أنماط الصورة الشعرية في بناء نصوص المعلقات السبع

أبوهدايا محمد إسماعيل محمد *

المستخلص:

هذه الدراسة عن أنماط الصورة الشعرية في بناء نصوص المعلقات السبع، تهدف إلى التعريف بأنماط الصور التي استخدموها في بناء قصائدهم مستعينين في ذلك بألوان البيان وأبوابه. وتأتي أهمية الدراسة من أهمية المعلقات، ومعرفة صور بنائها. وقد استخدمنا المنهج الوصفي الاستقرائي. ومن نتائج الدراسة: أنّ الشاعر الجاهلي يستمد تشبيهاته وصوره من بيئته. وأنّ الشعر القصصي عند الجاهليين هو لقطات متتابعة تكوّن صورةً يراها القارئ ويلمسها. وأنّ رموز الجاهليين في أشعارهم ماهي إلا لبنات في بناء القصيدة يقصد إليها الشاعر. ونوصي بالبحث في العلاقات بين الصورة الشعرية في المعلقات وبيئات نشأتها.

ABSTRACT

This study dealt with the patterns of poetic image in the construction of the texts of the seven pendants, and aims to identify the patterns of images that they used to build their poems using the colors and statement of the figurative language. The importance of the study comes from the importance of the pendants, and the knowledge of the images of its construction, and the study have used the inductive descriptive method. One of the results of the study: that the pre-Islamic poet draws his likenesses and pictures of his environment. And that the poetry of the story of Eljahiliah is a sequential footage is a picture that the reader sees and touches. And that the symbols mentioned by Eljahiliah in their poems are only blocks in the construction of the poem meant by the poet.

The study recommends examining the relations between the poetic image age in the pendants and the environments of its origin.

* أستاذ مساعد – جامعة كردفان

مقدمة:

الحمد لله الذي رفع بنعمته الأقدار، ووضع برحمته الأغلال والآطار، لا إله إلا الله المنزه عن أن يغيره تعاقب الأدوار، والصلاة والسلام على رسوله محمد المختار، وعلى آله وصحبه المهاجرين والأنصار،وسلم تسليماً كثيرا.

توسم اللغة بأنها مادة الشعر الأولى ولبنته التي تصاغ عبرها المعاني من ألفاظها وتراكيبها، والشاعر يتوسل بلغته في نقل أحاسيسه ومشاعره في تصوير فني، والجاهلي اتخذ من الصورة الأدبية مادة لبناء قصيدته، ونقل تجربته، والقارئ لشعر المعلقات يرى أنّ منشئيها اعتمدوا أنماطاً من الصور لإيصال رسالتهم الخالدة التي تعلقت بها نفوسهم، وشكلت وجدانهم، وحركت عواطفهم. فقد اتفقت كل صورهم التي رسموها؛ لأنّ أصل مادتها واحد، ومصادرها متشابهة، وإن وجد اختلاف فإنّ مرده إلى ما يستخدمه الشاعر من فروع البيان الأربعة: التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية.

حاولت الورقة التعريف بأنماط الصور الأدبية التي استخدمها شعراء المعلقات السبع في بناء نصوصهم، والإجابة عن دور عنصر القيم الخلقية في بناء وتشكيل تلك الصور.

تمهيد:

يُعدُّ الشعر الجاهلي أصل الشعر الذي انبثق منه شعرنا العربي في مختلف عصوره، وذلك لأنّه أرسى دعائم عمود الشعر، وثبّتَ نظام القصيدة، فضلاً عن كونه مثّل أهم القيم الفنية الأصيلة، وشكل مصدراً من مصادر الدراسة، ثم إنه استطاع أن يصور لنا فترة من أصعب الفترات التاريخية في حياتنا العربية ويرسمها وهي تجتاز مراحل نموها وتطورها[1].

(1) القيسي، نوري حمودي، 1984م، الفروسية في الشعر الجاهلي،ط الثانية، دار الكتب،مكتبة نهضة مصر،ص:207.

لقد أدرك الشاعر الجاهلي بفطرته ما للخيال من أثر في استثارة عواطف المتلقي، وجذب انتباههم إلى ما في رسالته الشعرية من مضامين إنسانية وحّدتْ رؤاهم، وترجع تلك الوحدة إلى روافد الثقافة التي شربت منها عقولهم وعواطفهم، فالمادة الخام التي يصنع منها الشاعر الجاهلي شعره مشتركة بين الشعراء جميعاً، فمن الطبيعي أنْ يقع الاتفاق والتلاقي والتوارد والاشتراك في ألفاظهم ومعانيهم، وربّما تعدّاهما إلى القصيدة والمضمون والوزن والقافية.

تعلّق الجاهلي بقيمه ومثله العليا، فشكّلتْ وجدانه، وحرّكتْ عواطفه، فتمثّلها في شعره ليثير في نفس المتلقي الإعجاب والرضى؛ "لأنّ الشعر خير معين على ترجمة العواطف واستثارة لعاطفة الآخرين للمشاركة له في تلك العواطف والأحاسيس، فلم يعتمد الشاعر الجاهلي الوسيلة المباشرة في التعبير ليهيّج بها المشاعر؛ وإنّما بوصفه صاحب فنّ؛ "كان مضطراً أنْ يلجأ إلى وسائل أخرى غير مباشرة ليوقظ بها النفوس، ويحرّك العواطف، وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معاً إلى قرّائه أو سامعيه تدعى الصورة الأدبية"[1]، "فالصورة الشعرية ركن أساس من أركان العمل الأدبي، ووسيلة الأديب المهمة التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية، وأداة الناقد المثلى التي يتوسل بها في الحكم على الأعمال الأدبية، "[2]؛ "فهي لُبّ العمل الشعري الذي يتميز به، وجوهره الدائم والثابت، بل إنّ ذات الشاعر لتتحقّق موضوعياً في الصورة أكثر ما تتحقق في أي عنصر آخر من عناصر البناء"[3].

---

1) العزب، د.محمد أحمد، مجلة الفيصل- التعبير بالصورة في الأدب الحديث،العدد77،ص:68.

2) قاوي، عبد الحميد،2001م،الصورة الشعرية، النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ص:11.

3) عبد الله، محمد حسن،1981م، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص:88.

أولاً: أنماط الصور الفنية:

جاء في تاج العروس للزبيدي مادة (صور) بضم الصاد هي[1]: الشكل، والهيئة، والحقيقة، والصفة.

الصورة[2]: هي الصيغة اللفظية التي يقدّم فيه الأديب فكرته، ويصوّر تجربته، ويتضمن جميع الطرق الممكنة لصناعة نوع من التعبير الذي يرى عليه الشئ متشابهاً أومتفقاً مع آخر"، فهي:[3]" تستعمل للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي". فالشاعر والأديب لا غنى له من الصورة في صنعته، فهي القناة التي عبرها يتم:[4] "نقل فكرته، وعاطفته معاً إلى قرّائه أو سامعيه". "فالعاطفة إذن يمكن إثارتها بعرض بواعثها التي جعلت الأديب محبّاً أومتحمساً أورحيماً، وهذا العرض إنّما يكون بالخيال"[5].

الصورة الفنية ليست مجرد وصف تقريري، أومحاكاة أمينة للواقع الخارجي، أو الطبيعة وواقع الحياة، فحسب بل هي تعبير عن حالة نفسية وشعورية.

الصورة هي[6]: "الشّكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينّظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية

---

1) الزبيدي،1984م، تاج العروس من جواهر القاموس،تحقيق:إبراهيم التزري، إحياء التراث،بيروت،ج12، مادة:صور.

2) نافع، د.عبد الفتاح صالح، 1983م،الصورة في شعر بشار بن برد،ط أولى، دار الفكر،عمّان،ص:78.

3) ناصف، مصطفى، (د.ت)، الصورة الأدبية، مكتبة مصر،القاهرة،ص:3.

4) الشايب،أحمد،1994م، أصول النقد الأدبي، ط عاشرة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ص:142.

5) العزب، د.محمد أحمد،مجلة الفيصل–التعبير بالصورة في الأدب الحديث،ص68.

6) قاوي،عبد الحميد،2001م،الصورة الشعرية،النظرية والتطبيق،ص:6.

الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكانيتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والمجانسة وغيرها من وسائل التعبير".

قد أولى النقاد القدماء وضوح التشبيه وقرب المعنى وخلوه من الغموض اهتماماً كبيراً وسوف نقسم الصورة الفنية إلى أنماط حتى يسهل تناولها ودرسها:

أ- التشبيه:

عند الجوهري هو[1]: "التّمثيل"، وعند عبد القاهر الجرجاني، والسكاكي، والخطيب القزويني[2]: "هو الدلالة على مُشَاركة أمرٍ لأمرٍ آخر في مَعْنَى" وعند بعضهم: "وهو علاقة مقارنة تجمع بين طرفين؛ لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات"[3]، وهو أحد الألوان البيانية التي تشكّل الصورة، ويعدّ نمطاً من أنماطها شاع في نصوص المعلقات. "وقد تميّز بالوضوح لكونه يقوم على أساس ملاحظة الصلة بين المشبه والمشبه به، وكثيراً ماحمّله شعراء

---

1) الجوهري، إسماعيل، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور،ط أولى،العلم للملايين،ج6،مادة:شبه.

2)السكاكي(أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد ت:616هـ)،مفتاح العلوم،مطبعة بابي الحلبي،مصر،ص:150.

وانظر:القزويني(جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ت:739 هـ)،2003م،الإيضاح في علوم البلاغة،شرح:إبراهيم شمس الدين،ط أولى،دار الكتب العلمية،بيروت،ص:102.

وانظر:الجرجاني(عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ت:471 أو سنه 474هـ)،1991م،أسرار البلاغة،تعليق:محمود محمد شاكر،دار المدني،جدّة، ص:87.

3)عصفور،د.جابر،1992م،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي،ط ثالثة،المركزالثقافي،بيروت، ص:172

المعلقات مظاهراً خُلقية تعكس ما يعتمل في نفوسهم، وما يدور في عقولهم من قيم وأفكار ومشاعر"[1].

