بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة الملك فيصل
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

****

" توظيفُ الصورةِ البيانيّةِ في ترسيخِ المنفعةِ والقيمةِ في الشِّعرِ الجاهليّ : دراسةٌ بلاغيّةٌ أسلوبيّة ،،

==========

بحثٌ **مقدَّم للمشاركة في المؤتمر الدولي الثالث للغة العربية**

الذي ينظمه المجلس الدولي للغة العربية بالتعاون مع منظمة اليونسكو واتحاد

الجامعات العربية ومكتب التربية العربي لدول الخليج ، تحت عنوان : (

الاستثمار في اللغة العربية ، ومستقبلها الوطني والعربي والدولي) –

في الفترة من7 – 10 /5/ 2014 م ، الموافق 8 – 11/ 7/1435 هـ ، بدبي

==========

إعـــــداد :

د . سليمان علي محمد عبد الحق

أستاذ النقد الأدبي والبلاغة المساعد

بجامعتي الإسكندرية والملك فيصل

==========

تعد الصورةُ البيانيةُ البنيةَ المركزيةَ للشعر ، وروحَه ، ووسيلةَ الشاعر للتعبير عن معانيه ، والتأثير في المتلقي ، وإثارته نحو فعل معين يقدم عليه دون روية أو تفكير ؛ بفعل تأثير هذه الصورة عليه ، وسيطرتها على عقله وإحساسه معاً ، ولذا قرن النقاد بين الصورة وبين الموهبة ، والعبقرية الفذة ؛ لأن الشاعر، عن طريق الصورة ، يفرض علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي يعرضه مصوَّراً ، بحيث نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به ، بل نتفاجأ في أغلب الظروف .

والصورة البيانية[1] هي الوسيلة التي عن طريقها ينقل إلينا الشاعر تجربته التي عاشها ، كما ينقل إلينا أفكاره ، وعواطفه ، ورؤاه التي أفرزت هذه الصورة . والشاعر حين يتخذ من الصورة وسيلة لنقل تجربته، إنما يفعل ذلك لأن " إحساسه بالكون وروحه يغاير إحساس الشخص العادي، هذا من جهة ، ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر، من جهة ثانية "[2] .

ولا نعني بالصورة هنا مجرد تصوير الفنان للطبيعة أو أحد مظاهرها تصويراً مجرداً ، يعتمد على النقل الحرفي النابع من المحاكاة أو التقليد ، وإنما نعني بها الصورة الانفعالية التي تصوّر انفعالاً ألمّ بالشاعر، أو حالة وجدانية تربط الشاعر بالموضوع المصوّر. والأصل الحسي لا يغيب عن هذه الصورة ، إذ إن الحسّ هو وسيلة إدراك الإنسان للعالم المحيط به.

ومما لا شك فيه ، أن الصورة البيانية تقوم على أساس حسي متين ، باعتبار أن الفنان يستخدم مدركات الحس مادة أساسية يبني عليها تجاربه ، وينقل من خلالها ما يشعر به من أحاسيس ، فيصور هذا الجانب المدرَك أو ذاك من خلال تلك الأحاسيس ، بعد صبغه بلونها ، فتبدو الصورة مغايرة للواقع المادي في أجزائها التفصيلية ، بيد أنها انبنت في الأساس على هذا الواقع .

ولكن ينبغي التأكيد على أن الأساس الحسي للصورة لا يعني بالضرورة أن تكون الصورة مجرد نقل أو نسخ مادي قائم على وصف هيئة ، أو شكل ، أو شيء مسموع أو ملموس ، وإنما يعني أن يستخدم الشاعر الخيال لإعادة تشكيل الصورة الحقيقية عن طريق اكتشاف العلاقات الخفية بين أطراف هذه الصورة ، والجمع بين العناصر المتضادة في وحدة واحدة ، وبذلك تتحقق للصورة الجِدّة والطّرافة غير الموجودة في الواقع ، وهذه الجدة والطرافة لا تستطيع أن تدركها عين الشخص العادي ، ولكن تدركها مخيِّلة الشاعر العبقري ؛ الذي يحتفظ بإحساسات الطفولة وهو في عنفوان رجولته .

وتبعاً لهذا ، فإن رسم الصورة البيانية يمثل ، بل يتطلب ، نشاطاً ذهنياً خلاّقاً ، بالإضافة إلى تلك العاطفة المشبوبة دون قيد أو شرط ، التي تمثل الإثارة الأولى للتجربة الشعرية ، ثم تأتي هذه القوة التركيبية السحرية ؛ المتمثلة في الخيال ، فتذيب الفوارق بين عناصر الصورة الحقيقية ؛ المرئية ، أو الملموسة ، أو المسموعة ، أو المشمومة ، أو المذوقة ، وتختزل المسافات بين المتباعدات ، وتلاشي ، وتحطم ، لكي تخلق من جديد ، وهذه المقدرة لا يؤتاها إلا الشاعر ذو الموهبة الأصيلة ، ولا يمكن أن تتوافر فيمن لديهم ما يسمى بالموهبة العامة .

وقد أشار أحد النقاد الغربيين إلى أهمية قوة الخيال في الشعر بقوله : " وهذه القوة تدفعها إلى العمل أولاً الإرادة والفهم ... وتكشف لنا هذه القوة عن ذاتها في خلق التوازن ، أو في التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة ، فهي التي توفق بين المتشابه والمختلف ، بين المجرد والمحسوس ، بين الفكرة والصورة ، بين الفردي والعام ، وهي التي تجمع بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة ، والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ، ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل ، والحماس البالغ ، والانفعال العميق ، وهي تمزج الطبيعي بالمصنوع وتنغم بينهما "[3] .

ومن غير العاطفة الحادة لا يمكن للصورة أن تترك أثراً في نفس القارئ. ويضاف إليها العواطف الأخلاقية ؛ وهي تلك التي تثير في نفس القارئ مشاعر السموّ والرفعة ، والمعاني الفكرية المثالية.

أما ممارسة الخيال من أجل الخيال نفسه ، أي تتابع صور باردة لا يمكن أن تتحول إلى إحساسات مؤلمة أو لذيذة ، ولا إلى أفكار أو عواطف، فهو الشيء السطحي المكروه في الفن.

ومعنى ذلك أن الخيال وحده لا يكفي في الفن، فهو حينئذ نمط من اللعب. وإنما الشعر الحقيقي هو ما كان صادراً عن شعور، وما أثار فينا أرفع العواطف الأخلاقية ، وأسمى المعاني الفكرية.

ولكن، ما الفائدة إذا كان الشاعر يمتلك شعوراً حاداً، ويفتقد الأداة الخيالية التي بها يتمكن من إيصال هذا الشعور؟ هنا تبرز أهمية الخيال إلى جانب العاطفة في إيصال تجربة الفنان إلى المتلقي.

إن اللغة العادية لعاجزة في أغلب الأحيان عن تصوير القوة الانفعالية في نفس الشاعر، لهذا يجد هذا الأخير نفسه مضطراً إلى أن يحتال، ويكوّن من عناصر تجربته لغةً فنيةً هي كِفاء ما في نفسه من شعور . "هذه اللغة الفنية هي لغة الخيال بأنماطها التصويرية المجازية، التي هي لازمة في كثير من الأحيان للتعبير عن العاطفة"[4] .

ولو رجعنا إلى نص الجاحظ (ت 255 هـ) القائل : "المعاني مطروحة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخيُّر اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير"[5] ، لأدركنا مدى إدراك أسلافنا من النقاد العرب القدامى أهمية الصورة في الشعر ، فالشاعر فنان يرسم بالكلمات ما يتراءى له من صور ومعانٍ ، بطريقة بارعة فيها صنعة وحِذْق ، بحيث يجسِّم المعنويات ويشخصها أمام المتلقي ، فيتخيلها متحركةً ، ناطقةً ، نابضةً بالحيوية والحياة ، ومَثَلُه في هذا مثلُ النحات أو الرسام الذي يستخدم ريشته وألوانه ، ليعبر عن معانيه ، ويبرز رؤاه للواقع ، ولكثير من جوانب الطبيعة المحيطة به .

وقد فهم الجاحظ التصوير على أنه تجسيد الشيء المعنويّ في صورة شكلٍ أو هيئةٍ حِسّيةٍ ؛ أي أن التصوير عبارة عن رسم لوحة أو نحت تمثال ، وهذا الربط بين الشاعر والرسام ربما يرجع إلى أن كليهما مصورٌ ، فالأول يصور بالحروف والكلمات ، والآخر يصور بالريشة والألوان ، كما أن كليهما يشتركان في الغاية المنشودة من التصوير " وهي إثارة صورة بَصَريّة في ذهن المتلقي " [6].

أما عن مصادر الصورة البيانية أو أنواعها في الشعر العربي ، فهي كثيرة ، أبرزها : **التشبيه ، والاستعارة ، والمجاز العقلي ، والمجاز المرسل ، والكناية** . ومن ينعم النظر في إبداع الشعراء العرب القدامى والمحدثين ، وكذا في مؤلفات النقاد ، سيلاحظ أن التشبيه والاستعارة قد حظيا بعناية فائقة ، كماً وكيفاً ، من اهتمام الشعراء والنقاد واللغويين العرب على السواء، ولهذا قيل :" أقسام الشعر ثلاثة : مثل سائر ، وتشبيه نادر ، واستعارة قريبة "[7] ؛ ولذا فسوف نركز الحديث على **التشبيه والاستعارة** خلال الصفحات القادمة من البحث ، ثم نشير إلى الألوان البيانية الأخرى إشارات مجملة.

وقد تركز مفهوم الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث حول هذين النوعين من فنون البيان ، يقول جان موليتو : " إن الاستعارة والتشبيه غالباً ما اجتمعا تحت تسمية عامة هي الصورة الشعرية Image Poetique ، وبالنسبة للفهم العام اليوم ، فإن الصورة الشعرية تعتبر قلب القصيدة ، وهذه تتكون من صور شعرية ، كما أن الشعر ليس شيئاً آخر إلا الاستعمال المسترسل للصور الشعرية "[8].

أما التشبيه ، فهو عبارة عن علاقة بيانية بين شيئين متمايزين اشتركا في صفة ما أو مجموعة من الصفات ، بشرطين : أولهما أن يكون اشتراكهما في هذه الصفة أو أولئك الصفات أكثر وأوضح من اختلافهما فيها . والآخر ألا يصل مقدار الاشتراك بينهما إلى التطابق أو الاتحاد التام ، بحيث يصبحان شيئاً واحداً ، وبذا تنتفي علاقة المشابهة بينهما .

وهذه العلاقة بين هذين الشيئين تكون حسيّةً في الغالب ، فقد يجمع بين طرفي التشبيه – المشبه والمشبه به – اشتراك في الهيئة المادية ، أو المعنوية ، كما أن هذه العلاقة يشترط أن تكون واضحة ،

وقد تقوم أحياناً على المقارنة أو المقايسة أو غيرها. يقول عبد القاهر الجرجاني (ت474 ه) : " إن التشبيه هو محض مقارنة بين طرفين متمايزين ، لاشتراك بينهما في الصفة نفسها ، أو في مقتضى و حكم لها "[9]. وكان التشبيه يقوم على نيّة أن يقوم أحد هذين الشيئين المتمايزين مقام الآخر ، أو يحل محله في حالة من حالاته ؛ في حس أو في عقل[10] ، وذلك لأن التشبيه معناه " أن تثبت لهذا معاني ذاك ، أو حكماً من أحكامه "[11] ؛ بمعنى أن التشبيه يقوم في جوهره على الإخبار بوجود الشبه في الهيئات أو المظاهر الخارجية ، كما يقوم على رصد نوع من النسبة المنطقية – الحسية أو المعنوية – القائمة بين طرفي التشبيه ، وذلك بهدف توضيح أو تجسيم صفة ما في الطرف الأول ، وهو المشبه.

ولكن ينبغي الالتفات إلى أمرين مهمين للغاية هنا ؛ أولهما: أن طرفي التشبيه لا يمكن أن يتطابقا ، بمعنى أن المشبه ، مهما قارب المشبه به في الصفات والأحوال ، لا يمكن بحالٍ أن يكون هو هو ، وبالتالي فإن علاقة المشابهة هنا هي مجرد **علاقة ادِّعاء** ، وهذا معناه أن التشبيه يفيد **الغيرية** ، ولا يفيد **العينية** .

فإنك عندما تقول : خدٌّ كالورد ، أو حُجّةٌ كالشَّمس ، أو كلامٌ كالعسل ، فإن الخدَّ ، أو الحجةَ ، أو الكلامَ ، لا يمكن أن تصير وردا أو شمساً أو عسلاً بحالٍ ، وذلك لأن هناك حاجزا لغوياً بين طرفي التشبيه هنا ؛ وهو حرف التشبيه – الكاف- حتى لو حذفنا هذا الحرف ، فإن حاجزاً منطقياً أو معنوياً سيظل قائماً بين المشبه والمشبه به ، ولذا وصف أبرز النقاد المغاربة في القرن الخامس الهجري العلاقة بين المشبه والمشبه به بأنها " أمر يعتمد على المسامحة والاصطلاح ، لا على الحقيقة "[12] .

والأمر الآخر يتمثل في أنه على الرغم من أن وجه الشبه بين طرفي التشبيه يقوم بالأساس على علاقات حسية أو معنوية ، يحكمها ويناسب بينها المنطق ، إلا أن هذا لا ينفي التناسب النفسي بين المشبه والمشبه به ، والذي يتضح بالضرورة من خلال إحساس الشاعر ؛ وذلك لأن الدافع وراء هذه العلاقة بين طرفي التشبيه ، بل المصدر لها ، هو تلك المواقف والانفعالات النفسية التي يتشكل منها نسيج التجربة الشعرية في البيت أو القصيدة ، وهذا يخالف وجهة النظر التي تبنَّاها أحد النقاد العرب المحدثين [13].

فامرؤ القيس مثلاً ، عندما يقول في معلقته المشهورة :

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخَى سُدُوْلَه * عَلَيَّ بأنواعِ الهمومِ ليبْتَلِي[14]

لم يقصد مجرد تشبيه الليل بأمواج البحر تشبيهاً في الهيئة أو الشكل ، ولكنه شبه ظلام الليل في هولهِ وصعوبتِه ، ونكارةِ أمره بأمواج البحر في تلاطمها ووحشتها ، فالشاعر هنا لا يقصد التشبيه لذاته ، ولكن غايته التعبير عن انفعاله النفسي الهائل ، الذي تكسوه الهموم ، وتملؤه الأحزان ، وتتلاطم فيه الهواجس ليلاً ، بسبب رحيل محبوبته ، ولم يخترِ الشاعر الليلَ بسبب شكله الخارجي المتشح بالسواد ، ولا بسبب تكدس ظُلَمِهِ ، ولكن لأن الليل أوانُ زيارة الهموم ، وسهاد العيون ، وسهر المحبين والخلق نيام .

إذن ، فنحن معنيون في المقام الأول في العلاقة بين طرفي التشبيه ، بالأثر النفسي للصورة القائمة بينهما ، لا بمجرد إدراك تلك العلاقة بين الأشكال ، والظواهر الخارجية العارضة .

و قد حدا هذا الأثر النفسي للعلاقة بين طرفي التشبيه ببعض النقاد الغربيين المحدثين إلى أن يعدَّه إحدى خصائص العبقرية الشعرية ، فقال : " وهكذا فأولى فضائل العبقرية ، والمظهر الذي تتخذه وحدها ، هي أنها تعرض لنا الموضوعات المألوفة ، بحيث تبعث في نفوسنا إحساساً مماثلاً لما يشعر به الرجل العبقري ذاته نحوها ، وتولد ذلك الشعور بالجدة الذي يلازم حالة النقاهة العقلية والبدنية على السواء "[15].

وكلامه هذا ورد تعليقاً على بيتين للشاعر الاسكتلندي (بيرنز) ، شبه فيهما اللذة الحسية بالثلج وهو يتساقط على النهر ، فيبدو أبيض اللون للحظة ، ثم يذوب ويختفي إلى الأبد .

ومهما يكن من أمر ، فإن الشاعر الجاهلي استطاع توظيف الصورة البيانية توظيفاً فنياً فريداً ، واسثمر عناصر هذه الصورة – لاسيما التشبيه والاستعارة – استثماراً بلاغياً ، كشف عن مدى إدراكه وفهمه أهمية هذه الصورة ، وأثرها في أداء المعنى ، وترسيخ القيمة المادية ، و المعنوية ، و تمجيد صفات معينة في شخص ما ، كالممدوح ، أو المحبوب ، أو المرثي ، أو خلع صفات أخرى ذميمة على شخص ما ، بغرض هجائه أو السخرية منه .

