DOI: 10.33193/JEAHS.6.2021.182
ISSN Online: 2709-071X
ISSN Print: 2709-0701
مجلة العلوم التربوية والإنسانية
Journal of Educational and Human Sciences
www.jeahs.com
Volume (6) July 2021 العدد (6) يوليو 2021

حركية المعنى التصويري
(مُقاربة في المقدمة الطللية للمعلقات)

د. مروة عبد الخالق بدري
كلية المستقبل الجامعة
كلية الصيدلة / فرع بابل
العراق

الملخص

قدَّم هذا البحث إجابة عن علّيّة التصوير في المقدمة الطللية، التي شاعت في المعلقات الجاهلية عن طريق رصد فاعلية التصوير ، في جانبي التقديم ، والتوصيل وعلاقتهما بالمعنى العام للمعلقة من جانب، ومساهمتهما في إثراء التأويل من جانب آخر، فكان للتصوير فاعلية تقديمية في معلقتي النابغة الذبياني، وزهير بن أبي سلمى، فكانت الصور الفنية التي تضمنتها المقدمتان توصل المقدمتين بالموضوع الرئيس لكل من المعلقتين، مما أدى إلى اتسام أي من القصيدتين بوحدة عضوية. في حين كان للتشبيه فاعلية في إثراء المعنى الشعري في معلقات: أمرئ القيس، وطرفة بن العبد، ولبيد بن ربيعة، وقد جاء التشبيه في هذه المعلقات الثلاث على مستويين أحدهما تشبيه أشياء خارجية بأشياء خارجية أكثر معرفة لدى العقل الجمعي، وثانيهما تشبيه الإحساسات الداخلية بأشياء خارجية لتجسيد عواطف الشاعر، وانفعالاته في سبيل توصيلها إلى المتلقي.

الكلمات المفتاحية: المعنى التصويري، المعلقات.

DOI: 10.33193/JEAHS.6.2021.182
ISSN Online: 2709-071X
ISSN Print: 2709-0701
مجلة العلوم التربوية والإنسانية
Journal of Educational and Human Sciences
www.jeahs.com
Volume (6) July 2021 العدد (6) يوليو 2021

The Kinetics of the Figurative Meaning, an Approach to the Introduction of the Ruins of Pendants

Dr. Marwa Abdel Khaleq Badri
Al-Mustakbal University College
College of Pharmacy / Babylon Branch
Iraq

ABSTRACT

This research provided an answer to the causality of photography in the ruins' introduction that spread in the pre-Islamic pendants by monitoring the effectiveness of photography, on the two sides of presentation and delivery, and their relationship to the general meaning of the commentary on the one hand, and their contribution to enriching interpretation on the other hand.Zuhair Ibn Abi Salma and Al-Nabigha Al-Dhubyani artistic's images included in the two introductions connect the two introductions with the main subject of each of the two commentaries, which led to the characterization of either poem by an organic unity. While the analogy was effective in enriching the poetic meaning in the pendants : Imru' Al-Qays, Tarfa bin Al-Abd, and Labid bin Rabi'ah, the analogy came in these three pendants on two levels, one of which is the comparison of external things to external things that are more familiar to the collective mind, and the second of which is the comparison of internal feelings with external things to embody emotions The poet and his emotions in order to deliver them .

Keywords: figurative meaning, pendants.

DOI: 10.33193/JEAHS.6.2021.182
ISSN Online: 2709-071X
ISSN Print: 2709-0701
مجلة العلوم التربوية والإنسانية
Journal of Educational and Human Sciences
www.jeahs.com
Volume (6) July 2021 العدد (6) يوليو 2021

المقدمة

تعد الصورة الشعرية من أهم ما يتسم به الشعر من مميزات إجناسية، فقد يتم التنازل عن الوزن والقافية ولاسيما في الشعر الحديث، لكن الصورة تبقى هي الممثل المميز الأكثر صموداً أمام التغيرات الإجناسية للشعر. ويعد الشعر الجاهلي الذي صمد أمام كل التغيرات، ومحاولات التجديد أدبا ينبغي الوقوف على بنياته التصويرية للوصول إلى أسباب خلوده في سبيل تمثله.