هذا امرؤ القيس يصوّر جزعه لفراق أحبّته بحال الذي تدمع عيناه من شقّه للحنظل[2]:

كَأَنِّي غَدَاةَ البَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا لَدَى سَمُراتِ الحْيِّ نَاقِف حَنْظَلِ

وقوله مصوراً شجاعته وعزمه وصبره[3]:

وَوَادٍ كجَوْفِ العَيرِ قَفْرٍ قطعْتُهُ بهِ الذئبُ يَعوي كالخَليعِ المُعَيَّل

طرفة بن العبد ليس ببعيد عن ذلك حيث منح ناقته صفات العظمة والشجاعة والنشاط في تشبيهات هدف من ورائها إلى إثبات تلك الصفات لنفسه[4]:

كأَنَّ عُلوبَ النَّسْعِ في دَأَيَاتِها مَوَارِدُ من خَلْقاءَ في ظهرِ قَرْدَدِ

تَلاقَى وَأَحْياناً تَبينُ كأنّها بَنائِقُ غَرِّ في قَميصٍ مُقَدَّدِ

وَأَتْلَغُ نَهَّاضٌ صَعَّدَتْ بِهِ كسُكّانِ بُوصيٍّ بِدْجِلَةَ مُصْعِدِ

في صورة دقيقة يقدّم طرفة فلسفته عن الحياة والموت، حيث شبّه ملاحقة الموت للناس وعدم إفلاتهم من قبضته كالحبل طويل المربوطة به الناقة يتحكم به صاحبها[5]:

---

1) الغامدي،محمد عبد الله،1427هـ،الجانب الخلقي في المعلقات العشر،ماجستير – أم القرى، كلية اللغة العربية، ص:410.

2) إبراهيم، محمد أبوالفضل، 1958م، ديوان امرئ القيس، ط خامسة، دار المعارف، مصر، ص:9.

3) عبدالشافي، مصطفى،2004م، ضبط:ديوان امرئ القيس، ط خامسة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص:118.

4) الشنتمري، الأعلم، 2000م، شرح ديوان طرفة بن العبد، تحقيق: درية الخطيب ط ثانية، المؤسسة العربية، بيروت،ص:35.

5) المصدر نفسه، ديوان طرفة بن العبد، ص:49.

لَعَمْرُكَ إنّ الموتَ مَا أَخْطأَ الفَتى لكَالطَّوَلِ المُرْخَى وثِنْيَاهُ بِاليَدِ

وشبّه نشاطه وذكاءه برأس الحية[1]:

أَنا الرّجُلُ الضَّرْب الَّذي تَعْرِفُوَنهُ خَشاشٌ كرَأْسِ الحيّة المُتَوقّدِ

قد جمع بين صورتين في البيت الواحد، فالأردان تشبه ألواح التابوت، والدروب المتقاربه المتوازية شبهها بخطوط الرداء، في قوله[2]:

أَمونٍ كأَلْوَاحِ الإرانِ نَسَأتُها على لاحِبٍ كأَنّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ

زهير حاول إقناع المتخاصمين بالتفكير في عواقب الحرب في صورة تشبيهية منفّرة محسوسة متعددة، وأراد "أنْ تشكّل لسامعها هزّة نفسية عقلية عنيفة حتى يراجع حسابه مع الخسارة والربح"[3]، فشبّه الحرب بالنار، وكالرحى، وكناقة الكشوف، وكالأرض المنتجة[4]:

مَتَى تَبْعَثُوها تَبْعَثُوها ذَميمَةً وَتَضْرَ إذا ضَرَّيْتُمُوها فَتَضْرَم

فَتَعْرُكُكُم عرْكَ الرّحى بثِقالها وَتَلْقَحْ كِشَافاً ثمَّ تُنْتَجْ فَتُتْئِم

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غلْمانَ أَشأَمَ كلّهمْ كأَحْمَرِ عادٍ ثمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

أمّا لبيد فقد شبّه الغبار الذي أثاره حمارا الوحش بنار مشتعلة بفعل الرياح، ووضع عليها شجر أخضر فكثر دخانها وشرارها في الجوّ، فلعله يريد تجسيد

1) المصدر نفسه، ديوان طرفة بن العبد،ص:53.

2) المصدر نفسه، ديوان طرفة بن العبد،ص:28.

3) الرباعي، د.عبد القادر،1405هـ،الصورة الفنية في النقد الشعري،ط أولى،دار العلوم، الرياض، ص:245.

4) فاعور، على حسن، 1988م، شرح ديوان زهير بن أبي سُلْمَى، ط أولى، دار الكتب العلمية، بيروت، ص:108.

صورة السعي من أجل البقاء مهما صعبتْ الظروف وقستْ الأيام فلابد من وجود الأمل الذي يكشف ويزيل ظلمة وسواد الحياة، بقوله[1]:

فَتَنَازَعَا سَبِطاً يَطِيرُ ظِلالُهُ كَدُخَانِ مُشْعَلَةٍ يُشَبُّ ضِرامُهَا

مَشْمُولَةٍ غُلِثتْ بِنَابِتِ عَرْفَجٍ كَدُخَانِ نارٍ ساطِعٍ أَسْنَامُهَا

صوّر مظهر العزيمة والحزم والنشاط في صورة تلك الناقة التي أتعبها وأضناها طول السفر وصعوبة الرحلة، ولكنّها رغم ذلك لم تبالِ بل بلغت غايتها، ووصلت إلى مبتغاها كسحابة أفرغت ماءها، فخفّ وزنها وأسرعتْ بفعل الرياح الجنوبية، بقوله[2]:

فَلَهَا هِبَابٌ في الزِّمَامِ كأَنَّها صَهْبَاءُ خَفَّ مَعَ الجَنُوبِ جِهَامُهَا

أمّا عنترة فشبّه رده على الظلم بمرارة الحنظل، وهي صورة قريبة إلى النفس[3]:

وَإِذَا ظُلِمْتُ فَإِنَّ ظُلْمِي بَاسِلٌ مُرٌّ مَذَاقَتُهُ كَطَعْمِ العَلْقَمِ

وفاؤه لعبلة وإخلاصه لها أجلاهما لنا في صورة تنتزع الإعجاب وتثير العواطف، فأراد تقبيل السيوف في موقف ساحة القتال؛ لأنّها لمعت كضياء ثغرها[4]:

فَوَدِدْتُ تَقَبِيل السُّيُوف لأنَّها لَمَعَتْ كَبَارِقِ ثغْرِكِ المُتَبَسِّمِ

---

1) الطوسي،محمد بن الحسن،1993م،ديوان لبيد بن ربيعة العامري،تقديم:د.حنا نصر الحتي،ط أولى،دار الكتاب العربي، بيروت،ص:214.

2) المصدر نفسه، ديوان لبيد بن ربيعة العامري،ص:210.

3) التبريزي، أبو زكريا يحيي بن علي، 1992م، شرح ديوان عنترة، تقديم: مجيد طراد، ط أولى، دار الكتاب، بيروت،ص:167.

4) الشّيباني، أبو عمرو، 2001م، شرح المعلّقات التّسع،تحقيق:عبد المجيد همّو، ط أولى، مؤسسة الأعلمي، بيروت، ص:240.

عمرو بن كلثوم يقدّم لنا في صورة فنية حسية مظهر العدل والإنصاف والندية لعدوه بقوله[1]:

كأَنَّ سُيُوفَنا مِنّا وَمِنْهُم مَخَارِيقٌ بِأَيْدِي لاعِبِينا
كانَّ ثِيابَنا مِنّا وَمِنْهُمُ خُضِبْنَ بِأُرْجُوانٍ أَوْ طُلِينا

جاءتْ العفّة عنده في صورة ميله الفطري للمرأة العفيفة[2]:

وَثَدْياً مِثْلَ حُقِّ العَاجِ رَخْصاً حَصَاناً مِنْ أَكُفِّ اللّامِسِينا

أمّا الحارث فقد صور لنا عزمه وقدرته على الترويح عن نفسه في صورة تلك الناقة التي تشبه النعامة ذات الفراخ التي أفزعها القناص وقد سمعتْ صوتاً غريباً، فأخذتْ تسرع في سيرها بنشاط وخفة وقد أثارتْ غباراً بقوائمها كأنّه دخان[3]:

بِزَفُوفٍ كَأَنَّهَا هِقْلَةٌ أُمْ مُ رئَالٍ دوِّيَّةٌ سَقْفاءُ
فَتَرَى خَلْفَهَا مِنَ الرَّجْعِ وَالْوَقْـ ـعِ مَنِيناً كأَنَّهُ إِهْبَاءُ

من الشواهد السابقة نستطيع القول إنّ للتشبيه فائدة وهي: "أنّك إذا مثّلتَ الشيء بالشيء فإنّما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير منه"[4].

---

1)يعقوب،د.إميل بديع،1991م،ديوان عمرو بن كلثوم،ط أولى،دار الكتاب العربي،بيروت،ص:76.

2)المصدر نفسه،ديوان عمرو بن كلثوم،ص:68.

3)يعقوب،د.إميل بديع،1992م،ديوان الحارث بن حلّزة،ط أولى،دار الكتاب العربي، بيروت،ص:21.

4)ابن الأثير،ضياء الدين نصر الله، ت 637هـ،2010م،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تحقيق:أحمد الحوفي وبدوي طبانة،ط رابعة،دار نهضة مصر،القاهرة،ج2،ص:130.

التشبيه إذاً كان الوسيلة الصورية واللون البياني الذي جاء كثيراً في أشعار الجاهليين وكلامهم حتَّى قيل: "هو أكثر كلامهم"[1].

يمكننا أنْ نخرج من هذا [2]" بأنّ ليس المعنيّ بالتشبيه أركانه من مشبه، ومشبه به، ووجه شبه، وأداة، بل هناك ماهو أعمق من ذلك وأدقّ حيث أنّه لمحنا خلف كلّ صورة بيانية قيمة خُلقية تدثّرتْ بثوب التشبيه، فإنّ وراء الصورة البيانية مظهراً ومعنً يحتاج إلى من يجلوه، ويُميط عنه اللثام".

