

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم لدراسات العليا العربية
فرع الأدب

الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي

إعداد الطالب
عالي بن سريته بن عمر القرشي

إشراف الأستاذ الدكتور
عبد الواحد علام

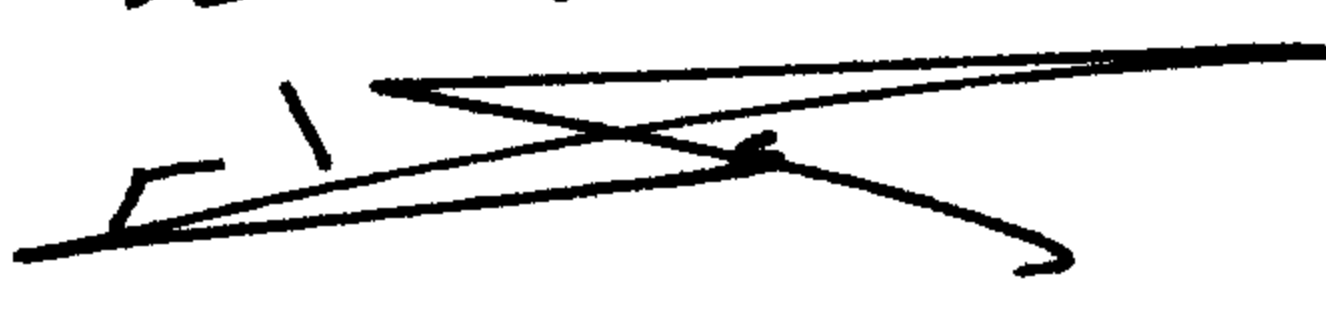
رسالة مقدمة إلى قسم الدراسات العليا العربية «فرع الأدب»

لنيل درجة الدكتوراه

١٩٨٧ - ١٤٠٨ هـ

المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي

جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا العربية
فرع الأدب

هذه النسخة التي قد مررنا
للمناقشة لنيل الدرجة عام
١٤٠٨ هـ ، في شهر رمضان المبارك


الصورة الشعرية في

سحر يسر بن أبي خازم اللسدي

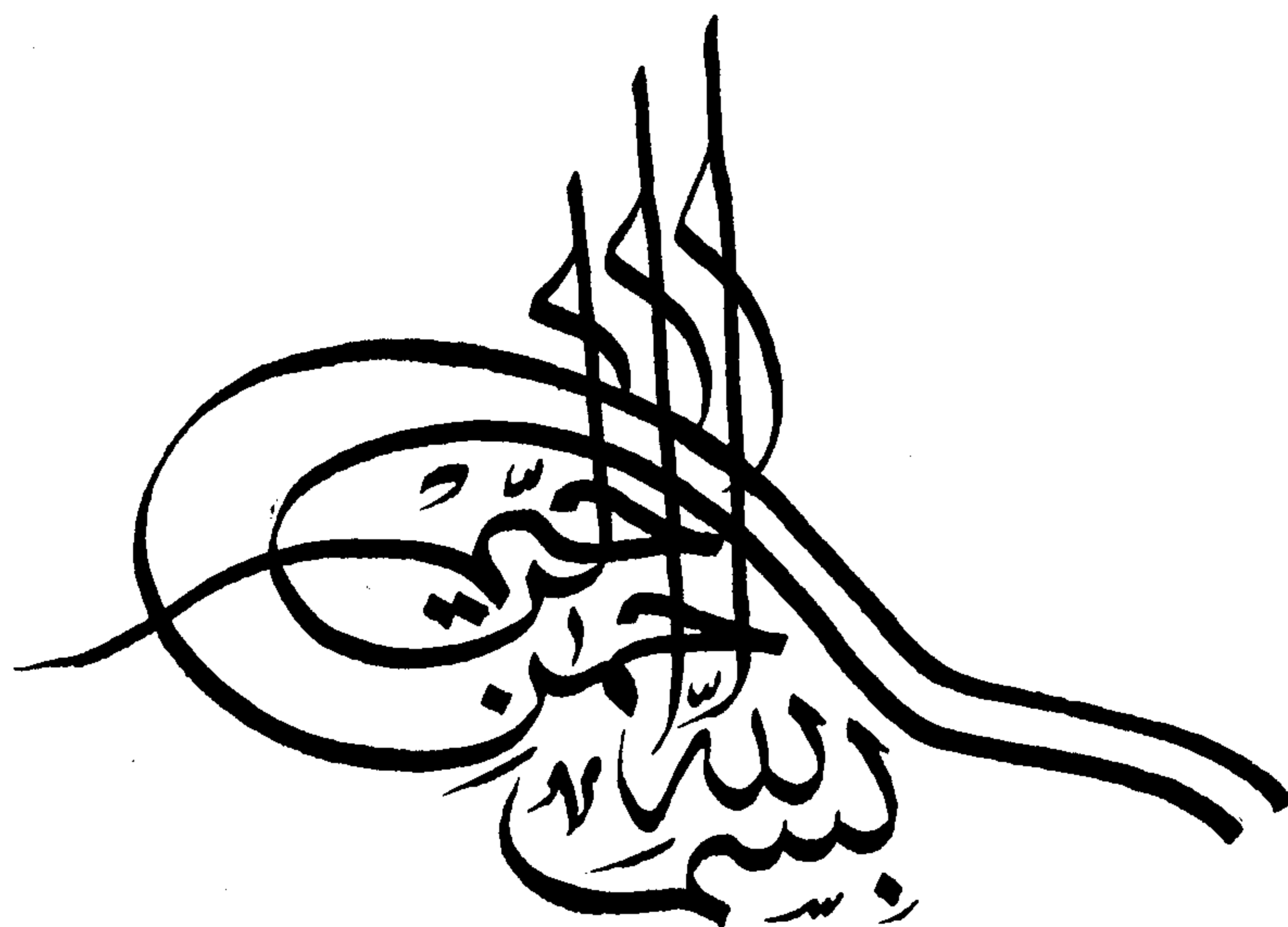
إعداد الطالب :

حالي بن سرحان عمر القرني

إشراف الأستاذ الدكتور :

عبد الوهاب محمد علال

رسالة مقدمة إلى قسم الدراسات العليا العربية ، و فرع الأدب ،
.. لنيل درجة الدكتوراه ..



شكر وتقدير

الحمد لله على نعمه التي لا تحصى ، وما هيأه لي من أسباب
 لإكمال هذا البحث ، وأصلي وأسلم على أشرف انبيائه ورسله محمد
 صلى الله عليه وسلم . ثم أتقدم بالشكر الجزيل والامتنان العظيم
 لأستاذي الدكتور/عبد الواحد غلام الذي كان فاتحاً لاتفاق هذا
 هذا البحث ، ومتابعاً له متابعة دقيقة ، يوجه بها ما استقام
 منه ، ويقوم معوجه في أناة وصبر ، راسماً بذلك قدوة
 حسنة في المناقشة والحوار ، تتسم بالعلمية وتوخي العدل ،
 والبعد عن التعميم ، وتحميل النصوص ما لا تحتمل . فجزاه الله
 عني خير الجزاء ، ووهبه الصحة والعافية ، وأعانه على
 كلمة الحق .

وأشكر عمادة كلية اللغة العربية التي لم تدخر جهداً
 في تهيئة الأسباب العلمية لإنجاز هذا العمل ، الذي
 آمل أن يكون محققاً لبعض طموحاتها في أبنائها .

ولا يفوتني أن أشكر الإدارة العامة لإعداد المعلمين بوزارة
المعارف ، وعمادة الكلية المتوسطة ومركز العلوم والرياضيات
 بالطائف على إتاحة هذه الفرصة الغالية .

كما أشكر كل من لم ييخل عليّ بفضل من علم أو عون .
 والله أسأل أن يثيب المخلصين ويحقق طموح المجتهدين
 وآخر دعوانا (أن الحمد لله رب العالمين) .

المقدمة

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين ، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

وبعد ...

فموضوع هذه الدراسة هو (الصورة الشعرية في شعر بشر بن أبي خازم الأسدي) وبشر من شعراء العربية المعروفين ، الذين وقف القداماء عند شعرهم ، وتأملوه ، ولم تغب قيمة شعره عن الدارسين المحدثين الذين تناولوا الشعر الجاهلي بالدرس والتحليل ، وقلما تجد واحدا منهم لا يذكر بشرا أو يستشهد بشعره .

ولقد وقف الدكتور/عزة حسن ، حين حقق ديوان بشر ، أمام أخباره ، يجمعها ، ويناقش صحتها مهتما بنسبه والعصر الذي عاش فيه ، وديوان شعره ، وما اشتهر من أخباره مع أوس بن حارثة ، ومع خصومه من بني تميم .

وحين وقفت على شعر بشر في ديوانه ، وجدت احتفاله بالصورة ، فرأيت أن جلاء الصورة في شعر بشر هو جلاء شعره — الذي لم يتصد لدراسته دراسة مستقلة أحد — وبحث عن فنيته ، ذلك لأن الصورة مناط خصوصية الشعر ، فوقفت أمامها مفيدا من الآراء التي عرضت لشعر بشر في ثنايا موضوعاتها في القديم وفي الحديث ، ومناقشا لها .

وأفدت كذلك من الدراسات التي تناولت الصورة الشعرية في درسنا النقدي القديم ، وفي الدرس الأدبي الحديث ، وحاولت أن أختط من ذلك منهجا أتناول به الصورة عند هذا الشاعر يتمثل فيما يأتي :

(١) النظر إلى الصورة في الأنماط التي تتكون منها الصورة وهي : التشبيه ، المجاز ، الكناية ، وفي الوحدة الكبرى التي تكون الصورة الكلية ، التي لانهمل في تأملها مايسهم في تكوينها من أمور أخرى كالتحديد المكاني ، والتحديد الزمني ، والتحديد الوصفي .

(٢) النظر إلى القصيدة على أنها وحدة متكاملة ، تتواشىح أجزاؤها ، وتتناسق لتجلو رؤية الشاعر ، وتحقق التجاوب معه ومن ثم كان النظر إلى الصورة لا يغفل تناسقها في سياق النص .

(٣) البحث عن أبعاد الصورة النابعة من حركة النص ، وتحكيم دلالة النص في دلالة الصورة ، وعدم الإذعان للدلالات الخارجية ، ما لم يعضدها النص .

(٤) المقارنة بين صور بشر وغيره من الشعراء الجاهليين ، في الحدود التي نفيد منها في دلالة المقارنة في التحليل ، والبحث عن التقاليد الفنية .

وسأتناول البحث في تمهيد وثلاثة أبواب :

فالتمهيد سيكون ذا شقين :

الأول : عن بشر ، أعرض فيه لحياته ومكانته الشعرية عند
القدماء بإيجاز.

والثاني : عن مفهوم الصورة وأثرها في الشعر.

وسيتضمن الباب الأول : أنماط الصورة : سأتناولها في أربعة
فصول :

الفصل الأول : التشبيه .

الفصل الثاني : المجاز .

الفصل الثالث : الكناية .

الفصل الرابع : الصورة الكلية .

وسأتناول في كل فصل الصور - التي تدرج تحت سمي الفصل -
بالشرح والتحليل ، مقسما إياها الى الأقسام التي تتراعى بها
في شعر بشر ، حسب نوعها ، ووظيفتها .

والباب الثاني سأتناول فيه الموضوعات التي تحملها الصورة ،
وسأقسمها على النحو الذي تسير عليه غالب قصائد بشر فيكون :

الفصل الأول : الأطلال ورحلة المحبوبة .

الفصل الثاني : رحلة الشاعر .

الفصل الثالث : الفعل الإنساني .

ولن أهمل في هذا الباب تكامل هذه الموضوعات ، وتأثير بعضها

في بعض وفقاً لما أشرت إليه من النظر إلى الصور في
تناسقها في سياق النص.

أما الباب الثالث فساخصه لسمات التكوّن الفني للصورة
في شعر بشر ، وسأتناول فيه :

- ١ - أنواع البناء الفني في الصورة.
- ٢ - الصورة وسياق القصيدة.
- ٣ - الحركة في الصورة.
- ٤ - اللون في الصورة.
- ٥ - التحام الحسي بالمعنى في الصورة.

ثم تأتي خاتمة البحث التي سأشير فيها إلى أهم النتائج
التي توصل إليها البحث.

ولقد قمت بضبط النص الشعري ضبطاً تستقيم به قراءة
النص. وشرحت مفرداته بإيجاز إلا إذا كان الموقف يقتضي
التفصيل لخلاف في معنى الكلمة ، أو لجلاء الفكرة التي
يتحدث عنها المتن.

تَمَهِيدُ

تمهيد

١ - بشر بن أبي خازم الأسدي :

هو بشر بن أبي خازم (عمرو) بن عوف بن حمير بن ناشرة
بن أسامة بن والبة بن الحارث بن ثعلبة بن دودان بن أسد
بن خزيمة بن مدركة. (١)

وحيث ننظر إلى الأخبار التي حملتها المصادر المختلفة
عنه نجد أن (بشرا ليس بعريق القدم في الجاهلية ، بل على
العكس من ذلك قريب الزمن من وقت ظهور الإسلام) ، (٢)
تذكر تلك الأخبار ظهوره في بلاط أبي قابوس النعمان بن المنذر
المتوفى سنة ٦٠٢ م ، وتذكر معاصرتة للحطيفة المتوفى سنة
٦٦٠/٤٠ م ، ولقد نص الجاحظ أنه أدرك حرب الفجار التي
شهدها النبي صلى الله عليه وسلم. (٣)

ولقد حفلت حياة بشر بالصراع والمواجهة ، على المستوى

(١) ابن الشجري : هبة الله بن علي : مختارات شعراء العرب : ٢٨٦
تحقيق د. نعمان محمد أمين طه — الطبعة الأولى : ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م
دار التوفيقية — القاهرة.

(٢) بشر بن أبي خازم الأسدي : ديوان بشر ص ١٢ من المقدمة ، تحقيق
د. عزة حسن — مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم — وزارة
الثقافة والإرشاد القومي في سوريا — دمشق ١٣٧٩ هـ - ١٩٦٠ م
الطبعة الأولى .

(٣) الجاحظ : الحيوان : ٢٧٨/٦ تحقيق : عبد السلام هارون — دار الفكر
العربي ، بيروت سنة ١٩٦٩ م — ١٣٨٨ هـ .

الفردى ، وعلى المستوى القبلى . ولقد تناقلت الكتب الأدبية والتاريخية خبره مع أوس بن حارثه ، حيث ذكروا أن النعمان كانت لديه حلة ، فقال عندما اجتمعت إليه وفود العرب : احضروا فسي غد فاني ملبس هذه الحلة أكرمكم . فحضر القوم جميعا إلا أوسا فقيل له : لم تخلفت؟ فقال : إن كان المراد غيرى فأجمل الأشياء أن لا أكون حاضرا وإن كنت أنا المراد فسا طلب ويعرف مكانى . فلما جلس النعمان لم ير أوسا فقال : اذهبوا إلى أوس فقولوا له احضروا منا ما خفت . فحضر فألبس الحلة فحسده قوم من أهله ، فقالوا للحطيئة : اهجه ولك ثلثائة ناقة . فقال الحطيئة : كيف أهجو رجلا لا أرى في بيتي أثاثا ولا مالا إلا من عنده ؟ فقال لهم بشر : أنا أهجوهم لكم ، فأخذ الإبل وفعل ، فأغار أوس على الإبل فاكتسحها فجعل لا يستجير حيا إلا قال : قد أجرتك إلا من أوس . فتمكن أوس منه ، واستشار أمه فيه ، فقالت : أرى أن ترد عليه ماله وتعفو عنه وتحبوه ، وأفعل مثل ذلك ، فانه لا يفسل هجاءه إلا مدحه ^(١) وكان ما رأيت حيث كان شعر بشر بعد ذلك موثلا لصور كرم أوس ، وسيادته ، وناطقا بشكر بشر لمنتته عليه .

ولقد تغنى بشر بانتصارات بنى أسد وحلفائها على بنى عامر وبني تميم في يومي : النصار ، والجفار .

(١) المبرد : محمد بن يزيد : الكامل في اللغة والأدب : ١٣٧/١ ، مكتبة المعارف - بيروت .

واختتم هذا الصراع بمقتل بشر في إحدى غاراته ، بسهم
غلام من الأبناء ، أصاب بشرا الذى تمكن من أسر الغلام ، فلما
أيقن بموته أطلقه ، وأخذ ينشد قصيدته التى مطلعها :

أَسَائِلَةُ عُمَيْرَةٍ عَنْ أَبِيهَا .°. خَلَالَ الْجَيْشِ تَعَتَّرَفُ الرِّكَّابُ (١)

وكان بشر من فحول شعراء الجاهلية ، فقد جعله ابن
سلام من شعراء الطبقة الثانية ، التى ضمت أوس بن حجر ، وكعب
ابن زهير ، والحطيئة ، (٢) وكان عمرو بن العلاء يذكره بذلك فيقول :
(فعلان كانا يقويان : النابغة ، وبشر بن أبي خازم) (٣) . ولقد
عنيت كتب الاختيارات بشعر بشر ، واختار له بعضها أكثر من
قصيدة . (٤)

ب - مفهوم الصورة الشعرية وأثرها في الشعر

حين نتأمل مصادر تراثنا النقدي ، يطالعنا لفظ (الصورة)
و (التصوير) ، فنجد هـ حيناً بمعنى الشكل الذى تظهر فيه صياغة

- (١) ابن الشجرى : كتابه السابق - ص ٣٣٤ .
- (٢) محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء : ٩٧/١ ، قرأه
وشرحه : محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني - القاهرة .
- (٣) المرزباني : محمد بن عمران : الموشح : ٨١ تحقيق : على محمد
البجاوى ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ م .
- (٤) في المفضليات له أربع قصائد هي المفضليات رقم ٩٦ - ٩٩ ، وفي
جمهرة أشعار العرب له واحدة ، وفي مختارات شعراء العرب ست
قصائد ، واختار له محمد بن المبارك صاحب (منتهى الطلب من
أشعار العرب) تسع قصائد .