وقد عوّل الشاعر الجاهلي في هذا كله على ما تلقيه هذه الصورة البيانية من ظلال نفسية وشعورية على المشبه أو المستعار له ، فتجمِّل الماديات وتجعلها مثالاً يحتذى ، وتجسِّم المعنويات فتحيلُها ماديات محسوسةً تتحركُ ، وتنبضُ بالحيوية .

وقبل أن نشرع في الحديث عن توظيف الشاعر الجاهلي للصورة البيانية ، نتوقف قليلاً أمام تعريف بعض المصطلحات الفلسفية وتحديدها ، وأولها : **مفهوم القيمة** .

ذكر صاحب المصباح أن القيمةَ في **اللغة** هي " الثمنُ الذي يقاومُ به المتاعُ ؛ أي يقومُ مقامَه)[16] ، و ورد في المعجم الوسيط أن " قيمةُ الشيءِ : قدرُه ، وقيمةُ المتاعِ : ثمنُه "[17]. وجعل بعض المعجميين ، كصاحب لسان العرب ، **الثمن** مرادفاً للقيمة – وهذا غير صحيح – فقال : " إن الثمن يعني ثمن المبيع ، يقال :أثمنَ الرجلُ متاعَه ، وأثْمنتُ له . وعليه قول زهير : (وعزّت أثمنُ البُدْنِ) . فمن رواه بالفتح أراد : أكثرها ثمناً . وقالوا : إن ثمنَ كلِّ شيءٍ قيمتُه)[18] .

والحقيقة أن هناك فرقاً بيّناً بين **ثمن الشيء وقيمته** ؛ فأكثر أهل اللغة على أن ثمن الشيء " هو العِوض الذي يأخذه البائع على التراضي في مقابلة المبيع ، عيناً كان أو سلعة "[19]. وبالتالي ، فإن ثمن الشيء هو المقابل الذي يتم به التراضي بين البائع والمشتري على الشيء المبيع .

أما مصطلح القيمة فهو يختلف عن الثَّمن ، بل هو أعلى من الثمن ، بل هو الذي يحدد الثمن ، ومهما بلغ ثمن الشيء من نقود ، فلا يمكن أن يُضاهَى بقيمته ؛ تلك التي تتحدد وفق معايير صاحبها ودوافعه وحاجاته .

ومصطلح القيمة يتحدد حسب السياق الذي يرد فيه ، والغرضِ المستعملِ من أجله ، سواءً أكان اقتصادياً ، أم نفسياً ، أم اجتماعياً ، أم جمالياً ، أم أخلاقياً .

أما **القيمةُ** من الناحية **الاصطلاحية** ، فمعناها " الصفةُ التي تجعل الشيء مطلوباً ومرغوباً فيه عند فرد واحد ، أو طائفةٍ معينة "[20] . وربما يتضح معنى القيمة من خلال قول أرسطو بأن " قيمة الشيء تكون في ذاته ، وتنبع من داخله "[21] ، فمثلاً لو قلنا : (إن الماء ذو قيمة) ، فهذا يعني أنه يلبي حاجة الإنسان الأولية ، وهي العطش ، ويشبع رغبته في الشرب ، وبالتالي فإن قيمة الماء تتحدد وفق ما له من منافع للإنسان ، وتبعاً لهذا ، فإن الثمن الذي ندفعه مقابل قارورة مملوءة بالماء ، لا يمكن بحالٍ أن يساوي قيمة الماء في ريّ ظمأ العطشان أو إنقاذ حياته ، بل إن الثمن مجرد قيمة نسبية لهذا الماء .

وقد ورد ذكر **القيمة** في القرآن الكريم في قوله تعالى : (فيها كتبٌ قيِّمة)[22] ، وفي قوله تعالى : (وذلكَ دينُ القيِّمة)[23] ، وقد فسر العلماء كلمة (**القيِّمة**) في الآيتين السابقتين بأنها " مشتقة من القِوَامَة ، وهي غاية الاستقامة ، أي غاية العدل والاستواء ، من قول العرب : قام الشيء ، إذا اعتدل واستوى ، فالكتبُ القيِّمةُ إذن هي : المستقيمة ، المعتدلة ، المحكمة . والدِّينُ القيِّمُ : هو المستقيم العادل "[24].

وقد أشار أغلب الفلاسفة إلى القيمة باعتبارها تدور حول المُثُلِ العليا والأخلاق[25] ، وتشمل ثلاثة مباحث ، هي : الحق ، والخير ، والجمال . وقد نظر فريق من الفلاسفة إلى القيمة نظرة عقلية ؛ فاعتبر القيم عبارة عن معانٍ قائمةٍ في العقل ، يصف بها الناس الأشياء المحببة إلى أنفسهم ، والتي لها في نظرهم غرض أو غاية نفعية[26].

بينما عد فريق آخر من الفلاسفة القيمَ جوهرَ الأشياء ، وأضفى عليها معاني عينيةً، لا عقليةً ولا نفسيةً [27]. ومال بعض علماء النفس إلى اعتبار القيمة تنبع من خيال الفرد ووجدانه ، وبأنها تمثل نوعاً من الغرائز [28].

في حين نظر آخرون إلى القيم على أنها جملةُ أحكامٍ عقليةٍ وانفعاليةٍ معقدة ، يحملها الأفراد إزاء موضوعاتٍ أو أشياءٍ أو معانٍ بعينها ، وتلعب أحكام القيمة دوراً كبيراً في توجيه سلوك الفرد .

وقد ربط كثير من علماء الاجتماع بين القيمة والظروف الاجتماعية ؛ فالقيم تختلف وتتغاير من مجتمع إلى آخر ، كما أنها مرتبطة ومتداخلة مع عدة أنساق داخل المجتمع ؛ كالدين ، والثقافة ، والاقتصاد ، والسياسة ، وهي لا تخضع في الغالب لإرادة فردية ، بل للعلاقات الاجتماعية[29] .

ومن خلال ما سبق يتضح أن **مفهوم القيمة** يتسم بالتعقيد ، أو بالأحرى ، التركيب والتنوع ؛ فهناك القيم الدينية ، وهناك القيم الثقافية ، وهناك القيم الاقتصادية ، وهناك القيم السياسة ،....إلخ

ولكن الشيء الذي يجمع بينها جميعاً أن القيمة تشكل أسلوب الحياة في أي مجتمع ، وأنها متشابكة مع مجموعة القواعد والنماذج الثقافية ، كما أنها تفرض على الأفراد الالتزام بسلوك معين ، أو الإحجام عن إتيان سلوك آخر ، تبعاً لما هو سائد في هذا المجتمع من قيمٍ وعاداتٍ وأعراف.

وعلى أية حال ، فإن القيم في أي مجتمع ، مهما تنوعت مصادرها ومكوناتها ، تقوم بإحدى وظيفتين : أولاهما المحافظة على تماسك وحدات المجتمع الإنساني ، بدءاً من الأسرة ، فالعائلة ، فالقرية ، فالمدينة ، فالدولة . وتتمثل الوظيفة الأخرى في تحريك النشاط الإنساني ، وزيادة كفاءته ، والعمل على تعظيم آثاره ونتائجه ، وهذه هي الوظيفة العملية للقيم .

وقد أكد أكثر الباحثين على أن للقيم ثلاثة مكونات ؛ أولها: المكون المعرفي ؛ ويتضمن اختيار القيمة بعد التعرف عليها ومعرفة مزاياها ، ثم الاقتناع بها. وثانيها: المكون الوجداني؛ ويتضمن الشعور النفسي بالسعادة لاختيار القيمة ، وميله للمواقف التي تنشط فيه هذه القيمة ، وإعلان التمسك بها والدفاع عنها. وثالثها: المكون السلوكي؛ ويتضمن هذا المكون ترجمة القيمة كمعتقد وقناعة إلى ممارسة وسلوك ظاهر يتسق مع مضمون القيمة[30].

وتتميز هذه المكونات أنها متداخلة ومتفاعلة فيما بينها، فليس هناك حدود زمنية بين مكون وآخر، كما يتأثر تفاعلها بالإطار الاجتماعي السائد في المجتمع .

وغني عن البيان أن العصر الجاهلي قد سادته مجموعة من القيم الخلقية والدينية والاجتماعية والاقتصادية والجمالية والسياسية ، خضع لها الأفراد ، وأذعنوا لتصوراتها ، والتزموا بها ، وفي سبيلها خاضوا معاركَ طاحنةٍ من أجل الدفاع عنها ، حتى لو كان بعضها يتنافى مع الطبيعة الإنسانية ؛ فالقوة التي هي رمز للبطش ، والاعتداء على حرمات الغير ، الذي يتنافى مع قيم العدل ، كانا من القيم والعادات السائدة آنذاك ، كوسيلة من الوسائل التي يستخدمها الجاهلي لضمان حياته ، وحياة قبيلته ، لأنه كان يؤمن بمبدأ مفاده أنه (من لا يَظْلِمُ الناسَ يُظلَمُ) .

وكانت هناك قيم دينية واجتماعية وسياسية إيجابية كثيرة لدى الجاهليين ، وقد أقرها الإسلام وأبقى عليها بعد نزول الوحي على الرسول ، صلى الله عليه وسلم ؛ كالوفاء بالوعد ، ونجدة المستجير ، والكرم ، والحلم ، والفروسية ، وغيرها .

ويذخر الشعر الجاهلي بمواقفَ إنسانيةٍ راقيةٍ ، تنفي أن يكون ذاك العصر غابياً يأكل القوي فيه الضعيف ، فهناك مواقف تكشف عن إحساس متحضر ، وسلوك إنساني سامٍ ، يحافظ على القيم النبيلة ، ويفتخر بها ، ويمجدها ، فهذا مالك بن حريم الهمداني[31] يفخر بآبائه ، وبشهامته التي هي شهامة كل بدوي أصيل ، يقول[32] :

وإني لأستحيي من المشي أبتغي ... إلى غـيرِ المَجدِ المؤثَّل مَطْمَـعَا
وأكرمُ نفسي عن أمورٍ كثيرةٍ ، ... حِفاظاً ، وأَنـهَى شُحَّها أن تَطَلَّعا
وآخذُ للمولَى ، إذا ضيم حقَّه ، ... منَ الأعْيـطِ الآبـي إذا ما تمنّـعا

فإنْ يكُ شابَ الرأسُ منِّي فإنني أَبَيْتُ على نفسي مناقبَ أرْبَعَا
فواحدةٌ : أنْ لا أبيتَ بغِرّةٍ إذا ما سَوَامُ الحيِّ حولي تضَوّعا
وثانيةٌ : أن لا أُصَمِّتَ كلبَنا إذا نزلَ الأضيافُ حرصاً لنُودَعا
وثالثةٌ : أن لا تُقَذَّعَ جارتي إذا كان جارُ القومِ فيهمْ مُقذَّعَا
ورابعةٌ : أن لا أُحجِّلَ قِدْرَنا على لحمِها حينَ الشتاءُ لنشْبَعَا
وإنِّي لأُعْدِي الخيلَ تُقْدَعُ بالقَنَا حِفاظاً على المَوْلَى الحَرِيْدِ ليُمْنَعَا

فالشاعر هنا يفتخر بمجموعة من القيم العربية التي التزم بها ، ودافع عنها ، وها هو ذا يربأُ بنفسه عن التخلي عنها أو الوقوع في ما يستوجب ذمه ، فهو دائما لا يسعى سوى إلى المجد الأصيل المحمود الذكر ، ويمنع نفسه من إتيان أمور مذمومة كثيرة ، حفاظاً على هذا المجد الذي يسعى إليه ؛ فيمنعها من البخل ، ويأخذ للعبد الضعيف المظلوم حقه من المعتدي الظالم .

والشاعر حريص على التمسك بهذه القيم التي ورثها عن آبائه وأجداده ، فعلى الرغم من شيب رأسه ، فهو حريص على مناقب أربع ؛ أولاها: أنه لا يغفل عن حماية قومه إذا ما ذعروا أو اعتدي عليهم معتدٍ ، والثانية : أنه حريص على إكرام الضيوف ، فيترك كلبه ينبح ليدلَّهم على موضع داره ليقريهم . والثالثة : أنه لا يسمح بأن تُرمَى جارةُ له بالفحشِ وسوءِ القولِ من أحدٍ . والرابعة : أنه لا يستر قدور طعامه ليمنع غيره من رؤيتها وإتيانها ، بل إنه يترك القدر مكشوفةً ليظهر ما فيها من لحم ، خاصة حين يجوع الناس شتاءً ، وهذا يعبر عن سخاء الشاعر ، وعطائه ، وكرمه .

ويفتخر في البيت الأخير بحفاظه على العهد ، والمحاماة على الحرم ، ومنعها من العدوِّ ، فهو يحمل خيله على العدو المعتدي ، غير هيَّاب من ضرب الرماح ، لينصر المولى الأعزل الذي استنجد به ، ويمنعه من أن تناله يدُ الظالم .

وقد أجاد الشاعر توظيف بعض ألوان الصور البيانية من أجل أداء المعنى ، وتوصيل الفكرة للمتلقي ، في صورة انفعالية مؤثرة ؛ فاستخدم الاستعارة المكنية في قوله : (المشي إلى غير المجد) ، فقد تخيل المجد مكاناً مادياً يمشي إليه ، ويقصده ، وهذا تشخيص فريد ، فالإنسان يمشي إلى المكان المحبب إلى نفسه ، ويكابد المشاق لأجل الوصول إليه ، فالشاعر ادّعى أن المجد الموثل مكاناً مادياً قائماً يمشي إليه ، وأراد أن يثبت هذا المعنى من خلال المشي ، مع وجود قرينة عقلية مانعة من إرادة المعنى الأصلي ، على الرغم من وجود مناسبة عقلية بين المستعار ، والمستعار له.

واستخدم الاستعارة المكنية أيضاً في قوله : (لا أحجَّلُ قِدْرَنا) ، فالحِجْلة هي بيت للعروس يزيّن بالثياب والأسرّة والستائر ، وقد استعار الشاعر اللفظ (أحجل) هنا للقدر ليكشف عن كرمه وسخائه ، فهو ليس شحيحاً ، ولا حريصاً على القِدْرِ – وهي رمز للقِرَى – بل يتركها مكشوفةً ، سافرةً عما بها من لحم ، لاسيما حين يشتدُّ بردُ الشتاء ، ويجوعُ الأنام ، ويعزّ الطعام .

كما وظّف الشاعر الكناية خير توظيف ، والمعروف أن الكناية تعني استخدام اللفظ في غير ما وضع له ، ولكن لا توجد قرينة عقلية أو لغوية تمنع من إرادة المعنى الأصلي ، وهذا هو الفرق الجوهري بين الكناية وبين ألوان البيان الأخرى ، كالاستعارة والمجاز ؛ فالكلام في الكناية يحتمل معنيين : أحدهما على جهة الحقيقة ، وهذا لا فائدة منه ، والآخر على سبيل المجاز ، وهذا هو المقصود.

فقد كنى الشاعر عن صفة الكرم بقوله : (لا أُصْمِتُ كلبَنا) ، فالكلبُ ينبح دائماً حينما يرى غريباً ، ولكن الجاهليين كانوا يقتنون الكلاب لحمايتهم ، ولكي تنبح فيعرف عابرو السبيل موضع ديارهم .

وباديء ذي بدء ، ونحن بصدد دراسة كيف وظَّف الشاعر الجاهلي الصورة البيانية لترسيخ هذه القيم الخلقية والمادية في شعره ، ينبغي الالتفات إلى أمرين ؛ أولهما : أن هناك فرقاً بيِّناً بين نوعين من الصور في الشعر العربي بعامة ، وهما : الصورة التقريرية ، والصورة الإيحائية . والأمر الآخر : هو أن الاستعارة تقوم على التشبيه ، وتقع منه موقع الجزء من الكل .

