مجلة إكليل للدراسات الانسانية
التصنيف الورقي: العدد 21 /آذار/2025
المجلد(6)- العدد(1)-الجزء(1) IASJ–Iraqi Academic Scientific Journals

الأداء الواقعي في الشعر الجاهلي –الصورة البيانية نموذجاً–

أ.م. د. حسن علي حماد
كلية الآداب – جامعة الأنبار

الكلمات المفتاحية: الواقعية، النص الجاهلي، التشبيه، الاستعارة، الكناية

الملخص:

هذا البحث محاولة لإثبات الواقعية للنصوص الجاهلية وإبداعها من خلال الصورة البيانية التي بدورها تعتبر البنية المركزية للشعر، وروحه، ووسيلة الشاعر للتعبير عن معانيه والتأثير في المتلقي وهذا البحث يحاول الكشف عن درجة وعي الشاعر في التعبير عن معانيه، ومدى حقيقتها في موافقتها لصراعه مع الحياة من خلال استثماره لعناصر الصورة البيانية المستوحاة من الواقع، ليقرب لنا صوره المختلفة، وقد كان المنهج المتبع في هذا البحث يعتمد على استقصاء وتحليل النماذج المنتقاة من ديوان العرب الخاصة بالواقع وعناصره المرتبطة بالصورة البيانية كالتشبيه والاستعارة والكناية، ثم استخلاص أهم النتائج من خلال تحليل استعمالات الشاعر لها.

المقدمة:

أمتلك الشعر قبل الاسلام أبعاداً واقعية وجمالية وفكرية وفنية جعلت منه مشروعاً ومنبعاً ثراً لمزيد من الدراسات والقراءات البلاغية، وقد تجلت عظمته في أدائه الفني الذي استطاع من خلاله الشعراء أن ينقلوا الاحاسيس والمشاعر، ويصوروا الحياة تصويراً عفوياً، ويعبروا عن خلجات ومكامن النفس تعبيراً صادقاً صادراً عن فكرة سليمة ومشاعر صادقة، فقد كان وثيق الصلة بالحياة الاجتماعية، وعميق التعبير عن الانفعالات الانسانية، التي استوعبت همومهم ومشاكلهم، وعبرت عن تفاعلهم مع حياتهم وبيئتهم، إذ عايش هذا الموروث الشعري واقعهم ومعاناتهم حتى تمثل هذا الواقع، وقد برزت من خلال طريقة الشاعر الفنية التي أداها بأفكار منتظمة، والفاظ سهلة وإيحاءات دلت على براعته، فهو كالصوت الصادق لحياة العرب يحمل في طياته الخير والشر والصفاء والنقاء والكدر، فقد طوع الشعراء الجاهليون مقاطع القصيدة باستثمارهم لعناصر الواقع المختلفة لمعالجة الحالة التي يعيشونها، فالشاعر يستثمر عناصر الواقع المختلفة بوصفها عناصر حقيقية جامدة يحولها بأسلوبه وطريقته الفنية إلى مواد أكثر فنية ثم يخضعها لأحاسيسه، فيصورها تصويراً فنياً مستثمراً في ذلك دلالاتها استثماراً فنياً من خلال اللفظ ودلالته التي يعزز بها الشاعر معانيه على وفق تنوع أغراضه، ممّا يدل

دلالة واضحة على علاقة هذه الأغراض والموضوعات وصلتها بالواقع في نتاج الشعراء، فتصوير الشعراء واقعي وموضوعاتهم واقعية وتشبيهاتهم واستعاراتهم وكناياتهم المستجلبة من الواقع واقعية، فهم يشبهون الواقعي بالواقعي، ومهما تكن موضوعات الشاعر المختلفة، فإنَّها تظهر وعيه لواقعه وفهم ظروفه، وقد أردت في بحثي هذا أن أبدأ بداية جديدة في تمحيص طبيعة الشعر الجاهلي، متنصلاً عن أي صورة سابقة رسمها له الدارسون في اتجاهاتهم المختلفة الاجتماعية والنفسية والوجودية - باعتمادي على الواقعية في دراستي لأداء الشاعر الجاهلي. ولهذا جاءت هذه الدراسة التي وسمت بـ ((الأداء الواقعي في الشعر الجاهلي -الصورة البيانية نموذجًا-)) على خطة شاملة ومفصلة بعض الشيء لتكون قادرة على إبراز معالم هذا الموضوع فجعلتُها في تمهيد وثلاثة مباحث، تناولت في التمهيد توطئة يسيرة عن الصورة البيانية في الشعر العربي، أمَّا المبحث الأول: فاهتم بدراسة الصورة التشبيهية، وعالج المبحث الثاني: الصورة الاستعارية، وتناولت في المبحث الثالث: الصورة الكنائية.

التمهيد: الصورة البيانية:

استعان الشعراء في عصر ما قبل الإسلام واعتمدوا على الصورة البيانية وخصائصها المتمثلة بضروب من التشبيه والاستعارة والكناية لنقل تفاصيل تجاربهم وممارساتهم في الحياة وما تُكنّه عقولهم من معانٍ سياسية.

وقد يقول قائل: إن فنون البيان في غالبيتها مجازية، والمجاز يتعارض مع واقعية الشاعر الجاهلي التي تقتضي الوضوح والحقيقة، والمجاز يعمل خلاف ذلك، ولكن نقول: «المجاز لديه لم يكن مجرد وسيلة فنية تستخدم الخيال، بل كان استجابةً وانعكاسًا لعالم روحي كان الإنسان القديم يتوارثه جيلاً بعد جيل فكان التصوير الفني انعكاسًا لآليات ذلك العالم، وكانت لغته تدعم هذا البناء، مستجيبةً لحاجات ذلك الإنسان الحالم الذي يهيم في أحلامه الوجود مسخرًا لغته في بناء فنه الشعري»[(1)].

وتتخذ الصورة البيانية من الخيال مرتكزًا لتوليف الصورة الواقعية بحيث تخرج عن محدودية التفسير الحقيقي، إنما تحتاج إلى إعمال الذهن وفحص العلاقات النصية والتركيبية حتى يتوصل إلى حقيقة المعنى الشعري.

ومن الطبيعي أن تخضع الأفكار والموضوعات التي تدخل في صياغتها العناصر الواقعية إلى ضرورات التعبير الفني أو اللغة الشعرية التي تعد الفنون البلاغية من أكثرها قدرة على الكشف عما في الألفاظ من إمكانات كامنة وفق صياغتها بطريقة (أداء) خاصة يحددها نوع الفن البياني

وطريقة توظيفه التي يجعلها ملتحمة بالنص وتبدو جزءًا فعالاً منه، وربما يكون الباعث النفسي المؤثر عند الشاعر هو السبب الرئيس الذي يجعل تلك الفنون تتحدد مع التجربة الشعورية، وتكون جزءًا فعالاً من الأفكار التي تنظم العمل الإبداعي، فالشاعر المبدع يشعر بالأفكار، ثم يعبر عن شعوره بأساليب إبداعية مؤثرة، تكشف عن رؤية الشاعر الخاصة للأشياء من غير تعقيد، ونحن لا نستطيع أن ننكر ما للعصر والبيئة من أثر واضح في توجيه الشاعر وفي الوضع الفني[2].

كما أنّ الشاعر الجاهلي في أدائه «لا يقدم الواقع مباشرةً لكنه يحتال على هذا الواقع بفن الإيهام المبني على الرمز والمجاز، فيضع الصورة مكان الحقيقة الحرفية، ويجمع في بؤرة واحدة الحقيقة المصورة التي تتسع لما هو كائن فضلاً عما كان، وما يمكن أن يكون، وهو يتأتى عن المباشرة التي توقعنا في أسر الواقع الحسي»[3].

والمصطلح الذي استقر في النقد العربي للصورة هو التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية والحواس الإنسانية الأخرى من خلال قدرة الشاعر في التعبير عن ذلك التفاعل بلغة مستندة إلى طاقة اللغة الانفعالية بمجازاتها واستعاراتها في خلق الاستجابة والإحساس بذلك التفاعل عند المتلقي، سواء أكانت حسية بصرية أم معنوية تجريدية»[4].

ولم تكن تشبيهات الشاعر الجاهلي واستعاراته لتخرج عن حدود الواقعية[5]، ولما كان الشاعر الواقعي يستمد موضوعاته من الواقع وشؤون الحياة الجارية فقد أغنى مضمونه الواقعي بإدراكات الوعي الذاتي، فلم يقتصر العمل الأدبي على مجرد الدلالة على الأمور الواقعية، بل اعتنى من ناحية التصوير بمعانٍ إنسانية ونفسية تثار على طريق الشعور والفكر[6].

كما ينبغي التنبه على دور الخيال في الصورة البيانية وغيرها عند الواقعيين على أن لا يفهم منه الاختلاف والتزييف، بل معناه أن يرى الفنان حقائق الوجود بدرجة من الوضوح والجدة والصفاء أكبر مما توجد عليه في الطبيعة أو أكبر مما يستطيع الناس العاديون أن يروها[7]. وهذا مما يصدق على أغلب النتاجات الشعرية الجاهلية في كون الشاعر الذي التصق بواقعه لم يتخلَّ عن الخيال الذي أثبتنا واقعيته.

كما أنّ الشاعر الجاهلي «كان يستمد بواسطة الحواس أو العلم المركوز من جهة الطبع أكثر مما يستمد من جهة الفكر أو التأمل المجرد، ومن هنا كان يقال لمن يحسن في التشبيه: (أصاب التشبيه)»[8]، بحكم ما أقام من علاقة دلالية بين الشيء في الطبيعة وبين الشيء بمعنى الصورة في البنية الشعرية[9].

ولقد «وجد الشعراء في بيئتهم معينًا لوصفهم وعينًا ثرة لصورهم، منها يستمدون تشبيهاتهم، ويتخذون استعاراتهم، وعليها يعتمدون في كناياتهم»[10].

وقد مال الشاعر الجاهلي إلى واقعه وبيئته يستلهم منهما تشبيهاته وكناياته واستعاراته لترجمة أفكاره ومعانيه المختلفة.

المبحث الأول: الصور التشبيهية

يعد التشبيه من أكثر الوسائل البلاغية التي استخدمها الشاعر العربي قبل الإسلام في خلق صورة فنية بوصفه «الملمح الذي يستلهمه الشاعر من الظواهر البيئية المحيطة به، وهو الهاجس الحسي الأول لدى الشعراء الذي يولد المحاكاة لديهم»[11]. فضلاً عن قدرته على التصوير، فهو يقربنا من الواقع ويرسم لنا معالم الحدث بأداء فني جميل تصبح من خلاله أكثر دراية ومعرفة لواقع ذلك العصر بوصف «الصورة التشبيهية تتعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده ومع الجوانب التجريدية الفكرية»[12]. ولعل سبب العناية بالتشبيه في البلاغة لإخراجه الخفي إلى الجلي وإدنائه البعيد من القريب وزيادة المعنى رفعة ووضوحًا وإكسابه جمالاً وفضلاً، وإكسائه شرفًا ونُبلاً[13].

وكان للواقع بمعطياته المختلفة الطبيعية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية الأثر البالغ في صورهم التشبيهية؛ وذلك لأنهم يرونها ويحيونها ليلَ نهار، فأثارت قريحتهم وطبعت صورها مخيلتهم لشدة إعجابهم بها وبعناصرها، ومن ثَمَّ نجدها قد تسللت إلى أدائهم الصوري في التشبيه.

استخدم الجاهليون التشبيه بشكل واضح، «فهم في تشبيهاتهم يخرجون ما لم يكن معروفًا إلى حيز المعروف المتناغم مع البيئة التي يعيشون فيها، فكان أن كثفت صورهم التشبيهية عن كثير من نوازع النفس الإنسانية»[14]. فضلاً عن أنّ أغلب تشبيهاتهم جاءت مستمدة من البيئة، وأكثرها حسي لا يخرج عن نطاق ذلك العصر وما تشتمل عليه البيئة والواقع، حتى لَيمكننا القول إنّ التشبيه أصبح مرآة لذلك العصر التي قامت على تشبيه المحسوس بالمحسوس، أو المعقول بالمحسوس، وقد توزعت التشبيهات في أداء الشاعر ما بين تشبيهات مفردة وأخرى مركّبة توزعت بين الأبيات الشعرية.

ويعلل بعض الباحثين سبب كثرة التشبيه في كلام العرب؛ لنزوعهم إلى الحقيقة والصدق في التعبير[15]، «فهو تراث فني إنساني مشاع بين الأجناس البشرية»[16]، ولهذا يعد التشبيه أكثر دورانًا في أشعارهم، فلم يصفوا شيئًا إلا قرنوه بما يماثله من واقعهم الحسي[17].

ولما كانت الواقعية تعمل على إبراز الشيء وإظهاره بأحسن وأوضح صورة، وكانت شاعرية الشاعر الجاهلي حسية واقعية[18]، عمد إلى ما يعزز هذه المعاني في أدائه من خلال التشبيه، بوصفه «يزيد المعنى وضوحًا ويُكسبُه تأكيدًا...»[19]، فلا غرابة أن يضمّن الشاعر صور الواقع في تشبيهاته؛ لكونها تثير الناظر وتطبع صورها في مخيلته لشدة إعجابه بها، ومن ثَمّ تدفعه للربط بين المظاهر صورة تقربه من الواقع، بل تجسم ذلك الواقع في خياله، ومن هنا كان التشبيه جسرًا يربط بين واقع الشاعر وخياله، إذا ما علمنا أن خيال الشاعر العربي قبل الإسلام كان وثيقًا بحسه المادي[20].

ولعل لجوء الشاعر الجاهلي في تشبيهاته إلى الواقع لكونها حسية؛ ليفسر كل شيء بالظواهر التي تحيط به لعجزه عن التفسير العقلي التجريدي، ولعل ذلك راجع إلى بساطة خيال الشاعر الذي لا يصلح معه تجريد الصورة البيانية من ماديتها، فالشاعر يحرص على نقل الصورة الواقعية بصدق وأمانة إلى ذهن السامع، ولا يهمه أن يخرج الموصوف في أشكال جديدة[21]، ومن هنا بدأت صوره الفنية مقيدة بحدود الواقع المادي واقع التجربة، وواقع الظاهرة الطبيعية الحسية، وقد حدت بهم تلك الحسية في التشبيه إلى الاهتمام بتفصيل المشاهدة، فكانوا إذا وصفوا شيئًا أمعنوا النظر في أجزائه، وفصّلوا الحديث فيها، فالشاعر يستوفي ما يصفه بجميع أجزائه وتفاصيله الدقيقة، ويعمل التشبيه وظيفته في إيضاح المعنى وتوطيده في النفس خاصة، وأنّ أغلب تشبيهاتهم كانت واقعية تعبر عن الواقع خير تعبير، وهي أدخل في التحقيق وأقرب إلى التيقّن[22]. لكن على أن لا يُفهم مما تقدم الحكم على صورة الشعر الجاهلي بالحسية المطلقة؛ لأن الشعراء الجاهليين حتى في صورهم الذهنية عمدوا إلى رسمها بطابعها الواقعي؛ وذلك لأنّ «صورهم الفنية قد أخذت شكلها الدلالي من محيطهم الملموس إما على سبيل الاستقصاء لأجزائه ومكوناته على وجه الحقيقة الواقعة، أو على سبيل المجاز تشخيصًا وتجسيمًا لذلك الواقع...»[23].

