

جماليات تلقي الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية

دراسة تطبيقية في المعنى الشعري

أ. م. د. سعيد حسون العنبي

جامعة بغداد / كلية اللغات

ملخص

يتجه هذا البحث ، الى دراسة جماليات تلقي الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية ، اذ يرى البحث ان مفهوم الجمالي وتشكيلاته في هذه الدراسة ، يتأسس في رحم الفن ، الذي يتقن فيه المبدع رسم الصورة الجميلة بالكلمات ، محدثاً تأثيراً جمالياً ، ومن هنا فان هذا التحديد يشمل الصور الشعرية المختلفة البازغة في الذهن ، وفي هذا السياق يهدف بحثنا ، (جماليات تلقي الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية) ، الى إضاءة بعض المظاهر الجمالية والبنائية والتلقائية ، التي عبر عنها الشعر الجاهلي ، ومحاولة تأويل بعض أشكاله الفنية ، التي بدت لبعض الدارسين ، بأنها ليست الا رسوماً فنية مكررة ، مما جعلها تسقط كثيراً من المقاربات النقدية بفخ الشكل الشعري، فبدا هذا الشعر وكأنه نصاً نمطياً مكرراً، في حين إنه يتميز من حيث الباطن والعمق بتنوع وأصالة وفيرة . واستند البحث إلى منهج وصفي . تحليلي يتابع الاتجاهات والنصوص الشعرية ، ويحفر في تجليات صورها، تشخيصاً وتجسيداً ودلالة ويثير نوعاً من الحوار المعرفي المبني على دراسة الظاهرة الشعرية ضمن سياقها الفني العام ، وليس في إطار مكاني وزماني ضيقين. ومن هنا جاء تقسيم البحث على محورين متداخلين ، يتصل الاول بالتجربة الشعرية التي تحكم نسيج النص ودلالته . فثمة قصائد فيها من التشابه والاختلاف ، ولكن فيها ما يكشف عن تكامل أجزائها وتفاعل موضوعاتها . أما المحور الثاني فيتناول التعبير بالشكل الشعري تجسيداً وتشخيصاً ، وما يوازيه من اختيارات تستجيب ، وتتوحد مع تنوع تجارب الشعراء وتصوراتهم .

١ - رؤية وموازنة.

ليس المقصود بالجمالية في هذه الدراسة ، البحث في خصائص الشيء الجميل لذاته ، او التذليل على عناصر الجاذبية فيه ؛ لان ذلك أمر تخصصت فيه معارف ثقافية معروفة^١ . إنما ينهض مفهوم الجمالي وتشكيلاته في هذه الدراسة في رحم الفن ، وتحديدًا ذلك الجنس منه ، الذي يتقن فيه المبدع رسم الصورة الجميلة بالكلمات ، محدثاً تأثيراً جمالياً ، بوصفه " صدمة إدراك تحدث عند إدراكنا للتقابل بين خصائص الموضوع الجمالي وتفاعلاتها مع الخبرة الذاتية للفرد"^٢ ، ومن هنا فان هذا التحديد يشمل الصور الشعرية المختلفة البازغة في الذهن ، والمعتمدة على شروط تحقق يقوم على وجود تصور مسبق يتقدمه ، كما

لا يمكن " تصور الجسم ما لم يتصور طولُه أو عرضه أو عمقه "،^٣ ان جمالية تلقي الصورة بهذا المعنى مفهوم يشمل مجموعة من المعتقدات الجمالية تتصل بالفن والجمال ، ويظهر جليا في التوجه النقدي المتجه الى القارئ ، ومن ثم فهو لا يمت بصلة بعلم الجمال أو جوهر الفنون ، انما هو يتأسس في سيرورة التلقي والفهم لتجليات الفن^٤ . وفي موروثنا النقدي القديم نلمح كثيرا من الاهتمام بالجمال في الشعر ، وكان ميدانه في شروط تكوين الصور الشعرية في الذهن ، كما نلمح أيضا كثيرا من ملامح وقعها أو تأثيرها في النفوس ، ولعل حازم القر طاجني (٦٨٤ هـ) كان اكثر نقاد العرب وضوحا واستيعابا لحدود التعبير عن الصور الشعرية المتشكلة بالألفاظ ، اذ يقول : "ان المعاني هي الصور الحاصلة في الازهان عن الاشياء الموجودة في الاعيان ، فكل شيء له وجود خارج الذهن ، فانه اذا ادرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما ادرك منه ، فاذا عبر عن تلك الصورة الذهنية في افهام السامعين واذهانهم ، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الالفاظ"^٥ . وفي قول حازم اضاءة لجانبين في تشكل الصورة الشعرية ، أحدهما حالة بزوغ الصورة في ذهن المبدع ، والثاني بزوغها في ذهن المتلقي على نحو ادراكي ، يقوم على غرار حالة بزوغها في ذات المبدع ، اذ يتولى المتلقي التأليف للصورة مجددا في ذهنه ، معتمدا التأمل والقراءة والسماع^٦ . وينشأ من هذه العملية المعكوسة في ذهن المتلقي فاعلية مماثلة للصورة الشعرية ، مثلما حدثت في ذهن المبدع ؛ نظرا لارتباط الصورة والمعنى بالإحساس ، فهي ، أي الصورة " تذكر هادئ لما سبق من تجارب حية "^٧ ، على ان الصورة الشعرية بوصفها معنى متخيلا عند تشكلها ، لا تخلو من اشارات ، بل لابد أن تحمل ظللا أو أشياء وإشارات محسوسة ، إلا انها تبقى مع ذلك متفاوتة بين مبدع وآخر ، كما تتفاوت بين المبدع والمتلقي ، نظرا للتباين بين الاثنين ، ولا سيما في لحظات الانفعالات النفسية لدى الشاعر ، ولحظة السماع لدى المتلقي ، فضلا عن الواقع الاجتماعي والتفاوت الزمني بين الشاعر والمستمع^٨ ، اما في العصر الحديث فقد صارت لجمالية التلقي مدرسة متخصصة منذ ستينيات القرن الماضي ، وارتبطت هذه المدرسة بمنظرين اثنين هما : هانس روبرت ياوس ، وفولغانغ أيزر ، ويعتمد منهجها ملاحظ قيمة ، ولاسيما في مجال تلقي النص السردي ، كما يعتمد على مركزية دور المتلقي في انتاج المعنى ، وإعادة تشكيل النظرية الادبية عن طريق العلاقة بين النص والمتلقي ، ودور الاخير في صياغة معنى النص ونتاجه ، بتوجيه من بنيات النص الداخلية .^٩ وتتطوي عملية التلقي وجمالياته في منظور هذا الاتجاه على

جانبيين ، الاول يتخصص الاثر الذي ينتجه النص في القارئ ، والآخر في كيفية استقبال المتلقي له ، واستجابته ، فالقارئ يقوم بتعيين بنية النص بهدف تأسيس معناه ، أو مغزاه ، وبذلك يبلغ النص تحققه التام^{١١} .

٢- الصورة والتشكيل اللغوي :

لا شك في أن الصورة لا تنشذ عن سياقها ، الذي جاءت فيه . إذ إن " الصورة دون سياق وجود مسطح وليس بنية متشابكة العلاقات^{١١} ، ولأجل ذلك تبرز أهمية دراسة صور القصيدة الجاهلية وتوثيق بعض من تجلياتها على مستوى الذات المبدعة ، وعلى مستوى السياق العام للنص الشعري . إن ذلك يهيئ للباحث تأويل كثير من المعاني الشعرية في ضوء دراسة عميقة للصورة الشعرية لتوضيح جانب من علاقات الترابط بين الصور أو مسوغات إقامة الشاعر لها . وما يثير ذلك كله من عواطف ومواقف وانفعالات ، تمثل صميم التجربة الشعرية^{١٢} .

وفي هذا السياق ، يجب الإقرار أنه ليس هناك تعريف متفق عليه للصورة الشعرية ، وظهر ذلك من خلال اعتراف عدد كبير من الدارسين لهذا المصطلح ، فهناك عدة مسميات للصورة فصلها كثير من الباحثين^{١٣} . وكان من أسباب ذلك ، تعدد المدارس النقدية ، واختلاف المفاهيم التي استعملت لتوضيح المصطلح ، وربما كان ذلك من جراء التأثر بمصطلحات النقد الغربي ، أو الاجتهاد في ترجمتها^{١٤} ، ولن نخوض في تفرعات المصطلح بل سنكتفي بتوضيح مفهوم الصورة في ضوء نصوص القصيدة الجاهلية .

ونقصد بالصورة تحديداً " الشعرية " لأنها تتفرد بميزة اللغة الموسيقية المعتمدة والمستمرة إلى نهاية الشوط^{١٥} ، وتتميز الصورة الشعرية بأنها ابرز ملمح في بنیان القصيدة التي تتألف من مجموعة من الصور تتصل بعضها ببعض في بناء شعري يفضي إلى توصيل الأفكار والعواطف بأحد أشكال التعبير القائمة على الخيال . والصورة الشعرية قد تكون مفردة أو بسيطة وقد تكون مركبة ، والصورة المفردة تمثل ابط وحدة تحمل فكرة معينة أو موقفاً أو تصور حدثاً ما ، ولكنها ترتبط مع بقية الصور ، فهي ليست " منعزلة انعزلاً تاماً ، أو منقطعة عن غيرها من الصور " ^{١٦} ، وهي تعبر عن عقدة فكرية وعاطفية في وقت معين من الزمن^{١٧} .

إن تناولنا للصورة في القصيدة الجاهلية إذن لن يكون تناولاً يجلي ، أو يستكشف أشكال الصورة ، وفنونها من تشبيه أو مجاز أو استعارة وغيرها ، إن هذا التناول أو الأمر كما نظن ، لا طائل وراءه ، وهو ميسور على وفق كثير من المناهج أو الدراسات ، تلك الدراسات التي تتحو منحى تعليمياً ، ونزعم أن هذا التناول كان له أثره السلبي في تشويه صورة القصيدة الجاهلية وتمزيقها على أغراض أو أبيات يستدل بها على الصورة ، ولا يستدل بها على القصيدة ودلالاتها والعاطفة التي تحملها ، لان الصورة فضلاً عن كونها خلقاً جديداً للغة أو " خروجاً على النسق المعجمي ، والنسق الوظيفي في التركيب ^{١٨} ، لها القدرة على كشف التجربة الإنسانية ، أو المعنى الشعري ، فهي تنتج المعنى الشعري ، الذي هو غاية الشاعر ، وليس وسيلة من وسائله. وللصورة صلات كثيرة بالقصيدة وبغيرها ، وقد لا تكون الكلمات وحدها هي الصلة الرئيسية فيها ، ذلك لكون الصورة هي تشكيل لغوي ، أو رسم قوامه الكلمات ^{١٩} ، أو أنها إحساس مرئي تجسده أو تشخصه الكلمات ^{٢٠} . فالصورة لها صلة كبيرة بالعاطفة الإنسانية ، وبحسب بعض الدارسين فإن العاطفة هي التي تجلي المعنى المؤثر ، وان استثارته في الصورة يجعل تلك الصورة أكثر إدراكاً من لدن المتلقي ، فالعاطفة كالظلال الذي يخنفي وراء الكلمات ، فضلاً عن أنها تحمق بالمعنى ، فتعطي للصورة فاعليتها وحيويتها في الفهم ، والعاطفة في أبسط تعريف لها تحمل معنى الانفعال ^{٢١} .

أما صلة الصورة بالكلمات ، أي بأصواتها وجرسها ، فلا غنى للصورة عنها ، لان المعنى الشعري في القصيدة قد ينهار ، أو يتقوض إذا ما هدمنا بناء الكلمات ، أو النسق ، ان البناء المنطقي لكلمات القصيدة هو الذي يحدد المعنى الذي تجليه الصورة سواء في صيرورتها في الخفاء والتجلي ، أو في القرب والبعد ؛ لما له من علاقة وطيدة بالبنية الكلية للقصيدة ، ولا قيمة لكلمات القصيدة إذا كانت خارج البنية ، لأنها ستصبح بلا معنى إن هي انفصلت عن الصورة ، أو عن القصيدة .