ب – المجاز:

قسمان: عقلي: "وهو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلِّم من الحكم فيه"[3]، ولغوي وهو: "نقل اللفظ من معنى وضع له ليدلّ عليه في الأصل إلى معنى آخر مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي لعلاقة إمّا المشابهة كما في(الاستعارة)، وإمّا غير المشابهة كما في(المجاز المرسل)"[4]، و"للمجاز خطره في البيان، فعن طريقه يكتسب التعبير قوة، والبيان جلاء، وتظهر الأمور المعنوية في هيئات الأشياء المحسوسة والجمادات في حركات الأحياء وتصرفاتها"[5]، بالإضافة إلى توكيد المعنى، وإثراء الصورة، وإيجاز العبارة. ومن أنواعه:

1)المبرد،محمد بن زيد، ت:285هـ،1997م،الكامل في اللغة والأدب،تحقيق:محمد أبوالفضل،ط ثالثة،دار الفكرالعربي، القاهرة،ج3،ص:818.

2)الغامدي،محمد عبد الله الغامدي،1427هـ،الجانب الخلقي في المعلقات العشر،ص:417.

3)السكاكي(أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد ت:616هـ)،مفتاح العلوم،ص:166.

4) قلقيلة،د.عبده عبد العزيز،1992م،البلاغة الاصطلاحية،ط ثالثة،دار الفكر العربي،القاهرة،ص:62.

5)ناصف،مصطفى،(د،ت)،الصورة الأدبية،ص:88.

1-الاستعارة:

"الاستعارة عنصر أصيل من عناصر الشعر، بل هي روح الشعر،لأنّ الشاعر بفضلها يستطيع أنْ يقيم علاقات بين الأشياء، وهذه العلاقات تزيد جمال الشعر بما فيها من إيحاء في التصوير، ودقة التعبير، وجدة وطرافة في وسائله وصياغته"[1] فنصوص المعلقات شاعت فيها الاستعارات إلى درجة يصعب عندها الوقوف عليها في كل معلقة، وحصرها لكثرتها، وذلك لأنّ في الاستعارة تتحول الكلمات عن معانيها المألوفة إلى معانٍ جديدة، مما يدل على تدرج العقول المبدعة والأذواق المتلقية إذ هي: "ليست حركة ألفاظ فارغة من معانيها، ولاتلاعباً بكلمات؛ وإنّما هي أحساس وجداني عميق، ورؤية قلبية لهذه المشبهات التي تشكلتْ في الكلمات المستعارة، وهي إدراك مغاير للأشياء يمنحها أوصافاً وأشكالاً وأحوالاً مغايرة، ويحدث فيها ضرباً من التأويل الشعري"[2].

لسنا بصدد دراسة المجاز اللغوي بأنواعه المختلفة دارسة بلاغية، ولكنّا سوف نبحث عن القيم الخُلقية في نصوص المعلقات السبع التي تشكلت عبر الاستعارة بعدِّها من أنماط الصورة الفنية في التعبير الفني.

قد أكثر امرؤ القيس من الاستعارة في شعره حتّى فاق بها الآخرين جودة "فهي اختراع يدل على قوة غير قوة الفطرة، وهي في شعر امرئ القيس أكثر من شعر غيره من شعراء الجاهلية، وأصفى ماءً، وأعذب رواءً"[3]، كقوله في الخيل[4]:

على الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كَأَنَّ اهتزامَهُ إذا جاشَ فيهِ حميُهُ غَليُ مِرْجَلِ

---

1)المرجع نفسه،الصورة الأدبية،ص:85.

2)أبوموسى،د.محمد محمد،1997م،التصوير البياني،مكتبة وهبة،القاهرة،ص:196.

3)الرافعي،مصطفى صادق،2010م،تاريخ آداب العرب،ط ثالثة،دار الكتاب العربي،ص:36.

4)إبراهيم،محمد أبوالفضل،1958م،ديوان امرئ القيس،ص:19.

وانظر:عبدالشافي،مصطفى،2004م،ديوان امرئ القيس،ص:118.

استعار النسج للرياح الجنوبية والشمالية المتعاقبة في جملة فعلية فعلها ماضٍ، وفي صورته يظهر خُلق الوفاء بقوله[1]:

فَتُوضِحَ فَالمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ

في جملة فعلية فعلها مضارع جمع بين الاستعارة والتشبيه، فجاء بصورة حسية مغرية حيث بشرتها البيضاء تضيء[2]:

تُضيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأَنَّها مَنارَةُ مُمْسَى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ

"الليل عند امرئ القيس يرخي ستوره، ويتمطى بصلبه، ويردف أعجازه في استعارة لطيفة خفية تبرز عزمه الذي تفجر في داخله حتَّى تساوى عنده الليل والنهار"[3]، بقوله[4]:

وَليلٍ كمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدولَهُ عليَّ بأَنْواعِ الهُمُومِ ليبْتَلي

فَقلْتُ لَهُ لَّما تَمَطَّى بصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَناءَ بكَلْكَلِ

الاستعارة التمثيلية في قوله:

وَما ذَرَفَتْ عَيْناكِ إلا لِتضرِبي بِسَهْمَيْكِ في أَعْشارِ قلْبٍ مُقَتَّلِ

قد عدّ ابن رشيق[5]التمثيل من ضروب الاستعارة، وقد أراد امرؤ القيس أنْ يظهر لنا خُلق شجاعته المتمثلة في قدرته على اتخاذ القرار الصعب في اللحظة الصعبة.

---

1)المصدران نفسيهما:(ص:8. وص:110).

2)عبدالشافي،مصطفى،2004م،ديوان امرئ القيس،ص:116.

3)الغامدي،محمد عبد الله الغامدي،1427هـ،الجانب الخلقي في المعلقات العشر،ص:119.

4)عبدالشافي،مصطفى،2004م،ديوان امرئ القيس،ص:117.

5)ابن رشيق،(الحسن القيرواني)،1934م،العمدة في محاسن الشعر وأدآبها،تحقيق:محي الدين عبد الحميد،ج1،ص:277.

الشمس عند طرفة تُلقي رداءها على وجه موصوفته[1]:

وَوَجْهٌ كأنَّ الشَّمْسَ أَلقَتْ رِداءَهَا عَلَيْهِ نَقِيُّ اللَّوْنِ لَمْ يَتَخَدَّدِ

نفسه تجيش شجاعة إلى تخليص صاحبه[2]:

وَجاشَتْ إِلَيْهِ النَّفْسُ خَوفْاً وَخالَه مُصَاباً وَلَوْ أمْسَى على غيرِ مَرْصَدِ

إبل الديات عند زهير تشفي النفوس وتمحي جروح القتلى من القبيلتين[3]:

تُعَفَّى الكُلُومُ بالِمئينَ فأصْبَحَتْ يُنَجِّمُهَا مَنْ لَيْسَ فِيهَا بِمُجْرِمِ

يُنَجِّمُهَا قَوْمٌ لِقَوْمٍ غَرامَةً وَلم يُهَرِيقُوا بَيْنَهُمْ مِلْءَ مِحْجَمِ

الحرب امرأة تلد أطفالاً شؤماً[4]:

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غلْمانَ أَشأَمَ كلّهمْ كأَحْمَرِ عادٍ ثمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

استعارة صورة رعي الظماء وورود الغبار للحرب[5]:

رعوا ظِمأَهُم حتَّى إذا تَم أوْرَدُوا غِماراً تَفَرَّى بالسِّلاحِ وبالدَّمِ

أمّا عند لبيد فحزمه يقطع مودته العاطفة[6]:

فَاقْطَعْ لُبَانَةَ مَنَ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ وَلشَرُّ واصِلِ خُلَّةٍ صَرَّامُهَا

ريح الشمال الباردة لها يد على سبيل الاستعارة التخيلية[7]البعيدة لكرمه[8]:

وَغَدَاةَ رِيحٍ قَدْ وَزَعْتُ وقِرَّةٍ قد أَصْبَحَتْ بيَدِ الشَّمالِ زِمامُها

---

1) الشنتمري،الأعلم،2000م،شرح ديوان طرفة بن العبد،ص:27.

2)المصدر نفسه،ديوان طرفة بن العبد،ص:40.

3) فاعور،على حسن،1988م، شرح ديوان زهير بن أبي سُلْمَى،ص:106.

4)المصدر نفسه،ديوان زهير بن أبي سُلْمَى،ص:107.

5) المصدر نفسه،ديوان زهير بن أبي سُلْمَى،ص:109.

6)الطوسي،محمد بن الحسن،1993م،ديوان لبيد بن ربيعة العامري،ص:208.

7) الصعيدي،عبد المتعال،(د.ت)،بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علو م البلاغة،ط أولى،دار الشيخة،مكة، ص:138.

8) الطوسي،محمد بن الحسن،1993م،ديوان لبيد بن ربيعة العامري،ص:229.

أمّا عند عنترة ففرسه يحصد القسي[1]:

طَوْراً يُجَرِّدُ للطِّعانِ وَتَارَةً يأوِي إِلى حَصْدِ القِسيّ عَرَمرَمِ

في استعارة مكنية تشخيصية جعل فرسه يسبح:

إِذْ لا أَزَالُ على رِحَالَةِ سَابحٍ نَهْدٍ تَعاوَرُهُ الكمُاةُ مُكَلَّمِ

وفي إخبار فرسه لعبلة، وغشيانه لأصوات أهل الحرب[2]:

يُخْبِرْكِ مَنْ شَهَدَ الوقِيعَةَ أَنّني أَغْشَى الوَغَى وَأَعِفُّ عِنْدَ المَغْنَمِ

يده تجود بالضرب كما تجود بالعطاء[3]:

جَادَتْ لَهُ كَفِّي بِعاجِلِ طَعْنَةٍ بُمثَّقفٍ صَدْقِ الكُعوبِ مُقَوَّمِ

الحرب آلة تدور على الإنسان في استعارة مكنية[4]:

وَلَقَدْ خَشِيتُ بِأَنْ أَمُوتَ وَلَمْ تَدُرْ لِلْحَرْبِ دَائِرَةٌ على ابْنَي ضَمْضَمِ

الحرب رحى، والقتلى طحين ولهوة، والمعركة سفال في استعارات تصريحيات متتابعة لإبراز القوة والإقدام والنكاية بالأعداء[5]:

مَتَى نَنْقُلْ إِلى قَوْمٍ رَحَانا يَكُونُوا فِي اللِّقَاءِ لَها طَحِينا

أمّا الحارث فقد شخّص الثواء في صورة إنسان يملّ[6]:

آذَنَتْنا ببَيْنِها أَسْمَاءُ ربَّ ثَاوٍ يُمَلُّ مِنْهُ الثَّوَاءُ

عزّتهم ترفعهم عن البغضاء[7]:

---

1)التبريزي،أبو زكريا يحيي بن علي،1992م،شرح ديوان عنترة،ص:172.