إن هذه الأهمية التي يشغلها التصوير قياساً بمكونات البناء الأخرى دفعتنا إلى استنطاق المقدمة الطللية للقصيدة الجاهلية تحت عنوان **(حركية المعنى التصويري مقاربة في المقدمة الطللية للمعلقات)** بغية الإمساك بفاعلية الأداء الحركي للصورة، وعلاقتها بالمعنى الشعري، وقد قُسِم البحث على محورين رصد الأول فاعلية الأداء الحركي في تقديم المعنى للمتلقي إضافة إلى فاعلية التصوير في أثر المقدمة على الوحدة الموضوعية للنص الشعري بوصف هذا التصوير يسهم في إثراء المعنى عبر ارتباط صور المقدمة بفكرة الموضوع الرئيس للقصيدة، في حين رصد الآخر فاعلية التصوير في وصول المتلقي إلى تجربة الشاعر العاطفية، إضافة إلى تعميم الحالات من خلال تشبيهها بأشياء راسخة في العقل الجمعي للأمة أو لمجتمع الشاعر. وقد سبق هذين المحورين تمهيدٌ، وقفنا فيه على هوية الصورة في الخطاب النقدي، وأهميتها للنص والمتلقي .

التمهيد: في مفهوم الصورة الشعرية

الشعر فنٌ قوامه التصوير أو هكذا يخيّل إلينا – على أقل تقدير - والصورة في الشعر لا تنفك عن رؤية الشاعر للعالم، والإنسان، والأشياء، هذا التلازم بين التصوير ورؤيا العالم جعل طبيعة حركية التصوير، وزوايا النظر إلى المُصوَّر تنهض بوظائف، تخدم المعنى الشعري مرةً ، وتثري التأويل في المرة الأخرى .

لقد حظيت الصورة الشعرية، وأثرها في إثراء المعنى باهتمام كبير في النقد الأدبي ولاسيما في تلك الطروحات المتمحورة حول الشعر، فالصورة الشعرية وحدة تربط ما بين التجربة الشخصية للشاعر، والعالم المحيط به، وهويتها بتعبير "سي دي لويس": **((رسم قوامه الكلمات))**.[1] أي إنها قوة كامنة في اللغة التي تنصاع للمخيلة الخلاقة، فتتحول الكلمات إلى ألوان، وفرشات، وحركة منظور، وزوايا نظر.

جعلت هذه القوة الكامنة في اللغة الناقد "علي البطل" ينظر إلى الصورة على أنها تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، وأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية.[2] وبهذا النظرة" يكون علي البطل" قد قسم مصادر التصوير إلى : حسية ، ونفسية ، وعقلية.

ثمة هُوية مغايرة عما تقدم يلمحها الناقد "عز الدين السماعيل" للصورة الشعرية، فهي عنده : **((تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع))**.[3] هذه الهوية التي قدمها عز الدين إسماعيل تربط الصورة بالشاعر لا بعلاقته بالمتلقي ، فالصورة عنه قوة قوامها الوجدان .

هذه الإضاءات النقدية التي وقفنا عندها تدفعنا للتساؤل عن أهمية الصورة الشعرية، هل ثمة أهمية للتصوير بلحاظ علاقة الصورة برؤيا العالم ؟ الإيجاب هو الرد المنطقي لهذا التساؤل؛ ذلك لأنّ الشاعر يحاول، أن يسترجع الوحدة الكلية التي فقدها بمرور الزمن، وأن يقدم الأشياء في رؤية نسقية، وفي أعلى درجة ممكنة من مستوى الوعي، فهو يحاول الابتعاد عن الفصل بين حقيقة المحسوس ، وما يشعر به اتجاه ذلك المحسوس.

هذه الأهمية تظهر في كون الصورة الشعرية **((طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجهة من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيّاً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فإن الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا طريقة عرضه وكيفية تقديمه وتأثيره في المتلقي))**.[4] فهي إذن تحدث تأثيراً على مستويين، الأول هو إغناء المعنى، والثاني هو محاولة التأثير بالمتلقي من خلال شعريتها،

DOI: 10.33193/JEAHS.6.2021.182
ISSN Online: 2709-071X
ISSN Print: 2709-0701
مجلة العلوم التربوية والإنسانية
Journal of Educational and Human Sciences
www.jeahs.com
Volume (6) July 2021 العدد (6) يوليو 2021

فهي شعرية جمالية تأثيرية تجعل الآخر يرتدّ عن الشيء أو يقبل عليه بغض النظر عن أن يكون الارتداد أو الإقبال مادياً أو معنوياً أو جمالياً. والوظيفة التأثيرية للصورة تجعل المتلقي يُسهم في رسم الصورة الفنية من خلال إحساسه الذي يختلف عن إحساس الشاعر في أحايين كثيرة. وهذا يُعطي الصورة انتشاراً واسعاً، فمن خلال تعدد القراءات، تتعدد الصور، وتنشطر على بعضها، مما يسهم في خلود النص وكونيّته، كما خلد الشعر الجاهلي في أذهان العرب ولا سيما المعلقات.