المعنى ، باعتبار أن المعنى مادة من المواد كالخشب والفضة والذهب ، والصياغة من هذا المعنى ، كصياغة السرير من الخشب والخاتم من الفضة أو الذهب ، وهذا هو ما أوضحه قدامة بن جعفر حين قال : (إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شئ موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة)^(١).

وهذا المعنى هو ما نراه في مفهوم (التصوير) عند الجاحظ حين يقول (فإنما الشعر صياغة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير)^(٢). وقد أخذ عبد القاهر الجرجاني هذا المفهوم للصورة ، والتصوير حين يقول (واعلم أن قولنا : الصورة ، إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذى نراه بأبصارنا ، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة ، فكان بَيِّنُ إنسان من إنسان ، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ، وكذلك كان الأمر في المصنوعات ، فكان بَيِّنُ خاتم من خاتم وسوار من سوار بذلك ، ثم وجدنا بَيِّنَ المعنى في أحد البيتين وَبَيِّنَه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا ، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر : ١٩ - تحقيق كمال مصطفى ، الطبعة الثالثة.

(٢) الجاحظ : كتابه السابق : ٣/١٣٢٠

صورة غير صورته في ذلك ، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً
نحن ابتدأناه ، فينكره منكر ، بل هو مستعمل مشهور في كلام
العلماء . وبكفيك قول الجاحظ * وإنما الشعر صناعة ، وضرب
من التصوير* (١)

كذلك نجد عبد القاهر يستخدم لفظ (التصوير) في الدلالة
على إقامة علاقة الشبه بين الأشياء ، وذلك حين يقول عن التمثيل
(وإذا ثبت هذا الأصل ، وهو أن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس
ما يحرك قوى الاستحسان ، ويثير الكامن من الاستطراف ، فإن
التمثيل ، أخص بهذا الشأن ، وأسبق جار في هذا الرهان) (٢)

-
- (١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز : ٣٨٩ - تصحيح وتعليق : محمد
رشيد رضا - دار المعرفة - بيروت سنة ١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م .
- (٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة : ٢٤٧/١ شرح وتعليق : محمد
عبد المنعم خفاجي - الطبعة الثانية عام ١٣٩٦ هـ - ١٩٧٦ م - نشر
مكتبة القاهرة . ولقد أفاض عبد القاهر في التفريق بين التشبيه
والتمثيل . ومحصل كلامه أن كل تمثيل تشبيه ، وليس كل تشبيه
تمثيلاً ، لأن التمثيل عنده : ما كان الشبه فيه من قبل ما يجري فيه
التأول كقولك هذه حجة كالشمس ، وقول ابن المعتز :

واصبر على مفض الحسو . . . فإن صبرك قاتله

فالنار تأكل نفسها . . . إن لم تجد ما تأكله

وكل شبه كان هذا سبيله ، فانك لا تجد بين المعنى المذكور
وبين المشبه إذا أفردته ملابس البتة .

وجعل التشبيه غير التمثيلي ما كان فيه وجه الشبه حسيماً ،
أو ما كان من جهة الغريزة والطباع ، كتشبيه الرجل بالأسد
في الشجاعة . انظر تفصيل ذلك في أسرار البلاغة ١/١٩٠ —

وجاء لفظ (الصورة) عنده دالا على الهيئة التي تحدث للشئيين
عندما يمتزجان في الشبه ، فتُبَايِنُ صورتُهُما حينئذ صورتُهُما فسي
الخارج ، وذلك في قوله حين كان يشرح وجه الشبه العقلى
الذى ينتزع من (عدة أمور يجمع بعضها الى بعض ، ثم يستخرج
من مجموعها الشبه ، فيكون سبيله سبيل الشئيين يمزج أحدهما
بالآخر حتى تحدث صورة غير ما كان لها في حال الأفراد ، لا سبيل
الشئيين يجمع بينهما وتحفظ صورتُهُما) .^(١)

ويقرب هذا المفهوم الأخير للتصوير والصورة عند عبد القاهر
الجرجاني ، من مفهوم الصورة في العمل الأدبي في النقد الحديث ،
وتظل نظيرته إلى امتزاج طرفي الصورة مع بعضهما في التشبيه
التمثيلي ، وإحداثها صورة جديدة ، نظرة رائدة في تراثا النقدي ،
ألح عليها عبد القاهر إلحاحا شديدا ، وجعل قياسها (قياس
أشياء يبالغ في مزاجها ، حتى تتحد وتخرج عن أن تعرف صورة
كل واحد منها على الأفراد ، بل تبطل صورها المفردة التي كانت
قبل المزاج ، وتحدث صورة غير اللواتي عهدت ، ويحصل مذاقها ،
حتى لو فرضت حصولها في تلك الأشياء من غير امتزاج فرضت
ملا يكون) .^(٢)

وبكاد عبد القاهر يمثل هذه النظرة يحرر التشبيه من أسـر

(١) المصدر السابق : ١ / ٢١٠ .

(٢) المصدر السابق : ١ / ٢١١ .

الخصوع في قياس المشابهة الخارجية ، حيث نجد ، يعجب بعقد الصلة بين المتباينات ، ويطرب للجمع بينها فيقول : (وهكذا إذا استقرت التشبيهات ، وجدت التباعد بين الشيئين ، كلما كان أشد ، كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب وذلك أن موضع الاستحسان ، ومكان الاستظراف ... أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ، ومؤلفين مختلفين ، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض ، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض) (١)

وقد كان يعتبر ذلك دلالة على جودة القريحة والحدق ، حين يتجلى ذلك في جمع أعناق المتنافرات حيث يقول : (وإنها لصنعة تستدعي جودة القريحة والحدق ، الذي يلفظ ويدق ، ففي أن يجمع أعناق المتنافرات المتباينات في رقة ، ويعقد بين الأجنبية معاقد نسب وشبكة ...) (٢) وقد أشاد بالجمع بين المتباينات بالعقل والفكر الذي يحدث علاقة بينها غير العلاقة التي تكون في الواقع الخارجي حيث يقول : (ولم تألف هذه الأجناس المختلفة للتمثل ، ولم تتصادف هذه الأشياء التعادية على حكم المشبه ، إلا لأنه لم يراع ما يحضر العين ، ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يعن بما تنال الرؤية ، بل بما تعلق الرية ، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث توعى تنحويها الأمكنة ، بل من حيث تعيها الخلوقة الفطنة ...) (٣)

(١) المصدر السابق : ١٥ / ٢٥٥ ح

(٢) المصدر السابق : ١٥ / ٢٧٥ ح

(٣) المصدر السابق : ١٥ / ٢٧٧ ح

ولقد حفل تراثنا النقدي بأثر الصورة ، فكان عبد القاهر حين يشرح مزايا التمثيل ، يركز على ما فيه من تشخيص وتجسيم فهو (يريك للمعاني الممثلة بالأوهام شبهها في الأشخاص الماثلة ، والأشباح القائمة ، وينطق لك الآخرس ، ويعطيك البيان من الأعجم ، ويريك الحياة في الجماد ، ويريك التثام عين الأضداد ، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين ، والماء والنار مجتمعين ...) (١)

وفي النقد الحديث نجد بعضهم يرى أن الصورة هي جوهر الشعر ، وأن كل قصيدة هي بعد ذاتها صورة ، لأن الاتجاهات تأتي وتذهب ، والتغير ينال الأسلوب والوزن والموضوع ، ولكن المجاز باق كبداً للحياة في القصيدة (٢) ولقد كان ابن رشيد قريباً من هذه النظرة حين رأى أن الشعر يكتسب خصوصية من الصورة ، وأن التغيرات التي يحدثها خروج القول على غير مخرج العادة هي التي تجعل القول الحقيقي شعراً ، أو قولاً شعرياً فلقد قال (وأنت اذا تأملت الأشعار المحركة ، وجدتتها بهذه الحال ، وما عري عن هذه التغيرات فليس فيه من معني الشعرية إلا الوزن فقط ، والتغيرات تكون بالموازنة والموافقة ، والإبدال والتشبيه ، وبالجمله إخراج القول غير مخرج العادة....

(١) عبد القاهر : كتابه السابق : ٢٤٧/١ .

(٢) سيميل دي لويس : الصورة الشعرية : ٢٠ - ترجمة د . احمد نصيف الجناحي - مالك ميرى - سلمان حسن ابراهيم - مراجعة د . عناد غزوان اسماعيل - منشورات وزارة الثقافة والاعلام في الجمهورية العراقية ، ١٩٨٢ م ، الطبعة الأولى .

وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً .^(١)

ولقد حاول س . دى لويس (C. Day . Lewis) أن يقدم مفهوماً للصورة الشعرية فذكر أنها (صورة حسية في الكلمات ، مجازية إلى حد ما ، مع خط خفي من العاطفة في سياقها ، ولكنها مشحونة بإحساس أو عاطفة شعرية خاصة تناسب نحو القارئ)^(٢) ثم ذكر أن هذا التعريف لا يصلح ، لأنه لا يجيب عن تساؤلات مهمة من بينها : لماذا يشير عواطفنا التشبيه أو المجاز؟ وماهي العملية الخفية التي تخلق بها الصورة السرور ؟

ولقد كان يرى أن حاجة الشاعر إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء ، وبين الأشياء والمظاهر هي الدافع إلى الاستعارة ، بل إن ذلك هو شأن الصورة عنده ، إذ يقول : (فالصورة الشعرية هي العقل الهادف لإيجاد صلة مع كل ما هو حي ، أو كان حياً ، وبذلك توجد خلال كل استعارة تطابقاً بين الموضوعات الخارجية) .^(٣)

أما التصور الذي سنأخذ به في دراستنا هذه ، فلا يغفل أنماط الصورة المعروفة في موروثة النقدى ، ولا يتجاهل ما جاء به النقد الحديث ، من جديد في النظر إليها .

-
- (١) أرسطوطاليس : فن الشعر - مع الترجمة العربية القديمة ، وشروح الفارابي ، وابن سينا ، وابن رشد : ٢٤٢ ، ٢٤٣ ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوى - دار الثقافة - بيروت .
- (٢) سيسيل دى لويس : كتابه السابق : ٢٦ .
- (٣) المرجع السابق : ٤٠ .

لذلك سنمضي بأنماطها التي احتفل بها النقد القديم:
التشبيه - المجاز - الكناية ، وبما تقيمه هذه الأنماط من
صور كلية تظهر في الشعر بسبب اللغة الشعرية ، التي تعقد
ألوانا من الصلات بين الأشياء ، وتجعل لها وجودا شعريا ،
يجعلنا نتمثل كياناتها القائم بحركته والمائل بتشخصه بين أطر
الزمان والمكان واللون ، مع التأكيد على أن الصورة الشعرية
ليست ظلا لشيء خارجي ، لأن الصورة لا تنقل الواقع الخارجي
كما هو ، وإنما تشكل بفعل رؤية الشاعر له ، وما يراه فيه
من علاقات خاضعة لرؤيته الشعرية.

البَابُ الْأَوَّلُ
أَنْمَاطُ الصُّورَةِ

الباب الأول

(أنماط الصورة)

* الفصل الأول : التشبيه .

* الفصل الثاني : المجاز .

* الفصل الثالث : الكناية .

* الفصل الرابع : الصورة الكلية .

الفصل الأول

التشبيه

من الأساليب التصويرية التي استخدمها العرب أسلوب التشبيه ، فلقد شاع التشبيه في كلامهم شعرا ونثرا إلى الحد الذي جعل المبرد يقول : (حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد)^(١).

وتدل كثرة إقامة المشابهة بين الأشياء في كلام العرب على أن العربي يدقق في ملاحظته للأشياء ، ويشبع تأمله بها ، ويصبغ بها ذاته التي تنقلها من واقعها المحسوس إلى الأفق الشعري الذي يحركها من حدود الواقع إلى امتداد الشعر وخصبه ، فيفاد الشيء واقعه المادي ، ويقترب إلى جوار الأشياء الأخرى ، ويصبح في دلالات الكون الشعري عندما تعطبغ بأفكار الشاعر ومشاعره ، وما يحملها من روح متجددة تظل قادرة على صنع المشابهة المتجددة.

وقد يكون وعي الشاعر العربي بذلك هو الذي يدعو إلى اختزال عواطفه ومشاعره النفسية في هذه الحسيات التي تتمدد أطرافها ، وتتحد أبعادها في النسق الشعري ، حاملة من العواطف والانفعالات ما يدركه متلقو هذا الشعر الذين لم يكونوا يصفون للشاعر ، ويجلونه ، ويخلعون عليه الهبات ، ويتقنون

(١) المبرد : الكامل في اللغة والأدب : ٢ / ٧٩.

كلمته ، لأنهم يتلقون منه معرفة بأحوال هذه الأشياء وصفاتها — وهم يرونها صباح مساء — فحسب ، وإنما كانوا يتوقسون إلى الالتقاء معه عبر هذا الروح الشعري الذي خلعه على الأشياء ، والذي يدركونه من الدلالة الكامنة خلف الكون الشعري الذي تلتقي فيه عوالم الحياة التي يشهدونها لتحمل رؤية الشاعر التي يجسدها الفن، متعالية عن عالم الضرورة ، تعاليا لا ينفك عن الواقع وإنما يعود إليه بالرؤية المستبصرة المنطلقة من فطنة الشاعر وقوة تيقظه . ولذا فإن الشاعر العربي ، وإن كان — غالبا — (يركز على الأبعاد والمظهر الحسي والفيزيائي والألوان والحجوم والمدرجات الحسية في عناصر الصورة الشعرية)^(١) كما

يقول الدكتور/كمال أبو ديب ، فإن ذلك لا يستدعي أن الشاعر (لا يولي اهتماما كبيرا للانفعالات والأبعاد النفسية التي تثيرها هذه العناصر سواء بشكل مباشر أو عن طريق التداعي والترابطات الشعورية)^(٢) . لأن هذه الأبعاد تحمل وراءها حسا شعوريا كامنا ومختزلا فيها ، وتعمل في تلاقيها ونسقتها الشعري على تحريك العواطف والمشاعر ، وتيقظ الرؤية والفكر .

ولقد شاعت هذه الوسيلة التصويرية في شعر بشر ، بوصفه شاعرا من شعراء العرب ، الذين يحفلون بهذه المشابهة ، ويطبقون المواءمة بين الأشياء في نسقهم الشعري لجلاء ما يريدون ، ولتقديم

(١) د. كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي : ٣٢ - دار العلم للملايين ،

بيروت ، الطبعة الأولى عام ١٩٧٩ م .

(٢) المرجع السابق : ٣٢ .

رؤيتهم لهذا العالم من خلال نظرتهم الشاملة إلى الكائن الحي بجميع أبعاده: النفسية ، والمكانية ، والزمانية ، وطبيعة علائقه مع الكون بمختلف قواه وعناصره .

التشبيه بين الجمال والتفصيل :

حين نتأمل شعر بشر نجد أن الصورة التشبيهية فيه ، تأتي أحيانا في صورة سريعة خاطفة لا يركز عليها الشاعر ، وإنما يقدم بها نوعا من العلاقة بين الطرفين ، لا يتأنى فينميه ويفصله ، مما يجعل هذا اللون من الصورة نقلة مؤقتة ، لا يلبث الأفق الشعري أن يغادرها إما بالعودة إلى ما كان فيه ، أو لإنشاء علاقة تصويرية جديدة كمثل هذه الصورة ، في قوله :^(١)

تَعَنَّاكَ نَعْبٌ مِنْ أُمَيْمَةٍ مُنْعَبُ . . كَذَى الشَوْقِ لِمَا يَسْلَهُ وَسِيدُ هَبٍ
رَأَى دُرَّةً بَيْضَاءَ يَحْفِلُ لَوْنُهَا . . سَخَامٌ كَغِرْبَانِ الْبَرِيرِ مُقْعَسِبِ

حيث شبه حالة شقائه والتباسه بالعناء والبلاء من أميمة بحالة ذى الشوق الذى سيعتمد عن مشوقه ، وهو لم يسئل من شوقه ، ثم ينتقل من هذه المشابهة الخاطفة التى كان يهدف من خلالها إلى وقفنا معه على شدة هذا العناء إلى صورة جديدة يعترضنا فيها هذا التشبيه الخاطف ، الذى وقف بنا خلاله على شدة

(١) الديوان : ٧ (٢ : ١ ، ٢) يلاحظ أن الاحالة الى مكان الشعر من الديوان تعتمد الرقم الأول للصفحة ، وما بين القوسين الأول للقيدة ، والثاني : للبيت أو الأبيات .

(١) سواد شعر أميمة وتجمده ، حين شبه شعرها بغريان البربر ،
ومن هذه الصور التشبيهية السريعة قوله :
(٢)

وحولي من بني أسدٍ حُلُولٌ .: كمثل الليل ضاق بها الفُجاءُ
هُمُ وَرَدُوا المِياهَ على تَمِيمٍ .: كَوَرْدٍ قَطْأُ نأت عنه الحِساءُ
فظلَّ لهم بنا يومٌ طَوِيلٌ .: لنا في حوضِ حَوَزَتِهِم دُعَاءُ

ففي البيت الأول شبه التفاف قومه حوله بالليل ، ثم ينتقل إلى
كثرتهم التي سدّت الفضاء ، وفي البيت التالي يشبه ورودهم ماء
تسيم بورود القطا المتعطشة والمقفرة من الماء ، ثم انتقل بعد
ذلك عن صورة القطا إلى المعركة معهم .

والشاعر في مثل هذا الصنيع يقف بالصورة عند علاقة
المشابهة التي يقف بها عند ذكر المشبه به دون متابعة لهذه ،
العلاقة ، ودون تفصيل في الصورة ، ولعله يعتمد في ذلك على خبرة
العربي بهذه الأشياء ، وإمكانية استثارة ذهنه بهذه الصور الخاطفة
التي سرعان ما يفادرها الشاعر إلى أمور أخرى ، يكون اهتمامه
بها على حساب ما يمليه السياق الشعري ، من جمع لهذه الصور
الخاطفة ، أو متابعة للمشبه به في صور وتشبيهات جديدة .