أما عن الأمر الأول ، فهو أن هناك نوعين من الصور البيانية ؛ النوع الأول : هو **الصور التقريرية** التي تصدر عن العقل ، وتراعي التطابق أو التناسب بين المشبه والمشبه به ، أو بين المستعار ، والمستعار له ، وهذا النوع من الصور لا يحمل أية أصباغ نفسية ، أو لا ينبع من وجدان الشاعر ، ولكنه يخضع لقانون التداعي الحر الذي يُعنَى بالمنطق في أغلب أحواله ، ومن أمثلة هذه الصور قول ابن المعتز في وصف الهلال :

وانظُـرْ إليه كـزورقٍ من فضَّـةٍ * قد أثقلته حُمُـوْلةٌ من عـنبرٍ[33]

ومثل قول السَّريّ الرَّفَّاء في وصف الهلال أيضاً :

وكأنَّ الهـلالَ نـونُ لُجَـيْـنٍ * غَرِقَتْ في صحيفـةٍ زرقـــاء[34]

فكلاهما وصف الهلال وصفاً بصَرِيَّاً يعتمد على الهيئة ، واللون ؛ فابن المعتز وصف الهلال ليلاً ، فتخيَّله زورقاً أبيضَ من الفضة ، يحمل عنبراً أسودَ ثقيلاً ؛ يرمز لليل المظلم . أما السري الرفاء فقد وصف الهلال نهاراً ، بأنه يشبه نوناً من الفضة ، رسمت في صحيفة زرقاء ؛ وهي السماء. ونلاحظ هنا أن ذات الشاعر منفصلة عن موضوع الهلال الذي يتأمله ، حيث إن أوصافه للهلال لم تكتسِ بلون نفسه ، ولم تحمل لنا أية مشاعر إيجابية أو سلبية نحو هذه الظاهرة ، إذ لم تتجاوز رؤيته للهلال الشكل الخارجي ، إذن فمن فكيف يتأثر المتلقي بهذا النوع من الشعر ؟!

ومثل هذه الصور حسية بصَرية تعنى بالهيئة واللون فقط ، ولا تحمل أي شعور انفعالي للشاعر نحو الليل ، وليس للشاعر فضلُ في هذه الصورة سوى الرسم والتصوير الجيد ، النابع من دقة التأمل لهذه الظاهرة الطبيعية ، كما أن هذه الصور لا تصدر إلا عن الموهبة العامة لا عن العبقرية الخلاَّقة التي تثير انفعال المتلقي وعاطفته ، كما أن مثل هذه الصور يمكن أن تصدر عن الملاحظة الفجّة ؛ تلك التي قد يؤتاها الشخص العادي في لحظة تأمل طويلة للهلال في السماء .

إذن ، فإنَّ الانفعال شرطٌ ضروري لا بدّ من توافره في الصورة الشعرية ، حتى تتمكن من التأثير في القارئ. يقول جويو: " ولكي تستطيع الصورة الشعرية التي يرسمها الشاعر، وهي في ذاتها باردة أن تحدث أثراً في نفس القارئ ، فلا بدّ أن تكون محاطة بإحساسات حادة ، ممتزجة بعواطف أخلاقية"[35].

أما النوع الآخر من الصور البيانية ؛ وهو الذي يمثل المحور الرئيس في هذا البحث ، فهو **الصور الإيحائية** الانفعالية التي تصدر عن الانفعال والعاطفة ، وتؤثر في الانفعال والعاطفة ، وهي لا تنبع من الخيال فحسب ، ولكنها تكتسي بعاطفة الشاعر ، وتمتزج بأحاسيسه ، وهنا سنلاحظ أن للفنان دوره في تحديد المشاعر المستوحاة من الطبيعة.

إن المشهد الطبيعي الواحد لا يمكنه أن يثير الإحساس نفسه عند اثنين من الشعراء ، فلا بد أن يكون هناك اختلاف، وهذا الاختلاف إنما يعود إلى أسباب ذاتية في الفنان لا إلى أسباب موضوعية في مادة التجربة. لهذا نرى أن اختلاف الناس في التصوير والتقدير إنما يعود سببه المباشر إلى اختلافهم في التجارب ، والرؤى ، والأمزجة . ونحن نقصد بالتجربة هنا تلك المادة الشعورية الناجمة عن التحام الذات بالموضوع .

ومثال هذا النوع من الصور قول أبي العلاء المعري ، واصفاً نجومَ الليل :

كأنَّ نجومَ الليلِ زُرْقُ أسنَّةٍ * بها كلُّ مَنْ فوقَ التُّرَابِ طَعِـيْنٌ[36]

وهنا نلاحظ أن الشاعر لم يكتفِ بمجرد النظرة الشكلية للنجوم ، فهو لم يأخذ من نجوم الليل سوى أطرافها البيضاء اللامعة ، والتي تشبه أطراف السيوف ، ولكنه تجاوز هذا المشهد البصري القائم على رصد الهيئة أو الشكل الخارجي ، وامتزج بالنجوم امتزاجاً نفسياً وشعورياً ، وخلع عليها موقفه الفكري الهائل المشحون بالتشاؤم ، فقد تخيل أن هذه النجوم ما هي إلا سيوف مصلتة نحو قلوب الكائنات الحية – خاصة البشر - التي تسير على الأرض.

فنحن هنا لم ننشغل بالنجوم ، ولا بشكلها ، ولكن الشاعر شغلنا بقضية كبرى تؤرّقه ؛ وهي قضية الموت ، فهو يعتقد أن الإنسان أو الكائن الذي يعيش على هذه الأرض ، عبارة عن فريسة مُجنْدلة لا حول لها ولا قوة ، وأنها دوماً مستهدفة ، يطالها الموت في أية لحظة .

وأبرز ما ميز هذه الصورة الإيحائية أن الذات أصبحت موضوعاً ، وأن الموضوع أصبح ذاتاً ، وهذا بفضل براعة الشاعر في إدراك هذا الموضوع ، واستثماره في عرض موقفه الفكري العام .

ويلاحظ في هذا النوع من الصور الإيحائية أن الشاعر يخضع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها ، ويكسوها بانفعالاته وهواجسه المكبوتة في عالم اللاوعي عنده ، فتبدأ ذاته في تأمل الموضوع الطبيعي من منظور إحساس الشاعر ، ثم يختفي هذا الموضوع ، ويبقى أثره النفسي قائماً ودائماً في نفس المتلقي .

والأمر الثاني أن **الاستعارة تقوم على التشبيه** ، وتقع منه موقع الجزء من الكل ، فالاستعارة ما هي إلا تشبيه حُذِفَ أحد طرفيه ؛ فإذا حُذف المشبه وصُرِّح بالمشبه به سميت استعارة **تصريحية** ، وكان النقاد واللغويون العرب يفضلونها كثيراً ، لأن أبرز ما يميزها أن فيها مناسبةً واضحةً بين المستعار والمستعار له . وإذا حُذِفَ المشبه به وأُتِيَ بشيء من صفاته أو لوازمه التي تدل عليه ، سميت استعارة **مكنية** ، وقد ثار حولها خلافٌ نقديٌّ كبير ، خاصة في القرنين الثالث والرابع الهجريين[37] ، وكان لها دور رئيس في نشأة الخصومات النقدية حول شعر كثير من الشعراء وفنهم ، وكذا أسهمت إسهاماً واضحاً في تصنيف الشعراء – وكذا النقاد- إلى محافظ ومجدد ، ومطبوع ومتكلف .

وعلى الرغم من أن **الاستعارة أقوى من التشبيه في إثبات العلاقة بين طرفيها** ، وادعاء أن المستعار هو المستعار له ، وهذا لا يتوافر بالطبع في التشبيه ، فعناية أسلافنا من النقاد العرب ، خاصة اللغويين منهم ، انصرفت إلى التشبيه أكثر ، باعتباره يمثل أبرز أركان عمود الشعر العربي[38] ، وهو ركن من أركان الشعرية العربية ، لا غنى عنه ، ولا سيما أن العرب "صحونهم البوادي ، وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها"[39]. وقد أكدوا على أن أحسن التشبيهات هو الذي " إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به ، صورة ومعنى"[(40)]. وقد قال صاحب الوساطة : " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن ، بشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، ، وتسلِّم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبَّه فقارب ... ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، والبديع ، والاستعارة ، إذا حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض "[41] .

ومهما يكن من أمر ، فإن نظرة أغلب أسلافنا من النقاد العرب القدامى[42] إلى الاستعارة ، لوناً بيانياً ، لم تكن مُنْصِفَةً ، بل أفقدتها كثيراً من فعاليتها وجدواها ؛ إذ إنهم نظروا إليها على أنها مجرد علاقة لغوية تقوم على المقارنة والقياس ، شأنها في ذلك شأن التشبيه ، لكنها تختلف عنه في ادعائها أن المستعار هو المستعار له ، وبإثباتها الصفة في كلل طرفيها ، بحيث يمكن أن يحل كلاهما محل الآخر دون حواجز منطقية ، بحيث تختفي تلك الثنائية القائمة في التشبيه ، ويصبح هناك طرف واحد يحل محل طرف آخر ، ويقوم مقامه ، مع وجود قرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي ، فضلاً على ضرورة توافر التناسب العقلي بين المستعار والمستعار له .

لكن الفضل يرجع إلى عبد القاهر الجرجاني (ت 474 هـ) في تأصيل مفهوم الاستعارة ، وبيان أهميتها في الكلام ، ورفض آراء كثير من النقاد والبلاغيين قبله ممن فهموا الاستعارة فهماً غير دقيق ، فقال : " الاستعارة إنما هي ادعاء معنى الاسم للشيء ، لا نقل الاسم عن الشيء ، وإذا ثبت أنها ادعاء معنى الاسم للشيء ، علمت أن الذي قالوه من أنها تعليق للعبارة على غير ما وضعت له في اللغة ، ونقل لها عما وضعت له ، كلام قد تسامحوا فيه ؛ لأنه إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم ، لم يكن الاسم مزالاً عما وضع له ، بل مقراً عليه "[43].

وقد وظّف الشاعر الجاهلي ألوان الصورة البيانية توظيفاً فنيّاً ، اختلطت فيه مظاهر البيئة العربية الجاهلية بأحاسيس الشاعر ، ومشاعره ، فوصف المظاهر المادية ، واستعان بصور شتى لكي يعبر عن فكرته أدق تعبير ؛ فهذا علقمة الفحل ، يصف معركة ، فيصور لنا السماء عندما تمطر سحبها مطر العذاب على أعدائه ، فتأزهم برعودها وصواعقها ، فيقول [44]:

رغا فوقهم سَقْبُ السماءِ ، فداحِصٌ بشِكَّته : لم يُسْتَلَبْ ، وسليبُ
كأنهمُ صابتْ عليهمْ سحابةٌ صواعقُها ، لطِيْرِهِنَّ دبيـــبُ

فقد استخدم الشاعر الاستعارة التمثيلية في البيت الأول ، حيث استعار للسماء كلمة (سَقْباً) ؛ وهو ولد الناقة ، وكان من عادة العرب أن يشبهوا الناقة بالسحابة ، لأن الأولى تسقيهم اللبن ، والثانية تسقيهم الماء ، ونلاحظ كيف وظف الشاعر الاستعارة التمثيلية في قوله : (رغا سقب السماء) ؛ حيث شبه صوت الرعد حين ينطلق من السحاب بصوت ولد الناقة (السقب) حين يفقد أمه ؛ لأنَّ ترجيع الأصوات بين الناقة ووليدها يشبه إلى حد كبير صوت الرعد لما فيه من أنينٍ ونواح . ويبدو أن الشاعر وظف الصورة البيانية هنا للربط بين در حليب الناقة حين سماعها صوتَ السقب ، وبين در ماء السماء بعد صوت الرعد .

وها هو ذا النابغة الذبياني يشبه السحب الممطرة المصحوبة بالرعود الصاخبة ، بصوت قافلة من الإبل التي توحشت ، فيقول[45] :

أَجَشَّ سماكيّاً كأنَّ رَبابَهُ أراعيلُ شتّى منْ قلائِصَ أَبَّدِ

فقد أتى النابغة بالمشبه به ؛ وهو صوت الإبل الغليظ الأجش ، ليشبه به السحاب المصحوب بالرعد يسقي دار سعدي .

ولو تأملنا تشكيلة الحروف بداية من حرف (الهمزة) الذي هو شديد لا مهموس ولا مجهور، نجد أنّ (الجيم) في (أَجَشّ) احتكاكي مجهور، يتذبذب الوتران الصوتيان عند نطقه ، في حين نجد (الشين) مهموساً لا يتذبذب الوتران الصوتيان عند النطق به ، وهذا الجهر والهمس، والتذبذب في الوترين وعدمه أدّى إلى تشكيل صوت اللفظة الموحي بالغِلَظة ، وبالتالي تشكيل المعنى بهذا الاتجاه ورسم صورة سمعية رائعة لصوت الرعد ، في حين نجد السين من (سماكيا) صفيرياً رخواً مهموساً، يجاوره في اللفظة حرف (الميم) المجهور، وحرف المدّ اللين (الألف)، والكاف المهموس، ذلك كله يعطينا نغماً متوافقاً.

كما نجد التجانس النغمي يقع في شين (أَجَشّ، وشتّى، وكاف (سماكيّا، وكأن)، وباء (ربابه وأُبدّ).

وامرؤ القيس يستخدم الصورة البيانية ليبين قيمة رمحه ، فهو رمح ذو نصل نافذ حاد له لون أزرق ، يشبه أنياب الغول لشدة لمعانه ، يقول :

أيقتُلُني والمَشْرَفِيُّ مُضَاجِعِي ومَسْنُوْنَةٌ زُرْقٌ كَأنيابِ أغْوَالِ[46]

وتشبيه نصل الرمح بأنياب الغول في الحدة والنفاذ ، على الرغم من أن الغول حيوان أسطوري لم يكن معروفاً لدى الجاهليين إلاّ اسمه ، ولكنه رمز لكل حيوان هائل مفترس يغتال الإنسان في أية لحظة ، وهو مشتق من الفعل (اغتال) ، والغرض من هذه الصورة التهويل .

وهذا عميرة بن جعل التغلبي يستخدم التشبيه لبيرز قيمة سيفه ، حيث إنه له رونقاً ، وفيه مرونة وسموق وتطهير ، فيقول:

جمعْتُ رُدَيْنِيّاً كَأنَّ سِنَانَه سنا لَهَبٍ لمْ يسْتَعِنْ بدُخَانِ[47]

فطرْفُ السيف يشبه ضوء النار في اللمعان والرونق ، وقد أراد الشاعر أن يبين القيمة العملية للسيف والتي تتمثل في أنه يبل عطش الثأر ، ويحرق عداوة الأعداء .

وهذا علقمة بن عبدة يستخدم الصورة البيانية لوصف ساقٍ وسيم ، فيقول :

كأنَّ إبريْقَهمْ ظَبْيٌ على شَرَفٍ مُفَدَّمٌ بسَبَا الكَتَّانِ مَلثُوْمُ[48]

فقد شبَّه الساقي الأعجمي بإبريق ، وحذف المشبه- وهو الساقي- وصرح بالمشبه به – وهو الإبريق- على سبيل الاستعارة التصريحية ، ثم شبهه في انتصابه وبياضه بظبي يقف على مكان

مرتفع ، ووجه الشبه واضح في الهيئة البصرية اللونية ؛ حيث إن منظر الساقي الوسيم وفمه مغطىً بخرقة الكتان- ذات اللون البني الفاتح كي لا يسقط شيءٌ من ريقه في الكأس عند صبّ الخمر- يشبه هيئة الظبي – ذي اللون البني الفاتح – كما أن الساقي في هيئة وقوفه وانحنائه حاملاً إبريق الخمر ، وفمه مغطى بخرقة الكتان ، يشبه هيئة الظبي وهو يقف على مكان عالٍ ، ويدلّي رأسه إلى أسفل . و تبدو الصورة البيانية هنا وكأنها لوحة مرسومة ، أجاد الشاعر رسمها ليناسب بين المشبه والمشبه به في الهيئة واللون والحركة ، وهذا غزل بالمذكر.

وقد أجاد المُثَقِّب العبدي في توظيف الصورة البيانية ليعبر عن سرعة ناقته في قوله :

كأنَّ نَفِيَّ ما تنْفي يداها قِذَافُ غَرِيْبةٍ بيَدَيْ مُعِيْنِ[49]

حيث شبه الحصى الذي تطايره الناقة بحوافرها في أثناء سيرها ، بما تقذفه من الحصى حين ورودها حوضاً غير حوضها لتشرب منه ، ولم يكتف الشاعر بهذا التشبيه ، بل زاد تفصيلاً في وجه الشبه ليزيد من جمال الصورة ؛ فليس كلُّ حصىً تقذف به الناقة الغريبة يكون قوياً ، ولكنه حصىً قُذِفَ به أجيرٌ ليرضي مستأجرَه ، حرصاً منه على عدم مخالطة نوقِه أيّ ناقةٍ غريبةٍ عنها.