ثمة أهمية أخرى موصولة بعلاقة الصورة ببناء القصيدة ؛ ذلك لأن الصورة الشعرية تمثل تلك **((المسافة الشعرية الفاصلة بين التخييل والتصوير تفتح ازهار القصيدة لتغذي الفضاء الشعري المحيط برائحة الشعر وعبقه ونكهته ، تتحرك الدوال الشعرية بعد تشربها بماء التخييل نحو افق التشكيل الصوري الذي يسهم على نحو فعّال في رسم معالم القصيدة))**[5] ، وينهض التصوير بوظيفة ربط أجزاء القصيدة[6] فضلا عن كونه متخيلاً إيحائيا به يبلغ النص ذروة درجاته التعبيرية ،وامكاناتها التأثيرية[7].

المحور الأول : حركية التصوير : الفاعلية التقديمية

إن علاقة الشاعر العربي القديم مع المكان علاقة غير مستقرة ، عمادها الكلأ، والماء، والعشب، ما أن شحت هذه العناصر في المكان هُجِرَ بحثاً عنها في مكان آخر؛ ذلك لأنها ركائز وجود الجاهلي في المكان، هذه العلاقة التي تنهض على ثنائية البقاء/ الارتحال هي محور المقدمات الطللية في العصر الجاهلي، بل عماد المعلقة برمتها؛ إذ يتكئ الموضوع العام للمعلقة على ما توفره المقدمة الطللية من معنى .

نحاول في هذه المقاربة تلمّس فاعلية التصوير في تهيئة المتلقي للدخول في الموضوع الرئيس للقصيدة الجاهلية ومدى الترابط الموضوعي بين المقدمة والموضوع، فبما أنها مقدمة فمن الضروري أن تتضمن إيجازا للموضوع الرئيس، ولكن هذا الإيجاز لا يأتي بطريق مباشر إنما يأتي عن طريق رسم صورة شعرية تهيئ المتلقي نفسيا للتفاعل مع الموضوع. نجد هذا التقديم متوفرا في مقدمتي النابغة، وزهير بن أبي سلمى.

يقول زهير في مقدمته من (الطويل):[8]

أمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لم تَكَلَّمِ ... بِحَوْمَانَةِ الدَّرّاجِ فالْمُتَثَلَّمِ
وَدَارٌ لَهَا بالرَّقْمَتَينِ كأنّهَا ... مراجِيعُ وشْمٍ في نَواشِرِ مِعْصَمِ
بها العينُ والأَرْآم يَمشينَ خِلْفَةً ... وأَطْلاؤهَا يَنْهَضْنَ من كل مِجْثَمِ
وقفْتُ بِها من بعدِ عشرِينَ حِجَّةً ... فلأيًا عَرَفْتُ الدّار بَعْدَ تَوهُّمِ
أثافيَّ سُفْعًا في مُعَرَّسِ مِرْجَلٍ ... وَنُؤيًا كجِذْمِ الحوْضِ لم يتثلَّمِ
فَلَمّا عَرَفْتُ الدَّارَ قلتُ لِرَبْعِهَا: ... أَلا انْعَمْ صباحًا أيها الرَّبع واسلَمِ

إن أول ما يمكن ملاحظته في هذه المقدمة هو أنها جاءت مفعمة بالحياة ؛ ذلك لأن حركية التصوير فيها سلطت الضوء على البقر الوحشي، والأرآم وهي تمشي خلف بعض، وصغار هذه الحيوانات ينهضن من كل مكان غير شاعرات بالتهديد **(بها العِينُ والأَرْآم يَمشينَ خِلْفَةً ... وأَطْلاؤهَا يَنْهَضْنَ من كل مِجْثَمِ)**في إشارة تهيء المتلقي على أن موضوع القصيدة سيكون عن الحياة بعد الموت، إذ من المفترض أن يكون هذا الطلل ميتا بعد كل هذه السنين من الهجر، وترمز هذه الصورة لما يأمل الشاعر بما سوف تكون عليه قبيلتا عبس، وذبيان بعد الصلح بينهما، إذ تعود لهما الحياة ويشعر أطفال القبيلتين بالأمان.

