا السحاب، فيشبه الزجل أو الغناء المصحوب بقرع الدف، يقرعه أهل عرس دعوا الناس إلى مأدبة فرحهم. وقد تعهد هذا السحاب بالسقاء نقدة، والخبتان، والبض، والبسطة، والجرفين، والحزنة، والحنو. وعندما استدرت هذا السحب الماء وسالت الأوديّة، أشبهت المنحور من الحيوانات، حيث يتدفق منها الدم بقوة وشدة، عندها يقصدها الناس، ويعدلون إليها، فالماء يهدي الناس إلى حيث يكون، كأنه رجل يهدي آخر إلى الخير. وقد سرّ الشاعر وفرح، كما سرّ غيره بهذا الماء؛ لأنه يجسد الخصب

(1) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 705-708. الحبي: السحاب المتداني المجتمع،

ترجييه: تسوقه. اليراع: الزمار من القصب، المجدل: القصر.

والحياة، فينتقي - عندها - المحل والقحط. اعتمد الشاعر على أداتي التشبيه الكاف، حيث كررها مرتين، وكأنَّ، لتكون الصُّور الفنيَّة أكثر وضوحاً وقرباً من ذهن المتلقِّي، كما أنه توسل بالتشبيه الحسيّ: السحاب = الكبير، وسطه = كاليراع، أو السراج، الرعد صوت الفرجل وقرع الدف للتعبير عن المضمون. وهذا شأن الشاعر الجاهلي، يقبل على التشبيه، وهو العماد الأول للتعبير عن المضمون عند الجاهليين، بأنواعه المتباينة لتأكيد المعنى (1).

وفي نموذج آخر، يقول علقمة بن عبدة التميمي (2):

هل ما علمت وما استودعت مكتوم	أم حبُّها إذ نأتك اليوم مصروم
أم هل كبير بكى لم يقض عبرته	إثر الأحبة يوم البين مشكوم
لم أدر بالبين حتى أزمعوا ظعنا	كلُّ الجمال، قبيل الصبح مزموم
عقماً ورقماً تظلُّ الطير تتبعه	كأنه من دم الأجواف مدموم
ردَّ الإماء جمال الحي فاحتملوا	فكلُّها بالترديدات معوم
يحملن أترجةً نضج العبير بها	كان تطيابها في الأنف مشموم
كان فارة مسك في مفارقها	للباسط المتعاطي وهو مزكوم

يقول: هل ما علمت مما كان بينك وبينها، وما استودعت من حبها مكتوم عندها، لم تبغ بك بدلاً، فهي على الوفاء لك، أم قد خانت عهدك وحرمت ما بينك وبينها إذ نأت عنك؟ لعلها لم تخنه، ولم تبغ به بدلاً، فلو كانت كذلك لما اتصل دمه، وتتابعت عبراته حزناً على فراقها فما دري بألم الفراق وأثره، حتى أزمع الأحبة على الرحيل وجدوا فيه، فهو لم يقض وطره من أحبته، فشدَّ عليه ذلك، حينما ردَّ القوم الإبل من مراعيها للرحيل، وأخذوا بضع الهودج من التريديات وهي الثياب اليمنيَّة المخططة بالألوان الشديدة الحمرة، فكأنه لحم، أو دم قانِب، فتتبعه الطير لتتال منه. وتحمل هذه الهودج امرأة كأنها الأترجة، طليت بالزرعفران، فطابت رائحته

(1) الحاوي، إيليا، (1979م)، في النقد الأدبي: مقدمات جماليَّة عامة وقصائد محالِّه من العصر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، ج1، ص255.

(2) الأخص الصَّغير، كتاب الاختيارين، ص630، ابن عبدة الفحل، علقمة، ديوانه، ص33-

ولذَّ طعمها، فكأنَّ ريحها لا تفارق الأنف لذكائها وقوتها، ومن بسط يده إلى هذه المرأة نال من طيب ريحها مثل المسك، ولو كان مزكوماً لم يمنعه زكامه من أن يجد طيب رائحتها، ويشبَّه انحدار دمه وسيلانه، بسيلان الماء من الدلو الضخمة التي تجذبه، وتسرع به ناقة سوداء طليت بالقطران عندما أصابها العرّ أي الجرب فذهب عنها، وبقي أثر الطلاء عليها، ولعلَّ ممَّا ميَّز هذه الصُّورة أنَّ الشَّاعر قد مزج بين الحدث المادي والشعور النَّفسيّ، فقد تريَّث قليلاً عن اللحظات النَّفسيَّة، حيث وصف معاناته لحظة أزمع الأحبة على الظعن بما فيها من ألم ومتعة وتحول، يرتبط- بصورة عامة- بإحساس الشَّاعر بما في الحياة من اضطراب وعدم استقرار فهذه الصُّورة بكل أبعادها الحركيَّة واللونيَّة والصوتيَّة، معادلة للواقع بكل ما يكتنفه من أسىٍّ وحزن حيث أحسَّ الشَّاعر استغلال طبيعة اللغة بكلِّ إمكاناتها لينقل تجربته الشعوريَّة إلى المتلقِّي، كما أنَّه أفاد من تكرار أداة التشبيه كأنَّ التي كرَّرها أربع مرات، ليجسِّد مشاعره بعيداً عن التجريد، لتبقى في دائرة المرثيِّ والمشموم والملموس، أي بمعنى كل ما تقع عليه مدركاته الحسيَّة لتكون الصورة أكثر وضوحاً وتأثيراً وجاذبيَّةً.

التناسق:

وهو اختيار المادَّة المكوِّنة للصُّورة وإحكام سبكها في قالبها الفنِّي، فهو سر من أسرار عمليَّة النظم التي يتمايز بها الأدباء، ويتفاوت في إدراك أعلى درجاتها البلغاء⁽¹⁾، وحسن التنسيق أمر بعيد المنال، قلَّما يصل إليه كثير من الشعراء، لاتقاء مظنة مطاعن النقاد وتأخذهم على الشعراء، لذا فقد وضعوا أسسا للشعراء يسيرون عليها، ليكتمل لهم حسن النظم، وجمال التنسيق في أشعارهم، يقول ابن طباطبا العلوي: "ينبغي للشَّاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاوره أو قبحه فيلائم بينها، لتننظم له معانيها، ويتَّصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنَّه يحترز من ذلك قي كل بيت، فلا

(1) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص874؛ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص134.

يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يثنيها، ويتفقد كل مصراع ليشاكل ما قبله، فربما اتفق للشاعر بيتان يضع كل واحد منهما في موضع الآخر، فلا ينته لذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه⁽¹⁾ وهذا يعني أن يراعي الشاعر هيكل القصيدة وبُنيتها الداخلية، ولهذا ينبغي أن يكون دقيق النظر، ثاقب الذهن في الملاءمة بين ننيان النص، فضلاً عن ألفاظه ومعانيه، والتناسق لا يعني الوحدة العضوية التامة للقصيدة بمفهومها الحديث، وإن كان خطوة تسهم في تماسك القصيدة ووحدتها، فهو مصطلح يراعي المناسبة بين الألفاظ معاً، وفيما بينها وبين المعاني وفيما بين المعاني بعضها بعضاً⁽²⁾ وثمة قصائد عدة في كتاب الاختيارين سعى أصحابها إلى تنسيق وإحكام صورها ومن هذه الصور، قول عتبة من مرداس⁽³⁾:

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 134.

(2) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 876.

(3) شاعر مقل، هجاء خبيث اللسان، غير معدود في الفحول، مخضرم أدرك الإسلام، وشهد حيننا مع المشركين، ومدح مالك بن عوف رأس القوم في تلك الواقعة، ويعرف عتيبة بابن فسوة، وقد أسلم ووفد على عبد الله بن العباس، وهو عامل للإمام علي على البصرة، فمنعه العطاء وحبسه، ثم أخرجه عن البصرة متوعداً إياه، ووفد بعد مقتل الإمام على الحسن بن علي وعبد الله بن جعفر، في المدينة، فاشترى منه عرض ابن العباس، فقال هذه القصيدة يمدحهما، الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 372. فزعت: لجأت، الحرف: الناقاة الضامرة، المتهجر: السائر في الهاجرة، وهي نصف النهار عند شدة الحر. العثون: شعرات طوال عند حنك الناقاة، اسار لحمها: أبقى لحمها، خداجان: لم يجهدا. تحفزان: تستعجلان محالتهما، المحالة: الفقرة. الضناك: الغليظة، الرتاج: الباب العظيم، المضبر: المجتمع المشدود بعضه إلى بعض. العسيب: عظم الذنب، الخيران: أن يضرب الفحل بذنبه يمينا وشمالا، المخطر: المصاولة، تشذرت: أي رفعته ونصبته. الجتل: الضخم الكثيف الشعر. الزميل: الرديف على ظهر الناقاة. السفود: حديدة يشوى بها، حبت به: شبه الصلب، حديد، المؤطر: الحاني. المجفر: أصله العظيم، الظلفة: الخشبة التي تشد الجديتان إليها، الأحزم: العظيم المحزم. المزور: جعل زورها زورا، المشاش: رؤوس العظام، المزور: موضع التقاء عظام الصدر. اتلع: المشرف، النهاض: من يصعد قدما، التزيد: سيرة فوق العنق، مد أثناء الجديل: أي استوفاه. المذكر: الصلب المتين. العزاء: الأرض الكثيرة الحصى.