وانظر إلى طرفة بن العبد كيف وظّف الصورة البيانية في فخره بثلاثِ قيمٍ جاهلية سائدة آنذاك في قوله :

ولَولا ثَلاَثٌ هُنَّ مِنْ عِيْشَةِ الفَتَـى و جَدِّكَ لمْ أحْفِلْ مَتَى قَامَ عُوَّدِي
فمِنْهُنَّ سَبْقِي العَاذِلاتِ بِشَرْبَةٍ كُمَيْتٍ مَتَى مَا تُعْلَ بالمَاءِ تُزْبِـدِ
وكَرِّي ، إذَا مَا نَادَى المُضَافُ مُحَنَّبَـاً كَسِيْدِ الغَضَا نَبَّهْتَهُ المُتَـوَرِّدِ
وتَقْصِيْرُ يَوْمِ الدَّجْنِ والدَّجْنُ مُعْجِبٌ بِبَهْكَنَةٍ تَحْتَ الطِّـرَافِ المُعَمَّدِ[50]

فالشاعر يفتخر بقيم ثلاث ؛ أولاها : سبقه العواذل بشربة من الخمر الكميت - ذات اللون المختلط بين الأحمر والأسود - متى صُبَّ عليها الماء أزبدت ، أي كونت رغوة كأنها زبد البحر ، دليلاً على فورانها وحرارتها وتعتقها. والثانية : نجدته للخائف متى استنجده ، واستغاث به ، فإنه يسرع إليه بفرس يشبه في سرعة عدْوِه ذِئْباً عطشان مذعوراً ، يسكن بين الأشجار المتشابكة إذا نبهته للماء . أما الثالثة : فهي أنه يقصر يوم الغيم بالتمتع بامرأة ناعمة ذات جسم ممتليء ، حسنة الخلق تحت سقف بيت مرفوع بالعمد .

وقد استخدم الشاعر التشبيه في البيت الثالث ، ليفتخر بشهامته ، وسرعة نجدته المستغيث ، فهو يلبي نداء كل من استنجده إذ يلوي عنان فرسه ، ويحثه على السير بسرعة فائقة كالمذعور ، وقد شبه سرعة فرسه هذا وعدْوَه ، بسرعة ذئبٍ عطشان يسكن بين الأشجار الملتفَّة ، حين تنبهه إلى الماء ، فينطلق كالمجنون ، وهي صورة بيانية مركبة ؛ حيث إن تشبيه الفرس بالذئب ، فيه ثلاث دلالات ؛ إحداها : كون الذئب بين الأشجار المتشابكة ، ومعروف أن ذئب الغضا هو أخبث أنواع الذئاب ، والثانية : إثارة الإنسان لهذا الذئب ، والثالثة : أنه عطشان رأى مورد الماء ، وكل هذا يزيد من شدة العَدْو والسرعة . وغاية الشاعر من ذلك كله إظهار سرعة نجدته كلَّ لائذٍ به ، محتمٍ بحماه ، وهذا يعبر عن الشهامة المنقطعة النظير.

وهذا الحادرة يوظف الصورة البيانية ليعلي من شأن قيمة الكرم ، ومن مظاهر هذا الكرم تقديم الخمر لأضيافه ، يقول :

فسُمَيُّ ما يُدريكِ أنْ رُبَ فِتْيَـــةٍ باكَرْتُ لذَّتهم بأَدْكَـــنَ مُثْـــرَعِ
مُحْمَرَّةٍ عقِبَ الصَّبُوْحِ عُيُوْنُهُمْ بِمَرَىً هناكَ من الحياةِ ومسْمَعِ
متبطِّحِيْنَ على الكَنِيْفِ كَأَنَّهُمْ يبكُوْنَ حوْلَ جِنَـــازَةٍ لمْ تُرْفَـعِ
بكَرُوا عَلَيَّ بسُحْرَةٍ فصَبَحْتُهُمْ مِنْ عَاتِقٍ كَدَمِ الغَـزَالِ مُشَعْشَعِ[51]

فالشاعر يفتخر بأنه أكرم هؤلاء الفتية بأن قدّم لهم الصَّبُوحَ – خمرَ الغَدَاة - في زقٍ أسودَ مملوءٍ عن آخره ، فشربوا حتى احمرّت عيونُهم ، وارتموا سكارى مستلقين على وجوههم ، على حظيرة من الشجر الناعم ، وصاروا يصدرون أصواتاً غير مفهومةٍ تشبه بكاء من يتبعون جنازة ، وليست بجنازة .

وهؤلاء الفتية قد زاروه قبيل الفجر ، فأسرع الشاعر بتقديم الخمر لهم ، ووصف هذه الخمر بأنه معتقة ، تشبه دم الغزال ، لاحمرار لونها القاني ، كما أنه ممزوجة بالماء لتخفيفها ، ومعروف أن تقديم هذا النوع من الخمر للضيوف كان من أبرز مظاهر الكرم عند العرب الجاهليين .

وقد وظَّف الشاعر التشبيه ليصف منظر هؤلاء الفتية السكارى عقب شربهم الصبوح ، فهيئتهم تشبه هيئة من يتبعون جنازة لم تتحرك بعد ، ووجه الشبه هنا هو الأصوات التي يصدرونها ، وهي عبارة عن حشرجات غير مفهومة تشبه بكاء مشيعي الجنازة ، بالإضافة إلى بطء حركتهم وسيرهم ، وكأنَّ أجسامهم متجمدة.

وهذه صورة بليغة لمنظر هؤلاء السكارى المستلقين على وجوههم ، مما يدل على فقدانهم الوعي ، وشروعهم في سبات عميق ، فضلاً على بطء حركتهم واضطرابها.

وسوف نتناول توظيف الشاعر الجاهلي للصورة البيانية من خلال الأغراض والموضوعات الآتية :

أولاً : المـــــدح :

==========

حاول الشاعر الجاهلي أن يوظف عناصر الصورة البيانية ليصور الأنموذج الأفضل ، والمثال الأكمل ، الذي يستحق المدح والثناء والحمد ، لعظيم فعاله ، وبما يستوجبه استدرار الشاعر لملكته وإبداعه للتصرف في تقريب العلاقات، وإدامة الصلة، وتعميق صفة الوفاء والولاء، مقترناً بالفخر بالرغم من أن أغلبه لغايات إنسانية نبيلة.

بيد أن بعض شعر المدح لم يخلُ من نزعة شخصية ، ومنفعة خاصة ، فضلاً على العاطفة الذاتية.

وقد ركز الشعراء على مدح الرجال بصفات أربع مشهورة هي : العقل ، والشجاعة ، والعدل ، والعفة [52]، فقد مدح زهير بن أبي سلمى هرمَ بنَ سِنانٍ بالعفَّة في قوله :

أخي ثقةٍ لا تهْلِكُ الخمرُ مالَه * ولكنَّه قد يُهْلِكُ المالَ نائلُهْ[53]

فقد أسند الشاعر الفعل (تهلك) إلى غير فاعله، وهو (الخمر) ، على سبيل المجاز العقلي ، كما أسنده إلى طالب المال في الشطر الثاني ، على سبيل الحقيقة ، وقد وظَّف الشاعر الصورة البيانية من أجل إبراز قيمتين خلقيتين ساميتين في الممدوح ؛ أولاهما : العفة ، فالشاعر لا يمعن في اللذات ، ولا ينفق ماله في شرب الخمر . وأخراهما : الكرم والسخاء ؛ فالشاعر ينفق ماله في العطاء لمن يحتاج .

كما استخدم التشبيه ليصور بشاشة وجه الممدوح لحظة العطاء ، وكأنه هو الذي يطلب العطاء في قوله :

تَراهُ إذا ما جئتَه مُتهلِّلاً * كأنّك مُعْطِيهِ الذي أنتَ سائلُهْ[54]

فالصورة البيانية جعلتنا نشاهد وجه الممدوح الذي يهش للعطاء ، ولا يلحقه مضضٌ من السخاء ، فهو يفرحُ للسائل، ويبشُّ ، وتنفرج أسارير وجهه عند رؤيته له ، وكأنه هو الذي يطلب العطاء .

وفي قصيدة أخرى ، يمدحه قائلاً :

إنْ تَـلْقَ يوماً ،على عِلَّاته، هَرِماً تلقَ السَّماحةَ ، منه، والنَّـدَى خُلُقَا
ليْثٌ بعثَرَ ، يصطادُ الرِّجالَ ، إذَا ما كذَّبَ الليثُ ،عن أقْرَانِه، صَدَقَا
يطعنُهمْ ، ما ارتموا ، حتَّى إذا اطَّعنوا ضاربَ ، حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا
فضْلُ الجوادِ على الخيلِ البِطاءِ فلا يُعطِـي بـذاك ممنـونـاً ولا نَـزِقَا
هذا وليس كمَنْ يعيا ، بخُطَّتِه وَسْطَ النَّدِيِّ ، إذا ما ناطِـقٌ نَطَـقَا
لو نالَ حيٌّ ، من الدُّنْيَا ، بمَكْرُمَةٍ أفْـقَ السَّمـاءِ ، لنالتْ كفُّه الأُفُقَـا[55]

استخدم الشاعر الاستعارة التصريحية ، فحذف المشبه وهو الممدوح ، وصرّح بالمشبه به ، وهو الليث ، ليصور إقدام الممدوح وجرأته على أقرانه ، فهو يطعن أقرانه في أعناقهم ، ولا يهرب من

ساحة القتال . كما أنه كريم في كل أحواله وقت الشدة قبل وقت الرخاء . ثم استخدم الكناية في البيت الأخير ليعبر عن علوِّ همته ، وسعةِ كفِّه ، فيقول : إنه بسبب كثرة مكارمه تكاد كفُّه تصل إلى عنان السماء .

وهذا الحطيئة ، وهو من الشعراء المخضرمين ، يصف ممدوحه ، ويوظف التشبيه والكناية توظيفاً دلالياً رائعاً ، ليعلي من شأن صفة الكرم والبذل عند الممدوح ، فهو ينفق ماله دوماً على المحتاجين ، ويؤمن بأن البخل لا يحفظ المال ، كما أن المال أثر مادي زائل لا محالة ، وهو يكسب المال كثيراً ، وينفقه كثيراً ، وحين يأتيه سائلٌ ، يتلألأُ وجهه ، ويتهلل بشاشةً ، ويهتزُّ من شدة الفرح ، كاهتزاز السيف المشحوذ ، يقول :

تزورُ امرءاً يُعْطِي على الحَمْدِ مالَه ومَنْ يُعْطَ أثمانَ المكارمِ يُحْمَدِ
يرَى البُخْلَ لا يُبْقِي على المرءِ مالَه ويعلمُ أنَّ المـــالَ غيرُ مُخَلَّـــدِ
كَسُـــوْبٌ ومِتْـــلَافٌ إذا ما سألتَه تهـلَّلَ واهْتـــزَّ اهْتـــزازَ المُهـنَّدِ
متى تأته تعشو إلى ضوءِ نـاره تجدْ خيرَ نارٍ عندها خيرُ موْقِـدِ[56]

ففي البيت الثالث تشبيهٌ رائعٌ ، حيث شبه تلألؤَ وجهِ الممدوح ، واهتزازَه ، وإشراقَ طلعته ، فرحاً بسؤال السائل ، ببريقِ السيف المصقول اللامع ، ووجهُ الشبه هنا هو الإشراق والضياء ، كما أن اهتزاز الممدوح يوحي بحركته اللاشعورية التي تكشف عن سرعة استجابته للعطاء ، فكما أن السيف المصقول يخرج من غمده بكل سهولة ويسر ، كذلك يخرج المال من جيب الممدوح بكل أريحية ، وعن رضا نفس ، ليلبي حاجة السائل المحتاج .

ويلاحظ أن الشاعر لم يكتفِ في هذه الصورة البيانية القائمة على التشبيه بمجرد وصف العلاقة السطحية أو الخارجية بين المشبه ، وهو وجه الممدوح ، والمشبه به ، وهو السيف المصقول ، ولكنه تعمق في الحالة النفسية للممدوح الذي يهتز طرباً بسؤال السائل بعد أن يشرق وجهه متهللاً ، وهذا توظيف جيد للصورة البيانية .

كما استخدم الشاعر الكناية في البيت الأخير ، حيث كنى عن كرم الشاعر بإشعال النار ليلاً ليهتدي الضيوف إلى داره ، ويطعموا طعامه .

وقد ذهب قدامة بن جعفر (ت 327 ه) إلى أن النابغة الذبياني قد أصاب الوجه في مدح الملوك ، بقوله في مدح النعمان بن المنذر[57] :

ألم ترى أن اللهَ أعطاكَ سَوْرَةً ترى كلَّ مَلْكٍ دونَـها يتذبذبُ
فإنَّكَ شَمْسٌ والملُوكُ كواكبٌ إذا طلعتْ لمْ يبدُ مِنْهنَّ كوكبُ[58]

فقد وصف النعمان بن المنذر بالقوة والسلطان المطلقين اللذين لا يطاوله أحد من الملوك فيهما ، ثم استخدم التشبيه ليؤكد على مكانة الممدوح العالية المتفردة ، حيث شبهه بالشمس؛ وهي جسم مضيئ ، وشبه بقية الملوك بالكواكب ؛ وهي أجسام معتمة ، ورشَّح لهذه الصورة في الشطر الثاني بقوله : إن الشمس إذا طلعت تختفي بقية الكواكب . ولا شك في أن هذه الشاعر قد رسم للممدوح صورة مثالية يتطلع إليها كل ملك .

وفي صورة أخرى استخدم التشبيه ليبرز مدى سطوة هذا الملك ، وسعة نفوذه ، فلا يستطيع أحد أن يهرب منه أو يفلت من عقابه ؛ لأنه كالليل الذي سيدرك الإنسان لا محالة حيث حلّ أو ذهب ، يقول:

فإنَّكَ كالليلِ الذي هو مُدْرِكي وإنْ خِلْتُ أنَّ المُنتأَى عنكَ واسِعُ[59]

والطريف في هذا التشبيه أن الشاعر شبّه شيئاً مادياً شاخصاً– وهو الملك- بشيءٍ معنويٍّ هو الليل ، لكي يصور مدى سيطرة هذا الملك وقدرته ، وليصور خوفه وعجزه أيضاً ، ولكنه لم يقصد الليل لذاته ، بل أخذ منه صفة شموله وانتشاره ، بحيث يشمل بظلامه كل البشر ، فيعجز أي إنسان عن الهروب منه أو تجنبه.

واختار (الليل) بالذات ولم يختر (النهار) ، على الرغم من اشتراكهما في صفة الشمول والاتساع ، لأنه أراد أن يعبر عن ليله الخاص ، وحالته النفسية التي تمتليء رعباً وفزعاً ، كما أن الليل هو وقت تذكر الهموم والأحزان .

وقد أشار قدامة إلى أن هناك لوناً آخر من المدح ، غير **مدح الملوك** ، يسمى **بمدح السُّوْقَة** ، ومنه مدح الصعاليك ؛ ويكون " بما يضاهي المذهب الذي يسلكه أهله من الإقدامِ والفتكِ والتشميرِ ، والجدِّ والتيقُّظِ والصبرِ ، مع التخرُّقِ والسماحةِ وقلةِ الاكتراثِ للخطوب المُلِمَّة ، ومنه قول تأبّط شرَّاً يمدح شمس بن مالك[60]:

وإني لمُهْدٍ من ثَنَائي فقاصدٌ	**به لابنِ عمِّ الصـدِّقِ شمْسِ بنِ مالكِ**
أهُـزُّ به في ندوةِ الحَيِّ عِطْفَهُ	**كما هـزَّ عِطْفِـي بالهِجـانِ الأوارِكِ**
لطيفُ الحوايا، يُقْسِمُ الزَّادَ بينَه	**، سواءً ، وبينَ الذِئْـبِ قَسْمَ المُشارِكِ**
كأنَّ به في الـبُرْدِ أثْناءَ حيَّةٍ	**بَعِيْدُ الخُطَى شتّى الهوَى والمسَالِكِ**
يظَلُّ بمَوْمَاةٍ ، ويُمْسِي بغيرِها	**جَحِيشَاً ، ويَعْرَوْرِي ظُهُوْرَ المَهَالِكِ**
ويسْبِقُ وفْدَ الرِّيْحِ من حيثُ ينتحِي	**بمُنْخَـــرِقٍ من شَـدِّهِ المُتَـــدَارِكِ**
إذا خَاطَ عينيه كرَى النَّومِ لمْ يزَلْ	**له كَالِئٌ من قَلْبِ شَيْحَانَ فَاتِكِ**
إذا طَلَعَتْ أُولَى العَدِيِّ فنفْـرُهُ	**إلى سَـــلَّةٍ من صَـارِمِ الغَرْبِ باتِـكِ**
إذا هـــزَّه في وجـهِ قِرْنٍ تهلَّلتْ	**نَواجِـذُ أفـواهِ المنايا الضَّواحِـكِ[61]**

فقد أجاد الشاعر في توظيف الصورة البيانية ليعلي من قيم الصعاليك ومُثُلِهم ؛ فهو يمدح شمس بن مالك ، ويصفه بأنه ابن عم الصدق ، و يهديه ثناءه ووده ، ويقصده به راغباً ، ويهدف من وراء هذا المدح إلى تحريك مشاعر الممدوح وإسعاده وإطرابه حتى يرتاح ، كما حرك جانب الشاعر وأسعده بعطيته من الإبل البيض الكرام التي رعت الأراك .