لقد ارتكز آبن أبي سلمى على حركية التصوير الرمزي في تقديم معنى الحياة، التي يحلم بها بعد إنجلاء غبرة الحرب بين عبس، وذبيان ولعل المباشرة الوحيدة وسط هذه الرمزية هو قول الشاعر (ألا عم صباحاً أيها الربع واسلم)، لأن طلب السلام للطلل فيه دلالة واضحة على طلب السلام للقبيلتين.

ثمة قصدية أسلوبية تجدر الإشارة إليها تتعلق بولع الجاهلي بالأرض، التي يطلب أن يعم السلم على ربوعها، هذه القصدية مستمدة من إحساس الشاعر باللغة في الدوال التي تفصح عن العلاقة بالطلل فقد اعتمد فيها على التناوب في الحروف ، نحو : (بحومانة الدراج ، بها

DOI: 10.33193/JEAHS.6.2021.182
ISSN Online: 2709-071X
ISSN Print: 2709-0701
مجلة العلوم التربوية والإنسانية
Journal of Educational and Human Sciences
www.jeahs.com
Volume (6) July 2021 العدد (6) يوليو 2021

العين والآرام، وقفت بها)، هذه الدوال تتسم بالعدول عن المعيار في توظيف حروف الجر، وهو أن تستعمل (في) بدلاً من (الباء) لتصبح (في حومانة الدراج، فيها العين والآرام، وقفت فيها) لكن الشاعر عدلّ عن معنى الاحتواء إلى معنى الالتصاق الذي توفره (الباء) وهو بذلك يفصح عن معنى متبادل عن علاقة أهل القبيلتين بالأرض، فهي تحتويهم بدلالة (في) المضمرة، وهم ملتصقون بها بدلالة (الباء) المُصرَّح بها .

يظهر لنا أن حركية التصوير في هذه المقدمة الطللية تنهض بهمة تقديم المتلقي صوب استشراف المعنى العام للقصيدة ، ومحاولة تطبيع انفعالاته، وضبط حدود تلقيه بما ينسجم مع معنى الحياة والسلم اللذان يتكئ عليهما المعنى العام للنص ، فضلا عن كون المتواليات اللسانية التي عبَّر بها الشاعر عن معنى السلم، إذ جاءت ذات قصدية توحي بالتصاق أهل القبيلتين بهذا الطلل، الذي شهد حربا طاحنةً .

وإذا ما رمنا فحص طبيعة حركة التصوير في طلل النابغة الذبياني، فإننا نجده يجنح صوب تقديم طلل ميت خال من أي أثر للحياة، فهو يقوله في مقدمته من (البسيط):[9]

يا دار مية بالعلياء فالسنـــــــــد أقوت وطال عليها سالف الأمـــد
وقفت فيها أصيلا كي أسائلهـــــا عيت جوابا وما بالربع من أحـــد
إلا الأواري لأيا ما أبينهـــــــــا والنؤي كالحوض بالمظلومة الجلـد
ردت عليه أقاصيه ولبـــــــــده ضرب الوليدة بالمسحاة فالثـــأد
خلت سبيل أتي كان يحبســـــــه ورفعته إلى السجفين فالنضـــــد
أضحت خلاء وأضحى أهلها احتملوا أخنى عليها الذي أخنى على لبد
فعد عما ترى إذ لا ارتجاع لـــــــه وانم القتود على عيرانه أجـــــد

إن تأمل الصور الشعرية الجزئية، والتامة التي تأثثت منها هذه المقدمة الطللية يكشف لنا عن كون "دار مية" خاوية ، ليس فيها حياة ، فـ"ما في الربع من أحد" "إلا الأواري"، وهي اسطبل الخيول الخالية من الخيول، وعلى الرغم من أنها خالية فهي لا تبين للناظر بسهولة، حتى أن المكان الوحيد الذي يمكن أن يكون فيه نوع من الحياة وهو (النؤي) وهو مجرى الماء الصغير، فقد كان خاليا من الماء بدلالة قوله: (كان يحبسه). حتى إن النابغة عندما أراد التخلص بقوله (وعد عما ترى...) كان يائساً من عودة الحياة لدار مية، بدلالة قوله: (لا ارتجاع له).