ومن أقدم التشبيهات التي لامست الواقع وارتبطت بصور واقعية، وقيل إنّ أول من ابتدع هذا اللون من التشبيه وأحسن أداءه امرؤ القيس:

كَأَنَّ قُلوبَ الطَّيرِ رَطبًا وَيابِسًا لَدى وَكرِها العُنّابُ وَالحَشَفُ البالي[24]

فالشاعر أدرك قيمة الشبيه الواقعي في أدائه ودوره في رسم صورة المشبه، حين شبّه شيئين مع تعمده التفصيل الذي يسهم في ترسيخ الصورة الواقعية في بيت واحد، فأصاب مشابهة دقيقة وهو «ينتقي كل مواد هذا التشبيه من الأشياء التي تقع عليها حواسه، فيشبّه قلوب الطير الرطبة

التي افترسها العُقاب بالعناب، والقلوب اليابسة بالحشف البالي، وهي كلها أشياء محسوسة مشاهَدة»[25]. وتعطينا صورة واضحة للمشبه من حيث اللون والهيئة وما شابه ذلك من صفات شكلية محضة.

في حين عمد عبيد بن الأبرص إلى أداء تفصيلي لصورة ناقته في استقبالها واستدبارها بقوله:

أَمّا إذا استَقبَلتَها فَكَأَنَّها ذَبُلَت مِنَ الهِندِيِّ غَيرَ يَبوسِ
أَمّا إذا استَدبَرتَها فَكَأَنَّها قارورَةٌ صَفراءُ ذاتُ كَبيسِ[26]

فالشاعر راعى في تشبيهه الاتجاهات وإيجاد المشبهات التي تناسبها والتي دلت على دقة ملاحظة الشاعر، فناقته تشبه في إقبالها الفتاة المثقفة التي خصها الشاعر بـ (غير يبوس)؛ ليدل على ضمور مقدمتها، وهذا أدعى لسرعتها وحركتها النافذة، بينما تبدو وهي مدبرة كالقارورة التي تستخدم لحفظ الطيب من الزعفران ونحوها، وهذا يدل على امتلاء فخذيها ووركيها مع بروز لونها الأصفر، فضلاً عن إعزازه لناقته في استحضاره لآنية التطيب ولونها.

ولما كانت واقعية الأداء تعمل على الطريقة الفنية في أداء الشاعر لمعانيه الواقعية، فمن الطبيعي أن يتصف بها الشكل والمضمون، وغالبًا ما يرتبط المضمون بالظواهر الحياتية التي اختارها الفنان في الواقع حوله وأراد تنبيه المتلقي عليها، فهي أساس المضمون المباشر للعمل الأدبي، ومن ثَمّ فهي ثيمة العمل[27].

لهذا وجدنا الشعراء في واقعية الأداء الصوري للتشبيه يتعمدون اختيار الألفاظ الواقعية المناسبة والصورة المناسبة للمعنى المقصود، فضلاً عن الإكثار من الصفات الموضحة للمعنى، وإغناء الصورة بالحركة والحياة، واستخدام الحواس المختلفة، فضلاً عن الدقة في تخير الأوصاف والتصوير والاستطراد في تتبع الجزئيات كما في قول بشامة بن الغدير:

فَقَرَّبتُ لِلرَّحلِ عَيرانَةً عُذافِرَةً عَنتَريسًا ذَمولا
مُداخَلَةَ الخَلقِ مَضبورَةً إِذا أَخَذَ الحاقِفاتُ المَقيلا
لَها قِردٌ تامِكٌ لَيُّهُ تَزِلُّ الوَلِيَّةُ عَنهُ زَليلا
تَطَرَّدُ أَطرافَ عامٍ خَصيبٍ وَلَم يُشلِ عَبدٌ إِلَيها فَصيلا
تَوَقَّرُ شازِرَةً طَرفَها إِذا ما ثَنَيتُ إِلَيها الجَديلا
بِعَينٍ كَعَينِ مُفيضِ القِداحِ إِذا ما أَراغَ يُريدُ الحَويلا[28]

ففي كل بيت ألفاظ مختارة تعبر عن معانٍ جديدة قد قصدها الشاعر في أدائه، فناقة الشاعر صلبة جدًّا تشبه حمار الوحش، وهي عذافرة عنتريس ذمول، وهي صفات ثلاث تجعلها في أعلى مراتب الجودة والكمال، إذ إنها ضخمة شديدة وسريعة، ثم يتابع الحديث عنها ليستوفي لها صفات الكمال والجودة، كأنه يستعرض لناقته كمالها الجسمي في الحكمة، وهي عزيزة في مرعاها كريمة من النياق النجيبة الحذرة كحذر مفيض القداح إذا أراد الحيلة والخداع، فالشاعر في وصفه لناقته حشد لها أجمل التشابيه الواقعية والتراكيب الأدائية التي يمنحها روحه لتظهر في أكمل أحوالها وأجود صفاتها.

ومن الطرائق التي لجأ إليها الشعراء في أدائهم هو إعطاؤنا صورة واضحة لمشبهاتهم، بأن يلجؤوا إلى جعل المشبه واحداً والمشبه به متعدداً وكلما تقدم مشبه به جديد أعطانا صورة جديدة تعزز بارتباطها مع الصور الأولى صورة كلية أشد وضوحًا وواقعية لما صوروه، فلتأمل زهير بن أبي سلمى وهو يقول:

وَلَقَد غَدَوتُ عَلى القَنيصِ بِسابِحٍ ... مِثلِ الوَذيلَةِ جُرشُعٍ لَأَمِ
قَيدِ الأَوابِدِ ما يُغَيِّبُها ... كَالسِّيدِ لا ضَرَعٍ وَلا قَحمِ
صَعلٍ كَسافِلَةِ القَناةِ مِنَ الـ ... ـمُرّانِ يَنفي الخَيلَ بِالعَدَمِ[29]

فذلك الفرس شبه بـ (الفضة) ليدل على بريقه وصفائه، ثم أعقبه الشاعر بـ (قيد الأوابد) من دون أن يذكر الأداة للإشارة إلى توحد المشبه والمشبه به في صفاتهما، فسرعته الكبيرة جعلته محيطًا بالوحوش في مطاردته لها فتحول إلى قيد لها وشبهه بـ (الذئب) الذي خصه الشاعر بـ(لاضرع ولا قحم) في متوسط عمره ليتناسب مع صفات فرسه في سرعته ونشاطه، وتجعله في أكمل قوته، ومن ثَمّ يشبهه (الفرس) بـ (أسفل الرمح) ليمنحه صفة القوة والصلابة، فهذه التشبيهات دلت على تمازج الشاعر مع واقعه وعلى دقته في تلمس الصور التي عززت معانيه الوصفية والتي أعطتنا صورة واضحة لمجموع صفات الفرس في أداء تناسبَ مع ما يريد الشاعر، وهذه الصورة التي رسمها الشاعر لفرسه الواقعي استمدها من معطيات متعددة كانت البيئة التي يعيش فيها في مقدمتها[30]، فكل عنصر واقعي محسوب نقل لنا في أداء الشاعر صورة جلّت لنا عن فرسه.

ونتلمس الصورة الواقعية في أداء امرئ القيس الذي أحكمه لإبراز صفات فرسه بتخيره لصفات الحيوانات (المشبهات به) في قوله:

لَهُ أَيطَلا ظَبيٍ وَساقا نَعامَةٍ وَإِرخاءُ سِرحانٍ وَتَقريبُ تَتفُلِ[31]

فقد شبّه خاصرتي الفرس بخاصرتي الظبي في الضمور، وساقيه بساقي النعامة في الطول والصلابة، وعدْوه بإرخاء الذئب، وتقريب الثعلب، وهذه أشياء أحسن ما تكون في الحيوانات الشبيهة بفرسه، التي أوضحت لنا ببروزها في أداء الشاعر صورة واضحة للوصف الجسماني والحركي لفرسه، والشاعر لم يستجلبها إلا ليقرب صورة فرسه التي لم نشاهدها من الواقع اليوم، فضلاً عن درجة التقارب بينهما التي نحسها من حذف أداة التشبيه في الصورة التشبيهية.

فالشاعر حينما عمد في أدائه إلى استجلاب الصورة التشبيهية إنما يريد أن يُفهم المتلقي أنّ الوصف المشترك متحقق في المشبه بمثل تحققه في المشبه به لغرض تحقيق المعنى في نفس المتلقي[32].

أما أوس بن حجر فيبرز السحاب بصورة جلية تضمنت أوصافاً عدّة بقوله:

كَأَنَّ فيهِ عِشارًا جِلَّةً شُرُفًا شُعثًا لَهاميمَ قَد هَمَّت بِإِرشاحِ
هُدلاً مَشافِرُها بُجًّا حَناجِرُها تُزجي مَرابيعَها في صَحصَحٍ ضاحي[33]

شبّه الشاعر صوت السحاب بالإبل التي جعلها عشارًا، ثم أتبعها بصفات أخرى (جلة، شرفًا، شعثًا، لهاميم، همت بإرشاح)، خمسة نعوت للموصوف في بيت واحد، ثم يتابع أوصافها في البيت الثاني (هدلاً مشافرها، بجًّا حناجرها، تزجي مرابيعها)، فجمع الشاعر للمشبه به ثمانية نعوت في بيتين من الشعر لقصد إيضاح المعنى.

ويشترك التشبيه في إظهار الواقع الصريح والخيال المنعكس عن الواقع، فمن خلاله استطاع أن يشخص أبعاد تفاصيل ملاحظاته لمشاهد الطبيعة وتجاربه الذاتية وأن ينقل كل ما لاح أمام عينيه نقلاً أمينًا[34]. فخيال امرئ القيس لم يبعده عن الواقع، فالصحراء التي لا أثر للحياة فيها لم يجد لها من شبيه واقعي أجود من الترس لخلوه من آثار الحياة وملاسته[35]، أما الأعشى الكبير فيقول:

وَبَيداءَ قَفرٍ كَبُردِ السَّديرِ مَشارِبُها دائِراتٌ أُجُن[36]

فالشاعر في أدائه استجلب (الثوب اليماني) ليشبه به الصحراء المقفرة التي تخترقها ناقته، ولعله أراد أن الرياح قد تركت على وجهها خطوطًا متموجة وأخاديد كالثوب اليماني.

أما النمر بن تولب فأطلاله الدارسة البالية الآثار يشبهها بحاشية البرد ليدل على فنائها وقدمها، وخص الحاشية عن غيرها لكونها تبلى قبل الأجزاء الأخرى[37].

أما منظر الحجارة التي تقاذفتها السيول وهي تتدحرج من أعالي الجبال فلم يتناسه امرؤ القيس وهو يتلمس المثال لفرسه المنحدرة بقوة وإقبال وإدبار مع اكتناز جسمه وملاسته وصلابته وقوة اندفاعه، فضلاً عن صفات الشموخ والتحدي والثبات[38].

ويتجه بعض الشعراء في أدائهم صوب عناصر واقعية، فالطفيل الغنوي يشبّه رضاخ الحصى الذي وطأته ناقته وتكسر بالبرد المتحلب من المطر[39]. أما زهير بن أبي سلمى فيشبه غور عيون الإبل في سيرها ليلاً بآبارٍ نضب ماؤها في قوله:

وَكَأَنَّ أَعيُنَهُنَّ مِن طولِ السُّرى قُلُبٌ نَواكِزُ ماؤُهُنَّ مُنَضِّبُ[40]

ولعل الشاعر وفّق في هذا الوصف في تأديته لمعاني التعب الظاهر في عيون الإبل من خلال صورة واقعية للآبار التي نضب ماؤها، فالعيون عند التعب والجوع تغور وتصبح شاحبة.

ويتلمس عنترة بن شداد ما يشابه رماحه من حبال البئر (الأشطان)، ولعله وجد فيها صورة قريبة من رماحه المشرعة إلى صدور فرسه لطولها[41].

أما قيس بن الخطيم فيعمد إلى صورة أكثر واقعية يستلهم فيها مرض (الجرب) في أدائه ليدل من خلاله على شجاعة قومه وبسالتهم التي يشبهها بإقبال إبل مصابة بمرض (الجرب) تهيج آلامها وتجعلها من الهياج تسرع في مشيتها فتقتحم من يلقاها من عقبات صورة مماثلة لهجوم قومه وعنفوانهم، ويجعل الشاعر من (الهناء) بأقرابها لأنه مما يستخدم لعلاجها لأنه إذا ما وُضع أولاً هيجها وهيج آلامها أكثر بقوله:

مَشَينا إِلَيها كَجُربِ الجِما لِ باقي الهِناءِ بِأَقرابِها[42]

فالشاعر أودع أداءه معاني البطولة من خلال صورة واقعية صادقة دلت على تمكن الشاعر من صنعته.

أما النابغة الذبياني فيستعطف النعمان بن المنذر بأن لا يجعله منبوذًا منفردًا منفورًا كما هو حال البعير الأجرب[43]، ولعل أداء الشاعر يوحي بمعانيه من خلال الصور الواقعية، فصور مرض (الجرب) المنفردة قد استملحها الشعراء في تأديتهم لمعانيهم وصورهم، وهذا يدل على أن الشاعر استطاع أن يستوعب كل مظاهر البيئة وصور الحياة الطبيعية والاجتماعية وعاداتهم وتقاليدهم، فكان «صورة عن واقع الحياة وجزءًا من واقع البيئة»[44].