ولاحظ هنا استخدام الشاعر للكناية في قوله :(أهز به عطفه) ، وقد أجاد في استخدام الفعل(أهز) ، فلم يقل (أثني) لأن معنى ثنى عطفه : أعرض وجفا ، لكن الشاعر أراد أن يقول إنه بثنائه هذا سيدخل السرور والفرح على نفس الممدوح ، فتهتز به ، وتهش له .

وقوله : (أهز به عطفه) : كناية عن حالة نفسية قوامها الفرح والسرور، والطرب ، والارتياح .

ثم مدحه في البيت الثالث بقيمة جسدية وهي النحافة ، وضمور الجسم ، فهو لطيف البطن والأمعاء ، وهذه صفة محمودة عند العرب ، ليس سميناً ولا مكتنزاً باللحم، ولا أكولاً ، كما أنه يقسم طعامه مع الذئاب في الصحاري ، وهذه كناية عن إلفه للوحوش ، وشجاعته وتفرده في اجتياز المهامه والصحاري منفرداً .

ثم وظف الصورة البيانية ليصف شدة بأسه ، وقوة تحمله ، وحدة بصره في البيت الرابع ؛ حيث شبهه بالحيّة إذا تحوّت والتوت ، واختار الحيّةَ بالذات لأنها تعيش في الصحاري الحارة ، وتتحمل قسوة الظروف الطبيعية ، كما أن الممدوح سريع العدو والخطى في مسالك الصحراء ودروبها .

فهو ، دوماً ، في حل وترحال ، ينتقل من صحراء إلى أخرى ، سعياً وراء المكارم ، حتى أنه يقطع في النهار مفازة ، ويبيت الليل في مفازة أخرى ، منفرداً وحيداً ، ويركب ظهور الصحاري غير عابيءٍ بالمخاطر أو الأهوال ، وهذا يدل على شجاعته .

وقوله : (يظل بموماة ويمسي بغيرها) : كناية عن جسارته وخبرته في قطع الصحاري نهاراً وليلاً منفرداً لا يهاب شيئاً. كما استخدم الاستعارة في الشطر الثاني في قوله : (ويعروري ظهور المهالك) ؛ حيث جعل للمخاطر ظهوراً تركب ، فشبهها بالنوق ، وحذف المشبه به ، وأتى بشيءٍ من لوازمه ؛ وهو الظهور ، وهذا لأجل التشخيص والتجسيم .

ثم يستكمل وصف سرعته في البيت السادس ، ليستكمل ما بدأه منذ البيت الثالث من أنه نحيف الجسم ليس مكتنزاً باللحم ، وهذا من لوازم السرعة والعدو ، ثم وصفه هنا بأنه لسرعته يسبق الريح الهابَّ ، وهذه كناية عن سرعة العدو والجري الواسع المتتابع ، وكذا كناية عن خفته وجده .

وفي البيت السابع استخدم الصورة البيانية في قوله : (إذا خاط عينيه كرى النوم) ليصف يقظته وحذره ، إذ لا يكاد ينام ، فالنوم لا يتمكن من أجفانه فيجعلها كالمخيطة ، وإذا أصابته سِنَةٌ من النوم ، فإن قلبه لا ينام ، حيث يكون حذراً حريصاً منتبهاً ، فقلبه ديذبان عينه ورقيبها إذا نامت . وهذه استعارة مكنية ؛ حيث شبه النوم بخيّاط يخيط الجفون ، ويغلقها .

وفي البيت الثامن يقول : إنه إذا بدت طلائع العادين عليه ، أسرع إلى استلال سيفه الباتر ، وقد وصف سيفه بالحدة والصرامة .

وفي البيت التاسع يستكمل وصف هذا السيف ، فيقول : إنه إذا حرك السيف ووجهه نحو أحد الصناديد الشجعان ، ضحك الموت وتهلل وجهه فرحاً ؛ علماً بظفره بالمضروب .

وقد أحسن الشاعر استعمال الصورة الاستعارية هنا ؛ حيث شبه الموت بإنسان له فم ونواجذ ، يفرح ويتهلل وجهه برؤية القتلى في قوله:(تهللت نواجذ أفواه المنايا الضواحك) ، وهذا تشخيص للمعنويات ، بإلباسها صفات الماديات ، حيث جعل للمنايا أفواهاً ، ونواجذَ ، كما أنها تضحك .

ثانياً : الغـــــــزل :

==========

أجاد كثير من الشعراء الجاهليين توظيف الصورة الفنية للتغنِّي بجمال المرأة الحِسِّيَّ والمعنويَّ ؛ فالمرأةُ ، إلى جانب جمالها الجسمي المحسوس ، الذي يتمثل في إشراق الوجه ، ونحول الخصر ، وطول القامة ، وغيرها من صفات مادية – تتمتع بجمالٍ آخر معنوي غير جسمي – يتمثل في النظرات الفاتكات ، واللفتات المشجيات ، والصوت الرخيم ، والخطرات والبسمات الخلاّبة ، علاوة على جمال العفّة والتمنُّع والحياء .

وقد برع الشعراء الجاهليون في تصوير هذا كله براعة منقطعة النظير ، على الرغم من أن المرأة في العصر الجاهلي كانت مكنونة ، لا يرى الرجل وجهها إلا نادراً ، ولكن مخيلته الناضجة استطاعت أن ترسم صوراً فريدة للمرأة في هذا العصر .

فهذا طرفة بن العبد يصف امرأة بارعة الجمال ، ويستخدم الصورة البيانية لوصف جمالها المعنوي ؛ إذ إنها تتمتع بجمال ساحر جذّاب يسحر الألباب ، وهي فاترة الطرف لا تنظر إلا على استحياء ، كما أنها مترفةٌ ناعمةٌ ، تنعم برغد العيش ، كما أن صوتها رخيم فيه رقَّةٌ ولين ، يقول :

تَخْلِسُ الطَّرْفَ بعَيْنَي بَرْغُـــزٍ وبخَـــــدَّي رشَـأ آدَمَ غِـــــــرْ
تَحْسَبُ الطَّـرْفَ عليها نَجْـدةً يا لَقَوْمِيَ لِلشَّـــبابِ المُسْـــبَكِرّ!
فَجَعَـوْني يومَ زَمُّـــوا عِـيْـرَهُمْ برخيمِ الصَّـوتِ مَلْثُومٍ عَطِـرْ[62]

فقد شبهها ، حين تختلس النظر ، بجؤذر ؛ وهو ولد البقرة الوحشية ، وذلك ليصف حياءها ، وسعة عينيها ، ثم وصف خديها بخدي الغزال الأبيض الغافل ؛ لحداثة سنِّهِ ، فهي فتاة صغيرة في مقتبل الشباب .

ولكثرة دلالها ، لا ترفع طرْفها إلا بعد شدة وعناء ، ثم يتعجب الشاعر من تمام شبابها ، واعتداله ، واكتمال نضوجها وأنوثتها .

وفي البيت الأخير يصفها برخامة الصوت ورقته ، كما أنها تغطِّي وجهها بلثام ، ورائحتُها عطرة .

ولم يكتفِ طرفة بتصوير جمالها المعنوي ، لكنه في القصيدة ذاتها ، صوّر جمالها الحسيّ أدق تصوير ، كما في قوله :

ولها كَشْـحا مَـــهَاةٍ مُطْفِـــلٍ تقْتري ، بالرّمْلِ ، أفْنَانَ الزَّهَرْ

وعلى المتـنين منها وارِدٌ حَسَـنُ النَّبـْتِ ، أثيْـثٌ ، مُسْبَـطِرْ
جــابِهُ المِـدْرَى ، لها ذَوْجَــدَّةٍ تنفُــضُ الضَّـالَ ، وأفنانَ السَّمَرْ
فله منها ، على أحيانِـــها صــفوةُ الـرَّاحِ ، بملـْـذوْذٍ خَصِـــرْ
إنْ تُنَوِّلْـــه ، فقـــدْ تمنعُــهُ وتُــريْهُ النَّجْـمَ يجْــرِي بالظُّـهُرْ[63]

حيث شبَّه خصرها بخصر البقرة الوحشية المُطْفِلَة ؛ أي التي لها طفل ، وهذا يكشف عن امتلاء خصرها ودقته معاً ، فضلاً على امتلاء نهديها ، وهي فارعة الطول مثل البقرة الوحشية التي تتبع أطراف الغصون العالية لتأكلها ، ثم يصف في البيت الثاني شَعْرَها الكثيف الذي يتهدل على جانبي كتفها.

وفي البيت الثالث يصف شَعْرَها بالقوة والطول ، ونعومة الملمس ، فهي لها ذؤابة أو جديلة طويلة ملساء تتحرك يميناً ويساراً ، كأغصان أشجار الضال والسمر .

وفي البيت الرابع يشبه ريقَها العذبَ البارِدَ بالخمرِ الباردةِ الممزوجةِ بالماء ، ثم يقول في البيت الخامس : إنها ، أحياناً ، تجود بريقها على حبيبها فتتركه يقبِّلُها ، وفي أحايين أخرى تمنعه عنه ، فيصاب باللوعة وشدة الشوق ، وكأنها تريه نجوم السماء وقت الظهيرة – وهو تعبير يستعمل حتى زماننا هذا ـ لشدة عذابه وصبابته .

أما امرؤ القيس ، فقد تغزل في الجمال الحسّي الذي تمتاز به صاحبته ، ووظّف الصورة البيانية توظيفاً دلالياً بليغاً – خاصة التشبيه والاستعارة والكناية – ليبرز الجمال الفائق لتلك الفتاة ، ولم يكد يترك شيئاً من جسمها إلا وتغزّل فيه ؛ كالخصر ، والصدر ، والخد ، والعنق ، والشَّعْر ، والبطن ، والساق ، والأصابع ...إلخ

يقول في معلقته المشهورة :

مهفهفةٌ بيضاءُ غــيرُ مُفَاضَةٍ تَرائِبُـــهَا مصْقولةٌ كالسَّجَنجَـلِ
كَبِكْرِ المُقَاناةِ البَياضَ بصُفْرَةٍ غذَاهما نَميْرُ الماءِ غيرُ المُحلَّلِ
تصُدُّ وتُبْدِي عن أسيلٍ وتتَّقِي بنَاظِرةٍ من وحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ
وجَيْدٍ كجِيْدِ الرِّئْـــمِ ليسَ بفَاحِشٍ إذَا هــيَ نصَّتْهُ ولا بمُعَطَّـلِ
وفرْعٍ يُزيْنُ المتنَ أسودَ فاحِمٍ أثيثٍ كقِنْوِ النخْلَــةِ المتعَثْكِــلِ
غَدائرُهُ مستشزَرَاتٌ إلى العُلاَ تضِلُّ العِقَاصُ في مُثَنَّى ومُرْسَلِ
وكشْحٍ لطيْفٍ كالجَديْلِ مُخَصَّرٍ وساقٍ كأُنْبُوْبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ
وتعْطُو برَخْصٍ غيرِ شَثْنٍ كأنَّهُ أساريعُ ظَبْيٍ أو مساويكُ إسْحِلِ[64]

ففي البيت الأول قال : إنها امرأة دقيقة الخصر ، ضامرة البطن ، غير عظيمة البطن ولا مسترخية ، وصدرها برَّاق اللون متلألىء ، لشدة صفائه ولمعانه كالمرآة اللامعة .

وقد استخدم التشبيه هنا ليشبه صفاء صدرها وملاسته ، بصفاء المرآة المصقولة الصافية.

وفي البيت الثاني وصف بياضها ، فهي بيضاء يشوب بياضها صفرة ، وهذا هو لون البشرة المحمود في النساء عند العرب آنئذ ، وقد غذاها ماء نمير عذب صاف .

وفي هذا البيت استخدم التشبيه ؛ حيث شبه بياضها ببيض النعام الذي خالط بياضه صفرة يسيرة ، كما استخدم الاستعارة في الشطر الثاني ؛ فشبه الماء الصافي بالغذاء الطيب الذي تتغذى عليه صاحبته ، فهو ماء عذب لم يكدره كثرة حلول الشاربين عليه .

وفي البيت الثالث يقول : إنها تعرض عنا وتشيح بخدٍ أسيلٍ ، وتستقبلنا بعينٍ مثل عيون الظباء أو المها التي لها أولاد ، والمعروف أن الظبية التي لها طفل يكون في نظرتها حنان وفتور ، وهي قيمة جمالية جذّابة عند العرب ، حيث يكون لنظرتها سحرٌ مؤثرٌ .

وقد استخدم الاستعارة التصريحية في قوله: (وتتقي بناظرة من وحش وجرة مطفل) ؛ حيث شبه صاحبته في نظرتها بالظبية أو المهاة التي لها طفل ، وقد حذف المشبه – وهو الفتاة – وصرح

بالمشبه به، وهو البقرة الوحشية المطفلة ، وهذا من أجل أن يصل بجمال هذه النظرة ، وسحرها الأخَّاذ إلى أقصى الغاية في النعت.

ووصف عنقها في البيت الرابع ؛ فقال : إنها تبدي عن عنق كعنق الظبي ، غير متجاوزة قدْرَه المحمود إذا ما رفعت عنقها ، وهي تزينه بالحلي . وقد شبه الشاعر عنقها بعنق الظبية في حال رفعها عنقها ، إلا أن عنقها يختلف عن عنق الظبية في أنه محلىً ومزيَّنٌ بالذَّهب .

وفي البيت الخامس تغزّل في شَعْرِها ، فقال : إنها تبدي عن شعر طويل تام يزين ظهرها إذا أرسلته عليه . واستخدم التشبيه هنا ليشبه طول شعرها وكثافته ، بقنوان النخلة التي خرجت عثاكيلها ؛ أي قنوانها ، ليبرز صفة جمالية في الشَّعر لدى المرأة ؛ وهي الكثافة والغزارة ، وليستكمل ما ذكره في أول البيت من أن شعرها شديد السواد كالفحم .

ثم يستطرد في تصوير هذه الصورة الجمالية للشَّعر في البيت السادس ، فيقول:إن خصلات شعرها مرتفعات عالياً ، وهذا يدل على أن هذه الخصلات مشدودةٌ على الرأس بخيوطٍ ، وهذا الشَّعْرُ بعضه مجدولٌ و مثنّى ، وبعضه الآخر مرسلٌ ، وهذا يبرز وفورَ الشَّعْر وكثافتَه .

ثم يصف خصرها في البيت السابع ، فهو خصر لطيف ضامر ملفوف بدقةٍ متناهية ، ولدقته تلك هو يشبه الخطام الذي يُجعل في أنف البعير ليقتاد به ، كما أن لها ساقاً ناعمة طرية تشبه أنبوب البردي المشبع بالماء ، وهذا يدل على امتلاء الساق باللحم والدم ، كما يدل على طلاوتها .

وقد استخدم الشاعر التشبيه في هذا البيت مرتين ؛ الأولى: شبه فيها الخصر بخطام البعير لدقته والتفافه ، والأخرى : شبه فيها ساقها بأنبوب البردي المشبع بالماء ، لكثرة روائه وطلاوته .

ونلاحظ هنا أن الشاعر قد أجاد توظيف الصورة البيانية – خاصة التشبيه- ليصل إلى إبراز أقصى درجة للجمال في المشبه ، كما نلاحظ أن هذا التوظيف الفريد للصورة البيانية قد يزيد المشبه جمالاً عن المشبه به نفسه ؛ وذلك لما يضيفه عليه الشاعر من صفات أخرى قد لا توجد في المشبه به ، ولتأثيره النفسي في المتلقي ؛ فهو مثلاً شبه عنقها في طوله واستدارته بعنق الظبي في البيت الرابع ، لكنه أضفى عليه سماتٍ جماليةً جعلته يفوق المشبه به ، وهو عنق الظبي ، فهو طويل بقدر مناسب محمود لا يتجاوز عند رفعه ، كما أنه ليس معطلاً كعنق الظبي ، بل مزيَّنٌ بالحلي .