وللصورة صلة أساسية بالخيال الذي هو جوهرها بحسب ما يرى كولريديج ، الذي وصفه بأنه " القوة التي تكشف نفسها في توازن الصفات المتنافرة وإشاعة الانسجام بينها " ^{٢٢} . إن الصورة في الشعر في الأعم الأغلب ، وفي القصيدة الجاهلية لها علاقة بالكلمات بوصفها اصواتاً ، فهي تشكيل لغوي ، ولها أيضاً علاقة بالخيال ، وبالعواطف المنضوية في القصيدة ، التي تدل عليها الصورة ،

وهي أيضا الحاملة للمعنى ، أو الدلالة الشعرية التي هي في صميم العملية الإبداعية ، لذا فان تفحص الصورة ، والطرائق التي تعمل بها في القصيدة الجاهلية هو أمر في غاية الأهمية ، وأهميته حيوية أكثر من أهمية فنون الصورة ، أو أشكالها ، إذا درست مفردة أو مجزأة ، لأنها بخلاف ذلك تعكس وجودا مسطحا، وهو ما ترفضه الصورة في كل دلالاتها الجامعة للعواطف والأحاسيس المنضوية في القصيدة.

٣- المكان المتخيل في الشعر .

واری إن ابدأ هذا التناول بصورة المكان المتخيل في الشعر العربي ، اذ ليس هناك شك ان القيمة التاريخية للمكان ، هي اهم عوامل الارتباط بالأرض ، وهذا المكان ليس كله مكانا مفترضا ، او موضعا جامدا ، بل تستظل تحته دلالات كثيرة ، فقد يكون المكان جاها او منزلة^{٢٣} ، وفي القرآن الكريم استعمل المكان استعمالا واسعا وبدلالات مختلفة ، بحسب سياق التعبير القرآني لها ، فالمكان: الموضع ، كما في قوله تعالى : "وجاءهم الموج من كل مكان"^{٢٤} ، وهو ايضا المنزلة المعنوية الرفيعة ، قال تعالى : "ورفعناه مكانا عليا"^{٢٥} ، وهناك ايضا اسوا مكانة ، كما في قوله تعالى : "واولئك شر مكانا واضل عن سواء السبيل"^{٢٦} ، اما الفلاسفة فقد افترضوا كما افترض افلاطون ، ان المكان " محل دائم " لا يقبل الفساد ، وهو لا يلمس بالحواس بل بضرب من الادراك ، ولهذا اقترن عنده بقيم متداخلة سماها "الهواجس"^{٢٧} ، وعده الجرجاني (٨١٦ هـ) "فراغا متوهما يشغله الجسم وينفذ فيه ابعاده"^{٢٨} ، اما الشعراء فلهم رؤى اخرى وتكوينات تكشف عن طبيعة الشعر ذاته ، بوصفه عملية تخيلية تتم تحت رعاية العقل^{٢٩} ، وينشأ هذا التخيل بان ينشأ في النفس اشباه الاشياء المدركة بالحس ، او يتم اعادة تشكيلها وصياغتها تشكيلا جماليا مؤثرا^{٣٠} ، وفعل الخيال يظهر ايضا في عملية الاختيار بين الاشياء التي يتجاوب معها ، والاحداث التي ينفعل لها، ويتأثر فيها ، في مثل قول امرئ القيس^{٣١} :

تنوّرتها من أذرعات وأهلها بيثرب أدنى دارها نظر عالٍ

واذا سلمنا أن الشعر الذي يتجاوز العالم المحسوس الى العالم غير المحسوس يدل على نمو وارتقاء في قدرات منشئه ، فان الشاعر الجاهلي استطاع في حدود ظروفه ، وايضا في ظروف عالمه المحسوس ان يكون اكثر

قدرة على رؤية هذا العالم ، وان يفعل فيه انفعالا كبيرا ، اذ صارت الاماكن والمواضع المتخيلة او المفترضة رؤى ومشاعر يتداخل فيها الرمز بالحقيقة ، حيث يشخص فيه ايضا الشعري فيكتفه الخيال بطريق الانفعال الحاد ، سواء في الغناء او البكاء او في مواقع المنازلة ، ومشاهد الحرب أو في دعة السلم ، وعنفوان الصبا والشباب وأحلام أليقظة ، وفي نص لزهير بن ابي سلمى وهو شاعر جاهلي ، وضعه ابن سلام في الطبقة الاولى بعد امرئ القيس والنابعة^{٣٢} . وكان خبره في قصص كثيرة تتحدث عن ادوار قام بها ، ولاسيما في تخليده لمسعى السلم الذي قام به السيدان " هرم بن سنان والحارث بن عوف " في تلك الحرب ، التي نشيت بين عبيس وذبيان ، وتذكر كتب الأدب أن نفس زهير لم تهدأ حتى انطفأت تلك الحرب ، بعد ان أظهرت اوطارا كثيرة كانت لا تفتأ تريد اشعالها ، ويهمننا في كل ذلك ان صور القصيدة ، ومنها صورة غناء الديار ، او الاطلال كانت وجهها بينا من وجوهها ، ولكنه وجه او لنقل شكل فني بواح يعكس فيه المتجلي منه ما اخفاه الشاعر في صنعة الشعر ، فهو اذ يبدأ ذلك^{٣٣} :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم بحومانة الدراج فالمتثلّم
 ودار لها بالرقمتين كأنها مراجيع وشم في نواشر معصم
 بها العين والآرام يمشين خلفه واطلاؤها ينهضن من كل مجثم
 وقفت بها من بعد عشرين حجة فلأيا عرفت الدار بعد توهم
 أثافي سفعا في معرس مرجل ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلّم
 فلما عرفت الدار قلت لربعها ألا عم صباحا ايها الربع واسلم

ان الشاعر في هذه الصورة المتدفقة لا يبكي كعادة الشعراء ، وان كان البكاء في احد معانيه غناء ، تماما مثلما يعد الغزل في مضمونه ودفقه العاطفي رثاء ، ولهذا سمى استاذنا المرحوم الدكتور عناد غزوان قصيدة الغزل بانها فعلا مرثاة غزلية في رناتها الحزينة ومواجهها ، ولاشك في ان صوت زهير في الصورة السابقة ليس صوتا رامزا للديار العاجزة ، كما لمحها بعضهم^{٣٤} ، التي لا نتكلم ، كما يحاول الشاعر فعلا ان يخدعنا ، فالديار المقفرة الموحشة في صوته ليست الا غناء صافيا لمشاعر ، يتداخل فيها الرمز بالحقيقة ويكتنفه الخيال بطريق الانفعال ، انه يذب عن وطنه ما يهدده من شؤم الحرب ، ويخفق قلبه بصوت الحياة اذ تبرز تلك الصورة الصافية وذلك الغناء المنشد ، ان ملامح

الصور وهي ضلال لأشياء الشاعر القريية من نفسه ، ففي الصورة (العين ، والآرام ، والاطلاء ، والاثافي ، والنؤى) ، اذ هي ليست الا تلك المشاعر والهواجس ، وقد ابرمت برما في انفعال مراجع الوشم في لحظة تكونها في مكان ما ، او زمن مضى ، ولهذا تمتلئ الصورة بغناء صاف في صباح مشرق ، يدعو فيه الشاعر بالسلام لدياره ، ولديار حبيبته معا ، انه وطن الاحلام الذي تهدده الحرب ، وهكذا هو ديدن الشعر ليس هو تجارب الحياة الخام نفسها ، ولا حقائق المادة مسجلة تسجيلا ليا مقتصر على المحاكاة ، بل كما تصورها الشاعر وانفعل بها وتذكرها ، تصورا وانفعالا وتذكرا تزيدها حدة وعمقا وغنى ، كما تزيدنا وعيا وإدراكا وتأثرا^{٣٥} .

ولهذا لا يبدو غريبا أن يكون هذا الغناء الصافي بالأطلال والمنازل والديار . او البكاء عند الشاعر العربي القديم حيا ينبض بالدعاء والتحية ، فبين تحية الشاعر زهير وسلامه :

فلما عرفت الدار قلت لربعها ألا عم صباحا أيها الربع واسلم

وبين تحية امرئ القيس :^{٣٦}

ألا عم صباحا ايها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي

وبين تحية المثقب العبدى :^{٣٧}

ألا حيبا الدار المحيل رسوما تهيج علينا ما يهيج قديمها

اكثر من وشيجة ودلالة على سمو المشاعر، التي وان انطلقت من اشياء واحدة ، الا انها تفترق في دلالاتها الفردية ، وما دمننا نتأمل الاصول في استدلالات المشاعر علينا ان نتساءل ، الا يبدو غريبا ان يكون هذا الغناء والبكاء في النص الشعري الجاهلي موصولا بذلك الغناء الصافي ، الذي افتتحت به ثلاث ملاحم شعرية مهمة قديمة ؟ اذ نلمح هذا الغناء في افتتاح ملحمة كالكامش، وهي أقدمها :^{٣٨}

هو الذي رأى كل شيء فغنى بذكره يا بلادي

وهو الذي عرف جميع الاشياء وأفاد من عبرها

اما الإلياذة فتفتح بغناء مماثل :

تغني أيتها الربة بغضب أخيل بن يوليوس ، ذلك الغضب

المدمر الذي نكب الأخين بآلام لا تحصى .

او كما صاغ مطلعها سليمان البستاني :^{٣٩}

ربة الشعر عن اخيل بن فيلا انشدنا واروي احتداما وبيلا

أما غناء الأوديسة ، فلا يختلف عن غناء كالكامش اذ يقول :^{٤٠}

أنشد يا هوميروس!

وظل في فم الابد قيثارته المرنة ، ونابه المطرب ، وعوده الآن

ونغمته

الحلوة الحنون ! . . .

تغن يا شاعر اولمب!

ولترسل من جنتك نغمة تنتظم الافلاك ، ورنه تجلجل في الافق ،

وأهة

تزلزل قلوب الجبارين !

لا شك ان لكل منهم طريقه الخاص ، سواء أكان بكاء ، أم غناء ، أم تصريحا ، فهو ليس ببعيد عن عبارات قفا نيك ، واغراض البكاء والغناء الأخرى ، التي تطرحها صور افتتاح القصيدة الجاهلية ؛ لأنها كما نعتقد موصولة بإرث أزلي ، يعكس في جانب منه الهموم المركزية لبني البشر عموما ، وهو الم لا يمكن تجزئته بخصائص جزئية كالطبيعة الانشادية ، التي تجتهد في توصيل الفنون ، ومنها الشعر في طفولة العالم ، وبدائيات تلقي الفنون وتداولها .^{٤١} ولا نستبعد ان يكون هذا البكاء والغناء ، هو العلامة ذاتها التي ألمح فيها افلاطون الى المكان بوصفه محلا دائما لا يقبل الفساد ، وهو لا يلمس بالحواس بل بضرب من الادراك^{٤٢} ، أي انه تماما كالشعر .

٤ - مرآيا الذات .

يبدو النص الاتي للشاعر امرؤ القيس ، مثلما بدا في كثير من الانجازات القولية للقصيد الجاهلية ، أنها تشير في كثير من الأحيان إلى أفاق رحبة ، يبدو فيها الشاعر الجاهلي وكأنه قد شغله الوعي بذاته ، وبالأشياء المحيطة به ، فهو كثير الالتفات إلى الآخر يتأمل نفسه فيه ، بعد أن تأملها في مرآيا الآخرين ، ولعل أصدق تعبير عن تلك الدعوات ، أو النزعات التأملية ما نلمحه على سبيل المثال في بعض قصائد الشعراء ، وهم يدعون الآخرين ، أو الأصحاب إلى التأمل لإدراك ما يدركونه ، فهذا امرؤ القيس يدعو صاحبه أو صاحبيه ، أو أصحابه إلى تأمل البروق اللامعة مع ما تثيره من مشاعر وانفعالات متعددة إذ يقول امرؤ القيس^{٤٣}

أحار ترى برقاً كأنّ وميضه
يُضيء سناه أو مصابيح راهبٍ
كَلَمع اليدين في حبي مكَللٍ
أهانَ السليط في الدِّبَالِ المفتَلِ
قعدتُ له وصُحْبتي بين خامِرٍ
وبين إكامٍ بعدُ ما مُتأملٍ

إن الشاعر أدرك شيئاً خفياً يتجاوز ظاهرة المطر الطبيعية ، ولهذا تبدو صورة " لمع اليدين في حبي مكَللٍ " أكثر إثارة ، لما فيها من كثافة معنوية ناجمة من كونها لا ترتبط بوميض البرق في السماء أو السحاب الكثيف بأية علاقة تراسليّه من بعيد أو قريب ، فضلاً عما تظهرها الصورة لليدين من ضخامة قريبة من ضخامة البرق في السماء ، فتغدو الصورة كلها مشحونة بمعانٍ ودلالات كثيفة إذ ربما تقترب من المنحنى الأسطوري ، لأنها تدفع بالمتلقي إلى توهم أنهما ، أي اليدين " تنتميان إلى مخلوق ليس من عالم البشر ، فضلاً عن ارتباط الصورة في البيت الثاني بمصابيح الراهب ، الذي يحافظ على اشتعال مصباحه كي يظل منيراً إلى الأبد . ولهذا رأى أحد الباحثين أن هذه الصورة تحتوي على فجوة دلالية ، لا يمكن تأويلها إلاّ عن طريق افتراض وجود بعد أسطوري للصورة ، الأمر الذي يجعلها تعد واحدة من أروع الصور في القصيدة الجاهلية^{٤٤} .