فَزَعَتْ إِلَى حَرْفٍ، أَضَرَ بِنَيْهَا
صُهَابِيَّةَ الْعُنْتُونَ، أَسَارَ لَحْمَهَا
تَرَى فَخَذَيْهَا، تَحْفِزَانِ مَحَالَةً
وَأَصْهَبَ، رِيَانَ الْعَسِيبِ، تَشَذَّرَتْ
إِذَا حَرَّكَتَهُ مَالَ جَثَلًا، كَأَنَّهُ
تَذَبُّ بِهِ، عَنِ حَالِبَيْهَا، وَتَارَةً،
وَصَلْبًا، كَسَفُودِ الْحَدِيدِ، حَبَّتْ لَهُ
تَرَى ظَلْفَاتِ الرَّحْلِ شُمًّا، تَبْنِيهَا
تَرَى ابْنِي مَلَاطِيهَا، إِذَا هِيَ أَقْبَلَتْ
وَأَتْلَعَ، نَهَاضًا، إِذَا مَا تَزَيَّدَتْ
وَخَدَّانِ، كَالدِّيْبَاجَتَيْنِ، وَمَجْمَعُ
كَأَنَّ حَصَا الْمَعْرَاءِ، بَيْنَ فُرُوجِهَا،

في هذا المشهد الذي رسمه الشاعر لناقته تناسق معنوي، وتناسق لفظي فقد جسد التناسق المعنوي بهذا المشهد، أو الصورة التي رسمها بريشته لهذه الناقه التي كان يتخذها للسرى والسفر الشاق المضني، وجاء هذا المشهد في تسعة عشر بيتاً، بدأه بوصف جزئي كلي، ثم أعقبه بوصف جزئي لأعضائها وأخلاقها وسيرها.. الذي يبين عن أصالتها. فهي حرف أي ضامرة، أضمرها السرى والسير في الهاجرة، وفي عثونها صهبة أي عتق، وفخذاها كالباب العظيم في اشتدادهما وقوتهما، وذنبها عظيم ضاف ليّن كأنه جريد النخل، كما أنه كثيف الشعر كأنه قوادم ريش ثلاثة أنسر، تدفع به عم حالبها ما يعلق بهما من حشرات وغيرها وتذبّ به أيضاً عن الرديف الذي يكون على ظهرها، وهو في صلابته، يحاكي سفود الحديد، وهي جمالية أي طويلة، ضخمة الأعضاء تامّة الخلق، فمن دلائل ذلك إنها متباعدة بين العضد والكتف، وطويلة العنق، وخدّاهما كالديباجتين بحسن بشرتهما، ورأسها قويّ صلب، وحاجباها ضامران، كما إنها صافية العين تشبه ماء النقرة التي في الجبل الذي لم يكدّرهُ مكدّر، وثغرها ناعم ليّن كنعل الحضريّ اللين المتخذ من الجلد

المذبوغ، أما الماء الذي يقطر من ذفريها أي العظم الشاخص خلف الأذن، فهو يحاكي ثمر البروق في سواده، فيلاحظ أن هذا المشهد المتضمن لمجموعة من الصور الجزئية، قد أخذها الشاعر من جميع جوانبه فبعد أن قدّم صورةً عامّةً لهذه الناقة التي وصفها بالضمور لمعاودتها السفر والترحال، التقط صورةً لعثونتها ثم لفخذيها، ثم لذنبها حيث أظهر فيها ليونته وضخامته وحركته النشطة الدائبة، فضلاً عن صلابته وقوته ثم التقط لها صورة من الأعلى أظهر فيها الرجل الذي شدّ فوق ظهرها العالي، كما أظهرت هذه الصورة أيضاً تباعد عضدها وكتفها، ثم رسم لها صورة من جهة إقبالها، أظهرت عنقها الطويل، وخديها الناعمين وضمور المحاجر وصفاء العينين ولين المشاخرين وأخيراً التقط مشهداً جانبياً لعظمها الشاخص خلف أذنيها، الذي تصبّب عرفاً بفعل السير السريع في الهاجرة، ولم يفته الإشارة إلى سرعتها، فهي كالبكرة السريعة فحصى الصحراء يتطاير من بين فروجها، كأنه حذفُ أعسر يأتي على كل الجهات، جاءت هذه الصورة الجزئية معتمدةً على البيان من تشبيه واستعارة وكناية، أما التناسق اللفظي، فتمثل في صورة التكرار، حيث كرر حرف الكاف الذي يدلُّ على التشبيه (كالرياح، كسفود، كأقواس) والأداة كأنّ: (كأنه، كأنّ، كأنها) وتكرار صيغة مُفَعَّل: (المضبر، المزور، المضفر، المنثر)، وصيغة أفعَل: (بأصغر، أعسر، أتلع، أجوف)، وليس بخافٍ أنّ صيغة مفعَّل تدلُّ على المبالغة في الوصف، كما أنّ صيغة أفعَل التي هي إحدى صيغ الصفة المشبهة التي تدل على أنّ هذه الصفات ثابتة وأصلية وسمة بارزة في ناقته.

ومن النماذج الأخرى التي تتبدّى فيها (سمة التناسق، قول عبدة بن الطبيب في وصف مشهد الثور والصائد وكِلابه⁽¹⁾):

(1) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 78-92، ابن الطبيب، عبدة بن يزيد بن عمرو بن علي، (د.ت)، ديوانه، جمع: يحيى الجبوري، دار التربية، ط1، ص 71. مجتاب: لابس، نصع: ثوب جديد، نقبته: لونه. مجتاب: لابس، نصع: ثوب جديد، نقبته: لونه. السفعة: السواد، يضرب إلى الحمرة، الخدم: الخلال. السفعة: السواد، يضرب إلى الحمرة، الخدم: الخلال. المملول: المشوي في الملة. سلفع: بذنيّة، جريئة الصدر، شعناء: قد شعنت، التولب، ولد الحمار الصغير. يشلي: يدعوها باسمائها، ضواري: معتادة للأخذ، التهليل: =

مُجْتَابُ نَصْعٍ جَدِيدٍ فَوْقَ نَقْبَتِهِ
 مُسْفَعُ الْوَجْهِ فِي أَرْسَاغِهِ خَدَمٌ
 بَاكِرُهُ قَانِصٌ يَسْعَى بِأَكْلِبِهِ
 يَأْوِي إِلَى سَفْعِ شَعْنَاءَ عَارِيَّةَ
 يُشْلِي ضَوَارِي أَشْبَاهَا مُجَوَّعَةً
 يَتْبَعْنَ أَشْعَثَ كَالسَّرْحَانِ مُنْصَلِتًا
 فَضَمَّهِنَّ قَلِيلًا ثُمَّ هَاجَ بِهَا
 فَاسْتَنْبَتَ الرَّوْعُ فِي إِنْسَانٍ صَادِقَةٍ
 فَانْصَاعَ وَأَنْصَعْنَ يَهْفُو كُلُّهَا سَدِكٌ
 فَاهْتَزَّ يَنْفِضُ مَدْرِيَيْنِ قَدْ عَتَقَا
 شَرَوَى شَبِيهَيْنِ مَكْرُوبًا كُغُوبُهُمَا
 كِلَاهُمَا يَبْتَغِي نَهْكَ الْقِتَالِ بِهِ
 وَلِلْقَوَائِمِ مِنْ خَالِ سَرَوَائِلُ
 وَفَوْقَ ذَاكَ إِلَى الْكَعْبَيْنِ تَحْجِيلُ
 كَأَنَّهُ مِنْ صِلَاءِ الشَّمْسِ مَمْلُوكُ
 فِي حَجْرِهَا تَوَلَّبَ كَالْقَرْدِ مَهْزُولُ
 فَلَيْسَ مِنْهَا إِذَا أُمِّمْنَ تَهْلِيلُ
 لَهُ عَلَيْهِنَّ قَيْدَ الرُّمْحِ تَمْهِيلُ
 سَفْعٌ بِأَذَانِهَا شَيْنٌ وَتَنْكِيْلُ
 لَمْ تَجْرِ مِنْ رَمْدٍ فِيهَا الْمَلَامِيلُ
 كَأَنَّهِنَّ مِنَ الضَّمْرِ الْمَزَاجِيلُ
 مُخَاوِضُ غَمَرَاتِ الْمَوْتِ مَخْذُولُ
 فِي الْجَنْبَتَيْنِ وَفِي الْأَطْرَافِ تَأْسِيلُ
 إِنْ السَّلَاحَ غَدَاةَ الرَّوْعِ مَحْمُولُ

تأتي قصة الثور الوحشي في القصيدة القديمة في معرض الحديث عن الناقة، وهذا الربط " بين الناقة والثور لا يعدو أن يكون مجرد منطلق إلى رسم صورة حيّة مفردة لهذا الثور، ينسى الشاعر خلالها ناقته وصلابتها ونشاطها وحميتها، ويستغرق في تفصيل تلك الصور، بكلّ أجزائها وأبعادها..."⁽¹⁾ يبدأ عبدة قصة هذا الثور برسم صورته الخارجية، وشكله الخارجي، فهو ثور أبيض فكأنه في بياضه رجل يلبس ثوباً أبيض وزاده بياضاً كونه جديداً، أما وجهه فأسود يضرب إلى الحمرة، وفي أرساغه بياض، وفوق كعبيه تحجيل، أي بياض، ويترك الشاعر

=الرجوع عن الشيء. الأشعث: شعث رأسه، السرحان: الذئب، مصلتنا: ماضيا متجردا
 يعدو، قيد الرمح، يغيرهن بالصيد، التمهيل: التقديم. فضمهن: الصائد: سحم: سود، تنكيل،
 مقطعات معلومات. النظر: صلبة، الملاميل: ملمول. انصاع: مضى: يهفو: يمر مرا سريعا،
 سدك: لاحق به، يطلبه. المدريين: قرنيه، مخذول: لا عون له. شروى: متمائل، مكروب:
 ممتلى، في الجنبتين: جنبيه. نهك القتال: جهده وشدته.

(1) القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص 407.