وإذا ما تأملنا المتواليات اللسانية التي نهض الأداء التصويري عليها، فإننا نلفي أنفسنا أمام أفعال تعبر سكون الطلل، وموته، نحو: (أقوت، عيت، خلت) هذه الأفعال مركز الأداء التصويري فالشاعر هنا يعتمد على الاختزال، والتكثيف، والاشتغال داخل المعنى، بغية جعل الدال يضمر في طياته صوراً ذات مدلول يكثف حضور الموت وسكون الطلل، وانعدام الحياة.

يضعنا الانصات إلى نبرة الذات الشاعرة في هذه المقدمة الطللية أمام تحسر كبير بدءا بالنداء، الذي يشخص الطلل، ويجعل منه ذاتا أخرى يناديها لكن هذا النداء (يا دار مية) لا يتحقق فعله الانجازي؛ إذ سرعان ما يطالعنا الجواب بأن دار مية (أقوت وطال عليها سالف الأبد) ، وبعد إدراك الذات الشاعرة لموت الطلل، وعدم قدرته على التفاعل مع المنادي، طفقت بأداء تصويري تبث الحنين (وقفت بها أصيلا)، وتستحضر ما تبقى (النؤي، الأواري)، وتبرر ما حلَّ بهذا الطلل بأنه (أخنى عليها الذي أخنى على لبد)

يظهر من فاعلية الأداء التصويري في تقديم المعنى للمتلقي أن الصور الجزئية والكلية التي تأثثت منها هذه المقدمة الطللية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمعنى العام للمعلقة.

يقدم النابغة الذبياني لنوع الموضوع الذي سيتناوله وهو يأسه من عودة الحياة التي يحاول إعادتها باعتذاره من النعمان الذي طارده ، وأراه الموت في كل مكان.

إجمالا لما سلف يمكن القول: إنَّ مقدمة القصيدة الجاهلية تأتي مصورة رمزيا تحيل إلى الموضوع عبر مجموعة من الصور الجزئية التي تلتئم في صورة كلية ترشد إلى ما سوف

DOI: 10.33193/JEAHS.6.2021.182
ISSN Online: 2709-071X
ISSN Print: 2709-0701
مجلة العلوم التربوية والإنسانية
Journal of Educational and Human Sciences
www.jeahs.com
Volume (6) July 2021 العدد (6) يوليو 2021

يكون عليه موضوع القصيدة الرئيس. ولعل هذا الاستنتاج ينفي ما قيل عن القصيدة الجاهلية : بأنها خالية من الوحدة الموضوعية، وإن المقدمة، ولوحة الظعن، والرحلة، والموضوع أجزاء تم رصفها مع بعض لأغراض مختلفة، وقد لاحظنا أن التصوير في المقدمة الطللية قد أوحى بموضوع المعلقة، فقد كان موظفا لتهيئة المتلقي لمواجهة موضوع متفق تماما مع الصور التي رسمها الشاعر. كما لاحظنا أن ثقة زهير بالحياة وتردد النابغة حول قبول اعتذاره أم لا، لذلك جاءت صوره مترددة بن الموت والحياة.

المحور الثاني : حركية التصوير : فاعلية التوصيل

إن هيمنة أسلوب ما على المقدمات الطللية يجعلنا نتساءل عن قصدية هذه الهيمنة، فهل ثمة غاية رابضة وراء شيوع أسلوب التشبيه في المقدمة الطللية للمعلقات ؟ هل نكتفي بالأجوبة ذات النزوع الاجتماعي التي تربط الشاعر الجاهلي ببيئته العيانية ؛ فيغلب أسلوب التشبيه على رؤيته للعالم المحيط به ؟ أم نفحص بنية التشبيه بوصفها نتاج اختيار قصدي من محور التماثل بغية توظيفه في محور التأليف ؟ وفي هذا المحور سنفحص فاعلية التشبيه في توصيل المعنى وتبليغه .

إن إتقان التصوير بأسلوب التشبيه لا يحقق المستوى الجمالي الأمثل للصورة فقط، وإنما يصحب ذلك التمكن توصيل للمعنى الذي يسهم التشبيه في توصيله للمتلقي، فتكون قدرة الشاعر على التوصيل منوطة بمستوى التشبيه من حيث القرب والبعد، إذ ترى النظرية البنائية في الإدراك ((أن المدركين يربطون لا شعورياً المعلومات الواردة عن المنبه ... بمعلومات أخرى واردة من الخبرة السابقة))،[10] إذ إن التشبيه بوصفه أحد فروع علم البيان يقوم على قاعدة معرفية وهي أن المشبه به معروف وراسخ في العقل الجمعي، وهو بذلك يختلف عن المشبه الذي غالباً ما يكون تجربة شخصية أو أن معرفته ليست شائعة. وبوساطة التشبيه يقوم الشاعر بتوصيل تجربته الشخصية للمتلقي أو توسيع المعنى عبر رسم صورة تعد معادلا موضوعياً للتجربة الشخصية.