إن تأمل الآخرين أو الأشياء الكونية في مرآيا القصيدة عند الشاعر الجاهلي لم يكن وحده ما شغله ، بل لعل مرآيا نفوس الشعراء كانت أكثر بروزاً وتجلياً في قصائدهم ، وكان من ملامح هذا البروز إطراد النماذج الشعرية التي

احتفى بها الشعراء لتحسين ذواتهم مما يشينها من مثالب ، فينسبون إليها كثيراً من الأفعال والأقوال الحميدة ، بعلامات زخرة الإحساس ، كثيرة التجليات ، وهو ذاته الذي جعلهم يمنحون الأشياء التي تتجلى فعالهم فيها قيمة نموذجية مثلى ، فهذا السموأل بن عادي يتغنى برغبة حضارية موصولة بحسن الثناء في قوله^{٤٥} .

إذا المرء لم يدنس من اللؤم عرضه
فكل رداء يرتديه جميل
وإن هو من يحمل على النفس
فليس إلى حسن الثناء سبيل
ضيمها

إن الصورتين المتجاورتين "العرض الذي لم يدنسه اللؤم " ، و"الرداء الجميل الذي يلبسه الشاعر والآخرين على نمطه " تختزلان مسافات مكانية وزمانية ممتدة ، وتتجليان ، مادامت العواطف التي تحملانها حية ، إذ لا يزال ذلك العرض القديم الذي لم يدنسه اللؤم حيا في الذاكرة ، وهو سيكون كذلك مادامت هاتان الصورتان

تقرآن في القصيدة ، وقد يدوم هذا مدة طويلة ، ولا اعتقد أن أحدا سيجد صعوبة في تحديد القرائن التي تدل على تزواج الصورتين في ذهن الشاعر .

أما هاشم بن حرملة بن صرمة فيصور النموذج الإنساني الكامل الذي يحاكيه ويحاول أن يرمز من خلاله إلى ذاته مضيفا عليه هالة من القداسة والتفرد ، تجعل منه منبع كل القيم الإنسانية، إذ يقول:^{٤٦}

وعاذلة هبت بلبيل تلومني
دعيني فإن الجود لن يتلف الفتى
وئذكر أخلاق الفتى وعظامه
كأني إذا انفتت مالي أضيئها
ولن يخلد النفس اللئيمة لومها
مفرقة في القبر باد رميمها

في هذه الصورة يظهر الشاعر متحاورا مع عاذلته ، ذابا عن نفسه ذلك اللوم ، الذي نفذته بلسان حاد ، فالشاعر ، عند رصفه لصوره الواحدة قرب الأخرى ، استطاع بطريقة ما أن يدخل الحيوية المؤثرة في هذه العلامات ، إذ لو لم يقل " وعظامه مفرقة في القبر باد رميمها " لما كان لدينا إي معنى ، لكن هنا كان المعنى ، إن الصورة الثانية التي اقترنت بصورة المحاورة بطريق التزاوج تعكس الامتداد الزمني كما تفعل المرابا ، إن هناك صورة تلتفت إلى الخلف وأخرى

تتطلق إلى امتداد زمني قادم ، وتجذب العاطفة التي نجح الشاعر في تأجيحها بعبارة "وعظامه مفرقة في القبر باد رميمها " . لا شك إن هذا المنحى لا يظهر في تجليات التأمل والإدراك والوعي وما يتصل بها من علامات الحلم والصلابة أو التقوى فحسب ، وإنما بتجليات أخرى تتمثل في مفارقة الجهل أو الطيش ، وما أكثر الصور والدلالات التي قصَّ فيها الشعراء أشواط حياتهم ، وما قطعوه فيها من أشواط ساديين في جهلهم ، ثم تغيرت أحوالهم. وبعض هذه التجليات ، تمثلت في ما يشبه "العزلة " والعزلة كما نعرف شرط جوهرى في التأمل ، كما جسدت ذلك كل من معلقتي امرئ القيس وزهير بن أبي سلمى^٧ ، أو في إشارات المتلمس الضبعي وهو يجلي حنين ناقتة كما سنرى^٨ ، أو في تأمل الشعراء عندما يتعرضون للنوازل والأمور الجلية^٩ وقد أكملوا هذه التجليات وطرزوها في أغلب الأحيان بالبصيرة القلبية ، أو بالتأمل ، وتجلياتها في البريق أو الضياء أو السيف الصقيل وغيرها^{١٠}.

٥- الحصان والسيف .

٥-١- الحصان .

مهما حاولنا ان نحدد ملامح واقعية لكل من الحصان والسيف في الشعر الجاهلي ، فإننا لن نحفل بطائل ، او ما يماثلهما من شاعر الى آخر ، فالحصان عند امرئ القيس ، هو صورة شخصية بحتة لا مرئ القيس الصائد الذي يتلطح صدر حصانه بدماء صيده ، نعم ان امرأ القيس يبني صورة شخصية لذاته عن طريق بنائه لصورة حصانه ، او حتى بناء صورة اسطورية له ، وبقينا انها صورة خاصة به ، تعكس عالمه الذاتي ، ومهما حاولنا مقارنتها بصور أخرى فأننا لن نحفل بما يماثلها . وقد نجد بعض عناصر بناء تلك الصورة وأساليبها عند عنترة في بنائه لحصانه^{١١} ، أو عند طرفة في صلابه ناقتة، ولكن ذلك لا يفوت علينا لذة حصان امرئ القيس ، الذي أراد له أن يكون حصاناً يعيد لنفسه ، توازنها واستجابتها العارمة للماضي السعيد ، فهو يمّني نفسه بذلك إذ يقول^{١٢}:

بمنجرد قيّد الأوابد هيكل
كجلمود صخر حطه السيل من عل
كما زلت الصفواء بالمتزل
أنزّن غباراً بالكديد المرغل
إذا جاش حميه غلى مرجل
ويُلوى بأنواب العنيف المُثقل
تقلب كفيه بخيط مؤصل
وارخاء سرحان وتقريب تنقل
مداك عروس أو صراية حنظل
وبات بعيني قائماً غير مُرسل

وقد اغتدى والطيّر في وكنايتها
مكر مقر مقبل مُدبر معاً
كُمبيت يزل اللبد عن حال متهيه
يسح إذا ما السباحات على الوني
على العقب جياش كأن اهترامه
يُطيّر الغلام الخف عن صهواته
دريّر كخُذروف الوليد أمره
له ايطلا ظبي وساقا نعامه
كأن على الكتفين منه إذا انتحي
وبات عليه سرجه ولجامه

الشيء المثير حقاً أننا كلما تعمقنا في معاني الصلابة والقوة التي بناها الشاعر لحصانه، لا ننسى أن جانباً كبيراً من هذه القوة هو لصيق بأدق أحاسيس الشاعر النفسية . وفكرته الخاصة التي جاءت تخفيفاً من حدة عناء الوعي والتفكير والحزن مثلما سجلته بعض تجارب معلقته المعروفة ، إن امرأ القيس يبني صورة لحصان أسطوري ، لكن صورته العامة محسوسة ، يمكن أن ترى ، لأن أشياءها جزء من مدركات الشاعر ، بل أحاسيسه السابقة بكل ذكرياتها. وإذا كانت فاعلية الصورة الشعرية لا تأتي بوصفها مبنية على مدركات الحواس ، لأنها أكثر وضوحاً في جانب المشبه به ، بل أن فاعليتها ناجمة من كونها حدثاً عقلياً له علاقة خاصة بالإحساس . فالصورة " أثر خلقه الإحساس " ^{٥٣} ، أو هي " سجلات للمشاهدة أو منبهات للانفعال " ^{٥٤} . فكل التشبيهات ، والأوصاف التي بنى بوساطتها أمرؤ القيس هيكل حصانه لم تكن قائمة على مقاربات منطقية ، بل أنها نابعة من حلم الشاعر . وإذا لم يكن كذلك ، فكيف تخير الشاعر حجارته لبناء هذا الهيكل الضخم ، من كل مكان ، بعد أن خبرها ، وظلت في ذاكرته زمناً طويلاً ، بعضها يرتد إلى طفولته ، إلا أنها لم تغادر ذاكرته . فلننظر إليه كيف يقذف بجلاميد الصخر التي اقتلعتها السيول من امكنتها العالية مثلاً لصلابة حصانه ، " كجلمود صخر حطه السيل من عل " . فتلك الصخور أكثر صلابة ، لأنها ظلت عرضة للمطر ، والسيل ، حتى صارت لمساء " كما زلت الصفواء بالمتزل " ، أو من تلك الحجارة الصلبة التي يسحق بها العطارون منتجاتهم ، ثم انظر أنى صار متن حصانه أقرب إلى " مداك عروس " ، لها

عهد قريب بالزواج ، فمداكها مجلو ناعم ، ترى كيف" تسنى لا مرئ القيس ان يربط بين ملمس متن حصانه بمداك العروس ، بل مستمرا ليربط بينهما وبين صلابة الحنضل ، موحدًا بين رموز القوة والفروسية والجنس وبهجة العرس ومرارة العلقم الذي يدق ليشرب"^{٥٥} ، وكل ذلك حقا قد اثار استغراب الباحث ، وبدا له ، ان هذا الربط لا يمكن ان يفهم الا في اطار الرؤى الجوهريّة في الحياة الجاهلية، وقد رأى الدكتور كمال ابو ديب ان بعض صور النص الجاهلي تحدث مفارقات هي في صميم اجهاض التكامل في بناء الصورة ، ولاسيما في مستويها الدلالي والنفسي^{٥٦} .

ولكنها كما نعتقد لا تخلو من تكامل فذ ، يستمد اصوله من قدرة الشاعر الجاهلي على بناء شكل باهر يمثل رؤيته للجمال ، فهو يأخذ من تجليات الصور المتجاوزة معنى مشتركاً هو معناه النفسي ، ووسيلته الى ذلك المعنى ، الذي ينبثق من علاقة الاشياء غير المتواشجة ، او التي لا علاقة بينها في الحقيقة والعقل . وامرؤ القيس عندما يتخذ من مداك العروس شبيها لملمس متن حصانه الاسطوري انما يتخذ من الاقل مثالا له ، ولا غض في ذلك ، فقد اتخذ العزيز الحكيم من المشكاة مثلا لنوره جل جلاله ، أن ذلك يكشف لنا ايضا عن تيار واضح من العاطفة الحية ، والانفعال السار الذي تقبل عليه نفس الشاعر ، من خلال هذا المزج المتباعد بين الأشكال والألوان . فثمة بُعد واسع بين " جلمود الصخر ، وبين " مداك عروس " ، أو بين " خذروف الوليد " . ولكنه بُعد هين ومتناغم في عقل امرئ القيس ورؤاه . فهو لا يجمع بين هذه الأشياء ، لأنها تختلف ، وتتباعد فيما بينها بأشكال ونواح متعددة ، بل لأنها تلتقي وتجتمع في الفكر والشعور ، في وحدة عاطفية ، هي وحدة شعور امرئ القيس وعاطفته ورغبته في إشباع إحساسه بهذا الشعور السار ، الذي يجمع بين هذه الومضات الحافلة بالانتشراح والصلابة والقوة . ثم أننا بعد ذلك أكثر قدرة على التقرير ، بأن تجربة الحصان إنما تكشف عن حالة ذهنية ووجدانية للشاعر ، هي في أسمى صورها . وهذا اليقين ليس حدساً نمليه على النص من خارجه ، سواء من انعكاسات البيئة أو من سيرة الشاعر ، إذ لا قيمة لهذين الأثرين ، إذا لم يكشف عن ذلك النص ، وكذلك لغته التي هي سلطة ما بعدها سلطة في ترويض المعنى وكشف إحياءاته^{٥٧} . ثم اننا لا نشك لحظة ان انبثاق صورة الحصان ، لم يكن تعبيرا عن رغبة الشاعر لكي يرسم صورة له بعيدا عن انفعاله بتلك الصورة كما تخيلها وانفعل لها ؛ لأن " الصورة الفنية تركيبية عقلية تنتمي في

جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع " ^{٥٨} . وليس شرطاً أن يكون عالم الفكرة مطابقاً للواقع . أو أن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي . فالشاعر عندما ينقل فكرته عن الحصان ليس شرطاً أن تكون الصورة العينية المحسوسة له - كما هو في الواقع الموضوعي - هي التي تتطابق تماماً مع فكرة الشاعر ، بل أن ثمة حصان آخر قصده الشاعر . يكتسب واقعيته على وفق " ما يمكن أن نزعم للفكرة حين تعانق الطبيعة من واقعية " ^{٥٩} .