الوصف الخارجي للثور، وينتقل إلى مشهد الصائد الذي يتربص بالثور مع كلابه في كل موضع فهذا الصائد قد باكره يسعى بأكلبه، وقد ضربته الشمس، فغيّرت ملامح وجهه ولديه امرأة جريئة بذيئة في حجرها ولد، كالقرد الذي أهزله الجوع والحاجة، يدعو كلاباً ضارئة جوع متعودة الأخذ، إذا أمكنت من الصيد لم تقصر في الأخذ منه، يتبعن أشعث أي قانصاً يشبه السرحان وهو الذئب ماضٍ في أمره، يعدو قدّامهن ليس بينه وبينهن إلا مقدار الرمح، وتبدأ قصة الصراع بين الكلاب والثور وهي: قصة نمطيّة متكرّرة، رسم الجاهليون خطوطها الأولى، وجسموا ملامحها، وأبرزوا دلالاتها ثم تابعهم فيها الشعراء على اختلاف يسير فيما بينهم في اللمسات والألوان والحركة⁽¹⁾، تتبدّى الملامح الأولى لهذه الصورة بضمّ الصائد الكلاب ثم تهيجها استعداداً للانطلاق نحو الثور، فهذه الكلاب سريعة الجري، كأنّها تتشّط أذناها بمخالبها من شدّة عدوها، وهي أيضاً معلّمة، أي مقطّعة الأذان، فلما نظر الثور إلى الكلاب وقد هاجت به ثبت الرّوع في عينيه لما شاهدته وعابنه، وأيقن أنّها تطلبه، عند ذلك أخذ ناحيةً اجتهد فيها للعدو، مسرعاً كأنه يطير فوق الأرض من سرعته، ولكن اهتزّ حميّةً وأنفاً من الفرار من الكلاب، متذكراً أنّ له قرنين أملسين صليبين، شبّهن بالرمح، لكنّه مع ذلك خائف من القتال، كأنه رجل يحمل سلاحه ليقاقل به، وعلى الرغم من ذلك، فقد أخذ يطعن الكلاب بقرنيه عندما تكاثرت عليه، حتّى إذا أوجعها طعناً في صدورها، وقرنُهُ قد تخضّب بدمها مرّة إثر مرّة كأنه معلول سقي مرّة تلو أخرى، عندها ولى الثور هارباً، بعدما صرع الكلاب، ويختم الشاعر هذا المشهد بصورة نجات الثور من الكلاب، وهي كذلك - صورة مكرّرة، فكأنّ الشعراء جميعاً ينهلون من معين واحد، يسيطر عليهم سحرُ كلماتٍ محدّدة ورثوها من تراث الأمة، ومن رواسب مظلمة في أعماقهم⁽²⁾ فقد اجتهد في السرعة، كأنه صانعٌ ماهرٌ وحاذقٌ في جلاء السيوف وصناعتها، حيث أخذ يستقبل الريح في عدوه، ليروح بها عن نفسه ويبرد جوفه، إلاّ أنه قد ولغ لسانه من شدّة الإعياء، لا شك أنّ في هذا المشهد انسجامٌ واتّساقٌ، تأخذ الصّور الجزئية فيه برقاب بعضها بعضاً، بدءاً بالصّورة

(1) القط، في الشعر الإسلامي والأموي، ص 407.

(2) أبو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، ص 171.

الخارجية التي رسمها للثور الوحشي، ثم بصورة القانص وزوجه وولده، وصورة الكلاب الخارجية والنفيسة، وانتهاءً بمشهد الصراع بين الثور والكلاب ونجاة الثور منها، وقد اجتهد الشاعر في جلاء هذه الصورة الجزئية، معتمداً في ذلك على الصور البيانية التي أكثر منها، فالصائد كأنه مملول، أي مشوي في الملة، وهي الجمر والحصى والتراب، وهو أيضاً أشعث كالسرحان، وقرنا الثور كأنهما رمحان... وقد وظف الشاعر بعض الحروف والروابط بين هذه الصور، كأحرف الفاء والواو. كما تجسّد هذا الانسجام من الربط بين قوة الثور التي أبرزها في مقدّمة القصة والنهاية التي تمثّلت في انتصاره في صراعه مع الكلاب ولعلّه في ذلك يرمز إلى أنّ الثور يرفض الفرار ويستخزي من ذلك؛ فهو يأبى الحياة الذليلة المهينة، ويفضّل الموت عزيزاً، وهو معادل للعربيّ الأنيف، الكريم، الأبويّ، الذي يرفض الذلّ والهوان⁽¹⁾.

كما استعان على التناسق اللفظي والمعنويّ بالتكرار والجناس وحسن التخلّص، فمن صور التكرار عنده: أداتي التشبيه الكاف وكأنّ، والفعل انصاع، ويهفو، والمعنى المتمثّل في ولى وصرعن...، بعدما جد النجاء... في البيتين ثم (16، 17)، فضلاً عن تكرار صيغة مفعول التي تشير إلى أنّ آثار القتل والصراع، قد وقعت على كلّ طرف من طرفي الصراع، الثور والكلاب، والجناس في الألفاظ المصوغة على هذه الصيغة، مسلول، مقتول، معلول، مكلول... التي توحى بجرسٍ موسيقيّ حزين، يتعاطف فيه الشاعر مع الثور الوحشيّ، ضد الكلاب التي ترمز إلى الشرّ والعدوان والبغي والظلم....⁽²⁾.

ولو حاول الباحث تطبيق "الوحدّة" بمفهومها الشامل للبنية والأغراض جملة وتفصيلاً، لما أمكنه ذلك، لأنّ الشعر العربيّ شعر غنائيّ "يقوم على تصوير خواطر وانفعالات، تولد شيئاً فشيئاً، ويسجلّها الشاعر تبعاً لهذا الميلاد، حيث لا يعقل

(1) النوتي، عبد المجيد، (2004م)، ثور الوحش بين النابغة وذو الرّمة، ابتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ص31.

(2) انظر: النويهي، محمّد، (د.ت)، الشعر الجاهلي في منهج دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، (د.ط)، ج1، ص342.

أن تولد دفعةً واحدةً، ثم يقوم الشاعر بوضعها في الصورة التي تجمعها في تلاحم وتوحد⁽¹⁾ بيد أن ثمة شعراً غنائياً يمكن أن يحقق هذه الوحدة، وهو الشعر الغنائي القائم على قصة قصيرة، ذات بدء ووسط ونهاية⁽²⁾ ولعل المدقق في كتاب الاختيارين، يلقى عدداً من القصائد ذات الموضوع الواحد، وهي ما تحكي قصة قصيرة، أو تعالج قضية من القضايا؛ كقصائد الهجاء، أو الرثاء والمدح، ومن القصائد التي تجسد الوحدة الفنية، بمعنى أن ثمة رابط يضم التجربة والصور والانفعالات والموسيقا والألفاظ، بحيث تكتمل القصيدة، وتدب فيها الحياة، ولم يشعر الذوق السليم بالبعد والقطيعة بين الفكرة والفكرة، أو الصورة والصورة، إذا تحققت وحدة الروح وحرارة المشاعر، كقول الشاعر أبي خراش⁽³⁾ في إحدى قصائده⁽⁴⁾:

حَذَانِي، بَعْدَمَا خَدِمْتُ نِعَالِي، دَبِيَّةً، إِنَّهُ نَعْمَ الْخَلِيلُ
بِمَوْرِكْتَيْنِ، مِنْ صَلَوِي مُشَبَّ مِنْ الثِّيْرَانِ، عَقْدُهُمَا جَمِيلُ
بِمِثْلِهِمَا، تَرُوحُ، تُرِيدُ لَهَا وَيَقْضِي، الْحَاجَةَ، الرَّجُلُ الرَّجِيلُ
فَنَعْمَ مَعْرَسُ الْأَضْيَافِ، تَرْجِي رِحَالَهُمْ شَامِيَّةً، بَلِيلُ
يُقَاتِلُ جُوعَهُمْ، بِمَكَلَّاتٍ مِنْ الْفُرْنِي، يَرَعْبُهَا الْجَمِيلُ

فَيُرَوَى في مناسبة هذه الأبيات أن أبا خراش نزل على دبيّة السلمي، وكان صاحب العرب التي في غطفان، وكان يسدنها فلما نزل عليه أبو خراش أحسن

(1) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 884-886.

(2) مندور، محمد، (د.ت)، النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، ص 104.

(3) هو خويلد بن مرة، أحد بني مرة قرد، واسمه قرد ابن معاوية ابن ثيم ابن سعد بن هذيل، شاعر فحل، وفارس مشهور، أرك الإسلام، وأسلم يوم حنين وتوفي في خلافة عمر بن الخطاب. الحموي، ياقوت بن عبدالله، (1993م)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، (د.ط)، ص 82.

(4) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 678. بموركتين: بنعلين من الورك، الصلوان: ما فوق الذنب، المشيب: المسن. الرجيل: القوي على المشي. ترجي: تسوق وتستخف، تضحى: ساق سواقاً شديداً، الشامية: الريح من جهة الشام، البليل: المبللة. المكلات، الجفان المحفوفات، الفرني: خبز غليظ نسب إلى الفرن، ويرعبها: يملؤها، الجميل: الشحم المذاب.