2)المصدر نفسه،شرح ديوان عنترة،ص:173.

3)المصدر نفسه،شرح ديوان عنترة،ص:173.

4)المصدر نفسه،شرح ديوان عنترة،ص:186.

5) يعقوب،د.إميل بديع،1991م،ديوان عمرو بن كلثوم،ص:72.

6)يعقوب،د.إميل بديع،1992م،ديوان الحارث بن حلّزة،ص:19.

7)المصدر نفسه،ديوان الحارث بن حلّزة،ص:25.

فَبَقِينا على الشَّنَاءَةِ تَنْمِيـ نا حُصُونٌ وَعِزَّةٌ قَعْساءُ

2- المجاز المرسل:

نظراً لتعدد العلاقات فيه نجد "أنّ أغلب نماذج المجاز المرسل لا يكاد القارئ يفطن إلى مجازاتها بسبب شدّة الإلفة لها، والاعتياد عليها أوللارتباط الوثيق الذي يبلغ حدّ التلاحم في بعضها"[1]، ولعل احتياج شعراء الجاهلية لاستخدام المجاز نابع من الرغبة في التوسع في اللغة، وقوة البيان، والإيجاز، والتنوع في الأساليب.

عنترة فنجده استخدم في بيت واحد العلاقة المحلية في(ثيابَهُ) والمجاورة في (فَشَكَكْتُ بالرُّمْحِ) والجزئية في(القَنَا) لإبراز شجاعته ونكايته بعدوه[2]:

فَشَكَكْتُ بالرُّمْحِ الأَصَمِّ ثيابَهُ لَيْسَ الْكَرِيمُ على القَنَا بِمُحَرَّمِ

أمّا ابن كلثوم فعبّر بالمجاز المرسل بعلاقة السببية منفعلاً ومفتخراً ومهدداً[3]:

أَلا لا يَجْهَلَنْ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلُ فَوْقَ جَهْلِ الَجاهِلِينا

العلاقة الآلية نجدها في قول امرئ القيس(وباتَ بِعَيْني) تبرز تعلّق الفارس بفرسه نبلاً وشجاعة[4]:

فَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ وَلِجامُهُ وباتَ بِعَيْني قائِماً غَيْرَ مُرْسَلِ

أمّا طرفة فقد استخدم العلاقة الكلية في إبراز عظم وشجاعة وعزم ناقته[5]:

تَرَبَّعَتِ القُفَّيْنِ فِي الشَّوْلِ تَرْتَعِي حَدَائِقَ مَوْلِيَّ الأسِرَّةِ أَغْيَدِ

---

1)أبوموسى،د.محمد محمد،1997م،التصوير البياني،ص:213.

2)التبريزي،أبو زكريا يحيي بن علي، 1992م،شرح ديوان عنترة،ص:174.

3) يعقوب،د.إميل بديع،1991م، ديوان عمرو بن كلثوم،ص:77.

4) عبدالشافي، مصطفى،2004م، ديوان امرئ القيس،ص:121.

5)الشنتمري، الأعلم،2000م،شرح ديوان طرفة بن العبد،ص:29.

أمّا زهير فوظّف المجاز المرسل في تبليغ رسالته للمتخاصمين بعلاقة اعتبار ما سيكون[1]:

فَتُنْتِجْ لَكُمْ غلْمانَ أَشأَمَ كلّهمْ كأَحْمَرِ عادٍ ثمَّ تُرْضِعْ فَتَفْطِمِ

أمّا العلاقة الكلية في(أَلْقَى بصَحراءِ) لتكتمل الصورة بالتشبيه ليُبرز خُلق البشرى والأمل[2]:

وَأَلْقَى بصَحراءِ الْغَبيطِ بَعاعَهُ نزُولَ اليماني ذي العِيابِ المحمَّلِ

3- المجاز العقلي:

الأصل في تسميته بالمجاز العقلي "يعود إلى أنْ المجاز ليس في اللفظ نفسه كالاستعارة والمجاز المرسل، بل في العلاقة بين المسند والمسند إليه، وهي تُدرك بالعقل"[3]، هو"إسناد الفعل أومعناه إلى غير ما هو له عند المتكلم في الظاهر لعلاقة مع قرينة صارفة عن أنْ يكون الإسناد إلى ما هو له"[4]. ويقول الجرجاني: "ومتى وصفنا بالمجاز الجملة من الكلام كان مجازاً من طريق المعقول دون اللغة، وذلك أنّ الأوصاف اللاحقة للجمل من حيث هي جمل لا يصحّ ردّها إلى اللغة"[5]، ومن أمثلته في نصوص المعلقات قول امرئ القيس حيث أسند الفعل(انتحى)إلى ما ليس له(بطن خبت)، ليبرز شجاعته في صورتها المرذولة[6]:

فلمَّا أَجَزْنا ساحَة الحيّ وَانْتَحَى بنا بطنُ خَبْتٍ ذي حِقافٍ عَقَنْقَلِ

---

1)فاعور،على حسن،1988م، شرح ديوان زهير بن أبي سُلْمَى،ص،107.

2)عبدالشافي، مصطفى،2004م،ديوان امرئ القيس،ص:122.

3) ساعي،د.أحمد بسام،1404هـ،الصورة بين البلاغة والنقد،ط أولى،دار المنارة،ص:105.

4) طبانة،د.بدوي،معجم البلاغة العربية،ط أولى، طبعة دار العلوم، الرياض،1982م،ج2،ص:562.

5) الجرجاني،1991م،أسرار البلاغة،ص:355.

6)عبدالشافي،مصطفى،2004م،ديوان امرئ القيس،ص:115.

أمّا طرفة فقد أسند الفعل(ستبدي) إلى(الأيام) بينما المجاز حقيقة في أحداث الزمان[1]:

ستُبْدِي لكَ الأَيَّامُ ما كُنْتَ جاهِلاً وَيَأْتِيكَ بالأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

قوله حيث أسند لبس الثياب والحُلي للغزال[2]:

وفِي الحيِّ أَحْوَى يَنْفُضُ المرْد ِشادِنٌ مُظَاهِرِ سُمْطَيْ لُؤْلؤٍ وَزَبَرْجَدِ

شجاعته وجرأته وصدقه أبعدتْ عنه الأعادي[3]:

ولكِنْ نَفَى عني الرِّجالَ جَراءَتي عَلَيْهِمْ وَإِقْدَامِي وَصِدْقي وَمحْتَدِي

أمّا لبيد "فقد تراكمت في نظره الصور الحية فأخرجها ونقلها لنا مستعملاً المجاز العقلي حيث أسند الفعل(صاب) إلى المطر، وآفاق السماء يلبسها السحاب، وأصوات ورعود المطر تتجاوب، وأسند الفعل(تجدّ) إلى الأقلام"[4]،في قوله[5]:

رُزِقَتْ مَرابِيعَ النُّجومِ وَصَابَها وَدْقُ الرَّواعِدِ جَوْدُهَا فَرِهَامُها

وَجَلا السّيُولُ عَنِ الطّلولِ كأنّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أَقْلامُها

أمّا عنترة من فرط وفائه استنطق الدار[6]:

يَا دارَ عَبْلَةَ بِالجِوَاءِ تَكَلَّمِي وَعِمِي صَبَاحاً دارَ عَبْلَةَ وَاسْلَمِي

منه قول الحارث حيث أسند الفعل(أتى)إلى الأنباء وحذف حامل الأنباء ليبرز خطورة تلك الأنباء[7]:

1) الشنتمري،الأعلم،2000م،شرح ديوان طرفة بن العبد،ص:58.

2)المصدر نفسه،ديوان طرفة بن العبد،ص:25.

3)المصدر نفسه،ديوان طرفة بن العبد،ص:57.

4)الغامدي،محمد عبد الله الغامدي،1427هـ،الجانب الخلقي في المعلقات العشر،ص:429.

5)الطوسي،محمد بن الحسن،1993م،ديوان لبيد بن ربيعة العامري،ص:201.

6)التبريزي،أبو زكريا يحيي بن علي،1992م،شرح ديوان عنترة،ص:148.

7)يعقوب،د.إميل بديع،1992م،ديوان الحارث بن حلّزة،ص:23.

وَأَتَانَا مِنَ الحَوَادِثِ وَالأَنْبَا ءِ خَطْبٌ نُعْنَى بِهِ وَنُسَاءُ

قولـه عنـدما أراد أنْ يظهـر النصـح والإخـلاص لعمـرو بـن هنـد، فأسـند الفعل(يخرج) إلى النصح والإخلاص ليكسب ودّ الملك[1]:

مثْلُها تُخْرِجُ النصيحةُ للقَوْ مِ فَلاةٌ مِنْ دُونِها أَفْلاءُ

أسند الفعل(تنمي) إلى الحصون والعزّة على سبيل المجاز العقلي ليبرز صبرهم على البغضاء[2]:

فَبَقِينا على الشَّنَاءَةِ تَنْمِيـ نا حُصُونٌ وَعِزَّةٌ قَعْساءُ

أثر وبلاغة المجاز العقلي في التعبير نجدهما في الإيجاز في العبارة، والتركيز في اختيار العلاقة مما يؤكد أنْ هذا "الضرب من المجاز على حدته كنز من كنوز البلاغة، ومادة الشاعر المفلق، والكاتب البليغ في الإبداع والإحسان، والاتساع في طرق البيان، وأنْ يجئ الكلام مطبوعاً مصنوعاً، وأنْ يضعه بعيد المرام، قريباً من الأفهام"[3].

ج – الكناية:

هي لفظ أُستعمل في غير معناه الأصلي الذي وضع له مع جواز إرادة المعنى الأصلي. وتزيد على المجاز بخاصيتين هما: "ستر المعنى، والتعبير من خلال الصورة"[4].

