Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences Volume (9) Issue (6) June (2026)

ISSN: 2957-3874 (Print)
Journal of Al-Farabi for Humanity Sciences (JFHS)
https://iasj.rdd.edu.iq/journals/journal/view/95
مجلة الفارابي للعلوم الإنسانية تصدرها جامعة الفارابي

تمظهرات الاستعارة العرفنية في شعر ذي الرمة

عُلا سامر عدنان
أ. م. د. رُبى عبد الرضا عبد الرزاق
جامعة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية
Rubaalbana9900@gmail.com
ola23.lit.ar.hum@uodiyala.edu.iq

الخلاصة :

تقوم هذه الدراسة على تحليل تمظهرات الاستعارة العرفنية في شعر ذي الرمة، بوصفها أداة معرفية تُبرز كيفية إدراك الشاعر للعالم وتمثيله عبر اللغة. فالاستعارة عنده لا تؤدي وظيفة جمالية فحسب، بل تكشف عن بنية فكرية تنقل المفاهيم المجردة إلى صور حسية ملموسة. اعتمد البحث تصنيف لايكوف وجونسون لأنواع الاستعارة العرفنية، مع التركيز على الاستعارة الأنطولوجية التي تجسّد المفاهيم في كائنات وأشكال محسوسة، وقد أظهرت النتائج أنّ شعر ذي الرمة يقوم على رؤية إدراكية حسيّة توحّد بين الإنسان والطبيعة، وتُبرز تفاعل الحواس في إنتاج المعنى الشعري. وتؤكد الدراسة أن الاستعارة العرفنية تمثّل في شعره وسيلة للتفكير والتعبير لا مجرد زينة بلاغية، إذ تتكامل فيها التجربة الذهنية مع الإدراك الجسدي لتشكّل فضاءً شعريًا نابضًا بالحياة والمعنى.الكلمات المفتاحية: الاستعارة العرفنية – شعر ذي الرمة – الإدراك الحسي

Abscrat

This study analyzes the manifestations of cognitive metaphor in the poetry of Dhū al-Rumma, viewing it as a cognitive tool that reveals how the poet perceives and represents the world through language. Metaphor in his poetry is not merely ornamental; rather, it reflects a mental structure that transforms abstract concepts into tangible sensory images. The research adopts Lakoff and Johnson's classification of cognitive metaphors, focusing on ontological metaphor, which embodies concepts in perceptible entities and forms—such as portraying the night as a bird descending upon flowers or darkness as a being enveloping the wild beast in its cloak. The findings indicate that Dhū al-Rumma's poetry is founded on a sensory-cognitive vision that unites human and nature, highlighting the interaction of the senses in producing poetic meaning. The study concludes that the cognitive metaphor in his work serves as a means of thought and expression, integrating mental experience with bodily perception to create a poetic space vibrant with life and meaning.

Keywords: customary metaphor - Dhul-Rummah's poetry - sensory perception

المقدمة :

تُعدّ الاستعارة العرفنية من أبرز مفاهيم اللسانيات الحديثة التي أعادت النظر في طبيعة العلاقة بين اللغة والفكر، إذ لم تعد تُفهم بوصفها مجرد أداة بيانية للتزيين، بل آلية معرفية تُسهم في بناء التصور الذهني للعالم وتمثيله لغويًا. ومن هذا المنطلق، يسعى هذا البحث إلى الكشف عن تمظهرات الاستعارة العرفنية في شعر ذي الرمة، ذلك الشاعر الذي مثّل تجربة فريدة في تحويل البيئة الصحراوية المادية إلى فضاء إدراكي ثري بالصور الحسية والمعاني الذهنية. فشعره يقوم على رؤية تتداخل فيها الحواس وتتماهى عناصر الطبيعة مع الإنسان، لتنتج صورًا تجسّد الفكر والمشاعر في كائنات وأشكال محسوسة. وقد اعتمد البحث المنهج العرفني في تحليل النماذج الشعرية، للكشف عن كيفية تَشكّل المعنى من خلال التفاعل بين الإدراك الجسدي والتجربة الذهنية، مؤكّدًا أن الاستعارة في شعر ذي الرمة تمثل نظامًا فكريًا متكاملًا يعبّر عن وعي الشاعر باللغة والعالم تمظهرات الاستعارة العرفنية في شعر ذي الرمة.يقومُ هذا الفصلُ على تحليلِ الاستعارةِ من جانبٍ عَرْفَنيّ إدراكيّ، بوصفِ هذه الاستعارةِ عمليةً ذهنيّةً تقومُ على تحويلِ المفاهيمِ المجرَّدةِ إلى صُوَرٍ محسوسةٍ، إذ يقومُ التيّارُ العَرْفَنيّ على فرضيّةٍ أساسيّةٍ هي: (إنّ كلَّ هيكلٍ أو نظامٍ

عَرْفَنيٍّ يكونُ فاعلًا في محيطِه عن طريقِ تشكيلةِ تَمثُّلاتٍ ذهنيّةٍ عن هذا المحيطِ، تشكيلاتٍ تُمْليهِ عليه الثقافاتُ، وتكونُ هذه التمثّلاتُ ذهنيّةً غيرَ واعيةٍ)[1]وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم الاستعارة المعرفية الى ثلاثة أقسام رئيسية هي :

١. الاستعارة الأنطولوجيّة.
٢. الاستعارة الاتّجاهيّة.
٣. الاستعارة البنيويّة.

وتُعَدُّ هذه الأنواعُ: آليّاتٍ معرفيّةً تُعكسُ كيفيّةَ بناءِ المعنى عبرَ اللغةِ الشعريّةِ.

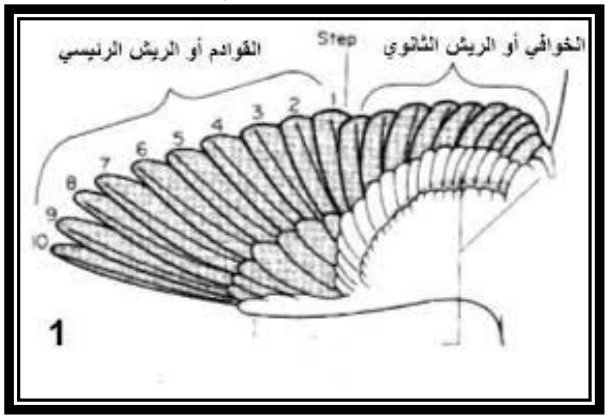
١– الاستعارةُ الأنطولوجيّةُ: وهي: "الاستعارةُ النّاتجةُ عن تجربةٍ ذهنيّةٍ مع الأشياءِ الفيزيائيّةِ والموادِّ، والتي تُعطينا أساسًا إضافيًّا للفهمِ، إذ إنّها تقومُ على قولبةِ التجاربِ الذهنيّةِ وجعلِها كياناتٍ وموادّ وتجميعِها وتكميمِها، إذ هي الاستعارةُ التي تمدُّنا بطرقٍ للنظرِ إلى الأحداثِ والأنشطةِ والإحساساتِ والأفكارِ... باعتبارِها كياناتٍ وموادّ"[2].من النص أعلاه يتضح أنَّ الاستعارةَ الأنطولوجيّةَ لا تقتصرُ على كونِها أداةً بلاغيّةً، بل تتعدّى ذلك لتصبحَ وسيلةً ذهنيّةً تُنظِّمُ التجربةَ الإنسانيّةَ وتمنحَها صورةً ماديّةً ملموسةً، الأمرَ الذي يُسهّلُ إدراكَ المجرداتِ والتعاملَ معها بوصفِها كياناتٍ يمكنُ تصوّرُها والتفاعلُ معها.هكذا فإنّ الاستعارةَ الأنطولوجيّةَ تقومُ على ربطِ أنساقٍ وموضوعاتٍ مجرَّدةٍ اعتمادًا على أنساقٍ فيزيائيّةٍ محسوسةٍ، بحيثُ يتمُّ عَدُّ الموضوعاتِ المجرَّدةِ وما يحدثُ من انفعالاتٍ، كالحزنِ، على أنّها موضوعاتٌ حسّيّةٌ، ليتمَّ فهمُها من خلالِ ما هو محسوسٌ، وهي دائمةُ الحضورِ في مستوى تفكيرِنا. "وهذا النوعُ يتفرّعُ إلى: الكيانِ، والمادّةِ، والاستعاراتِ التشخيصيّةِ. أي أنّ الأساسَ في الاستعارةِ الأنطولوجيّةِ أنّها تمنحُ الأشياءَ المجرَّدةَ تصوّرًا يعتمدُ على أنساقٍ فيزيائيّةٍ محسوسةٍ، فتتحوَّلُ الأفكارُ والمشاعرُ والمعاني الذهنيّةُ إلى أشياءَ لها وعاءٌ، أو فضاءٌ، أو كتلةٌ، أو قوامٌ، أو كميّةٌ"[3] .أي أنّ الاستعارةَ الأنطولوجيّةَ تمنحُ المجرّداتِ صورةً حسّيّةً ملموسةً، فتجعلُ الانفعالاتِ والأفكارَ كياناتٍ قابلةً للإدراكِ، وبذلك تؤدّي وظيفةً معرفيّةً تتجاوزُ حدودَ الزخرفِ البلاغيّ إلى بناءٍ أساسيٍّ في التفكيرِ واللغةِ.فالاستعارةُ الأنطولوجيّةُ هي التي أطلقَ عليها لايكوف وجونسون "استعاراتُ الكيان"، ومنها "التشخيصُ، وهو إسنادُ ما هو بشريٌّ إلى غيرِ بشريٍّ... أمّا التجسيدُ فنعني به تجسيدَ الفكرِ، وهو يُقصَدُ به (تفاعلُ الجسدِ بما هو نظامٌ إدراكيٌّ وجهازٌ حركيٌّ مع عناصرِ الكونِ الخارجيّ، فينعكسُ هذا التفاعلُ في تصوّرِ الأشياءِ المحسوسةِ والأمورِ المجرّدةِ"[4] .إنّ هذا الأسلوبَ قد تمظهرَ في القرآنِ الكريمِ، وورِدَ بآياتٍ كريماتٍ، إذ إنّ القرآنَ نزل متحدّيًا للعربِ مقارعَهم بما هم أفذاذٌ فيه، ولكن جاء ببلاغةٍ معجزةٍ، وبيانٍ أفصح، وحجّةٍ كونيّةٍ تخلو من الفنّيّةِ. فقد وردَ في القرآنِ الكريمِ:﴿إِنَّا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَن يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الإِنسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا﴾[5].وقولُه تعالى: ﴿يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِن مَّزِيدٍ﴾[6] وكثيرٌ من الآياتِ التي وردَت فيها الاستعارة ، في الآيةِ الكريمةِ الأولى: كأنّ كلًّا من (السماواتِ، والأرضِ، والجبالِ) شخوصٌ ذوُو إرادةٍ ورأيٍ ومنطقٍ وتفكيرٍ، كلٌّ منهم يأبى ويرفضُ ويخشى.وفي الآيةِ الثانيةِ فيُمكنُ القولُ إنّ الصورةَ الذهنيّةَ للقارئ أعمقُ، فكأنَّ جهنّمَ ليستْ فقط شخصًا يُحاورُ ويطلبُ، بل بأن يتصوّرَ المنظرَ المهيبَ والمهولَ لجهنّمَ وهي تلتهمُ المجرمين يومئذٍ بسرعةٍ فائقةٍ، كأنّما لسانُ حالِها يقولُ: "هل من مزيدٍ؟". فهي تلتهمُ ولا تكتفي، فهنا جهنّمُ ليستْ شخصًا ماثلًا فقط، وكأنّها جسمٌ فيزيائيٌّ يُحاربُ ويقتضُّ ويهاجِمُ،وإذا ما قمنا باستعراضِ أبياتِ ذي الرُّمّةِ سنجدُ أنّ الجانبَ الأنطولوجيَّ تمظهرَ بجماليّةٍ عالية جداً، يقولُ:

وَرِيحُ الخُزامى رَشَّهَا الطَّلُّ بَعْدَمَا دَنَا اللَّيلُ حَتّى مَسَّهَا بِالقَوَادِمِ[7]

● المعنى العام للبيت:، يَشرَحُ الباهليُّ البيت بقَولِه: إنَّ اللَّيلَ حينَ يَدخُلُ على هذه النَّباتاتِ يجعلُ طيبَها أعمقَ وأدومَ[8]. أما كارليل هنري يقول في شرح البيت: **القَوادِمُ:** هي الأوائلُ، والمرادُ بها هنا الرّيشاتُ المُتقدّمةُ في جَناحِ الطائرِ، إنَّ ما يَفوحُ باللَّيلِ أطيبُ مِنَ النَّهارِ[9]

أمّا (القَوادِمُ) و(المَسُّ): فقد جاءَ ذِكرُ القَوادِمِ في لسانِ العربِ لابنِ منظورٍ (٧١١هـ) بمعنى: (مُقدَّمةُ ريشِ الطائرِ). وقَوادِمُ ريشِ الطائرِ ضِدُّ خَوافيها، الواحِدةُ قادِمةٌ وخافِيَةٌ... والقَوادِمُ أربعُ ريشاتٍ في مُقدَّمِ الجَناحِ، الواحِدةُ قادِمة[10].برَعَ ذو الرُّمَّةِ في تجسيمِ اللَّيلِ، فأخرَجَه في صورةٍ حِسّيَّةٍ تجعلُ القارئَ يعيشُ فَضاءَ البيتِ مِن خلالِ عناصرَ حِسّيَّةٍ مثل: الرّيحِ، العِطرِ، اللَّيلِ، الطَّلِّ، والقَوادِمِ.أمّا اختيارُه للخُزامى، وهو نَباتٌ عِطريٌّ يُعرَفُ أيضًا بـ "الخُزامى المَخزَنيّة" ((Lavandula dentata، فمَردُّه أنَّ هذا النَّباتَ يَتميَّزُ برائحتِه النَّفّاذةِ العَطِرةِ التي تُبعِثُ على الرّاحةِ النَّفسيَّةِ، وقد وصَفَه أبو حَنيفةَ بقَولِه: "شَجَرٌ طَيِّبُ الرّيحِ، وكذلكَ دُخانُه طَيِّبٌ"[11]. لذا، فإنَّ حضورَ الخُزامى في البيتِ يَنسجمُ مع صورةِ الرّيحِ الطَّيِّبةِ وما تَحمِلُه مِن دَلالاتِ انشراحٍ وهُدوءٍ، إذ جاءَ في استعمالاتِه الطِّبيَّةِ أنَّه "يُساعِدُ على تَخفيضِ الألمِ ونَرفَزَةِ الأعصابِ، كما يُخفِّفُ شَدَّ العَضَلاتِ، ويُخفِّفُ آلامَ الصُّداعِ النِّصفيِّ، ويُقلِّلُ مِنَ القَلَقِ والكآبَةِ والإجهادِ، وكثيرًا ما يُستَخدَمُ في معالجةِ الأمراضِ الخاصَّةِ بالإجهادِ والأرَقِ، كما أنَّه يُقَوِّي الأعصابَ ويُشَجِّعُ على النَّومِ المريحِ".[12]يأتي توظيفُ لفظةِ "الرَّشِّ" ليُعَزِّزَ صورةَ الفضاءِ الطبيعيّ، فالندَى حينَ يَرشُّ على أزهارِ الخُزامى تَتصاعَدُ رائحتُه

وتَنتشِرُ في الأرجاءِ. وهذا ما أشارَ إليه د. يوسف خَليف في قولِه: "حتّى يَمسَّ أزهارَ الخُزامى التي أخَذَتْ حبّاتُ النَّدَى تَترقرَقُ على أوراقِها الرَّقيقةِ فَتَنشُرَ عِطرَها العَبِقَ في الأرجاءِ"[13]. وهُنا يَلتقي البُعدُ الحِسّيُّ مع قانونِ الانتشارِ فيزيائيًّا، إذ إنَّ العِطرَ يَنتشِرُ كما تَنتشِرُ جُزيئاتُ الغازِ بحُكمِ حركتِها العشوائيَّةِ وتَباعُدِها[14].يقولُ بودور: "تَنفَصِلُ حاسَّةُ الشَّمِّ عن جُزيئاتٍ غازيَّةٍ تَنبعثُ مِنَ الأجسامِ ذاتِ الرّائحَةِ وتَصِلُ بواسطةِ الانتشارِ إلى مكانِ الحاسَّةِ في فَتحتَي الأنفِ"[15].مِن زاويةٍ دَلاليَّةٍ، نَجدُ أنَّ "الرِّيحَ" في القرآنِ الكريمِ قد وَرَدَتْ في مواطِنَ العِقابِ (١٥ مرَّةً) ومواطِنَ الرَّخاءِ (مرَّتين). ففي مَوضِعِ الرَّخاءِ ارتبَطتِ الرِّيحُ بالطِّيبِ والرّاحةِ، كما في قولِه تعالى: ﴿وَجَرَيْنَ بِهِم بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ﴾[16]، وقولِه: ﴿إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ﴾[17]. ومِن هنا تَتأكَّدُ الصِّلةُ بينَ الرِّيحِ العَطِرةِ وبينَ الرّاحةِ النَّفسيَّةِ والسَّكينةِ، وهو ما يَتلاءمُ مع حضورِ الخُزامى في البيتِ الشِّعريِّ.أمّا اللَّيلُ، فقد ارتبَطَ في القرآنِ الكريمِ بمفهومِ "الوُلوجِ"، أي دُخولِ بعضِه على بعضٍ: ﴿يُولِجُ اللَّيلَ في النَّهارِ ويُولِجُ النَّهارَ في اللَّيلِ﴾[18]. وهو بدورِه صورةٌ مِن صُوَرِ الانتشارِ، كما يَنتشِرُ ضَوءُ النَّهارِ أو سَوادُ اللَّيلِ في الفضاءِ[19]. وبذلكَ يَلتقي اللَّيلُ مع فِعلِ "الرَّشِّ" في خاصِّيَّةِ الانتشارِ، فَتَتحفَّزُ حاسَّةُ ذي الرُّمَّةِ في إنتاجِ هذه الاستعارةِ، في حينَ تَكتملُ الصورةُ مع قَوادِمِ الطَّيرِ، إذ يَذهَبُ د. يوسف خَليف إلى أنَّ ذا الرُّمَّةِ في هذا البيتِ "يُجَسِّمُ اللَّيلَ في صورةِ طائرٍ ضَخمٍ يَسُدُّ الأفقَ ويَغشَى الأرضَ بجَناحيهِ، ثمَّ يأخُذُ في الاقترابِ منها حتى يَمسَّ أزهارَ الخُزامى"[20]. لفظة **(المَسِّ)**، فهي تدل على التلامُسُ البَسيطُ، كأنْ نقولَ: "لَمَسَ بيدِه" أو "مَرَّ سريعًا وبخِفَّةٍ على سطحِ الشيءِ". ومِنَ الجَديرِ بالذِّكرِ أنَّ الشاعرَ هنا يَحذِفُ المُشبَّهَ به وهو (الطائرُ)، وأبقَى لازِمةً مِن لوازِمِه وهي القَوادِمُ، فالاستعارةُ هنا مَكنيَّةٌ[21].يقولُ اللهُ تعالى: ﴿وَأَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الضُّرُّ وَأَنتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِينَ﴾[22]. وكأنَّه في مَوضِعِ تأدُّبٍ مع اللهِ تعالى، حيثُ أوفَرَ اللهُ عليه النِّعَمَ، فَتأدَّبَ بالدُّعاءِ بأنْ وصَفَ عظيمَ ما أصابَه مِن ابتلاءٍ بعدَ نِعماءَ بأنَّه "مَسٌّ" بَسيطٌ ،وهذا المعنى أيضًا يجعلُ القارئَ لبيتِ ذي الرُّمَّةِ يُدرِكُ معنى الانتشارِ؛ فإنَّ نَشرَ الطائرِ لجَناحِه والمُضيَّ بالطَّيرانِ، وتصويرَ ذي الرُّمَّةِ للَّيلِ بالشَّكلِ الاستعاريِّ على أنَّ اللَّيلَ عبارةٌ عن طائرٍ له جَناحان قدِ افترشَهما بالجوِّ، وأنَّه في عمليَّةِ هُبوطٍ، يَجعَلُ مِن هذَينِ الجَناحَين قدِ افترشَا الرِّيشَ بطريقةٍ ضَخمةٍ حتى بَرَزَت مُقدَّمَةُ هذهِ الأجنحةِ فظَهَرَت قَوادِمُها. والدَّليلُ على دِقَّةِ هذا التَّصويرِ المتمثل بافتِراشُ جَناحَي اللَّيلِ وانتشارهما وتوظيفُ لفظةِ (دَنا) و(مَسَّ) مَعناهُ أنَّ الطائرَ في عمليَّةِ هُبوطٍ، وأنَّ مُقدّمةَ الرِّيشاتِ قد مَسَّتْ زهرةَ الخُزامى مَسًّا بَسيطًا جَعَلَتْ منه يَعبَقُ بالرّائحةِ الزَّكيَّةِ.



صورة رقم (٣) صورة توضح قوادم الطير

صورة رقم (٤) عملية الانتشار والرش

استنتاجات الباحثة:

انَّ الاستعارةَ الأنطولوجيَّةَ على وفقِ ما ذكرناهُ تمثَّلت بالآتي:

١. إنّ ذا الرُّمَّةِ قد جعلَ منَ الليلِ طائراً ضخماً لهُ أجنحةٌ عملاقة، وهي استعارةٌ تجسيدية، وقد حوَّلَ (اللَّيلَ) وهو ظاهرةٌ غيرُ محدودةٍ إلى طيرٍ، فجعله فيزيائياً محدوداً ذو أبعادٍ جسديَّةٍ محدَّدةٍ.

٢. أنَّ البيتَ الشِّعريَّ ينضوي على حواسّ متعدِّدةٍ؛ فهو يجمعُ بينَ الحواسِّ الشَّمِّيَّةِ (ريحُ الخزامى) وبينَ الحواسِّ اللَّمسيَّةِ (المَسُّ).

٣. أنَّ الشاعرَ يُصوِّرُ اللَّيلَ كأنَّهُ طائرٌ ضخمٌ يسدُّ الأفقَ[23]، وهو تصويرٌ مهيبٌ مُخيفٌ لمن يستشعرُ معناهُ، إلا أنَّهُ يُناقضُ مشاعرَ الخوفِ هذهِ بمشاعرِ الرائحةِ العطرةِ التي نشرَ عبقَها في صدرِ البيتِ، وذكرَهُ للرِّيحِ الطَّيِّبِ مع ما جاءَ ذِكرُه عن صفاتِ زهرةِ الخُزامى وما بها من فوائدَ في رخاءِ الأعصابِ والتَّشافي من الألمِ يُساعدُ على رصدِ هذا التَّناقضِ في البيتِ الشِّعريِّ.

٤. أنَّ القارئَ لهذا البيتِ الشِّعريِّ سيجدُ أنَّ ذا الرُّمَّةِ قد أخذت لُبَّهُ مظاهرُ الطَّبيعةِ والصَّحراءِ، وأنَّ الفضاءَ الخاصَّ بذهنِهِ إنَّما ذهبَ اتجاه الطَّبيعةِ لاعتمادِ البيتِ على مظاهرِ الطَّبيعةِ في الوصفِ، فلو كان هذا البيتُ الشِّعريُّ قد قالهُ الشاعرُ في فضاءِ المدينةِ لما أدركنا طيبَ الرِّيحِ في صدرِ البيتِ؛ (فإنَّ العُمرانَ يُضعفُ قوَّةَ الشَّمِّ في الإنسانِ... لاسيَّما في المدنِ حيثُ تتغلَّبُ الرَّوائحُ الخبيثةُ على الطَّبيعة)[24].إنَّ البيتَ الشِّعريَّ كان نتاجَ

فضاءٍ ذهنيٍّ للشاعرِ قائمٍ على رصدِ ظاهرةِ الانتشارِ في محيطِهِ، متمثِّلاً ذلك في (انتشارِ العطرِ)، ومن ثمَّ انتشارِ الليلِ وحجبِ الرُّؤيَةِ وحلكةِ السَّوادِ وانتشارِهِ في السَّماءِ، ومن ثمَّ انتشارِ جناحي الطَّائرِ (اللَّيل) الذي استعارهُ الشاعرُ ليصفَ أجواءَ الليلِ بعبقِهِ وألوانِهِ وعطرِهِ.