ضيافته، ورأى في رجليه نعلين، قد أخلفتا، فأعطاه نعلين من حذاء السبب، فقال أبو خراش هذه المقطوعة يمدحه⁽¹⁾، تكوّنت هذه المقطوعة من صورتين: صورة الحذاء الجديد الذي أنعله إياه دبيّة، وصورة الكرم التي تحلّى بها دبيّة، وهما صورتان مترابطتان، يصعب الفصل بينهما، حيث يجمع موقف المدح بالكرم، فأبو خراش في غاية الفرح والسرور، على ما حذاه الممدوح بنعلين جديدين من الورك، فهما صلبان، تقضيان حاجة الرجل القوي على المشي، ثم ينتقل إلى الصورة الثانية، وهي ما وصف به الممدوح وقومه بصفة الكرم والجود، فجفانهم العظيمة المملوءة بالخبز والشحم المذاب التي تدفع جوع الجائعين، وعوز المحتاجين، إذن هذه مقطوعة ذات موضوع واحد، تتسم بالوحدة الشعورية النفسية أيضاً، فهي متماسكة الأجزاء، مترابطة الصور، متسقة الشعور، والذي حقق لها هذه الوحدة، ليس فقط القافية، وإنما روح الحكاية التي سرت فيها، فجاءت مبنية بعضها على بعض، ولعل تكرار حرف الجرّ الباء قد منح هذا النصّ الترابط والتماسك الذي تبدّى له. ومن القصائد التي تبدّى فيها أيضاً الوحدة النفسية، قول دجاجة بن عبد القيس⁽²⁾ في إحدى قصائده⁽³⁾:

تَجَرَّدَ عَلاقٌ إِيْنا، وَحَاجِبٌ
وَمِنَّا رَقِيبٌ، جالِسٌ فِي عَلايَةِ
وَذُو الكِيرِ يَدْعُو: يا لَحْظَلَةَ، اركَبُوا
مِنَ الأَرْضِ، راب، طَرْفُهُ يَتَقَلَّبُ
يَزَلُّ، عَلى وَحْشِيَّهِ، وَهُوَ أَنْكَبُ
فَأَقْبِلْ، يَسْعَى، تُوبُهُ فِي شِمالِهِ

(1) انظر: الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الأَخْتِياريْنَ، ص 678.

(2) شاعر تيمي، من بني تيم بن عبد مناة بن أد بن طابخة، الدارقطني، علي بن عمر، (1986م)، المؤلف والمختلف، دار الغرب الإسلامي، ط1، ص165، ونسب إليه الأمدي المقطوعة رقم 11، ص684.

(3) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الأَخْتِياريْنَ، ص 687. علاق وحاجب: ابنا عبد الله بن همام، ذو الكير: الحارث بن بيبة بن قرط. الرقيب: الذي يربأ القوم فوق رايبة، علاية: مكان عال. ثوبه في شماله: أقبل، الانكب: المائل المنكب، وحشيه: الشق الخارج عنه. بغية: أي قوم ييغون. غشاشا: بليل، تلببوا: لبسوا السلاح، الجرد: الخيل الخفيفة الشعر، وأثخنوا: بالغوا في التسلح. مروهن: استحموهن بأعقابهم، ثرى الماء: عرقها، عقب: جمع عقب، وهو مؤخر القدم. الكوكب من الجيش: معظمه.

فَقَالَ لَهُمْ: إِنِّي رَأَيْتُ بَغِيَّةً وَكَانَ صَادِقًا، فِيهِمْ، لَا يُكْذِبُ
فَقَامُوا إِلَى جُرْدٍ، ضَوَامِرَ فِيهِمْ، غَشَّاشًا، فَلَمَّا أَتَّخَنُوا، وَتَلَبَّبُوا
مَرَوْهَنًا، بِالْأَعْقَابِ، حَتَّى بَدَأَ لَهُمْ ثَرَى الْمَاءِ، مِنْ أَعْطَافِهَا، يَتَحَلَّبُ
فَجَاؤُوا، جَمِيعًا، لِابْسِينَ، دُرُوعَهُمْ فَلَمْ أَدْرِ، حَتَّى أَفْزَعَ الْوَرْدَ كَوَكَبُ

وخلصة مضمون هذه الأبيات، أن الشاعر، يشير إلى حادثة وقعت بين قومه وبين قوم علاق وحاجب ابنا عبد الله بن همام بن رياح بن يربوع " ذو الكير" الحارث بن ببيعة بن قرط بن سفيان بن مجاشع، حيث دعا كل قومه ليغيروا على قوم وهذا ما يسمى بباعث النظم أو مناسبة القصيدة، كما يُوحى في البيت الأول منها⁽¹⁾:
تَجَرَّدَ عَاقِقُ الْإِنْيَا، وَحَاجِبُ وَذُو الْكَيْرِ يَدْعُو: يَا لِحَنْظَلَةَ، ارْكَبُوا

وكما يبدو، فإن غارة قوم علاق وحاجب والحارث، كانت متوقعة في كل لحظة، ولهذا فقوم دجاجة، كانوا لهم بالمرصاد، فاتخذوا رقيباً منهم يرصد حركاتهم وسكناتهم، فعندما رأهم قادمين نحوهم، فرغ إلى قومه مسرعاً، لينذرهم قدوم الأعداء، وعند ذلك قاموا إلى خيولهم، ولبسوا سلاحهم، بل بالغوا التسليح، واحتدمت المعركة بين الفريقين، ثم انجلت عن نصر مؤزر لقوم دجاجة، ويقع قوم علاق بين قتيل وهارب، ويقتل زعيم القوم " ذو الكير"، أما علاق فيولّي هارباً، فكأنه بغير أجرب طلي بالقار أي القطران، فحاله عندما عدل عن القتال وانحرف عنه هارباً يحاكي حال البعير الذي أُفرد عن الإبل لما أصابه من الجرب، قد حاجّه/ الشاعر يؤنب علاق على فعلته هذا، ويعيره بجبنه عند اللقاء، فتقوم هذه القصيدة على فكرة واحدة تتصل أجزاؤها بعضها ببعض، في بنية حيّة متماسكة، بصفتها تنهض على غرض واحد وهو الفخر، فالمتلقي لا يجد ثمة اضطراب أو اختلاف بين أجزائها، ومن الصعوبة بمكان تقديم جزء مكان آخر أو تأخيره لأن ذلك (التقديم والتأخير) يُفسد المعنى، ويعيبه بالاعتلال، فضلاً عن أنه يذهب بجمالها ويشوهها، ولعل ممّا زاد من تماسك هذا النصّ وإحكام بنائه، أن روح السرد تسري في ثنايا النصّ، ومن

(1) الأَخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 687. علاق وحاجب: ابنا عبد الله بن

همام، ذو الكير: الحارث بن ببيعة بن قرط.

خلال استثمار إمكانيات الحوار الذي أضفى على النصّ روح القصّ والحكائيّة، علاوة على أنّ حرفي الربط الواو والفاء، قد لعبا دوراً بارزاً في ربط النصّ وتماسكه، وبالتالي توالت أحداثه الجزئية عقب الأخرى، كما أنّ تكرارهما بصورة لافتة، حيث كرّر حرف الفاء ستّ مرات، وحرف الواو ثلاث مرات، وأكسب النصّ بناءً متلاحماً، أبرز التسلسل والتتابع للأحداث، وبما يوحي أنّ الشّاعر وقومه يمتلكون من صفة البطولة والشجاعة، وأنّ أعداءهم يتصفون بالصفات المضادة لذلك.

2.3.5 الوضوح والدقّة للصورة الفنّية في كتاب الاختيارين:

تمتاز الصّورة الفنّية في كتاب الاختيارين بالنمطيّة والتكرار، وهذا لا يعني عدم وجود بعض التمايز والاختلاف في عرض الصّور أو مضامينها لدى فئة من الشعراء، أو عند شاعر معيّن، فالصّورة " في العمليّة الإبداعية تذكرّ واعٍ أو استرجاع لمدرّك حسّي، أو خبرة ذهنيّة، ومن أعمال الذّهن القيام بالتصوّرات ومقارنة الأشياء ثم ربطها وترتيبها، والعلاقات بين الموضوعات والأشياء تكون متّحدة مع الفعل، فتكون الحركة الدائمة، وهو مجال علاقاتها بالمستوى الحركي الانتقائي⁽¹⁾، كما تمتاز أيضاً ببعض من السمات والخصائص المعنويّة: كالوضوح والدقّة، والإيحاء، والمبالغة وغيرها؛ وتأسيساً على ما سبق، فسيعمد الباحث إلى استجلاء سمّي الوضوح والدقّة في الصّورة الفنّية في كتاب الاختيارين.

أولاً: الوضوح:

امتازت الصّورة الفنّية لدى شعراء الاختيارين بالوضوح، وهي: سهولة الوصول إلى ما يريده الأديب، وسرعة فهم مراده، وعدم تعثير العقل في إدراك مراميه، وهذا ما يعنيه الأقدمون بقولهم أنّ يقع المعنى في النفس، في الوقت نفسه الذي يطرق المعنى الأذن⁽²⁾ وهذا يقتضي ألاّ يكون هناك شعور ما نحو شيء

(1) الديلمي، الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي، ص 67.