أما أوس بن حجر فيقول:

يَسعى بِغُضفٍ كَأَمثالِ الحَصى زَمِعًا كَأَنَّ أَحناكَها السُّفلى مَآشِيرُ[45]

فشبه الشاعر الكلاب بـ (الحصى) ليبين عددها ومقدرتها العضلية لأجسادها التي تساعدها على مطاردة الثور، ثم انتقل إلى وصف أحناكها السفلى ويريد أسنانها، فشبهها بالمنشار لشدتها وبروزها، فالشكل ذكر الجسم عامة، ثم انتقل إلى جزء من الكل ليركز على محط النظر ومكمن الخطو عند الثور ثانيًا، وهذا ناتج عن رغبة في التدقيق وتحسين الصورة.

وعندما يرسم الشاعر الواقعي صوره المختلفة لحبيبته تراه يستمد عناصره من واقعه المحيط به؛ لأن «الواقعيين يقتبسون مادة عملهم من الواقع من طبيعة بلادهم مع إظهار البراعة في التقاط صورة واقعية جميلة من الطبيعة لذاتها وإبرازها على حقيقتها دون اعتماد على (الميتافيزيفية) أو التصوف»[46]. وهذا ما يصدق على الشاعر الجاهلي الذي تلمسَ تشبيهاته من الواقع، فامرؤ القيس تلمسَ في أدائه (حقف النقا) الذي يلعب عليه الوليدان، وخص الاثنين في اللعب؛ لان الندى أصابه فهو صلب وفيه لين ونعومة ولم يجعلهما أكثر؛ لأنهم إذا كثروا فسد الحقف وتضطرب الصورة[47] بقوله:

كَحَقفِ النَّقا يَمشي الوَليدانِ فَوقَهُ بِما احتَسَبا مِن لينِ مَسٍّ وَتَسهالِ[48]

فأداء الشاعر قد لامسَ أدق عناصر الواقع وصفاتها ليرسم صورة واقعية جمالية لجمال حبيبته، وعلى هذا فيمكن التعرف على «التشبيه بوصفه أداة بلاغية تصويرية يمثل النمط الحسي بوصفه قادرًا على تقريب وتمثيل المظاهر الواقعية وإيضاحها»[49].

وقد يقول قائل: إنّ التشبيهات في غالبيتها مكررة ما بين الشعراء، ولكن نردّ بأنه على الرغم من الاتفاق الشكلي لتشابيه الشعراء، إلا أن الاختلاف حاصل في القدرة الفنية لكل شاعر في توظيفه لعناصره الواقعية، فلكل شاعر طريقته وأسلوبه وأداؤه الخاص به الذي يميزه عن غيره في طريقة التناول وطريقة التركيب والطرح، فلو توقفنا عند بكاء الشعراء على الأطلال وتشبيه دموعهم لوضح الأمر أمامنا، فلنتأمل من قول الأعشى الكبير وهو يقول:

فَفاضَت دُموعي كَفَيضِ الغُرو بِ إِمّا وَكَيفًا وَإِمّا انحِدارا[50]

لقد صارت الدموع هنا دلاءً تقطر أو تسيل، وأخذت بعدًا أوسع مما كانت عليه عند امرئ القيس وهو يقول:

فَفاضَت دُموعُ العَينِ مِنّي صَبابَةً عَلى النَّحرِ حَتّى بَلَّ دَمعِيَ مِحمَلي[51]

إنه بكاء كثير تتابعَ فيه الدمع فائضًا، لكن الشاعر اكتفى بأن جعل هذا الدمع يبلل حمائل السيف. أما دموع زهير بن أبي سلمى فتبلغ الذروة بقوله:

كَأَنَّ عَيْنَيَّ في غَرْبَي مُقَتَّلَةٍ مِنَ النَّواضِحِ تَسقي جَنَّةً سُحُقا[52]

فدموعه جداول تفرغ فيه دلاء متتابعة تسقي بستانًا من النخيل، فتبين أنّ لكل شاعر أداءه الذي تميز به في نقل الألم عبر الصورة التشبيهية من خلال تخيره لأدواته وتركيبها، وتبعًا لنتيجة المشبه به الذي بلغته الدموع.

وكثيرةٌ هي التشبيهات الواقعية التي تضمنها أداء الشعراء لمعانيهم المختلفة، فأطلال طرفة بن العبد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليدِ، لتؤدي دلالة الثبات والخلود التي ترسمها دلالة الوشم ولونه الأخضر[53]. أما أوس بن حجر فيشبّه النقش على السيف (الفرند) بالآثار التي يتركها النمل على الرمل، وهذا يدل على دقة ملاحظة الشاعر في تخيره لعناصر صوره الواقعية لصورة السيف ونقشه والآثار التي يتركها النمل على الرمل[54]. أما النمر بن تولب فبعد أن بليت أثوابه يصف نفسه بأنه عزيز النفس شامخ كالسيف الذي أصبح غمده باليًا خلقًا ليدل على صلابته، فكما أنّ السيف لا يعيبه بلى الغمد فكذلك شاعرنا في قوله:

فَإِن تَكُ أَثوابي تَمَزَّقنَ عن بلًى فَإِنّي كَنَصلِ السَّيفِ في خَلَقِ الغِمدِ[55]

ولهذا نراه في صورة أخرى يعترف بأنّ الحوادث والأيام أبقت منه سيفًا قديمًا، آثار الاستعمال باديةٌ عليه؛ ليدل على كثرة الاستخدام التي تدل على كثرة المعارك التي خاضها، إلا أنه لا يزال يحتفظ بقوته التي يجعلها تخترق الأرض إلى أعماق لا يطالها الإنسان بكامل قامته وامتداد ذراعيه، إنه تعبير عن نزوع البطل إلى أن يكون لوجوده جذور راسخة في الحياة[56].

أما عامر بن الطفيل فيشبّه مهجويه بسواد الوجه، ثم يشبّه أنوفهم لصِغَرها وسوادها بمخلفات الأنعام (البعر)، ينظمه ويصفّه صبي في ملعب؛ ليدل على شدة احتقاره لمهجويه[57].فالشاعر الأصيل لا يشبّه شيئًا بآخر إلا لأنه يريد أن يكشف من خلال العلاقة بينهما معنًى أعمق من كل واحد منهما على حدة[58].

أما امرؤ القيس فالرمح الرديني الذي يحمله يشبه سنانه لبريقها بلهب صافٍ لم يتصل بدخان[59]، فدقة تخير الشاعر لشبيه سنان رمحه أوضحت واقعية أدائه، «فالتشبيه يتوجه نحو المنطق العقلاني والواقعي»[60].

ويشبّه لبيد بن ربيعة الأباريق بطائر الإوز[61]. أما عبيد بن الأبرص فيشبّه النساء بالظباء التي يشبهها بالأباريق من الفضة ويجعلها تحنو على أطفالها ليزيد من جمالها وأموميتها[62].

أما النابغة الذبياني فيشبّه النسور بشيوخ عليهم ألبسة يخزرون بعيونهم خلف القوم؛ لأنهم لا يستطيعون أن يفعلوا شيئًا[63]. أما بشر بن أبي خازم فيدرك ببصيرته درجة التشابه بين حبات الصقيع على متن ثور الوحش وبين حبات الجمان التي يجعلها على متنه تتحدّر[64].

فالتشابيه الجاهلية في غالبيتها مادية حسية مستمدة من الواقع، وتعتمد بالدرجة الأولى على الحس، وتخلو من الصور العقلية إلا ما ندر، مثل تشبيههم رسوم الطلل وآثار الدار بالسطور على الورق أو بالثياب اللينة المصنوعة من الجلود أو بثياب الوشي اليماني، وكل هذه التشابيه مادية لا تخرج عن نطاق المحسوس[65].

ومن أروع التشابيه الواقعية التي أوردها المسيب بن علس في قوله:

مَرِحَت يَداها لِلنَّجاءِ كَأَنَّما تَكرو بِكَفَّي لاعِبٍ في صاعِ
فِعلَ السَّريعَةِ بادَرَت جُدّادَها قَبلَ المَساءِ تَهُمُّ بِالإِسراعِ[66]

شبه الشاعر الناقة بذراعي المرأة التي تحوك ثوبًا كأنما تكرو بكفي لاعب في صاع. أو قد يشبهها أسامة بن الحارث بذراعي امرأة متمادية في سبابها وحركة يديها[67].

أما امرؤ القيس فيستحضر صورة واقعية (هداب الدمقس) ليشبه به شحم ناقته التي عقرها ليدل على نعومته[68] من خلال استخدام (الكاف) أداةً للتشبيه، وتمثل أداة التشبيه البؤرة التي تتكئ عليها عملية التصوير؛ لأنها تكشف في داخلها عن معنى التماثل والتشابه الذي يؤدي إلى تفاعل وتمازج صورتين واقعيتين تتوافران في طرفي التشبيه، ومن ثَمّ تؤلف صورة جديدة من واقع شعري جديد في أداءٍ لامسَ الواقع، فالأداة تحفظ لطرفي التشبيه استقلالهما وتكسب التشبيه كماله[69].

أما واقعية الشاعر فقد ألزمته أن يصرح بمعانيه المختلفة التي سجلها أداؤه من خلال تشبيهاته، فالأفوه الأودي يقول:

وَلَّوا هارِبينَ بِكُلِّ فَجٍّ كَأَنَّ خُصاهُم قِطَعُ الوِذابِ[70]

كثيرةٌ هي التشابيه الحسية التي زخر بها الشعر العربي، وأسهم من خلالها الشاعر في رصد عناصر الواقع لإبراز صور مشبهاتهم التي أرادوا نقلها بأداء فني مألوف، قريب إلى الأذهان، محبب إلى النفس، فضلاً عن كون التشبيه أسهم في كشف مشاعر الشعراء بأسلوب وضّح الغامض وقرب البعيد وشخّص المجرد وزاد الأشياء وضوحًا.

المبحث الثاني الصورة الاستعارية

الاستعارة تعد من الوسائل التي استعان بها الشعراء في أداء المعاني وتشكيل الصورة الشعرية، ولها قيمة خاصة في الشعر، وليس هناك من فرق بينها وبين التشبيه، إلا أنّ التشبيه يحتفظ بالمشبه والمشبه به بذاتيهما، وكل ما يفعله أن يربط الصلة بينهما، في حين تتجه الاستعارة لدمج الواحد في الآخر وتجعلهما شيئًا واحدًا، فالتشبيه أقرب إلى تصوير الواقع، أما الاستعارة فأمعن في الخيال[71].

وإذا كان القدماء من علماء اللغة والبلاغة اختلفوا في تعريفها، فإنهم لم يذهبوا بعيدًا في هذا الاختلاف، فهي عندهم أعلى مقامًا وأكثر اختصارًا وإيجازًا من التشبيه[72]، وأكثر قدرة على إثبات المعنى المطلوب، ولهذا استطاع الشعراء أن ينجحوا في عرض صور دقيقة لما يريدون تصويره، فجاء تصويرًا متقنًا محكمًا، وأصبحت صورهم هذه أكثر تأثيرًا وأعظم حيوية، وقد نال الواقع وعناصره جانبًا من اهتمامهم، وشكّل جانبًا من صورهم الشعرية التي استقوها من معترك الواقع بجنباته المختلفة البيئية والطبيعية والاجتماعية والاقتصادية واليومية.

والاستعارة واحدة من طرائق الأداء الفني التي تقوم على التشخيص المنبثق عن صور مادية منتزَعة من أفق البيئة، ومن خلال تفحصنا لأغلب استعارات الشعراء في عصر ما قبل الإسلام وجدنا أنها تمثل انعكاسًا واضحًا لأثر البيئة والواقع على وجه الخصوص، إذ يلاحظ أنّ الشعراء استمدوا استعاراتهم مما ورد فيها من مظاهر وأشكال وعناصر شكّلها الشعراء في أدائهم الشعري الصوري، وتظهر براعة الشاعر في قدرته على خلق التلاؤم بين عناصر الصورة الاستعارية من جهة، والتجربة الشعورية أو الجو النفسي العام للقصيدة من جهة أخرى[73].

وتتفاوت قدرة الشاعر الأدائية في استنطاق الكلمات، واقتناص العلاقات الخفية بينها التي تعبر عن كوامن النفس، وكان الشاعر الجاهلي في أدائه ذكيًّا في رصد العلاقات بين الأشياء المتباينة، فيصبح الكون والجمادات ذات دلالات إيحائية تسهم برصد المعاني وتعزيزها.

فالاستعارة تعمل على التمازج الروحي والنفسي بين الشاعر والواقع الذي أبرزه من خلال أدائه، وكل هذه العناصر تبدو عيانية واقعية.

أما استعارة زهير بن أبي سلمى[74] الرحى للحرب في أدائه لصورة الحرب والتنفير منها، فتخلق كونًا جديدًا بإضافة المحسوس إلى المجرد في ظل علاقة خاصة، تندمج فيها الأشياء المتباينة التي يُلمح بينها نوع من التشابيه، وعلى هذا «فالاستعارة تكون أكثر عمقًا في الشعر حين تلثم الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية»[75]. فضلاً عن كونها تعتمد على حدود الواقع العملي بدرجة كبيرة، حيث يكتسب التهديم بعد الواقعية إلى حد بعيد[76].

ولعل الصفة الغالبة لاستعارات الشعراء في عصر ما قبل الإسلام تتكئ على الأمور المحسوسة؛ ليدلوا بها على أمور معنوية معقولة، حتى تصير الأخيرة بفعل هذا الاستعمال ملموسة مرئية مع ما فيها من إيحاءات، الأمر الذي يتناسب مع عقلية البدوي التي تميل إلى المحسوسات دون المعقولات؛ وذلك لأن الشاعر الجاهلي كان يفسر كل شيء بالظاهرات المادية التي تحيط به؛ لأن عقليته لم ترقَ إلى التفسير التجريدي، بل كانت المادية المحسوسة مصدر إيحائه وأداة حية للتعبير عن خوالج نفسه وعواطفه[77].

كما أنّ تلك الحسية تحقق الغاية من استخدام الاستعارة في تجسيم المعنى وتصوره وتمثيله؛ لأنها تفرغ ما لا يحس وما لا يعقل إدراك ما يعقل، فتمنحه قوة الحياة، وتهبه حركة الجسم، وبذلك تقرب المعنى المجرد إذ كانت بطبيعتها تشكل انبثاقًا طبيعيًّا عن ولع البدوي بالأساليب الحسية وتفننه في طرائق أدائها[78].

وتُكسب الاستعارة الفاعلة بُعدًا فنيًّا موحيًا يجسد ويشخّص لفكرة ويلقي عليها ظلالاً وألوانًا مختلفة، وكل المعطيات التي تؤثر في حواس المتلقي تشترك في استقبالها عند انطلاقها من فكر المبدع وأحاسيسه[79].