وفي بائيَّتِهِ حينَ يُصوِّرُ الثَّورَ الوحشيَّ عمدَ إلى تشخيصِ الظَّلامِ **قائلاً:**

ضمَّ الظَّلامُ على الوحشيِّ شملتَهُ ورائحٌ من نشاصِ الدَّلوِ منسكبُ[25]

إنَّ المعنى العامَّ للبيتِ الشِّعريِّ هو أنَّ الظَّلامَ حلَّ على الثَّورِ الوحشيِّ، والسَّماءُ أخذت تمطرُ، وأنَّ الشَّملةَ إنَّما هو اسمٌ من الاشتمالِ أي التحافهِ ولبستُهُ، والشَّملةُ ما اشتملَ بهِ من أغصانِ الشَّجرِ، وقال: "القطيفةُ شملةٌ، أمَّا النِّشاصُ فهو السَّحابُ المُشرِفُ، ويُقالُ الأبيضُ، والمنسكبُ المنصبُّ"[26]. ومنهم من يذهبُ إلى أنَّ شملتَهُ: حُلَّتُهُ، و"النِّشاصُ ما أسودَ من السَّحابِ"[27]. وإلى المعنى ذاتهِ يذهبُ أحمدُ حسن بسبح إلى أنَّ "الشَّملةَ ما اشتملَ بهِ والمقصودُ اللَّيلُ"[28]. ومنهم من قال: "إنَّ الظَّلامَ يلفُّ بعباءتِهِ ثورَ المها المُطاردَ في ليلةٍ خريفيَّةٍ باردةٍ ينسكبُ فيها مطرُ الدَّلوِ وهو من أنواعِ منتصفِ الخريفِ"[29] . والمعنى العامُّ للبيتِ كما يذهبُ د. يوسف خليف في إعجابهِ بحذاقةِ ذي الرُّمَّةِ بأنَّهُ يُصوِّرُ "الثَّورَ الوحشيَّ وقد جَنَّ عليهِ الليلُ، ويتخيَّلُ فيها الليلَ أعرابيّاً في شملةٍ سوداءَ راحَ يخلعُها على هذا الثَّورِ ويضمُّها عليهِ"[30]أنَّ الجوَّ العامَّ إنَّما ينطوي على متناقضاتٍ؛ فصدرُ البيتِ في أجوائِهِ يُناقضُ عجزَهُ، وكأنَّ ذا الرُّمَّةِ لا ينفكُّ عن جعلِ البيتِ الواحدِ ذو لوحاتٍ متعدِّدةٍ، جاعلاً بذلك صدرَ البيتِ ذو أجواءٍ أرضيَّةٍ، وكلامُ د. يوسف خليف يُوضِّحُ هذهِ الصُّورةَ من خلالِ إلقاءِ رجلٍ أعرابيٍّ بشملتِهِ على الثَّورِ، فالصُّورةُ أرضيَّةٌ بامتيازٍ، ثمَّ ينتقلُ إلى تصويرِ السَّماءِ بشكلٍ منفصلٍ عن المشهدِ الأرضيِّ بأن ينقلَ لنا مظهرَ السَّماءِ من خلالِ وصفِ السَّحابِ الأسودِ المُتراكمِ وكيفيَّةِ هذا المطرِ وانسكابِهِ وصبِّهِ صبّاً بلونٍ يتلاءمُ مع كثافةِ الشَّملةِ إذا ما اعتبرناها قطعةَ قماشٍ ذاتَ سُمكٍ وسوادٍ حالكٍ كما هي النِّشاصُ؛ لكن ماذا لو كان للشَّملةِ معنىً آخر؟ومفهوم الشملة بالشكل الحداثي الذي يخدم مدار الفكرة التي نصبو اليها: "هي قطعةٌ من القماشِ لها أطرافٌ من حبالٍ، يضعُها صاحبُ النَّاقةِ على ضرعِها مشدودةً بواسطةِ الحبالِ على ظهرِ النَّاقةِ ليمنعَ حوارَها من رضاعتِها ويوفِّرَ بها لبنَها لنفسهِ"[31].وهو ما يُسمَّى في الوقتِ الحاضرِ (صرارُ النَّاقةِ) أي تُصرَّب بها ثديُ النَّاقةِ حتَّى لا يرضعَها ولدُها، وهي موجودةٌ حتَّى الآن، ولكنَّ العربَ تركوهُ وصاروا يلفُّوهُ بالشَّمالِ (قطعةُ قماشٍ).أي أنَّ شكلَ هذهِ الشَّملةِ إنَّما هو مكوَّرٌ إلى الأعلى، وإذا ما تكوَّرت قطعةٌ من الجلدِ أو القماشِ الأسودِ إلى الأعلى فإنَّ فضاءَ هذهِ القطعةِ سيكونُ لونُهُ أسودَ، وإنَّ البيتَ الشِّعريَّ معظمهُ يحلُّكُ سواداً. فلفظةُ (ضمَّ) إنَّما تُعطي معنى إضفاء السَّوادِ والظَّلامِ، وهو عكسُ النُّورِ، وكأنَّ هاتينِ اللَّفظتينِ مقصودٌ منهما تشكيلُ صورةِ العَتَمةِ. ينتجُ عن هذهِ الألفاظِ في ذهنِ المتلقِّي شكلُ التَّكويرِ، كأنَّ الظَّلامَ قد كورَ الوحشيَّ وضَمَّهُ، وهذهِ من صفاتِ الليلِ كما ذكرها اللهُ عزَّ وجلَّ:(خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ يُكَوِّرُ الَّيْلَ عَلَى النَّهَارِ وَيُكَوِّرُ النَّهَارَ عَلَى اللَّيْلِ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ يَجْرِي لِأَجَلٍ مُسَمًّى أَلَا هُوَ الْعَزِيزُ الْغَفَّارُ)[32] .وممَّا يزيدُ التَّأكيدَ على إصرارِ ذي الرُّمَّةِ على طغيانِ اللونِ الأسودِ على هذا البيتِ الشِّعريِّ (ورائحٌ من نشاصٍ)، والنِّشاصُ هو ما أسودَ من السَّحابِ، ليلائمَ اللونَ الأسودَ فكرةَ رصدِ الأشكالِ المكورةِ التي يرصدُها ذهنُهُ.

استنتاجاتُ الباحثةِ:

١. إنّ الاستعارةَ الأنطولوجيَّةَ التي اشتملَ عليها هذا البيتُ هو جعلُ الظَّلامِ يضمُّ الوحشَ وتحويلُهُ إلى جسمٍ فيزيائيٍّ متمثِّلاً بشخصٍ يضمُّ الوحشَ بهذهِ الشَّملةِ.

٢. أنَّ اللونَ الأسودَ كان مقصوداً في هذا البيتِ.

٣. إنَّ البيتَ الشِّعريَّ يشتملُ على تناقضاتٍ ما بين الصَّدرِ والعجزِ (أرضيَّة – سمائيَّة).

٤. أنَّ كلّاً من الظَّلامِ والشَّملةِ لها صفاتٌ مشتركةٌ في مخيِّلةِ غيلان :

٥.

ت	المجال المصدر (الظلام)	ت	المجال الهدف (الشملة)
١	اللون الاسود الحالك	١	تكون بألوان متعددة ومنها الاسود
٢	يغطي الاجسام والألوان والاشياء وهو صفته التغطية	٢	قد يغطي أما جسد الانسان او ضرع الناقة صفته الاوجه في هذا البيت
٣	من صفاته الاضفاء	٣	من استعمالاته الاضفاء كأضفاءه على ضرع الناقة
٤	الليل كما وصف في القران الكريم سكن للإنسان والكف عن السعي للرزق وهو الأصل	٤	هي امساك طفل الناقة عن رزقه من ضرع امه

شكل (٣) شكل يوضح تكوير الظلام **شكل (٤) صورة حديثة وضح شكل الشملة**

هذانِ المتناقضانِ قَدْ رَصَدَهُما ذو الرُّمَّةِ بفِطْنَةٍ وَذَكاءٍ حادَّيْنِ جِدًّا.

وهذا يتم علميًّا عن طريقِ إدراكِ الشكلِ بِنَاءً على النَّموذجِ، وهي نَظريَّةٌ تُحدِّدُ التَّعَرُّفَ على الأشكالِ، وتَعتَمِدُ على الذَّاكرةِ والخِبراتِ السَّابقةِ لدى الفردِ. وَفْقَ هذهِ النَّظريةِ، فإنَّ عمليةَ التَّعَرُّفِ على الأشكالِ من وَجهةِ نظرِ أنصارِها تَتمُّ بِنَاءً على النَّموذجِ الذِّهنيِّ للشكلِ، وهذا يَعني "أنَّ الجهازَ البصريَّ يقومُ بِمُقارنةِ الشَّكلِ الذي يراهُ الفردُ بالنَّموذجِ المُخَزَّنِ عن هذا الشَّكلِ في ذاكرةِ الفردِ البصريَّةِ"[33]

يقول ذو الرُّمَّة:

إذا ما استدرَّتْهُ الصِّبا وتذاءبتْ يمانيةٌ أَمْرِي الذَّهَابِ المَنَائحِ[34]

وهذهِ واحدةٌ من الصورِ التي نجدُ فيها أبعاداً نادرةً لا تجدُها إلَّا عند من تَمَكَّنَ من لغتِه، وعرفَ أسرارَها ومعانيَها، وما تَحمِلُ من إيحاءٍ ورمزيةٍ، وتجدُها عند من تَمَكَّنَ من أن يجعلَ من اللغةِ مادَّةً طَيِّعَةً بين يديْهِ.