(١) جاء في اللسان : مادة /برر: وقيل البربر أول ما يظهر من ثمر الأراك وهو
حلو ، وقال أبو حنيفة : البربر أعظم حبا من الكباش وأصغر عنقودا منه ،
وله عجمة مدورة صغيرة صلبة أكبر من الحمص قليلا ، وعنقوده يملأ الكف
الواحدة .

(٢) الديوان : ٤ (١ : ١٧ - ١٩) .

ومن هذه الصور التشبيهية الخاطفة تشبيهه النساء ببقر الوحش
في قوله: (١)

” وفي الأظمان أبكاراً وعوناً .: كعين السدر أوجُّها وضاً ”

وهكذا نجد الأمثلة على هذا النمط من التشبيه كثيراً في شعر
بشر، على النحو الذي نلاحظه في الأمثلة التالية:

- حَلَفْتُ بِرَبِّ الدَّامِيَّاتِ نَحْوُهَا .: وما ضَمَّ أجوازُ الفضاءِ ومِذْنَبُ
- وبالْأُدَمِ يَنْظُرْنَ الحِلَالَ كَأَنَّهَا .: بأَكْوَارِهَا وَسَطَ الأَرَاكَةِ رَسَّ رَبِّ (٢)
- فلما رأونا بالنَّسَارِ كَأَنَّا .: نشأصُ الثَّريا هَيَّجَتْهَا جَنُوبُهَا (٣)
- عَصَارِيطُنَا سَتَحِقَبُو البَيْضِ كَالدَّمَى .: مُضَرَّجَةً بِالزَّعْفَرَانِ جِيُوبُهَا (٤)
- أَطْلَالَ مَيَّةً بِالثَّلَاعِ فَيُثْقَبُ .: أَضَحَتْ خِلَاءُ كَاطِرَادِ المَذْهَبِ (٥)

ويتضح إجمال هذه الصورة، وعدم التآني عندها، إذا ما قرنتها
الملاحظة إلى نمط آخر من التشبيه عند بشر يتضح فيه نمو الصورة

- (١) الديوان: ٢ : (٦ : ٧) .
- (٢) الديوان: ٨ : (٢ : ٨ ، ٩) الأدم: جمع آدماء والأدمة في الأبلل
شدة البياض مع سواد المقلتين . والربرب: القطيع من بقر الوحش.
- (٣) الديوان: ١٦ : (٣ : ١١ ، ١٢) يوم النصار: يوم لأسد وحلفائها
طبيء وغطفان وضبة على بني عامر . نشأص الثريا: ما ارتفع من
السحاب بنوئها . جنوبها: ربح الجنوب.
- (٤) الديوان: ١٩ : (٣ : ٢) العضاريط: جمع عضروط وهو الأجير الذي
يخدم على طعام بطنه . ستحقبو البيض: المحقب: المردف، والاحتقاب:
شد الحقيبة من خلف ، وكذلك ما حمل من شيء من خلف.
- (٥) الديوان: ٣٣ : (٧ : ١) المذهب: جلد فيه خطوط مذهبة بعضها في
إثر بعض.

والتفصيل في التشبيه ، وذلك من مثل قوله: (١)

كَأَنَّ عَلَى أَنْسَائِهَا عَذَقَ خَصْبَةً .°. تدلّى من الكافور غير مُكَمَّم
تُطِيفُ بِهِ طَوْرًا وَطَوْرًا تَلِطُّهُ .°. على فرج محروم الشراب مُصَرَّم

إِذَا تَرَاهُ يَفْصِلُ هُنَا فِي الطَّرْفَيْنِ: المِشْبَهُ ، وَالْمِشْبَهُ بِهِ ، فَيُشَبِّهُهُ
الذَّيْلَ بِالْعَذَقِ وَهُوَ عَرَجُونَ النَخْلَةِ بِمَا فِيهِ مِنَ الشَّوَارِيخِ ، وَيَحْدُدُ
هَذَا الْعَذَقُ بِأَنَّهُ عَذَقَ نَخْلَةً كَثِيرَةَ الْحَمْلِ ، وَكَأَنَّهُ خَرَجَ مِنْ
طَلْعِ هَذِهِ النَخْلَةِ وَهُوَ الْكَافُورُ ، ثُمَّ يَعُودُ إِلَى الذَّيْلِ فَيَتَحَدَّثُ
عَنْ حَرَكَتِهِ .

وَمِنَ التَّفْصِيلِ فِي ذَلِكَ قَوْلُهُ: (٢)

لَمَنِ الدِّيَارُ غَشِيَتْهَا بِالْأَنْعَمِ .°. تَبْدُو مَعَالِمُهَا كُلُّونَ الْأَرْقَمِ
لَعِبَتْ بِهَا رِيحُ الصَّبَا فَتَنَكَّرَتْ .°. إِلَّا بِقِيَّةِ نُؤْيِيهَا الْمُتَهَدِّمِ

فَتَجِدُ التَّفْصِيلَ فِي هَذَا التَّشْبِيهِ بِالْمُقَارَنَةِ إِلَى مِثْلِ التَّشْبِيهِ فِي
الْبَيْتِ الْأَنفِ الذَّكَرِ:

أَطْلَالُ مِيَّةٍ بِالتَّلَاعِ فَيَمْتَقِبُ .°. أَضْعَتْ خِلَاءُ كَاطِرَادِ الْمَذْهَبِ

وَيَأْتِي التَّفْصِيلُ أَحْيَانًا عَنْ طَرِيقِ الاسْتِطْرَادِ فِي ذِكْرِ صِفَاتِ الْمِشْبَهُ

(١) الديوان: ١٩٦ (٤٠ : ١٤ ، ١٥) الأنساء: جمع النساء وهو عرق يخرج
من الورك فيستبطن الفخذين ثم يمر بالمرقوب حتى يبلغ الحافسـر .
العذق: عرجون النخلة بما فيه من الشواريخ الخصبة: النخلة الكثيرة
الحمل . مصرم: من الصرم وهو القطع حيث يقرح طبي الناقة عمدا
فيفسد الإحليل فلا يخرج اللبن فتصمن الناقة .

(٢) الديوان: ١٧٧ (٣٨ : ١ ، ٢) .

به ، حينما يركز الشاعر عليه ، ويخلق منه أفقا شعريا ، نطل
نلاحقه عن طريق المتابعة له ، التي تأتي عن طريق الجمال
الفعلية ، كما في الصورتين السابقتين ، أو عن طريق الصفات
المفردة التي يتابعها الشاعر بعد ذكر المشبه به كقوله :^(١)

كَأَنَّ ظِبَاءَ أَسْنَمَةٍ عَلَيْهَا .°. كَوَانِسَ قَالِصَا عَنْهَا الْمَغَارُ
وقوله :^(٢)

كَأَنَّ سَرَائِهِ وَالْخَيْلُ شُعْتُ .°. غَدَاةٌ وَجِيفُهَا مَسْدُ مَغَارِ
وقوله :^(٣)

كَأَنَّ حَفِيفَ مَنْخَرِهِ إِذَا مَا .°. كَتَمَنَّ الرَّثْوُ كَبِيرٌ مُسْتَعَارُ
وقوله :^(٤)

تَشَّى بِهَا الشَّيْرَانُ تَرْدِي كَأَنَّهَا .°. دَهَاقِينَ أَنْبَاطٍ عَلَيْهَا الصَّوَامِعُ

وأحيانا يأتي التفصيل عن طريق متابعة الطرفين بالوصف ، وذلك
مثل قوله :^(٥)

-
- (١) الديوان : ٦٣ (١٥ : ٨) المغار : مكنس الظباء .
(٢) الديوان : ٧٧ (١٥ : ٥٢) سرائه : أعلاه . السد : الحبل . المغار :
الشديد القتل .
(٣) الديوان : ٧٨ (١٥ : ٥٤) .
(٤) الديوان : ١١٣ (٢٤ : ٣) تردى أى تعدو من ردى الغرس اذا رجم
الأرض رجما بين العدو والمشي الشديد . والدهاقين : جمع دهقان
وهو التاجر . والصوامع : البرانس .
(٥) الديوان : ١٢٢ (٢٥ : ١٧ ، ١٨) المدرى : القرن . أسحم :
أسود . اللأم : الشديد .

يَخُشُّ بِمِدَارِهِ الْقُلُوبَ كَأَنَّمَا . . . بِهِ ظَمًا مِنْ دَاخِلِ الْجَوْفِ يُنْقَعُ
بِأَسْحَمَ لَأَمْ زَانَهُ فَوْقَ رَأْسِهِ . . . كَمَا نَفَذَتْ هِنْدِيَّةٌ لَا تَعْدُّ

ففي الطرف الأول قرن الثور الوحشي الذي عبر عنه بالممدري،
حيث عبر عن نفاذه بهذه الصورة التي تتوغل القلوب ، فهو
يدخل وينفذ إلى القلوب بهذا القرن الذي يجسده الشاعر
في الطرف الآخر من الصورة (كأنما به ظمًا) ففلتته
لا تروى إلا من هذه القلوب التي ينفذ إليها ، وفي البيت الثاني
نعود الى الطرف الأول بعد أن أعادنا اليه الشطر الثاني بالفعل
(ينقع) الذي يكون نفعه بواسطة هذا القرن الذي أعادنا
الشاعر لتأمله مرة أخرى ، فنجد سواده ، وزينته فوق الرأس ،
وقوة نفاذه .

ومثل هذه الصورة في التفصيل في الطرفين قوله : (١)

أَلَمْ يَأْتِهَا أَنَّ الدَّمْعَ نِطَافَةً . . . لَعَيْنٍ يُؤَافِي فِي الْمَنَامِ حَبِيئُهَا
تَحْدَرُ مَاءُ الْبَثْرِ عَنْ جَرَشِيَّةٍ . . . عَلَى جُرْبَةٍ تَعْلُو الدَّ بَارَ غُرُوبِهَا
بِغَرْبٍ وَمَرْبُوعٍ وَعَوْدٍ تُقِيمُهُ . . . مَحَالَةً خُطَافٍ تَصِرُ ثُقُوبُهَا

(١) الديوان : ١٣ ، ١٤ (٣ : ٣ - ٥) نِطَافَةُ بكسر النون : سائلة من نطف
الشيء إذا سال ، وبفتح النون : مفسدة وأذى لكثرة دموعها . جرشية :
قيل الناقة منسوبة إلى جرش ، وقيل الدلو منسوبة إليها أيضا . والأول
أولى في السياق . جربة : المزرعة . الدبار : جمع دبرة وهي
المشارة من المزرعة أو الساقية بين المزارع . غروبها : مياهها .
الغرب : الدلو العظيمة . العود : من معانيه البعير المسنن ،
ولعله أراد بالعود هنا : الأثر القديم للهيل القوى الذي يجبر
على المحالة لحمل الغرب .

حيث ذكر في الطرف الأول ، دموع العين وشدها عندما
توافي في المنام حبيبها ، وفي الطرف الآخر تحدر الماء من دلو
هذه البئر ، التي تطرق إلى ذكر كيفية رفعها للماء ، موحيا
باستمرار العناء الذي يصيب كل ما يتعلق بهذا الماء الذي
يستنزف من البئر.

وحيث يذكر بشر شور الوحش أو حمار الوحش أو النعام تشبيها
لناقته نجده يفصل أحيانا ويستغرق في عالم المشبه به ، وأحيانا
يذكره مجملا ، وسنأتي على تفسير ذلك فيما بعد .

وظيفة التشبيه في شعر بشر:

قبل أن يعرض البحث لوظيفة التشبيه في شعر بشر ، يجدر
به أن يلمح إلى وظيفة التشبيه في تراثنا البلاغي والنقدي : إذ كان
النظر إليه يستند أساسا إلى عنصر المشابهة بين الطرفين ، وكان
التشبيه لا يأتي إلا لبيان هذه المشابهة ، فلذلك كانوا يعتدون
بالصدق في التشبيه ، حيث رتب المبرد مراتب التشبيه عند العرب
على هذا الأساس ، فكان يقول : (والعرب تشبه على أربعة
أضرب ، فتشبيه مفرط ، وتشبيه مهيب ، وتشبيه مقارب ، وتشبيه
بعيد ، يحتاج إلى التفسير ، ولا يقوم بنفسه وهو أخشن الكلام) .^(١)

وكانت المقارنة في التشبيه من ركائز عمود الشعر ، التي ذكرها

(١) المبرد : كتابه السابق : ١٠١/٢ .

المرزوقي ، وبنائها على الصدق في بيان المشابهة ، وأن أحسن التشبيه ما وقع الاشتراك بين شيئين في أكثر الصفات. ^(١) ولذلك كانوا يهتمون بالأوجه التي تتحقق بها المشابهة ، فقسموا التشبيه إلى ضروب مختلفة منها كما يقول ابن طباطبا : (تشبيه الشئ بالشئ صورة وهيئة ، ومنها تشبيهه به معنى ، ومنها تشبيهه به حركة وبطش وسرعة ، ومنها تشبيهه به لونا ، ومنها تشبيهه به صوتا ، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض ، فإذا اتفق في الشئ المشبه بالشئ معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف ، قوى التشبيه وتأكد الصدق فيه ، وحسن الشعر به) . ^(٢)

ولذا كانت وظائف إقامة المشابهة بين الشيئين تستند إلى النظر إلى الجامع بينهما والتدرج في الصفة من المشبه إلى المشبه به ، فكانت هذه الوظائف لا تخرج عن البيان والإيضاح لصفة المشبه أو تقرير الصفة وتوكيدها ، أو بيان قوتها ، أو بيان مقدار الحال ، وعلى ذلك كانت الوجوه التي ذكرها الرماني للتشبيه ، والتي نقلها عنه أبوهلال العسكري ، يقول الرماني (والأظهر الذي يقع فيه البيان بالتشبيه على وجوه منها : إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة ، ومنها إخراج ما لم

(١) المرزوقي : محمد بن الحسن : شرح ديوان الحماسة ١٠/٩/١ نشر أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، لجنة التأليف ، الطبعة الثانية .

(٢) ابن طباطبا : محمد أحمد بن طباطبا : عيار الشعر : ١٨ ، شرح وتحقيق : عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى .

تجربه عادة إلى ما جرت به عادة ، ومنها إخراج ما لا يعلم
بالبدية إلى ما يعلم بالبدية ، ومنها إخراج ما لا قوة له في
الصفة إلى ما له قوة في الصفة .^(١)

ولو أن الباحثين بعد عبد القاهر استطاعوا أن يتابعوا ولعه
في الجمع بين المتباعدين في الجنس ، وفكرته في أن التمثيل يقيم
صورة للأشياء غير صورتها في حال الأفراد — كما أوضحنا سابقا —
لتغيير النظر إلى وظيفة التشبيه ، ولما وجدنا البلاغيين — فيما
بعد — ينظرون إلى أن (المشبه به من حقه أن يكون أعرف بجهة
الشبه وأخص بها وأقوى حالا معها ، وإلا لم يصح أن يذكر
لبيان مقدار المشبه ولا لبيان إمكان وجوده ، ولا لزيادة تقريره ،
ولا لإبرازه في معرض التزيين أو التشويه . . أو الاستطراف).^(٢)

وتؤول هذه النظرة إلى أخذ اللغة الشعرية على أنها لغة
لنقل الأفكار السابقة التي يأتي التشبيه لإيضاحها أو تقريرها أو توكيدها .
والنظر إلى التشبيه في ذاته ، والاعتداد باختصار
الشاعر لهذه المشابهة دون تلك ، هو الذي يعيننا في الكشف عن

(١) الرماني (علي بن عيسى) : النكت في اعجاز القرآن : ٨١ ضمن (ثلاث
رسائل في اعجاز القرآن) حققها وعلق عليها : محمد خلف الله ،
د . محمد زغلول سلام — الطبعة الثالثة — دار المعارف بمصر .
* وانظر أبو هلال العسكري : الصناعتين : ٢٤٦ - ٢٤٨ . تحقيق :
علي محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم — مكتبة عيسى البابي
الحلبي — القاهرة .

(٢) السكاكي : يوسف بن أبي بكر : مفتاح العلوم : ١٤٧ دار الكتب العلمية
بيروت .

الوجه الشعري المختفي وراء التشبيه ، وما يخفي من رؤية شعرية نستطيع أن نتأملها من خلال ما ترمز إليه الصورة التشبيهية ، بتفاعل طرفيها ، وليس بمقارنتها فحسب ، ومن هنا تكون الصورة بالتشبيه كباقي عناصر الصورة الشعرية شيئا جوهريا في العملية الشعرية ، إذ (أن الصورة ليست زينة لا معنى لها ، وإنما هي شكل جوهر الفن الشعري ذاته ، إنها هي التي تحرر الطاقة الشعرية المختبئة في العالم ، والتي تبقى أسيرة في يد النثر) .^(١)

وإذا كان خروج التشبيه عن هذه الأغراض في الشعر هو المطلب الملح للغة الشعرية الآن ، فإن المهمات التي كانت مناطة بالشاعر في العصر الجاهلي تضع الشعر تحت تلك الوظائف التي أوضحها البلاغيون والنقاد ، ولكننا يجب ألا نحصر الشعر في هذه الوظيفة ، فما وقع في هذا الإطار ولم يخرج عنه ، فقد كان مستجيبا لمهام الشاعر ، وما خرج عن ذلك فقد كان يحقق خصوصية الشعر ، وينتقل من أسر المناسبة في الفخر والمدح الى الافاق التي تتعلق بها مسيرة الشعر وامتداده في الأجيال .

وحين ننظر في شعر بشر نجد فيه مثل هذه الصورة ذات الوظائف السابقة ، وفيه أيضا ما يتجاوز هذه الوظائف داخل السياق الشعري على النحو التالي :

(١) جون كوين : بناء لغة الشعر : (٦) ترجمة د . أحمد د رويش - القاهرة .
مكتبة الزهراء .