---

1)المصدر نفسه،ديوان الحارث بن حلّزة،ص:35.

2)المصدر نفسه،ديوان الحارث بن حلّزة،ص:25.

3) الجرجاني، (د.ت)، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ص:295.

4)البستاني، د.صبحي،1986م، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، ص:168.

قد أكثر شعراء المعلقات من استخدام الكناية لما تحمله من صور يريدون دلالاتها في التعبير، وانتقال الذهن من حالة المحسوس المُشاهَد إلى ما يتضمنه من معانٍ مخفية خلف الصورة بيقظة الفكر وقدرة التحليل.

لسنا بصدد دراسة "الكناية دراسة بلاغية بأقسامها وأغراضها، وإنّما بوصفها نمطاً من أنماط التعبير الفني تصدر عن القيم والأخلاق.

امرؤ القيس يكني عن ثقابة معرفته بطبيعة الأشياء بالتبكير في الخروج للصيد، وعن سرعة جواده بقيد الأوابد"[1]، بقوله[2]:

وَقَدْ أَغْتَدي والطَّيْر في وُكُناتِها بُمنْجَرِدٍ قَيْدِ الأوابِدِ هيْكلِ

عبّر عن ترف محبوبته، وأنّها مخدومة، بل زاد على ذلك "دقّة البشرة، وكثرة الحظوة، وعظم الثروة"[3]، في قوله[4]:

وتُضحي فَتَيت المِسكِ فوقَ فراشها نؤُومَ الضُّحى لم تَنْتُطِقْ عن تفضُّل

كنَّى عن عزّ وصون موصوفته بالبيضة المكنونة، وعن شجاعته في جانبها المرذول (التهور) بقوله[5]:

وَبَيْضةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها تَمتَّعْتُ من لَهْوٍ بها غيرَ مُعجَلِ

تجاوَزتُ أَحْراساً إِلَيْها وَمَعْشراً علّي حِراصاً لَوْ يسرُّونَ مقتَلي

أمّا طرفة فكنَّى عن مظهر إجابة الصريخ بقوله[6]:

إِذَا القَوْمُ قالوا مَنْ فَتىً خلْتُ أَنَّني عُنِيتُ فلَم أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَلَّدِ

---

1)الغامدي، محمد عبد الله الغامدي، 1427هـ، الجانب الخلقي في المعلقات العشر،ص:232.

2)عبدالشافي، مصطفى،2004م، ديوان امرئ القيس، ص:118.

3)أبوموسى،د.محمد محمد،1997م،التصوير البياني،ص:384.

4)عبدالشافي،مصطفى،2004م،ديوان امرئ القيس،ص:115.

5)المصدر نفسه،ديوان امرئ القيس،ص:114.

6)الشنتمري،الأعلم،2000م،شرح ديوان طرفة بن العبد،ص:41.

أمّا زهير فكنَّى عن دهاء ومكر حصين بن ضمضم بقوله[1]:

وكانَ طوَى كَشْحاً على مُسْتَكِنّةِ فَلا هُوَ أَبْداها ولَمْ يَتَقَدَّمِ

عن اقتتال عبس وذبيان كنّى بمَثَل العرب في التشاؤم(أَشْأَمُ مِنْ مَنْشَمِ)[2]:

تَدَارَكْتما عَبْساً وَذُبْيَانَ بَعْدمَا تَفَانَوْا وَدُّقوا بَيْنَهُمْ عِطْر مَنْشِمِ

أمّا لبيد فكنَّى عن حزمه بدار الملوك التي يغشاها الناس والوفود المختلفون[3]:

وَكَثِيرَةٍ غُرَبَاؤُها مَجْهُولَةٍ تُرْجَى نَوَافِلُها ويُخْشى ذَامُها

أمّا عنترة فكنَّى عن عفّة وحياء عبلة بقوله[4]:

دارٌ لآنسة غَضيضٌ طرفها طوع العناق لذيذة المُتبسِّم

أمّا عمرو فكنَّى عن ما حلّ بسيد الأعداء بقوله[5]:

تَرَكْنا الخيْلَ عَاكِفَةً عَلَيْهِ مُقَلَّدَةً أَعِنَّتَها صُفُونا

وكنَّى عن سيادتهم[6]:

إذا بَلَغَ الفِطَامَ لَنا صَبِيٌّ تَخِرُّ لَهُ الجَبابِرُ ساجِدِينا

أمّا الحارث فكنَّى عن خصمه ساخراً منه وواصفاً له باللص والصعلوك[7]:

أمْ عَلَيْنا جَرَّى حَنيفَةَ أَمْ مَا جَمَّعَتْ مِنْ مُحارِبٍ غَبْرَاءُ

---

1) فاعور،على حسن،1988م، شرح ديوان زهير بن أبي سُلْمَى،ص:108.

2)المصدر نفسه،ديوان زهير بن أبي سُلْمَى،ص،106.

3) الطوسي،محمد بن الحسن،1993م،ديوان لبيد بن ربيعة العامري،ص:233.

4)التبريزي،أبو زكريا يحيي بن علي،1992م،شرح ديوان عنترة،ص:149.

5) يعقوب،د.إميل بديع،1991م،ديوان عمرو بن كلثوم،ص:72.

6)المصدر نفسه،ديوان عمرو بن كلثوم،ص:90.

7)يعقوب،د.إميل بديع،1992م،ديوان الحارث بن حلّزة،ص:38.

من كنايات الحارث تلك الصور السمعية التي كنَّى بها عن صورة الغدر[1]:

أَجْمَعُوا أَمْرَهُمْ عِشَاءَ فلَمَّا أَصْبَحُوا أَصْبَحَتْ لهمْ ضَوْضَاءُ

مِنْ مُنادٍ وَمِنْ مُجِيبٍ وَمِنْ تَصْـ ـهالِ خَيْلٍ خِلالَ ذاكَ رُغَاءُ

مّما تقدّم يمكننا الخروج بأنّ قيمة الكناية الفنية تكمن في كونها تصوّر المعاني في صور محسوسة ملموسة، كما أنّها طريق من طرق الإيجاز والاختصار، وكذلك هي "أسلوب مهذب، ووسيلة من وسائل الإقناع حيث تقدّم لنا المعاني مؤكدة بدليلها "[2].

د – الرمزية:

من أنواع الكناية ما يعرف بالرمزية حيث نظر إليه نقاد وعلماء البلاغة العربية وحدودها من خلال نوع العلاقة التي تربطه بالمكنّى عنه، قال فيه ابن رشيق: "الكلام الخفي الذي لا يكاد يُفهم"[3]، وعّده الخطيب القزويني حلقة من حلقات الكناية الخاصة عندما تكون المسافة بين الكناية أوالمعنى الظاهر وبين المكنَّى عنه قريبة؛ "لأنّ الرمز هو أنْ تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية"[4]، وهو "قلّة الوسائط التي تربط الدلالة الأولى بالدلالة الثانية، والوسائط تتدرج من التعريض إلى التلويح ثمّ الرمز والإيماء والإشارة دون أنْ تحدد فوارق علمية بين هذه الأنواع"[5]. فالرمز الذي نقصده هنا ليس تلك الرمزية بصورتها الحديثة والتي تقوم على "إذابة الحواجز بين الحواس فيصبح ما يُرى مسموعاً، وما يُشمّ

1)المصدر نفسه،ديوان الحارث بن حلّزة،ص:24.

2)البستاني،د.صبحي،1986م،الصورة الشعرية في الكتابة الفنية،ص:168.

3)ابن رشيق،1934م،العمدة في محاسن الشعر وأدآبها،ص:306.

4)القزويني،2003م،الإيضاح في علوم البلاغة،ص:466.

5)البستاني،د.صبحي،1986م،الصورة الشعرية في الكتابة الفنية،ص:172.

ملموساً"[1]؛ لكنّها الرمزية العربية التي فُطر عليها الإنسان العربي، والتي لا تقف عند حدود الكناية بقيودها ولوازمها. "فنصوص المعلقات تنتمي إلى عالم الأدب الذي يقوم على اللغة وتراكيبها ونظمها وماتعطيه من تشكيلات رائعة في تصوير معاناة الشاعر الذي يلجأ إلى الاستعانة بالصور الأدبية والفنية التي تعينه في إخراج مكنون نفسه حينما تعجز اللغة الاصطلاحية عن ذلك"[2].

نصوص المعلقات التي صوّرتْ مغامرات حكاها الشعراء كالمعركة التي دارتْ بين بقرة لبيد الوحشية وكلاب الصيد والصياد ماهي إلى حكاية رمزية رمز الشاعر بالبقرة الوحشية لنفسه حيث أسقط صفاته النفسية على تلك البقرة الوحشية، ورمزية البرق عند امرئ القيس.

من تلك اللوحات الرمزية نجد الوقوف على الأطلال التي تشكّل موقفاً إنسانياً عاماً" فالأطلال والمرأة يرمزان إلى الماضي والشاعر لا يبكي الأطلال والمرأة فقط، بل يبكي تلك الإمكانات غير الممكنة التي ذهبتْ مع الزمن ولم يبقَ له منها غير الأطلال"[3].

الطلل"مصدر وحي وإلهام فإنّ قيمته ليستْ في جزئياته البسيطة؛ إنّما فيه ككلّ ارتبطت به حياة الشاعر في فترة ماضية، وتركتْ في كل ناحية منه ذكرى لاتتبدد يبحث عنها البدوي في حنايا الدار ويجدها خلف كل حجر، وخلف كل خيمة متهالكة، وفي ثنيات الرمال المتلبدة، فهو ينصرف عن تأمل التفاصيل،

1)الأمين،محمد الحسن،1405هـ،الكناية أساليبها وموقعها في الشعر العربي،ط أولى،مكتبة القنصلية،مكة، ص:97.

2) مندور،د.محمد،(د.ت)،الأدب ومذاهبه،ط ثانية،دار نهضة مصر،القاهرة،ص:120.

3)يوسف،د.حسني عبد الجليل،التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، ط أولى،دار الآفاق العربية،القاهرة، ص:94.

ويكف عن وصفها إذ يصبح الطلل بالنسبة إليه رمزاً يقرأ مضمونه ولا يهتمّ بحدوده"[1].