المعنى العام للبيت: إنَّ ريحَ الصَّبا يقومُ باستدرارِ السَّحابِ حتى يُنزلَ مطرَهُ، وكان هناك عاملٌ مساعدٌ له وهي الرِّياحُ اليمانيَّةُ التي شبَّهَها بحركةِ الذِّئابِ حين تأتي لفريستِها من كلِّ جهةٍ، وصوَّرَ ذلك المشهدَ بطريقةٍ إيحائيَّةٍ ذات عاطفةٍ عاليةٍ، فقد صوَّرَ ريحَ الصَّبا بتلك اليدِ الحانيةِ التي تمرُّ على ضروعِ البهائمِ حين يتجمَّعُ لبنُها في الضَّرعِ.إذا ما جئنا لمعرفةِ ما هي ريحُ الصِّبا لوجدنا إنَّ "الصَّبا هي واحدةٌ من أُمَّهاتِ الرِّياحِ الأربعةِ: الشمالُ، والجنوبُ، والصَّبا، والدَّبورُ، وبذلك نطقت أشعارُهم ... وكانت العربُ تُحبُّ الصَّبا من بينِ الرِّياحِ لرِقَّتِها، ولأنَّها تجيءُ بالسَّحابِ والمطرِ، وفيها الخصبُ، وهي عندهم اليمانيَّةُ. قيل إنَّها سُمِّيَت صَبا لأنَّ النُّفوسَ تَصبو إليها لطيبِ نسيمِها ورُوحِها، والصَّبوةُ الميلُ، يُقال: صَبا إلى كذا إذا مالَ إليه، وفي الأثرِ: ما بُعثَ نبيٌّ إلَّا والصَّبا معه"[35]و ما جاء في صفاتِ هذهِ الريحِ "ريحٌ معها رُوحٌ وخِفَّةٌ، ونَسيمٌ تهبُّ ممَّا بين مشرقِ الشِّتاءِ ومطلعِ سُهيلٍ، ولها بَرْدٌ يقرصُ أشدَّ من هبوبِها، وتُلقِّحُ الأشجارَ، ولا تهبُّ إلَّا بليلٍ، سلطانُها إذا أظلمَ الليلُ إلى أن يُسفرَ النَّهارُ وتطلعَ الشَّمسُ، وأشدُّ ما يكونُ في وقتِ الأسحارِ وما بين الفجرَيْن"[36]وريحُ الصَّبا قد تظافرتْ معها لاستدرارِ المطرِ رياحٌ يمانيَّةٌ، وقد استعارَ لحركتِها حركةَ الذِّئابِ حينما يقتضُّ على فريستِه من كلِّ جهةٍ.ولكن كيفَ يقتضُّ الذِّئبُ على فريستِه؟ذكرَ ذلك د. فضل بن عمار العماري في كتابه (الذئب في العلمِ والتأريخ): "إنَّ الذِّئابَ تستثمرُ طاقتَها بذلك الامتحانِ، فتطاردُ الفريسةَ من قرابةِ مائة مترٍ. وعندما تكونُ الفريسةُ المطاردةُ كالإبلِ أو الزِّنةِ، سريعةً جدّاً، تبتعدُ عنها الذِّئابُ، ثم تعاودُ مطاردتَها من جديدٍ حتى تجرحَها، أو تَعيا تلك الفريسةُ، ولا تتراجعُ عنها حينئذٍ"[37]هذا من جانبِ الانقضاضِ، أمَّا إذا رجَّحنا قولَ ذي الرُّمَّة نجده استعارَ هذهِ اللفظةَ من جانبِ سرعةِ حركةِ هذهِ الرياحِ، فأيضاً نجد أنَّ "الذِّئابَ سريعةُ الجري، فهي تَصيدُ الحيواناتِ الكبيرةَ، إذ تَصطادُها على مسافاتٍ كبيرةٍ فتقطعُ ما يزيدُ عن ٥٠ كم في الساعةِ، وهي تُنهكُ ما تُطاردهُ بمواصلةِ الطَّردِ، وقد تُقسِّمُ الذِّئابُ

منطقةَ المطاردةِ فيما بينها حسبَ خُطَّةٍ مُحكمةٍ ... ففي مطاردةِ الإبلِ مثلاً تُطوّقُ الذِّئابُ أحدَها في هجومٍ تمويهيٍّ"[38] واليدُ التي تستدرُّ الحليبَ إنما تُطوّقُ ضرعَ البهيمةِ. و"«تَمرِي» هنا بمعنى تستخرجُ، و«الذَّهَابُ» هي جمعُ الذَّهَبةِ، وهي المطرةُ الضَّعيفةُ، و«المَنَائحُ» التي تُمنَحُ، الواحدةُ «مَنيحةٌ»، وأصلُها النَّاقةُ تُعارُ فيُشرَبُ لَبَنُها، والمعنى أنَّ الأمطارَ منحَها اللهُ"[39]. وهذهِ المنائحُ هي التي تُلاطفُ السُّحبَ. ولعلَّ مرجعيَّتَهُ هنا هي مرجعيَّةٌ دينيَّةٌ بعضَ الشيءِ، ففضاؤهُ الذهنيُّ مليءٌ بهذهِ الصورِ التي استمدَّها من القرآنِ الكريمِ كونَهُ ذا دينٍ كما جاء في أخبارِه. يقولُ تعالى: "وأنزلنا من المعصرات ماءً ثجَّاجاً"[40]. فذكرَ المفسّرون أنَّ «المعصرات»: السَّحابُ يُعصرُ بعضُهُ بعضاً فينزلُ المطرَ ... أليس في كلمةِ «العصر» شيءٌ من الصورةِ الذهنيَّةِ لعمليَّةِ استحلابِ البهائمِ؟ونجدُ دورَ الرِّياحِ في صُنعِ المطرِ، يقولُ اللهُ تعالى: (والمرسلاتِ عُرفاً، فالعاصفاتِ عصفاً). فبيَّن المفسّرون "أنَّ الرِّياحَ إذا هبَّت شيئاً فشيئاً وأُرسلتْ متتابعةً، وأمَّا «العاصفاتِ عصفاً» فهي الرِّياحُ بالقطعِ، وهي الرِّياحُ القريبةُ من السَّطحِ. ثم يُكمِلُ القرآنُ دورَ الرِّياحِ تماماً والأعاصيرِ في صُنعِ السُّحبِ وتكوينِ المطرِ والغيثِ، فالسَّحابُ آلةُ إنزالِ المطرِ"[41]. إذن، فوجهُ الشَّبَهِ بينَ الاستدرارِ والصَّبا كما تجسَّدَ ذلك في ذهنيَّةِ الشاعرِ.:

ت	المجال المصدر (عملية الاستدرار)	ت	المجال الهدف (ريح الصبا)
١	ان جمع اللبن من الضرع ونزوله يتوقف على حد كبير واساسي على مقدرة (الغدة النخامية) في الحيوان على افراز هرمون الاوكسي توسين (هرمون انزال اللبن) وعلى الاستفادة السريعة من فترة افرازه قبل اختفائه من الدم وهذا الهرمون يحتاج الى تهيئة ظروف معينة اولها الهدوء ، وعدم الازعاج الخارجي للحيوان وانتظام عملية توقيت الحلب ، والذي ينبه افراز هذا الهرمون هو تدليك الضرع فهي عملية تحتاج الى هدوء، ورقة في التعامل مع البهيمة[42]	١	ان ريح الصبا هي الريح التي فصلنا القول في صفاتها وتتميز برقتها ومكوث الخير فيها وهي ريح لها روح وخفة ولا تهب الا بليل وسلطانها اذا اظلم الليل معنى ذلك ان هبوبها يكون في وقت هدوء الاجواء من الصخب وذات سكونٍ عالٍ كما في الاجواء التي يجب ان تتوافر في ادرار الحليب من البهائم
٢	يُستدر منها اللبن والحليب وهو ذو نفع للإنسان	٢	تجيء بالسحاب والمطر وهو ذو نفع للأنسان
٣	ان عملية الاستدرار تحتاج الى ايدي تتعامل برقة مع ضرع البهائم	٣	إنّ ريح الصبا معروفة لدى العربي برقتها
٤	ضرع البهيمة في مخيلة الشاعر يشبه وظيفة الغيمة والنتيجة هي استدرار اللبن	٤	إنّ الصبا بمثابة اليد التي لامست ضرع الحيوان وعملت على انزال الحليب

أضِفْ إلى ذلكَ أنَّ غيلانَ قد اختارَ من بينِ الرِّياحِ الأربعةِ الرِّيحَ اليَمانِيَّةَ، وهي ريحٌ قد وُفِّقَ في توظيفِها؛ لأنَّها تتماشى في طبيعتِها مع رِقَّةِ البيتِ المتمثِّلِ بـ "رِقَّةِ عمليَّةِ استِدرارِ اللَّبنِ، مع رِقَّةِ السَّحابِ ورِقَّةِ ريحِ الصَّبا). وللرَّسولِ (صلى الله عليه وسلم) في وصفِ الرِّيحِ اليَمانِيَّةِ حديثٌ: "إنَّ اللهَ يبعثُ ريحاً من اليمنِ، ألينَ من الحريرِ"[43]

أمّا وصفُها بالاستِئنابِ، فهو لغرضِ بيانِ حركةِ الذِّئابِ وخِفَّتِها في الحركةِ وكيفيَّةِ انقضاضِها بأكثرَ من حركةٍ واتِّجاهٍ على الفريسةِ. فهذهِ الرِّياحُ تقومُ بملامسةِ ومناورةِ السَّحابِ في حركاتِها من كلِّ الجهاتِ، لسقوطِ ما تَخزُنُهُ من الأمطارِ، والتي تُمثِّلُ مَنائحَ من اللهِ تعالى.

استنتاجاتُ الباحثةِ:

١. الجانبُ الحسّيُّ حين قرَّبَ للقارئِ صورةَ ملمسِ السَّحابِ بملمسِ ضَرعِ البهيمةِ.

٢. إنَّ المتناقضاتِ التي جمَعَ بينها هي توظيفُ العباراتِ المتضاربةِ في الشراسةِ ... (تذاءبَتْ – الصَّبا).

٣. إنَّ الاستعارةَ الأنطولوجيَّةَ التي تمظهرتْ في هذا البيتِ تتمثَّلُ بجعلِ ريحِ الصَّبا إنساناً يستدرُّ ويطلبُ رِزقَهُ؛ أي قامَ بتحويلِ الصَّبا من شيءٍ غيرِ مرئيٍّ وغيرِ ملموسٍ إلى جسدٍ لهُ أبعادٌ وحجمٌ وحدودٌ فيزيائيَّةٌ.

٤. إنَّ المرجعيَّةَ الثقافيَّةَ التي نتجتْ عنها هذهِ الصورةُ قد تكونُ الآياتِ الكريمةَ التي ذكرناها آنفاً، ولربَّما اعتمدَ الشاعرُ على خَزينِه المعرفيِّ للشعرِ الذي قد ذُكرتْ فيه الرِّياحُ بهذهِ الصورةِ سابقاً.

٥. يرصدُ الشاعرُ في هذا البيتِ سرعةَ الحركةِ تارةً، ورقَّتَها تارةً أخرى.

وفي بيتٍ شعريٍّ آخرَ يقولُ ذو الرُّمَّةِ:

الاستعارة البنيويّة:

تُمثِّل مستوى أعمق من الاشتغال الاستعاري، فهي لا تكتفي بإسقاط صفةٍ أو خاصيّةٍ واحدةٍ من مجالٍ محسوسٍ على مجالٍ مجرّد، كما في الاستعارة الأنطولوجيّة أو التصوريّة البسيطة، وإنّما تُعيد بناء المفهوم المجرّد بكامله وفق هيكلٍ مفهوميٍّ مستعار. أي أنّها ليست مجرّد تشبيهٍ أو استعارةٍ جزئيّة، بل نَسَقٌ تصوّريٌّ متكامل يُنقل من مجالٍ مألوفٍ إلى مجالٍ آخر غامضٍ أو معقّد، فيغدو المفهوم الهدف قابلاً للفهم والتداول ضمن صورةٍ ذهنيّةٍ واضحة.وبهذا، تُتيح الاستعارة البنيويّة للذهن أن يُمسك بموضوعاتٍ مُجرَّدةٍ كالحُبّ، أو الزمان، أو النقاش الفكريّ، عبر بنياتٍ محسوسةٍ أو عمليّةٍ مثل الحرب أو الرحلة. وهذا ما يجعلها أداةً معرفيّةً قبل أن تكون مجرّد أداةٍ بلاغيّة، لأنّها تُشكِّل الطريقة التي نفكّر من خلالها ونبني بها وعينا بالمفاهيم.**إذن فالاستعارة البنيويّة هي:**"نمطٌ من الاستعارات العرفنيّة التي يُبنى فيها مفهومٌ مُجرّد ومعقَّد بالكامل وفق بنيةٍ مفهوميّةٍ مأخوذةٍ من مجالٍ آخر أكثر وضوحًا وتجسّدًا. وهي تقوم على إسقاط هيكلٍ تصوّريٍّ كامل من مجالٍ معرفيٍّ مألوفٍ على مجالٍ آخر أقلّ وضوحًا، بحيث تُشكِّل الاستعارة طريقةً لفهم المفهوم المجرّد من خلال بنية المفهوم المُجسَّد"[44].قدَّم الباحثان مثالاً عنها يتجلّى في ذلك "قولنا: الزمن مال، إذ إنّه في ثقافتنا يتجلّى التصوّر الاستعاري "الزمن مال" بطرقٍ مختلفةٍ: في التسعيرات التلفونيّة، وأجور الساعات، وتسديد الدَّيْن الذي ندين به للمؤسّسة ما فنأخذ وقتنا الكافي"[45]. فهذه الممارسات اليوميّة تتمّ بتعبيراتٍ استعاريةٍ تُبنينُ بشكلٍ عميق سلوكاتنا اليوميّة الأساسيّة، أي إنّنا في هذه الاستعارات نُعبِّر عن حاجاتنا من خلال الاستقاء من مجالٍ مُعيَّن لفهم مجالٍ آخر. فهذا المثال مثلاً: فهمْنا مجال المال بمفهوم الزمن.