٥-٢ - السيف .

أما صورة السيف في موروثنا الشعري القديم ، فتبدو صورة متكاملة ذات اطار موج ومقدس . وتوشك أن تكون أيقونة دينية مقدسة ، كما تطلق دراسات السيميائية الحديثة على مثيلاتها ، فهي اشارة لغوية الا انها ، "بمقدار ما هي مماثلة للشيء وبمقدار ما تستعمل كإشارة له ، فهي ايضا تثير احساس لها نظيرها في الفكر" ^{٦٠} ، وقد كشفت صورة السيف كثيرا من دواخل الشعراء الجاهليين ، وظهروا لها تجليات كثيرة ، وتبدو غالبا كأنها تقابل نوعا من الاحساس بالوعي ، او الادراك القلبي بالسطوع او الضياء ، واللافت في هذا ، ان صورة السيف في الثقافة العربية القديمة لا تقل حدسا عن صورته في الدراسات النصية الحديثة التي تؤشر تحديد استعارات شاملة او جذرية ، بوصفها صورا بلاغية سائدة ، او بحسب دريدا أيضا ، "ان الفلاسفة يتحدثون تقليديا عن الذهن ، والفكر بصور بلاغية تستند الى حضور أو غياب الضوء ، مما يجعل اللغة كذلك تحفل بأمثلة عن الربط بين التفكير والاستعارات المرئية مثل ساطع ، متألّق منير ، منور" ^{٦١} .

ان الشاعر الجاهلي قد خلد صورة السيف حتى أوشكت أن تكون صورة سائدة ومركبة ، لاسيما في حضور الضوء تدليلا على قدرة السيف على كشف الاشياء أو حسنها ، فضلا عن علامة القوة والصلابة ، وهذه الصورة كما نعتقد ، تشكل احدى صور المظلة المعرفية للعصر الجاهلي ، في احقية السيف ومركزية دوره في تلك الحياة ، انظر الى أوس بن حجر كيف يحبب سيفه بعد ان عدد لنا عدته في الحرب اذ يقول : ^{٦٢}

واني امرؤ أعددت للحرب بعدما رأيت لها نابا من الشرّ أعصلا

أصم ردينيا كأن كعوبه نوى القسب عرّاصا مزجًا منصلا

وأبيض هنديا كأن غراره تألؤ برقٍ في حَبِيّ تكلّلا
 اذا سلّ من جفني كأن غراره على مثل مصحاة اللجين تأكلّا
 كأنّ مدبّ النمل يتبّع الرّبي ومدرج ذرّ خاف بردا فأسهلا
 على صفحتيه من متون حلاله كفى بالذي أبلى وأتعب منصلا

تبدو في هذا المقطع صورة السيف جليلة، عظيمة الاثر ، توائم وتأتلف مع دلالاتي القوة التي يرمز لها السيف، وعلى دلالة الضوء ، التي تقترن به ضمن المظلة الثقافية للعصر الجاهلي ، اما الدلالة الاولى، فتبدو في كثير من النصوص الجاهلية باترة ، ومرتبطة بالقوة ارتباطا وثيقا ، حتى عد السيف في اوصاف كثيرة في هذا الشعر بانه علامة للحسم والفصل ، وذلك عندما تتشابه المواقف ، ويعز على الناس ان يميزوا بين الامور ، كما في قول أبي تمام بقصيدته البائية في فتح عمورية ، إذ يقول^{٦٣}:

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكتبِ في حدّه الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ

ان الحياة كما يرى الشاعر لا تستقيم الا بالصراع، ولكن جوهرها وقانونها الخالد هو السيف الصارم.

وهذا شاعر آخر أيقن بالسيف أكثر من أي شيء آخر ، ولاسيما اذا ما اختلطت عليه الاشياء ، فتأمل فلم يقبل الا بالسيف قاضيا ، يفصل في أمر علاقته بالأخر ، الذي دفعه دفعا الى الصدام معه ، اذ يقول جعفر بن علبه الحارثي^{٦٤}:

اذا ما ابتدرنا مازقا ، فرجت لنا بأيماننا ، بيض جلتها الصياقل
 لهم صدر سيفي يوم بطحاء سحيل ولي منه ما صمت علينا الانامل

اما دلالة الضوء او البرق او اللعان ، او التألؤ في السيف ، فتكاد تكون احدى التجليات الاقرب الى نفسية الشعراء الجاهليين ، وهي فضلا عن كونها احدى تجليات المظلة الثقافية في العصر ، فهي ايضا قد ارتبطت بتجليات اخرى، منها البصيرة والهداية بالضوء او بالنجوم او باشتعال النيران، كما ارتبط الضوء في تجليات الامور الجليلة والباهرة ، التي تحل بالشعراء وقد تحسسوا شهابا او ضوءا بارقا ، كما اختلطت الاضواء كثيرا بالأحاسيس والمواقف الكبيرة

بين الوهم والحقيقة^{٦٩}. ولا تختلف صورة / تَلَأُو بَرِقٍ فِي حَبِي تَكَلَّلَا / هنا في دلالتها عن دلالة صورة السيف في قول أبي تمام بقصيدته البائية في فتح عمورية ، إذ يقول^{٧٠}:

السيفُ أصدقُ أنباءٍ من الكتبِ في حدِّه الحدُّ بين الجدِّ واللعبِ

لا شك في أن تجليات /السيف / في الشعر الجاهلي بؤاحة وقد جاءت بعدة دلالات ، تتوزع بين القوة والهداية والرشد والصواب كما أسلفنا ، وهي جميعها دلالات ممتلئة ، ومشحونة شحناً كثيفاً بعلامات الرجولة والحلم والبطولة أيضاً .

وما يهمننا في هذا المكان ، الإضاءة والبريق في سيف أوس " الصيقل أو المتلألئ " وهذا البريق أو الإضاءة ، تذكرنا بالضوء ودلالاته . كما أسلفنا ودلالاتها على العقل والاسترشاد به ، فهو المعول في إنارة دروب الحياة ، بل لعل هذا التلألؤ في سيف أوس ، يعطينا نوعاً من الإحساس بالوعي ، أو الإدراك القلبي .

واللافت في صورة الشاعر أوس ، انها تزدهم بحس المفارقة الضدية ، تلك المفارقة التي يفهمها المتلقي ، عندما يحس ان السيف _ وهو علامة من علامات القوة والحسم _ يعد في الصورة رمزا مهما من رموز القتل ، غير ان الشاعر يقيمه ، او يجسده وسط أهم رموز الحياة والخصب ، المتمثل (بحبي تكَلَّلَا) ، وهي علامة من علامات النمو والخصب ، اي ان تجلي تَلَأُو السيف يظهر في تجلي السماء ، وهي تستعد لرفد الارض بالماء والخصب والنماء ، فهو أحد تجليات نمو الحياة وازدهارها ، أو بعث لها ، اذ يقترن بغزارة تساقط المطر ، وقد يكون من الصعوبة بمكان التقريب بين العلامتين ، أي علامة القتل وعلامة الخصب ، الا اذا أولناها في اطار آخر يجمع بين كون السيف علامة من علامات الحسم ، الذي يتحد بالقوة العادلة ، وهو هنا يبرز كونه ملاذا حصينا بوجه الظلم ؛ ولهذا فهو ينشر الامن والدعة ، مثلما ينشر الغمام الرفاه والخصب ، وعلى هذا النحو من التضاد في تجلي ، (حَبِي تَكَلَّلَا) تقيض صورة الشاعر بدلالة اخرى لا تقل عن سابقتها حيوية ، اذ يعود الضياء والتلألؤ ليملاً الصورة كلها ، لان الشاعر يعمد الى تكرار هذا اللمعان بقوله:

إذا سلَّ من جفِنِ كأن غراره على مثل مصحاة اللجين تأكَلَا

ان عبارة (مصحاة اللجين تأكلًا)، صورة اخرى تبدو اكثر اشراقا وضياء من سابقتها ، ذلك لان لمعان الفضة _ وقد تأكلت بفعل انسلال غرار السيف او حده ، تاركا فيها بريقا _ لا يقل عن بريق السيف المضيء ، أما المفارقة الثالثة التي لا تقل غرابة عن سابقتها ، فتتمثل في صورة السيف الصيقل الباتر، اذ يقول :

كأنّ مدبّ النمل ، يتّبع الرّبي ومدرج نرّ خاف بردا فأسهلا
على صفحته من متون حاله كفى بالذي أبلى وأتعب منصلا

ان الشاعر غير مكثف بالربط بين السيف وتألّي الحبي المكلل ، بل هو يربط بين مدب النمل ، أي اثر مسيره ، وهو يتبع الربي نازلا الى اسفل الوادي ، موحدا هكذا بين رمز القوة والفروسية ، المتمثلة بالسيف ، وبين هشاشة مدب النمل ، وهو اضعف المخلوقات قدرة ، فالشاعر يقرن بين عنصر القوة السيف وصلابة حديده ، وحدة غراره ، الذي يقطع صفائح الفضة ، حتى عند ملامسته لها ، وبين هشاشة مدب النمل ، غير ان ما يجمع بين الاثنين ، كما نعتقد ليس ميزان القوة ، انما هو ذلك الفيض الذي يجمع بين اعجاب أوس بسيفه وعالم النمل المزخرف، الذي يقفل نازلا الى السهل بفرحه الغامر ، وفي ديوان الشاعر صورة اخرى للسيف يبدو صارما بينا لعين الناظر المتوسم اذ يقول ^{٧١} :

يجرّد في السريال أبيض صارما مبينا لعين الناظر المتوسم

ان لمعان سيف الشاعر في الصورة ، يجمع كذلك بين البياض والصرامة ، أي الضوء والقوة ، فهو محط اعجاب وتدقيق من قبل الناظر المتوسم ، ان الشاعر يشير الى الرغبة في التأمل، عندما يقرنها ، (لعين الناظر المتوسم) ، للتمتع بهذا الجمال ، والناظر المتوسم ، في القرآن الكريم، هو المتبصر ، قال تعالى : " إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِّلْمُتَوَسِّمِينَ " ^{٧٢}

٦- ضد الموت ،

في النص القديم ثمة امور لا يخلو بناؤها من تشكل مخصوص ، وسنحاول في هذه القراءة أن نجلي بعضا من ملامح تشكله ، أو صياغته للمعنى ، ففي كثير من صور شعراء الجاهلية نلمح استعمالا خاصا للكلمات ، حتى كأنها تبدو احداثا حسية ، من دون ان تدل على الاشياء التي تشير اليها بطريق

مباشر، أو انها -اي تلك الاشياء - قد رُئيت في براءة الرؤيا ،انما هي أشياء اخر ، يبوح فيها الشعراء باللمح والخفاء ، وحيانا يجاهرون بها علنا ، فنتشكل بنية صوتية للكلمات ، الى جانب بنية المعنى الذي تجلوه الصورة بطريق غير مباشر ، يقترب من حالة الرمز ، على ان عبد القاهر الجرجاني (١٤٧١ هـ) ، كان قد اسس لذلك في عبارته المشهورة (معنى المعنى)^{٧٣} ، والصورة التي سنقف عندها ، هي صورة للشاعر عمرو بن قنعاص المرادي اذ يقول^{٧٤} :

وكنت اذا أرى زقا مريضا يباح على جنازته ، بكيت
وغصنٍ ليس من شجر رطيب هصرت اليّ منه ، فاجتبت
وماء ليس من عدّ رواء ولا ماء السماء ، قد استقيت
ولحمٍ لم يذقه الناس قبلي أكلت على خلاء ، وانقيت
ونار أوقدت من غير زند أثرت جحيمها ثم اصطليت
..متى ما يأتني أجلي يجدني شبعت من اللذادة واشتقيت