لقد شاع التشبيه في لغة المقدمة الطللية بشكل لافت للنظر ومن أمثلته في تقريب المعنى وتوصيله ما نقرأه في قول أمرئ القيس من (الطويل):[11]

ترى بَعَرَ الأَرْآمِ في عَرَصاتِهـــا وقيعانها كأنَّهُ حَبُّ فُلْفُـــــــلِ

ينهض التشبيه (كأنه حبُّ فلفل) بوظيفة التقريب ؛ إذ قرَّب الشاعر صورة بعر الظباء الذي رآه في عرصات الطلل من تصورات المتلقي له عندما شبهه بـ (حب الفلفل) ذي اللون الأسود؛ ليثري المعنى من جانبين، الأول عندما وسَّع الشاعر صورة المشبَّه به ليصل شكله ولونه إلى المتلقي، والثاني هو المعنى الآخر الذي يضمره هذا التشبيه وهو أن الطلل مهجور من زمن بعيد، فلم تمر به الظباء من وقت طويل. كما نلاحظ أن الشاعر شبه شيئا خارجيا غير شائع بشيء خارجي أيضاً شائع، ومعروف، لكنه في البيت التالي له شبه تجربة شخصية بشيء خارجي معروف، ونقرأ ذلك في قوله:[12]

كأني غَداةَ البَينِ يَوْمَ تَحَمَّلُـــوا لدى سَمُراتِ الحيّ ناقِفُ حَنظَـلِ

نلاحظ الوعي الشعري قد شبه شيئاً ذاتياً موصولاً بحالته عندما رحل قوم حبيبته، فقد صوَّر موقفَه هذا بصورة "ناقف الحنظل" التي يعرفها أغلب الناس في مجتمع الشاعر، وبذلك يكون قد تمكن من توصيل موقفه للمتلقي وشعوره بالحزن مما يجعل المتلقي يتعاطف معه تعاطفاً لا يؤدي إلى اتخاذ موقف من قبل المتلقي تجاه الآخرين، وإنما ينحصر هذا التعاطف على الشعور بألم الشاعر.

وإذا ما انتقلنا إلى التشبيه الثالث في المقدمة الطللية نفسها فإننا نجد بنية التشبيه تُغاير في مضمونها بنية التشبيهين السابقين ، إذ يقول أمرئ القيس:[13]

كدأبكَ من أمِّ الْحُوَيْرِثِ قبْلهـــا وجَارَتِها أم الرَّبابِ بِمَأسَـــــــلِ

تمكن بنية الاختلاف في كون الشاعر يرمي إلى إيصال ما بداخله عبر طرفي التشبيه معا، فالكاف في قوله (كدأبك) يعود على الشاعر، أي إنه يخاطب نفسه في هذا البيت ؛ ليعلن عن أنه اعتاد على الفراق، فقد سبق له أن فارق (أم الحويرث) و(أم الرباب)، وفي هذه الصورة القائمة على التشبيه تمكَّن من إيصال معاناته هذه إلى المتلقي، فكانت للصورة فاعلية توصيلية، ليتعاطف المتلقي مع الشاعر. لكنه في البيت اللاحق لهذا البيت يعود إلى تقريب صورتي (أم الحويرث) و (أم الرباب) من إدراك المتلقي، ونقرأ ذلك في قوله:[14]

إذا قامَتا تَضَوّعَ الْمِسْكُ مِنْهُمـــا نسيمَ الصَّبا جاءت برَيّا القَرَنْفُـلِ

DOI: 10.33193/JEAHS.6.2021.182
ISSN Online: 2709-071X
ISSN Print: 2709-0701
مجلة العلوم التربوية والإنسانية
Journal of Educational and Human Sciences
www.jeahs.com
Volume (6) July 2021 العدد (6) يوليو 2021

وهنا شبه عطر المرأتين تشبيها مركبا، لأن (أم الحويرث)، و(أم الرباب) تشبهان نسيم الصبا، أما عطرهما فيشبه ريا القرنفل.