يقول ذو الرُّمَّة:

فتارةً يَخُضُّ الأعناقَ عَن عُرُضٍ وخَضًّا فَتَنتَظِمُ الأسحارُ والحُجُبُ[46]

جاء في شرح البيت: "يَخُض: الوَخْض طَعْنٌ لا يَنفُذ، وقوله "عن عُرض": أي يَقرِض (الثور) ما دَنا منه. "يَنتَظِم الأسحار": والانتظام أي يَطعن حتى يبقى في الطعن كالنظام. والسَّحر: الرِّئة، والجمع أسحار. والحُجُب: بين الكرش وبين موضع الفؤاد. "تارةً": مرةً. وأردف قائلاً: الكلاب لا كروش لها، إنّما ثمَّ جلدةٌ قد حَجَبَت ما بين الفؤاد وسَواد البطن"[47].والمشهد هنا نستطيع أن نقول إنّه ذو لَقطةٍ سينمائيّةٍ بامتياز، حيث يصف الشاعر ذلك الثور الوحشيّ الذي ضاقت عليه السُّبُل بالهروب فآثرَ الهجوم، فأخذ يَشُكُّ بقرونه الكلابَ التي كانت تُهاجمه دفاعًا منه حتّى لا يَهلِك. منطقيًّا، إنّ الشاعر لم يدرس الطبّ البيطريّ ليعرف أنّ الحُجُب هذه وظيفتها، ولَرُبّما أنّ فضاءه الاجتماعي قد عرَّفهُ بتشريحيّة الكلاب على سبيل المثال، وهذا بعيد. والأقرب أنّ (الثور) رمزيّة أو مُعادلاً موضوعيًّا لذي الرُّمّة، كما سنأتي إلى ذلك في تحليل بيتٍ لاحق:

(رَبْلًا وأرطى نَفَتْ عنهُ ذَوائِبَهُ كواكبُ القيظِ حتّى ماتتِ الشُّهُبُ).

ولَرُبّما تكون هذه الكلاب رمزًا للخطوب والأوجاع والملمّات التي أَلَمّت به.

فإذا أخذنا البيت بالمعنى الظاهر ومن غير رمزيّةٍ فيه، نجد أنّ الثور بدفاعه عن نفسه عن طريق الطعن المتكرّر لهذه الكلاب إنّما يُعطي صورةً حِسّيّةً قائمةً على الإصرار والصلابة والشراسة في الدفاع. والدلالة على ذلك استخدام المصدر (يَخُض – وخَضًّا)، وكأنّ هذه الحركة والطعنات المتكرّرة إنّما تُولّد حركةً اهتزازيّةً لأحشاء وأعضاء الكلاب، فانتظمت الرِّئة والأحشاء التي في جوفها.وهذا الجانب الحِسّي الذي يكمن في البيت يُعطي معنى إنّ إصرار الثور على الدِّفاع عن نفسه جعله يُوجِّه ضرباتٍ وطعناتٍ مركَّزةً على نفس الموضع في كلّ تارةٍ، دلالةً على صُموده وصلابته ومشروعيّته في طلب عزيزة الحياة. وإنّ الطعن المستمرّ هو وسيلة تواصليّة بين الثور وهذه الكلاب، وخطابه بالطعن لها، وانتظامه في هذه اللغة التواصليّة جعل أجسادهم مُستقبِلةً لهذه الطعنة فانتظمت باستسلامها لرغبته، لولا الكِبَر واستمرار الهجوم عليه.ولعلّ ذا الرُّمّة اختار (الثور) لما له في الموروث الشعبيّ من رمزيّةٍ على الخصب والنّماء والجاه والهيمنة، فقد أطلق الجاحظ على الثور صفة "أمير البقر"[48]. فربما يرى ذو الرمة نفسه مُهيمناً وأميراً يُنهي ويأمر بإحياء وإماتة ملمات حياته بهيمنةٍ نفسيّةٍ عالية.وقد علّل الجاحظ لهذه التسمية التي أطلقها على الثور قائلاً: "لأنّ البقر تُطيعه كطاعة إناث النحل لليعسوب"[49]. فإذا ما أسقطنا هذا القول على رمزيّة الثور الذي يُمثّل ذو الرُّمّة، الذي كثيراً ما واجه الملمّات والخطوب وصعوبة العيش مع سراب مَيّة، لوجدنا أنّه في عمليّة دفاعٍ مستمرةٍ ومستميتةٍ مع تلك الأحداث وهي تنساق لارادته كطاعة وانسياق إناث النحل لليعسوب . وإنّ قرني الثور التي أعطت لنا صورة القوّة والصلابة إنّما تُمثّل الصلابة والإرادة والإصرار، وهي تعمل على طعن جسد الكلاب فتقوم بضرب (الرِّئة)، والتي تُمثّل منطقة (التنفس) ووسيلة البقاء على قيد الحياة للكائنات الحيّة.وأمّا (الحُجُب) . وهي المنطقة التي بين الفؤاد والكرش في الحيوانات . فلَرُبّما مثّلت رمزيّةً معيّنة لذي الرُّمّة، فيَعمد بفروسيّته وإصراره على طعن كلّ ما يُلمّ به حتّى تتبدّد عن واقعه تبدّدًا يجعلها تستقيم أمامه وتختفي طاعةً منها لتلك الضربات، التي تهدف إلى الاستقامة كطاعة الأبقار للثور كما أسلفنا.

فإذا ما دافع عن نفسه بطريقةٍ مستميتةٍ مستمرّةٍ في الدفاع والبقاء والعيش، فهو رمزيّة لاستمرار الخصب والنماء والحياة. إنّ هذه الاستعارة تعمد إلى كشف الأهداف وتحفيز الأنشطة، ففي الحقيقة لا أسحار تنتظم، ولا طعنات تؤدّي إلى الانتظام في الأجساد.

١. يَعمدُ ذو الرُّمَّةِ إلى توظيفِ متناقضاتٍ لُغويّةٍ بَحتةٍ، كونَ اللُّغةِ طيّعةً بينَ يديهِ.

٢. الاستعارةُ تُبيّنُ لنا نشاطَ (الثَّورِ) وهدفَهُ مِن هذهِ الطَّعناتِ بطريقةٍ استعاريةٍ عبقريةٍ.

٣. يتمثَّلُ الجانبُ الحسّيُّ في البيتِ بالطَّعناتِ المتكرّرةِ ودرجةِ قوَّةِ الطَّعنِ التي تُؤدّي إلى الانتظامِ والاستقامةِ في الأعضاءِ داخليًّا.

الاستعارةُ الاتّجاهيَّةُ: هي نوعٌ من الاستعاراتِ العرفنيَّةِ التي تُنظِّمُ نَسقَنا المفاهيميَّ بناءً على اتّجاهاتٍ مَكانيَّةٍ (كالأعلى/الأسفل، الدّاخل/الخارج، الأمام/الخلف)، وتُستَخدَمُ لفَهمِ المفاهيمِ المجرَّدةِ من خلالِ إسقاطِ هذه الاتّجاهاتِ المَكانيَّةِ عليها. فالاستعاراتُ الاتّجاهيَّةُ تُوفِّرُ بُنيةً تنظيميَّةً كاملةً للمفاهيمِ، حيثُ تَعتَمِدُ على علاقةِ الجسدِ بالعالَمِ الفيزيائيِّ المُحيطِ بنا، وتُساعِدُنا على فَهمِ أبعادٍ غيرِ فيزيائيَّةٍ كالزمنِ، والمشاعرِ، والوعي، من خلالِ اتّجاهاتٍ مَكانيَّةٍ مُجَسَّدةٍ[50]. وتعد هذه الاستعارة من الأنماط الأساسية في التصور المعرفي للأستعارة وآلية عملها تقوم على جمع كل من المفاهيم المجردة أو الاتجاهات المكانية الفيزيائية وهذا النوع "ينظم نسقاً كاملاً من التصورات المتعالقة ، وأغلبها يرتبط بالاتجاه الفضائي وهذه الاستعارات الاتجاهية ليست اعتباطية وتوجد مرتكزاتها في تجربتنا الفيزيائية والثقافية"[51] ويمكن للشاعر من خلال هذه الاستعارة تبيان مشاعره وأفكاره وسلوكه من خلال تمثيلها بحركات أو أوضاع مكانية مألوفة كأن نقول : (فكرتك تحلق في السماء) ، (إنه في قمة العافية وأوجها) ، (إنني منهار) ، (قام من بين الاموات)[52] فهي ليست مجرد تعبيرات ، بل هي ادراك العقل البشري للمفاهيم المجردة من خلال كل من المكان والجسد الذي يتواجد في هذا المكان أو ارتباط الجسد بالمشاعر ، وتساعد هذه الاستعارة في بناء الفضاء الشعري للنص ، بوصفها تنقل المعنى من البعد النفسي المجال المكاني عبر الاتجاهات .

قال ذو الرُّمَّة:

فَوَاللَّهِ لا أَدْرِي أَجَوْلانُ عَبْرَةٍ — تَجُودُ بها العَيْنَانِ أَحْجَى أَمِ الصَّبْرُ

ففي هَمَلانِ العَيْنِ مِنْ غُصَّةٍ — شِفاءٌ، وفي الصَّبْرِ الجَلادَةُ والأَجْرُ

إذا الهَجْرُ أَفْنى طُولُهُ وَرَقَّ — مِنَ الإِلْفِ لم يَقْطَعْ هَوى مَيَّةَ الهَجْرُ[53]