ليس من شك ان الصور في هذا المقطع التي تبدو وقد رصفت رصفا دقيقا ، حتى كأن بعضها ، يدور خلف بعض في شكل دائري ، ولكن هذا الرصف يبدو في اللحظة ذاتها أكثر تخلخلا من أي شيء آخر ؛ ذلك لان كلماتها توحى بأنها لا تعني -في الاقل-المعنى الذي قصد اليه الشاعر، بل انها تعني شيئا أكثر من معناها الاعتيادي ، وهذه صفة (لا مهرب منها للكلمات عندما تحتل مكانها في القصيدة)^{٧٥} ، ولكن كلمات النص وصوره في هذا المقطع _ في الاقل _ مثل " زقا مريضا " ، و " غصن ليس من شجر هصرت الي منه " ، و " ماء ليس من عدّ رواء " ، " نار أوقدت من غير زند " تبدو كما لو انها لم تستعمل في مكانها المقصود ، فالصور والكلمات جميعها لا تمت من قريب الى المعنى الذي ينفعل له الشاعر ، ان اندفاع النص الايقاعي ، وتسارع ضرباته الانفعالية التي لا تعرف الاستكانة ، ، ليس ناجما من كلماتها الاعتيادية ، فالشاعر لا يصف الغصن والماء واللحم والنار جميعا ، لان هذه الكلمات والصور قد احتلت مواقعها في القصيدة ، بوصفها اشارات ذات بعد رمزي ، فالشاعر لا يتحدث عن " مادة طبيعية " يصفها ، أي أنه لا يحاكي ، بل يتحول الغصن والماء واللحم والنار ، جميعها بين يديه من معطيات حسية طبيعية الى رموز طقوسية مشحونة بشراء دلالي وانفعالي وجسدي دفاق^{٧٦} ، فكلمات المقطع وصوره قد احتلت

مواقعها في النص لا لكي تشير، أو تلفت انتباهنا الى معانيها ، انما بتعبير أدق ، الاشارة الى مدلول معانيها ، فالمقطع اذن ، يمتلك بنية للمعنى ، ولكنه معنى يوحي به عن طريق غير مباشر، أو غير مألوف ، انه طريق شبيهة بما يوحي به وجه أو منظر مألوف لدينا ، اذا ما انعكس عليه ضياء جانبي^{٧٧} . أو هو "كالفرند في السيف ، والملاحة في الوجه " بتعبير ابن رشيق القيرواني^{٧٨}

ان الشاعر يبكي ؛ لان زقا مريضا يناح على جنازته :

وكننت اذا أرى زقا مريضا يناح على جنازته ، بكيت

ولكنه ليس زقا الا بما يعنيه عنده ، وعند الشاربيين ، عندما تتبدد الآمال بانقضاء وطرق شربوه، من دون ان يحقق امتلاء كليا أو أبديا ، وهذه هي بداية الدائرة التي يدور فيها حس الشاعر ، انه امتلاء لا يدوم الا قليلا ؛ ذلك لان فاجعة الموت لا محالة لن تترك امتلاء مادام حتى الرق ذاته ، كان مصيره الموت ، وهذا هو الخيط الروحي الذي يربط بين موت الرق وموت الشاعر ، انه يتصور ان موت الزق هو موت الشاعر نفسه ، ولهذا فان كلمة الزق في النص لا تعني زقا ، مثلما لا تعني الكلمات الاخرى مسمياتها الحقيقية ، فالغصن الذي يهصره الشاعر ، ليس هو من شجر رطيب ، انما هو جسد المرأة ، التي هي عدة الشاعر ، وحصنه الحصين في مواجهة الموت، او شبحه الذي يحملق بالشاعر ، كما يحملق بصور النص الواحدة تلو الأخرى ، والشأن ذاته مع الماء واللحم ، اللذين يشير اليهما النص ، انهما ليسا ماء ولا لحما حقيقيين ، انما هما تكرار لجموح نفس مفتونة بالمرأة ، ريقا وجسدا ، ولعل من المناسب الاشارة الى التضاد بين ماء الريق والخمرة ، من جهة ، وبين لهيب النار أو "نار أوقدت من غير زند " ، ان هذا التضاد يضيف الى التكرار في صور النص نغمة درامية ، تبدو أكثر فاعلية في تصوير الاحداث ، أو تأكيد ولّه الشاعر بالمرأة ريقا، وجسدا، ونارا تستعر من غير زند ، مثلما يظهر في النص .

وهناك شيء لا بد أن يقال بشأن هذا المقطع ، بكلماته أولا ، وبصوره أو معناه ثانيا ، فمما لا شك فيه أن هناك موضوعا لمعاني الصور ، وهو أن الشاعر يريد ان يؤمن استعدادا للموت ، لا سيما في أنه لا يرى ان بعد الموت من متع ، ولهذا فهو يتزود بمتعته الواحدة تلو الأخرى ، وكأنه يريد أن يمكر بالموت ، أو بفتك به قبل أن يمكر به الموت ، ويقطع عنه متعه ، التي يظن الشاعر أنه قد

تهيأ لأجلها، فهناك في المقطع اذن موضوع ، وهناك عدو يسعى ، كما يظن الشاعر، للفتك به، ولكن المعنى هذا بصورة وجزئياته ، لم يظهر، أو يفهم بسبب ملامسته لأنف العقل أو الفهم ، كما يقول الجرجاني ، انما تباشيره قد ادركت حسيا كما تلمسه الانامل ، وعلى نحو رأينا في الغصن الذي هصره الشاعر ، بعد أن اوحى الينا أنه امرأة جميلة ، والزق المريض، الذي يباح عليه ، وقد تفجرت عينا الشاعر عليه بكاء ، وكذلك الشأن مع الريق ، واللحم الذي لم يذقه أحد قبله ، ففي تلك الطقوس قد شرب الشاعر وانتشى في خلاء ، وتلمس اللحم بروية وتؤدة ، وهو ينتقي ما يشاء اذ يقول :

وغصن ليس من شجر رطيب هصرت الي منه ، فاجتنبت
وماء ليس من عدّ رواء ولا ماء السماء قد استقيت
ولحم لم يذقه الناس قبلي أكلت على خلاء ، وانتقيت

نلاحظ ان بناء المعنى في القصيدة ، كان بناء مضبوطا في غاية الدقة ، وهو اذا ما رتب ترتيبا منطقيا ، بمعنى اذا ما بدلت كلماته بأخرى ، أو أعيد ترتيبها بشكل مغاير ، فانه لن يؤدي مغزى النص ؛ ولهذا كان الشاعر متقنا في ضبطه ، اذ كان بناؤه للمعنى والصور أعجب من بناء أصواته أو كلماته نفسها ؛ لان ما عناه الشاعر في النص ليس سهلا أن يقوله ، ولكنه قد أفلح في ذلك ، ونجح كل النجاح ، وهذه الطريقة في تقديم المعنى وبنائه ، لا تكاد تكون محصورة في هذا النص ، انما تمثل اتجاها مهما في النص القديم ، ولعلها تشكل الجانب الابرز فيه ، وهذه العلامة التي هي ملمح من ملامح بناء الشكل الشعري في القصيدة الجاهلية ، توشك أن تكون كما نعتقد ، سمة من سماتها ، وتبدو واضحة بينة في كل اشكالها وتجلياتها ^{٧٩} .

وهذا يعني أن موضوعات القصيدة الجاهلية ليست هي رؤية القصيدة بل هي الحامل لهذه الرؤية والمعبر عنها ليس الا^{٨٠}.

٧- شكل المعنى أو حركته .

ان النص الذي سأتناوله هنا ، هو قصيدة للمتلّمس الضبعي (ت ٥٠ ق م ، ٥٧٠ م) في حديثه الرائق مع ناقته ، التي كما يشير النص لا تفتأ تتذكر وتحن الى النواقيس واجراس الأبل ، وهي تسيل في الوديان ، عائدة الى العراق

، الذي تركته قسرا مع صاحبها ، أو خوفا من بطش عمرو بن هند ملك الحبرة ، وهي قصة معروفة ^{٨١} .

ان النص في دلالاته العامة ، او غرضه العام ، يتناول منحى لشعر الغربية والحنين في الادب العربي ، ولكن تتاولي له في هذا المكان لن يكون في حدود الغرض العام ،انما ستركز في جانب من جوانب بناء المعنى ، أو الاسلوب الذي تتمكن به القصائد من أن تصبح ذات معنى ،أي سبيلها الى تشكيل المعنى ، كما سيكون مخصوصا ، أو في الواقع مستندا الى اشارة عن الشعر ، عرف بها الجاحظ (٢٥٥ هـ) ، وهذه الاشارة هي كلامه المشهور ، "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والبدوي ، وانما الشعر صياغة وجنس من التصوير " ^{٨٢} . وقد عد أحد الباحثين "أن النقد العربي كله لا يعدو أن يكون حاشية متوسعة على عبارة الجاحظ "المعاني مطروحة في الطريق" ^{٨٣} ، المذكورة انفا .

لقد أثارت عبارة الجاحظ كثيرا من الموضوعات ، غير ان ما يلفت انتباهنا ، هو العبارة نفسها ، فهي اولاً ، تعد اشارة مبكرة لجهود النقاد العرب القدماء ، الذين ركزوا فيها على العناية بصدارة اللغة ذاتها ، اذ انطلقوا بتوجيه الانتباه من المؤلف ، والسياقات التاريخية الأخرى الى الادوات اللفظية ، فانصب اهتمامهم على السياق الداخلي للعبارة الشعرية ، واهملوا ما عداها من سياقات أخرى ، فالكلمتان المفردتان تتفاضلان في التأليف وليس خارجه ، وتكون اللفظة فصيحة بحسب موقعها ، أو مكانها من النظم " وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها ومؤانستها لها " ^{٨٤} ، وقد كان هذا الاهتمام مدار حديثهم عن القراءة النقدية للقصيدة وبنائها الفني ، وقدرة هذا البناء على اثارة أفكار القارئ ، وتمكين المعنى في نفسه ؛ لان "الفكر والروية تتلبس بالمعاني ، وهي التي يتلبس بها الفكر في صنعة الكلام وليس غيرها " ^{٨٥} ، ومن ذلك ايضا ان قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ) كان يرى في تفوق القصيدة ، "ان يكون في لغتها ، وعبر عن اللغة بجزالتها ، وهي الفاظ منظومة في بنية شعري ، تخير معانيها للدلالة عليها" ^{٨٦} .

ان اشارة الجاحظ تؤكد كذلك ، ان الشعر لا يصنع من المعاني والافكار ، بل ميدانه الاثير في نظم الكلمات ، أو كما اكده ناقد غربي حديث ، وهو ستيفن ما لرميه (Stephan Mallarme) في كتاب شهير له ، أرسله الى ديجا (Degas) يقول فيه : "ان الشعر يصنع لا من الافكار بل من الكلمات" ^{٨٧} . قاصدا بذلك "الكلمات كأحداث حسية" ^{٨٨} .

فالنقاد العرب وفي مقدمتهم الجاحظ ، يرون ان الشعر هو صياغة للكلمات ، أو نسج من التصوير ، وقد ظلت عبارة الجاحظ قبل ما لرميه بقرون ، تتفاعل في شروح النقاد العرب وتعليقاتهم ، فهي تارة قد جاءت خالية من اية اشارة الى طبيعة تلك الكلمات ، وأخرى وصفوها بأنها علامات أو سمات لمعان متفق عليها ، بحسب الجرجاني.الذي يرى أن فن الشاعر في النظم والتأليف هو طريق المعنى ، وقد رسخ وجهة نظره هذه بأمثلة كثيرة ، كما هيأ لها شرحا واسعا أقام عليه فصول كتابيه الاسرار والدلائل ^{٨٩}.

ولكن الشيء الذي لا نخطئه في الحدس ، عند قراءة اشارة الجاحظ ، انه كان يعني في عبارته ، أن الشاعر يستعمل الشكل اللغوي (الصياغة ونسج من التصوير) ، أو القالب الذي يدرك الكلام فيه أنه ذو معنى ، أو أن الاحاسيس ستدرك أنه ذو معنى ، فتجاوب معه عواطف القارئ، وتفهمه أحاسيسه ، على ان بناء الكلمات في النص بحسب عبد القاهر الجرجاني ، لا يكون بناء لمعانيها في أنفسها ، بمعنى أنها تدخل في النص بصفاتها علامات وسمات ^{٩٠}، وان المعنى الذي تستدعي الاشارة اليه، عند وصفنا لعملية التأليف والنظم ، انما يخص معنى القصد والغرض ، الذي يهدف اليه المتكلم ، وليس هو معنى الكلمات بأنفسها ، بل هو الدلالة المنتجة من " ضم الكلمات بعضها الى بعض فيعرف فيما بينها فوائد " ^{٩١}.

فكيف ، وبأي أسلوب صنع المتلمس صور نصه من الكلمات كأصوات حسية تلازمها معانيها؟ وكيف تسنى له أن يكتف معانيه بهذه الصورة ؟ .