وتحمل الاستعارة صفة أدائية؛ لأنها «تتجاوز الإطار اللغوي المحدود إلى آفاق واسعة تُغْني اللغة وتوسع من مدلولاتها، فتفجر طاقاتها الكامنة غير المرئية، وتجعلها بذلك قادرة على تصوير المعنويات وتجسيد الخلجات وخلق وجود جديد للعبارات»[80].

وتلتقي الصورة مع الاستعارة على صعيد الإدراك الحسي القائم على إعادة تشكيل الواقع ونقله من الحياة إلى الشعر، وتتصل الصورة الاستعارية بما تدركه الحواس، ولا يمكن أن تقوم من دون تأثير الحواس[81].

لقد استعمل الشاعر في عصر ما قبل الإسلام عمومًا الاستعارات الشعرية؛ ليضفي جوًّا خياليًّا على صورته، ويمنحها التجسيم حتى يقرّب الصورة البيانية من الواقع، أو أنه يستند إلى هذا الواقع ليبني فوقه خيالاً بعبارات لا تتجاوز الكلمة أحيانًا على سبيل الإيجاز والاختصار.

وتكمن أهمية الأداء الاستعاري في إدراك الواقع من منظور يظهره في أروع صور الانسجام وأكملها، كما أنه وسيلة من وسائل التأثير في الواقع نفسه[82]. والإدراك الشعري إدراك راقٍ يجعل من وعي الإنسان آلة تذوب فيها، وتتلاشى مظاهر التناقض، وليس مرآة عاكسة ميتة تعكس الصورة كما هي وبشكل سلبي[83].

والاستعارة ذات تأثير وإثارة حين تتفاعل أطرافها في أداء الشاعر براعته، ومن خصائصها: «أنها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ... فإنك لَترى بها الجماد حيًّا ناطقًا... والأجسام الخرس مبيِّنة، والمعاني الخفية بادية جلية... والمعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها قد جُسِّمت حتى رأتها العيون»[84].

إنّ «إدراك الاستعارة وقيمتها الجمالية في العمل لا بدّ له من تذوق لغوي ومعايشة للمجالات الدلالية ورموزها في كل جانب من جوانب الحياة المادية والنفسية؛ ذلك أنّ إضاءة الكلمة المستعارة وإشعاع دلالتها لا يتكشفان إلا لمن يعرف ويحس بأنها ليست من هذا المحيط الذي حلّت به...»[85].

وتؤدي الاستعارة دورًا مهمًّا في الأداء الفني للصورة من خلال تخطيها «سلطة العقل التقريري الواعي، وتصهر الأطراف المتقابلة صهرًا نفسيًّا يولد واقعًا نفسيًّا جديدًا لا يقل صحةً وصدقًا عن الواقع القديم»[86].وفلسفتها تقوم على توحيد أكثر من عنصر من عناصر الواقع في بناء صورة واحدة[87].

وتصبح الصورة بمثابة خلق مثالي للتجربة وتكثيف لواقع الحال؛ وذلك أنّ «الشعر هو ما يقول الكثير بأقل ما يمكن من كلام، والصورة في الشعر هي أداة ذلك الشعر؛ لأنها تلخص خلفية كثيرة التفاصيل هي التجربة»[88].

لقد استطاع الشعراء أن يتفاعلوا مع الواقع والحياة والوجود من خلال الأداء الصوري الذي تمسوا فيه الصور الواقعية التي أسهمت بشكل كبير في إضاءة أبعاد تجاربهم الواقعية، فلنتأمل طرفة بن العبد يقول:

فَلَيتَ لَنا مَكانَ المَلكِ عَمروٍ رَغوثًا حَولَ قُبَّتِنا تَخورُ
مِنَ الزَّمِراتِ أَسبَلَ قادِماها وَضَرَّتُها مُرَكَّنَةٌ دَرورُ[89]

فالشاعر نظم أداءه في ساعة غضب على عمرو بن هند الذي طغى على قومه متمنيًا لو كان عمرو نعجةً رغوثًا، تصيح بجوار قبتهم وتدر عليهم اللبن، وهي من النوع القليل الصوف الذي يتصف بكثرة اللبن، ولأخلافها جوانب واسعة مملوءة لبنًا باستمرار، ويستعير الشاعر لهذه النعجة لفظة (تخور)، والخوار للناقة، ثم (قادماها) لأنهما للناقة، ولعل الشاعر أراد أن يرسمه بصورة شنيعة في استعارته، جامعًا له ثلاث صفات حيوانية من النعجة والناقة والبقرة ليشهر به.

ويلجأ بعض الشعراء إلى استعارة صفات العناصر الواقعية لأشياء معقولة ليدلوا على قربها من الواقع في أدائهم، فعاصم بن جويرية يقول:

وإلا انتضيتم مُغمد الموتِ مصلتًا بأيدي رجالٍ يستجنّون بالصبرِ[90]

فالشاعر يؤكد حقيقة الموت المحتّم في بيتٍ يحتوي على ثلاث استعارات، أولها وثانيها جعل الموت فيهما مغمدًا ومصلتًا، وفي ثالثها جعل الصبر (يجن) الرجال أو يسترهم، وقد عمد الشاعر في أدائه إلى جعل الموت سيفًا مغمدًا ثم قرّبه من الحقيقة، فجعل الموت يُنتضى فجعله مصلتًا، ويجعل لقيط بن يعمر الإيادي للحرب شهابًا، ثم أكّد الحقيقة بأن أكد سطوعه، ومعلوم أنّ (قد) تستعمل للتحقيق واليقين بأن الأمر قد وقع في الماضي، وهذا ما يقرب الاستعارة من الحقيقة الواقعية في قوله:

ما لي أَراكُم نِيامًا في بُلَهنِيَةٍ وَقَد تَرَونَ شِهابَ الحَربِ قَد سَطَعا[91]

في حين يجعل الربيع بن عقيل من الحرب (تحنو وتخون) ليدل في أدائه على النصر والهزيمة ليشير لمن يحذره عنها بأنّ الحرب التي ظفر فيها لا تستمر في المرة القادة على حالتها، بل قد تخون في المرة القادمة، بدليل قوله: (دم بدم) بأنّ الدم سيكون عقابه الدم[92].

ويعمد زهير بن أبي سلمى صوب أداءٍ استعاريٍّ جميل، حين يستعير (الحبل) لعهد (أسماء)، وقد جاء به مجموعًا (حبالها) وأضيف إليه (جديد) (جديد حبالها)، فوراء هذا الأداء ـ في الحقيقة ـ معانٍ مستترة قصدها الشاعر وأوحى بها الأداء الذي نظمت فيه، ليدل على أنّ الحبيبة لم يكن لها عهد (حبل) ثابت، بل كان لها حبال عديدة، مما يوحي بتلونها في كل يوم فهي لا تعرف الثبات[93].

أما امرؤ القيس فيستعير الحبل في أدائه الذي يجعل من النجوم كأنها لطول الليل قد شُدّت بحبل مفتول (بكل مغار الفتل) إلى جانب الجبل (يذبل)، فلا مجال لتحريكها، ويزيد المسألة تفصيلاً حين يجعل (الثريا) لا تتزحزح من مكانها (مصامها)، وكأنما قد ربطت بحبل إلى الأرض، فهي لا تبرح مكانها، ليبرز لنا من خلال استعاراته ثقل الليل عليه[94].

وقد يسهم الأداء الاستعاري في توسيع دلالات الألفاظ من خلال إعطاء الصفات لغير عناصرها، فامرؤ القيس يستعير (التغريد) لصوت الحمار، وهو صفة لصوت الطيور، ولعل هذا ناتج من ألفة الشاعر لصوت الحمار بقوله:

يُغَرِّدُ بِالأَسحارِ في كُلِّ سَدفَةٍ تَغَرُّدَ مَيّاحِ النَّدامى المُطَرَّبِ[95]

ويستعير المثقب العبدي لمقدمة السفينة (الجؤجؤ) وهو من الأسماء الخاصة بالطيور (صدها) بقوله:

يَشُقُّ الماءَ جُؤجُؤُها وَتَعلو غَوارِبَ كُلِّ ذي حَدَبٍ بَطينِ[96]

ويعمد بعض الشعراء في أدائهم إلى إعطاء صفة الحياة من خلال الاستعارة لمعانيهم وتشخيصها، فلنسمع صفية بنت ثعلبة وهي تقول:

أَحيوا الجوارَ فَقد أماتته معًا كلّ الأعاربِ يا بَني شيبانِ
ما العذرُ قد لفّت ثيابي حرّةٌ مَغروسةٌ في الدارِ والمرجانِ[97]

أضفت الشاعر على (الجوار) وهو من القيم العربية الأصيلة الحيوية، من خلال استعارتها لصفات (الحياة والموت)، فجعلته كائنًا حيًّا مانحةً إياه هذه الصفات لتدل على أهميته.

ويستعير سويد بن أبي كاهل اليشكري في وصفه الرحلة في كلمة (يسبح) للسراب الذي يجعله يسبح على أعلامها وصحاريها بحركة لينة سهلة كالسباحة في الماء، وزاد في قرب هذه الاستعارة أن السراب يتراءى كأنه ماء، وهذه الاستعارة قريبة جدًّا من الحقيقة حتى كأنها تلتبس بها[98] في قوله:

يَسبَحُ الآلُ عَلى أَعلامِها وَعَلى البيدِ إذا اليَومُ مَتَع[99]

أما ذي الأصبع العدواني فيستعير في أدائه (ثدي الناقة) ليرسم مشهدًا تصويريًّا لمعاناته في الحياة وخبرته لها، وما أصابه من خير وشر في أداءٍ لامسَ شغاف الواقع في قوله:

وَلَقَد حَلَبتُ الدَّهرَ أَشطُرَهُ وعلمتُ ما آتي من الأمر[100]

فعمد الشاعر في أدائه صوب حذف المشبه (الثدي) وأبقى لازمة من لوازمه (حلبت) على سبيل الاستعارة المكنية.

ولما كان الشعر نتاج العقول والقرائح، فهو ثمرة التجربة الإنسانية، فبات من العسير على الشاعر أن ينشئ شعره في معزل عن بيئته الاجتماعية والطبيعية[101]، ومن الطبيعي أن يستعير الشاعر من الطبيعة والبيئة ليعزز معانيه.

وتبدو الصورة الاستعارية في الشعر الجاهلي بوصفها وسيلة مشرقة من وسائل الأداء الفني الذي يجمع إلى جانب الغور في أعماق المعنى الحركة والحياة في الصورة الأدبية، فلنتأمل الشنفرى وهو يقول:

تَراها كَأَذنابِ الحَسيلِ صَوادِرًا وَقَد نَهِلَت مِنَ الدِّماءِ وَعَلَّتِ[102]

فالشاعر شبّه السيوف بجماعة من الناس عطاش فأخذت تشرب من الدم لتشفي غليلها، لم تكتفِ بالشرب الأول فقط، بل إنها شربت وزادت تباعًا، وحذف المشبه به، ورمز له بأحد لوازمه وهو قوله: (وقد نهلت وعلّت)، ومرارة العطش اختارها الشاعر ليصف بها شدة حرقته إلى القتال، فقد شبّه الشاعر القتال بالماء، فحذف المشبه به ورمز له بـ (الغليل)، فهي استعارة مكنية، أما اللفظ المستعار (نهلت وعلت) فهي التي اختارها للسيوف.

ونتيجة لذلك تأتي الصور مشحونة بهذا الواقع؛ لأنّ الصور «لا تفد إلى الخيال عفو الخاطر، وإن كانت تبدو كذلك إذ هو في الحقيقة ينسجها بتحريض من الواقع القابع في الأعماق، أو قل يصوغها من نسيج هذا الواقع»[103].

فزهير بن أبي سلمى يجسم المنايا حين يصورها في أدائه فيجعلها (ناقة عشراء) تتخبط في سيرها، ونلمس في الاستعارة المكنية (خبط عشواء) منطقية الموت حين يتصرف في البشر على هذه الشاكلة، وقد ألقت الشيخوخة فضلاً عن المصير المجهول لما بعد الموت بظلالها على الشاعر، فصور الموقف بقوله:

سَئِمتُ تَكاليفَ الحَياةِ وَمَن يَعِش ثَمانينَ حَولاً لا أَبا لَكَ يَسأَمِ
رَأَيتُ المَنايا خَبطَ عَشواءَ مَن تُصِب تُمِتهُ وَمَن تُخطِئ يُعَمَّر فَيَهرَمِ
وَأَعلَمُ عِلمَ اليَومِ وَالأَمسِ قَبلَهُ وَلَكِنَّني عَن عِلمِ ما في غَدٍ عَمي[104]

فيبدو زهير عمومًا واقعيًّا إلى حد متصرف حين يستلهم الواقع دائمًا في خدمة الصورة وتأديته لها بإيصال المعنى، ولكن ربما تأتت قدرة الصورة الجاهلية على التواصل من هذه الناحية بالذات؛ «لأن البيئة تحفر أرضية مشتركة بين الشاعر وجمهوره، أي هي تقيم تواطؤًا قبليًّا بين الطرفين يؤدي وظيفة تيسر التوصيل، وجعل الصورة قادرة أن تغدو ناقلاً جيّدًا للمعنى»[105].

أما طرفة بن العبد فيستعير (الحبل) للمنية في أدائه ليدل على صورة الموت وسلطته على الأحياء وتصرفه فيهم كيف يشاء تمامًا، كصاحب الدابة الذي أطال لها الحبل في المرعى لترعى، فإذا شاء أرخى لها الحبل[106]، وإذا شاء شدّه، والاستعارة بعد ذلك «تفيد شرح المعنى، وتفعل في النفس ما لا تفعله الحقيقة»[107].