تتمظهرُ الاستعارةُ الاتّجاهيَّةُ في هذه الأبياتِ من خلالِ المشاعرِ المُنخفِضةِ الطاغيةِ عليها. في بادئِ الأمرِ علينا أن نَعلمَ أنّ هذه الأبياتِ مَجزوءةٌ من قصيدةٍ قالها ذو الرُّمَّةِ في هجاءِ عشيرةِ امرئِ القيس، وبما أنّ القصيدةَ في غَرضِ الهِجاءِ، فإنَّ المشاعرَ التي حفَّزَت نتاجَ هذه الأبياتِ هي مشاعرُ مُنخفِضةٌ (وهذا يُمثِّلُ ما جاء به لايكوف وجونسون) في المُرتكزاتِ الفيزيائيَّةِ والاجتماعيَّةِ لهذا التَّصوُّر: يَرتبِطُ الوضعُ الاجتماعيُّ بالنفوذِ الاجتماعيِّ، والسُّلطةُ الفيزيائيَّةُ تُوجَدُ في الأعلى[54]فذو الرُّمَّةِ قد هَجَا عشيرةَ امرئِ القيس نتيجةَ نَكايةِ الأخيرينَ بهِ هو وصحبِه حينَ نزلوا في (أُمرة)، كما أسلفنا. وعليهِ فإنَّ هذه الأبياتَ قد صَدَرت من وجهةِ نظرِ ذو الرُّمَّةِ من سُلطةٍ اجتماعيَّةٍ أعلى مُحافِظةٍ على مبادئِ إكرامِ الضيفِ والمروءةِ والقيمِ الاجتماعيَّةِ، إلى عشيرةٍ قد تنصَّلت من هذه القيم. إذن، فالسُّلطةُ الاجتماعيَّةُ لذي الرُّمَّةِ هي الأعلى، والأدنى كان من نصيبِ عشيرةِ امرئِ القيس.أمَّا الأبياتُ فقد ذهبت لشرحِ تعابيرِ الشُّعورِ الذي يَنتابُ الشاعرَ، وهي مشاعرُ الوَجدِ والحُزنِ والعَبَراتِ نتيجةً لتذكُّره محبوبتَه "مَيَّة"، وتتمظهرُ الاستعارةُ الاتّجاهيَّةُ في هذه الأبياتِ في ألفاظِه الدالَّةِ عليها.**فمثلًا في قوله:** (عَبرةٌ تجودُ بها العينانِ)، و(إذا الهَجرُ أَفنى طُولَهُ)، و(ففي هَملانِ العينِ)، كلُّ هذه الألفاظِ تدلُّ على انخفاضِ المشاعرِ لذي الرُّمَّةِ. فجَولانُ العَبرةِ فيها استعارةٌ اتّجاهيَّةٌ، إذ يُصوِّرُ الشاعرُ أنَّ الدموعَ كأنَّها تتحرَّكُ وتسيرُ كما لو كانت كائنًا يتحرَّكُ في الفضاء. وفي الحقيقةِ الدموعُ لا تجولُ، وإنَّما تنزلُ من العين (من الأعلى إلى الأسفل)، أي: حركةٌ اتّجاهيَّةٌ مُنخفِضةٌ بانخفاضِ مشاعره. وهذا يُعطينا تصوُّرَ امتدادِ المُعاناةِ من الداخلِ (الشعور) إلى الخارجِ (مُتمثِّلةً بالدُّموع).أما البيتُ الذي يليه فيذهبُ إلى الغرضِ نفسه، (فهملانُ العينِ) يعني انسكابَها، والغصَّةُ . وهي المُسبِّبُ الداخليُّ النفسيُّ . تشكَّلت إثرَها الدموعُ المنسكبة. وهذه استعارةٌ جسديَّةٌ اتجاهيَّة، يتشاطرُ فيها باطنُ الشاعرِ مع ظاهرِه عبرَ حركةٍ تتمظهرُ من خلالِ لفظِ (الهملان).**وقولُه:** (إذا الهجرُ أفنى طولَه)؛ فالهجرُ ليس له من طولٍ إلَّا أنَّ ذا الرُّمَّة تمكَّن من أن يُصوِّرَ الزمنَ كأنَّه امتدادٌ في الفضاء، وهو أيضًا يُعبِّرُ عن المسافةِ البعيدة. وهذا تعبيرٌ زمنيٌّ نفسيٌّ، وكأنَّ الزمنَ الطويلَ للهجرِ يمشي أو يمتدُّ إلى أن يصلَ إلى لحظةِ الانكسارِ واللين، وذلك تمظهرٌ في لفظِ (ورقَّ).

من خلالِ هذه الاستعاراتِ الاتجاهيَّة، تتجلَّى لنا حركةُ العاطفةِ الداخليَّة عبرَ صورٍ مكانيَّةٍ وزمانيَّةٍ تُجسِّدُ الألمَ النفسيَّ في ذاتِ الشاعرِ بطريقةٍ حسِّيَّةٍ ملموسة. فقد صُوِّرَ الدمعُ ككائنٍ يجولُ، والغصَّةُ كدافعٍ حركيٍّ، والهجرُ كامتدادٍ زمانيٍّ له أثرٌ في الوجدان. هذه الاستعاراتُ لا تعكسُ فقط شدَّةَ الوجد، بل تُعيدُ تشكيلَ التجربةِ الشعوريَّةِ في إطارٍ فضائيٍّ، يُمكِّنُ المتلقِّي من معايشتِها والتأثُّرِ بها.

استنتاجات الباحثة:

١. تتجلَّى في الأبياتِ استعاراتٌ اتجاهيَّةٌ تعكسُ حالةَ الانخفاضِ النفسيّ والعاطفيّ للشاعر، من خلال ألفاظٍ مثل: (جَولانُ العَبرة) و(همَلانُ العين).

٢. تتداخلُ الحركةُ المكانيَّةُ (نزولُ الدموع، امتدادُ الهجر) مع البعدِ الزمانيّ لتجسيدِ الألمِ النفسيّ في صورةٍ محسوسة.

٣. يُوظِّفُ ذو الرُّمَّة الاستعارةَ الاتجاهيَّةَ ليجعلَ المشاعرَ الداخليَّة (الغصَّة، الحزن، الوجد) قابلةً للتجسُّدِ في مظاهرٍ جسديَّةٍ خارجيَّة.

٤. تمنحُ هذه الاستعاراتُ المتلقِّي قدرةً على التفاعلِ مع التجربةِ الوجدانيَّةِ للشاعر، من خلال صورٍ بصريَّةٍ وزمانيَّةٍ ملموسة.

يقول ذو الرُّمَّة:

لنا الهامةُ الكُبرى التي كُلُّ هامةٍ	**وإنْ عظُمَتْ، منها أذلُّ وأصغرُ**
أنا ابنُ النبيّينَ الكرامِ، فمَنْ دعا	**أبًا غيرَهم لا بُدَّ عن سوفَ يُقهَرُ**
ألمْ تعلموا أنّي سَموتُ لِمَنْ دعا	**له الشيخُ إبراهيمُ، والشيخُ يُذكَرُ**
لنا الناسُ، أعطاناهمُ اللهُ عَنوةً	**ونحنُ له، واللهُ أعلى وأكبرُ**
أنا ابنُ مَعَدٍّ وابنُ عدنانَ أنتمي	**إلى مَنْ له في العِزِّ وِردٌ ومصدرُ**
وكُلُّ كريمٍ من أُناسٍ سِوانا	**إذا ما التقينا خلفَنا يتأخَّرُ**
إذا نحنُ رَفَلْنا امرَءًا سادَ قومَهُ	**وإنْ لم يكُنْ من قبلُ ذلك يُذكَرُ**[55]

قبلَ البدءِ في تحليلِ هذه الأبياتِ لذي الرُّمَّة، يجبُ أن نعلمَ بأنَّ هذه الأبياتَ قالها في غرضِ الفخر، وأنَّ غرضَ الفخرِ هو الغرضُ الذي يُنبئ عن مشاعرَ غايةٍ في العلوِّ والتعالي. وهذه تمثِّل المرتكزاتِ الفيزيائيَّةَ للرفاهةِ الشخصيَّة؛ إنَّ الأشياءَ التي تجعلُ الشيءَ جيِّدًا بالنسبةِ للفرد، مثل: السعادة، والصحَّة، والحياة، والهيمنة، كلُّها أشياءُ تُوجَدُ في الأعلى[56].هذه الأبياتُ ثريَّةٌ جدًّا بالاستعاراتِ الاتجاهيَّة، إذ جلُّها يرتبطُ بمفهومِ (العلوّ/القوَّة) و(السيادة/الدونيَّة). وهذه هي المتضادَّاتُ الاتجاهيَّةُ المعنويَّةُ في الأبيات. أمَّا البنيةُ الاتجاهيَّةُ المتمظهرةُ فيها فهي (الهامةُ الكبرى). فالهامةُ استعارةٌ اتجاهيَّةٌ مكانيَّةٌ واضحة، ويُقصَدُ بالهامةِ الرأسُ، إذ يُمثِّلُ الجزءَ الأعلى من الجسد، وربَّما يقصدُ الشاعرُ هنا أنَّ عشيرتَه تمثِّلُ رمزًا للقيادةِ والسيادةِ بين العشائر؛ ذلك لأنَّ رأسَ الإنسان حاوٍ للدِّماغ، وهو مركزُ اتِّخاذ القرار. إذ يُعبِّرُ بأبياتِه بأنَّه فوقَ الجميعِ في المجدِ والقيمة.والتضادُّ المعنويُّ الذي تمظهرَ مع الاستعارةِ السابقة تمثَّل في قولِه: (وكلُّ هامةٍ وإنْ عظُمَتْ)، أي أنَّ هامةَ قومِه هي المركزُ والأساسُ (استعارةٌ اتجاهيَّةٌ مركزيَّة). وكلُّ هامةٍ تكون أمامَها عداها تذلُّ وتصغرُ (وهي استعارةٌ اتجاهيَّةٌ هامشيَّة). وهذا تجسيدٌ للمفاضلةِ قائمٌ على محوريَّةِ المفاضلةِ باتجاهٍ عموديٍّ، فذهنيةُ المتلقِّي ترسمُ صورةَ الهامةِ بشكلٍ علويٍّ، والهاماتِ الأُخر بشكلٍ متدنٍّ (علو/دنو).وتتمظهرُ في الأبياتِ أيضًا استعاراتٌ فيها هيمنةٍ ومبالغة، في قوله: (لنا الناسُ أعطاناهم اللهُ عنوةً)، إذ يتصورُ الشاعرُ أنَّ نسبَه أعلى من نسب غيره، وهذا يتجهُ به إلى قناعةٍ شعوريةٍ بأنَّ لعشيرته السيادةَ من الأعلى إلى الأدنى، إذ استعارته تفيدُ معنى الهيمنةِ من موضعٍ أعلى قاهر.

وفي قوله: "سَموتُ لِمَنْ دعا"سموتُ لمن دعا له الشيخُ إبراهيمُ، فهذا البيتُ يحتوي على تضمينٍ من القرآن الكريم في ذكر خبر النبي إبراهيم، أن يكون له لسانُ صدقٍ عليا. فاتجاهُ الدعوة أيضًا من العبد الذي له هيمنةٌ أرضية إلى اللهِ ذو الهيمنة العليا السماوية، وهي على سبيل الفضاء العام للأبيات الشعرية، إذ إنَّ المركزَ والهدفَ في هذه الأبيات هو العلو.**وقوله:** "الشيخُ يُذكَرُ" (فهذه إشارةٌ إلى علو مكانةِ نبي الله إبراهيم (عليه السلام)حتى بعد آلاف السنين، وأنَّه يُذكر على الألسن إلى الآن). فـ(سموت) صعدت إلى الأعلى، وهي استعارةٌ اتجاهية مصاحبة لمشاعرَ اتجاهية إيجابية قوية. وإنَّ المشاعر الإنسانية الإيجابية من وجهة نظر لايكوف وجونسون تمثل الاتجاه الفوقي[57]، والعلو هنا على سبيل الاستعارة، ويُراد به العلو في المقام والمنزلة والقدر.والبنية التركيبية لجملة: "والله أعلى وأكبر" تلائم ما ذهبنا إليه من المكانة والهيمنة العليا. فهذه العبارة ليست مجرد تكرارٍ ديني، بل هي استعارةٌ اتجاهية تضيف بعدًا للعلو الإلهي المرتبط بالشرعية التي يربطها الشاعر بنسبه ومقامه.ومن الألفاظ التي تمظهرت فيها الاتجاهات بصورة جلية قوله: "إذا ما التَقَيْنا خَلْفَنا يَتَأَخَّرُ" وهي صورةٌ مكانية/اتجاهية، فهو يريد من المتلقي أن يعلم أنَّ من يتأخر مكانيًا عنهم فهو مجازيًا في الأسفل ودونهم.وهذه الأبيات تنضوي على المرتكزات الفيزيائية والاجتماعية: إذ إنَّ هناك استعارةً خاصةً بالمجتمع والفرد، فالفضيلة ترتكز على أن يتصرَّف الفرد في تطابقٍ مع الضوابط التي أقامها المجتمع الذي يعتبر فيه فردًا، للحفاظ على رفاه هذا الفرد، والفضيلة فوق لأنَّ ما كان عملاً جيدًا يرتبط بالصالح الاجتماعي من وجهة نظر المجتمع. وبما أنَّ الاستعارات ذات المرتكزات الاجتماعية تشكل جزءًا من الثقافة، فإن ما يهم هو وجهة نظر المجتمع للفرد[58].ويتمظهر ما ذهبنا إليه في البيت الأخير حين تناط الفضيلةُ بالفرد وما يقع على عاتقه من تمثيل فضيلة الجماعة التي تأويه، إذ يقول: (وإنْ لم يَكُنْ مِنْ قَبْلِ ذلك يُذكَرُ). يوظف الذكرَ كمرتبةٍ عليا، بينما "من لا يُذكَر" فهو في

قاع الذاكرة والتاريخ، وهذه دلالة على الدونية المجازية.وبناءاً على ماتقدم فإن الاستعارات الاتجاهية في هذه الأبيات تقوم على تمثيل المجد والعز والسيادة على هيئة مواضع عالية في الفضاء، مقابل تمثيل الدونية بالانخفاض أو التراجع أو التأخر. فقد صورَ ذو الرمة (الهامة الكبرى) رمزاً لمكانةٍ لا تعلوها عليها مكانة، أما (السمو) فهي حركية تصاعدية في الوجاهة والمقام، و(التأخر) كموضع أدنى للمنافسين. هذه الصور تعكس رؤية الشاعر لمكانته ومكانة قومه، وتجسد تفوقهم في أبعاد الفخر: النسب والهيبة والقيادة.