(2) شعيب، محمّد عبد الرحمن، (1975م)، الفكرة في الأدب "الشعر"، دار التّأليف، القاهرة،

مجهول تماماً للنفس، وإنَّ ذلك الشعور، سيكون شعوراً مبهماً، إذا كانت الصورة مبهمة، وإذا كانت الرؤية غير واضحة، ولكنَّ هذا الشعور سيكون واضحاً، ويكون محدداً إذا اتَّضحت الرؤية للنفس... وخلاصة القول إنه لا يتولَّد تأثرٌ، أو شعورٌ إلا ويتوقف على بيان الصورة، ومدى وضوح الرؤية⁽¹⁾ ويتأتَّى الوضوح في الصورة الفنِّية من خلال ما يأتي:

أ. الاستعانة بالتشبيه: لا يعني التشبيه تحقق معنى واحد ينقل آلياً من المشبه إلى المشبه به، بل قد يولد في الطريق إichاءات تظل تتأوش طرفي التشبيه⁽²⁾ بمعنى أنه لا يقف عند الحدود المظهرية للأشياء، وإنما يكشف عن أحاسيس الشاعر ومشاعره، ويجلِّي ما في غور ذاته وأعماق نفسه، وبالتالي فتمةً وشائج وعلاقات بين المظهر الخارجي ونفسية الشاعر، مما يزيدا جلاءً ووضوحاً، ومن ذلك قول علقمة بن عبدة التميمي:⁽³⁾

حَامٌ، كَأَنَّ أَوْرَا النَّارِ شَامِلُهُ	دُونَ الثِّيَابِ، وَرَأْسَ الْمَرْءِ مَعْمُومٌ
وَقَدْ أَقْوَدُ، أَمَامَ الْخَيْلِ سَلْهِيَّةٌ	يَنْمِي بِهَا نَسَبٌ، فِي الْخَيْلِ مَعْلُومٌ
سَلَاءَةٌ، كَعَصَا النَّهْدِيِّ، غُلٌّ لَهَا	مُنْظَمٌ، مِنْ نَوَى قُرَّانٍ، مَعْجُومٌ
تَتَّبِعُ جُونًا، إِذَا مَا هُجِّجَتْ زَجَلَتْ	كَأَنَّ دَفَاً، عَلَى عَلِيَاءٍ، مَهْزُومٌ
إِذَا تَزَعَمَ، فِي حَافَاتِهَا، رُبْعٌ	حَنَّتْ شِغَامِيمٌ، فِي حَافَاتِهَا، كُومٌ
يَهْدِي بِهَا أَكْلَفُ الْخَدَيْنِ، مُخْتَبَرٌ	مِنَ الْجِمَالِ، كِنَازُ اللَّحْمِ، عَيْثُومٌ

يقول الشاعر إنه يتقدَّم قومه بفرس طويلة لهدايتهم، حيث كان القوم إذا أرادوا

(1) طبانة، بدوي، (1984م)، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، (د.ط)، ص119.

(2) عيد، دراسة في لغة الشعر، ص305.

(3) الأخفش الصَّعِير، كِتَابِ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص644، التميمي، علقمة بن عبدة، ديوانه، ص48-

50. الشظي: عظيم صغير، انشقاق العصب، السنايك: جمع سنبك، وهو طرف الحافر. عصا النهدي: عصا نبع، السلاءة: الشوكة، غل لها: الرزق، والزمته، قران: قرية باليمامة، معجوم: قد مضغته الإبل. تتبع جونا: إبلا جونا تسقى هذه الفرس إلبانها، العلياء: موضع مرتفع. الشغاميم: شغوم، الحسان الطوال. الأكلف الخدين: الفحل في هديه حمرة مشربة بسواد، العيثوم: الضخم، الكثير اللحم.

الغزو يركبون الإبل، ويقودون الخيل، توفيراً لقوتها، وهذه الفرس التي تتقدم القوم كريم نسبها، فهي معلومة بالنجابة، وهي غير مقلّمة أطراف الحوافر؛ لأنها صلبة لم تأكلها الأرض، وقد شبّه فرسه بالسلاة لدقة صدرها وعظم عجزها، وهذا مستحبٌّ في إناث الخيل، أو كأنها عصا النهديّ التي اتخذها من النبع الذي ينبت في بلاد الهند، وهو من أصلب العيدان وأعتقها، فشبّه الفرس بها، وهذه الفرس تتبع سود الإبل، أي تُقاد وراء الإبل، ثم حين يشبّه هذه الإبل إذا ما هُيِّجت للحلب، وهَنَ بعضها إلى بعض بصوت الدف المخروق الألعج، الذي يكون على مكان مُشرف، فذلك أبين لصوته وأرفع له؛ حيث قدّم الشاعر في هذه الأبيات صورتين، إحداهما صورة محوريّة، أو رئيسية، وهي صورة فرسه الكريمة النسب، ثم صورة فرعيّة وظّفت خدمة للصورة الأولى، وهي صورة الإبل وهي تعود إلى أهلها، ولعلّ هاتين الصورتين تكشفان عن بطولة الشاعر وشجاعته ومكانته لدى قومه، ومدى لحمته وارتباطه بكيانه الاجتماعي والسياسي وهو القبيلة، ومن هذه الصور أيضاً قول عبيد بن الأبرص⁽¹⁾:

ولقد أقطع السباسبَ، بالركب — ب، على الصّيعريّة، الشّملال
ثمّ أبري نحاضها، فتراها — ضامراً، بعد بدنها، كالهلال
عنتريس، كأنها ذو وشومٍ — أذرته، بالجوّ، إحدى الليالي

يتحدّث الشاعر عن ناقته التي كان يقطع بها القفار والفلوات، من حيث

إبرارها، أي أهزلها السفر والضرب في الصحراء، حتى غدت كالهلال من الضمر، ولكنها صلبة شديدة كأنها الثور الوحشيّ الذي بيديه ورجليه وشوم، ولعلّ وصف الشاعر ناقته بالضمور يعني أنّ الشاعر يُكثِرُ من السّفَر والتقل، قد جاب عرض الصحراء في كلّ أوقات السنة: حرّها وقرّها، ليلها ونهارها؛ ممّا يدلُّ بالتّالي على شجاعته، فالناقة هنا ربّما تُعدُّ معادلاً موضوعياً لذات الشاعر في مواجهة الصعاب

(1) الأَخْفَش الصَّعِير، كِتَاب الاختياريّن، ص554. السباسب: الفقر من الفلوات، الصيعريّة: سمة معروفة، الشّملال: الخفيفة السريعة. النحاض: اللحم، كالهلال: من الضمر. عنتريس: صلبة شديدة، ذو شوم: ثور بيديه ورجليه وشوم، أخذته: حبسته وسترته، الجو: اسم موضع، إحدى الليالي: ليلة شديدة باردة.

وتجاوزها، وفي تشبيهها عادة بالثور الوحشيّ تجسيد لطبيعة الصراع بين هذه الحيوانات، وقوى الطبيعة للتصارع بينها وبين عناصر الحياة⁽¹⁾.

ب. الاستطراد: "يلجأ الشعراء كثيراً إلى هذا الأسلوب في عرض صورهم، مما يعكس رغبتهم في إثبات الصور بالدلالات وإغنائها بالإحياءات، وبالتالي تزيد الصور إيضاحاً وجلاءً، ولعلّ أكثرَ المواطن التي كانت تحظى بهذا الأسلوب صور المرأة والناقة والثور الوحشيّ والفرس وغيرها"⁽²⁾، ومن ذلك قول خفاف بن نُدبة في إحدى قصائده يصف فرسه بالسرعة⁽³⁾:

وأشْهدُ الغارةَ مسرُوحَةً تغدو لماء النعم الوارد
بالضَّابِطِ الضَّابِعِ تَقْرِيْبُهُ إذ وَنتِ الخيلُ وذو الشاهد
عَبَلِ الذراعينِ سليمِ الشَّظَا كالسيدِ تحتِ القِرَّةِ الصَّاردِ
طعنُ في المسحَلِ حتَّى إذا ما بلغ الفارسِ بالسَّاعدِ

فقد استطرده الشاعر في وصف سرعة ونشاط حصانه، وذلك من خلال بعض الألفاظ التي تعني السرعة أو النشاط، أو تدلُّ عليهما، فلفظة الضابط تعني القوي، وكذلك عبل الذراعين. أما قوله: كالسيد، جد سبوحاً، فتشير إلى السرعة والنشاط، وكذلك قوله يطعن بالمسحل، فتدلُّ على النشاط والقوة.

ج. حسيّة الصور ومادّيّتها: جاءت - غالبية - الصور الفنيّة في كتاب الاختيارين صوراً حسيّة مادّيّة، حيث يظهر فيها تأثير البيئة المادّيّة بشكل جليّ، ولكن وراء هذه المشاهد والصور المادّيّة تجارب نفسيّة، يقول عوف بن عطية بن الخرع في

(1) ناصف، دراسة الأدب العربي، ص33.

(2) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص740.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص507-509. الغارة: الخيل المغيرة. الضابط:

القوي، الضابِع: الذي يضبع في تقريبه، ذو الشاهد: هو من الخيل التي تجيء، من الجري.

عبل: غليظ القوائم، الشظى: عظيم لاصق بعضهم الساق، الشظي: انشقاق العصب، السيد:

الذئب، القرة: البرد، الصارد: صرد أي: برد. المسحل: حد اللجام.

إحدى قصائده واصفاً فرسه(1):

فَحَوْلِيَّةٌ مِثْلُ الْقَنَاقَةِ يَرُدُّهَا رَبِاطٌ وَفِيهَا جُرْأَةٌ وَتَقْحُمُ
فَتَمَّ لَهَا إِجْدَاعُهَا وَكَأَنَّهَا رُدَيْنِيَّةٌ عِنْدَ الثَّقَافِ تَقُومُ
فَأَنْتِ تَقُودُ الْخَيْلَ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ كَمَا انْقَضَ بَازٌ أَغْلَفَ الرِّيشَ أَقْتَمُ
رَبَاعِيَّةٌ كَأَنَّهَا جَذَعٌ نَخْلَةٌ بِقُرَّانٍ أَوْ مِمَّا تُجَرِّدُ مَلْهَمُ

وليس بخافٍ، أن هذه الأوصاف التي أسبغها الشاعر على فرسه أوصافٌ ماديَّة، ومنتزعة من بيئته، فهي كالقناة شدة وصلابة، وهي كذلك رباعيَّة كجذع نخلة، ولعل مادِّيَّة هذه الصُّور وحسبيَّتها، قد أفضت إلى واقعيَّتها والإمام بالجزئيَّات والتفاصيل، كما مرَّ في وصف الناقة، أو الفرس، حيث كان الشاعر يأتي على معظم أوصاف ناقته أو فرسه ويلتقط لها الصُّور من جهاتها المختلفة.