وفي البيت الثامن يصف أناملها باللين والنعومة ، فهي أصابع دقيقة مستوية ، ليست غليظة ولا كزة ، وقد شبه أصابعها بأحد شيئين ؛ أولهما : أنها تشبه في ليونتها صنفاً من دود البقل ، والآخر : أن أصابعها تشبه في استوائها ودقتها المساويك .

ثالثاً : الرِّثـــــاء :

==========

جاءت صور الرثاء في الشعر الجاهلي مفعمةً بالصدق واللوعة ، وكشفت عن ألم الشاعر الجاهلي ولوعته لفقدانه عزيزاً عليه ، واستعان الشعراء بصور بيانية شتى للتهويل من شأن المصيبة التي ألمّتْ بهم ، تقول صفية الباهلية في رثاء زوجها :

كُنَّا كغُصْنَيْنِ في جُرْثُوْمَةٍ سَمَقَا حِيْنَاً بأَحْسَنِ ما تسمو به الشجَرُ
حتَّى إذَا قِيْلَ قدْ طَالَتْ فُرُوْعُهُمَا وطَـــالَ فَيْآهُمَا واسْتُنْظِرَ الثَّمَـرُ
أَخْنَى عَلَى واحِدِيْ رَيْبُ الزَّمَانِ وما يُبْقِي الزَّمَانُ عَلَى شيءٍ ولا يَذَرُ
كُنَّـا كَاَنْجُمِ ليْـلٍ بيْنَها قَمَرُ يَجْلُو الدُّجَى فَهَوَى من بيْنِها القَمـرُ[65]

ففي البيت الأول شبهت نفسها وأخاها بغصنين نبتا من بذرة واحدة ، وبعد أن طالت فروعهما وتشعبت وامتدّت ، وأوشكا أن يطرحا ثمراً ، انقضَّ الموت على أخيها ، وهذه عادة الزمان يفرِّقُ الأحبابَ ، ولا يبقي على عزيز .

وفي البيت الأخير شبهت حالها وأخاها بمجموعة نجوم بينها قمر – وهو الأخ المفقود- وكان هذا القمر ينير الليل لهؤلاء النجوم ، ويبدد ظلام الدُّجى ، فهوى فجأة ، وهذا يدل على أن هذه المرأة وأخواتها الباقيات كن يحتمين بهذا الأخ ، وكن ينعمن بالاستقرار في وجوده ، وبعد أن وافته المنية ، فقدن النور ، والاستقرار ، وصفاء العيش .

وانظر إلى هذه الصورة البيانية الممتدة التي أحسنت الخنساء توظيفها لتعبر عن حزنها ولوعتها لفقدان أخيها صخر ، تقول :

فَمَا عَجُوْلٌ عَلَى بَـوٍّ تُطِيْفُ بِهِ لها حَنِيْنَانِ : إصْغَـارٌ وإكْبَـارُ
تَرْتَـعُ ما رتَعَتْ حتَّى إذَا ادَّكَـرَتْ فَإنَّمَا هِـي إقْبَـالٌ وإدْبَـارُ
لا تسْمَنُ الدَّهْرَ في أرْضٍ وإنْ رُبِعَتْ فإنَّما هي تَحْنَانٌ وتَسْجَارُ
يَوْمَاً بِأَوْجَدَ مِنِّي يَوْمَ فَارَقَنِي صَخْرٌ ، وللدَّهْرِ إحْلاءٌ وإمْرَارُ[66]

فقد شبهت نفسها بناقة فقدت ولدها ، فصنعوا لها بوًّا[67]، ويصدر عنها حنينان أحدهما بصوت منخفض ، والآخر بصوت عالٍ ، وحين تنشغل بالرعي ، سرعان ما تتذكر ولدها ، فتصاب بنوع من الاضطراب فجأة ، وتسرع في المشي ، وتأتي بحركات لا إرادية بين إقبال وإدبار، بحثاً عنه في ذهول وانكسار ، وقد أصابها الهزال من شدة الحزن على ولدها ، فهي لا تسمن أبداً ، وإن أطعموها ، فإنما تأكل باكيةً تحنّ إلى وليدها المفقود .

هذه الناقة على ما بها من لوعة وحزن ، ليست أكثر حزناً ولا شوقاً من الخنساء حين توفي أخوها صخر . ثم تختم الشاعرة البيت الأخير بقولها : إن الدهر يحمل دائماً في حلاوته المرارة والحزن .

وقريب من هذه الصورة ما ورد في قصيدة متمم بن نويرة ، التي رثى بها أخاه مالكاً ، حيث شبه فيها حزنه على مالكٍ بأنه أشد من حزن ثلاث نوق فقدت أولادها ، فراحت تحنُّ إليها حنيناً متّصلاً موجعاً ، يردده قطيع الإبل كله ، يقول :

ومَا وَجْدُ آضَارٍ ثَلاثِ روائمٍ أَصَبْنَ مَجَرَّاً مِنْ حِوَارٍ وَ مَصْرَعَا
يَذْكُرْنَ ذَا البَثِّ الحَزِيْنَ بِبَثِّه إذَا حَنَّت الأُوْلَى سَجَعْنَ لَهَا مَعَا
إذَا شَارِفٌ مِنْهُنَّ قَامَتْ فَرَجَّعَتْ حَنِيْنَاً ، فَأَبْكَى شَجْوُهَا البُرْكَ أَجْمَعَا
بِأَوْجَـدَ مِنِّي يَـوْمَ قَـامَ بِمَـالِكٍ مُنَـادٍ بَصِيْرٍ بالفُـرَاقِ فَأَسْمَعَا[68]

فالصورة البيانية هنا قوامها تشبيه تفضيلي ، تقدم فيه المشبه به – النوق الثلاث الثكالى- على المشبه – الشاعر ، ونلاحظ أن خبر ما الحجازية هنا – أي التي تعمل عمل ليس – لم يُذْكَرْ إلا في البيت الرابع ، حيث فضّل حزنه على حزن هؤلاء النوق الثلاث الثكالى .

ونلاحظ كيف وظَّف الشاعر الصورة البيانية القائمة على التشبيه المركب هنا ليعبر عن حجم حزنه ، ويبين هول فقده أخاه ، فحزنه يزيد على حزن هؤلاء النوق الثلاث الثكالى بفقد أولادها ، فهن متفجعات تتناوبن الحنين ؛ واحدة تحن بأنينٍ موجع ، ثم يردد القطيع كله هذا الأنين في صوت جماعي جنائزي حزين ومؤثر . وهذه الصورة البيانية قد رسَّخت حزن الشاعر على أخيه مالك ، وكشفت عن مدى حبه ووفائه له .

ومن أبرز الأمثلة التي ظهر فيها بوضوح كيف وظّفت الخنساء الصورة الفنية للتغني بالقيم الجاهلية المعنوية التي تمثلت في أخيها صخر أصدق تمثيل ، قولها :

أعينيَّ جُوْدَا ولا تَجْمُدَا	**ألا تبكيانِ لصَخْرِ النَّدَى ؟**
ألا تبكيانِ الجريءَ الجميلَ	**ألا تبكيانِ الفَتى السَّيِّدَا؟**
إذا القَوْمُ مَدّوا بأيديهِمِ	**إلى المَجْدِ مدّ إلَيهِ يَدا**

فنالَ الذي فوْقَ أيديهِمِ	من المجدِ ثمّ مضَى مُصْعِدا
يُكَلّفُهُ القَوْمُ ما عالَهُمْ	وإنْ كانَ أصغرَهم موْلِدا
طَويلَ النِجادِ رَفيعَ العِمادِ	قد سَادَ عَشيرَتَهُ أَمرَدا
تَرى المَجْدَ يهوِي إلَى بيتهِ	يَرى أفضلَ الكسْبِ أنْ يُحمَدَا
وَإنَ ذُكِرَ المَجْدُ ألفيتَهُ	تَأزّرَ بالمَجدِ ثمّ ارْتَدَى[69]

ففي هذه الأبيات بدأت الشاعرة بمخاطبة عينيها وندائهما لحثهما على أن يبكيا ويدمعا على فقدان أخيها صخر الكريم ، ثم ذكرت صفات المرثيّ ، والقيمَ الخلقية التي كان يمجدُها العرب الجاهليون، ويعتزون بها ، والتي تتوافر في شخصية صخر ، لتبين أن أخاها جدير بسفح الدموع لأنه كان مثالاً يحتذى ؛ حيث كان فتىً جريئاً جميلاً ذا خصال حميدة ، وكان سيداً في قومه ، طويل القامة ، رفيع الشأن ، كما تمكن ، برغم حداثة سنه، من أن يكون في صدارة عشيرته ، يقتحم الصفوف إلى المجد ، لينال ما لا يستطيع غيره أن يحصل عليه ، وقد كان يؤمن بأن أفضل مكاسب المرء هي الذكر المحمود ، وقد أصبح هو والمجد قرينين ، فالمجد يهوي إلى بيته ، ويلازمه ملازمة وثيقة ، حتى صار المجد كأنه رداء وإزار له .

وقد استخدمت الشاعرة الاستعارة المكنية عندما أرادت أن تشخِّصَ المجدَ وتبرزَ صورته الملازمة لأخيها صخر ، مثل قولها : (ترى المجد يهوي إلى بيته) ، وقولها : (تأزَّر بالمجدِ ثم ارتدى) ، واستخدمت الكناية في قولها : (طويل النجاد) ؛ كناية عن طول القامة ، وكذا في قولها : (رفيع العماد) ؛ كناية عن الشرف والسيادة .

وقد رسمت الخنساء لأخيها صخر صورة رائعة عندما وظَّفتْ التشبيه توظيفاً فنيّاً فريداً لتعبر عن أن أخاها كان مثالاً للرجل التَّقِيّ ، وقدوةً يهتدي الهداة به في أفعاله ، كأنه جبل في رأسه نار يهتدي بها السُّراةُ ليلاً ، مما يدل على شهرته وذيوع صيته ، تقول :

وإنَّ صخْــراً لتأْتَمُّ الهُــدَاةُ بِهِ كأنَّهُ عَلَــمٌ في رأْسِــهِ نــارُ[70]

وها هي ذي فاطمة بنت الأحجم الجَرَّاح ترثي أباها قائلة : إنه كان لها كالجبل الذي تحتمي به ، وكالجناح الذي تطير به ، فلما مات فقدت الحماية والعزة ، وصارت ذليلة حزينة :

يا عيْنُ جُوْدِي عِنْدَ كُلِّ صَبَــاحِ جُوْدِيْ بِأَرْبَعَةٍ عَلَى الجَــرَّاحِ
قَدْ كُنْتَ لي جَبَلاً أَلُوْذُ بِظِلِّهِ فَتَرَكْتَنِي أَمْشِي بِأَجْرَدَ ضَاحِــيِ
قَدْ كُنْتُ ذَاتَ حَمِيَّةٍ مَا دُمْتَ لي أَمْشِي البَرَازَ ، وكُنْتَ أَنْتَ جَنَاحِي
فاليومَ أَخْضَعُ للذَّلِيلِ وأتَّقِــي مِنْهُ ، وأَدْفَعُ ظَالِمِي بالــرَّاحِ[71]

وقد استخدمت الجيداء في رثاء زوجها خالد ، الذي قتله عبد عبس ، الصورةَ البيانيةَ استخداماً بارعاً ، لتحصي محاسنه ، وتعدد وصفاته النبيلة التي كان يتمتع بها ، معبرة عن شدة وجدها وفجيعتها بفقده ، تقول :

يا لَقَوْمي قدْ قَرَّحَ الدَّمْعُ خَدِّي وجَفَاني الرُّقَادُ من عُظْمِ وَجْدي
كانَ لي فَــارسٌ سَقَاهُ المنَايا عبدُ عبْــسٍ بجَــوْرِه والتَّعَــدِّي
بَــدْرُ تِــمٍّ هَــــوَى إلى الأرْضِ لَمَّا رَشَقَتْهُ السِّهَامُ من كفِّ عَبْدِ
كَانَ مِثْــلَ القَضِــيْبِ قَــدّاً ، ولَكِنْ قَــدَّهُ صَــرْفُ دَهْــرِهِ أَيَّ قَدِّ
يَا لَقَوْمِي مَنْ يَكْشِفُ الضَّيْمَ عَنِّي ويُرَاعِي مِنْ بَعْدِ خَالِدٍ عَهْدِي[72]

فقد استخدمت الاستعارة المكنية في البيت الثاني في قولها : (سقته المنايا) ؛ حيث شبهت المنايا بشراب يشربه الإنسان فيموت ، وهذا يعبر عن حزنها ، ومرارة هذا الشراب .

كما شبهته – في البيت الثالث - ببدر التمام الذي هوى إلى الأرض ، عندما رمته سهام عبد عبس ، كما شبهته – في البيت الرابع - بالقضيب في دقة الخصر ، واستقامة الجسم ، لكن الموت لم يرحمه .

رابعـــاً : الهجـــاء :

==========

إذا كان الشعراء الجاهليون قد استعانوا بالصورة البيانية لترسيخ مفهوم القيم النبيلة ، والخصال الحميدة في مدائحهم ، وغزلهم ، ومراثيهم ، فقد وظفوا ألوانها أيضاً لتصوير الخصال الذميمة ، للتنفير منها ، وكذا لخلع صورة منفِّرة ، بل مضحكة وساخرة ، على من تتوافر فيه هذه الصفات .
وقد ظهر هذا بوضوح في كثير من صور الهجاء في الشعر الجاهلي .
فهذا طرفة بن العبد يهجو عبد عمرو بن بشر بن مرشد ، فيستعين بالتشبيه ، حيث يقول :

ولا خيْرَ فيهِ ، غَيْرَ أنَّ لهُ غِنَىً وأنَّ لهُ كَشْحَاً ، إذا قَامَ ، أَهْضَمَا[73]

وهذا لون بديعي يسمى في البلاغة العربية **"تأكيد الذَّمِّ بما يشبه المدحِ "** ؛ فقد بدأ الشاعر بنفي صفة الخير عن المهجو ، ثم استثنى بغير ، فأوهم المتكلم أنه سيذكر صفةً حسنةً للرجل ، لكنه ذكر صفةً زائلةً ، وهي الغِنَى ، ثم ثنّى بذكر صفة أنثويةٍ لاذعةٍ ، حيث شبه خصر المهجو بخصر المرأة ، فعبد عمرو ضامر البطن كالمرأة ، ولا شك أن هذه صورةٌ موجعةٌ لأنها تقدح في رجولته .
وقد لجأ بعض الشعراء إلى التشبيهات المركبة التي يكون فيها وجه الشبه بعيداً ، ومنها قول أوس بن غلفاء الهجيمي – وهو أحد الشعراء الجاهليين ، يهجو أحد أعدائه ، ويستهزيء به :

وهم ضَربوك ذاتَ الرَّأسِ حتَّى بدتْ أمُّ الدِّمَاغِ من العِظَامِ
إذا يأْسُوْنَها نشَزَتْ عليهم شُرُنْبُثَةٌ[74] **الأصابـــعِ أمُّ هَـــــامِ**
فَمَنَّ عليْكَ أنَّ الجِلْـدَ وارَى غَثِيثَتَها وإحْـرّامَ الطَّعَـــامِ[75]

فقد شبه الشاعر هامةَ المهجو ، وقبح شجتها، بهامةٍ بشعةِ المنظر ، غليظةِ الأصابع ، يهول منظرها ، وسماها (أم هام)[76] ؛ لضخامتها وكبر عظمها ، وكانت هناك أسطورة جاهلية تزعم أن القتيل إذا مات خرج من قبره طائرُ يصيح عند رأسِه يندبه حتى يُؤخذُ بثأره ، ونظراً لأن المهجو لم يمت ، فقد استقرت روحه في هامته ، تخرج فجأة لتفزع من يداويه ، ثم يقول : لولا الجلد الذي يغطي هذه الرأس الغليظة ، لبرزت أم هام للعيان ، وشخصت ببشاعتها ، وقبح منظرها .
وهذا عبدة بن الطيب يُنفِّرُ من خُلَّةٍ ذميمةٍ ، وهي الغِيْبَةُ والنميمةُ ، ليقبِّحَ صورة المُتَّصفين بها ، يقول :

قَوْمٌ إذَا دَمَسَ الظَّلامُ عَلَيْهُمُ جّدحُوا قنَـــافِذَ بالنميمةِ تمْزَعُ[77]

فقد شبّه مسير النمّامين بالنميمة ، مع الاختفاء والتستر خوف الفضيحة ، بالقنافذ الحقيرة الجبانة ، والتي تختفي داخل أشواكها عندما ترى أحداً ، لذا فهي لا تسير إلا في الظلام ، وبين الأحجار والأشجار.
وهذه صورة قبيحة منفِّرة لهذه الآفة الاجتماعية الموجودة لدى بعض الأشخاص ، وليزيد الصورة قبحاً ، جعل الشاعر ما يسعون به من النميمة كالأحمال الثقيلة فيحدجون بها ، فالنميمة حمل ثقيل رغم حقارتها وصغرها كالقنافذ تماماً ، وهي تؤلم صاحبها مثل الأشواك المنتشرة على جسم القنفذ، بالإضافة إلى انَّ استعارة لفظ (جدحوا)[78] للنميمة فيه براعة كبيرة من الشاعر ، فالنميمة تشبه المجدوح ؛ وهو دم الفصيد الذي كان يُشْرب زمن الجدب في الجاهلية، وهي صورة كريهة للنمَّام .
ثم وصف النمّامين بالسرعة في الاختفاء عندما يرون أحداً ، ليبين جبنهم وذلهم وخشيتهم أن يراهم أحد .