استنتاجات الباحثة:

١.تقوم الأبيات على ثنائية (العلو/الدنو) بوصفها مرتكزًا للاستعارة الاتجاهية، إذ ارتبط المجد والسيادة بالعلو المكاني، بينما ارتبطت الدونية بالتأخر والانخفاض.

٢.يوظف ذو الرمة صورًا مكانية مثل: الهامة الكبرى، وسموتُ، و"خلفنا يتأخر" لتجسيد تفوقه وقومه، مما يحوّل القيم المجردة إلى صور حسية قريبة من المتلقي.

٣.تتعاضد المرتكزات الفيزيائية والاجتماعية في الأبيات لتقديم صورة جماعية للفضيلة والرفعة، حيث يصبح الفرد انعكاسًا لقيم الجماعة وعلو مكانتها.

٤.تمنح الاستعارات الاتجاهية المتكررة في النص قوةً بلاغية مضاعفة، تجعل من الفخر بالنسب والهيبة والقيادة تجربةً شعوريةً قابلةً للتصوير المكاني، مما يزيد من تأثيرها في المتلقي.

ويقول ذو الرمة في بيتٍ آخر:

فيَا نفسُ ذُلي بعدَ ميٍّ وسامحي فقد سامحت ميًّا وذلّ قرينَها
ولمّا أَتاني أنَّ ميًّا تَزوّجت خسيسًا بكى سهلُ الرُّبا وحُزونُها[59]

إنَّ المعنى العام للبيت واضح، فإن الشاعرَ ذا الرمة إنما يشكو شدةَ معاناته ومرارةَ الألم، معاناةً تمثلت بالصدمة التي صدمته في اللحظة التي طرقت مسامعه خبر زواج ميّة. نجد أن الشاعر هنا كانت مرجعيتُه مادية، أي أن فضاءاتِ النص مادية، ونقصد هنا بفضاءات النص المادية: "هي التفاعلات التي تتم بين الإنسان والعناصر المادية في النص، وغالبًا ما تشكّل هذه التفاعلات رمزيةً للعواطف والمواقف والإرادات المختلفة، والنتائج هي خليط من قوى الإنسان والطبيعة في العمل الأدبي... وهذا نلحظه في الأعمال التي يشترك الإنسان فيها مع قوى الطبيعة لإنتاج شيءٍ ما، كالسدود والبحيرات والغابات وشق الأنهر الصغيرة وأبنية الحقول"[60]إذن، البيت الشعري يحمل في جوه العام تناقضًا ما بين الصدر والعجز؛ فالبيت الأول يمثل السكون (لما أتاني)، كأن الشاعر في وضعٍ مُقيم ومشاعرهُ مقيمة، فهو لم يسعَ للخبر بنفسه، وعليه فالجو العام لصدر البيت هو: السكون، الطمأنينة، المشاعر الحيادية، عدم تتبّع الخبر، الأرض الساكنة الرحبة، رقة المشاعر والقلب.أما عجز البيت فهو النقيض تمامًا، فهو يمثل الحركية: حركية المشاعر، زعزعة الوجدان، تسارع ضربات القلب عند سماع الخبر، انخفاض المشاعر، غلظة الخبر وتوتر المشاعر، وإسقاط هذه المشاعر على ما حول الشاعر من مكان. إذن، الشاعر كان قد أشرك الطبيعة في حزنه ومشاعره لإنتاج هذا البيت الشعري القائم على الاستعارة.وعليه، فإن هذا البيت الشعري ذو طبيعة اندماجية ، ويحمل أبعادًا نفسية ما بين كل من الحي وغير الحي، وهذه الأبعاد داخلية كون الحزن في النفس، كأن النفس وعاءٌ تحوي هذا الحزن، و الطبيعة حَوَت هذا الحزن أيضًا. يظهر ذلك من خلال تعبير ذو الرمة في هذا البيت مع ذكر عشقه لميّة لرسم هذه الصورة مستعملاً الطبيعة كوسيلة للتعبير عما يختلج في نفسه وكان مميزاً في ذلك عن غيره من الشعراء: "فكثيرًا ما كان الشعراء يتغنون بالطبيعة، وخاصة الجاهليين منهم، لكنهم لم يبلغوا استغراق ذي الرمة فيها وإخلاصه النادر لها، .....يصف ذو الرمة الصحراء لا وصف الشاعر الذي يشاهدها ويُعذّب بها، ولكن وصف الشاعر الذي يندمج فيها ويفنى. والشعراء قبله كانوا يصفون الصحراء من الخارج، أما ذو الرمة فيصفها من الداخل"[61] فالبيت الشعري ذو أبعاد داخلية نفسية، وهو أشبه بالمنحدر، فمشاعر المبدع هنا قَدْ انخفضت بشكلٍ كبير، حتى أنه قَدْ طوّع بعض الألفاظ التي ترجمت لنا مدى انخفاض مشاعره، فقد وصف زوج ميّة بصفات قبيحة، واصفاً أياه عن بأنه: خسيس، وأنه وضيع لا قيمة له. ومما يظهر هذا المعنى لاحقًا هو ذكره لألفاظ أخرى تدل على الانخفاض الشعوري بشكل استعاري. وقد ظهرت هذه الالفاظ في عجز البيت من خلال صفة المكان وما حدث فيه جراء استقبال الخبر، فقد جعل ذو الرمة من حزنه مادةً جسّد فيها السهل بشخصية إنسان، من خلال إسقاط حزنه على هذا السهل وجعله بكاءً، كما نفس ذو الرمة.

لكن كيف؟ قَدْ جمع ذو الرمة هنا بين الاستعارة السببية والاستعارة الاتجاهية والتشخيصية:

الاستعارة السببية: تبين الأسباب التي أودت إلى النتائج، فهنا نجد أن سبب بكاء السهل استعارياً هو جراء استقبال الخبر المحزن، أي أن ثقل الحزن هو المسبب للبكاء[62]

الاستعارة الاتجاهية: فإن لفظة (السهل) دلت على الاستعارة الاتجاهية لإضفاء مشاعر البكاء عليه. فقد ذُكر في كتاب "الاستعارات التي نحيا بها" بأن المؤلف استخدم بعض الاستعارات والمفردات التي تدل على الشقاء والحزن، من خلال جعل نماذج لذلك: «السعادة فوق، الشقاء تحت»؛ كأن نقول: أنني في قمة السعادة، فوق أنني منهار، تحت! [63]وظف ذو الرمة الاستعارة الاتجاهية من خلال استعماله للفظ (السهل)، والسهل في الجغرافيا هو مساحة واسعة من الأرض المنخفضة والمنبسطة لا يتجاوز ارتفاعها (٢٠٠ متر)، وقد يكون السهل سهلاً لانبساطه[64]. ثم أضفى عليه فعلًا إنسانيًا ذو مشاعر منخفضة، وهو البكاء، فجعل من السهل كائناً يشعر بمصيبته وحزنه. وإن المرتكزات الفيزيائية لهذا التصور ترتبط بوضعية السقوط بالشقاء والانهيار[65].ومما يعزز لدينا هذا التصور أن: "المِعا موضع الحزون: الواحد حَزْن: الأرض الغليظة"[66]، أو قد تُسمّى "الكديد والكدة – الأرض الغليظة لأنها تكد الماشي فيها، ويقال إنها الأرض الخشنة، صلبة، خشناء، فيها حجارة ورمل وأرض خرشمة وهوشمة"[67]. نرصد وعي شاعرنا غيلان بجيولوجيا الأرض التي يقطن فيها، فالحزون من الأرض تشبه تمامًا غلظة الخبر وشقاء روحه بعد سماعه.

الاستعارة التشخيصية/الأنطولوجية: إضفاء صفة البكاء على السهل وجعل من الجامد مؤنسن، يشاطر الشاعر تجربته الشعرية.

استنتاجات الباحثة:

١. حمل البيت تناقضًا فضائيًا عامًا، نستجليه في هيجان الأجواء في صدر البيت وصفاء الأجواء في عجز البيت.

٢. حمل تناقضًا في استعاراته: فالبكاء ونزول الدمع يكون بحركة انسيابية سهلة، وهي تتناسب في حركتها مع ما وظفها في لفظة السهل، الذي تبين لنا أنه الأرض المنبسطة السهلة، وبين الحزون، وهي الأرض الغليظة وموطن التعب والكدر والشقاء، وكأنها تتناسب مع غلظة الخبر.

٣. إن البيت الشعري في مفرداته يتناسب تمامًا مع نفسية الشاعر ونفسه المهزومة ومشاعره المنخفضة؛ فالبكاء عملية نزول الدمع من الأعلى إلى الأسفل، والسهل منطقة منخفضة بسيطة في الارتفاع، والحزون الأرض الغليظة التي لا يُرجى فيها زرع. فالشاعر إنما رصد في هذا البيت لاستعاراته كل ما هو منخفض، تناسبًا مع حالته الشعورية المنخفضة.

إن قارئ هذا البيت يتحرك داخله إدراك الذل الشخصي للشاعر، مع إدراك حركة انحدار المشاعر وانكسار الذات، وهنا يتكوّن نوع من التوحّد مع النص، حيث يرى القارئ أن الحزن لا يبقى في النفس فقط، بل يفيض على المكان والعالم.

نخلص مما سبق:

إنّ الاستعارات الاتجاهية كما حددها لايكوف وجونسون تقوم على مفاهيم: فوق/تحت، الداخل/الخارج، الصعود/الهبوط... إلخ، وهي تعبّر عن الانفعالات والمشاعر من خلال الحركة في الفضاء، وهذا قد تمظهر بشكل أو بآخر في شعر ذي الرمة، والأمثلة عليه كثيرة.

الخاتمة

خلص هذا البحث إلى أن الاستعارة في شعر ذي الرمة لا تنهض بوظيفتها الجمالية بوصفها أداة بلاغية جزئية فحسب، بل تتجاوز ذلك لتشكّل فضاءً استعاريًا متكاملاً تتداخل فيه آليات التصوّر المعرفي مع التجربة الحسية والوجدانية للشاعر. فقد كشفت القراءة التحليلية أن الاستعارات الموظَّفة في شعره تتحرك ضمن نسق دلالي ممتد، ينتج شبكة من المعاني المتفاعلة، ويمنح النص قدرة عالية على توليد الدلالة وتعدّد التأويل.

وأظهر التحليل أن الفضاء الاستعاري عند ذي الرمة يتأسس على تفاعل وثيق بين الجسد والطبيعة والوعي، حيث تتحول عناصر البيئة الصحراوية إلى مجالات معرفية حاملة لمعانٍ نفسية ووجودية، وهو ما ينسجم مع تصورات اللسانيات المعرفية ونظرية الاستعارة المفهومية التي ترى أن المعنى نتاج للتجربة الإدراكية قبل أن يكون بناءً لغويًا.