ثانياً: الدِّقَّة:

وتعدُّ سِمَةً من سِمَاتِ المعاني، لأنها تعني استيفاء الصُّورة للمعنى، بحيث لا تجد خللاً في جوانب تشخيص المعنى، أو نقصاً في إيضاحه(2) وقد اهتمَّ النُّقادُ بهذه السِّمَّة إذ جعلوا لها ثلاثة مقاييس، هي: "الصحة، والوفاء بالفكرة، والعُمق"(3)، ويجعل الأمدي قوام الشعر حسن التأتّي وقرب المأخذ واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، والتعبير عن المعنى باللفظ المعتاد فيه، وأن تكون التشبيهاً والاستعارات والتمثيلات لائقاً بما استُعيرت له، وغير مُنافرة لمعناه، وأن تكون المعاني واضحة مفهومة، لا لبس فيها ولا غموض بحيث لا تحتاج إلى توضيح

(1) الأُخْفَشُ الصَّغِيرُ، كِتَابُ الْاِخْتِيَارَيْنِ، ص 474-475. فحولِيَّة: الحولِيَّة: التي أتى على

مولدها حول، التقحم، التقدم من غير رويَّة، للشدة والنشاط. إجداعها: الإجداع: تمام السنة الثَّانِيَّةُ وبدء السنة الثالثة، الرُدَيْنِيَّة: قناة منسوبة إلى رُدَيْنَةَ، وهي امرأة كانت تنقف الرماح، الثَّقَاف: خشبة يقوم بها المعوج من الرماح. الأغلف: الواسع الكثير، الأقتم: الأسود فيه حمرة. قران: قرية باليمامة، ملهم: قرية أو قبيلة، الجمع: الربع، تجرد: تلقي كربة ملهم.

(2) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 752.

(3) شعيب، الفكرة في الأدب، ص 66.

وتفسير⁽¹⁾ وتمثلت الدقة لدى شعراء الاختيارين في مظاهر، لعل من أبرزها الآتي:

1. صحة الصورة: وتعني سلامتها من التناقض وموافقتها للبيئة الاجتماعية

والثقافية للعصر الذي يعيش فيه الشاعر، وعدم خروجها عن حدود المجتمع

وأعرافه وتقاليده، ومن أمثلتها في كتاب الاختيارين، قول السقاح بن بكير

يرثي يحيى بن شداد بن ثعلبة الذي قتل مع مصعب بن الزبير يوم قتل⁽²⁾،

يقول واصفاً مصعب بالكرم⁽³⁾:

المالِيُّ الشَّيْزِيُّ، لِأَصْحَابِهِ كَأَنَّهَا أَعْضَادُ حَوْضٍ، بِقَاعٍ

لَا يَخْرُجُ الْأَضْيَافُ، مِنْ بَيْتِهِ، إِلَّا وَهُمْ مِنْهُ رِوَاءٌ، شِبَاعٌ

فالكرم شيمة من شيم العربي عرف به ولازمه في كل أوقاته، إذن فالصورة

التي رسمها الشاعر للممدوح فكرة صحيحة ومعنى مستقيم، حيث كان مصعب

كريماً جواداً، أحب أمراء العراق إلى أهل العراق يعطيهم عطاءين؛ عطاء الشتاء،

وعطاء الصيف⁽⁴⁾، فليس غريباً عليه أن يملأ جفانه دسماً، وألاً يخرج الأضياف من

عنده إلا وهم شباع ورواء، ومنها أيضاً ما رثي به عبد الله بن عنمة الضبي، بسطام

بن قيس⁽⁵⁾:

يُقَسِّمُ مَالَهُ فِينَا، وَنَدَعُو أَبَا الصَّهْبَاءِ، إِذْ جَنَحَ الْأَصِيلُ

ومنها كذلك قول عامر بن معشر⁽⁶⁾ في وصف موقعة، وقد اشتد الرمي

(1) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 753.

(2) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 395.

(3) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 397. الشيزي: الجفان من الجوز، أعضاء حوض:

نواحيه، القاع: الأرض الطيبة الحرة، وهي واسعة.

(4) الزركلي، خير الدين، (د.ت)، الإعلام، دار العلم للملايين، ج 7، د.ط.، ص 248.

(5) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 391. جنح: دنا.

(6) شاعر جاهلي، قال هذه القصيدة في حرب كانت بينهم في الجاهلية، الاشتقاق، ص 330،

الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 241.

والضرب⁽¹⁾:

كَأَنَّ النَّبْلَ، بَيْنَهُمْ، جَرَادٌ تَصَفَّقُهُ شَامِيَّةٌ خَرِيْقٌ

فهو يشبه كثرة السهام الساقطة على الأعداء بالجراد الكثيف، الذي تروح وتجيء به الريح الشامية، وهي صورة صحيحة دقيقة المعنى، وإن كان فيها شيء من المبالغة، ولكنها تبقى صورة واقعية طالما شاهدها المقاتل في ساحة المعركة، وليست من نسج الخيال.

الوفاء بالفكرة: وتتجسد في الإكثار من التشبيهات والاستعارات والكنيات، فقد أكثر الشعراء من ذلك وحرصوا عليها، وغالباً ما يأتون لكل تشبيه أو استعارة بمرشحات تستوفي في جزئياته، وتزيد من تكثيف الدلالة، وكشف المعنى، فتجد ثمة تشبيهات متعدّدة لمثبه واحد أو قد يحشد الشاعر مجموعة من الكنيات، ليستوفي من خلالها الشاعر عناصر الصورة، ويصيرها أكثر جلاء ووضوحاً⁽²⁾، ومن ذلك قول ربيعة بن مقروم الضبي⁽³⁾ في إحدى قصائده⁽⁴⁾:

فَقَدْ أَصِلُ الْخَائِلَ وَإِنْ نَأْيِي وَغِيبُ عَدَوَاتِي كَلَّا جُزَاعُ
وَأَحْفَظُ بِالْمَغِيبَةِ أَمْرَ قَوْمِي فَلَا يُسْنِدِي لَدِيٍّ وَلَا يُضَاعُ
وَيَسْعُدُ بِي الضَّرِيكَ إِذَا اعْتَرَانِي وَيَكْرَهُ جَانِبِي الْبَطْلُ الشُّجَاعُ
وَيَأْبَى الدَّمَ لِي أَنِّي كَرِيمٌ وَأَنَّ مَحَلِّي الْقَبْلُ الْيَفَاعُ
وَأَنِّي فِي بَنِي بَكْرِ بْنِ سَعْدٍ إِذَا تَمَّتْ زَوَافِرُهُمْ أُطَاعُ

فقد اشتملت هذه الأبيات على عدد من الكنيات منها:

(1) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 246. تصفقه: تكفئه، وتجيء به، الشامية: الريح

تهب من جهة الشام، الخريق: الشديدة الهبوب.

(2) الجهني، الصورة الفنية في المفضليات، ص 757.

(3) وهو أحد شعراء مضر المعودين في الجاهلية والإسلام، أسلم فحسن إسلامه، وشهد

القادسية، وعاش مئة سنة، انظر: الضبي، المفضليات، ص 180.

(4) الأخفش الصغير، كتاب الاختيارين، ص 571. جزاع: قاض على نفسه، الكلا: ما رعى،

وهو مقصور. يسدى: يهمل. الضريك: الفقير، اعتراني: ألم بي. القبل: ما أقبل عليك من

الجل، اليفاع: الموضع العالي، المشرف. زوافرهم: عددهم وجمعهم.

1. أصل الخليل = الوفاء.
2. احفظ بالمغيبة = عدم النسيمة
3. ويسعد بي الضريك = الكرم والجود.
4. مُطاع = سيد قومه.

الخاتمة

محور هذه الدراسة هو "الصورة الفنية في كتاب الاختيارين للاخفش الصغير"، وجاءت في أربعة فصول، أستهلت بمقدمة، وطأ فيها الباحث بحديث موجز عن أثر ودور الصورة الشعرية في بناء النص الشعري، وما تلعبه من دور بارز في جلاء أحاسيس الشاعر، والكشف عن مشاعره وعواطفه وارتباطها بالخيال، وكذلك الإشارة إلى بعض مصادرها الطبيعية، وأفضى به الحديث بعد ذلك إلى الفصل التمهيدي، وهو الإطار النظري للدراسة (كتاب الاختيارين بين مادته وشخصه)، تناول فيه التعريف بجامع كتاب الاختيارين: اسمه ونسبه والعصر الذي عاش فيه ومكانته العلمية والأدبية، ثم عرّف بكتاب الاختيارين، من حيث محتواه، وكيفية جمعه، وقيمه الفنية والأدبية، وخلص إلى أنه يمثل مرجعاً مهماً لكثير من القصائد التي يندر وجودها في غيره، ثم دلف إلى الفصل الأول، وهو "مفهوم الصورة الفنية قديماً وحديثاً"، فعرّف بالصورة لدى النقاد القدامى والمحدثين، ونوّه إلى وظيفتها وأهميتها في النص الشعري بصورة خاصة، فهي تعدّ وسيلة اتصال ونقل لتجربة الشاعر إلى المتلقي، فضلاً عما تحدثه من تأثير نفسي في نفسية المتلقي، وهذا - بالتالي - يفضي إلى مشاركة الشاعر أحاسيسه وعواطفه وأفكاره، وعالج في الفصل الثاني "موضوعات الصورة الفنية ومصادرها في كتاب الاختيارين": الصورة الفنية للإنسان، متمثلة بصورته القائمة على الغزل، والفخر بنفسه وبقبيلته، ثم الصورة الفنية للحيوان، سواء أكان أليفاً أم وحشياً، ومنها صورة الخيل، والإبل، والناقة، والكلاب، والقرود وما إلى ذلك، ثم الصورة الفنية للنبات، فأتى على صورة الأثل، والكراث، والرمان، والأقحوان وغير ذلك من هذه الصور التي استقى الشاعر منها مادته الشعرية، ولم ينس الباحث - أيضاً - الحديث عن الطبيعة الساكنة: كالأرض والسماء، والجبال والصحراء، وخلص إلى الطبيعة بكل أبعادها التي تحاصر الشاعر، فهي تكاد تكون المصدر المهم والقوي الذي يسيطر عليه، ويبسط تأثيره على ذاته، فبلا شك أنّ الطبيعة بكل مظاهرها تغني ثروة الشاعر النفسية والفكرية.