والشاعر نفسه يهجو النمّام في أبيات أخرى ، موظِّفاً لوناً آخر من ألوان الصورة البيانية ؛ وهو الاستعارة ، في قوله ناصحاً قومه :

واعْصُوا الذي يُزْجِي النَّمائِمَ بيْنَكُمْ مُتنصِّحَاً ذَاكَ السُّمَامُ المُنْقَعُ
يُزْجِي عَقَارِبَه ليبْعَثَ بيْنكُمْ حَرْباً كما بعَثُ العرُوْقَ الأخْدَعُ[79]

فالنَمَّام أشبه براعٍ يسوق العقارب – العقارب استعارة تصريحية عن النمائم – ليبث سموم النميمة والفتنة بين الناس ليوقع بينهم حرباً ، وهو يرتدي زي الناصح لهم ، الحريص على مصالحهم ، لكنه نُصْحٌ يحمل في داخله السم المعتق الخالص، الذي يميت ، ومع هذا فهو يسوق أباطيله الكاذبة بين هؤلاء وأولئك ليتحاربوا ، وهو في الحقيقة لا ينصحهم بل يخدعهم .

ويحذر عبدة من العداوةِ التي تُذْهِبُ العقول ، وقد استعان بصورتين استعاريتين دقيقتين ليصور عداوة أعدائه ، ويحذر أبناءه من شرهم ، قال :

لا تأمنوا قوماً يشِبُّ صَبيُّهُمْ بينَ القوابِلِ بالعَداوَةِ ينْشَعُ
فَضُلَتْ عَدَاوَتُهُمْ عَلَى أحْلامِهِمْ وأبَتْ ضِبَابُ صُدُوْرِهِمْ أَنْ تَنْزَعُ[80]

حيث شبّه العداوة ونشوء الصبي الصغير عليها منذ ولادته ، باللبن الأول الذي يشربه الطفل فور ولادته ، وهو بمثابة غذاء متكامل يقوِّي الطفل ، ويسمى باللبأ ، فإذا شبّ هذا الطفل ويفع ، كبرت معه هذه العداوة وعظُمتْ ، حتى أصبح استخراجها من قلبه أمراً عسيراً ، ثم شبهها الشاعر ؛ لقبحها وبشاعتها ، بالضِبِّ الذي يأبي الخروج من جحره عند صيده .

وقد أراد الشاعر بهاتين الصورتين البيانيتين أن يُقبِّحَ العداوةَ ، ويبين خطورتها على المجتمع ، خاصة عندما يتربى الطفل عليها ، لأنها تذهب بالعقول ، وتتحكم في تصرفات الشخص فلا يرى إلا ما تصوره له من أحقادٍ وضغائنَ .

وقد استخدم ذو الأصبع العدواني الصورة البيانية في هجائه ابن عمه (مرير بن جابر) ، والذي كنَّى عنه بعمرو ، فقال :

يا عمرو إلاَّ تَدَعْ شَتْمِي ومَنْقَصَتِي أضْرِبْكَ حيثُ تقولُ الهامَةُ اسْقُوْنِي[81]

فقد استخدم الكناية في قوله : (تقول الهامة اسقوني) ، والهامة هي الرأس ، ولكن يقال إنها طائرٌ يحمل روح القتيل ، ويخرج من رأسه ويصرخ : اسقوني حتى يُثْأر له ، وهذه أسطورة جاهلية ، لكن انظر كيف وظفها الشاعر ، واستخدمها في صورة بيانية فريدة ، ليهدد ابن عمه الحاقد عليه ، ويتوعده بضرب رأسه بالسيف البتَّار ، وكنَّى عن القتل بقوله :(تقول الهامة اسقوني) .

وانظر كيف صوَّر طرفة بن العبد الألم النفسي الهائل الذي يصيب الإنسان جرّاء ظلم أقربائه له ، فظلمهم له أشد على نفسه من ضرب السيف القاطع ، لأنه يأتي على خلاف المتوقع منهم من المودة والتراحم ، وهذا يعبر عن شدة الحزن والغضب ، يقول:

وظُلْمُ ذَوِي القُرْبَى أشَدُّ مَـرَارَةً عَلَى المَـرْءِ مِنْ وَقْعِ الحُسَـامِ المُهَنَّـدِ[82]

****

وخلاصة القول ، أن الشعراء الجاهليين قد أجادوا توظيف الصورة البيانية بألوانها المختلفة ؛ من تشبيه ، واستعارة ، وكناية ، ومجاز ، من أجل ترسيخ كثير من القيم المادية المحسوسة ؛ مثل صورة المرأة ، أو الناقة ، أو الفرس ، أو السحب ، أو القمر ، أو السيف ، أو الرمح .....إلخ .

كما أحسنوا توظيفها لترسيخ كثير من القيم المعنوية والخلقية التي طالما افتخر بها الجاهلي في شعره ، وتغنَّى باتصافه بها ؛ كالشجاعة ، والكرم ، والعفة ، والعدل ، والصبر ، والنجدة .....إلخ

وكان توظيفه ألوان الصورة البيانية أكثر وضوحاً في أغراض المدح ، والغزل ، والرثاء ، حيث وصف أثر توافر تلك القيم في الممدوح ، أو المحبوبة ، أو المرثي ، وكان هدفُه من الاستعانة بهذه الصور الوصولَ إلى أقصى الغاية في النعت ، على سبيل المبالغة ، وكان الذوق العربي آنذاك يستملح مثل هذه المبالغات ، طالما أن الشاعر لم يخرج فيها إلى المحال .

كما وظّف الصورة البيانية لُيقَبِّحَ بعض الصفات المذمومة التي اتصف بها بعض أفراد المجتمع الجاهلي ، مثل البخل ، والغيبة والنميمة ، والغدر ، وشدة العداوة ، والسعي بالفتنة بين الناس ، وغيرها، وذلك من أجل التنفير منها ، وتبغيضها إلى نفوس الناس كي يتجنبوها .

وقد لاحظنا خلال هذه الدراسة أن الشعراء العرب قد اعتمدوا كثيراً على التشبيه في ترسيخ كثير من هذه القيم والمنافع التي سادت مجتمعهم حينئذٍ ، وذلك لأن التشبيه كان مباشراً ، وصريحاً ، وقريباً من أذهانهم ، و لأنه في الغالب يعتمد على مصادر مادية مدركة بالحواس ؛ مرئية ، أو مسموعة ، أو مشمومة ، أو ملموسة ، أو مذوقة .

وكانوا يؤثرون التشبيهات القريبة التي يكون فيها وجه الشبه واضحاً بين المشبه والمشبه به ، وكانوا لا يميلون إلى التشبيهات البعيدة أو المعقدة ، التي تتعب الذهن وتصرف عن المعنى.

كما أكثروا من الاعتماد على الاستعارة بنوعيها : المكنية ، والتصريحية ، باعتبار أنها تقوم على التشبيه ، وكانوا يناسبون بين المستعار ، والمستعار له ، بحيث تكون العلاقة بينهما ملائِمةً لا تحتاج إلى كدِّ الذهن ، وإرهاق الفكر للوصول إلى المقصد من ورائها .

واعتمدوا أيضاً على الكناية ، ووظفوها توظيفاً فريداً للتغني بمُثلهم العليا ، وكانوا يسعون إلى تحقيق المثالية في الصفات المحمودة .

ومهما يكن من أمرٍ ، فإن الصورة البيانية تعد من الوسائل الرئيسة لتوصيل أفكار المبدع ، ورؤاه ، بالإضافة إلى نقل مشاعره نقلاً أميناً ، إذ إن الصورة ليست غايةً لذاتها ، ولكنها وسيلة ناجعة وساحرة لإيصال المعنى ، ولذا فإنها تعد أولى خصائص العبقرية الخلاقة ، والدالة عليها .

==========

قائمة المصادر والمراجع :

==========

1- ابن منظور : لسان العرب ، ط1: دار صادر للنشر ، بيروت . (د.ت) .

2- ابن الجوزي : زاد المسير في علم التفسير ، ط:المكتب الإسلامي ، بيروت ، لبنان (د.ت).

3- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط4: دار الجيل ، بيروت ، لبنان . (د.ت)

4- ابن كثير : تفسير القرآن العظيم ، تحقيق : عبد العزيز عظيم وآخرون ، ط: دار الشعب ، القاهرة - (د.ت).
5- ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، تحقيق : طه الحاجري ، ومحمد زغلول سلام ، ط: المكتبة التجارية بالقاهرة ، 1956 م .
6- ابن قتيبة :
- الشعر والشعراء ، تحقيق : مفيد قميحة ، ط2: دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1985 م .
7- عيون الأخبار ، ط: دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1343 هـ/ 1925 م .
8- أبو علي القالي : الأمالي ، ط: دار الكتب المصرية ، ودار الكتب العربية ، بيروت . (د.ت)
9-أبو العلاء المعري : ديوان سقط الزند ، ط: دار بيروت ، ودار صادر للطباعة والنشر ، 1376هـ/1957م .
10- أبو تمام : ديوان الحماسة ، تحقيق : عبد الله عبد الرحيم عسيلان ، ط: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، الرياض ، السعودية . (د.ت)
11- أبو منصور الثعالبي : يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ، تحقيق : مفيد قميحة ، ط: دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1403هـ / 1983 م.
12- أحمد محمد الحوفي : الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، ط1: دار القلم ، بيروت ، لبنان - (د.ت) .
13- أرسطوطاليس : السياسة ، ترجمة : أحمد لطفي السيد ، ط2: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1979 م .
14- أفلاطون : جمهورية أفلاطون ، ترجمة : نظلة الحكيم ، ومحمد سعيد ، ط: دار المعارف ، القاهرة ، 1963 م .
15- الأزهري : تهذيب اللغة ، تحقيق : عبد السلام هارون ، ط: الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة . (د.ت)
16- الأصمعي : الأصمعيات ، تحقيق : أحمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، ط: دار المعارف بمصر . (د.ت)
17- جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ط1: دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1976 م .
18- جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ط3: المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1992 م .
19- جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ترجمة : سامي الدروبي ، ط2: دار اليقظة العربية ، بيروت ، لبنان ، 1965 م .
20- الجاحظ : الحيوان ، تحقيق : عبد السلام هارون ، ط: مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، 1940 م .
21- الجوهري : الصحاح ، تحقيق : عبد الغفور عطار ، ط : القاهرة ، 1402هـ/1982 م .
22- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق : محمد الحبيب بن خوجة ، ط: دار النشر التونسية . (د.ت)
23- ديوان امريء القيس ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط: دار المعارف بالقاهرة ، 1964 م
24- ديوان ابن المعتز ، تحقيق : محيي الدين الخياط ، ط : مطبعة الإقبال ، بيروت ، لبنان ، (د.ت)
25- ديوان السّريّ الرّفّاء ، تحقيق : كرم البستاني ، ط1: دار صادر ، بيروت ، لبنان ، (د.ت)

26- ديوان علقمة بن عبدة الفحل ، تحقيق : لطفي الصقّال ، ودرية الخطيب ، ط1: دار الكتاب العربي ، حلب ، 1389هـ/1969 م . وهناك طبعة أخرى حديثة للدار نفسها : تحقيق : حنا ناصر ، 1414هـ/ 1993 م .
27 - ديوان المثقب العبدي ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، ط: معهد المخطوطات العربية ، جامعة الدول العربية ، 1391 هـ / 1971 م.
28- ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق : عباس الساتر ، ط3: دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1416هـ/ 1996 م .
29- ديوان زهير بن أبي سلمى ، تحقيق : علي حسن فاعور ، ط1: دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1408هـ/ 1988 م .
30- ديوان الحطيئة ، رواية وشرح : ابن السكيت ، تحقيق : مفيد قميحة ، ط: دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1414هـ/ 1993 م .
31- ديوان تأبّط شرًّا ، تحقيق : علي ذو الفقار شاكر ، ط: دار الغرب الإسلامي ، 1404هـ/1984 م
32- ديوان طرفة بن العبد ، تحقيق : مهدي محمد ناصر الدين ، ط3: دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1423هـ/2002 م .
33- ديوان الخنساء ، تحقيق : إبراهيم عوضين ، ط1: مطبعة السعادة ، القاهرة ، 1406هـ/ 1986 م
34- الراغب الأصفهاني : المفردات في غريب القرآن ، تحقيق : محمد سيد كيلاني ، ط: دار المعرفة ، بيروت ، لبنان . (د.ت)
35- زيد بن محمد الجهني : الصورة الفنية في المفضليات : أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية ، ط1: المدينة المنورة ، 1425 هـ .
36- الزبيدي : تاج العروس من جواهر القاموس ، ط: دار مكتبة الحياة، بيروت ، (د.ت)
37- الزركلي : الأعلام ، ط6: دار العلم للملايين ، بيروت ، 1984 م .
38- الزوزني : شرح المعلقات السبع ، تحقيق : محمد عبد القادر الفاضلي ، ط: المكتبة العصرية ، بيروت ، 1431هـ/ 2010 م.
39- سعد أحمد الحاوي : الصورة الفنية في شعر امريء القيس ، ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية ، ط1: دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، السعودية . (د.ت)
40- سعيد النجار : التقليديون ونظرية القيمة – بحث منشور في مجلة القانون والاقتصاد – السنة 22 ، العدد الأول والثاني ، مارس ، ويونيو 1958 م ، القاهرة .
41- سيجموند فرويد : تفسير الأحلام ، ترجمة : نظمي لوقا ، ط: دار الهلال ، القاهرة ، 1382هـ/1987 م .
42- شوقي ضيف : في النقد الأدبي ، ط3: دار المعارف بمصر . (د.ت)
43- عبد القاهر الجرجاني :
- دلائل الإعجاز في علم المعاني ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، ط1: مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1404هـ/ 1984 م .
44- أسرار البلاغة ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، ط1: مطبعة المدني بالقاهرة ، 1412هـ/1991 م .
45- عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ط3: دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1974 م .
46- علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري ، ط2: دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، 1981 م .