ويستعير عروة بن الورد (السهم) للموت ـ المنية ـ ليدل على وقوع الموت الذي لا يخطئ أحدًا، فضلاً عن فخره بأنه لم يكن جزوعًا إذا ما أتاه سهم المنية، فالاستعارة تؤدي وظيفتها في إظهار علاقات التشابه بين حدّي الاستعارة التي وظفها الشاعر للتعبير عن معاناته، فلنسمعه وهو يقول:

فَإِن فازَ سَهمٌ لِلمَنِيَّةِ لَم أَكُن جَزوعًا وَهَل عَن ذاكَ مِن مُتَأَخِّرِ[108]

أما لبيد بن ربيعة فيستعير (البكاء) للأرض، وهي من صفات الأحياء، وهذه الاستعارة نابعة من قيم اجتماعية وإنسانية تجعل من الأرض كائنًا حيًّا له مشاعر وأفكار، وهو بذلك لم يخرج عن الحدود التي رسمها الشعراء من قبله في كون الاستعارة لم تخرج عن حدود الواقعية في قوله:

بَكَتنا أَرضُنا لَمّا ظَعَنّا وَحَيَّتنا سُفَيرَةُ وَالغَيامُ[109]

أما عروة بن الورد فيستعير (الثوب الملبوس) للموت ليدل على أن الموت أصبح رداءً لهم لما اعتادوا عليه من كثرة الحرب والتقاتل في قوله:

لَبوسٌ ثِيابَ المَوتِ حَتّى إِلى الَّذي يُوائِمُ إِمّا سائِمٌ أَو مُصارِعُ[110]

فقد جعل للموت ثيابًا تُلبَس وكان ممن يلبسونها، فهو يلاقي المنايا كلما حملته نفسه الأبيّة على مصارعة مصاعب الحياة ومقارعة خطوبها.

أما بشر بن أبي خازم في قوله:

وَخَيلٍ قَد لَبِسناها بِخَيلٍ نُساقيها كَذَلِكَ ما تُساقي[111]

ففضلاً عن الاستعارة المتمثلة في (لبسناها) فقد وظّف الشاعر في أدائه استعارة أخرى لبيان شدة تلك الخيول (نساقيها كذلك ما تساقي)، فهي لا تسقي الماء الذي يحتاجه الإنسان والحيوان وسط الجدب والقحط، بل تسقي كؤوس الموت، فالموت أصبح شرابًا يُسقى به الأعداء، فالشراب الأول يحيي الإنسان، أما الآخر فينهي حياته وبموت الأعداء يتحقق النصر لقوم الشاعر ثم الحياة، ومن هنا يمكن القول: «إننا مع الاستعارة نعايش تلاقيًا بين سياقين ودلالتين، فالكلمة المستعارة من محيط بعيد عما يجري في السياق الأساس لا تنفصل دلالتها وتتحول، بل هي تحمل ظلال السياق القديم، وتكتسب من هذا الإطار الدلالي الجديد، فتغدو كلمة جديدة، إذ لا تبقى على حالها السالفة، وهي ليست جزءًا مألوفًا في الحالة الجديدة...»[112].

ويلاحظ بعض الدارسين أن سبب توجه الكثير من الشعراء للإكثار من فن الاستعارة في أشعارهم ليدل على تراكم خبراتهم ونضجهم الفكري المصاحب لتطور الحياة، فضلاً عن الأداء الفني[113]. ويبدو أنّ سبب ذلك راجع إلى أنّ الاستعارة من طرائق الأداء التي تقوم على التشخيص الإيحائي المنبثق عن صور مادية حسية منتزعة من أفق البيئة.

ويعمد امرؤ القيس في أدائه لاستعارة (الفيقة) وهي أن تُحلب الناقة ثم تُترك، ثم يعاود حلبها، فما بين الحلبتين فيقة، ليشير إلى توقف المطر عن الانهمار ثم معاودته، فاستعار الشاعر المحسوس

للمحسوس بجامع التقطيع ثم الانهمار مرة أخرى، ولعل السبب في هذه الاستعارة راجع إلى تلازم حياة الحيوان بالمطر الذي ينبت الكلأ[114].

أما قيس بن الخطيم فيستحضر في أدائه نبات البردي في استعارته لقدمي حبيبته، ليدل من خلالهما على لدونة قدميها وبياضهما واستوائهما، ويجعل الشاعر لهذا النبات بيئة صالحة يجمع له أجمل المواصفات الكفيلة بإبراز الدلالات الجمالية للمرأة في أدائه وهو يصرح بذلك بقوله:

تَخطو عَلى بَردِيَّتَينِ غَذاهُما غَدِقٌ بِساحَةِ حائِرٍ يَعبوبِ[115]

ويجنح طرفة بن العبد صوب استعارة واقعية يدل من خلالها على درايته بأمور صنعته في قوله:

إِنّا لَنَكسوهُم وَإِن كَرِهوا ضَربًا يَطيرُ خِلالَهُ شَرَرُهْ
وَالمَجدُ نَنميهِ وَنُتلِدُهُ وَالحَمدُ في الأَكفاءِ نَدَّخِرُهْ[116]

فالتنمية والإتلاد والادخار عمليات مادية، والمجد لا ينمي حقيقة ولا يتلد، وكذلك الحمد لا يُدّخر ولا هما قابلان لتلك الأفعال في ذاتهما، وقد استعار الشاعر قبل هذه الاستعارات (لنكسوهم) للضرب ليدل على إحاطتهم بعدوهم وضربهم لهم، فكأنهم قد كسوهم به، ثم أعقبها بتنمية المجد وإتلاده وادخار الحمد في أدائه ليدل بأنّ هذه الأخيرة لم تأتِ من فراغ، بل من السعي والاقتتال مع الأعداء، فالأداء الاستعاري يهب الحياة للجماد ويمنح التصرف للموات والأمور المعنوية حتى عدّ المجد ينمي ويتلد، والحمد يدّخر كما تنمي وتدخر الأمور المادية المحسوسة، فاستعار المحسوس للمعقول.

أما الأعشى الكبير فيستعير لفظتَي (أسبلت واستهلت) و(شآبيب) التي هي للمطر يشبه بها الموت الذي لحق بأعدائه من الفرس والضربات المتلاحقة التي انهالت عليهم بالمطر الذي تندفق شآبيبه من الماء، ولم يصرح بلفظ المطر المستعار، فأبقى لازمة من لوازمه (شآبيب) وما يدل عليه، وقد تلاءمت لفظتا الفعلين (أسبلت واستهلت) مع المطر المشبه به في قوله:

فَجادَت عَلى الهامَرزِ وَسطَ بُيوتِهِم شَآبيبُ مَوتٍ أَسبَلَت وَاستَهَلَّتِ[117]

ويعمد زهير بن أبي سلمى إلى تأدية معانيه في بيتين من الشعر استند في أدائهما على استعارة عناصر الطبيعة الصامتة والمتحركة في قوله:

فَقَضَّوا مَنايا بَينَهُم ثُمَّ أَصدَروا إِلى كَلَأٍ مُستَوبِلٍ مُتَوَخَّمِ
رَعَوا ما رَعَوا مِن ظِمئِهِم ثُمَّ أَورَدوا غِمارًا تَسيلُ بِالرِّماحِ وَبِالدَّمِ[118]

فاستعار الشاعر لعاقبة الحرب السيئة بأنهم يرجعون منها إلى أوخم النتائج وأسوأ العواقب كمن يرجع بإبله وماشيته إلى المرعى الوخيم غير المستطاب أو المستمرأ، وفي البيت الثاني يستند أداؤه إلى استعارتين جميلتين انتزعهما من أفق الواقع البيئي للبادية حين شبّه حالهم حين كفوا عن القتال مدة ثم عاودوا الحرب لإرواء عطش الثأر في نفوسهم بحال الإبل ترعى الكلأ مرة ثم تساق إلى الغمار لترتوي ولكنها لا ترد ماءً صافيًا، وإنما ترد غمارًا تضطرب بالسلاح وبالدم، وهذا الكلأ الذي ترعاه وبيل وخيم؛ لأنهم لا يكفون عن الحرب إلا ليستعدوا لغيرها ثم يتحملون أعباءها وأوزارها، فالأداء الاستعاري يأخذ بعضه برقاب بعض، فضلاً عن كونها مستوحاة من صميم البيئة التي شاع فيها (رعي الإبل).

وقد يعمد بعض الشعراء إلى استعارة مسميات بعض الحيوانات ويضيفونها إلى الإنسان ليدلوا من خلالها على الصور الواقعية وحالة التردي والبؤس التي دفعت الشاعر لأن يساوي بين الذوات العاقلة وغير العاقلة، فلنسمع أوس بن حجر وهو يقول:

وَذاتُ هِدمٍ عارٍ نَواشِرُها تُصمِتُ بِالماءِ تَولَبًا جَدِعا[119]

فاستعار (التولب) لولد المرأة وهو لولد (الحمار) لتناسبه مع الموقف والحال والأداء الذي يصف حال التردي للمرأة الفقيرة وولدها الجائع الذي تحاول أن تصمته بالماء لقلة لبنها؛ لأنها لا تجد ما يغذيها لتدر اللبن.

أما امرؤ القيس فقد شبّه ليله الطويل الكئيب بموج البحر، ثم جسّم هذا الليل من خلال استعارة السدول له (أرخى سدوله) في الاستعارة المكنية، فجعله يشبه الخيمة، إثباتًا لوطأة الليل الذي تحول إلى خيمة هائلة تحتوي كون الشاعر وتسدل ستورها عليه (بأنواع الهموم)، وهنا تبرز معاناة الشاعر حين عدل عن (سدول الظلام) إلى (سدول الهموم) التي أطبقت عليه من كل ناحية كما تطبق سدول الخيمة التي تحيط بهم من كل جانب، ثم يتحول الليل الثقيل إلى هيئة أخرى من خلال استعارة الشاعر لـ(تمطى بصلبه) التي توحي بثقله المتباطئ وهو يردف أعجازه إلى كلكله لكي يجثم على الشاعر فيسحقه سحقًا كالبعير الذي ينهض بصدره ليتحول ثقله إلى مؤخرته، فلا يستطيع النهوض إلا بصعوبة وببطء، فالشاعر من خلال أدائه الاستعاري الذي اختار له صورًا واقعية (الليل، الموج، القول، والسدول، والعجز، والكلكل) أن يجسد حجم الأسى والمعاناة التي لامست نفسه[120].

وكثيرة هي الاستعارات التي برزت في أداء الشاعر الجاهلي والتي كانت تحمل صفة الواقعية، فحوافر ناقة الطفيل تهدي بعضها بعضًا الغبار الذي ينطلق منها بشكل متناوب[121].

أما أوس بن حجر فيعبر عن الوحدة والتكاتف ونبذ الفرقة من خلال استعارته لصورة الطائر الذي لا يطير بغير جناح، ولعل سبب اختيار الشاعر للجناح على غيره من أجزاء الطير؛ لقرب دلالته من الحنو والرحمة والحماية والحفظ، ليبرز نبذه للفرقة والتشتت، فكما لا يستطيع الطائر الطيران بغير جناح، فكذلك لا يستطيع الرجل أن يعيش بعيدًا عمن يوفر له الحماية والحفظ (قبيلته)[122].

من كل ما تقدم نستطيع القول إنّ الشعراء في عصر ما قبل الإسلام اتكأوا في أدائهم الصوري الاستعاري على عناصر واقعية، قربوا من خلالها معانيهم ودلالاتها، كما أنها أخرجت الصور المعنوية إلى حيز الحسية الملموسة التي أغنت الأداء الشعري، وعززت ارتباطه بالواقع، فأصبح يحمل صفة الواقعية حتى عبر الصور المجازية التي لجأ الشعراء من خلالها (الاستعارة) صوب إنشاء لغة جديدة تلامس الواقع وتعكس بظلاله على الأداء الشعري بطريقة فنية ابتعدت عن التقريرية المباشرة.

المبحث الثالث: الصورة الكنائية

شغلت الكناية حيزًا كبيرًا من أساليب الأداء البياني لدى الشاعر الجاهلي، ولعل من «أبرز الأسباب التي دعت الشاعر العربي قبل الإسلام إلى أن ينزع إليها كونها من وسائل التعبير الحسي التي يتم فيها تصوير المعنى وتجسيمه بشكل حي مألوف وبصورة حية ماثلة أمام العيان»[123]، وتأتي واقعية الأداء الصوري الكنائي؛ لأنها تعد انبثاقًا «عن النزعة الحسية التي تأصلت لدى الشاعر واستثمرت في روحه، فعبر عنها بهذه الصور البيانية»[124].

وليست الكناية مجرد أداء معنى بألفاظ لا تدل على ظاهر مدلولها، وإنما هي صياغة فكرة تنبع من وجدان صاحبها فتتماسك ألفاظها، وتنسق تعبيرًا لكل لفظ منه مكانة وشيجة تربطه بما قبله وبما بعده، فيومض بالمعاني وظلال المعاني والإحساس إيماضًا لو زعزع ذلك أو سواه عن موقعه لعجز التعبير كله عن أداء مهمته البلاغية[125].

ويرى بعض الباحثين أنّ الكناية ليست تعبيرًا حقيقيًّا ما دام المراد منها ليس ما يدل عليه ظاهر اللفظ؛ لأنها تعتمد الأسلوب الفني في وضع الألفاظ بعيدة عن معانيها الحقيقية التي لا يدل عليها ظاهر اللفظ دلالة مباشرة[126]، ولكن هذا الرأي عليه مأخذ بدليل قول عبد القاهر: «قد أجمع الجميع على أنّ الكناية أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح»[127]، وقد علل ذلك الحكم بقوله: «تفسير هذا أن ليس المعنى إذا قلنا: الكناية أبلغ من التصريح أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشد. فليست المزية في

قولهم: (جم الرماد) أنه دل على قِرى أكثر، بل المعنى أنك أثبتّ له القِرى الكثير من وجه، وهو أبلغ، وأوجبته إيجابًا أشد، وادّعيته دعوى أنت بها أنطق وبصحتها أوفق»[128].

وعلى هذا تتسلل الواقعية إلى الأداء الكنائي في كونها وسيلة من وسائل تأكيد المعنى ودلالته وتقويتها، فضلاً عن توضيح الدلالة وجعل الصورة الذهنية من الجلاء والصقل بحيث تزيل الشك والوهم.

وتتضح واقعية الكناية وبلاغتها من خلال «ذكر الشيء يصحبه برهانه فهو أوقع في النفس وآكد لإثباته وهذا سر بلاغتها»[129]. إلا أنّ هذا يحدُّ من الإيحاء، فلا تعبر الكناية عندها عن مخيلة واسعة بقدر ما تعبر عن طريقة طريفة أو مبتكرة في تأدية المعنى[130]. فضلاً عن أنهم استمدوا صورهم الكنائية من الحياة وتقاليدها وأعرافها وما يجري على مسرحها[131].

وعلى الرغم من أنّ الكناية قد تحسب على التلويح والرمز والإيحاء إلا أننا وجدنا فيما يخص موضوعنا (واقعية الأداء والصورة الشعرية)، الكثير من العناصر الواقعية استعملها الشعراء في كناياتهم المباشرة.