يقول المتلمس الذي لجأ إلى الشام،وظل يرسل حنينه ولوعته ويبيثهما إلى أهله في العراق ^{٩٢}.

حنت قلوصي بها والليل مُطَّرق	بعد الهدو وشاقتها النواقيس
معقولة ينظرُ التشريق ركبها	كأنه . كأنها من هوى للرملِ مسلوس
وقد ألأخ سَهيلٌ بعدما	كأنه ضَرَمَ بالكفِّ مقبوس
هَجَعوا	ودون الفكِّ أمرات أماليس
أنى طربت ، ولم تلحي على طرب	بسَلِّ عليك ألا تلك الدهاريس
حنت إلى نخلةِ القصوى فقلتُ لها:	

أَمْي شَامِيَّةٌ أَذْ لَا عِرَاقَ لَنَا قَوْمًا نُوَدُّهُمْ إِذْ قُومْنَا شُوسُ
لَنْ تَسْلُكِي سُبُلَ الْبُوبَاةِ مَنْجِدَةٌ مَا عَاشَ عَمَرُو وَمَا عَمَّرَتْ قَابُوسُ

إذا نظرنا الى القصيدة نظرة أولية مجملّة ، سنكتشف أن ثمة عذاب كبير يعيشه الشاعر المتملمس، وهو يواجه حالة الاغتراب ، وحدة الحنين الطاغي ، وخضوعه لسطوة الخوف من العودة الى العراق، وقد برز ذلك في القصيدة بأسلوب رائع ، حتى اننا لا نتعرف على ذلك الحنين فحسب ، انما نستطيع ان نلمسه ونحس به ، مثلما نلمس ونتحسس مواجع الألم ، التي يشعر بها المتملمس ، وهو يوطر ألمه ببوح نفسي لا يستبطن الذات الشاعرة انما يستبطن ذاتا أخرى ، يجعلها معادلا موضوعيا له ، تلك هي ناقته ، ان ذلك يدعونا الى الاقرار ان حديث الشاعر الجاهلي مع حصانه أو ناقته لا يخلو من دلالة، بل لعلها تشكل دلالة مركزية ، كما يكشف ذلك الاستقراء لاحاديث كل من كعب بن زهير ، والمتقّب العبدى مع ناقتيهما ، وهما يتقلانها برحلاتهما ، اما حصان عنتره فيبدو نموذجا فريدا اذ يظهر ما يضمره الشاعر من حديث ، في تيار من الوعي قلّ نظيره ، فهو يتماهى بشخصية صاحبه أو شخصيات لها صلة بتلك الحياة

٩٣

اذن ، فان حديث المتملمس عن ناقته لا يخلو من دلالة ، تتبع من دلالة الناقّة الطاغية في الثقافة العربية القديمة ، كونها ذات دلالة مركبة ، في حياة الانسان العربي ، وثقافته ، فهي قد ارتبطت برحلة المعرفة ، مثلما ارتبطت بالدلالة على صلابة صاحبها ، فضلا عن طبيعتها القوية ، كونها أداة مركزية للاتصال والانتقال في ذلك العصر .

ويظهر بناء المعنى في القصيدة ، وجود شخصيتين رئيسيتين، الأولى يمثلها الشاعر، الذي يقوم بوظيفة الراوي ، وشخصية الابل ، التي تحنّ حنيناً بريئاً ، يعكس في ظاهره إفا دافقا لطريق العودة الى العراق ، ولكنه في واقع الامر ، ليس الا إفا خفيا لحنين الشاعر المتدفق للعودة الى قومه ومضارب اهله .

وليس وكدنا في هذا المجال ، أن نشير الى حشد الأوصاف ، التي ينماز بها نص المتملمس ، ولكن عنايتنا ستتركز في الشكل وأثره في كشف المعنى ؛ وذلك في ضوء المفهوم الجاحظي ، الذي اعتمدناه ، وعلّقنا عليه الأهمية في

قدرة الشكل الشعري ، أو نظم الكلمات ، بوصفها أحداثا حسية، أن تسهم في شحن معنى الصورة ، أو مدلول كلماتها .

ولو عدنا الى القصيدة ، النص ، سنجد أن تصوير تجليات الحنين لم يتم ، في سياق القصيدة المألوف ، انما جاء في سياق آخر ، ترتفع فيه الابل الى مستوى الانسان ، الذي يحس ويلتاع بألم الفراق والاعتراب الباتر ، ولعل هذه الخطوة تعد ظاهرة شكلية جديرة بالاهتمام ، لان الشكل هو أحد مستويات المعنى ، بل "هو أقصى حالات التجريد ، وأعلى نماذج التركيز للمضمون"^٩. كما تبرز مفارقة مهمة ثانية ، تتصل بالكلمات التي شحنت بدلالات جديدة ، هيأها لها هذا الاسلوب، بخلاف الاسلوب التقريري المباشر ، الذي لم يظهر الا في نهاية النص، وحديث الشاعر عن قابوس واخيه عمرو بن هند: لن تسلكي سُبُلَ البوابة منجدة ما عاش عمرو وما عُمِرَت قابوس

ان الاسلوب الكثيف في الحديث عن موضوعات حنين الابل ، ورموز المكان والاشواق المتصارعة ، تثيرها دوافع كثيرة ، تتوزع بين الحنين الى الوطن أو الحبيبة ، او مقارنة لذكرى حياتية، أو ذكريات مكانية سابقة ، تثير بمجملها مواعج واحزان شتى ، ولهذا تهيأ للشاعر أن يختار كلماته من ميدان الغزل والاشواق المتصارعة ، فجاءت كلماته ذات رصيد انفعالي ضخم ، وبدت الابل ، وقد ارتفعت من المستوى الحيواني، الى مستوى الانسان العاشق المحروم ، وشيئا فشيئا ، أوشكت الابل ان تتحرر من صورتها الحيوانية ، وتتوحد بشخصية صاحبها الشاعر ، الذي يغذي دلالتها بتأكيد هذه الملامح ، ولهذا جاءت كلمات القصيدة محملة بأكثر من دلالة ، فهي لا تخلو من دلالات رمزية ، كما لا تخلو من شحن عاطفي داخل القصيدة وليس خارجها ، وهذا هو الالهام ، كما بدت الكلمات ذاتها ، من خلال طريقة نظمها ، وكأنها أحداثا حسية ، فهي مكانية حيناً، وأخرى نفسية، وليس ادل على ذلك ما نحسه ونلمسه في الصور الآتية : " والليل مطرق " و "شاققتها النواقيس " و " كأنه ضرم في الكف مقبوس " و " دون الفك أمرات أماليس " و " حنت الى النخلة القصوى " و " تلك الدهاريس " و " لتسلكي سُبُلَ البوابة " ، فكل هذه الصور لا تعدو أن تكون أحداثا حسية ، كما انها ليست بعيدة عن كونها أشياء ترى وتلمس ، ومع ذلك فهي ليست أشياء رؤيت بعيدة عن عاطفة الشاعر وفكره ، بل ان عاطفة الشاعر كما هي عواطفنا ، ليست بعيدة عنها ، فهي تقف هناك محملة فيها ، وأهم ما في ذلك ايضا ،

أن الشاعر لم يعرض علينا معانيه جامدة ، فقد أشاع فيها الحركة من خلال جرس الكلمات مما ساعد على تكثيف المعنى ورسم الصور الشعرية ، والحق اننا اذا ما بدلنا كلمات القصيدة ، واتينا بما يناسبها ، أو يشير الى مدلولاتها ، متبعين أسلوبا غير هذا الأسلوب ، أو اذا ما غيرنا ترتيبها هي نفسها ، أي ان لفظناها بحيث غير ايقاعاتها ، فان معناها سيتغير ، وسيختفي ذلك الوميض ، الذي يرشدنا الى طبيعة تجربة المتلمس في الحنين والاعتراب . ترى كيف تهيأ لهذه الكلمات اذا ما تركت على هذا الترتيب ، وبما هيأ لها الشاعر من ايقاعات أن تشحن بمثل هذا المعنى ، أو ان تمتلك القدرة على التعبير بعواطف حارة عن المعاناة ، التي يحسها الشاعر ، ليس من شك أن بناء المعنى الذي جسده القصيدة يبدو منطقيًا ، ولكنه غير منطقي ان تم التعبير عنه خارج القصيدة ؛ لأنه ، كما نظن ، سيتلاشى تماما . واذا عدنا الى القصيدة ، ووقفنا على صورها بكلماتها ، التي أسند بعضها بطريق المجاز ، وبعضها بطريق حقيقي ، سنجد أن المتلمس الذي أرمضه الحنين الى وطنه ، وعصف به الشوق الى أهله ، قد تجللت كلماته بنجيع الألم ، وقد تهيأ له ذلك من خلال النسيج الشعري ، الذي تلبس بعلامتين رئيسيتين ، هما (الحنين والهدوء) ، الأولى تمتاز بالصخب والهدوء المؤقت ، ويصاحبه طرب حاجته النواقيس ، التي يقرعها النصارى في كنائسهم ، والهدوء المؤقت المرتبط بسواد الليل ، الذي مبعثه المسافة الجرداء بين الأهل ومكان الاعتراب ، تلك المسافات التي تبعث على الخوف ، حيث تكمن خلفها الدواهي ، أو الدهاريس^{٩٥} ، اذ يقول المتلمس :

حنت قلوصي بها والليل مُطَّرق بعدَ الهدوّ وشاقتها النواقيس

حنتُ إلى نخلةِ القصى فقلتُ لها: بسلُّ عليك ألا تلك الدهاريسُ

ان علامتي الحنين والهدوء كما يبدو لم تدل عليها كلمات القصيدة بدلالاتها المباشرة ، انما دلت عليها بمدلول معانيها ، وقد خلق ايضا مدلولا ثالثا ، تجسد في نشوب حالة من التضاد في نفس الشاعر ، ذلك بأن التضاد ينهض بدوره بمهمة فنية في القصيدة حسبما يقتضيه السياق^{٩٦} ، وهذا التضاد كان بين الانطلاق والتهور لبعث حالة الاستقرار المرجاة في انهاء الاعتراب ، تبين المسافة البعيدة المتمثلة بالارض الجرداء ومجابهة الدواهي ، وبذلك فان حالتني القبول والرفض ، أو التضاد النفسي الحاد في نفس الشاعر ، الذي كان له وقع

آخر، يتمثل في بزوغ نجم سهيل، الذي بزغ بحمرته القانية ، كأنه قبس من الجمر رفعتة عاليا كف قابس ، في هاتين الظلمتين الواقعية والنفسية :

وقد ألاح سَهَيْلٌ بعدما هَجَعُوا كأنَّهُ ضَرَمَ بالكفِّ مقبوسٌ

لقد كان الشاعر وناقته قبل بزوغ نجم سهيل قد انقادا لعواطفهما واستسلما للحنين المشبوب، ولكن هذا الحنين لم يلبث ان تغير بعد ظهور نجم سهيل ، بل بسبب ظهوره خفت تجليات ذلك الحنين المتوقد المتناغم بين الشاعر والناقاة :

معقولة ينظرُ التشريقُ راكبُها كأنَّهُ . كأنَّها من هوى للرمْلِ مسلوسٌ

وهكذا بدا النص ، وكأنه قد انقلب بعد ظهور نجم سهيل ، وهو يمتاح جذوة اليقين والهداية، التي تحاول تقويض الموقف العاطفي ، وكبح جماح الحنين لدى ناقته ، وهو حنينه المخبأ في داخل نفسه :

حَنَّتْ إلى نخلةِ القصوى فقلتُ لها: بسلِّ عليكِ ألا تلكِ الدهاريسُ

ليس من شك ، أن كلمات القصيدة قد تهيأت لها ايقاعات مختلفة استمدتها من الإيقاع الخارجي للوزن ، وتكرار بعض الحروف ، مثل ، القاف المهموس الشديد في " فلوصي ، ومطرق ، والنواقيس ، والقصوى ، وقلت " ، على ان تكرار السين في القصيدة المتوافق مع القافية يحمل صوتا قويا ، يتفق فيه حنين الناقاة مع أصوات النواقيس ، ويوحى باليأس في بعض الابيات .