قائمة المصادر المراجع

القران الكريم

- اليات اشتغال الاستعارية العرفنية من منظور لايكوف و فوكونيي : عبد الدايم عبد الرحمن ، جامعة البويرة ، مج٤ ، عدد٢ ، ص٥٩.
- الاستعارة الانطولوجية (الوجودية) والاستعارة البنيوية في الأجوبة المسكتة في ضوء النظرية الادراكية – العقد الفريد : احد عبد السلام محمد العمري ، جامعة ام القرى – المملكة العربية السعودية ، مجلة المستقبل للدراسات الإنسانية ، ص٣٠.
- الاستعارات التي نحيا بها : جورج لايكوف ومارك جونسون، دار بولاق للنشر ، ط٢.

- ديوان ذي الرمة / شرح احمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ص٢٧٢
- ديوان ذي الرمة : غيلان بن عقبة العدوي ، شرح ابي نصر الباهلي ، ت عبد القدوس أبو صالح ، مؤسسة الايمان ، ط١ ، ٧٥٧/٢
- ديوان ذو الرمة : تنقيح وتصحيح كارليل هنري هيس مكارتني ، طبعة مطبعة كلية كمبريج ، ١٩١٩،ص٦١٧
- لسان العرب لابن منظور : (مادة قدم) ، ص٤٦٩
- المعجم المفصل في الأشجار والنباتات في لسان العرب : دياب كوكب ، دار الكتب العلمية ، ص٨٤ ، (كتاب رقمي)
- معجم النباتات والاعشاب الطبية : سهام خضر ، مجموعة النيل العربية ، ط٣ ، د.ص ، (كتاب رقمي)
- ذو الرمة : شاعر الحب والصحراء : د.يوسف خليف ، دار المعارف مصر ، د.ط ، ص٣٤٩.
- ينظر : الكيمياء العامة العلمية : ناجح الصالحي واخرون ، د.ط ، ص١٥٩
- الادراك الحسي عند ابن سينا بحث في علم النفس عند العرب : د. محمد عثمان نجاتي ، ط٣ ، دار الشروق ص١٠٤
- سورة يونس : ٢٢/١١
- سورة يوسف : ٩٤/١٣
- سورة الحج : ٦١/١٧
- ينظر تفسير القران العظيم : ابن كثير ، ت حكمت ياسين ، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع ، ط١ ، ص:٣٠٤
- علم البيان : عبد العزيز عتيق ، دار النهضة للطباعة والنشر – بيروت : ص١٧٨-١٧٩
- سورة الأنبياء : ٨٣/١٧
- ينظر : مجلة المقتطف ، يعقوب حروف ، فارس نمر ، مجلد ٢٢ نوفمبر ، ١٨٩٨ ، ص٨٠٥-٨٠٦
- ديوان ذو الرمة :لابي الحسن بن محمد بن علي بن خروف الاشبيلي الاندلسي ، دراسة وتحقيق : عوض بن محمد سالم الدحيل العولقي ، دار النور للطباعة والنشر ،ط١، ١٩١.
- شرح بائية ذي الرمة : لابي بكر احمد بن محمد الصنوبري ، ت محمد مصطفى حلاوي ،مؤسسة الرسالة ، ط١ ،ص٦٥.
- ديوان ذي الرمة : عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، ط١، ص١٨
- ديوان ذي الرمة : احمد حسن بسبح ، دار الكتب العلمية ،بيروت –لبنان ط١، ص ١٦
- مهاكاة ذي الرمة : أطروحة الهايكو العربي ،حيدر العبدالله ،دار أدب للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية الرياض ،ص ٢٢٣
- الادراك الحسي البصري السمعي : السيد علي السيد احمد ، فائق محمد بدر،توزيع مكتبة النهضة المصرية،ط١،ص٦٥
- علم النفس الفسيولوجي : احمد عثمان صالح طنطاوي ، مكتبة الانجلو المصرية ، د.ط ، ص ١١٩
- الاضطرابات النفسية سيغموند فرويد ، عصام سليمان ، ناشرون وكالة الصحافة العربية ، ص٢٢
- بلوغ الادب في أحوال العرب : محمود شكري الالوسي ، مطبعة دار السلام ، ط١ ، ٣٧٣/٣
- نظم الدرر في تناسب الايات والسور : برهان الدين ابي الحسن إبراهيم بن عمر البقاعي ، دار الكتب العلمية ، د.ط ٤٤١/٥
- الذئب في العلم والتاريخ : فضل عمار العماري ، كتاب المجلة العربية ، د.ط ، ص ١٣١
- الاعجاز القراني في علوم الاحياء البيولوجيا : احمد جوهر ١/دص
- ويكيبيديا
- جامع الأصول : ابن الاثير ، مجد الدين أبو السعادات ، ٤٠١/١٠
- الحيوان : ابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، ت عبد السلام هارون ، ط٢ ، ص١٩
- فضاءات النص : ياسين النصير ، اهوار للنشر والتوزيع ، ط١ ، ص١١٤
- السفر السابع من كتاب المخصص : أبو الحسن بن إسماعيل النحوي اللغوي الاندلسي : المطبعة الكبرى الاميرية – بولاق ، مصر ، ط١ ، ص ٨٩-٩٠

هوامش البحث

[1]) اليات اشتغال الاستعارية العرفنية من منظور لايكوف و فوكونيي : عبد الدايم عبد الرحمن ، جامعة البويرة ، مج٤ ، عدد٢ ، ص٥٩.

[2]) الاستعارات التي نحيا بها : ٤٥

[3]) الاستعارة الانطولوجية (الوجودية) والاستعارة البنيوية في الأجوبة المسكتة في ضوء النظرية الادراكية – العقد الفريد : احد عبد السلام محمد العمري ، جامعة ام القرى – المملكة العربية السعودية ، مجلة المستقبل للدراسات الإنسانية ، ص٣٠.

[4]) اليات اشتغال الاستعارة العرفنية من منظور لايكوف وفوكونيي ، ص٩٤

[5]) سورة الأحزاب : ٧٢/٢٢

[6]) سورة ق : ٣٠/٢٦

[7]) ديوان ذي الرمة / شرح احمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ص٢٧٢

[8]) ديوان ذي الرمة : غيلان بن عقبة العدوي ، شرح ابي نصر الباهلي ، ت عبد القدوس أبو صالح ، مؤسسة الايمان ، ط١ ، ٧٥٧/٢

[9]) ديوان ذي الرمة : كارليل هنري هينس ، ص٦١٧

[10]) لسان العرب لابن منظور : (مادة قدم) ، ص٤٦٩

[11]) المعجم المفصل في الأشجار والنباتات في لسان العرب : دياب كوكب ، دار الكتب العلمية ، ص٨٤ ، (كتاب رقمي)

[12]) معجم النباتات والاعشاب الطبية : سهام خضر ، مجموعة النيل العربية ، ط٣ ، د.ص ، (كتاب رقمي)

[13]) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء : ٣٤٩.

[14]) ينظر : الكيمياء العامة العلمية : ناجح الصالحي واخرون ، د.ط ، ص١٥٩

[15]) الادراك الحسي عند ابن سينا بحث في علم النفس عند العرب : د. محمد عثمان نجاتي ، ط٣ ، دار الشروق ص١٠٤

[16]) سورة يونس : ٢٢/١١

[17]) سورة يوسف : ٩٤/١٣

[18]) سورة الحج : ٦١/١٧

[19]) ينظر تفسير القران العظيم : ابن كثير ، ت حكمت ياسين ، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع ، ط١ ، ص:٣٠٤

[20]) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء : ٣٤٩

[21]) علم البيان : عبد العزيز عتيق ، دار النهضة للطباعة والنشر – بيروت : ص١٧٨–١٧٩

[22]) سورة الأنبياء : ٨٣/١٧

[23]) ذي الرمة شاعر الحب والصحراء : ٣٤٩

[24]) ينظر : مجلة المقتطف ، يعقوب حروف ، فارس نمر ، مجلد ٢٢ نوفمبر ، ١٨٩٨ ، ص٨٠٥–٨٠٦

[25]) ديوان ذي الرمة : ابن خروف الاشبيلي ، ١٩١

[26]) شرح بائية ذي الرمة : لابي بكر احمد بن محمد الصنوبري ، ت محمد مصطفى حلاوي ،مؤسسة الرسالة ، ط١ ،ص٦٥.

[27]) ديوان ذي الرمة : عبد الرحمن المصطاوي ، دار المعرفة للطباعة والنشر ، ط١، ص١٨

[28]) ديوان ذي الرمة : احمد حسن بسبح ، دار الكتب العلمية ،بيروت –لبنان ط١، ص ١٦

[29]) مهاكاة ذي الرمة : أطروحة الهايكو العربي ،حيدر العبدالله ،دار أدب للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية الرياض ،ص ٢٢٣

[30]) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء : ٣٤٦

[31]) شملة ar.mwikipedia.org.archive.org/details/FairchildSaiCtio

[32]) الزمر : ٥/٢٣

[33]) الادراك الحسي البصري السمعي : السيد علي السيد احمد ، فائق محمد بدر ،توزيع مكتبة النهضة المصرية،ط١،ص٦٥

[34]) ديوان ذي الرمة : ابن خروف الاشبيلي ، ص٧١٥

[35]) بلوغ الادب في أحوال العرب : محمود شكري الالوسي ، مطبعة دار السلام ، ط١ ، ٣٧٣/٣

[36]) نظم الدرر في تناسب الايات والسور : برهان الدين ابي الحسن إبراهيم بن عمر البقاعي ، دار الكتب العلمية ، د.ط ٤٤١/٥

[37]) الذئب في العلم والتاريخ : فضل عمار العماري ، كتاب المجلة العربية ، د.ط ، ص ١٣١

[38]) الذئب في العلم والتاريخ : ص١٣١

[39]) ديوان ذي الرمة احمد حسن بسبح : ص٥١

[40]) النبأ:١٤/٣٠

[41]) الاعجاز القراني في علوم الاحياء البيولوجيا : احمد جوهر ١/دص

[42]) ويكيبيديا

[43]) جامع الأصول : ابن الاثير ، مجد الدين أبو السعادات ، ٤٠١/١٠

[44]) ينظر : الاستعارات التي نحيا بها : ص٢٢

[45]) ينظر : م.ن ، ص ٢٦

[46]) ديوان ذي الرمة : ابن خروف الاشبيلي ، ص٢٤٠

[47]) شرح ديوان ذي الرمة : لابن خروف الاشبيلي : ص ٢٠٥

[48]) الحيوان : ابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، ت عبد السلام هارون ، ط٢ ، ص١٩

[49]) م.ن : ص١٦

[50]) ينظر : الاستعارات التي نحيا بها : ص ٣٣

[51]) الاستعارات التي نحيا بها : ص٣٣

[52]) الاستعارات التي نحيا بها: ص ٣٤-٤٠

[53]) ديوان ذي الرمة : ابن خروف الاشبيلي، ٥٢٩

[54]) الاستعارات التي نحيا بها : ص ٣٦

[55]) ديوان ذي الرمة : ابن خروف الاشبيلي ، ص ٣١٨

[56]) الاستعارات التي نحيا بها : ص ٣٦

[57]) ينظر : الاستعارات التي نحيا بها : ص ٣٥

[58]) م.ن : ص ٣٧-٣٨

[59]) ديوان ذي الرمة : الباهلي ، ص١٧٩١

[60]) فضاءات النص : ياسين النصير ، اهوار للنشر والتوزيع ، ط١ ، ص١١٤

[61]) محاكاة ذي الرمة ، أطروحة الهايكو العربي : حيدر العبد الله دار ادب للنشر والتوزيع ، ط١ ، ص١١٣

[62]) الاستعارات التي نحيا بها : ص٣٣-٣٤

[63]) م.ن : ص ٣٤

[64]) ar.wikipedia.org

[65]) الاستعارات التي نحيا بها : ص ٣٤

[66]) شرح ديوانم ذي الرمة : احمد بسبح ، ص ٢٨٦

[67]) السفر السابع من كتاب المخصص : أبو الحسن بن إسماعيل النحوي اللغوي الاندلسي : المطبعة الكبرى الاميرية – بولاق ، مصر ، ط١ ، ص ٨٩-٩٠