ولا تقلُّ الكناية أهميةً عن (التشبيه) و(الاستعارة)؛ لكونها وسيلة من وسائل التصوير، إذ تبرز المعاني المعقولة المجردة في صورة محسوسة، وتسهم في الكشف عن معانيها وتوضيحها، وتعد الكناية من الوسائل المهمة في بناء الصورة الشعرية، إذ إنّ «التعبير بالكناية له منزلة التصوير بالاستعارة، فكل منهما يصدر عن ذائقة فنية وقيمة بلاغية تتعلق بفن القول»[132].

ولقد احتل عالم الواقع وعناصره المختلفة موقعها البارز في الأداء الكنائي للشعراء، وقد حرصوا على استحضار صوره وصور عناصره في نصوصهم الشعرية ليكنوا عما خالجهم من مشاعر وأحاسيس، فلنتأمل امرأ القيس وهو يقول:

فَتوضِحَ فَالمِقراةِ لَم يَعفُ رَسمُها لِما نَسَجَتها مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ[133]

فأداء الشاعر يجنح صوب التكنية عما فعلته الرياح برواحها وغدوّها بـ (نسجتها) ليدل على «أنّ آثار المنازل لم تُمحَ لاختلاف الرياح عليها، فهي تلبس من نسج إحدى الرياح ثوبًا من التراب يغطي عليها، ثم لا تلبث الريح الأخرى أن تعريها منه، وعن هذا الاختلاف كان بقاء الآثار واضحة ماثلة»[134].

وترتبط الكناية في نفوس الشعراء المتعلقة بالحياة المادية الحسية، وهي تحافظ على واقعيتها بارتباطها بنقل الواقع نقلاً صادقًا، على الرغم من كونه واقعًا فنيًّا، وهذا ما يتجلى في أداء ذي الإصبع العدواني الكنائي في قوله:

يا عَمرُو إلّا تَدَع شتمي وَمَنقَصَتي أُضربكَ حَتى تَقولُ الهامَةُ اسقُوني[135]

فعبارة الشاعر: (أضربك حتى تقول الهامة اسقوني) تعطينا معنًى حقيقيًّا مباشرًا وآخر كنائيًّا عبّر فيه الشاعر عن (الموت) الذي سيُلحقه بخصمه.

أما الأعشى الكبير فيقول:

صِفرُ الوِشاحِ ومِلءُ الدّرعِ بَهكَنَةٌ إذا تَأَتّى يَكادُ الخَصرُ يَنخَزِلُ[136]

فقد ذكر النحّاس في شرحه أنّ قوله «(صفر الوشاح) يصف أنها خميصة البطن دقيقة الخصر، فوشاحها يقلق عنها لذلك وهي تملأ الدرع لأنها ضخمة»[137]. فقوله: (صفر الوشاح) دالة على رقة الخصر، و(ملء الدرع) دال على تمام الخلق من طول وامتلاء صدر وعجيزة، فالشاعر أراد ذكر الشيء فتجاوزه فذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة عليه[138].

أما بشر بن أبي خازم فيجعل من حبيبته مهضومة الكشحين ريّا المعصم، كناية عن العز الذي تعيش فيه المرأة[139]، وهضيم الكشح جائلة الوشاح ما غذيت ببؤس[140].

أما امرؤ القيس فيجعلها تنام وقت الضحى (نؤوم الضحى) وتخصيص الشاعر هذا الوقت من رموز الكناية التي تدل على أنّ لها من يكفيها من الخدم، فهي تنام ولا تهم بشيء[141].

كما أنّ الشاعر الجاهلي مالَ إلى تحرّي الصدق الشعوري والفني في الأداء والمعنى، فحسان بن ثابت لا يتوقف في شعره الجاهلي عن دقته في اختيار الصور الكنائية المتلبسة بواقعه المادي بقوله:

يُغشَونَ حَتّى ما تَهِرُّ كِلابُهُم لا يَسأَلونَ عَنِ السَّوادِ المُقبِلِ
بيضُ الوُجوهِ كَريمَةٌ أَحسابُهُم شُمُّ الأُنوفِ مِنَ الطِرازِ الأَوَّلِ
نَسَبي أَصيلٌ في الكِرامِ وَمِذوَدي تَكوي مَواسِمُهُ جُنوبَ المُصطَلي[142]

فالكناية في أداء الشاعر تُستغل بشكل فعال لتصوير المعاني المحسوسة في صور ذهنية، فهؤلاء القوم هم محط الضيافة (يغشون) كناية عن كثرة ضيوفهم، حتى إنّ كلابهم من كثرة النازلين بهم لا تنبح لاعتيادها عليهم، وهؤلاء القوم لا يسألون عن المقبل إليهم (السواد المقبل)، وهي كناية عن صورة الضيف القادم في جنح الليل البهيم، والأداء الصوري يركز على (الليل) كإشارة زمانية في صورة الشاعر الدالة على قدوم الأضياف لما يحمله الليل من دلالة على شدة حاجة القادم فيه إلى المعونة والراحة، وهذا الاختيار الزماني يضاعف معنى المدح لهؤلاء القوم.

ويكني أوس بن حجر عن شدة الوقت من خلال الإبل الحديثة النتاج التي يمنعونها من السير خلف أمهاتها في السنة المجدبة لكيلا تضعفها بقوله:

وَالحافِظَ الناسَ في تحوط إذا لَم يُرسِلوا تَحتَ عائِذٍ رُبَعا(143)

فالصور الواقعية الحيوانية أسهمت في أداء الشاعر الذي ركّبها في صور فنية جديدة بإبراز شدة الوقت (الجدب).

أما زهير بن أبي سلمى فيستحضر صورة (العصي والخيمة)؛ ليكني من خلالهما عن الإقامة بقوله:

فَلَمّا وَرَدنَ الماءَ زُرقًا جِمامُهُ وَضَعنَ عِصِيَّ الحاضِرِ المُتَخَيِّمِ(144)

وتنبثق الكناية من الصورة التي يؤديها الشاعر في وصفه لحرارة الشمس وشدتها فيسمعنا (صوت الجنادب)، فأقام كنايته عن تلك الصورة السمعية التي توحي لنا أنه خرج في الحر الشديد في المكان الموحش المقفر، وليدل على أنّ (الجندب) إن رمض في الحر لم يقر في الأرض فيطير ويفر، ونسمع لرجليه صريرًا، فالكناية في أداء الشاعر انبثقت عن صورة سمعية واقعية في قول بشر بن ابي خازم:

أَرمي بِها الفَلَواتِ ضامِزَةً إِذا سَمِعَ المُجِدُّ بِها صَريرَ الجُندُبِ(145)

وفي إطار الاغتراب النفسي نجد في نسيج الصورة السمعية (عد الحصى) كناية عن الحيرة عند امرئ القيس الذي يقول:

ظَلَلتُ رِدائي فَوقَ رَأسِيَ قاعِدًا أَعُدُّ الحَصى ما تَنقَضي عَبَراتي(146)

فكناية الشاعر قامت على أداء واقعي وعلى عد الحصى وحسراته المتتابعة التي تكاد تحرق أنفاسه، فالأثر النفسي الشديد واضح فيها، وإن صوّر لنا حالته قاعدًا، وقد ظل رأسُهُ بردائه ليرسم صورة واقعية تنبض واقع الاغتراب.

وعبّر الشعراء في العصر الجاهلي بأسلوب الكناية عما هو محمود لتأكيده وعما هو مذموم لتجنبه، وتشع فنية الكناية من خلال تأدية الشعراء لمعانيهم التي حملت قيمهم السلبية والإيجابية الواقعية، فلنتأمل زهير بن أبي سلمى وهو يقول:

وَمُرَهَّقُ النيرانِ يُحمَدُ في الـ لَأواءِ غَيرُ مَلَعَّنِ القِدرِ(147)

فالشاعر جعل من ممدوحه متعب النيران ليكني عن كثرة الطبخ واستمرار النار، مستخدمًا صيغة اسم المفعول (مرهق النيران) ليدل على تكثير وقوع الفعل ليعمق صفة الكرم، التي شفعها بكناية ثانية (غير ملعن القدر)، ليدل على كثرة الطبخ والقدر الممدوحة هي الملعونة لكونها تنهل بعطائها على الفقراء واليتامى والأرامل.

فالصورة الكنائية تتداخل في بناء تجسيدي لتفجر دلالات رامزة تكون في دلالاتها المتآزرة وشائج متداخلة معبرة عن موقف متكامل للشاعر[148].

ويستخدم زهير بن أبي سلمى كنايات كثيرة يصوغها صياغة بأداء واقعي يتلمس من خلالها القيم الإيجابية التي آمن بها المجتمع في ذلك العصر، فيجعل من ممدوحه معترك الجياع وحدبًا على المولى، ولنعم حشو الدرع، وأُرعدت رئة الجبان[149]، إذ جاءت الكناية في أداء الشاعر بمثابة أدلة برهانية على القيم الإيجابية للكرم والفروسية وبأسلوب فني عزز الشاعر من خلالها دلالات المعاني.

ويتلمس المتلمس الضبعي الأثواب ليكني من خلالها عن العجز، فيجعل للعجز ثوبًا ملبوسًا ليكني عن الذلة والمسكنة[150].

أما أوس بن حجر فيكني عن البخل في قوله يهجو إحدى القبائل:

مَباشيمُ عَن لَحمِ العَوارِضِ بِالضُّحى وَبِالصَّيفِ كَسّاحونَ تُربَ المَناهِلِ[151]

ليدل على أنهم لا يذبحون إلا ما كان عليلاً لا يُنتفع به من لؤمهم، ولا يردون للماء إلا مساءً بعد صدور الناس وذهابهم بصفوة المكرع وعنفوان المنهل.

فالشاعر في أدائه يستحضر كنايتين، الأولى في الشطر الأول، يكني عن بخلهم بأنهم قوم لا يذبحون الناقة إلا لعيب فيها، ثم يكني عن ضعفهم وذلتهم بين القبائل في كونهم لا يردون الماء إلا آخر الناس، فلا يدركون منه شيئًا.

ثم يكني في صورة أخرى بالثوب عن السبّة والعار بقوله:

فَأُخرِجَكُم مِن ثَوبِ شَمطاءَ عارِكٍ مُشَهَّرَةٍ بَلَّت أَسافِلَهُ دَما[152]

أما الشنفرى فيجعل من حليلته بمنجاة عن الذم في أداء كنائي بقوله:

لَقَد أَعجَبَتني لا سَقوطًا قِناعُها تحِلُّ إِذا ما مَشَت وَلا بِذاتِ تَلَفُّتِ
بِمَنجاةٍ مِنَ اللؤمِ بَيتها إِذا ما بُيوتٌ بِالمَذَمَّةِ حُلَّتِ
كَأَنَّ لَها في الأَرضِ نِسيًا تَقُصُّهُ عَلى أَمِّها وَإِن تُكَلِّمكَ تَبلَّتِ
أُمَيمَةُ لا يُخزى نَثاها حَليلَها إِذا ذُكِرِ النِّسوانُ عَفَّت وَجَلَّتِ[153]

فامرأته بمنجاة عن الذم لابتعادها عن القبح، وإذا ما تحدثت عن زوجها لا تخبر عنه إلا خيرًا، وإذا ما ذكرت النسوان، فحظها منه العفة وحسن السيرة، وحين يعود لا يسأل أين ظلت، لما تتمتع به من ثقة عالية، حتى في مشيتها لا تتفلت، وهي من خجلها لا ترفع بصرها، وكأنها تبحث عن شيء في الأرض ضائع لشدة حيائها ولا تتلفت، فالأداء الكنائي مسيطر على أجواء النص.

ويكني بعض الشعراء عن الانعتاق عن العبودية من خلال الصورة اللمسية (ملاسة الجلد) كما في قول المتلمس الضبعي:

فَلا تَقبَلَنْ ضَيمًا مَخافَةَ ميتَةٍ وَموتَن بِها حُرًّا وَجِلدُكَ أَملَسُ[154]

وقد تتآزر الكنايات في أداء الشاعر في رسم الصورة الكلية لمعاني التمدح في قول النابغة الذبياني:

رِقاقُ النِّعالِ طَيِّبٌ حُجُزاتُهُم يُحَيّونَ بِالريحانِ يَومَ السَّباسِبِ
تُحَيّيهِمُ بيضُ الوَلائِدِ بَينَهُم وَأَكسِيَةُ الإِضريجِ فَوقَ المَشاجِبِ
يَصونونَ أَجسادًا قَديمًا نَعيمُها بِخالِصَةِ الأَردانِ خُضرِ المَناكِبِ[155]

فالصور الكنائية في غالبيتها واقعية ضمنها الشاعر الجاهلي أداءه، فأعطتنا دلالاتها الفنية من خلال روعة توظيف (رقاق النعال، وطيب حجزاتهم، وأكسية الإضريج، يصونون، بخالصة الأردان)، ثم ينتقل الأداء الكنائي إلى تصوير ترف ملوك الغساسنة وطيب عيشهم، ثم تتوالى عبارات (يجيون بالريحان، وتحييهم بيض الولائد)؛ لنقف على صلة الأمراء بشعبهم والتقدير الذي يحظون به، وهذا يعطي حياتهم لونًا اجتماعيًّا يحس الإنسان بضرورته، وكثيرًا ما فاضل الناس بين عيش بسيط فقير مفعم بالحب والوشائج الاجتماعية وآخر فيه كل المطامح المادية، لكنه يفتقد الدفء ونبض الإنسان[156].

لقد حاول الشاعر الجاهلي أن ينسج كناياته بأداء فني يبعث فيه الحياة، ويعبر عن عواطف الشاعر وأحاسيسه، فلنسمع ثعلبة بن صعير وهو يقول:

باكَرتُهُم بِسِباءِ جَونٍ ذارِعٍ قَبلَ الصَّباحِ وَقَبلَ لَغوِ الطائِرِ[157]

فكنى الشاعر عن أصوات الطيور بـ(اللغو)؛ ليدل على الوقت المبكر الذي تستيقظ فيه الطيور، فيسمع لها أصوات متداخلة كأنها اللغو غير المفهوم.

وكثيرةٌ هي العناصر الواقعية التي استمد منها الشعراء كناياتهم، فامرؤ القيس يكني عن حرائر النساء ببيضة النعام[158]. أما عروة بن الورد فيعبر عن الراحة والتنعم بسقيا الماء النمير[159]، ويكني حاتم الطائي عن كرمه بقوله:

لا تَسأَلي قِدري إِذا ما طَبَختُها عَلَيَّ إِذا ما تَطبُخينَ حَرامُ[160]

فكنى الشاعر عن كرمه بحرمة الطعام الذي لا يشاركه فيه أحد. وكنى زهير بن أبي سلمى عن التحالف بـ(دق عطر منشم) بقوله:

تَدارَكتُما عَبسًا وَذُبيانَ بَعدَما تَفانوا وَدَقّوا بَينَهُم عِطرَ مَنشِمِ[161]

فدق العطر بينهم كناية عن غموس أيديهم به تأكيدًا على توحدهم، ليدل على الاتحاد على الموت وعدم الاستسلام.