47- عيد مهنا : معجم الشاعرات الجاهليات في الجاهلية والإسلام ، ط1: دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1410هـ/ 1990 م .
48- الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، ط3: المطبعة المصرية ، القاهرة ، 1352هـ/ 1933 م .
49- الفيومي : المصباح المنير ، تصحيح : مصطفى السقا ، ط: مطبعة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، (د. ت) .
50- القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي البجاوي ، ط: مكتبة عيسى الباب الحلبي ، القاهرة ، 1966 م .
51-قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، ط: دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، (د. ت) .
52- القرطبي : الجامع لأحكام القرآن ، ط: دار الشعب ، القاهرة . (د. ت) .
53- كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ، ترجمة : عبد الحليم النجار ، ط: دار المعارف بمصر ، القاهرة ، (د. ت) .
54- كامل حسن البصير : بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، ط: مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، 1987 م .
55- كولردج : سيرة أدبية ، ترجمة : محمد مصطفى بدوي ، ط: دار المعارف بمصر ، 1958 م
56- مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط ،أخرجه : إبراهيم أنيس وآخرون ، ط: دار المعارف بالقاهرة ، 1393ه/ 1973 م .
57- المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، تحقيق : أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، ط : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1953 م .
58- المرزباني : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، ط : جمعية نشر الكتب العربية ، القاهرة ، 1343ه/ 1923 م .
59- محمد عاطف غيث : تاريخ النظرية في علم الاجتماع ، ط: دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1987 م .
60- محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق : محمود شاكر ، ط: مطبعة المدني ، القاهرة ، 1974 م .
61- محمد أبو الأنوار : الشعر الجاهلي : مادته الفكرية وطبيعته الفنية ، ط: مكتبة الشباب ، القاهرة ، (د. ت) .
62- محمد جرمان العواجي : القيم الإنسانية في شعر الرثاء الجاهلي ، ط1: دار الحارثي للطباعة والنشر ، مكة المكرمة ، السعودية ، (د. ت) .
63- نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، ط2: مكتبة الأقصى ، عمان ، الأردن ، (د. ت) .
64- نعيم اليافي : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، ط: اتحاد الكتاب العربي ، بيروت ، لبنان ، (د. ت) .
65- يوسف خليف : دراسات في الشعر الجاهلي ، ط: مكتبة غريب ، القاهرة ، 1981 م .
66- يوسف البديعي : الصبح المنبي عن حيثية المتنبي ، تحقيق : مصطفى السقا ، ومحمد شتا ، ط3: دار المعارف بمصر ، (د. ت) .
67- يحيى الجبوري : الشعر الجاهلي : خصائصه وفنونه ، ط8: مؤسسة الرسالة ، بيروت ، 1997 م .
68- Jean Molino:Introduction a l’analyse Linguistique de la Poeise .ed .P.U.F .Paris , 1982 (p.169-170)

==========

الهوامـــــش:

========

[1]- هناك مصطلحات نقدية كثيرة في النقد الأدبي الحديث نعتت الصورة ؛ فبعض النقاد أطلق عليها الصورة الشعرية ، وبعضهم سماها الصورة الأدبية ، وآخرون نعتوها بالصورة الفنية ، وربما تكون هذه التسمية هي الأكثر شيوعاً ، وفريق رابع قصرها على بعض ألوان البيان فسماها الصورة المجازية أو الصورة الاستعارية ، وكل هذه مسميات – في رأيي – تعالج موضوعاً واحداً هو الصورة ، وطالما أن علوم البلاغة العربية في العصر الحديث قد تحددت وتقعدت ، وأصبح لكل علم منها أبوابه وموضوعاته التي لا تتداخل مع غيرها من أبواب العلوم الأخرى ، فلذلك آثرت أن أسميها باسمها الذي ولدت به ؛ وهو الصورة البيانية ؛ لأنها تشكل محور علم البيان .

[2]- شوقي ضيف : في النقد الأدبي : ص 150 ، ط3 : دار المعارف بمصر .

[3]- كولردج : سيرة أدبية ، ترجمة : محمد مصطفى بدوي ، ص135 ، ط : دار المعارف بمصر ، 1958 م .

[4]- انظر : عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي : ص 64 ، ط 3 : دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1974 م .

[5]- راجع : الجاحظ : الحيوان : 131/3 – 123 .

[6]- انظر : جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي : ص 260 ، ط3 : المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1992م.

[7]- انظر : المرزوقي : شرح ديوان الحماسة : 10/1 ، تحقيق : أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، ط : لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1953 م .

[8] -Jean Molino: Introduction a l'analyse Linguistique de la Poeise .ed .P.U.F .Paris , 1982 (p.169-170)

[9]- انظر : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة : ص 88 ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، ط1 : مطبعة المدني بالقاهرة ، 1412هـ ، 1991م .

[10]- انظر : الرماني : النكت في إعجاز القرآن : ص 74 ، وكذا انظر : الجاحظ : الحيوان : 4/ 373 .

[11]- راجع : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة : 78 ، وكذا : ابن الأثير : المثل السائر : 53/2 .

[12]- راجع : ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده : 2/ 268 .

[13]- انظر : جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب : ص 173 ، حيث ذهب إلى قصر العلاقة بين المشبه والمشبه به على الأشكال والهيئات الخارجية ، ورأى أن (الإخبار بوجود الشبه يقوم على ملاحظة نوع من النسبة المنطقية بين الأطراف المقارنة ، أكثر مما يقوم على ما يمكن أن نسميه بالتناسب النفسي) ، ويقول في موضع آخر من الكتاب : (وهذه الصفات التي تدعم مفهوم المشابهة هي في الغالب صفات خارجية ، لا تتصل القيمة النفسية للأشياء ، أو بالمحتوى العاطفي للكلمات بقدر ما تتصل بالتناسب المنطقي بين الأطراف ، والتطابق المادي بين العناصر) – المرجع نفسه : ص 176 - 177.

[14]- انظر : ديوان امريء القيس :: ص74 . تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، ط : دار المعارف بالقاهرة ، 1964 م .

[15]- انظر : كولردج : سيرة أدبية : ص 154 ، ترجمة : محمد مصطفى بدوي .

[16]- انظر : الفيومي (أحمد بن محمد بن علي المقري) : المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي : 1/ 180 ، تصحيح : مصطفى السقا ، ط : مطبعة البابي الحلبي ، القاهرة .

[17]- راجع : مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط : 2/ 768 – مادة : (قوم)، أخرجه إبراهيم أنيس وآخرون ، ط2: دار المعارف بالقاهرة ، 1393 هـ / 1973م .

[18]- انظر : ابن منظور : لسان العرب : 13/82-83 ، مادة (ثمن) . وانظر أيضاً : الأزهري : تهذيب اللغة : 15/ 106 ، مادة : (ثمن) . وكذا راجع : الجوهري : مختار الصحاح : 5/ 2089 ، مادة : (ثمن) .

[19]- انظر : الراغب الأصفهاني : المفردات في غريب القرآن : ص 82 ، تحقيق : محمد سيد الكيلاني ، ط : دار المعرفة ، بيروت . وكذا راجع : الزبيدي : تاج العروس : 9/ 157 ، وكذا : الفيروز آبادي : القاموس المحيط : 207/4 ، ط 3: المطبعة المصرية ، القاهرة ، 1352هـ / 1933م ، مادة : (ثمن) .

[20]- راجع : جميل صليبا : المعجم الفلسفي : 212/2 ، ط1 : دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1976م .

[21]- راجع : أرسطو طاليس : السياسة : ص110 ، ترجمة : أحمد لطفي السيد ، ط2: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1979م .

[22]- سورة البينة : الآية (3) .

[23]- سورة البينة : الآية (5) .

[24]- انظر : ابن كثير : تفسير القرآن العظيم : 8/ 476 – 477 ، تحقيق : عبد العزيز عظيم وآخرون ، ط : دار الشعب ، القاهرة . وكذا انظر : ابن الجوزي : زاد المسير في علم التفسير : 196/9 ، ط : المكتب الإسلامي ، بيروت ، لبنان . وكذا انظر : القرطبي : الجامع لأحكام القرآن : 8/ 7233 ، ط : دار الشعب ، القاهرة .

[25]- راجع : أفلاطون : جمهورية أفلاطون : ص 45 ، ترجمة : نظلة الحكيم ، ومحمد سعيد ، ط : دار المعارف بالقاهرة ، 1963م .

[26]- انظر : أرسطو طاليس : السياسة : ص111 .

[27]- راجع : سعيد النجار : التقليديون ونظرية القيمة : ص 414 .

[28]- انظر : سيجموند فرويد : تفسير الأحلام : ص 77 ، ت : نظمي لوقا ، ط : دار الهلال ، القاهرة ،1382 هـ / 1962 م .

[29]- انظر : محمد عاطف غيث : تاريخ النظرية في علم الاجتماع : ص 122 ، ط : دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1987 م .

[30]- راجع / سعيد النجار : التقليديون ونظرية القيمة : ص 22 .

[31]- هو مالك بن حريم بن مالك بن دألان الهمداني ، شاعر جاهلي فحل ، من لصوص همدان . انظر أخباره في : عيون الأخبار : 237/1 ، والأمالي : 123/2 ، والموشح : ص 357 .

[32]- راجع : الأصمعي : الأصمعيات : ص58 ، تحقيق : أحمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، ط : دار المعارف بمصر .

[33]- انظر : ديوان ابن المعتز : ص 313 ، ت : محيي الدين الخياط ، ط : مطبعة الإقبال ، بيروت ، لبنان .

[34]- راجع : ديوان السري الرفاء : ص22 ، تقديم وشرح : كرم البستاني ، ط1 : دار صادر ، بيروت ، 1996 م .

[35]- انظر : جان ماري جويو : مسائل فلسفة الفن المعاصرة : ص 89 ، ترجمة : سامي الدروبي ، ط2 : دار اليقظة العربية ، بيروت ، 1965 م .

[36]- راجع :ديوان سقط الزند : ص 322 ، ط : دار بيروت ، ودار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، 1376 هـ / 1957 م .

[37]- مثل الخصومة حول شعر أبي تمام والبحتري ؛ تلك التي فصل القول فيها أبو القاسم الآمدي في (الموازنة بين الطائيين) في القرن الثالث الهجري ، وكذا الخصومة حول شعر المتنبي ؛ تلك التي قام عليها كتاب القاضي الجرجاني (الوساطة بين المتنبي وخصومه) في القرن الرابع الهجري ، بالإضافة إلى مؤلفات نقدية أخرى مثل يتيمة الدهر للثعالبي ، والصبح المنبي عن حيثية المتنبي ليوسف البديعي ، وغيرها .

[38]- أشار المرزوقي في مقدمة شرحه ديوان الحماسة إلى أركان عمود الشعر العربي بقوله : (أن العرب في قولهم الشعر إنما "كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف- ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأبيات وشوارد الأمثال- والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار لـه، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما) – راجع : المرزوقي : شرح ديوان الحماسة : 1/ 9-11 .

[39]- انظر : ابن طباطبا العلوي : عيار الشعر : ص 48 .

[36] - المصدر نفسه : ص 49.

[41]- انظر : علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه : ص 33-34 ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي البجاوي ، ط : مكتبة عيسى البابي الحلبي ، القاهرة ، 1966 م .

[42]- باستثناء عبد القاهر الجرجاني صاحب (أسرار البلاغة) في القرن الخامس الهجري ، وحازم القرطاجني صاحب (منهاج البلغاء) في القرن السابع الهجري . أما الجاحظ فقد عرف الاستعارة بأنها (تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه) – البيان والتبيين / 153/1 . وعرفها ثعلب بأنها (أن يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه) – قواعد الشعر : ص46 . وعرفها ابن المعتز بأنها (استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها) – البديع : ص 2 .

[43]- انظر : عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني : ص 282 ، تحقيق : محمود شاكر ، ط : مكتبة الخانجي، القاهرة ، 1404هـ / 1984م .

[44]- راجع : ديوان علقمة : ص 48 ، تحقيق : لطفي الصقال ، ودرية الخطيب ، ط1 : دار الكتاب العربي ، حلب ، 1389هـ / 1969م .

[45]- راجع : ديوان النابغة الذبياني : ص 100 . أجشّ الصوت:غِلَظُ الصوت ، أراد أنه سحاب ذو رعد. سماكياً : منسوب إلى نوء السماك، والسماك طائفة من النجوم ، وهو نوء غزير الأمطار. أراعيل: طائفة من الناس أو الأنعام: شبّه السحاب بذود من النوق. الرباب: السحاب. أبّد: أي قد توحشت.

[46]- انظر : ديوان امريء القيس : ص 137 .

[47]- راجع : ابن قتيبة : الشعر والشعراء : 2/ 649 .

[48]- انظر : ديوان علقمة بن عبدة : ص46 ، تحقيق : حنا نصر ، ط 1: دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1414 هـ / 1993 م ، والبيت موجود أيضاً في المفضّليَّات : ص420 .

[49]- راجع : ديوان المثقب العبدي : ص179 ، تحقيق : حسن كامل الصيرفي ، ط: معهد المخطوطات العربية ، جامعة الدول العربية ، 1391 هـ / 1971 م ، والبيت موجود أيضاً في المفضليات : ص 291 .

[50]- راجع : ديوان طرفة : ص33 .

[51]- انظر : المفضّليّات : ص 46 .
[52]- انظر نعوت المدح عند الشعراء في كتاب قدامة بن جعفر : نقد الشعر : ص 97 ، تحقيق : محمد عبد المنعم خفاجي ، ط : دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .
[53]- ديوان زهير بن أبي سلمى : ص91 ، شرح : علي حسن فاعور ، ط1: دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1408 هـ / 1988 م .
[54]- المصدر السابق : ص 92 .
[55]- المصدر السابق : ص 77 .
[56]- راجع : ديوان الحطيئة : ص 69 - 70 ، برواية وشرح ابن السكيت ، دراسة وتبويب : مفيد قميحة ، ط : دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1413هـ / 1993 م .
[57]- راجع : قدامة بن جعفر : نقد الشعر : ص 107 ، ت : محمد عبد المنعم خفاجي ، ط : دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان .
[58]- انظر : ديوان النابغة الذبياني : ص28 ، شرح وتقديم : عباس الساتر ، ط3: دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1416 هـ/ 1996 م .
[59]- راجع : ديوان النابغة الذبياني : ص 78 .
[60]- انظر : قدامة بن جعفر : نقد الشعر : ص 110 .
[61]- راجع : ديوان تأبّط شراً : ص 148 ، 149 ، تحقيق : علي ذو الفقار شاكر ، ط1 : دار الغرب الإسلامي ، 1404 هـ / 1984 م .
[62]- راجع : ديوان طرفة : 39-41 ، شرح : مهدي محمد ناصر الدين ، ط3 : دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1423 هـ / 2002 م .
[63]- المصدر السابق والصفحة .
[64]- انظر : ديوان امريء القيس : 41-45 ، ت : عبد الرحمن المصطاوي ، ط: دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، 1425 هـ / 2004 م .
[65]- راجع : أبو تمام : الحماسة : 1/ 469 .
[66]- انظر : ديوان الخنساء : ص 302 ، تحقيق : إبراهيم عوضين ، ط 1: مطبعة السعادة ، القاهرة ، 1406 هـ / 1986 م .
[67]- البوّ : هو دمية من القش أو الكتان كان العرب في الجاهلية يصنعونها على شكل ابن الناقة ويضعونه إلى جوارها لتعتاض به عن فقد ابنها الحقيقي .
[68]- انظر : المفضليات : ص 270 . وانظر أيضاً : ابن قتيبة : الشعر والشعراء : 1/ 337 ، وانظر : محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء : 203/1 .
[69]- راجع : ديوان الخنساء : ص 31 .
[70]- راجع : ديوان الخنساء : ص 47
[71]- انظر : الأصمعي : الأصمعيات : ص104 .
[72]- عيد مهنا : معجم الشاعرات الجاهليات في الجاهلية والإسلام : ص49 ، ط1 : دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1410 هـ / 1990 م .
[73]- انظر : ديوان طرفة بن العبد : ص 99 .
[74]- الشرنبثة : الغليظة . ونشزت : أي ظهرت وبدت .
[75]- انظر : ابن قتيبة : الشعر والشعراء : 636/2 .
[76]- الهام : جمع هامة ، وهي الطائر الذي يزعمون أنه يخرج من رأس القتيل .
[77]- انظر : المفضليات : ص 123 .
[78]- المجدح : خشبة في طرفه خشبتان معترضتان ، أو خشبة في طرفها ثلث شعب ، ويقال : جدح السويق في اللبن ونحوه ،إذا خاضه حتى يختلط . وكان الشعراء يستخدمون لفظة (المجدح) للتعبير عن الشر ، كقول أحدهم :

ألم تعلمي يا عصم كيف حفيظتي * إذا الشر خاضت جانبيه المجادح

والمجدح : هو الدم المحرّك راجع : ابن منظور : لسان العرب : 122/7 ، مادة (جدح) . وهذا يناسب تماماً قول الله تعالى عن الغيبة والنميمة : (ولا يغتب بعضكم بعضاً ، أيحبُّ أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً ، فكرهتموه) – سورة الحجرات : الآية (12) .
[79]- المصدر السابق : ص 146 .
[80]- انظر : المفضّليات : ص 147 .
[81]- المصدر السابق : ص 161 .
[82]- راجع : ديوان طرفة بن العبد : ص36 . وكذا انظر : الزوزني : شرح المعلقات السبع : ص 93 ، تحقيق : محمد عبد القادر الفاضلي ، ط: المكتبة العصرية ، بيروت ، 1431 هـ / 2010 م . ورواية الشطر الأول : (أشدُّ مَضَاضَةً) .

==========