- (١) صور البيان والإيضاح .
- (٢) الصور التي يقيم فيها الشاعر حلمه وما يتمناه .
- (٣) الصور التي يشبه فيها الفعل الإنساني بفعل الكائنات الأخرى .
- (٤) الصور التي ينتقل بها من المشبه إلى تصوير قطاع من فعل المشبه به يحمل جهاده وبطولته .

أولا : صور البيان والإيضاح :

تظهر هذه الصور على قلة في شعر بشر ، وتأتي عندما تكون الصورة محدودة بحدود الغرض النفسي في الشعر حين تسيطر على الشاعر حميا العصبية والهجاء ، وذلك من مثل قوله :^(١)

فإِنَّكُمْ وَمِثُّ حَتَّكُمْ بُجِيرَا . أبا لَجَأٍ كَمَا امْتُدِحَ الْأَلَاءُ
يراه الناسُ أخضرَ من بعيدٍ . . . وتمنعهُ المَرَّارَةُ والإِبَاءُ

فالصورة التشبيهية هنا لم تقف على أكثر من صورة الشيء الذي لا يثمر ويخدع بمظهره .

وقوله :^(٢)

نقلناهم نَقَلَ الكلابِ جِراءَها . . . على كُلِّ مَعْلُوبٍ يَثُورُ عُكُوبُهَا

(١) الديوان : ٤٠٣ (١ : ١٣ ، ١٤) .

(٢) الديوان : ١٧ (٣ : ١٦) معلوب : أى طريق معبد من وطء الناس .
العكوب : الغبار الذي تثيره الخيل .

وقوله: (١)

حتى سقيناهم بكأسٍ مُرَّة ٠٠ مكروهيةٍ حسواتها كالْعَلْقَمِ

ثانياً: الصور التي يقيم فيها الشاعر حلمه وما يطمناه:

يستمد الشاعر تشبيهاته من عالم الحس ، ومن مخزونه الثقافي ، ملونا ذلك العالم بما يسقطه عليه من مشاعر ، وما يطمنى أن يحققه من أمان ، لذلك نجد أن الصورة في التشبيه — بعض الأحيان — لا تسير في اتجاه واحد تتدرج فيه العلاقة من غامض إلى واضح ، أو من ضعيف في الصفة إلى قوى فيها . وإنما تسير من المشبه إلى صورة المشبه به التي يجعلها أمنية يود أن يصل إليها حال المشبه ، فمن ذلك قوله: (٢)

كَأَنَّ حُمُولَهُمْ لَمَّا اسْتَقْلَوْا ٠٠ نَخِيلٌ مُعَلَّمٌ فِيهَا انْحِنَاءٌ

فهو يشبه الإبل عليها هودج النساء بنخيل هذا الموضع ، التي تنحني لما فيها من الثمر ، فما العلاقة بين طرفي الصورة؟

إن العلاقة لا يمكن أن تسير في طريق التبيين والتوضيح لأنها

(١) الديوان: ١٨٤ (٣٨ : ٢٢) .

(٢) الديوان: ٢ (١ : ٦) فيها انحناء أى من كثرة الثمر الذي تحمله اعتماداً على الصور المشابهة في مثل ذلك من مثل قول امرئ القيس:

أوماترى أظمانهن بواكرا ٠٠ كالنخل من شوكان حين صرام

وقول بشر:

كَأَنَّ حَدَّ وَجْهِهِ لَمَّا اسْتَقْلَوْا ٠٠ نَخِيلٌ مُعَلَّمٌ فِيهَا يُنُوع

لو سارت كذلك لأهملت العلاقة بين الرحلة والاستقرار في البيت ،
والعلاقة بين الجذب الذي يفهم من الرحلة ، والاستقرار الذي يفهم
من المشبه به . ولهذا فإن السافة بين الطرفين تقف بنا على
على ^١القدر ما بين الواقع المقدر ، والحلم الذي يتمناه ، فكان
النساء الراحلة حجبت عن ناظره قتامة هذا الواقع ، وأقامت
أمامه عالم الاستقرار والخصب والعطاء ، فهو يتمنى انتهاء هذه
الظروف المؤدية إلى الارتحال ، ويأمل أن يحل محلها الاستقرار
والخصب ، وإقامة الحياة في دعة وهدوء .

(١) ومن ذلك قوله :

ألم يأتها أنَّ الدموعَ نِطَافَةٌ . . . لعينٍ يوافي في المنام حبيبها
تحدّر ماء البثر عن جُرْشِيَّة . . . على جِرْبةٍ تعلو الدُّبارَ غروبها
يُغْرِبُ ومربوعٍ وعَوْدٍ تُقيمُهُ . . . مَحَالَةٌ خُطَافٍ تَعْرِثُ ثُقُوبَهَا

ففي الطرف الأول دموع العين الحزينة لذكرى الحبيب ، وفي الطرف
الثاني هذه الصورة للماء الغزير الذي يأتى من البثر بالجهد
والتعب ، فما العلاقة التي تربط بين طرفي الصورة ؟ هل هي
الغزارة أو الحزن أو الإجهاد ؟

في الحقيقة إن تأمل الصورة يحقق لنا هذه العلاقة بهذه
الأبعاد ، فالحزن نلسه في الذكرى في الطرف الأول ، وفي الدوام

(١) الديوان : ١٣ ، ١٤ (٣ : ٣ - ٥) ولقد سبق الوقوف قريبا عند معانى
المفردات .

على الجهد والصبر عليه في الطرف الثاني ، والإجهاـد نـراه في استنزاف العين ، واستنزاف الماء ، وجهـد هـذه الوسائـل الـتى تستنزف الماء من البئر.

لكننا إذا نظرنا إلى الصورتين — لا من وجه الموافقة فقط — بل من وجه الاختلاف أيضا ، فإننا يمكن أن نقول: إن صورة المشبه به تأتي بصورة أخرى للإجهاـد ، وللماء الذى تذرفه عيناه ، ولكنها صورة فاعلة ، يحيل فيها الإجهاد ما يستنزف من الماء إلى قوة فاعلة تسقي وتنبـت ، بخلاف ذلك الإجهاد السلبي الذى يحزنه في الطرف الأول ، يخلع الشاعر عليها ما يئمنـاه من هذه الذكرى ، وهذا الطيف الذى يوافي عينه ، فهو يتمنى أن يستحيل هذا الإجهاد السلبي في الطرف الأول إلى إجهاد فاعل كما في الطرف الثاني .

ثالثا : الصور التى يشبه فيها الفعل الإنسانى بفعل الكائنات الأخرى :

نجد في مثل هذا التشبيه الرغبة في الانطلاق من حدود طاقة الإنسان أمام هذه الكائنات ، حتى يتقوى بفعلها المنطلق والمتجاوزة حدوده لحدود الإنسان ، وذلك لأن الإنسان في ذلك العصر كان محدود القوى ، وكانت حياته معاناة لظروف الجوع والخوف والقتال على مقومات الوجود ، فكان يشهد ضعف نفسه وحدود قدرته في هذا الخضم الذى يطرع فيه الأحياء جميعهم

بما فيهم الإنسان ، وفي هذا الميدان الذي يقع تحت طائلة الظروف الطبيعية من ماء يروى الأرض أو سيل عرمرم يد مرهسا ، ومن ليل دافى هادى إلى ليل صاخب بالقر والجوع ، ومن حياة ينعم فيها بالوصول إلى حياة تضطرم فيها الحرب ، ويتبدل الوصول صرما ، والحب شوقا وألما .

لذلك كان الإنسان يتلبس بفعل هذه الكائنات التي يمتد أثرها وفعلها إلى أبعد مما يمتد إليه الفعل الإنساني ، فهو يحرص على أن يكون فعله كفعل هذه الكائنات ، كما يحرص على أن يوجد القوة الإنسانية في فعلها ، كما نجد في أسلوب الاستعارة في مثل قول زهير: ^(١)

لدى أسدٍ شاكي السَّلاحِ مُقَدِّفٍ . له لَبْدٌ أَظْفَارُهُ لم تُقَلِّمَ

إذ تتردد الصفات التي يحملها هذا البيت بين الإنسان والأسد . ولقد عثر أخيرا في العراق في (نمرود) قرب (الموصل) على تمثالين لأسدين مجنحين لكل منهما رأس إنسان ، كانا أول ما اكتشف من آثار الأمبراطورية الآشورية ، كانا في المدخل إلى قصر ملك آشور. ^(٢)

(١) زهير بن أبي سلمى : شعر زهير بن أبي سلمى : صناعة الأعلم الشنترى ، تحقيق د . فخر الدين قباوة ، دار الآفاق الجديدة - بيروت - الطبعة الثالثة : ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م .

(٢) جبرا ابراهيم جبرا : الرحلة الثامنة : ١٠٩ - المؤسسة العربية - للدراسات والنشر - بيروت - الطبعة الثانية ١٩٧٩ م .

ولعل ذلك يدل على ما يلاحظونه في الأسد من إطلاق لقوة الإنسان ، أرادوا أن يدلوا عليه بهذين الجناحين اللذين يرفعانه من الأرض ، ويدل على إرادتهم وجود الفعل الإنساني في هذين الأسدين .

ونلاحظ ذلك عند العرب الذين كانوا يتخذون الرايات التي يرسمون عليها صور الحيوانات كالأسد والعقاب على النحو الذى أشار إليه قول بشر: ^(١)

فَفَضَّضْنَ جَمْعَهُمْ وَأَقْلَتَ حَاجِبٌ . . تحت العَجَاجَةِ في الغُبَارِ الأَقْتَمِ
ورأوا عُقَابَهُمُ المَدْلَةَ أَصْبَحَتْ . . نُيَذَتْ بِأَغْلَبَ ذِي مَخَالِبَ جَهْضَمِ

ولقد كانت راية بني تميم على صورة العقاب ، وراية بني أسد على صورة الأسد ^(٢) ، وكانَّ العرب حين يقيمون هذه الحيوانات رايات يقاتلون تحتها ، يلتصون مافيها من قوة ، يتأسون بسبها ، ويستعينون ، ولذلك جعل بشر الحرب كأنها بين هذين الكائنين ، فحين تم النصر لبني أسد سجل النصر كأنه انتصار للأسد رمز رايتهم على العقاب رمز راية بني تميم .
ويقول: ^(٣)

-
- (١) الديوان: ١٨٢ (٣٨ : ١٤ ، ١٥) . أغلب أى أسد وهو الغليظ الرقبة . جهضم: القوى الشديد الذى إذا قبض على شئ مات مكانه من شدة قبضته .
(٢) التبريزى: يحيى بن على: شرح المفضليات: ٣ : ١٢٠ تحقيق على محمد البجاوى - دار نهضة مصر .
(٣) الديوان: ٢٣ (٤ : ٢٠) .

إِذَا مَا شَرَّتْ حَرْبٌ سَمَوْنَا .°. سُمُو الْبُزْلِ فِي الْعَطَنِ الرَّحِيبِ

ويختار لذلك الفحول من الإبل ، وهي الهزل التي تظهر أنيابها حين تتم الثامنة من عمرها وتدخل في التاسعة ، فيحيلنا في التشبيه إلى هذا الميدان الذي تنطلق فيه القوة من عقول العقل ، ومن حدود الفعل الإنساني إلى آفاق حماس الإبل في التدافع وإدلائها بقوتها وزهوها حين تنصب أعناقها وتتطاول بها ، وما يصحب ذلك من هدير يعلن عن وجودها عند ماء الشرب وعن غيرتها وحفاظها وإظهارها القدرة على الوصول إلى الماء .

ومن ذلك أيضا قول بشر: (١)

عَطَفْنَا لَهُمْ عَطْفَ الضُّرُوسِ مِنَ الْمَلَأِ .°. بِشَهْبَاءَ لَا يَمْشِي الضَّرَاءُ رَقِيبُهَا

حيث يشبه ميلهم نحو الأعداء بعطف الضروس ، وإذا بحثنا عن المشابهة هنا نجدها في شدة الالتفات ، لكن ذلك الوجه يجب ألا يحجب عن أعيننا ما نلمسه في الصورة من تلبس الكائن الإنساني بصفة الناقة فيما تظهره من الحرص على ولدها ، وفيما تظهره من إغفال في الدفاع عنه ، تعود بالفعل فيه إلى ذاتها ، التي تستيقظ فيها حواسها ، فتصبح كأننا يموج بالحركة والفعل .

(١) الديوان : ١٥ (٣ : ١٠) . الضروس : الناقة السيئة الخلق على من يريد الدنو منها .

عندئذ نستطيع أن نتصور عطف الناقة وتضرسها في ميل الإنسان نحو الأعداء ، وحرصه على ذلك .

ونجد بشرا أحيانا يطلق الفعل الإنساني في آفاق الفضاء والزمان كما في قوله :^(١)

فِيَا عَجَبَا أَيُّوعِدُنِي ابْنُ سَعْدَى .° وقد أبدى مَسَاوِفَهُ الْهَجَا°
 وحولي من بني أسدٍ حُلُول .° كِمِثْلِ اللَّيْلِ ضَاقَ بِهَا الْفَضَا°
 هُمْ وَرَدُوا الْمِيَاءَ عَلَى تَمِيمٍ .° كَوَرْدٍ قَطَا نَأَتْ عَنْهُ الْحَسَا°
 فَظَلَّ لَهُمْ يَنَا يَوْمٌ طَوِيلٌ .° لَنَا فِي حَوْضِ حَوَزَتِهِمْ دُعَا°

حيث شبه حلول الجيش من بني أسد حوله بالليل ، وغير خاف ما تحمله صورة الليل في الوجدان من هول وشمول وترقب مجهول ، وعندما تمت هذه الصورة في الذهن لهذا الجيش استطاع الشاعر أن ينتقل من خلالها إلى ذكر سيطرة هذا الجيش على المكان ، وأن يفلت من حدود وفعل الإنسان إلى صورة تجعلنا نتخيل امتلاء الفضاء بهؤلاء البشر .

وفي البيت الثالث يشبه ورد قومه مياه تميم بورد قطا طال عطشه وترقبه للماء ، ولو اقتصرنا على المشابهة بين الطرفين لحصرنا ذلك في شدة العطش ، ونهم الشراب لكننا نستطيع أن نستنتج من ذلك أيضا أن ورود هؤلاء القوم يتعلق بمقوم من

(١) الديوان : ٥٢٤ (١ : ١٦ - ١٩) .

مقومات وجودهم وهو الماء ، وَرَدَّه هؤُلاءِ القوم وهم في حاجةٍ إليه واستلبوه من قوم هم في حاجةٍ إليه ، وردَّوه وهم يتداعون إليه كتداعي القطا إلى الماء حتى إذا اكتملت صورة هذا الماء ومدى الحاجة إليه ، استطعنا أن ننتقل بعد ذلك في البيت التالي إلى تبين موقع هذا الماء من شرف تلك القبيلة وسيادتها :

فَظِلَّ لَهُمْ يَنَا يَوْمٌ طَوِيلٌ .: لَنَا فِي حَوْضِ حَوْزَتِهِمْ دُعَاءٌ

وهنا نشعر أن وجود أولئك تلاميذ وانتهى ، حتى أن يومهم لم يصنعه إلا هؤُلاءِ (فظل لهم بنا يوم طويل) وأصبح الوجود والتنسادي لهؤُلاءِ القوم الذين استباحوا عرض أولئك .

وفي قول بشر: (١)

فلما رأونا بالنَّسَارِ كَأَنَّا .: نَشَاصُ الثَّرِيَا هَيَّجَتْهَا جَنُوبُهَا

نرى أنه ينقل صورة وجودهم وزحفهم إلى آفاق الفضاء حين يشبه ذلك بالسحاب وقت نوء الثريا الذي تحمله ريح الجنوب ، حيث يطلق هذه القوة من حدودها إلى الأفق الذي نتخيل فيه الإحاطة والشمول وتجاوز إحاطة البشر وشمولهم .

ومثل ذلك قوله: (٢)

فَإِنْ أَهْلِكَ عُمَيْرَ فَرَبِّ زَحْفٍ .: يُشَبِّهُ نَقْعَهُ عَدُوًّا ضَابَا

(١) الديوان: ١٦ (٣ : ١١) .

(٢) الديوان: ٢٧ ، ٢٨ (٥ : ١) ، (١١) .

سَمَوْتُ لَهُ لِأَلْبِسَهُ بِزَحْفٍ .٠. كَمَا لَفَّتْ شَامِيَّةٌ سَحَابًا

حيث نجد في هذا التشبيه يطلق طاقة الكائن الإنساني إلى أفق هذه الكائنات التي تتنظم الكون في حركة دائبة ، وذلك حين يشبه الزحف والالتباس بالأقران بالشامية التي تلف السحاب وتسيره .

رابعاً : الصور التي ينتقل فيها من المشبه إلى تصوير لقطاع من فعل المشبه به يحمل جهاده ويطولته :

ويتضح هذا اللون في التشبيه الذي يسرد فيه جملة من الأحداث أو يشير إليها من خلال تشبيه الناقة بشور الوحش أو النعام ، أو تشبيه نفسه على الخيل بالسفينة تصارع الموج .

وقبل أن نعرض لوظيفة هذا التشبيه ، سنتبين ما فيه من المعالم التي نهتدي بها إلى وظيفة هذا التشبيه المتحرك الذي ينقلك إلى عالم آخر ، حيث نجد أن تشبيه الناقة بالشور الوحشي أو النعام ، يأتي عند بشر في حال ركوبه تلك الناقة حينما نشعرنا أنه انتقل إلى هذا العالم طرداً للهم ، أو انتقلاً من عالم الأسى والحزن الذي يعيشه حينما يشتد به الوجد والشوق إلى ذكر الحب وأطلاله ، حيث نجد أن هذا الانتقال يتم بعد أن فقدت الذات تواصلها مع المرأة المحبوبة كقولـه

(١)

مشبهها الناقة بشور الوحش :

(١) الديوان : ٥٤-٥٧ (١٢) : (١٧-١) وانظر القصائد ذات الأرقام ١٦ ، ٢١ ، ٢٥ .

- بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يُؤْفُوا بِمَا عَاهَدُوا .°. وَزَوَّدَكَ اشْتِاقًا أَيْةً عَمَّادًا
 شَقَّتْ عَلَيْكَ نَوَاهُمْ حِينَ رِحْلَتِهِمْ .°. فَأَنْتَ فِي عَرَصَاتِ الدَّارِ مُقْتَصِدٌ
 لَمَّا أُنِيخَتْ إِلَيْهِمْ كُلُّ أَيْبَةٍ .°. جَلَسَ وَنُقِضَ عَنْهَا التَّامِكُ الْقَرْدُ (١)
 كَادَتْ تُسَاقِطُ مِنِّي مَنَّةٌ أَسْفَا .°. مَعَاهِدُ الْحَيِّ وَالْحَزَنُ الَّذِي أَجِدُ (٢)
 ثُمَّ اغْتَرَزْتُ عَلَى عَنَسٍ عُدَا فِرَّةً .°. سَيَّ عَلَيْهَا خَبَارُ الْأَرْضِ وَالْجَدَدِ (٣)
 كَأَنهَا بَعْدَ مَا طَالَ الْوَجِيفُ بِهَا .°. مِنْ وَحْشٍ خُبَّةٌ مَوْشِي الشَّوَى فَسَرِدُ (٤)
 طَاوٍ بِرَمْلَةٍ أَوْرَالٍ تَضَيَّفَ .°. إِلَى الْكِنَاسِ عَشِيٌّ بَارِدٌ صَرِدُ
 فَبَاتَ فِي حَقْفٍ أَرْطَاةٍ يَلُودُ بِهَا .°. كَأَنَّهُ فِي ذَرَاهَا كَوْكَبٌ مَقِيدُ
 يَجْرَى الرَّذَاذُ عَلَيْهِ وَهُوَ مُنْكَرِسٌ .°. كَمَا اسْتَكَانَ لَشَكْوَى عَيْنِهِ الرَّمِيدُ
 بَاتَتْ لَهُ الْعَقْرَبُ الْأُولَى بِنَثَرَتِهَا .°. وَبَلَّهَ مِنْ طُلُوعِ الْجَبْهَةِ الْأَسَدِ (٥)
 فَفَجَأَتْهُ وَلَمْ يَرْهَبْ فُجَاءَتَهَا .°. عَضْفٌ نَوَاحِلُ فِي أَعْنَاقِهَا الْقِدَرُ (٦)

-
- (١) الأيية من الإبل : التي تعاف الماء ، والآية التي ضربت فلم تلقح .
 جلس : وثيقة جسيمة . التامك : السنام . القرد : الذي تجعد وبهره
 وانعقدت أطرافه .
- (٢) المنّة : ذكر محقق الديوان أنها بمعنى الضعف هاهنا (حاشية الديوان :
 ٥٥) . والأولى أن تؤخذ بمعنى القوة (لسان العرب : ممن) .
- (٣) اغترز : ركب من الغرز وهو ركاب الرجل . عَنَسٌ : العنس : الناقة القويّة ،
 وقيل البازل الصلبة ، وقيل هي السمينة التامة الخلق ، العنس من
 الإبل : فوق البكارة . عذافرة : الناقة العذافرة : الأمينة الوثيقة الظهيرة .
 خبار الأرض : رخوها . وجددها : الأرض المستوية الصلبة .
- (٤) الوجيف : دون التقريب من سير الإبل . الشوى : القوائم . موشى الشوى :
 الذى فى قوائمها بياض ، يريد الثور الوحشى .
- (٥) العقرب : برج من بروج السماء ، وأنواؤها فى الربيع . نثرتها : مطرها .
 والأسد برج من بروج السماء ، ونواها يكون فى الربيع أيضا .
- (٦) غضف : جمع أغضف وهو الكلب المسترخى الأذن ، والغضف صفة غالبية
 على كلاب الصيد . القدد : جمع القدد وهو السَيْرُ يُقَدُّ من
 الجلد .

- (١) معرُوقة الهام في أشداقها سعة .: وللمرافق فيما بينها بـدَد
 فأزَعَجَتْه فأَجَلَى ، ثم كَرَّ لَهَا .: حامي الحقيقة يحمي لَحْمَهُ نَجِدُ
 (٢) فمارسَتْه قليلاً ، ثم غادَرَهَا .: مُجَرَّبُ الطعنِ فَتَالٌ لها جَسَدُ
 (٣) أذاك أم تلك ؟ لا ، بل تلك تفضُّهُ .: غَيَّبَ الوجيف إذا ما أَرَقَلْتَ تَخِدُ
 لما تخالَجَتِ الأهواءُ قلتَ لها : .: حَقُّ عليك دَوْبُ الليل والسَّهَدُ
 حتى تزورى بني بدر فإنَّهُمْ .: شَمُّ العرانيين لا سُودٌ ولا جُعْدُ

وقوله مشبها إياها بحمار الوحش : (٤)

- أَطْلَالُ مَيَّةٍ بالتَّلَاعِ فَمِثْقَب .: أضحت خلاءً كاطراد المذهب
 ذهب الألى كانوا بهنَّ ، فعادَ نى .: أشجانُ نَصَبٍ للظعائن مُنْصِبُ
 فانهلَّ دمعِي في الرِّدَاءِ صباهةً .: إِثْرُ الخليطِ وَكُنْتُ غيرَ مُغْلَبٍ
 فكانَ ظُعْنَهُمْ غَدَاةً تَحَمَّلُوا .: سَفْنٌ تَكْفَأُ في خَلِيجٍ مُغْرَبٍ
 ولقد أَسَلِّي الهَمَّ حينَ يعودُني .: بنجاءِ صادقة الهواجرِ ذُعْلِبِ (٥)

(١) الهام : جمع الهامة ، وهي الرأس . ومعرُوقة الهام : أى أن رؤوسها
 رقيقة قليلة اللحم . والبدر في ذوات الأربع : تباعد ما بين
 اليدين .

(٢) الجسد : الدم اليابس .

(٣) الوخذ : ضرب من سير الإبل وهو سعة الخطو من المشي ، ومثله :
 الخدى . وخد البعير : أسرع ووسع الخطو ورمى بقوائمه كمشى النعام .

(٤) الديوان : ٣٣ ، ٣٧ (٧ : ١ - ١٣) .

(٥) صادقة الهواجر : أى ناقة قوية على السير في الهواجر حـين
 اشتداد الحر . ذُعْلِب : الذعلب والذظبة :
 الناقة السريعة .

- (١) حرفٍ مذكّرةٍ كأنَّ قُتُودَها .: بعد الكَلال على شَتِيم أَحَقَب
- (٢) جَوْنٍ أَضَرَّ بِمُلِمِّعٍ يعلو بها .: حَدَبَ الإِكامِ وكلَّ قاعٍ مُجْدِب
- (٣) يَنْوِي وَسِيقَتَها وقد وَسَقَتْ لَه .: ماءَ الوسيقة في وعاءٍ مُعْجِب
- (٤) فَتَصُكُّ مَحْجَرَه إذا ما اسْتافَها .: وَجِبِينَه بِخَوافِرٍ لَمْ تُنْكَسِب
- (٥) وَتَشْجُ بِالْعَمِيرِ الْفَلَاةَ كأنها .: فَتَخاءُ كاسِرةٌ هَوَتْ مِنْ مَرْقَب
- (٦) وَالْعَمِيرُ يُرْهِقُها الْخَبَارَ وَجَحْشُها .: يَنْقُضُ خَلْفَها انْقِضاضَ الْكوكِب
- (٧) فعلاهما سَبَطٌ كأنَّ ضَبابَه .: بِجُنُوبٍ صَارَتْ دِواخِنُ تَنْضُب
- (٨) فَتَجارِيا شَأْواً بِطِينًا مِيلُهُ .: هِيَّاتِ شَأْوُها وشَأْوَ التَّوْلِب

- (١) الحرف من الإبل : النجبة الماضية التي أضنتها الأسفار . وقيل هي الضامرة الصلبة . ناقة مذكّرة : مشتبهة بالجمال في الخلق والخلق . القتود : القتد : خشب الرحل . شتيم : أى حمار شتيم وهو الكريه الوجه القبيح . الأحقب : الحمار الوحشي الذي في بطنه بياض .
- (٢) الجون : الأبيض ها هنا صفة الحمار الوحشي . وهو يوصف بالبياض . الملمع : الأتان ، إذا استبان جمال الأتان وصار في ضرعها لمع سواد فهي ملمع .
- (٣) وسقت الأتان : إذا حملت ولدا في بطنها ، يقول ينوى هذا الحمار القاح هذه الأتان وقد لقحت وأغلقت رحمها على الماء .
- (٤) استافها : أى شمها .
- (٥) وتشج الفلاة : تشقها وتسير بها سيرا شديدا . فتخاء : أى عقاب فتخاء .
- (٦) الخبار : أرض ليننة رخوة تسوخ فيها القوائم .
- (٧) سبط : أى غبار منتشر كثير . صارات : اسم جبل . التنضب : شجر ينبت ضخما على هيئة السرح ، ودخانه أبيض في مثل لون الفبار .
- (٨) الشأو : الشوط والمدى . وشأو بطين : أى واسع بعيد . المييل : المسافة وقد رمنتى مد البصر من الأرض . التولب : ولدا الحمار الوحشى .

وانتقال بشر من المرأة إلى الناقة التي يشبهها بشورالوحش
أو حمار الوحش أمر لا يخرج فيه بشر عن نسق الشعر الجاهلي
إن توشك (هذه الصيغة أن تكون هي الشكل الفني الذي تعارف
عليه الشعراء الجاهليون وصاغوا قصائدهم على منواله)^(١) وهذا
الانتقال أمر يجب أن نسطحه معنا في تبين وظيفة هذا اللون
من التشبيه إن أن هذه الصورة من التشبيه لا تأتي مقصودة لذاتها ،
ولذلك فالتشبيه لا يأتي هنا وصفا لما يشاهده الشاعر من حيوان
الصحراء ، ولا يأتي كذلك تقريبا لجو الصحراء ومهالكه ، كما ذهب
إلى ذلك الدكتور / محمد أبو موسى حين طرح عددا من التساؤلات

(١) د . أنور عليان أبوسويلم : الإبل في الشعر الجاهلي : ١ / ١٦٩ - دارالعلوم
الرياض - الطبعة الأولى ١٤٣ هـ - ١٩٨٣ م . وانظر : د . يحيى الجبوري
الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه : ٣٧٧ ، ٣٧٨ - مؤسسة الرسالة -
بيروت - الطبعة الثالثة : ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م . وكذلك انظر : د . وهب
رومية : الرحلة في القصيدة الجاهلية : ٩٧ - مؤسسة الرسالة - بيروت -
الطبعة الثالثة : ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م . والمكان الوحيد في ديوان بشر
الذي جاء فيه تشبيه الناقة بشورالوحش مختلفا عن هذا الإطار هو قوله :

وخرق قد قطعت بذات لوث . . . أسون ماتشكي من جراح
مضيرة كأن الرحل منها . . . وأجلادى على لهق ليحاح

* الديوان : ٤٥ ، ٤٦ (١٠ : ١٤ ، ١٥) .

حيث جاء هذا التشبيه بعد ماولى الطلل من فخر بقومه ، وشجاعتهم
في الحرب ، وفخره باجتياز الصحراء حيث قال قبل هذا مباشرة :

ومقبرة يحار الطرف فيها . . . على سنن بحدف الصدادح
تجاوب هامها في غورتها . . . إذا الحريا أوفى بالبراح

* الديوان : ٤٥ (١٠ : ١٢ ، ١٣) .

وقد يكون سبب ذلك أن بشرا وجد في بطولته وبطولة قومه ماعوضه
عن إيجاد الذات في البطل وشورالوحش أو حماره بعد فقد التواصل مع
هذه المجموعة الراحلة ، ونمت تلك البطولة في هذه الأفعال المختلفة
التي يفخر بها ، حتى إذا جاء إلى ذكر الصحراء أضاف إلى البطولة
بطولة أخرى هي بطولة الشورالوحشي .

حول ترك الناقة التي هي أصل الحديث والانتقال إلى شور الوحش أو حصار الوحش ، حيث أجاب ^{عن} على هذه التساؤلات بقوله (وأعتقد أن جواب ذلك قريب فالشاعر الذي يصف ناقته إنما يصفها وهو ماضٍ عليها في رحلة شاقة في أرض موحشة ، ومغارات مهلكة ، وصور الوحش هذه مما تكون في تلك القفار ، وكأن الشاعر حين يحدثنا عنها يحقق غاية فنية هي أنه ينقل جو القسيمة والقارىء إلى الرحلة ، وهأنذا تصحب هذا الشاعر وترى ما يجري في هذه الرحلة من أحوال وأحداث ، وضروب من الصراع ، ولكنك في هذه الرحلة لا ترى الأشياء كما هي في الواقع ، وإنما تراها من خلال رؤية الشاعر لها وقد صبغها بألوان نفسه)^(١).

فهل كان المتلقى الذي كان يتوجه إليه الشاعر الجاهلي بعيداً عن جو الصحراء وماسيها ، حتى يتوسل إليه الشاعر بهذه الطريق لكي ينقله إلى جو الرحلة ؟ وإذا كان الجواب عن هذه التساؤلات قريباً — كما قال — فلماذا كان بعيداً عنه حين قال قبل ذلك عن الثور عند النابغة (ويمكن أن نزعج أن هذه الصورة أعني صورة الثور تشير من بعيد إلى موقف الإنسان في الوجود كما يتمثل في وجدان النابغة الشاعر العظيم ، فإن الثور لما واجه الكون والوجود الأكبر استسلم ولاذ بالأرطاة المتواضعة والتي هي جزء من هذا الكون الصامت فاحتضنته في وفاء وإخلاص وألقت عليه

(١) د . محمد أبو موسى : قراءة في الأدب القديم : ٢١٤ ، دار الفكر العربي — ط ١ ، ١٩٧٨ م .

ما استطاعت من الدعة والأمن والقرار . ولما واجه الإنسان وإرادة الشر فيه لم يستسلم وإنما قاوم بعنف، وهذه الأكلب الغضف الضاربة هي دوافع السوء وأظافر الأناثية البشعة التي برزت من ظلمة هذا القفص المشؤوم) .^(١)

وكذلك لا أظن أن هذا التشبيه يأتي استطرادا لخلاص الشاعر من موضوع إلى موضوع آخر ، أو ربطا مصطنعا يبرر انتقال الشاعر كما توقع الدكتور/ محمد النويهي حينما قال (وهكذا نستطيع الآن أن نفهم ظاهرة من أهم الظواهر في الفن الجاهلي ، وأجدرها بالتفكير الطويل ، وهي إطالة التشبيه والاستطراد فيه إلى حد يبدو لنا سرفا . فهذه الظاهرة لا يمكن تحليلها تحليلًا مقنعًا مادنا نصدق ادعاء الشاعر أنه جاء بالتشبيه ليوضح التشبيه ، ولم ندرك أن هذا التشبيه المستطرد ليس إلا حيلة يحتالها الشاعر للخلاص من موضوع يعتقد أنه وفاء حقه إلى موضوع آخر يريد أن يعطيه عنايته فيتلمس هذا الربط المصطنع ليبرر انتقاله) .^(٢)

ولا يأتي هذه التشبيه للتوضيح أو إشارة اللذة الرائعة كما أشار إلى ذلك/نجيب البهيميتي حين قال: (وهذه التشبيهات القصصية

(١) المرجع السابق : ٢١٠ .

(٢) د . محمد النويهي : الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه . ٣١٨/١ ، دار القومية للطباعة والنشر - القاهرة . ويقول الدكتور/أنور عليان أبو سويلم : (ليس في هذه الأنماط من الشعر . . أسلوب تخلص كما يتوهم البعض ، وإنما نحن أمام روابط قوية تربط المقدمة بحد يث الرحلة ، وما نفسره ليس رجما بالغيب ، وإنما منطق الشعر يريد هذا التفسير ويستدعيه : الإبل في الشعر الجاهلي (١/٦٣) .

الطويلة في الشعر الجاهلي وسيلة من وسائل التعبير يقصد بها إلى
أسرين :

١ - توضيح حالة بحالة: فهي صورة بيانية أخذت شكل هذه
البنية الفنية.

٢ - إشارة تلك اللذة الرائعة الناشئة عن وصف حياة هذا الحيوان
في الصحراء من ناحية ، وعن كونها انعكاسا للانفعالات
البشرية على مرآة نفس الحيوان مرة ثانية) (١).

ويبدو أن (البهبيتي) حين أشار في آخر قوله السابق - من أن
في هذا التشبيه انعكاسا للانفعالات البشرية على مرآة من نفس
الحيوان ، شعر بخروج هذا التشبيه عن توضيح حالة بحالة
أو إشارة اللذة فقط ، لأن تأمل الاستغراق في تأمل هذه المعاناة
أو المأساة التي يجتازها البطل في قصة ثور الوحش أو حمار
الوحش لا يكون الأمر فيه أمر لذة فقط ، إذ إن مجيء هذا العالم
بعد الموقف الذاتي المنهزم في الغزل ، الذي يبدأ بهذه الرحلة
المنطلقة على ناقة قوية يقيم لها الشاعر من صفات القوة
والانطلاق والأمن ما يعونها به من العثار والهلاك ، يمكن أن
يفسر بصفة عامة - إذا نظر إليه في ضوء التكامل بينه وبين
البداية التي تبدأ بالبكاء على الأطلال والتوجع من رحيل الظاعنين -

(١) نجيب محمد البهبيتي : تاريخ الشعر العربي : ٩٨ - دار الفكر
للطباعة والنشر - الطبعة الرابعة.