وأعطى الشعراء لأشياء حياتهم مسميات كنائية تخيروها مما جاد بها واقعهم، فالشنفرى يبشر أم عامر للجمه بعد موته[162]، أما زهير بن أبي سلمى فيكني عن الحرب بأم قشعم[163].

أما الشنفرى فيعمد صوب الكناية ليبرز فخره وهو يقول:

دَعَستُ عَلى غَطشٍ وَبَغشٍ وَصُحبَتي سُعارٌ وَإِرزيزٌ وَوَجرٌ وَ أَفكُلُ[164]

فالشاعر اختار أصحابه على غير طريقة الآخرين، فيصاحب الظلمة والمطر والحر وقت اشتداد الجوع والبرد الشديد والخوف والرعد مع الصقيع، فلله در الشنفرى لم يترك شيئًا مما يخافه الإنسان إلا عدّده مبيناً تصديه وترويضه لها[165].

ولعل اختيار الشاعر للكناية يكون مخصوصًا بالتجربة الآنية والموضوعية، وواقع الحياة قد يعجز الشاعر عن التعبير عنها من خلال أدائها حقيقة، فيعمد الشاعر إلى الكنائية لكونها تكشف عن أبعاد ما تروم إليه الشاعرية، فلنتأمل الأعشى الكبير وهو يقول:

طَويلَ نِجادِ السَّيفِ يَبعَثُ هَمُّهُ نِيامَ القَطا بِاللَّيلِ في كُلِّ مَهجَدِ[166]

فالصورة تتعلق بعلو همة الممدوح التي تبعث نيام القطا في كل مهجد والتي أقلقته في مكامنه، وتلك علاقة طريفة لجأ إليها الشاعر في تركيب هذه الصورة، فالقطا طير لا يهيج ليلاً، لكن الشاعر وجد مَن هو أكثر منه سهرًا وقلقًا.

وقد ينطوي الأداء البياني على قيم وأفكار تأصلت في ذاته حاول أن يعبر عنها من خلال رسم صوره المنبثقة من أرض الواقع، فالأسود بن يعفر يكني عن منيته بالبهائم الواردة على غير منهل بقوله:

فإن يكُ يومي قد دنا وإخالُهُ كواردة يومًا على غير منهل[167]

أما ذو الإصبع العدواني فيسعى إلى رسم معاناته بعدما كبر متكئًا على أسلوب المقارنة بقوله:

وَكُنتُ أَمشي عَلى الرِّجلَينِ مُعتَدِلاً فَصِرتُ أَمشي عَلى ما تُنبِتُ الشَّجَرُ[168]

فالشاعر يكني عن العصا التي يتوكأ عليها بالعيدان التي تثبتها الأشجار. أما عنترة بن شداد فيرسم صورة واقعية من خلال اتكائه على التعبير الكنائي ليدل من خلالها على عفته عن التعرض لنساء الجار بسبب التزامه بالقيم النبيلة، وحرمة الجار إحدى هذه القيم، فكنى عن المرأة بـ(الشاة)، ولعل الشاعر في جنوحه صوب الكناية يسلم من الأذى والتعرض من قبل قبيلة الحبيبة[169].

أما الشنفرى فيرسم الصورة الجمالية من خلال الأداء الكنائي لحبيبته بقوله:

لَقَد أَعجَبَتني لا سَقوطًا قِناعُها إِذا ما مَشَت وَلا بِذاتِ تَلَفُّتِ[170]

«فقد أشار إلى حيائها وحفاظها وصونها لأنوثتها وجمالها وأنها ضنينة بذلك، فلا تبذل معالم أنوثتها رخيصة تتقحمها العيون، ثم هو يشير إلى نفس النبيلة تستشعر العفاف والحفاظ وتتذوقه، وتسمو بنبلها وأخلاقها عن مظاهر التبذل والعرض الرخيص، وكذلك قوله: (ولا بذات تفلُّتِ) يشير إلى رجاحتها وانصرافها إلى شأنها»[171].

ويكني عروة عن الأسى والغدر بدبيب العقارب التي لا يؤمن لها جانب، فالغدر سجيتها الملازمة لها التي لصقها بالمولى اللئيم وصديق السوء[172].

ويكني عن كرمه بأداء فني رائع لامس روح الشاعر الصادقة بما يحسه تجاه الصعاليك الذين عدّهم أبناءه بقوله:

أُقَسِّمُ جِسمي في جُسومٍ كَثيرَةٍ وَأَحسو قَراحَ الماءِ وَالماءُ بارِدُ[173]

فالشاعر كنى عن كرمه وتوزيع ماله على الفقراء بأنه يقسم جسمه في أجسامهم، ومن ثَمّ يكني عما يعتريه من إحساس بالبرد وتبعاته من أثر الجوع باحتساء الماء البارد.

إنّ محاولة كتم الألم بعد الهزيمة يملأ النفس حزنًا ويغير الوجه، فيأتي عض الأنامل كناية عن التعبير عن هذه الحالة النفسية عند حاجب بن زرارة[174].

ويجعل امرؤ القيس من قوة قبيلة (طيئ) الساكنة في (أجأ) في أدائه الكنائي، تمنع أجأ (أبت أجأ) كناية عن صفة القوة في جبل (أجأ). وهذا ما يفيد تأكيد المعنى، فلم يلجأ إلى وصف القبيلة بالقوة إلى مكانها دون أن يصرح بقوتها، وهكذا تعبر الكناية في أداء الشاعر بأسلوب غير مباشر على وفق أداء فني، لامس عناصر الواقع وأخرجها بصورة فنية حمّلها الشاعر مشاعره[175].

ويدل ما تقدم على قدرة الشاعر وبراعته الفنية في انتقاء الصور الواقعية في تأديته للكناية وتركيبها التي جاءت على وفق حالة الشعراء وموروثاتهم الفنية وانسجامًا مع بيئتهم، ولهذا كشف هذا الفن البلاغي (الكناية) بشكل أو بآخر عن دلالة الصورة قبل أن تكون مصطلحات مدركة في المعجم البلاغي العربي، واستحضر فيها الشعراء الصور الواقعية ودلالتها في تدبيج صورهم الشعرية المختلفة التي جاءت مستمدة من البيئة ومرتبطة بحياة البادية، ولذلك جاءت هذه الصور في مجملها حسية مادية، وهي نتاج البيئة التي عبرت عنها تعبيرًا صادقًا.

الخاتمة والنتائج:

خلص البحث إلى نتائج عدة منها:

1- لم تخرج الواقعية عن تصوير الشاعر لواقعه، فقد نقل الشاعر واقعه وواقع حياته بمختلف أطيافها في الأداء الشعري، وحولها إلى نتاجات فنية تحمل بصمة هذا الواقع.

2- امتازات لغة الشعر في النصوص الجاهلية بالفصاحة والسهولة على الرغم من خشونة بعضها التي عكست خشونة الصحراء القاحلة، فقد عبرت لغة الشاعر عن روح العصر، ولهذا أبدى الشاعر الجاهلي مقدرته اللغوية والبيانية التي أسهمت في تعزيز أدائه الفني واللغوي الذي ما زال مرتبطاً بالواقع.

3- ألقى البحث بظلاله على الصورة البيانية التي استعملها الشاعر في نصوصه الشعرية، والتي كشفت عن قدرة الشاعر الإبداعية والفنية على تشكيل عناصر الواقع من خلال الصور الحسية التي عكست انفعالاتهم ومشاعرهم.

4- أجاد الشعراء الجاهليون توظيف الصور البيانية بألوانها المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية، من أجل ترسيخ وتصوير القيم الواقعية المحسوسة مثل صورة المرأة أو الناقة أو الفرس أو السيف... الخ، كما أحسنوا توظيفه في تصوير القيم الواقعية تصويراً معنوياً وخُلقِياً التي طالما افتخر بها الشاعر الجاهلي، وتُغنى باتصافه بها كالشجاعة والكرم والعفة

5- لا حضنا من خلال هذا البحث أن الشعراء الجاهلين قد اعتمدوا كثيراً على التشبيه في تصوير واقعهم والقيم والمنافع التي سادت مجتمعهم؛ وذلك لأنَّ التشبيه كان قريباً من

أذهانهم، وكانوا يؤثرون التشبيهات القريبة التي يكون فيها وجه الشبه واضحاً بين طرفي التشبيه يعني المشبه والمشبه به ولا يميلون إلى التشبيهات البعيدة التي تتعب الذهن وتصرف عن المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي.

6- كما أكثر الشعراء الجاهليون من الاعتماد على الاستعارة بنوعيها المكنية والتصريحية، وكانوا يناسبون بين المستعار والمستعار له بحيث تكون العلاقة بينهما موافقة وملائمة لا تحتاج إلى إرهاق الفكر وتعب الذهن.

7- اعتمد الشعراء الجاهليون في تصوير واقعهم على الصور الكنائية ووظفوها توظيفاً فريداً للتغني بمثلهم العليا، وكانوا يسعون إلى تحقيق المثالية والواقعية في الصفات المحمودة.

8- تُعد الصورة البيانية من الوسائل الفنية والرئيسة لتوصيل أفكار المبدع، إذْ أنها تنقل مشاعره نقلاً أميناً، فالصورة البيانية ليست غاية لذاتها، ولكنها وسيلة ناجحة لايصال المعنى إلى القارئ.

الهوامش:

---

(1) تقنيات اللغة في البناء الفني للشعر الجاهلي: 94.

(2) ينظر: فن الوصف وتطوره في الشعر العراقي الحديث: 305، وفن الوصف وتطوره في الشعر العربي:19-20.

(3) قضايا وشعراء من العصر الجاهلي: 134-135.

(4) مستقبل الشعر وقضايا نقدية: 118.

(5) ينظر: قضية الالتزام في الشعر العربي من العصر الجاهلي حتى عصر الانحطاط: 105.

(6) ينظر: الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر: 282.

(7) ينظر: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي: 63.

(8) مقومات عامود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق:33.

(9) ينظر: المصدر نفسه: 33.

(10) الصورة البيانية في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي: 13.

(11) أبو دؤاد الإيادي، دراسة فنية موضوعية: 159.

(12) جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: 72.

(13) ينظر: جواهر البلاغة: 219.

(14) الأمل واليأس في الشعر الجاهلي: 165-166.

(15) ينظر: المصدر السابق: 196.

(16) فن التشبيه:1/ 48.

(17) ينظر: العصر الجاهلي: 228.

[18] ينظر: الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع: 63-65.

[19] كتاب الصناعتين: 243.

[20] ينظر: في الأدب الجاهلي: 272.

[21] ينظر: الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها: 174-176.

[22] ينظر: المصدر السابق: 176.

[23] الأمل واليأس في الشعر الجاهلي: 163.

[24] ديوانه: 38. الحشف: التمر الرديء.

[25] قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم: 214.

[26] ديوانه: 53، ذات كبيس: أي يكبس فيها الطيب والزعفران.

[27] ينظر: وحدة الشكل والمضمون في الإبداع الفني: 2.

[28] شعر بشامة بن الغدير المري: 222.

[29] شعره: 277-278، الوذيلة: قطعة الفضة المجلوة، الجرشع: ضخم الجنبين، اللأم: الملتئم، السِّيد: الذئب، الضرع: صغير السن، القحم: الكبير الفاني، الصعل: دقيق العنق، العذم: العض.

[30] ينظر: الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري: 30، والصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي: 208.

[31] ديوانه: 21. التقريب: نوع من العَدْو.

[32] ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية:240.

[33] ديوانه: 17.

[34] ينظر: تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي: 221.

[35] ينظر: ديوانه: 332.

[36] ديوانه: 17.

[37] شعره: 51.

[38] ينظر: ديوانه: 19.

[39] ينظر: ديوانه: 36.

[40] شعره: 207.قليب: بئر قديمة.

[41] ينظر: ديوانه: 216، وديوان بشر بن أبي خازم: 72.

[42] ديوانه: 136.

[43] ينظر: ديوانه: 56.

[44] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها: 112.

[45] ديوانه: 43. الغضف: جمع أغضف وهو الكلب الذي استرخت أذناه وأقبلتا على القفا، الزمع: الذي يسير ببطء، مآشير: مناشير.

(46) الاتجاه الواقعي في الشعر العربي الحديث في مصر: 234.

(47) الموازنة:351/3.

(48) ديوانه: 30. حقف النقا: ما استدار من الرمل.

(49) تشكيل الصورة في شعر حسان بن ثابت: 25.

(50) ديوانه: 45. الغروب: الدلاء.

(51) ديوانه: 9. محملي: حمالة السيف.

(52) شعره: 66.

(53) ينظر: ديوانه: 30.

(54) ينظر: ديوانه: 84-85.

(55) شعره: 126.

(56) ينظر: البطولة في الشعر العربي قبل الإسلام: 333.

(57) ديوانه: 64.

(58) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: 189-193.

(59) ينظر: ديوانه: 400.

(60) تشكيل الصور في شعر حسان بن ثابت: 38.

(61) ينظر: شرح ديوانه: 244.

(62) ينظر: ديوانه: 78.

(63) ينظر: ديوانه: 46.

(64) ينظر: ديوانه: 117.

(65) ينظر: المطلع التقليدي في القصيدة العربية: 130-132.

(66) المفضليات:96.

(67) ينظر: شرح أشعار الهذليين: 1291/3، تكرو: تلعب بالكرة، الصاع: المنهبط من الأرض أو الصولجان.

(68) ينظر: ديوانه: 11.

(69) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: 227-230.

(70) ديوانه: 58. الوذاب: المزادة الخربة.

(71) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: 171-176، والصورة والبناء الشعري:149-160.

(72) ينظر: قواعد ثعلب: 53-54، وكتاب الصناعتين:268.

(73) ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: 223.

(74) ينظر: شعره: 19-20.

(75) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: 61.

(76) ينظر: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة: 299.