أمّا الفصل الثالث، فقد تحدّث فيه الباحث عن مصادر الصورة الفنية، وهي في مبحثين: الصورة الناجمة عن الإنسان وما يتصل به من أحوال في السلم والحرب والجذب ومعتقداته، وما له صلة به من أدوات وآلات ومطاعم ومشارب. أمّا المبحث الثاني، فتحدّث عن المصادر الناجمة عن الطبيعة بنوعيتها الصامتة والصائتة؛ الصامتة من جوامد ونبات وماء وفضاء، والصائتة من حيوانات داجنة ومتوحّشة وحشرات وطيور.

أمّا الفصل الرابع، فقد تناول فيه أنماط الصورة الفنية البصرية وأقسامها: المتحركة والساكنة واللونية والضوئية والشمية والسمعية واللمسية والذوقية.

أمّا الفصل الخامس والأخير، فقد خصّصه للبحث في سمات الصوِّرة الفنِّية في كِتَابِ الاختياريِّين، فتناول الصوِّرة البسيطة وشواهدا في هذا الكِتَابِ، فلاحظ انتشارها واعتمادها على الضروب البلاغيَّة: كالتشبيه والاستعارة، والكناية، ثمَّ كشف عن الصوِّرة المعقدة والكلِّية، ونبّه إلى أنها تتجسّد أكثر ما تتجسّد في صوِّرة الحيوان: كصوِّرة الناقة، والحمار الوحشيّ، والثور والبقرة الوحشيَّة، بما يكتنفها من صراعٍ حادٍّ مع قوى الطبيعة، وعلاقة جدليَّة بين هذه الأطراف والقوى المرئيَّة واللامرئيَّة في ثنايا هذه الطبيعة، ثم أفضى الحديث - أخيراً - إلى معالجة مفهوم الإبداعية وماهيَّتها على وجه الخصوص في كِتَابِ الاختياريِّين، فلاحظ تباين الصوِّر الإبداعية بين الشعراء أنفسهم، وأحياناً لدى الشاعِر نفسه، ورأى أنّ الإبداع في الصوِّرة الفنِّية لا يعني بالضرورة السبق إليها، بل تعني قدرة هذه الصوِّر وتمكُّنها من الكشف بدقَّة عن معاناة الشاعِر، وإبراز ما ألمَّ به من فرح وسرور، وألم وحزن...

ثمَّ أعقب ذلك بالإشارة إلى سِمَتِي الوضوح والدقَّة للصوِّرة الفنِّية، فإذا ما توافرتا في النصِّ الشعريِّ، تحقَّق التواصل بين الشاعِر والمتلقِّي، وابتعدَ النصُّ عن التعقيد والغموض، وخلص إلى أنّ شعراء كِتَابِ الاختياريِّين - كغيرهم - من الشعراء قد حرصوا على أن تكون صوِّرهم واضحة ودقيقة، وقد تأتَّى ذلك من وضوح الفكرة وجلالتها في نفس الشاعِر، وبالتالي تمكَّن من التعبير عنها بكلِّ وضوح وجلاء.

المراجع

ابن الأبرص، عبيد، (1994م)، ديوانه، شرح أحمد عدرة، دار الكتاب العربي، بيروت د.ط.

أبو حاقّة، أحمد، (1979م)، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت.
أحمد، محمد فتوح، (1978م)، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط1.

أحمد، محمد فتوح، (1978م)، الرمز والرمزية في الشعر، دار المعارف، القاهرة، ط3.

الأسدي، بشر بن أبي خازم، (1994م)، ديوانه، قدم له وشرحه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت.

إسماعيل، عز الدين، (1990م)، الأسس الجمالية في النقد العربي - عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت356هـ)، (د.ت)، الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (د.ط)، ج1، ص50.

الأصمعي، أبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك، (د.ت)، الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط5، بيروت، لبنان.

الأفوه الأودي، صلاة بن عمرو، (ت560 أو 570م)، (1998م)، ديوانه، تحقيق: محمد التونجي، دار صادر، بيروت.

الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى (ت370هـ)، (د.ت)، الموازنة، تحقيق: محمد يحيى الدين عبد المجيد، المكتبة العلمية، بيروت، (د.ط).

البستاني، بطرس، (د.ت)، أدباء العرب في العصر العباسي، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، ج2.

البصير، كامل حسن، (1987م)، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، منشورات المجمع العلمي، بغداد.

بطرس، غالي واصف، (1960م)، **تقاليد الفروسية عند العرب**، ترجمة أنور لوقا،
مراجعة حسني محمد النجار، تقديم طه حسين، دار المعارف، القاهرة،
ط2.

البغدادي، قدامة بن جعفر، (ت337هـ-)، (1978م)، **نقد الشعر**، تحقيق: كمال
مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3.

ت. ريتشاردز، (1963م)، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة
المصرية العامة، القاهرة.

تاديه، جان إيف، (1993م)، **النقد الأدبي في القرن العشرين**، ترجمة: قاسم
المقداد، وزارة الثقافة، دمشق.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255)، (1969م)، **كتاب الحيوان**، تحقيق
وشرح عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3.
الجبوري، يحيى، (1971م)، **شعر عبدة بن الطبيب**، دار التربية للطباعة والنشر،
بغداد.

الجبوري، يحيى، (1979م)، **الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه**، مؤسسة الرسالة،
بيروت.

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، (ت471هـ-)، (1961م)، **دلائل
الإعجاز في علم المعاني**، تحقيق: محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي،
راجعه محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، (ت471هـ-)، (1979م)، **كتاب
أسرار البلاغة**، تحقيق: ر. ريتز، مكتبة المنتبي، القاهرة، ط2.

الجرجاني، علي بن عبد العزيز، (ت366هـ-)، (1966م)، **الوساطة بين
المنتبي وخصومه**، دار القلم، بيروت، (د.ط).

الجندي، أنور، (د.ت)، **خصائص الأدب العربي**، دار الكتاب اللبناني،
بيروت، د.ط.

الجندي، درويش، (1972م)، **الرمزية في الأدب العربي**، دار النهضة، القاهرة.
الجهني، زيد بن محمد بن غانم، (1425هـ-)، **الصورة الفنية في المفضليات**،

- أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، الجامعة الإسلامية، المدينة المنورة، ط1.
- الحادرة، قطبة بن أوس، (1973م)، ديوانه، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت.
- حامد، عبد القادر، (د.ت.)، دراسات في علم النفس الأدبي، نشر لجنة البيان العربي، القاهرة، د.ط.
- الحاوي، إيليا، (1979م)، في النقد الأدبي: مقدمات جمالية عامة وقصائد محله من العصر الجاهلي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4.
- حسني عبد الجليل يوسف، (2008م)، المواقف الإنسانية في الشعر الجاهلي، الالتزام، والاعتراب، والتمرد، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- حسني، عبد الجليل يوسف، (2007م)، عالم المرأة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- حسين، طه، (د.ت.)، حديث الأربعماء، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط12، ج2.
- حمود، محمد، (1986م)، الحداثة في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت.
- الحنبلي، ابن العماد، عبد الحي بن أحمد الدمشقي، (1032هـ-1089هـ)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج3.
- الحموي، ياقوت بن عبدالله، (1993م)، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، (د.ط.).
- الحوفي، أحمد محمد، (د.ت.)، الغزل في العصر الجاهلي، دار النهضة للطباعة والنشر، القاهرة، ط3.
- الخضير، صالح عبدالله، (1986م)، الصورة الفنية في شعر الفرزدق، رسالة ماجستير جامعة الإمام، السعودية.
- خطاب، عزت عبدالمجيد، (1983م)، ملامح وصور فنية، دار العلوم للطباعة والنشر، ط2.
- الخطيب، عماد الدين، (2002م)، الصورة الفنية في المنهج الأسطوري لدراسة الشعراء الجاهلي، دراسة تحليلية نقدية، وزارة الثقافة، عمان.
- الخطيب، عماد علي سليم، (1996م)، الصورة الفنية في المنهج الأسطوري، مكتبة

الكتاني، عمان، ط1.

ابن الخطيم، قيس، (1967م)، ديوانه، تحقيق: ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت. ط2.

الدارقطني، علي بن عمر، (1986م)، المؤلف والمختلف، دار الغرب الإسلامي، ط1.

دي لويس، سيسل، (1982م)، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد الجنابي، دار الرشيد، العراق.

أبو ديب، كمال، (1987م)، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، د.ط.
الديلمي، سمير علي سمير، (1990م)، الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

الديلمي، سمير، (د.ت)، الصورة في التشكيل الشعري تفسير بنيوي، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط1.

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

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

الديوب، سمير جورج، (1998م)، الصورة الفنية عند شعراء البادية في عصر صدر الإسلام، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة البعث، حمص-سوريا.

أبو ذياب، خليل إبراهيم، (1999م)، الصورة الاستدراكية في الشعر العربي، دار عمار، عمان.

الرافعي، مصطفى صادق، (د.ت)، وحي القلم، دار الكتاب العربي، بيروت، (د.ط).
ربابعة، موسى، (1978م)، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، مكتبة الكتاني، اربد، 2001، ص115، دار المعرفة، بيروت.