من تلك اللوحات الرمزية التي أسقط فيها شعراء المعلقات ظلل نفوسهم لوحة البرق عند امرئ القيس حيث المطر والسيول، فبنَى الشاعر لوحته من أصل كلمة واحدة(برق) التي رمز بها غالباً إلى نفسه ابن الملك صاحب الصيت والأمل والبشر والانتصارات، حيث علا البرق الجبل، وأسقط المطر ثمّ جاء السيل الجارف الذي ما أبقى خلفه من شيء اعترضه إلا وقد جرفه وأزاله عن طريقه وأبعده، فانتصر الشاعر على أعدائه، حيث يقول[2]:

أَصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيكَ وَمِيضَهُ كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبيٍّ مُكَلّلِ
يضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ راهِبٍ أَمَالَ السَّلِيطَ بالذُّبَالِ المُفَتَّلِ
قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتي بَيْنَ ضَارِجٍ وَبَيْنَ العُذَيْبِ بَعْدَمَا مُتَأَمَّلي
على قَطَن بالشَّيْم أَيْمنُ صَوْبتهِ وَأَيْسَرُهُ على السِّتَارِ فَيُذْبُلِ
فَأَضْحَى يَسُحُّ الماءَ حوْلَ كُتَفْيَهِ يَكُبُّ على الأَذْقانِ دَوْح الكَنَهْبَلِ
وَمَرَّ على القَنّانِ مِنْ نَفَيَانِهِ فَأَنْزَلَ منْه العُصْمَ من كلّ منزِلِ
وَتَيْماءَ لَمْ يَتْرُكْ بها جِذْعَ نَخْلَةٍ وَلا أُطُماً إلا مَشِيداً بِجَنْدَلِ
كَأَنَّ ثَبيراً فِي عَرانِينِ وَبْلِهِ كَبيرُ أُنَاسٍ فِي بِجَاد مُزَمَّلِ
كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً من السَّيْلِ وَالغُثَاءِ فَلْكَهةُ مِغْزِلِ
وَأَلْقَى بصَحراءِ الغَبيطِ بَعاعَهُ نزُولَ اليماني ذي العِيابِ المُحمَّلِ
كَأَنَّ مَكاكّي الجواءِ غُدَيَّةً صُبِحْنَ سُلافاً من رَحيقٍ مُفَلْفَلِ
كانَّ السِّباعَ فِيهِ غَرْقَى عَشِيَّةً بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنَابِيشُ عُنْصُلِ

1) ضناوي، د.سعدي،1993م، أثر الصحراء في الشعر الجاهلي، ط أولى، دار الفكر اللبناني، بيروت، ص:242.

2)عبدالشافي، مصطفى، 2004م، ديوان امرئ القيس، ص:121.

ليس من المنطقي أنْ يحمل منظراً طبيعياً تلك الأوصاف المرعبة، ولا أنْ يقصد الشاعر من لوحته السابقة مجرد عرض لوحة المطر والسيل إلا إذا ألقى بظلال نفسه على تلك اللوحة، فتخيل ما وراء تلك اللوحة الفنية من مقاصد نفسية، وقيم خُلُقية أراد الشاعر إبرازها، "فالبرق من رموز الشوق والحنين الكبرى، بعيد الغور،شديد العمق؛ وذلك أنّ فيه معنى النار، ويرمز إلى خصوبة الأنثى ... حيث تكمن معاني الصبابة والهوى والشوق والحنين، والسقيا، والرياح والنسائم وكلّ هذا شديد العلاقة بالديار والمواضع، كما أنّها شديدة العلاقة بالحبّ والعشق وذكريات الجمال"[1].

هكذا لا نكاد نقف عند معنى مباشر لبيت أومقطوعة في المعلقات السبع إلّا ونجده يرمي إلى معنى خفي، هو فوق الصورة المنقولة، والكناية المقيدة، وتحت الرمزية الحديثة. فشاعر المعلقات(في رأيي) من خلال ما قدمناه من دراسة نجده إذا وصف فرسه أوناقته أورحلته، بل حتَّى نقله التقريري للأحداث والوقائع ومشاهد الطبيعة؛ إنّما يريد إضافة إلى معناها المباشر معانٍ بعيدة –غالباً– ما تكون مظاهر خُلُقية يسعى إلى إبرازها للمتلقي من خلال لوحاته التعبيرية الجميلة والمباشرة.

ثانياً: أنواع البناء الفني للصورة:

سادت المعلقة الجاهلية وحدتان فنيتان[2]:" وحدة نفسية(موضوع)، ووحدة عضوية، فالأولى: نحددها من خلال وحدة الموضوع للمعلقة عبر الجو النفسي الذي يسيطر على أجزائها، ويوحد بينها. والثانية: الوحدة العضوية نجدها في نظرة الجاهلي للقيم والأخلاق وعوامل الوحدة فيها بوصفها الجامع الإنساني الوحيد الذي يعود إليه تصور الإنسان الجاهلي، ليس كنظرة مناهج الغربيين الحديثة، إذ أن

1) الطيب،د.عبد الله،المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ط الكويت،ج3،ص:901–905.
2) الغامدي،محمد عبد الله الغامدي،1427هـ،الجانب الخلقي في المعلقات العشر،ص:447.

العلاقة فيها ليست بين (ذات وموضوع) فقط بل بين ثلاثة محاور :الشاعر(الذات)، الموضوع (العيان)، الأخلاق (المثل)".

بناء الصورة في نصوص المعلقات لا يخرج في رأينا عن ثلاثة مظاهر بنائية هي([1]):

أ: البناء التتابعي للصورة(الصور المتتابعة):

هو ذلك البناء الذي تأتي فيه "الصور بعضها إثر بعض لتكوّن مشهداً"[(2)]، مثل مشهد المطر عند امرئ القيس، ومشهد الناقة عند طرفة، ومشهد تقارع الأبطال عند عنترة وعمرو بن كلثوم، ومشهد المناظرة بين الخصوم عند الحارث وعمرو، ومشهد شرب الخمر عند طرفة...

على أنّ تراث العرب الشعري"لم يكن بمنأى عن السرد القصصي في بعض جوانبه فلا تخلو قصائد الشعراء منه خاصة افتتاحيات قصائدهم، فضلاً عن وجوده في أغراضها، كما أشار الشعراء إلى أحداث الأيام ووقائعها إلى جانب الأساطير"[(3)].

"من يستقرئ الشعر الجاهلي يجد في بعض نصوصه حواراً بسيطاً لا يخرج عن نطاق المساجلة الآنية، والفكرة المؤقتة، والتأثر الذاتي، ولكنه يمثل اتجاهاً

1) المرجع نفسه، الجانب الخلقي في المعلقات العشر،،ص:447.

2) إبراهيم، د.صاحب خليل،2000م، الصورة السمعية في الشعر الجاهلي، ط أولى،اتحاد الكتاب العرب،ص:265.

3) أبوعبيدة (معمر بن المثنى التميمي ت:209هـ)،1987م، كتاب أيام العرب قبل الإسلام، تحقيق: د.عادل جاسم البياتي،ط أولى،عالم الكتب،مكتبة النهضة العربية،بيروت،ص:77.

قصصياً، ومجرى حوار كان يأخذ بُعْدَهُ في الواقع الشعري ويرسم ملامح توجهات قصصية معروفة"[1].

لذا فإنّ "التوجه لبناء الحدث بناءً حوارياً يتمثل في إخضاع التجربة الموضوعية نفسها لنمط من المعالجة السردية من خلال استخدام عنصر الحوار، أوتنامي الحدث وشموله لتفاصيل متماسكة تؤدي من خلال تتابعها إطار القصة ومنطقها السردي"[2].

يبدو أنّ السرد القصصي أقدر على استيعاب التجربة الشعرية، وتكوين الصور المركبة، لِما يقتضيه الموضوع المطروح من تطويع في إطار فني يستدعي توافر الإقناع عبر تصوير الصراع النفسي المنبثق من الرغبة الذاتية وواقع القبيلة، ومن ثم الانتهاء إلى معالجته.

عبر هذا السرد القصصي نجد امرأ القيس يقيم حواراً مع عنيزة، عامداً فيه إلى ضرب من تشكيل صورةٍ مركبة من خلال حشد الصور المفردة المتآزرة بعضها مع بعض في ضربٍ من التفصيل والشرح المسوّغ، لتتفاعل مجتمعة مكوّنة الهدف الذي يسعى إليه الشاعر من محاورته في أنّه قد تمكن من عنيزة[3]:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرِ خَدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي
تَقُولُ وَقَدْ مَالَ الغَبِيط بِنَا مَعاً عَقَرْتَ بَعيري يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ
فَقُلْتُ لَهَا سِيري وأَرْخِي زِمَامَهُ وَلا تُبْعِدِيني مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّلِ
فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعٍ فَأَلْهيْتُهَا عَنْ ذِي تَمائِمَ مُحْوِلِ

1) القيسي،د.نوري حمودي،1980م،لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي،الموسوعة الصغيرة،العدد 71، دارالحرية للطباعة، بغداد،ص:33.

2) الجادر،د.محمود عبد الله،1990م،دراسات نقدية في الأدب العربي،مطابع دار الحكمة،بغداد،ص:83.

3)عبدالشافي،مصطفى،2004م،ديوان امرئ القيس،ص:112.

إذا ما بَكى مَنْ خَلْفِها انْصَرَفَتْ لهُ بِشِقٍّ وَتحْتي شِقّها لم يُحَوَّلِ

"انبثقتْ من تلاحم أبيات امرئ القيس أصوات مختلفة من الحوار بينه وبين عنيزة، ومن أصوات الأفعال المختلفة، ومن لفظ التقبيح الذي انطلق صوته صائحاً به مقبّحاً فعله، ومن الأصوات المخفية التي تَشَكَّلَ انتشارُ خبرهما ومن ثم الفضيحة، وبكاء الطفل، وغيرها، كما أنّ تكرار الألفاظ، وتكرار أحرف القاف والنون والتنوين أثّر في إشاعة النغم القوي في الأبيات، ممّا تمثلته الأذن عبر التقاطها لتلك الأصوات جميعاً وتشكيل الصورة السمعية"[1].