يظهر أن حركة المعنى التصويري في مقدمة أمرئ القيس كانت فاعلة في إثراء المعنى الشعري، وتوصيله إلى المتلقي في ثلاثة مستويات، الأول: توسيع المعنى، الآخر: توسيع التجربة الشخصية، والمستوى الثالث توكيد التجربة وترسيخها.

وفي معلقة طرفة بن العبد نلاحظ تداخلا موسعا للمعنى التصويري، واشتباكا دلاليا عاليا عنطريق جملة التشبيه التي ساهمت في توليد الصور الجزية والكلية في المقدمة الطللية كلها، إذ يبتدأ الشاعر قصيدته بقوله من (الطويل):[15]

لِخَوْلَةَ أَطْلالٌ ببُرقَةِ ثَهْمَـــــدِ ... تَلوحُ كباقي الوَشْمِ في ظاهر اليَدِ

فبعد أن حدد موقع الطلل شبهه بباقي الوشم في ظاهر اليد، وهو هنا لم يشبه الطلل بالوشم، إنما شبهه بباقي الوشم، ليوصل للمتلقي مدى الدمار الذي حل بطلل خولة. لكنه ما إن خرج من هذه الصورة حتى أكدها بتصوير مركب وذلك في قوله:[16]

كأَنَّ حُدوجَ المالِكِيّةِ غُـــدْوَةً ... خَلايا سَفينٍ بالنَّواصِـــفِ من دَدِ

عَدَولِيَّةٌ أو مِنْ سَفِينِ ابن يَامِنٍ ... يَجُورُ به الملاح طورًا ويهتـــــدي

يَشُقّ حَبابَ الْمَاءِ حَيْزُومُها بها ... كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُفايِلُ باليَـــــدِ

نلاحظ في هذه الأبيات الثلاثة صورتين مركبتين، الصورة الأولى متشكلة من تشبيه (حدوج المالكية) بـ (خلايا سفين)، ثم استغرق في رسم هذه الصورة بيتين ونصف موسعاً، فهي عدولية أو من سفين بن يمن ، وهكذا يستمر بتصوير السفينة التي يشق بها الملاح حباب الماء إلى أن يحول (المشبه به) إلى (مشبه)، ثم يشبهه بعملية تقسيم التراب من قبل المفايل.

لقد تمكن طرفة بن العبد في هذه اللوحة الفنية من أن يوصل ما رآه من الطلل إلى متلقيه بشيء من الإسهاب؛ ليثري معناه بصور أخرى كان قد أدركها المتلقي سابقاً، إلا أن الشاعر أعادها برسم آخر مرتبط بإحساسه تجاه طلله.

ونستطيع أن نتلمس فاعلية التصوير التوصيلية في مقدمة معلقة لبيد بن ربيعة. إذ يمكننا تلمس هذا النوع من التصوير الذي يؤكد فيه الشاعر تشبيهه وذلك في قوله من (الكامل):[17]

وَجَلَا السّيُولُ عَنِ الطُّلولِ كأنَّهـا ... زُبُرٌ تُجِدّ مُتُونَهَا أقْلامُهـــــــــا

أوْ رَجْعُ وَاشِمَةٍ أُسِفّ نَئُورُهـــا ... كِفَفًا تَعَرّضَ فَوْقَهُنّ وِشامُهـــــا

شبه لبيد طلله مرتين، مرة عندما شبه مجرى السيول بصفائح الحديد التي تحفر فيها أزاميل الحديد، فجعل من الطلل قطعة منحوتة مضى عليها زمن طويل، لأن مجرى السيول صنعت شكلاً يصعب تغييره، وهنا يتمكن الشاعر من توصيل شكل الطلل هذا ممزوجا بإحساس الشاعر تجاهه. ولم يكتف الشاعر بهذا التصوير، لذلك عاد وشبه طلله برجع واشمة، ليوسع من مساحة المعرفة ، فمن لم ير مجرى السيول، فيمكن أن يكون قد رأى رجع الواشمة.

يكون إثراء المعنى بروافد تصويرية مضافة أكثر فاعلية في التوصيل لكون هذه الروافد مرتبطة بدلالات أخرى، يشترك فيها الشاعر، والمتلقي، ويتحقق هذا الأمر عن طريق تعميم الصورة، فبعد أن كانت تجربة خاصة لدى الشاعر تحولت بتصويرها إلى تجربة عامة يمكن أن يتوسل بها المتلقي للولوج إلى تجربة الشاعر، وهذا ما يسميه (إليوت) بالمعادل الموضوعي، حيث يعمل الشاعر على إيجاد طرق لإيصال تجربته، وهذه العملية تؤكد فاعلية التصوير الفني في إثارة نوازع الجمال في النفس، وبقدرة العقل حسيا على بعث التخييل لدى التلقي إشعارا له بالاستلذاذ من التجارب المصورة.