ان الفارئ ، في ضوء ذلك كله ، يلمس تكثيفا لمعاني القصيدة وصورها ، حتى أنه من غير الممكن التعريف بذلك التكثيف عن طريق التحليل ، وليس ذلك لان تجربة النص تبدو وهمية ، أو غير واقعية ، كونها تتناول موضوعا خياليا، غير ان الثابت أن صور القصيدة وكلماتها قد أدت وظائفها بعدة طرق ، حتى كأنها توحى أو تعني أشياء تبدو أكثر من من مجرد معان دلت عليها ، عندما احتلت مكانها في القصيدة ، وقد تهيأت لها ذلك ، كما اسلفنا، من عدة وسائل ، لعل في مقدمتها ، الجرس الذي تحدثه الكلمات في القلب والاذن ، عندما ينطق بها ، وفي توكيد نبراتها ، انه تأليف يحق لنا أن نقول عنه ، ان الشاعر قد آلفه عن عمد لتحقيق غايات لغوية، فقد نسج من الكلمات ، بصفاتها أحداثا حسية واصواتا بناء استمده من عدة وسائل ، منها العلاقات المتبادلة، بين الكلمات

وأشكال التكرار الصوتي، في بعض الحروف ، فضلا عن الايقاع الخارجي لوزن القصيدة^{٩٧}.

٨- الخاتمة

تحققت مقاصد البحث ، فتبين ان القصيدة الجاهلية تتفرد في صورها الشعرية ، وبنائها للمعنى الشعري المؤثر ، كما تفرد الشاعر الجاهلي باستعماله المتميز للغة ، فهو صانع متميز للبناء الفني للقصيدة .

وقد كشف البحث ، في الصفحات المتقدمة ، أن جماليات تلقي الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية ، تعطي انطبعا اوليا ، ان الصورة الشعرية ، تعد ملمحا مهما في هذه القصيدة ،

وان تلك الصورة ، كانت لها صلة كبيرة بالعاطفة الإنسانية ، وبحسب بعض الصور التي خضعت للبحث مثل صور (المكان ، والسيف ، والحصان ، والاشواق المتصارعة ، وتحديات الغربة والحنين، واقبال الحياة وادبارها) ،

وأثبت البحثان العاطفة هي التي تجلي المعنى المؤثر ،وان استثارته في الصور الشعرية، يجعل تلك الصور أكثر إدراكا من لدن المتلقي، فالعاطفة كالظلال الذي يختفي وراء الكلمات ، فتعطي للصورة فاعليتها وحيويتها في الفهم ،

و الصورة في الشعر في الأعم الأغلب ، وفي القصيدة الجاهلية لها علاقة بالكلمات بوصفها اصواتا ، فهي تشكيل لغوي،وهي أيضا الحاملة للمعنى،أو الدلالة الشعرية التي هي في صميم العملية الإبداعية ، واكتشف البحث ، ان الطرائق التي تعمل بها الصورة في القصيدة الجاهلية هو أمر في غاية الأهمية ، وقد كانت صورة المكان المتخيل في الشعر العربي متقنة الشكل والمعنى ، اذ ليس هناك شك ان القيمة التاريخية للمكان ، هي اهم عوامل الارتباط بالأرض ، واستطاع الشاعر الجاهلي في حدود ظروفه ، ان يكون اكثر قدرة على رؤية العالم ، وان ينفعل فيه انفعالا كبيرا ،اذ صارت الاماكن والمواضع المتخيلة او المفترضة رؤى ومشاعر يتداخل فيها الرمز بالحقيقة، كما بدا الشاعر الجاهلي في كثير من الانجازات القولية ، وكأنه قد شغله الوعي بذاته ،وبالأشياء المحيطة به، فهو كثير الالتفات إلى الآخر يتأمل نفسه فيه ، بعد أن تأملها في مراها

الآخرين ، ولعل أصدق تعبير عن تلك الدعوات ، أو النزعات التأملية ما نلمحه على سبيل المثال في بعض قصائد الشعراء ، وهم يدعون الآخرين ، أو الأصحاب إلى التأمل لإدراك ما يدركونه ، وتوصل البحث الى اننا مهما حاولنا ان نحدد ملامح واقعية لكصور القصيدة مثلالحصان والسيف الخ ، فإننا لن نحفل بطائل ، او ما يماثلهما من شاعر الى آخر ، وكان لكل شاعر جاهلي ملمح دال على ذاته ونفسه .

وقد كشفت صورة السيف في القصيدة الجاهلية كثيرا من دواخل الشعراء الجاهليين ، واطهروا لها تجليات كثيرة ، وتبدو غالبا كأنها تقابل نوعا من الاحساس بالوعي ، او الادراك القلبي بالسطوع او الضياء .

ان صورة السيف في الثقافة العربية القديمة لا تقل حدسا عن صورته في الدراسات النصية الحديثة، التي تؤشر تحديد استعارات شاملة او جذرية ، بوصفها صورا بلاغية سائدة ، لاسيما في حضور الضوء تدليلا على القوة والصلابة ، وهذه الصورة كما نعتقد ، تشكل احدى صور المظلة المعرفية للعصر الجاهلي ، في احقية السيف ومركزيته في تلك الحياة.

وتوصل البحث الى ان في كثير من صور شعراء الجاهلية نلمح استعمالا خاصا للكلمات ، حتى كأنها تبدو احداثا حسية ، من دون ان تدل على الاشياء التي تشير اليها بطريق مباشر، أو انها -اي تلك الاشياء - قد رثيت في براءة الرؤيا ،انما هي أشياء يبوح فيها الشعراء باللمح والخفاء ، واهيانا يجاهرون بها علنا ، فنتشكل بنية صوتية للكلمات ، الى جانب بنية المعنى الذي تجلوه الصورة بطريق غير مباشر ، يقترب من حالة الرمز ،وقد أفلح الشاعر الجاهلي ، ونجح كل النجاح ، في تقديم المعنى الشعري وبنائه ، وان ذلك يدعونا الى الاقرار بان حديث الشاعر الجاهلي مع حصانه أو ناقته لا يخلو من دلالة، بل لعلها تشكل دلالة مركزية ، كما يكشف ذلك الاستقراء لصور هذا الشعر.

وهذا يعني أن موضوعات القصيدة الجاهلية ليست هي رؤية القصيدة بل هي الحامل لهذه الرؤية والمعبر عنها ليس الا.

الهوامش والمصادر

- ١- موسوعة علم الانسان - المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجيا - شارلوت سميث ، ت مجموعة من أساتذة علم الاجتماع، بإشراف محمد الجوهري ، المجلس الاعلى للثقافة القاهرة ، ١٩٩٨ م : ٥١٨
- ٢- أطلس dtv الفلسفة مع ١١٥ لوحة بيانية ملونة ، بيتر كونزمان ، فرانز ، بيتر بوركارد ، فرانز فيدمان ، اللوحات الملونة من اعداد اكسل فايس ، ت: د جورج كنوره ، المكتبة الشرقية ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠١ م : ١٤٥
- ٣- هذا هو الفارابي ، مدخل وتمهيد ، مدني صالح ، سلسلة الموسوعة الصغيرة ، رقم ٥٩ ، مطبعة دار الحرية ، بغداد ١٩٩٠ م : ٤
- ٤- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الادبي ، هانس روبرت ياوس ، ت: رشيد بن حدو ، المجلس الاعلى للثقافة - القاهرة ، ط ١ ، ٢٠٠٤ م : ١٠١ ،
- ٥- منهاج البلغاء وسراج الادباء ، القر طاجني أبو الحسن حازم (٦٨٤هـ) ، تحقيق محمد بن الحبيب الخوجة ، مطبعة دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٦٦ م : ١٨ ، ١٩ ،
- ٦- الصورة السمعية في الشعر الجاهلي ، د صاحب خليل ابراهيم ، دراسة ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٠ م : ١١٢ .
- ٧- النقد الادبي ، سهير القلماوي ، دار المعرفة بالقاهرة ، ط ٢ ، ١٩٥٩ م : ٦٩ .
- ٨- الصورة السمعية في الشعر الجاهلي : ١١٢-١١٣ .
- ٩- الادب ونظرية التأويل ، هانز روبرت ياوس ، ضمن كتاب ما هو النقد ، بول هير نادي ، ت: سلافة حجازي ، مراجعة د عبد الوهاب الوكيل ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ط ١ ، ١٩٨٩ م : ١٤٨ .
- ١٠- الخبرة الجمالية - دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية ، (هيد جر ، سارتر ، ميرلو ، بونتي دوفرين ، انغاردن) ، سعد توفيق ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط ١ ، ١٩٩٢ م : ٤٢٣ .
- ١١- جدلية الخفاء والتجلي ، د. كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ م : ٢٧ .
- ١٢- ينظر تعليق عبد القاهر الجرجاني في كتابه اسرار البلاغة ، تحقيق هريتر لمسوغات اختيار النابغة الذبياني لليل في دلالاته على قدرة الملك النعمان وسطوته : ٢٧ .
- ١٣- ينظر الصورة في القصيدة العراقية الحديثة (بحث) مجلة الأقلام ، ١٩٨٧ م : ٨٣ يحصي الدكتور عناد غزوان (٢٧) بحثاً ورسالة جامعية تناولت مصطلح الصورة ، ينظر كشفه بأسمائها في الصفحة ٩٨ من البحث نفسه .
- ١٤- ينظر الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، جابر أحمد عصفور ، دار الثقافة ، والطباعة والنشر ، ١٩٧٤ م : ٧ .

- ١٥- ينظر الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني، عباس محمد رضا، رسالة ماجستير بالآلة الكاتبة، كلية الآداب / جامعة بغداد، ١٩٨٧م : ٣٥. ٣٦.
- ١٦- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م : ٤٢.
- ١٧- نظرية الأدب، رينيه ويلك واوستن وارين، ترجمة محيي الدين صبحي وحسام الخطيب، ط الثالثة، مطبعة المجلس الاعلى والفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٢م : ٢٤١.
- ١٨- الصورة والبناء الشعري، د محمد حسن عبد الله، دار المعارف، مصر، ١٩٨٤، ٣٥.
- ١٩- ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، علي عبد المعطي البطل، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٠، ٣٠، وينظر الصورة الشعرية، سي، دي لويس : ٢١.
- ٢٠- ينظر النقد التطبيقي التحليلي، دعدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والإعلام، ط١، بغداد، ١٩٨٦ : ٢٩.
- ٢١- ينظر: أصول النقد الأدبي : احمد الشايب، القاهرة، ١٩٦٤، ١٨، ١٩.
- ٢٢- الشعر والتجربة، أرشي بالد مكلش، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣م : ٥٣.
- ٢٣- جمهرة اللغة، ابن دريد، ابو بكر، محمد بن الحسن بن دريد الازدي (٣٢١هـ) : ١٧١/٣.
- ٢٤- الآية : ١٣٢ يونس.
- ٢٥- الآية : ٥٧ مريم.
- ٢٦- الآية : ٦٠ المائدة.
- ٢٧- الخصوبة والخلود في انتاج افلاطون، محمد غلاب، القاهرة، مطابع الدار القومية، ١٩٦٢ م : ١٣٢.
- ٢٨- التعريفات، الجرجاني، علي بن محمد الشريف (٨١٦هـ) مكتبة لبنان بيروت ١٩٦٩ م : ٣٤٢، ٢٣٥.
- ٢٩- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢ م : ٣٤٥.
- ٣٠- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، (من الكندي حتى ابن رشد)، الفت كمال الوبي، دار اكتوبر، بيروت ١٩٨٣م : ١١٧.
- ٣١- ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم دار المعارف بمصر، ١٩٥٨م : ٣١.
- ٣٢- طبقات فحول الشعراء، ابن سلام (٢٣١هـ) شرح محمود محمد شاعر، مصر ١٩٥٢م : ٤٣.
- ٣٣- شرح الاشعار الستة الجاهلية، للوزير ابي بكر عاصم البطليوسي، ت ناصيف سليمان عواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، الجزء الثاني، القسم الاول (ديوان زهير بن ابي سلمى)، ٢٠٠٠م : ١١-١٤.