الرباعي، عبد القادر، (1993م)، تشكل المضي، علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، م2، ج7، في شوال/ مارس، ص79.

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (ت456هـ)،
(1972م)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، ط4،

بيروت.

ابن الرومي، أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، (ت283هـ)، (1924م)، ديوان
ابن الرومي، تحقيق: كامل كيلاني، المكتبة التجارية، مطبعة التوفيق
الأدبية، القاهرة.

الزبيدي، حسام عبد الكريم، (2007م)، الصورة الشعرية عند ابن زيدون، رسالة
ماجستير غير منشورة، الجامعة الهاشمية، الأردن.

الزركلي، خير الدين، (د.ت)، الإعلام، دار العلم للملايين، ج7، د.ط.

زكي، أحمد كمال، (1967م)، النقد دراسة وتطبيق، دار الكتاب العرب، بيروت.

زكي، أحمد كمال، (1981م)، "التفسير الأسطوري للشعر القديم"، مجلة فصول، م3،
ع4، إبريل، ص120.

الزيات، مصطفى، وعبدالقادر، حامد، والنجار، محمد، (د.ت)، المعجم الوسيط،
تحقيق: مجمع اللغة العربية.

ساعي، أحمد بسام، (1984م)، الصورة بين البلاغة والنقد، دار المنار للطباعة
والنشر، ط1.

أبن سعيد، أبو الحسن علي بن موسى بن محمد بن عبد الملك (ت: 685هـ)،
(1982م)، نشوة الطرب في تاريخ جاهلية العرب، تحقيق: نصرت عبد
الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان.

أبو سويلم، أنور، (1987م)، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار للنشر والتوزيع،
عمان، ط1.

السيوفي، عصام، (1991م)، المرأة في الأدب الجاهلي، دار الفكر اللبناني، بيروت.
شاكر هادي شكر، (1985م)، الحيوان في الأدب العربي، عالم الكتب، بيروت،
لبنان، ط2.

شرف، حفيّ محمد، (1965م)، الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق، دار نهضة
مصر، القاهرة، ط1.

شعيب، محمد عبد الرحمن، (1967م)، في النقد الأدبي الحديث، دار التأليف، القاهرة.

شعيب، محمد عبد الرحمن، (1975م)، الفكرة في الأدب "الشعر"، دار التأليف، القاهرة.

الشنطي، عصام محمد، (1979م)، الجمالية والواقعية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

صالح، بشرى موسى، (1994م)، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

الصالح، عباس مصطفى، (1981م)، الصيد والطرْد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1.

الصاوي، الجويني، مصطفى، (1985م) البيان في الصورة، دار المعرفة الجامعية، عين شمس، الاسكندرية.

الصائغ، عبد الإله، (1986م)، الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد.

الصائغ، عبد الإله، (د.ت)، الصورة الفنية معياراً نقدياً - منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، دار القائي، ليبيا.

الصنغير، محمد حسن علي، (د.ت)، الصورة الفنية في المثل القرآني، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، د. ط.

الضبي، المفضل، بن محمد بن يعلى بن سالم، (ت168هـ)، المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، (د.ت)، ط6.

ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد (ت322هـ)، عيار الشعر، تحقيق: طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة

طبانة، بدوي، (1969م)، **قدامة بن جعفر والنقد الأدبي**، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط3.

طبانة، بدوي، (1984م)، **قضايا النقد الأدبي**، دار المريخ، الرياض. د.ط.
ابن الطبيب، عبدة بن يزيد بن عمرو بن علي، (د.ت)، **ديوانه**، جمع: يحيى الجبوري، دار التربية، ط1.

ابن عاشور، محمد الطاهر، (1997م)، **التحرير والتنوير**، دار سحنون، تونس، ط1.
عبّاس، إحسان، (1955م)، **فن الشعر**، دار الثقافة للطباعة والنشر، بيروت، ط3.
العبادي، عدي بن زيد، (1965م)، **مقدمة الديوان**، تحقيق: محمد جبار المعبيد، وزارة الثقافة، بغداد.

عبد الحميد، شاکر، (1990م)، **عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات)**، عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع311، ص199.

عبد الرحمن، نصرت، (1982م)، **الصورة الفنيّة في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمان، ط2.

عبدالله، محمد حسن، (1984م)، **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف، مصر، القاهرة.

عبد النور، جبور، (1984م)، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط2.

عيد، رجاء، (1979م)، **دراسة في لغة الشعر (رؤية نقدية)**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1.

عيد، رجاء، (2000م)، **فلسفة البلاغة**، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1.
عسّاف، عبدالله، (1996م)، **الصورة الفنيّة في قصيدة الرؤيا**، دار دجلة، سوريا، ط1.

العشماوي، محمد زكي، (د.ت)، **قضايا النقد الأدبي**، دار النهضة، بيروت، ط1.
عصفور، جابر أحمد (1974م)، **الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط3.

- عفيفي، محمد الصادق، (د.ت)، **النقد التطبيقي والموازنات**، مؤسسة الخانجي، مصر، ط1.
- العقاد، عباس محمود، (1968م)، **ابن الرومي حياته وشعره**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط7.
- عليّات، يوسف، (2004م)، **جماليات التحليل الثقافي الشعر الجاهلي نموذجاً**، وزارة الثقافة، عمان.
- عوض، ريتا، (1992م)، **بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، دار الآداب، بيروت، ط1.
- ابن عوف، طفيل (ت609م)، (1997م)، **ديوانه**، تحقيق: حسان فلاح أوغلي، دار صادر بيروت.
- غنيم، كمال، (1980م)، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، مكتبة مدبولي، القاهرة.
- غنيم، حنان، (2007م)، **التصوير الفني في شعر سيد قطب**، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الإسلامية، غزة.
- الفيروزآبادي، محمد بن يعقوب، (1407هـ)، **البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة**، جمعية إحياء التراث الإسلامي، الكويت، ط1.
- الفيل توفيق، (1984م)، **القيم المستحدثة في الشعر العباسي**، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت.
- قاسم، عدنان، (1980م)، **الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر - دراسة نقدية في أصالة الشعر**، المنشأة الشعبوية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا.
- قباوة، فخر الدين، (1974م)، **كتاب الاختيارين - صنعة الأخفش الصغير**، مؤسسة الرسالة، ط1.
- ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت: 276هـ)، (1998م)، **عيون الأخبار**، شرح وضبط يوسف علي طويل، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، م1.
- القرطاجني، أبو الحسن حازم، (ت821هـ)، (1966م)، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد حبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس.

- القنطار، بهيج مجيد، (1986م)، *الطبيعتان الحيّة، والصامتة في الشّعْر الجاهلي*، دار الافاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1.
- القيسي، نوري حمودي (1984م)، *الفروسية في الشّعْر الجاهلي*، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ط2.
- القيسي، نوري حمودي، (1970م)، *الطبيعة في الشّعْر الجاهلي*، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.
- كارل يونغ، (1987م)، *الإنسان ورموزه، سيكولوجيا العقل الباطن*، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، دار منارات للنشر، عمان، د.ط.
- كبابه، وحيد صبحي، (1999م)، *الصورة الفنيّة في شعر الطائيين*، اتحاد الكتّاب العربي، دمشق، ط1.
- ابن كثير، إسماعيل بن عمرو، (د.ت)، *البدائيّة والنهائيّة*، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1.
- كوين، جون، (2000م)، *النظريّة الشعريّة - بناء لغة الشّعْر اللّغة العليا-*، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.
- لوتمان، يوري، (1955م)، *تحليل النصّ الشعري*، ترجمة: محمّد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة.
- مضية، محمّد سعيد، (1986م)، *البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني*، مجموعة مقالات مترجمة عن الإنجليزية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان.
- مطلوب، أحمد، (1985م)، *الصورة في شعر الأخطل*، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان.
- مطلوب، أحمد، (1986م)، *معجم المصطلحات البلاغية وتطورها*، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ج2.
- مندور، محمّد، (د.ت)، *النقد المنهجي عند العرب*، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط).
- مندور، محمّد، (د.ت)، *النقد والنقاد المعاصرون*، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط).

مندور، محمد، (د.ت)، محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، معهد الدراسات العربية، مصر، (د.ط).

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت711هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط.

أبو موسى، محمد، (1997م)، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط4.

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

ناصر، مصطفى، (1981م)، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، ط2.

نشوان، حسين، (2007م)، عين ثالثة - تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية، وزارة الثقافة، عمان.

النعمي، إسماعيل، (1995م)، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر، القاهرة.

نوتنبي، ونفرد، (1996م)، لغة الشعر، ترجمة: عيسى العاكوب وخليفة العزابي، معهد الإنماء العربي، بيروت.

النوتي، عبد المجيد، (2004م)، ثور الوحش بين النابغة وذو الرمة، ابتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ص31.

النويهي، محمد محمد، (1959م)، محاضرات في عصر الصدق في الأدب، معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة.

النويهي، محمد، (د.ت)، الشعر الجاهلي في منهج دراسته وتقويمه، الدار القومية للطباعة والنشر، (د.ط).

هلال، محمد غنيمي، (1962م)، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ط1.

هلال، محمد غنيمي، (د.ت)، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة.

- الوجود، ثناء أنس، (2000م)، دراسات تحليلية في الشعر القديم، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط.
- الولي، محمد، (1990م)، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.
- اليافعي، أبو محمد عبدالله بن أسعد بن علي، (د.ت)، مرآة الجنان وعبرة اليقظان في معرفة حوادث الزمان، دار الكتاب العربي، ط2.
- اليافي، نعيم، (2008م)، تطور الصورة الفنيّة في الشعر العربي، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، د.ط.
- اليوسف، يوسف، (1985م)، مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ط4.