الخاتمة

إجمالاً لما تقدم يمكن القول : كان للتصوير فاعلية تقديمية في معلقتي النابغة الذبياني، وزهير بن أبي سلمى، فكانت الصور الفنية التي تضمنتها المقدمتان توصل المقدمتين بالموضوع الرئيس لكل من المعلقتين، مما أدى إلى اتسام أي من القصيدتين بوحدة عضوية.

كان للتشبيه فاعلية في إثراء المعنى الشعري في معلقات: أمرئ القيس وطرفة بن العبد ولبيد

DOI: 10.33193/JEAHS.6.2021.182
ISSN Online: 2709-071X
ISSN Print: 2709-0701
مجلة العلوم التربوية والإنسانية
Journal of Educational and Human Sciences
www.jeahs.com
Volume (6) July 2021 العدد (6) يوليو 2021

بن ربيعة، وقد جاء التشبيه في هذه المعلقات الثلاث على مستويين أحدهما تشبيه أشياء خارجية بأشياء خارجية أكثر معرفة لدى العقل الجمعي، وثانيهما تشبيه الإحساسات الداخلية بأشياء خارجية لتجسيد عواطف الشاعر وانفعالاته في سبيل توصيلها إلى المتلقي.

الهوامش

(1) الصورة الشعرية، **سي دي**: 21
(2) ينظر: الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ، **علي البطل**: 30
(3) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، **عز الدين إسماعيل**،: 7
(4) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، **جابر عصفور**: 323
(5) **التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا : محمد صابر عبيد :85**
(6) **ينظر : موسوعة المصطلح النقدي- التصور والخيال ، ر0ل0 بريت: 50.**
(7) **علاقة الحضور والغياب في شعرية النص الادبي (مقاربات نقدية :للدكتور سمير الخليل :163.**
(8) ديوان زهير بن أبي سلمى: 102 - 103.
(9) ديوان النابغة الذبياني ،: 9 - 10
(10) القاموس الموسوعي في علوم النفس والسلوكية، جارير. فاندنبوس: 2 / 676
(11) ديوان أمرئ القيس: 111.
(12) م . ن : 111
(13) ديوان أمرئ القيس : 111
(14) م . ن : 111
(15) ديوان طرفة بن العبد، : 23
(16) م . ن: 24 - 25
(17) ديوان لبيد بن ربيعة: 203 -

المصادر والمراجع

1. التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا : محمد صابر عبيد ، دار نينوى ،سوريا /دمشق ،د/ط ، 2011م :85
2. ديوان النابغة الذبياني ، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996م.
3. ديوان أمرئ القيس، تح: الأستاذ مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، ط5، بيروت، 2004م: 111
4. ديوان زهير بن أبي سلمى، تح: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، ط1 ، بيروت، 1988م
5. ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلم الشمنتري، تح: دريد الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2000م
6. ديوان لبيد بن ربيعة، شرح الطوسي، تح: حنا نصر الحتى، دار الكتاب العربي، ط1، بيروت، 1993م
7. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين إسماعيل، دار العودة، ط3، بيروت 1981 م: 7
8. الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، ، علي البطل،،دار الأندلس،ط1،بيروت،1980م: 30

DOI: 10.33193/JEAHS.6.2021.182
ISSN Online: 2709-071X
ISSN Print: 2709-0701
مجلة العلوم التربوية والإنسانية
Journal of Educational and Human Sciences
www.jeahs.com
Volume (6) July 2021 العدد (6) يوليو 2021

9. الصورة الشعرية، سي دي لويس ترجمة أحمد الجنابي و مالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982م : 21
10. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت 1992 م: 323
11. علاقة الحضور والغياب في شعرية النص الادبي (مقاربات نقدية :للدكتور سمير الخليل، دار الشؤون الثقافية العامة ، العراق/بغداد ،ط/1، 2008م :163.
12. القاموس الموسوعي في علوم النفس والسلوكية، جارير. فاندنبوس، تر: نخبة، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2015م.
13. موسوعة المصطلح النقدي- التصور والخيال ، ر0ل0 بريت ، تر : د0عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، الجمهورية العراقية ، د0 ط و 1979م