الصورة المفردة الأولى صوّرت لنا دخوله الهودج، وقد تعالى صوتها بالدعاء عليه لكَ الويلات؛ لأنّها تحذر الفضيحة، فضلاً عن عدم اتّساع الهودج لشخصين.

الصورة الثانية تعكس ميل الهودج وقد(أخبرته)بضرورة النزول لجرح بعيرها، في حين تأتي الصورة الثالثة لتوضح لنا قوله بأنْ تسير وتهون من الأمر؛ وألاّ تبالي بشيء سواء أعقر البعير أمْ لمْ يعقر، وإلاّ يبتعد هو عن التمتع بجمالها، على أنّ للأداء الصوتي الداخلي أثراً آخر في تكوين الصورة السمعية من خلال صوت النون والتنوين للترنّم والغُنة وأثر ذلك في الأذن.

ثم ينقلنا إلى الصورة الرابعة التي تمثل إحدى مغامراته، حيث يوضح لنا طريق إخبارها بإعجاب النساء به الحُبلى والمرضع منهن بالذات، كيما ينفي عن نفسه(الفِرْك) أولاً، وإظهار ولعهن به ثانياً، ولكنّه يقدّم لنا صورة سمعية خفية إيحائية عبر لفظة (مُغَيَل) فإذا ما بكى الطفل قربته إلى حَلَمةِ ثديها فيرضع لبناً ليسكت، لأنّه إذا ما استمر في البكاء والصراخ سيفضحها، وهي في حالة مريبة، غير أنّ الشاعر يتحول إلى الصورة السمعية الصريحة (بكاء الطفل)، وبالرغم من

1)إبراهيم،د.صاحب خليل،2000م،الصورة السمعية في الشعر الجاهلي،ص:273.

ذلك، فهي لم تتحول عنه، تظل متعلقة به، فصراخ الطفل الصريح والإيحائي شكلّ صورة سمعية متلاحمة مع صور حسية أخر.

من خلال الصور السمعية المفردة وتضافرها تشكلت الصور السمعية المركبة، من لحظة دخوله الخِدْر وتمنّع عُنيزة إلى لحظة التمتع (بالجَنى المعلّل)، وإعجاب النساء به عبر تشكيلات صوتية متعددة من المفردة، والمعنى، والصوت الصريح والمخفي، والجرس الموسيقي، والإيقاع.

ب: البناء الممتد للصورة (الصور الممتدة):

هو البناء الذي تكون فيه "الصورة تتسع لتشمل مجالاً واسعاً من المشهد الذي تنقلنا الصورة إلى طبيعته حيث لا يكتفى في كثير من الأحيان بالإجمال، بل يستغرق في التفاصيل حتّى يصبح الطرف الثاني للصورة موضوعاً رئيساً في اهتمام الشاعر يتتبع عالمه ويرصد حركته"[1].

الشاعر في هذا النوع من أنواع الصور يستجلي صورة المشبه به ويفصّلها تفصيلاً دقيقاً على النحو الذي نراه عند زهير في وصفه للظعائن حيث استغرق في وصفها، ولبيد في تشبيه ناقته بوحش وجرة، وعنترة في تشبيهه طيب رائحة فم عبلة بفأرة المسك والروضة.

لنا أنْ نقف عند أبيات تلك الصورة التي تبرز الظعائن الآمنة الهانئة عند زهير الذي قدمها للمتحاربين لتيفكروا ويتذكروا أنّ الحرب لا تجلب عليهم إلا الدمار[2]:

تَبَصَّر خَلِيلي هَلْ تَرَى من ظَعائِنٍ تَحَمَّلْنَ بالعَلْيَاءِ من فَوْقِ جُرْثُمِ
جَعَلْنَ القنانَ عَنْ يَمينٍ وَحَزْنَهُ وكَمْ بِالقنانِ مِن مُحِلٍّ وَمُحْرِمِ
عَلَوْنَ بأَنْماطٍ عِتَاقٍ وَكِلَّةٍ ورَادٍ حَوَاشِيهَا مُشَاكهةَ الدَّمِ

1)المرجع نفسه،الصورة السمعية في الشعر الجاهلي،ص:277.

2) فاعور،على حسن،1988م، شرح ديوان زهير بن أبي سُلْمَى،ص:102.

وَوَرَّكْنَ فِي السُّوبانِ يَعْلُونَ مَتْنَهُ عَلَيْهِنَّ دَلُّ النَّاعِمِ المتَنَعِّمِ
بَكَّرْنَ بُكُوراً وَاسْتَحَرنَ بِسُحْرةٍ فَهُنَّ وَوَادِى الرَّسِّ كاليَدِ لِلْفَمِ
وَفيهِنَّ مَلْهَىً للَّطِيفِ وَمَنْظَرٌ أَنِيقٌ لِعَيْنِ النَّاظِرِ المُتَوسِّمِ
كَأَنَّ فتَاتَ العِهْنِ في كلِّ مَنْزِلٍ نَزَلْنَ بهِ حَبُّ الفَنَا لم يحَطمِ
فَلَمَّا وَرَدْنَ المَاءَ زُرْقاً جِمَامُهُ وَضَعْنَ عِصِيّ الحَاضِرِ المُتَخَيِّمِ

هي صورة حسية "مهّد بها زهير لغرضه الأساس الدعوة إلى السلام والأمن، فقوله: تبصّر خليلي دعوة التفكير والتذكّر ليس في حقيقة الظعائن التي مرّ على رحيلها عشرون عاماً، ولكنّها رسالة مررها إلى المتخاصمين من خلال مخاطبة خليله، ودعوة صادقة منه لهما في صورة تلك الرحلة الآمنة للظعائن التي تخطت أماكن كثيرة فيها الأعداء والأصدقاء ومع هذا الاستقرار وذلك الهدؤ يبدو تلميح زهير إلى أهمية قضية السلام من خلال مشهد ذلك الماء الصافي الذي استوقفه في ختام لوحة الظعينة"[1].

ج: البناء التقابلي للصورة (الصور المتقابلة):

هو"ما يظهر من مقابلة بين صورة وأخرى عن طريق مباينة إحدى الصورتين للأخرى نحو السلب أو الإيجاب"[2]، ولهذا النوع أهميته في إبراز صورة القيم حيث أنّ شعراء الجاهلية يهدفون إلى إبراز الفضائل الخلقية وإثباتها لأنفسهم ونفي الرذائل عنهم.

البناء التقابلي للصورة أورده شعراء المعلقات لتشكيل أثر الأخلاق والقيم، كقول امرئ القيس حيث قابل بين صورتي الصدود والظهور[3]:

---

1)التطاوي،د.عبد الله،1991م،أشكال الصراع في القصيدة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية،ص:5.

2)إبراهيم،د.صاحب خليل،2000م،الصورة السمعية في الشعر الجاهلي،ص:268.

3)عبدالشافي،مصطفى،2004م،ديوان امرئ القيس،:115.

تصُدّ وَتُبْدي عن أَسيلٍ وَتَتَّقي بناظرَةٍ من وَحشِ وَجْرَةَ مُطفَلِ

في صورة أخرى قابل بين إثبات ونفي العشق، فعشقه ثابت وعشق غيره زائل[1]:

تَسَلَّتْ عَماياتُ الرِّجالِ عَنِ الصِّبا وليسَ فُؤَادي عن هواكِ بُمنْسَلِ

ومن أنواع الصور المتقابلة في نصوص المعلقات نجد:

– تقابل في الصورة الواحدة ذات البيت الواحد أوالبيتين:

يعتمد هذا النوع على الطباق بنوعيه، ومن أمثلته قول طرفة فقابل بين اليوم والغد وخلف وأمام ليبرز صواب الرؤية[2]:

لعمرك ما أدري وإنّي لواجل أفي اليوم إقدام المنية أم غد

فإن تك خلفي لا يفتها سواديا وإن تك قدّامي أجدها بمرصد

من مقابلاته لإبراز عفّته في إسراعه إلى المكارم وإقلاعه عن الفحشاء[3]:

بَطِيءٍ عَن الجُلّيّ سَرِيع إلى الخَنا ذَلُولٍ بأَجماعِ الرِّجَالِ مُلَهَّدِ

أمّا زهير فقابل بين صديق وعدو من خلال حكمته المستوحاة من بيئته حيث وصل إلى أنّه لا عزّ للمرء إلا بقومه[4]:

وَمَنْ يَغْتَرِبْ يَحْسِبْ عدُوًّا صَدِيقَهُ وَمَنْ لَمْ يُكَرِمْ نَفْسَهُ لم يُكَرِمِ

أمّا لبيد فقابل بين حزمه وعدم انسياقه مع عواطفه بقوله[5]:

فَاقْطَعْ لُبَانَةَ مَنَ تَعَرَّضَ وَصْلُهُ وَلشَرُّ واصِلِ خُلَّةٍ صَرَّامُهَا

وَأَحْبُ المُجَامِلَ بالجزيلِ وَصَرْمُهُ باقٍ إِذَا ظَلَعَتْ وَزَاغَ قِوامُهَا

---

1)المصدر نفسه،ديوان امرئ القيس،ص:116.

2) الشّيباني،أبي عمرو،2001م،شرح المعلّقات التّسع،ص:82.

3) الشنتمري،الأعلم،2000م،شرح ديوان طرفة بن العبد،ص:57.

4) فاعور،على حسن،1988م، شرح ديوان زهير بن أبي سُلْمَى،ص:111.

5)الطوسي،محمد بن الحسن،1993م،ديوان لبيد بن ربيعة العامري،ص:208.