- ٣٤- شعرنا القديم والنقد الجديد ، دوهب احمد رومية ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٩٦م : ١٥٢ .
- ٣٥- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، محمد النويهي ، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر ، د.ت : ١ / ٣٥٩ .
- ٣٦- ديوانه:ق : ١١ / ٩٧ .
- ٣٧-ديوان شعر المثقب العبدى ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، جامعة الدول العربية ، معهد المخطوطات العربية ، ١٩٧١م : ٢٣٤ / ٢٣٨ .
- ٣٨- ملحمة كالكامش ، طه باقر ، الجمهورية العراقية ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد والحرية للطباعة والنشر ، ط١٩٨٠م : ٧٣ .
- ٣٩-الالياذة ، هوميروس ، ترجمة سليمان البستاني ، الناشر كلمات عربية ، القاهرة ، مصر ، دت : ١٩٠ .
- ٤٠- الاوديصة ، هوميروس ، دريني خشبة ، مكتبة دار الكتب الاهلية ، مطبعة الرسالة ، مصر ، ١٩٤٥م : ٤ .
- ٤١- بعض مشكلات توصيل الشعر (بحث)حاتم الصكر ، مهرجان المرید الشعري السابع ، دار الرشيد للطباعة بغداد ١٩٨٦م : ٢٢ .
- ٤٢-الخصوبة والخلود في انتاج افاج افلاطون : ١٣٢ .
- ٤٣- ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم : ٢٤ .
- الوميض : لمع البرق ، وقوله " كلمع اليبدين " شبه انتشار البرق وتشعبه بحركة اليبدين ونقلبيها، والحبى: السحاب ، السليط : الزيت ، قعدت له : يعني للبرق .
- ٤٤- الرؤى المقنعة ، د. كمال أبو ديب : ١٥٠ . وينظر صورة السيل عند خفاف بن ندبة في الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ، ط ٢ ، ١٩٦٤م : ق ٢ : ٢٧ وما بعدها .
- ٤٥- ديوان السمؤال ، جمع عيسى سابا ، بيروت ، ١٩٦٤م : ٩٠ .
- ٤٦-الأغاني ، الأصفهاني ، طبعة دار الكتب ، ج ١٥ ، ص ١٠٣ .
- ٤٧- ديوان امرئ القيس : ق : ١ ، ص ٨ وما بعدها ، وديوان زهير بن أبي سلمى ، دار ، صادر ، بيروت ، د.ت : ٧٤ وما بعدها .
- ٤٨- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، أبي زيد القرشي ، تحقيق علي محمد ، البجاوي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ط ١ ، د.ت ، ق ٢ : ٥٥٣ وما بعدها
- ٤٩- ديوان امرئ القيس : ق ١١ ص : ٩٧ وما بعدها .
- ٥٠- ثمة إشارات كثيرة في شعرنا القديم ربط الشعراء فيها رؤاهم ، أو أفكارهم في وضوحها أو تكشفها بالبروق والسيوف اللامعة والنيران المتقدة . ينظر على سبيل المثال إشارة امرؤ القيس إلى حادث

مقتل أبيه في ديوانه . ص ٢٦١ ، وإشارة عمرو بن كلثوم إلى نيران جبل خزاز وإيقادها من لدن قبائل بكر وتغلب في حريمهم مع الحبشة ، ينظر معلقته في جمهرة أشعار العرب ، القسم الأول : ٣٥٧ .

^{٥١} - ينظر ديوان عنتره ، تحقيق محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، ١٩٦٤م : ٢٠٧ وما بعدها .

^{٥٢} - ينظر ديوانه : القصيدة (١) : ١٩-٢١ . وكناتها : المواضع التي تأوي إليها الطيور ، المنجرد: الفرس القصير الشعر ، كميث يزل اللبد : أي أنه أملس ، الصفواء : الصخرة الملساء ، الونى : الفتور ، الكديد: ما غلظ من الأرض ، درير : سريع في عدوه ، ارخاء : ليس بالشديد ، مداك عروس : حجر يسحق به الطيب ، غير مرسل : غير مهمل .

^{٥٣} - مبادئ النقد الأدبي ، إ. أ . ريتشاردز ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة ، مطبعة مصر ، ١٩٦٣م : ١٧٢ .

^{٥٤} - م . ن : ١٧٦ .

^{٥٥} - الرؤى المقنعة : ٦٥٤ .

^{٥٦} - م . ن : ٦٥٠ ، ٦٥٤ ، ٦٥١ .

^{٥٧} - ترويض النص وسلطة اللغة ، الدكتور عناد غزوان " محاضرة " ، اتحاد الأدباء والكتاب العراقيين ، ١٩٩٨ م .

^{٥٨} - التفسير النفسي للأدب . د. عز الدين إسماعيل ، منشورات دار العودة، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨١م : ٦٦ .

^{٥٩} - م . ن : ٦٦ .

^{٦٠} - اسس السيميائية ، دانيال تشاندلر ، ت د طلال وهبة ، المنظمة العربية للترجمة ، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية ، ط١ بيروت ٢٠٠٨م : ٨٧ / الايقونة : احدى تصنيفات عالم المنطق وفيلسوف الذرائعية تشارلس بيرس ، وهي صيغة يعتبر فيها الدال شبيها بالمدلول ، او فعلا له ،ويمكن التعرف على هذا الشبه في (المنظر ، او الصوت او الاحساس او المذاق او الرائحة) اسس السيميائية : ٨٠ ، ٨١ .

^{٦١} - م . ن : ٢١٧ .

^{٦٢} - ديوان أوس بن حجر ، تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم ، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٠ م : ق٥ : ٨٤ ، ٨٥ .

^{٦٣} - ديوان أبي تمام ، شرح وتعليق د. شاهين عطية ، مكتبة الطلاب وشركة الكتاب اللبناني ، ط١ ، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٨م : ١٤ .

^{٦٤} - ديوان الحماسة . تأليف أبو تمام حبيب بن أوس الطائي ، ت عبد المنعم احمد صالح ، سلسلة خزائن التراث ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، د .ت : ٣١ .

^{٦٥} - ديوان عبيد بن الأبرص ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٨م : ٣١ وما بعدها .

٦٦- ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم: ٢٦١. نشير في هذا السياق إلى صور أخرى ربط فيها الشعراء الأمور الجلييلة بالنجوم والبروق ، إذ يقول أعشى بأهله عندما بلغه نبأ نعي أخيه :

قد جاء من علّ أنباء أنبؤها إليّ لا عجبُ منها ولا سحرُ
فضلتُ مرتقباً للنجم أرقبهُ حرانَ مكتئباً لو ينفعُ الحدُرُ

والأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، ط٢ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٦١م : ٨٨.

٦٧- ديوانه : ٨٤ .

٦٨- ديوانه القصيدة : رقم : ١

٦٩- صوت الشاعر القديم ، د. مصطفى ناصف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٦٢م : ٩٥.

٧٠- ديوان أبي تمام : ١٤.

٧١- ديوانه : ١١٨ ،

٧٢- القرآن الكريم : سورة الحجر ، الآية : ٧٥.

٧٣- يرى عبد القاهر الجرجاني ان معنى المعنى هو (ان تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي بك ذلك المعنى الى معنى آخر) دلائل الاعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني القاهرة وجدة ، ط٣ ، ١٩٩٢م : ٢٦٣ ،

٧٤- ديوان الشعر العربي . أدونيس ، منشورات دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، دمشق ، ج١ ، ١٩٩٦م : ١٤٦ .

٧٥- الشعر والتجربة ، أرشيبالد مكليش : ٢١ ،

٧٦- الرؤى المقنعة ، د كمال ابو ديب : ٣٦٧ - ٣٦٨ ،

٧٧- الشعر والتجربة : ٢١ ،،

٧٨- العمدة . ابن رشيق القيرواني ، ت ، محي الدين عبد الحميد ط٣ ، مطبعة السعادة بمصر ، ١٩٦٣م ، ج١ : ١١٩ .

٧٩- ديوان امرئ القيس : ق ١١ ، ص ٩٧ ، وما بعدها . وينظر حلبة الأولياء وطبقات الأصفياء ، الأصبهاني ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، ١٤٠٠ هـ / ١٩٨٠م : ٧٦ . وديوان الأعشى : ق ١٣ وينظر ق (٤) للغرض نفسه . وديوان طرفة بن العبد البكري مع شرح الأديب يوسف الأعلم الشتري ، طبع في مدينة شالون ، مطابع برطند ، ١٩٠٠م : ١٠-٢٢. ق : ١١ ، ص : ٥٥ وما بعدها .

- ٨٠- ينظر صورة الناقاة في القصيدة الجاهلية بين الوظيفة الشعرية وانتاج الدلالة ، د سعيد حسون العنبيكي ، مجلة الاستاذ، تصدر عن كلية التربية ابن رشد ، جامعة بغداد ، عدد ٧٢ ، ٢٠٠٨ م ، (بحث) ص ٤٠٠ وما بعدها ،
- ٨١- ينظر الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، ط١ ، قسطنطينية ، ١٢٨٢ هـ ، عالم الكتب ، بيروت : ٢٧ .
- ٨٢- الحيوان ، الجاحظ ن تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، ج٣ ، ط١ ، القاهرة ١٩٣٨ م : ١٣١-١٣٢ .
- ٨٣- نظرية المعنى في النقد العربي ، د. مصطفى ناصف ، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط٢ ، سنة ١٩٨١ م : ٣٨ - ٣٩ .
- ٨٤- دلائل الاعجاز ، الجرجاني : ٤٤ وما بعدها ،
- ٨٥- م . ن : ٥١ .
- ٨٦- التكوين الجمالي في قصيدة الحادرة الذبياني د عبد الكريم محمود حسين (بحث) ، مجلة جامعة دمشق ، مجلد ٧ : عدد ٣+٤ ، ٢٠١١ م ، موقع (المكتبة الافتراضية العلمية العراقية) : ٥١ .
- ٨٧- الشعر والتجربة : ٢٣ .
- ٨٨- م ، ن : ٣٠ .
- ٨٩- يرى عبد القاهر الجرجاني أن الكلمات " تترتب في النطق بسبب ترتب معانيها في النفس ، وأنها لو خلت من معانيها حتى تتجرد أصواتا واصداء وحروف ، لما وقع في ضمير ولا هجس في خاطر ، أن يجب فيها ترتيب أو نظم ، وأن يجعل له أمكنة ومنازل " دلائل الاعجاز : ٥٦- ٥١
- ٩٠- أسرار البلاغة ، الجرجاني : ٢/٢٨٠ . يرى الجرجاني " ان الالفاظ المفردة التي هي أوضاع لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها انما هي تجري مجرى العلامات والسمات ، ولا معنى للعلامة حتى يحتمل الشيء ما جعلت العلامة دليلا عليه وخلافه "
- ٩١- دلائل الاعجاز : ٥٣٩ - ٥٤٠ .
- ٩٢- ديوان شعر المتلمس الضبعي ، رواية الاثرم وابي عبيدة عن الاصمعي ، شرح وتحقيق ، حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية / جامعة الدول العربية ، ١٩٧٠م : ٨٢ ، ٩٣ .
- ٩٣- ديوان المفضليات : ٥٨٥- ٥٨٦ . وشرح الأشعار الستة الجاهلية ، البطليوسي : ٥٣ وما بعدها .
- ٩٤- منهج الواقعية في الابداع الادبي ، صلاح فضل . دار المعارف ، القاهرة ط٢ ، ١٩٨٠م : ١٣٧ .
- ٩٥- الصورة السمعية في الشعر الجاهلي : ٢٠١ .
- ٩٦- التضاد في شعر عبيد بن الابرس ، د عبد العزيز بن محمد طنطوش ، (بحث) مجلة جامعة ام القرى لعلوم اللغات وآدابها ، العدد السابع ، يناير ٢٠١٢ م ، موقع (المكتبة الافتراضية العلمية العراقية) : ١١١ .
- ٩٧- يقول عبد القاهر الجرجاني " وجملة الامر ان ههنا كلاما حسنه للفظ دون النظم ، وآخر حسنه للنظم دون اللفظ ، وثالث قد أتاه الحسن من الجهتين " ، دلائل اعجاز : ٩٩

Aesthetics receive poetic image in the poem Jaahiliyyah

an applied study in the poetic meaning

Assistant Professor Dr. Saeed Hassoun Hussein

Baghdad University / Faculty of Languages

Introduction.

Heading of this research, to study the aesthetics of receiving poetic image in the poem ignorance, as seen research show that the concept of aesthetic and formations in this study, is based in the womb of art, who mastered the creative graphic picture of the nice words, an updated impact aesthetically, hence, this specifically includes images poetic various emerging in mind,

In this context, aimed at our research, (Aesthetics receive poetic image in the poem ignorance), to Lighting some appearances aesthetic and reconstructive and spontaneity, expressed by the Pre-Islamic Poetry, and try to interpret some forms of art, which seemed to some scholars, it is not only a fee artistic duplicate, making it drop a lot of cash trap approaches poetic form, it seemed like a hair typically bis text, while it is characterized in terms of the subcontractor and the diversity and originality of depth and abundant.

The research was based on a descriptive and analytical approach tracks trends and poetic texts, and drilling at its manifestations, and diagnosis of the embodiment and the significance and raises some sort of dialogue based on the study of cognitive poetic phenomenon within the context of general technical, and not in the context of where I am and Zamani narrow.