على أنه ايجاد الذات في هذا البطل: الشور الوحشي أو حمار الوحش، تلك الذات التي يقيمها الشاعر بعد اليأس من تحقيق وصله مع المرأة حين تهز علاقتها معه الرحلة والقفز وتغير الحال، حيث ينتقل الشاعر من الأسى والحزن إلى إقامة حياة جديدة أخرى تبدأ بهذه الرحلة المنطلقة على ناقة قوية، تنأى عن جميع عوامل الضعف والعثار، ثم ينتقل إلى هذا العالم في هذه القصة لجسد لنا بطولة البطل على نحو تفصيلي كما سبق أو على نحو إجمالي يشير فيه إلى الشور أو حمار الوحش دون الاستغراق في تفاصيل القصة على نحو من قول بشر: (١)

فَعَدَّ طِلَابَهَا ، وَتَعَزَّزَ عَنْهَا .°. بِحَرْفٍ مَا تَخَوَّنَهَا النَّسُوعُ (٢)
 عُدَا فِرَّةٍ ، تَخَيَّلُ فِي سَرَاهَا .°. لَهَا قَمْعٌ وَتَلَّاعٌ رَفِيعُ (٣)
 كَأَنَّ الرَّحَلَ مِنْهَا فَوْقَ جَبَابٍ .°. شَنُونٌ حِينَ يُفَزِعُهَا الْقَطِيعُ (٤)
 يَظَانُ بِهَا فُرُوثٌ مُقَصَّرَاتٌ .°. بِقَائِمَاتِهَا الْجَمَاجِمُ وَالضُّلُوعُ
 وقوله: (٥)

-
- (١) الديوان: ١٣٢ ، ١٣٣ (٢٧ : ١٥ - ١٧) .
 (٢) النسع : سير يشد به الرحل من تحت البطان .
 (٣) قمع : القمعة : أعلى السنام من البعير والناقة .
 التلاعة : الطويلة العنق المرتفعة من الإبل .
 (٤) شنون : بين السمين والمهزول . والقطيع : السوط يقطع من جلد ويعمل منه .
 (٥) الديوان ١٤٧ (٢٩ : ١٩ ، ٢٠) . وانظر أيضا : ١٦٢ (٣٤ : ٦ - ١٠) ، ٢٠٤ ، ٢٠٥ (٤١ : ١١ - ١٤) .

- كَانَ السَّوْطُ يَقْبِضُ بَطْنَ طَاوٍ .°. بِأَجْمَادِ اللَّبَيِّنِ مِنْ جُفَافٍ (١)
 شَجَعَتْ بِهَا إِذَا الْأَرَامُ قَالَتْ .°. رُؤُوسَ اللَّامِعَاتِ مِنَ الْفَيَافِي (٢)

وينبغي لنا حين نتأمل تجسيد البطولة في هذا القصص
 المفصل أو المجمال أن نستصحب معنا ظلال البطولة من قوة وشجاعة
 وانطلاق ، ومقاومة لقوى الشر ، وتجاوز للعادى يجعل البطل
 كائنا اسطوريا ، وأميرا مطاعا ، وقائدا . لذلك فإن العلاقة
 بين المشبه والمشبه به لا ترتد إلى ما يقيم بينهما من مشابهة ،
 وإنما هي علاقة تتضح في الظلال التي تثيرها الرحلة على ظهر
 هذه الناقة ، وفي ظلال الموقف مع المحبوبة ، وما تثيره هذه
 الصورة المكررة والمألوفة للثور الوحشي أو حمار الوحش أو النعام في الشعر
 الجاهلي عن طريق التفصيل أو الإجمال ، إذ إن هذه الكائنات
 الحية تلبس بالفعل الإنساني وبالوجود الإنساني ، فلاحتماء
 والمقاومة والشعور بالزهو بعد النصر ، وحماية الحقيقة ، وحفظ
 النوع ، ورعاية الأسرة ، والرحلة في طلب مقومات الحياة كالماء
 والكلى ، وحنان الأم وفزعها كلها صفات مشتركة بين الإنسان
 وهذه الكائنات . ومن ثم يجب أن نستصحب معنا في تأملنا
 لهذه الصور هذه الظلال ، وهذا التداخل بين الفعل الإنساني

-
- (١) الطاوى : الثور الوحشي خميص البطن وقيل هو الذى يطوى البلاد
 نشاطا وقوة . الأجماد : ما ارتفع وصلب من الأرض .
 (٢) قالت : من القيلولة وقت الهاجرة . واللامعات التى تلمع بالآل
 وهو السراب .

والفعل الحيواني الذي يتداخل فيه عالم الأسطورة بعالم الواقع ، وما يرويه الإنسان الشاعر من التصاق بهذا الفعل ، حين يبدأ بالرحلة على ظهر الناقة التي يستدعي بها هذا العالم ، الذي يبدو أنه يقيم به معادلا للوجود الإنساني على صور مختلفة . ولهذا نجد أن الاقتصار على أمر معين نبحث عنه في العلاقة بين طرفي التشبيه كالسرعة مثلا يحجب الكثير مما تشيره هذه الصور في ذهن ، ويؤدي حين لا نجده قائما أمامنا إلى افتراض ضياع الأبيات الدالة عليه كما فعل الدكتور/علي البطل حين افترض أن السرعة هي وجه الشبه المطلوب وذلك حين قال : (وقد يأتي الانتقال عن الصورة متأخرا بعد أن يمضي معها الشاعر شوطا طويلا كما نرى عند بشر بن أبي خازم ، فقد شبه الناقصة بالعمار الوحشي في قوله :

حَرْفٍ مَذْكُورَةٍ كَأَنَّ قُتُودَهَا .°. بعد الكلال على شَتِيمٍ أَحْقَبِ
جَوْنٍ أَضْرَّ بِمُلِمِّعٍ يعلو بها .°. حَدَبِ الإِكَامِ وَكَلِّ قَاعٍ مُجْدِبِ

ويمضي واصفا رحلته بأسرة الأتسن الى مورد الماء في ستة أبيات يقول في آخرها :

فتجاريا شأوا بطينا ميله .°. هيهات شأوها وشأو التولب

ثم ينتقل فجأة — مضربا عن الصورة السابقة بعد أن كاد ينهيها — إلى صورة النعامة :

أَوْ شَبَّهُ خَاضِبَةً كَأَنَّ جَنَاحَهَا .°. هِدْمٌ تَجَاسَرُ فِي رِثَالٍ خُضِبِ

وإن كان في الصورة الأخيرة ما يشي بضياح أبيات كثيرة منها؛ إذ لم يستكمل صورة النعامة ، بل تعداها إلى المدح ، وكان التطور الطبيعي يقضي إما أن يستكمل صورة الحمار الوحشي أو صورة النعامة حتى لا يترك التشبيه مختلا هذا الاختلال؛ لأنه لم يورد ما يدل على السرعة القصوى وهي وجه الشبه المطلوب - التي لم يكن يبلغها الحمار الوحشي إلا في هروبه من الصياد، ولم تكن تبلغها النعامة إلا في الحالة ذاتها أو عند هبوط الليل وتذكرها بيضها . ولم يأت هذا ولا ذاك في الصورة ، لانتقاله عن صورة الحمار الوحشي إلى النعامة ، ولضياح الأبيات المكملة لصورة النعامة في قصيدته (١) . فما الذي يمنع أن يكون الشاعر قد وجد نفع غلته في هذه الإشارة ، إلى هذا الحيوان ، وذكر طرف من وجوده ، اعتمادا على حضوره في ذهن ، بالقدر الذي أراد الشاعر أن يمنحه لوجوده في النص ، على النحو الذي سنوضحه فيما بعد .

ومن هذا التشبيه قول بشر يشبه نفسه على الخيل في الحرب ، براكب السفينة في البحر ، ثم يحضي ساردا وجوده في البحر حيث يقول: (٢)

(١) د . علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري : ١٤٣ ، ١٤٤ - الطبعة الأولى ١٩٨٠ م - دار الأندلس بيروت .

(٢) الديوان : ٤٧ ، ٤٨ (١٠ : ٢٠ - ٢٩) .

- (١) وَخَيْلٍ قَدْ لَبَسَتْ جَمْعَ خَيْلٍ .: عَلَى شَقَاءٍ عَجَلِزَةٍ وَقَاحٍ
يُشَبِّهُ شَخْصَهَا وَالْخَيْلُ تَهْفُو .: هُفُوًا ظَلَّ فَتَخَاءُ الْجَنَاحِ
(٢) إِذَا خَرَجْتَ يَدَاهَا مِنْ قَبِيلٍ .: أَيْمَسَّهَا قَبِيلًا ذَا سِلَاحٍ
(٣) أَجَالِدَ صَفَّهِمْ وَلَقَدْ أَرَانِي .: عَلَى قُرُوءٍ تَسْجُدُ لِلرِّيحِ
(٤) مَعْبِدَةِ السَّقَائِفِ ذَاتِ دُسْرِ .: مُضَبَّرَةٍ جَوَانِبُهَا رَدَاحٍ
إِذَا رَكِبَتْ بِصَاحِبِهَا خَلِيجًا .: تَذَكَّرَ مَا لَدَيْهِ مِنْ جُنَاحٍ
(٥) يَمُرُّ الْمَوْجُ تَحْتَ مُشَجَّرَاتٍ .: يَلِينُ الْمَاءُ بِالْخُشْبِ الصُّحَاخِ
(٦) وَنَحْنُ عَلَى جَوَانِبِهَا قَعُودٌ .: نَفْضُ الطَّرْفِ كَالْإِبِلِ الْقِمَاحِ
(٧) فَقَدْ أُوقِرْنَ مِنْ قُسْطٍ وَرَنْدٍ .: وَمِنْ سِكَ أَحَمٍّ وَمِنْ سِلَاحٍ
(٨) فَطَابَتْ رِيحُهُنَّ وَهَنَّ جُودٌ .: جَاجِئُهُنَّ فِي لُجَجٍ مِلَاحٍ

- (١) شَقَاءٌ : طويلة . عجلزة : قوية شديدة الخلق . وقاح : الوقاح :
صلبة الحافر .
(٢) قَبِيلٌ : قوم .
(٣) الْقُرُوءُ : جاء في اللسان مادة (قرا) : جمل أقرى طويل القرا
وهو الظهر والأنثى قرُوءٌ ويريد بها هنا السفينة .
(٤) دسر : جمع الدسار وهو خيط من ليف يشد به ألواح السفينة ،
وقيل هو سمار السفينة . مضبرة جوانبها : أى مجتمعة . الرداح :
الواسعة .
(٥) مشجرات : أى السفن حيث إن المشجر يطلق على ما كان على صفة
الشجر .
(٦) الإبل القماخ : التى ترفع رؤوسها عند الماء عزوفا عنه .
(٧) القسط : عود هندي يجعل في البخور والدواء . الرند :
عود طيب الرائحة يتبخر به .
(٨) الجاجى : جمع جؤ جؤ وهو الصدر .

فهو ينتقل هنا من جو المعركة والبطولة فيها إلى جو آخر قريب من جو الحرب ، هو البحر وما فيه من هول ومجهول ، حيث يشير إلى المعاناة في جوف البحر ، ثم يشير إلى ما يرويه من عودة بالغنم ، وما خف حمله وغلا ثمنه على ظهر هذه السفينة المتقنة الصنع حين تعود محملة بالقسط والرند والسك.

الفصل الثاني

المجاز

المجاز أمر ظاهر في العربية ، كما في غيرها من اللغات ، ولقد احتدم الجدل حول المجاز ورده إلى الحقيقة ، أو اعتباره أصلاً برأسه في مباحث العربية المختلفة : الكلامية ، والأصولية ، والبلاغية . وليس من هنا — ونحن ازا الصورة الشعرية التي سلكت سلك المجاز في شعر بشر — أن نناقش ذلك الجدل وتاريخه ، ولكن قبل أن ندلف إلى دراسة الصورة المجازية ، سنوضح أمرين : الأول : أننا في نظرنا إلى هذه الصورة سنتجاوز تقييدها بالأصل المفترض في البلاغة العربية ، وهو المعنى الأصلي . وذلك لأن إعادة أسلوب المجاز إلى ذلك المعنى تعفي على أصالته ، وتجمع له ثالها للحقيقة ، ثم إنها تجعل أسلوب المجاز صياغة أخرى للمعنى الحقيقي ، على حين أن المجاز يوجد معنى جديداً — ليس ترجمة للمعنى السابق — بما فيه من ظلال وإيحاءات يملئها التفسير في نسق الكلام ، إذ (إن الموقف حينما يستدعي اللجوء إلى المجاز ، فإن هذا المجاز يصبح ضرورة في التعبير ، ويؤدي في الوقت ذاته القصد منه دون تكلف أو تصنع)^(١) .

(١) د . عبد الواحد علام : قضايا ومواقف في التراث البلاغي : ١٢٠ ، مكتبة الشباب — القاهرة .

ولذا سيكون التناول لهذا المجاز مبتدئا من العلاقة الجديدة التي ينشئها بين الأشياء ، إذ أن الصورة الشعرية في المجاز تتحقق بسبب الحركة التي تحرك بها اللغة الشعرية الأشياء ، لتقييمها في أفق جديد ينشأ عن التفاعل بين أطراف الصورة ، ذلك التفاعل الذي يحجبه عنا النظر الى العلاقة التي تربطه بما يسمى المعنى الأصلي حيث إن (الاستعارة الشعرية هي عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه في المستوى اللغوي الأول لكي يعثر عليه في المستوى الثاني)^(١) . ولذلك سيكون ههنا هنا في المستوى الثاني ، الذي تتعقد فيه العلاقة ، وتتشابهك ، وتبتعد عن استخدام العلمي (المنطقي) للغة بعدا أوضحه ريتشارد زبقوله (في الاستعمال العلمي للغة ينبغي أن تكون العلاقات والروابط بين الإشارات بعضها والبعض الآخر ، من النوع الذي نسميه منطقيا ، فيجب عليها ألا تقف إحداها في طريق الأخرى ، ويتعتم أن تكون جميعا منظمة ، بحيث إنها لا تحول دون قدوم إشارة أخرى جديدة . ولكن التنظيم المنطقي غير ضروري للأغراض الانفعالية ، فقد يكون عقبة من العقبات ، لأن الشيء الهام هو أن يكون لسلسلة المواقف التي تنجم عن الإشارات نظامها الخاص بها ، وعلاقات انفعالية فيما بينها ، وهذا غالبا لا يعتمد على العلاقات المنطقية لتلك الإشارات التي تولد المواقف)^(٢) .

(١) جون كوين : بناء لغة الشعر : ٢٤١ .
 (٢) ١٠١ . رتشاروز : مبادئ النقد الأدبي : ٣١٢ ترجمة : د . مصطفى بدوى — المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

الثاني : لما كان ههنا في هذا البحث هو النظر إلى اللغة الشعرية في صورة المجاز التي يؤثرها الأداء الفني دون رجوع إلى ذلك الأصل المفترض لأحكام العلاقة فيما بينها ، فإن تناولنا لذلك لن يفرق فيه ما بين مجاز لغوي ومجاز عقلي ، ومجاز لغوي علاقته المشابهة (الاستعارة) ومجاز لغوي علاقته غير المشابهة (المجاز المرسل) وذلك لأن تحديد لون المجاز على ضوء تحديد العلاقة لا يبدو مهما لدارس الصورة الشعرية في هيئتها التي ظهرت عليها في البناء الشعري ، وإنما الذي يهمنا هو ما يجده في هذا الأداء من حركة تقوم على اقتناص التفاعل بين أطراف الصورة ، وما يحدثه وجودها في النسق التركيبي للغة الشعرية .

في ضوء ما تقدم يمكن أن نلاحظ أن الصورة المجازية يتجلى أثرها في التحكم في نسق اللغة الشعرية ، وفي الأفعال التي تقيمها للكائنات ، والعلاقات التي تحدثها بينها على النحو التالي :

(١) إن الصورة تحكم نسق اللغة الشعرية المصاحبة لوجودها ، إذ تحدث حركة يظهر تأثيرها في نسق بيت أو أبيات ، وقد يبدو هذا التأثير في ترشيح الاستعارة أو في غير ذلك ، فمن ذلك قوله :^(١)

يُفَلِّجُن الشِّفَاةَ عَنْ أَقْحَوَانٍ . جَلَاهُ غِبَّ سَارِيَةٍ قِطَارُ

(١) الديوان : ٦٣ (١٥ : ٩) .

فعندما جاءت الصورة المجازية بالأقحوان ، استثارت الصورة التالية (جلالة غب سارية قطار) . وهذا يعطينا دلالة على أن بشرا عندما اقتنص وجود الأقحوان في الشطر الأول ، اقتنص معه الخصب والمطر ، ولم تقتصر نظره على إقامة الأقحوان مقام الأسنان ، بل امتدت إلى متابعة هذه اللمة التي نقلته من جذله بهؤلاء النسوة ، وسعاده عندما يسعدن فيبتسمن إلى هذا العالم الخصب الذي يزدهر إقحوانه ، ^{ويغزوه} ^{ويغزوه} المطر ، ولقد أعجب القدماء بهذا البيت ، فقد ذكره أبو هلال ضمن الأبيات التي اختيرت لتكون أجود ما قيل في الثغر ^(١) ، والمرضى الذي أورد قول الأصمعي (ما وصف أحد الثغر إلا احتاج إلى قول بشر بن أبي خازم : البيت) ^(٢) .

ويظهر ذلك أيضا في مثل قوله : ^(٣)

دَعَا مُعْتَبَا جَارَ الثُّبُورِ وَغَرَّهُ . أَجَمَّ خَدُورٌ يَتَّبِعُ الضَّانَ جَيْدَر

حيث استعار (أجم) لهذا المجير الذي أقترن بالهلاك فأضافه إليه ، حيث وقف بنا على المفارقة في هذه الإجارة ، إن إن الإجارة للنجاة ، ولكن معتبا هذا لا يقدر على ذلك ، بل إنه مقترن بالهلاك ، ثم عقب بعد هذه الاستعارة (أجم) بصفات هذا

-
- (١) أبو هلال العسكري : ديوان المعاني : ٢٣٨/١ - طبعة مكتبة القدسي - توزيع : عالم الكتب .
 (٢) المرتضى : علي بن الحسين : أمالي المرتضى : ٥١١/١ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم - دار الكتب العربية - ط ١ .
 (٣) الديوان : ٨٧ (٢٥ : ١٦) .