أمّا عنترة فقد قابل بين الإمساء والإصباح ليبرز صبره وشجاعته بقوله[1]:

تُمسِي وَتُصْبِحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ وَأَبِيتُ فَوْقَ سَرَاةِ أَدْهَمَ مُلْجَمِ

– تقابل داخل مجموعة الصورة الواحدة:

نجد مثل هذا التقابل في قول لبيد حيث قدّم لنا صورة أخرى من حزمه تجلّت في مناظرة الخصوم ومعرفة مواطن القوة والضعف وإنكاره للباطل وإقراره بالحق في دار الملوك التي يغشاها الخلطاء، فتميّز لبيد على خصومه بقوة القلب وصدق العزم[2]:

وَكَثِيرَةٍ غُرَبَاؤُها مَجْهُولَةٍ تُرْجَى نَوَافِلُها ويُخْشى ذَامُها

غُلْبٍ تَشَذَّرُ بالدُخولِ كأنّها جِنٌّ الْبَدِيِّ رَواسِياً أَقْدَامُها

أَنْكَرْتُ باطِلَها وُبؤْتُ بِحَقِّها عِندِي ولم يَفْخَرْ عَلَيَّ كِرامُها

هذا عمرو يقابل داخل البناء التتابعي بين مجموعة صور لمظاهر خُلُقية: الإحسان والهلاك، والبذل والمنع، والترك والأخذ، والصفو والكدر في قوله[3]:

بِأَنّا المُطْعِمُونَ إِذَا قَدَرْنَا وَأَنَّا المُهْلِكُونَ إِذَا ابْتُلِينا

وَأَنَّا المانِعُونَ لِما أَرَدْنا وَأَنَّا النَّازِلُونَ بِحَيْثُ شِينا

وَنَشْرَبُ إِنْ وَرَدْنَا الماءَ صَفْواً وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدِراً وَطِينا

عند الحارث نجد التقابل أخذ جانب التفصيل لصورة جهل الخصم حيث قابل بين البرئ والمذنب، والعشاء والصبح، والمنادى والمجيب بقوله[4]:

وَأَتَانَا مِنَ الحَوَادِثِ وَالأَنْبَا ءِ خَطْبٌ نُعْنَى بِهِ وَنسَاءُ

إِنَّ إِخْوَانَنَا الأَرَاقِمَ يَغْلُو نَ عَلَيْنا، في قِيلِهِمْ إِحْفاَءُ

---

1)التبريزي،أبو زكريا يحيي بن علي،1992م،شرح ديوان عنترة،ص:159.

2)الطوسي،محمد بن الحسن،1993م،ديوان لبيد بن ربيعة العامري،ص:233.

3)يعقوب،د.إميل بديع،1991م،ديوان عمرو بن كلثوم،ص:88.

4)يعقوب،د.إميل بديع،1992م،ديوان الحارث بن حلّزة،ص:23.

يَخْلِطُونَ البَرِيءَ مِنَّا بذِي الذَّنْ بِ وَلا يَنْفَعُ الخَلِيَّ الخَلاءُ

هكذا رأينا فيما سبق أنواع البناء الفنِّي لصورة القيم الخُلقية على مختلف مظاهرها وصورها في نصوص المعلقات السبع وأثرها في تشكيل نصوص المعلقات حيث لم يقدّم شاعر المعلقة لنا المظاهر والصور الخُلُقية بشكل تقريري بحت، وإنّما أبرزها في شكل تعبير فني شعري جميل وظّف فيه عناصر الصورة الفنية جميعها حتَّى نسج هذا البناء الشعري الذي لا يزال مثار إعجاب الشعراء والنقاد ودارسي الأدب العربي.

الخاتمة:

فقد توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

- استخدم شاعر المعلقة كل الأبواب البيان في رسم صورة الشعرية.
- من الأنماط الصور الفنية التي أوردها الشعراء: الصورة السمعية والبصرية والحركية وغيرها.
- لا تخرج الصور التي يرسمها الشاعر عن حياة البدوي وأخلاقه.
- أكثر ماتتضح الصورة الفنية في الشعر القصصي وشعر الحكم والأمثال.
- تمثل الصورة الفنية لبنة مهمة في بناء شعر المعلقات.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إبراهيم،د.صاحب خليل،2000م،الصورة السمعية في الشعر الجاهلي،ط أولى،اتحاد الكتاب العرب.
2. إبراهيم،محمد أبوالفضل،1958م،ديوان امرئ القيس،ط خامسة،دارالمعارف،مصر.
3. ابن الأثير،ضياء الدين نصر الله، ت 637هـ،2010م،المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر،تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة،ط رابعة،دار نهضة مصر،القاهرة،ج2.

4. ابن رشيق،(أبي علي الحسن القيرواني)،1934م،العمدة في محاسن الشعر وأدآبها،تحقيق:محي الدين عبد الحميد،ج1.
5. أبوعبيدة(معمر بن المثنى التميمي ت:209هـ)،1987م،كتاب أيام العرب قبل الإسلام،تحقيق:د.عادل جاسم البياتي،ط أولى،عالم الكتب،مكتبة النهضة العربية،بيروت.
6. أبوموسى،د.محمد محمد،1997م،التصوير البياني،مكتبة وهبة،القاهرة.
7. الأمين،محمد الحسن،1405هـ،الكناية أساليبها وموقعها في الشعر،ط أولى،مكتبة القنصلية، مكة.
8. البستاني،د.صبحي،1986م،الصورة الشعرية في الكتابة الفنية،دار الفكر اللبناني،بيروت.
9. التبريزي،يحيي بن علي،1992م،شرح ديوان عنترة،تقديم:مجيد طراد،ط أولى،دار الكتاب،بيروت.
10. التطاوي،د.عبد الله،1991م،أشكال الصراع في القصيدة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية.
11. الجادر،د.محمود عبد الله،1990م،دراسات نقدية في الأدب العربي،مطابع دار الحكمة،بغداد.
12. الجرجاني(عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد ت:471 أو سنه 474هـ)،1991م،أسرار البلاغة، تعليق:محمود محمد شاكر،دار المدني،جدّة.
13. الجرجاني،(د.ت)،دلائل الإعجاز،تحقيق:محمود محمد شاكر،مكتبة الخانجي،القاهرة.
14. الجوهري،إسماعيل،تاج اللغة وصحاح العربية،تحقيق:أحمد عبد الغفور،ط أولى،العلم للملايين،ج6.

15. الرباعي،د.عبد القادر ،1405هـ،الصورة الفنية في النقد الشعري،ط أولى،دار العلوم،الرياض،ص:245.
16. الرافعي،مصطفى صادق،2010م،تاريخ آداب العرب،ط ثالثة،دار الكتاب العربي.
17. الزبيدي،1984م،تاج العروس من جواهر القاموس،تحقيق:إبراهيم التزري،إحياء التراث،بيروت،ج12.
18. ساعي،د.أحمد بسام،1404هـ،الصورة بين البلاغة والنقد،ط أولى،دار المنارة.
19. السكاكي(أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد ت:616هـ)،مفتاح العلوم،مطبعة بابي الحلبي،مصر.
20. الشايب،أحمد،1994م،أصول النقد الأدبي،ط عاشرة،مكتبة النهضة المصرية،القاهرة.
21. الشنتمري،الأعلم،2000م،شرح ديوان طرفة بن العبد،تحقيق:درية الخطيب وآخرون،ط ثانية،المؤسسة العربية،بيروت.
22. الشّيباني،أبي عمرو ،2001م،شرح المعلّقات التّسع،تحقيق:عبد المجيد همّو،ط أولى،مؤسسة الأعلمي، بيروت.
23. الصعيدي،عبد المتعال،(د.ت)،بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح،ط أولى،دار الشيخة، مكة.
24. ضناوي،د.سعدي،1993م،أثر الصحراء في الشعر الجاهلي،ط أولى،دار الفكر اللبناني،بيروت.
25. طبانة،د.بدوي،معجم البلاغة العربية،ط أولى، طبعة دار العلوم، الرياض،1982م،ج2.
26. الطوسي،محمد بن الحسن،1993م،ديوان لبيد بن ربيعة،تقديم:د.حنا الحتي،ط أولى،دار الكتاب العربي،بيروت.

27. الطيب،د.عبد الله،المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها،ط الكويت،ج3.
28. عبدالشافي،مصطفى،2004م، ضبط:ديوان امرئ القيس،ط خامسة،دارالكتب العلمية،بيروت.
29. عبد الله،محمد حسن،1981م،الصورة والبناء الشعري،دار المعارف،القاهرة.
30. عصفور،د.جابر،1992م،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،ط ثالثة،المركز لثقافي العربي،بيروت.
31. العزب،د.محمد أحمد،مجلة الفيصل- التعبيربالصورة في الأدب الحديث،العدد77.
32. قاوي،عبد الحميد،2001م،الصورة الشعرية،النظرية والتطبيق،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق.
33. القزويني(جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ت:739 هـ)،2003م،الإيضاح في علوم البلاغة،شرح: إبراهيم شمس الدين،ط أولى،دار الكتب العلمية،بيروت.
34. قلقيلة،د.عبده عبد العزيز،1992م،البلاغة الاصطلاحية،ط ثالثة،دار الفكر العربي،القاهرة.
35. القيسي،نوري حمودي،1984م،الفروسية في الشعر الجاهلي،ط الثانية،دار الكتب،مكتبة نهضة مصر.
36. القيسي،د.نوري حمودي،1980م،لمحات من الشعر القصصي في الأدب العربي،الموسوعة الصغيرة، العدد71، دارالحرية للطباعة، بغداد.
37. فاعور،على حسن،1988م،شرح ديوان زهير بن أبي سُلْمَى،ط أولى،دار الكتب العلمية،بيروت.
38. ناصف،مصطفى،(د.ت)،الصورة الأدبية،مكتبة مصر،القاهرة.

39. نافع،د.عبد الفتاح صالح،1983م،الصورة في شعر بشار بن برد،ط أولى،دار الفكر ،عمّان.
40. المبرد،محمد بن زيد، ت:285هـ،1997م،الكامل في اللغة والأدب،تحقيق:محمد أبوالفضل،ط ثالثة،دار الفكرالعربي، القاهرة،ج3.
41. مندور ،د.محمد،(د.ت)،الأدب ومذاهبه،ط ثانية،دار نهضة مصر ،القاهرة.
42. يعقوب،د.إميل بديع،1992م،ديوان الحارث بن حلّزة،ط أولى،دار الكتاب العربي، بيروت.
43. يعقوب، د.إميل بديع،1991م،ديوان عمرو بن كلثوم،ط أولى،دار الكتاب العربي، بيروت.
44. يوسف، د.حسني عبد الجليل،التصوير البياني بين القدماء والمحدثين، ط أولى،دار الآفاق العربية، القاهرة.