(77) ينظر: الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها: 238.
(78) ينظر: المصدر نفسه: 238-239.
(79) ينظر: الصورة البيانية عند إيليا أبي ماضي: 146.
(80) الصورة المجازية في شعر المتنبي: 81.
(81) ينظر: الصورة الاستعارية في شعر الأخطل: 14.
(82) ينظر: الصورة والبناء الشعري: 156-157.
(83) ينظر: جماليات الصورة الفنية، ميخائيل أوفيانيكوف: 12.
(84) أسرار البلاغة:33.
(85) جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: 119-120.
(86) في النقد والآدب، ايليا حاوي:1/ 140.
(87) ينظر: الصورة والبناء الشعري:154.
(88) وهج العتقاء، دراسة فنية في شعر خليل الخوري: 78.
(89) ديوانه: 92.
(90) شعر تميم في العصر الجاهلي: 39.
(91) شعره:54.
(92) ينظر: ديوان شعر بني كلب بن وبرة: 163/1.
(93) ينظر: شعره: 201، 126.
(94) ينظر: ديوانه: 19.
(95) ديوانه: 45. المياح: الذي يميل شدةً ونشاطًا.
(96) ديوانه: 64. الجؤجؤ: الصدر، الغوارب: الأمواج، الحدب: ارتفاع الموج، البطين: الواسع.
(97) الموثبات في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي: 334.
(98) ينظر: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان: 200.
(99) المفضليات: 389.
(100) ديوانه: 41.
(101) ينظر: المكان في شعر الصعاليك والفتاك إلى نهاية العصر الأموي:99.
(102) ديوانه: 36.
(103) مقالات في الشعر الجاهلي: 151.
(104) شعره: 25.
(105) مقالات في الشعر الجاهلي: 300.
(106) ينظر: ديوانه: 53.
(107) البلاغة العربية، أحمد مطلوب: 227.

[108] ديوانه: 67.
[109] شرح ديوانه: 293. سفيرة والغيام: هضاب.
[110] ديوانه: 82.
[111] ديوانه: 180.
[112] جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: 120.
[113] ينظر: شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين: 509.
[114] ينظر: ديوانه: 24.
[115] ديوانه: 59.
[116] ديوانه: 36.
[117] ديوانه: 98-99.
[118] شعره: 23. الغمار: الماء الكثير، المستوبل: السيئ العاقبة، المتوخم: الوخيم غير المريء.
[119] ديوانه: 55. النواشر: عصب الذراع، التولب: ولد الحمار، استعاره لطفلها، الجدع: السيئ.
[120] ينظر: ديوانه: 18.
[121] ينظر: ديوانه: 60.
[122] ينظر: ديوانه: 99.
[123] الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها: 246.
[124] المصدر نفسه: 247.
[125] ينظر: البلاغة والتطبيق: 379.
[126] ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية: 229.
[127] دلائل الإعجاز: 70.
[128] المصدر نفسه: 71.
[129] البلاغة العربي تأصيل وتجديد: 109.
[130] ينظر: النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع الهجري: 371.
[131] ينظر: الصور البيانية في الشعر العربي قبل الإسلام وأثر البيئة فيها: 247-250.
[132] أصول البيان العربي: 113.
[133] ديوانه: 8. توضح والمقراة: أسماء مواضع.
[134] تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: 39.
[135] ديوانه: 92.
[136] ديوانه: 55. بهكنة: ضخمة الخلق.
[137] شرح القصائد التسع المشهورات: 132/2.
[138] ينظر: العمدة: 312/1-315.

(139) ينظر: ديوانه: 190.

(140) ينظر: المصدر السابق: 177، وديوان امرئ ألقيس:15.

(141) ينظر: ديوانه: 17.

(142) ديوانه: 184-185.

(143) ديوانه: 54.

(144) شعره: 13.

(145) ديوانه: 82، ضامزة: تضم فمها لا تسمع لها رغاء

(146) ديوانه: 78.

(147) شعره: 118.

(148) ينظر: فلسفة البلاغة: 191.

(149) ينظر: شعره: 116-284،118.

(150) ينظر: ديوانه: 93.

(151) ديوانه: 109.

(152) ديوانه: 112. الشمطاء: المرأة الشيباء، العارك: الحائض.

(153) ديوانه: 32-33.

(154) ديوانه: 100.

(155) ديوانه: 49. حجزاتهم: اسم لمعقد الإزار.

(156) ينظر: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: 144.

(157) المفضليات: 260

(158) ينظر: ديوانه: 13.

(159) ينظر: ديوانه: 61.

(160) ينظر: ديوانه: 48.

(161) شعره: 15.

(162) ينظر: ديوانه: 48.

(163) ينظر: شعره: 21.

(164) ديوانه: 70.

(165) ينظر: اللغة الشعرية عند الشنفرى: 334.

(166) ديوانه: 189.

(167) ديوانه: 56.

(168) ديوانه: 34.

(169) ينظر: ديوانه: 213.

(170) ديوانه: 32.

(171) التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان: 371.

(172) ينظر: ديوانه: 48.

(173) المصدر نفسه: 6.

(174) ينظر: شعر تميم في العصر الجاهلي: 17.

(175) ينظر: ديوانه: 95.

المصادر والمراجع

1– الاتجاه الواقع في الشعر العربي الحديث في مصر، د. ثابت محمد بداري، مكتبة النهضة المصرية ١٩٨٠.

2– أسرار لبلاغة في علم البيان، الامام ابو بكر عبد القاهر الجرجاني (ت:471هـ) علق حواشيه: السيد محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية.

3– الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سويف، دار المعارف، القاهرة، ط2، د. ت.

4– الأمل واليأس في الشعر الجاهلي، د. كريم حسن اللامي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2008م.

5– البطولة في الشعر العربي قبل الإسلام، د. مؤيد اليوزبكي، سلسلة، رسائل جامعية، دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨م.

6– البلاغة العربية تأصيل وتجديد، د. مصطفى الصاوي الجويني، منشأة المعارف بالإسكندرية، د. ط، 1985م.

7– البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، ود. كامل من حسن الصيرافي، دار الحكمة، بغداد، ط3، 1990.

8– تاريخ الادب العربي العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، 1960م.

9– تشكيل الصور في شعر حسان بن ثابت، رسالة ماجستير تقدم بها تحسين درويش سليمان، كلية الآداب، جامعة الموصل، 2006م.

10– التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، د. محمد أبو موسى، دار التضامن للطباعة القاهرة، ط2، 1980م.

11– تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام من امري القيس إلى ابن أبي ربيعة، د. شكري فيصل، دار العلم للملايين، بيروت، ط1.

12– تقنيات اللغة في البناء الفني للشعر الجاهلي، د. نجيب عثمان أيوب، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م.

13– جماليات الاسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، د. فائز هداية، دار الفكر المعاصر دمشق، ودار الفكر، بيروت، ط1، 2003م.

14– جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، السيد احمد بن ابراهيم الهاشمي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2.

15– دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط3، 1993م.

16– ديوان الأعشى، شرح وتعليق د. محمد محمد حسين، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، د.ت.

17– ديوان الشنفري، جمع وتحقيق وشرح د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي ط2، 1996م.

18– ديوان المتلمس الضبعي، رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي، شرح وتحقيق د. محمد التونجي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م.

19– ديوان النابغة الذبياني، جمع وتحقيق: الشيخ محمد الظاهر بن عاشور، الشركة التونسية والشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، ١٩٧٦م.

20– ديوان امري القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط4، د.ت.

21– ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح: د. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، 1960م.

22– ديوان بشر بن أبي حازم، تحقيق: د. غزة حسن، دار الشرق العربي، بيروت، ١٩٩٥.

23– ديوان حاتم الطائي، شرحه وقدم له: أحمد رشاد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 2002م.

24– ديوان ذي الأصبع العدواني، جمعه وحققه عبد الوهاب العدواني، ومحمد نايف الديلمي، مطبعة الجمهورية، موصل، ١٩٧٣م.

25– ديوان طرفه بن العبد، تحقيق ودراسة لشعره، د. علي الجندي دار الفكر العربي، د.ت.

26– ديوان عامر بن الطفيل، تح: تشارلز لايل، ترجمة: أ.د. محمد عوني عبد الرؤوف، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ٢٠٠٣م.

27– ديوان عبيد بن الأبرص، شرحه وضبط نصوصه وقدم له: عمر فاروق الطباع، دار القلم، بيروت.

28– ديوان عروة بن الورد أمير الصعاليك، دراسة وتخريج وتحقيق: أسماء أبو بكر محمد، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

29– ديوان عنترة بن شداد، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، مطبعة المكتب الإسلامي، ١٩٧٠م.

30– ديوان قيس بن الخطيم، تح: د. ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت، ط1، 1961م.

31– ديوان لقيط بن يعمر الأيادي، تح: د. عبد المعين خان، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة 1971م.

32– شرح أشعار الهذليين، صنعة أبي سعيد الحزين حسين السكري، تح: عبد الستار أحمد فرج، راجعه محمود محمد شاكر، مكتبة دار مترات، القاهرة، ٢٠٠٤م.

33– شرح القصائد المشهورات الموسومة بالمعلقات، صنعة ابن النحاس (ت: 338هـ)، دار الكتب العالمية، بيروت.

34– شرح ديوان المثقب العبدي، جمع وتحقيق وشرح: د. حسن محمد، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م.

35– شرح ديوان لبيد بن ربيعة معاصري، تح: د. إحسان عباس، سلسلة تصدرها وزارة الإرشاد في الكويت، 1975م.

36– شعر أبي دواد الأيادي، ضمن دراسات في الأدب العربي غوستاف فوه غريباوم، ترجمة: إحسان غبار وآخرين، إشراق: د. محمد يوسف منشورات مكتبة الحياة، بيروت. ١٩٧٩م.

37– الشعر الجاهلي وأثره في تغيير الواقع قراءة في اتجاهات الشعر المعارض، د. علي سليمان، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية سورية، مشق، 2000م.

38– شعر النمر بن توليه صنعة: د. نوري حمودي القيس، مطبعة المعارف، بغداد، 1979م.

39– شعر أوس بن حجر ورواته في الجاهليين، دراسة تحليلية، د. محمود عبدالله الجادر، مطبعة الرسالة، بغداد، 1979م.

40– شعر بشامة بن الغدير المري، جمع وتحقيق د. عبد القادر عبد الجليل، مجلة المورد: المجلد (6) العدد (1)، 1977م.

41– شعر تميم في العصر الجاهلية، جمعه وحققه: صلاح كزارة، مطبعة إبرل فنجن، 1982م.

42– شعر زهير بن أبي سلمى، صنعه الأعلم الشنتمري (ت:476هـ)، تح: د. فخر الدين قباوة، دار مكتب العالمية، بيروت، ط1، 1992م.

43– الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، إليزابيث دور، ترجمة: د. محمد براهيم الشويسي، منشورات مكتبة ميمنة، بيروت، 1971م.

44– الصورة البيانية في الشعر العربية قبل الإسلام وأثر البيئة فيها، أطروحة دكتوراه تقدمت بها ساهرة عبد الكريم، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1984م.

45– الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، مركز الثقافي بيروت، لبنان، ١٩٩٠م.

46– الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، مطبعة المركز الثقافي صوبي، ط٢، ١٩٩٢م.

47– الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د. علي البطل، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981م.

48– الصورة والبناء الشعوي، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف القاهرة، 1981م.

49– العصر الجاهلي: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط1.

50– العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني(ت: 463هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، 1981م.

51– فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، د. رجاء عيد، منشأة بمعارف بالإسكندرية، ط2.

52– فن التشبيه، على الجندي، مكتبة دار نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1952م.

53– فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري، ط3، 1980م.

54– في تاريخ الأدب الجاهلي مقدمة لدراسة الادب الجاهلي، د. علي الجندي، مكتبة الجامعة العربية، بيروت، ط2، 1966م.

55– قضايا والشعراء من العصر الجاهلي، د. محمد عبد العزيز الموافي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

56– قضية الالتزام في الشعر العربي من العصر الجاهلي وحتى عصر الانحطاط، د. محمد عزام، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1989م.

57– قضية عامود الشعر في النقد العربي تقديم ظهورها وتطورها، د. وليد قطاب، المكتبة الحديثة، المعين، ط2، 1985م.

58– كتاب الصناعتين، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري (ت:٣٩٥هـ) تج: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العالمية، د. ت.

59– مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.

60– المفضليات، المفضل بن محمد بن سالم الضبي (ت: 168هـ)، شرح: أبي محمد القاسم بين محمد الأنباري، أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى، بغداد.

61– مقالات في الشعر الجاهلية، د. يوسف اليوسف، دار الحقائق، بيروت، ط3، 1983م.

62– مقومات عمود الشعر الأسلوبية بين النظرية والتطبيق، د. رحمن غركان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.

63– المكان في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير تقدم بها الطالب حيدر لازم مطلك، كلية الآداب، جامعة بغداد، ١٩٨٧م.

64– الموازنة بين أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم بن بشر الآمدي (ت: 370هـ)، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط4، د.ت.

65– الموثبات في الشعر العربي حتى نهاية العصر الراشدي، رسالة ماجستير، تقدم بها محمد فتاح عبيد، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1981م.

66– نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، د. ألفت كمال الروبي، دار التنوير، بيروت، ط1، 1983م.

67– النقد البلاغي عند العرب إلى نهاية القرن السابع، عبد الهادي خضر نيشان، دار الفراهيدي، بغداد، 2013م.

68– وهج العنقاء، دراسة فنية في شعر خليل الخوري، ثامر خلف السوداني، دار الشؤون الثقافية العامة لبنان، ط1، 2001م.

Realistic performance in pre-Islamic poetry - the graphic image as a model -

Assist Prof Dr. Hasan Ali Hamad

College of Arts-University of Al-Anbar

hasan.hamad@uoanbar.edu.iq

Keywords: realism, pre-Islamic text, simile, metaphor, metonymy.

Summary:

This research paper is an attempt to prove the realism of pre-Islamic texts and their creativity through the rhetorical image, which in turn is considered the central structure of poetry, its spirit, and the poet's means of expressing his meanings and influencing the recipients. It attempts to reveal the poet's degree of awareness in expressing his meanings, and the extent of their truth in their agreement with his struggle with life through his investment of the elements of the rhetorical image inspired by reality, to bring its different images closer to us. The approach adopted in this research was based on investigating and analyzing the examples selected from the Arab Collection of Poetry 'Diwan Al-Arab' related to reality and its elements associated with the rhetorical image, such as simile, metaphor, and metonymy, then extracting the most important results through analyzing the poet's utilizations of these elements.