الكبش ، الذى يختلف عن وداعة جنس الكبش بأنه لا قرن له ،
 وأنه ضعيف القوى لا يستطيع اللحاق بالضأن ، قصير ، فتراه قد
 استجمع صفات كلها ضد ما يطلب من المجير القوى فى قومه ،
 القادر بشجاعته على أن يحمي مجيره ، ولذلك اقترنت إجارتـه
 بالهلاك ، وتحول بمسخ اللغة الشعرية إلى ذلك الكبش الذى
 انحاز من بين القطيع بضعفه ، وتبعيته .

ومن هذا أيضا قول بشر: ^(١)

أرى أمراً له ذنب طويل .: على مَقْرَاهُ كَفْلٌ أَوْ حِصَارٌ
 وَلَا يُنْجِي مِنَ الْغَمَرَاتِ إِلَّا .: بُرَاكَاؤُ الْقِتَالِ أَوْ الْفِرَارِ

إذا فسر (المَقْرَى) بأنه الظهر. ^(٢) إذ نجد أن الاستعارة فى قوله
 (على مقراه) أحالتنا الى هذا البعير الذى اكملت عدته من
 الكفل والحصار. ^(٣)

ولكننا من الممكن أن نجد فى البيت معنى آخر تتحرك فيه
 الاستعارة بنا إلى البيت الذى يليه ، وهذا المعنى قد يكون
 أشرى للبيت من المعنى السابق ، إذ إنه يجسد فى قوله

(١) الديوان : ٧٩ (١٥ : ٥٧ : ٥٧ ، ٥٨) .

(٢) انظر حاشية الديوان : ٧٩ .

(٣) الكفل : كساء يلتقى مقدمه على الكاهل ومؤخره مما يلي العجر
 (لسان العرب : كفل) . الحصار : مركب أو كساء يطرح على
 ظهر البعير (لسان العرب : حصر) .

(له ذنب طويل) استمرار هذا الأمر ، وتوجسه ما يخفيه ، فيكون في تتبعه إذا حملنا "مقراء" على أنها التتبع ،^(١) الوقوف أمام هذين الأمرين المتناقضين ، العطر والنجاة ، والحصار والضيق.^(٢) الأمر الذي يحيلنا على ما في البيت التالي من النجاة من غمرات العرب ، تلك النجاة التي ليس لها إلا أحد طريقين : الثبات أو الفرار.

وفي قوله :^(٣)

فَيَلْتَفَّ جِذْمَانَا ، وَلَا شَيْءَ بَيْنَنَا . . . وَبَيْنَكُمْ إِلَّا الصَّرِيحُ الْمَهْدَبُ

نجد أن الاستعارة (ويلتف جذمانا) قد أحكمت حركة اللفظة في البيت ، إذ شبه التفاف بعضهم ببعض في الحرب بالتقاء الأصليين ، ولما كان التقاء الأصليين يوحى بالتقارب والإلفة جاء الشاعر بالمفارقة في ذلك ليعين أن ذلك اللقاء لم يكن وفاء لعلاقة قرى أو دم وذلك حين يقول (ولا شيء بيننا وبينكم) مبينا أن اللقاء ليس له سبب موجب له ، ثم يستثني من هذا النفي العام (السيف) جاعلا السيف هو سبب اللقاء ، وهو الفاصل بين الجذمين .

وجاء تحكم الصورة المجازية في النسق هنا بمنع ما يوحى به

(١) يقال قرا الأمر واقتراه تتبعه ، وقروت البلاد قروا وقريتها قرى ، واقتريتها واستقريتها إذا تتبعتها تخرج من أرض إلى أرض (لسان العرب : قرا) .

(٢) لسان العرب : كفل ، حصر .

(٣) الديوان : ٩ (٢ : ١٣) .

التقاء الأصلين في العادة والإلف ، وتحول ذلك إلى ظهور السيف الصريح في فصله بين الجذمين المتلاقيين . وأما حركة الصورة المجازية في نسق اللغة الشعرية في قوله :^(١)

وَصَرِيحٌ مُتَسَلِّمٌ بَيْنَ بِيضٍ .٠٠ يتعاورنَّه وُسْمَرِ الْعَوَالِي

فقد ظهرت حين جعل الفعل الظاهر للسيوف والرماح ، ونحى جانبا القائمين بهذا الفعل إذ أبرز السيوف والرماح في صورة العاقل عندما قرن الفعل بنون النسوة . ولقد تحكمت هذه الصورة في نسق الأبيات التالية حين جاء (سمير) ليحسم هذا الموقف بصرف السمر النواهل عن الصريح ، حيث اتجه فعله الذي تقيمه اللغة الشعرية إلى الأدوات من (الرماح) دون أربابها ، فجاء النسق محتشدا لفعله موجهها الخطاب إليه ، محتفيا بفرسه ، لتجسد هذا الفعل الذي يحسم الموقف بطعنته النافذة حين يقول :^(٢)

وَصَرِيحٌ مُتَسَلِّمٌ بَيْنَ بِيضٍ .٠٠ يتعاورنَّه وُسْمَرِ الْعَوَالِي
قد تلافيت شلوه فوق نهدي .٠٠ أعوجي ذى مئعة ونقال
فصرفت السمر النواهل عنه .٠٠ يغموس من مرهفات النصال

(١) الديوان : ١٧٣ (٣٦ : ١٠) .

(٢) الديوان : ١٧٣ (٣٦ : ١٠ - ١٢) . الشلو : الجسد . نهدي : أى فرس نهدي وهو الجسيم المشرف . أعوجي : منسوب إلى أعوج وهو فعل كريم قديم تنسب إليه جياذ خيل العرب . مئعة ، ونقال : ضربان من سائر الفرس .

ومثل هذه الصورة التي يركز فيها بشر على فعل أخيه
(سَمِير) نجد قوله:

نَعْلُو الْقَوَانِسَ بِالسُّيُوفِ وَنَعْتَزِي .٠. وَالْخَيْلُ مُشْعَلَةُ النُّحُورِ مِنَ الدَّمِ

حيث يركز بشر على فعلهم مقابل الغاء فعل الخصم الذي لا يظهر منه إلا أدوات الحرب ، حيث لا يذكر إلا قوائسهم التي يحملون بها رؤوسهم فيذكر للعدو ما يحتمون به ، ويذكر لهم فعلهم ومما يصطحبونه من سلاح يجتث هذه القوائس في جو تشهد فيه الخيل بعنف المعركة.

وفي قوله: (١)

غَضِبَتْ تَمِيمٌ أَنْ تُقَتِّلَ عَامِرٌ .٠. يَوْمَ النَّارِ ، فَاعْتَبُوا بِالصَّيْلِمْ

نجد أن الاستعارة التهكمية في قوله (فاعتبروا بالصيلم) قد جاءت جزاء لغضب تميم من تقتيل بني أسد لعامر يوم النار ، فكانت عتبي ذلك الغضب أن لقت تميم من بني أسد أشروا فظمع ما لقيت عامر في ذلك اليوم . ثم يستحيل هذا الجمال في البيت التالي إلى أن بني أسد هم الشفاء والبسم لكل خلل في رؤوسهم وهيجان يدفعهم إلى نعمة الحرب:

كُنَّا إِذَا نَعَرُّوا لِحَرْبِ نَعْرَةٍ .٠. نَشْفِي صُدَاعَهُمْ بِرَأْسِ مِصْدَمٍ (٢)

(١) الديوان: ١٨٠ : (٣٨ : ٩) . الصيلم: الداهية ، من الصلم وهو القطع.

(٢) الديوان: ١٨٠ : (٣٨ : ١٠) .

ونلاحظ أيضا أن استعارة (نشفي صداعهم) قد كان من المناسب لها كلمة (رأس) فحينما يقوم هذا الرأس القادر على الصدام والكسر أمام الرأس المختل من الصداع نقف على المفارقة بين الرأسين .

(٢) تمنح الصورة المجازية الكائنات أفعالا ليست لها ، وتحدث بينها علاقات جديدة يمكن أن نلاحظها فيما يأتي :

أولا : اسباغ الصفات المعنوية على الأشياء والمعنويات

يمكن التعبير المجازي اللغة من اقتحام ثبات الأشياء . فيتحرك العقل المتلقي لمتابعة الاتفاق التي تمنحها اللغة عموما وخاصة اللغة الشعرية للأشياء ، ذلك التحرك الذي يصنعه المتكلم باللغة حين يمنح الأشياء والمعنويات وجودا جديدا مغايرا لثباتها في الاصطلاح العام للغة . فمن ذلك قول بشر^(١) :

كَادَتْ تُسَاقِطُ مِنِّي مَنَّةً أَسْفَا . . . معاهدُ الحي والحزنُ الذي أجَدُ

حيث نجد أن التعبير المجازي في اللغة قد جعل المكان (معاهد الحي) وقد أقفر من المحبوبة حاملا قوة مناهضة مع الحزن الذي يجده داخل نفسه ، لتتال من بقية قواه ، قوة نشهدها

(١) الديوان : ٥٥ (١٢ : ٤) .

في قيامها بالمفاعلة معه حين جاء فعلها في هذه الصورة التعبيرية
(تساقط) وكأنها تناجزه وتقاتله .

ولقد عبر بشر عن أثر ديار المحبوبة المقفرة بطريقة أخرى ،
لم تبرز فيها الديار والأطلال في صورة مفاعلة ومناجزة معه
كما في مثل هذه الصورة المجازية ، وإنما تحدث عن الديار
المقفرة بعد أن رأى خلوها من محبوبته :^(١)

أطلالُ مَيَّةٍ بالتَّلَاعِ فَمِثْقَبٌ . . . أَضَعْتُ خِلَاءَ كَاطِرَادِ الْمُدْهَبِ
زَهَبَ الْأُلَى كَانُوا بِهِنَّ ، فَعَادَنِي . . . أَشْجَانُ نَصَبٍ لِلظَّعَائِنِ مُنْصَبٍ
فَانْهَلَّ دَمْعِي فِي الرَّدَاةِ صَبَابَةً . . . إِثْرَ الْخَلِيطِ وَكُنْتُ غَيْرَ مُغْلَسِبٍ

ومن إسباغ الصفات المعنوية على الأشياء قول بشر :^(٢)

وَشَبَّتْ طَيْئُ الْجَبَلِينَ حَرِيًّا . . . تَهَرُّ لِشَجْوِهَا مِنْهَا صُحَار

فجاءت (صحار) تعلن الكراهية لما تحدثه الحرب من أسى وحزن ،
فاللغة الشعرية جعلت (صحار) هذا الموضع البعيد يئس من
الحرب ، وذلك لأن رؤية دمار الحرب قد جعلت الشاعر يعلنها
على لسان هذا المكان البعيد دلالة على شمول هذه الحرب ،
وشمول مآسيها ، ولعل الذي ناسب إسناد كراهية الحرب لهذا
الموضع ، أن الانسان العربي كان يتجسد في المكان ، فالمكان الذي

(١) الديوان : ٣٣ - ٣٥ (١ - ٣) .

(٢) الديوان : ٦٧ (١٥ : ٢٥) .

يقفر من المحبوبة ييكيه ، ويقف عليه ، ويلتمس منه الإجابة ، وحينما انتسب الانسان (القبيلة طوى*) إلى المكان (الجبلين) التي شبت الحرب جاءت ردة الفعل من الموضع البعيد (صحار) ذلك الموضع الذى تجسد فيه الإنسان ، وحمل مخاوفه وكرهه للحرب ، تلك المخافة التى رأينا التعبير عنها صادرا من الإنسان في قول عنتره^(١) :

حَلَفْنَا لَهُمُ الْخَيْلُ تَرْدِي بِنَا مَعًا . نَزَايِلُكُمْ حَتَّى تَهْرَوَا الْعَوَالِيَا

وقول الأعشى^(٢) :

أَرَى النَّاسَ هَرَوْنِي وَشَهَرَ مَدْخَلِي . فَفِي كُلِّ مَشْيٍ أَرُصِدُ النَّاسَ عَقْرِيَا

وفي قول بشر^(٣) :

فَقَدْ تَرَكَ الْأُسْنَةَ كُلَّ وَدٍّ . سَحَابَاتٍ ذَهَبْنَ مَعَ الدَّهْوَورِ
لَمَّا قَطَّعْنَ مِنْ قُرْبَى قَرِيبٍ . وَمَا أَتَلَفْنَ مِنْ يَسَرِّ يَسُورِ

نجد أن الأسنة قد تولت فعل القطيعة بينهم ، فهي التى قسدت أحالت ودهم إلى سحابات غير مطرة سرعان ما تنقشع مع رياح الدهور ، وتشبيهه الود بالسحابات نلمس فيه المواءمة بين طرفي الصورة

(١) عنتره : الديوان : ٢٢٤ تحقيق ودراسة محمد سعيد مولى - المكتب الاسلامى - دمشق - ١٩٧٠ م .

(٢) الأعشى : الديوان : ق ١٤ بيت ١٣ - شرح وتعليق : د . محمد محمد حسين - مكتبة الآداب بالجماهير .

(٣) الديوان : ٩٥ (١٨ : ٧ ، ٨) .

فالود يرجى له أن يمتد ويعمر والسحابة يرجى منها أن تتحمل
بالماء فتطر وتخصب ، لكن الذى يحدث غير ذلك ، حين تقطع
هذه الأسنة القرى ، وتتلغ المال الكثير ، ومثل هذا في إقامة
أدوات الحرب جاذمة للود بين الطرفين في قوله الذى أشرنا اليه
سابقا :

فيلتف جذمانا ، ولا شىء بيننا . وبينكم إلا الصريح المهذب

ونرى الإلحاح على تجسيد الفعل في هذه الأسنة عن طريق إسناد
فعلها الى نون النسوة (قطعن) و (أتلفن) وهذا أمر يلاحظ
كثيرا في شعر بشر حيث يعيد الفعل إلى مثل هذه الأدوات وغيرها
بـ (نون النسوة) وكان من الممكن أن يعيد الضمير بغير النون
لكنه اختار نون النسوة التى تغلب في ضمير جماعة الإناث
تجسيدا لهذا الفعل الذى تفعله ، والذى تستحيل فيه هي
الفاعلة حين تعلو في اللغة الشعرية صورتها ، وتنحى صورة
القائم بالفعل جانبها ، وذلك في مثل قوله :^(١)

يتساقون سَمَّها في دُرُوع . سابغاتٍ من الحديد ثَقَال

كنتَ تَصْلَى نيرانهن إذا ضا . قت لِرَيْعَانِها صدور الرجال

وصريح مُستسلم بين بيغي . يتعاورنَّه وسُمرِ العوالى

وقوله :^(٢)

(١) الديوان : ١٧٣ (٣٦ : ٨-٩) ريعان النار : أول اشتعالها وشدتها .

(٢) الديوان : ١٨٨ (٣٩ : ١٠ - ١١) .

وَكَغَبًا فَسَائِلُهُمُ وَالرَّهَابَ .°. وسائلُ هوازِنَ عَنَّا إِذَا مَا
لَقِينَاهُمْ كَيْفَ نُعْلِيهِمْ .°. بَوَاتِرَ يَفْرِينَ بَيْضًا وَهَامَا

وقوله: (١)

وَسَوَطٍ كَانَ أَهْوَنَ مِنْ قَوَافٍ .°. كَانَ رِعَالَهُنَّ رِعَالُ طَاسِيرٍ

وذلك لأن فعل الإنسان لا ظهور له ولا اعتبار إلا في فعل مثل هذه
الأشياء ، فحينما يظهر فعلها تظهر قوته وانتصاره وزهوه ، وحينما
تتراجع خيله يتراجع ، وحين تنكسر نصاله ينكسر وينهزم .

ونجد في شعر بشر تجسيدا لأفعال الطبيعة في مظهر الفعل
الإنساني ، فانصباب الماء حل لعزاليه في قول بشر: (٢)

سَنَمْنَعُهَا وَإِنْ كَانَتْ بِلَادًا .°. بِهَا تَرْتَبُو الْخَوَاصِرُ وَالسَّانِمُ
بِهَا قَرَّتْ لَبُونُ النَّاسِ عَيْنًا .°. وَحَلَّ بِهَا عَزَالِيَّةُ الْغَمَامِ

والأكام تدرع في قوله: (٣)

وَحَرَّقِي تَعْرِفُ الْجَنَانَ فِيهِ .°. فَيَا فِيهِ يَطِيرُ بِهَا السَّهَامُ

(١) الديوان: ٩٢ (١٩ : ٢) الرعال : جمع رعلة وهي القطعة من الخيل
ليست بالكثيرة ، وسرب القطا والطير .

(٢) الديوان: ٢٠٨ (٤١ : ٢٥ ، ٢٦) العزالي : جمع عزلاء ، وهي
فم المزاودة .

(٣) الديوان: ٢٠٣ ، ٢٠٤ (٤١ : ٩ ، ١٠) السهام : هوشي* مثل نسج
العنكبوت ، تراه ينحدر من السماء إذا حميت واشتد الحر ، وركد
الهواء ، وقام قائم الظهيرة . متغورات : قائلات .

ذَعَرْتُ ظِبَاءَهُ مُتَغَوِّراتٍ .: إذا اذَّعَت لَوَامِعُهَا الإِكَامَ

والرسم يخبر ويبين في قوله: (١)

وَقَفْتُ فِيهَا قَلُوصِي كِي تُجَاوِبَنِي .: أَوْ يُخْبِرَ الرَّسْمُ عَنْهُمْ أَيَّْةً صَرَفُوا

ثانياً : إسباغ الصفات الإنسانية على الحيوان :

يظهر في شعر بشر — كما في غيره من الشعر الجاهلي — الارتباط الوثيق بين الإنسان والحيوان ، ذلك الارتباط الذي يتجلى حيناً في أن يكون هذا الحيوان وسيلة الرحلة الحسية والمعنوية من حال إلى حال ، فإذا حرمته المحبوبة ، وأبكته الديار ، رحل على ظهر الناقة ، ورحل معه المتلقي في مهيع من المفامرات والمجهول ، والطعن والنزال ، في تشبيه الناقة بحمر الوحش أو الشيران . فنقف على الحال المقابلة للحال الأولى ، وذلك ما سنذكره مفصلاً أثناء حديثنا عن صورة الرحلة .

والذي يهمننا الآن التركيز على إحساس الشاعر بقرب الحيوان منه ، حين يجسد فيه الصفات الإنسانية من حب وبغض وصدق وعزيمة ، فمن ذلك قول بشر: (٢)

وَلَقَدْ أَسَلِّيَ الْهَمَّ حِينَ يَعُودُنِي .: بِنَجَاءٍ صَادِقَةٍ الْهَوَا جَرِ ذُعْلِبِ

(١) الديوان : ٣٨ (٢٨ : ٥) .

(٢) الديوان : ٣٥ (٥ : ٧) الذعلب : الناقة السريعة .

فنراه قد وصف ناقته بالصادقة ، والصدق صفة إنسانية ، لا يستشفها من الحيوان إلا مثل هذا التعبير ، الذى نرى صاحبه قد تخلص عنه عطف المحبوبة ، وحفت به الهموم ، فلم يجد إلا الناقـة ينتقل إليها من هذه الحال ، فهي التى تصدقه في الهواجر ، إذا هجره أولئك ، يستشف منها الصدق حين تتوحد به الرحلة معها في الهاجرة حين ينتصف النهار ، ويشتد الحر ، أو حين يدلهم الليل ، فتقطع به الأرض في سرى صادق :

زَيَافَةٌ بِالرَّحْلِ صَادِقَةُ السُّرَى .: . خَطَّارَةٌ تَهْصُ الْحَصَى بُلْثَمٌ (١)

واستشف منها أيضا الصبر الذى عبر عنه بعدم الشكوى وبالصمت في قوله :

وَحَرَقِيْ قَدْ قَطَعْتُ بِذَاتِ لَوْثٍ .: . أَمَوْنٍ مَاتَشَكَّى مِنْ جِرَاحٍ (٢)

وقوله :

فَسَلِّ الْهَمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ .: . صَمَوْتٍ مَاتَخَوَّنَهَا الْكَلَالُ (٣)

وانصرف

وانصرف الشاعر الى الناقـة وتوحد معها ، واستشفاه لصفات الصدق والعزيمة فيها ، ينبع من صداقة وثيقة بينه وبينها ، لذلك يقف

-
- (١) الديوان : ١٧٩ (٧ : ٣٨) زيافة بالرحل أى تسرع وتميل به . خطارة : تخطر بذنبها أى تحركه يمنة ويسرة . تهص الحصى : أى تكسره . بلثم : أراد منسم الناقـة الذى لثته فصلب واشتد .
(٢) الديوان : ٥٥ (١٤ : ١٠) ذات لوث : ذات قوة والأمون التى يؤمن عثارها .
(٣) الديوان : ٦٨ (٥ : ٣٥) الكلال : التعب والاعياء .

بها على الرسوم الدارسة لكي تستشف الناقة له ما يخفى عنه :

وقفتُ فيها قَلُوصِي كي تُجَاوِبَنِي .°. أو يُخْبِرَ الرِّسْمُ عنهم أَيْةً صَرَفُوا (١)

ويبدو إسباغ الصفات الإنسانية على الحيوان في وصف ثور الوحش بأنه حامي الحقيقة ، وذلك حين أراد بشر أن يجسد رموز المقاومة والحماية في الثور أمام كلاب الصيد ، فجعله (حامي الحقيقة) بحمايته (للحمه) فكانه حين يدافع عن نفسه ، يدافع عن عرضه وشرفه ، وكل ما يمنعه ، فاتسع بالتعبير إلى هذه الاتفاق الإنسانية مؤكداً على ما يرمز إليه الشاعر في إقامة هذا الصراع. وإذا تجاوزنا الناقة والثور الوحشي إلى الخيل رأينا يسبغ عليها عدة صفات إنسانية ، فهي التي تنادى ، وهي التي تتساقى مع بعضها سم الموت في العجاج الذي تشير ، وهي التي تعض على شفاهها حين تستشرف للمغنم ، كما يتراءى في الأبيات التالية:

- وخيلٌ تنادى من بعيدٍ وراكبٌ .°. حيثُ بأسبابِ المنيةِ يضربُ (٢)
- اللابسُ الخيلَ في العجاجةِ بال .°. خيلٌ تساقى سيماءها نُقعاً (٣)
- وبني نسيرٍ قد لقينا منهم .°. خيلاً تضبُّ لثاتها للمغنم (٤)

(١) الديوان : ١٣٨ (٢٨ : ٥) .°

(٢) الديوان : ١٠ (٢ : ١٨) .°

(٣) الديوان : ١٢٦ (٢٦ : ١٥) .°

(٤) الديوان : ١٨٣ (١٨ : ٣٨) تضب لثاتها : من قولهم : جاء تضب لثته وهو مثل يضرب في شدة الحرص على الأمر.

وما ذلك الا لأنه رأى أن الفعل قد أضحى لها في هذا الجو
الذى أشارت غباره ، وصنعت ضبابه ، وأصبح مصير الإنسان مرتبطا
بقدر ما يجيد من تصرف لكرها وافرّها .

وفي قول بشر: (١)

تَراهُنَّ مِنْ أَرْزَمِها شُرَّبا .°. إذا هُنَّ أَنْسَنَ مِنْها وَحَما

نرى التعبير المجازى ، وقد أقام الخيل في أفق التنافس والصراع
والغيرة ، فهي إذا رأت شدة شهوة فرسه للجري - حين تعمض
على لجامها قوة ونشاطا - انتحل ذلك من أجسامها وضرها .

ثالثا : تصوير الفعل الإنساني من خلال حركة الحيوان والأشياء :

تظهر في الصورة الشعرية عن طريق المجاز منظومة من
المتباينات ، تعقد حلقاتها اللغة ، ويجمع شتاتها هذا التركيب
الذى يظهر من خلال الصورة المجازية ، وحين نتأمل هذا التألف ،
وهذه الحركة والعلاقة الجديدة ، يظهر لنا ما يرويه الشاعر من
هذا التركيب الذى يقتحم به ثبات الأشياء ، فيعقد بين حركاتها
سدى ولحمة يمنح فيه حركة الحيوان للإنسان ، وخصيصة الإنسان

(١) الديوان : ١٨٩ (٣٩ : ١٥) . الأزم : العض . يقال : أزم الفرس
على فأس أى عض . وذلك من القوة والنشاط . الوحشام :
أصله شدة شهوة المرأة الحامل ، ويريد هنا شهوة الخيل
للجري وحرصها عليه .

للحيوان ، وفعل الإنسان للجماذ ، وفعل الجماذ للإنسان ، لكي يتمكن من اقتناص الفعل الإنساني ، والانطلاق به من نطاقه المحدود إلى الأفق الذي تتناول إليه هذه الأفعال بحركتها وقوتها ، ويتضح ذلك في قول بشر:

تَدَارَكْنِي مِنْهُ خَلِيْجٌ قَرَدٌ نِي .°. لَهُ حَدَبٌ تَسْتَنُّ فِيهِ الضَّفَادِعُ
تداركني من كُرْبَةِ الموت بعدما .°. بدتْ نَهَلَاتُ فوقهن الودائع (١)

حيث تظهر صورة أوس بن حارثة حين عفا عنه في صورة الخليج ، وهنا يعيش المتلقي مع صورة الرعب والهلاك في صورة الخليج ، ولكن بشرا ينقل تلك القدرة للبحر إلى وسيلة للنجاة ، يظهر فيها بشر ضعيفا ، يحب الحياة ، حين يقرن ذلك بصورة الضفادع التي تبتهج حين تظهر على الشاطئ فتتحرك في خفة ونشاط . فالصورة المجازية في البيت حين جسدت في المدوح قوة البحر وجبروته لم تغفل على أن تجعل له قطبي الحياة والموت ، فهي تشير

(١) الديوان: ١١٤، ١١٥ (٢٤: ٦، ٧) . الاستئان: النشاط ومنه: استئنت الفصال حتى القرعى .

قال المحقق عن البيت الثاني: (قوله "بدت نهلات فوقهن الودائع" هكذا ورد في الأصلين المخطوطين ، ولم يتضح لنا معناه على وجه من الوجوه) . والذي أراه أنه يقصد بـ (نهلات) : الرماح إذ توصف كثيرا بأنها تنهل من الدم فمن ذلك قول النابغة:

الطاعن الطعنة يوم الوغى .°. ينهل منها الأسل الناهل

وقول مزرد بن ضرار الذبياني :

واني أرد الكبش والكبش جامع .°. وأرجع رمحي وهو ريان ناهل
ولعله يقصد بالودائع جمع ودیعة وهي ما استودع ، وهي الروح هنا .

إلى مخايل الهلاك بعنف شديد (تداركني منه خليج) ثم تشير
إلى واقع النجاة في فرحة الضعيف والغريق ، حين يجد أمل
النجاة قد تحقق واقعا .

ويجسد بشر في الصورة في البيت التالي الفعل الإنساني
الذى تمثل في عفو أوس عنه في صورة من يختطف ويتدارك من بين
براشن الموت ، حيث يقف انتشاله والنجاة به أمام صورة النهلات
(الرماح) حين تخطف الودائع (الأرواح) وتظل ترفرف فوقها .

كما يقتنص بشر قوة قومه وغياب قوة خصومه في زئير
الأسد حين يقول :^(١)

فلو عاينتنا وبني كلابٍ .°. سَمِعَتْ لَنَا بَعْقَوْتَهُمْ زَئِيرًا

ويجسد بشر ما تبقى واستمر من أمجادهم وآثرهم في صورة
الأشافي الراسيات فيقول :^(٢)

وَكُنَّا دُونَهُمْ حِصْنًا حَصِينًا .°. لَنَا الرَّأْسُ الْمُقَدَّمُ وَالسَّانِمُ
وَقَالُوا لَنْ تُقِيمُوا إِنْ طَعَنَّا .°. فَكَانَ لَنَا وَقَدْ طَعَنُوا مُقَامُ
أَشَافٍ مِنْ خَزِيمَةِ رَاسِيَّاتٍ .°. لَهَا حِلُّ الْمُنَاقِبِ وَالْحَرَامُ

فلقد رأى في استقرار الأشافي ، صورة يتجسد فيها بقسا
قومه وقوتهم ، وقد نُكِر في شرح هذا البيت أن بشرا يقول :^(٣)

(١) الديوان : ٩٣ (١٧ : ٢٠) عقوتهم : أى ناحيتهم .

(٢) الديوان : ٢٠٦ (٤١ : ١٧ - ١٩) .

(٣) التبريزي : شرح المفضليات : ١١٦٧/٣ .

" نحن ثلاث قبائل كالأثافي ، يعني قریشا وأسدا وكنانة ، فالعز يستوى بنا استواء القدر على الأثافي " وربما لا يكون منزع بشر في ذكر الأثافي هو منزع العدد والأستواء بين هذه القبائل ، وإنما منزعه هو ذكر بقائهم وقوتهم ، واستمرار ذلك ، أخذا من المفهوم العام للأبيات ، واعتمادا على قول العرب (بقيت من فلان إثنية خشناً: أى بقي منهم عدد كثير) .

وفي قول بشر: (١)

فَإِذَا صَفَرْتَ عِيَابَ الْوُدِّ مِنْكُمْ . . . وَلَمْ يَكْ بَيْنُنَا فِيهَا زِمَامٌ
فَإِنَّ الْجَزَعَ جَزَعَ عَرَبِيَّتَيْنِ . . . وَبُرْقَةَ عَيْهَلٍ مِنْكُمْ حَرَامٌ

نجد بشرا قد جسد حفظ المودة والحرص على أسبابها بما يقتضيه ذلك من وفاء وإخلاص ، في أمر تحفظ فيه الأسرار ، ويستودع فيه حر مال الإنسان ، حين جسد ذلك في قوله (عياب الود) وقد شاع هذا التعبير في العربية فمن ذلك قوله صلى الله عليه وسلم (الأنصار كرشى وعييتي) (أى خاصتي وموضع سرى ، والعرب تكني عن القلوب بالعياب ، لأنها مستودع السرائر ، كما أن العياب مستودع الثياب) . ومنه الحديث (لأسلال ولا أغلال ، وإن بينننا عيبة مكفوفة) (أى بينهم صدر نقي من الغل والخداع مطوي على الوفاء بالصلح) . (٢) وقال الرضى : (والمراد بالعيبة المكفوفة السلم

(١) الديوان : ٢٠٧ (٤١ : ٢٣ ، ٢٤) .

(٢) ابن الأثير : أبو السعادات المبارك بن محمد : النهاية في غريب الحديث والأثر - ٣ / ٣٢٧ - تحقيق طاهر أحمد الزاوي ، محمود محمد الطناحي - المكتبة الإسلامية .

الذى يضم النّشر ويجمع الأمر ، كأنه عليه الصلاة والسلام شبه حال السلم من أنها تحجز الفريقين عن شن الغارات ، وتكف أيديهم عن المجاذبات بالعيبة المشرّجة ، التى لا تنتشر مطاويها ، ولا يتناهب مافيها)^(١) . فلقد جسد الأمر المعنوى في الأمر الحسى ، وجسد ما يقوم بين الناس من التعامل فيما يراه الإنسان ويحسه حوله ، حيث جسد حفظ الود في العيبة التى تحفظ المتاع ، وكأنها تشد عليه ، فإذا انفرط ذلك بفعل الضغائن والأحقاد صفّر الود من هذه العياب الحافظة ، لذلك نجد أحدهم عاتبا على أبناء عمومته يقول :^(٢)

وكادت عيابُ الودِّ منا ومنكم . . وإن قيل أبناءُ العمومة تصفّرُ

وإذا تأملنا صورة بشر ، رأيناه يجعل فرط هذه العيبة ، من جانب خصومة الذين فرطو في هذا الود ، ويجعل الجزاء على ذلك أن تحرم عليهم هذه الديار المذكورة التى صور خصوبتها ونبتها في الأبيات التالية :^(٣)

فإن صَفِرَتِ عِيَابُ الودِّ منكم . . ولم يَكُ بيننا فيها ذِمَام
فإن الجِرْعَ جِرْعَ عُرْيَتَاتٍ . . وبُرْقَةَ عَيْهَلٍ منكم حَرَام

(١) الشريف الرضى : محمد بن أبي أحمد الحسين : المجازات النبوية : ١٠٢ ، ١٠٣ - تقديم وضبط وشرح : طه عبد الرؤوف سعد - مكتبة مصطفى البابي الحلبي - مصر .
(٢) أورد المحقق هذا البيت في ملحق ديوان بشر رقم (٦) .
(٣) الديوان : ٢٠٧ ، ٢٠٨ (٤١ : ٢٣ - ٢٦) .

سنمنعها وإن كانت يـلادا .°. بها تـربو الخواصر والسنام
بها قـرت لـبون الناس عينا .°. وحل بها عزاليه الغمام

ولقد جسد بشر الفعل الإنساني المتمثل في المنع من المرعى
والرد على فرط الود في المكان الذي أضحى في لغة البيت ينفصل
عن أولئك ويحرم عليهم (منكم حرام) مقدما استجابة المكان لأمر
المنع على فعل المنع الذي ذكره في البيت التالي: (سنمنعها ...
الخ .

ومن صور تجسيد الفعل الإنساني في اللغة المجازية عند
بشر مانجده في الصورة التي تظهرها لهذا الفعل بارزا في قوى
الطبيعة في مثل قوله: ^(١)

فلما أشـهلت من ذى صباح .°. وسال بها المدافع والإكام

حيث نجد أن الوادى يدفع بهذه الخيل التى علاها فرسان بشر
دفعاً ، فأصبح يسيل بها ، وكأن سير الخيل في هذا الوادى
هو جريان الماء واندفاعه ، ولقد كان الشعر العربي ينظر إلى
هذه الصورة حين قال القائل :

* وسالت بأعناق المطي الأباطح *

وحين قال ابن المعتز:

سالت عليه شعاب الحي حين دعا .°. أنصاره هوجوه كالدنانير

ولقد أشار الخطيب القزوينى إلى هذه الصور فقال (وهذا شبه

معروف ظاهر، ولكن حسن التصرف فيه أفاد اللطف والفرابة، وذلك أن أسند الفعل إلى الأباطح والشعاب دون المطي أو أغناقها، والأنصار أو وجوههم، حتى أفاد أنه امتلأت الأباطح من الإبل والشعاب من الرجال (١).

رابعاً : تجسيد صفات المدح والذم في الالتصاق بالإنسان وفي أعضائه، وما يرتبط به :

درج الشعر العربي على تجسيد صفات المدح أو الذم في الصفات الحسية للإنسان في إشراق الوجه، وغرة الجبين، وشحم الأنف، أو خضوع العنق، وسواد الوجه، واصفرار الأسنان، وقصر الخطو، كذلك جسدت هذه الصفات في ملازمتها للإنسان كظله في هيئته وملبسه وبيته، فمن ذلك قول الخنساء (٢) :

وإن صخرًا لتأتُم الهداة به . كأنه علم في رأسه نار

وقول حسان (٣) :

بيضُ الوجوه، كريمةُ أحسابهم . شمُّ الأنوفِ من الطرازِ الأول

(١) الخطيب القزويني : الإيضاح في علوم البلاغة : ٣٠٠ - دار الكتب العلمية، بيروت - الطبعة الأولى ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م.

(٢) الخنساء : ديوانها : ٧٠ - تقديم وشرح كرم البستاني، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢ م.

(٣) حسان بن ثابت : ديوانه : ٧٤ / ١، تحقيق وليد عرفات، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤ م.

وقول الأعشى :^(١)

وترى الأعداءَ حَوَّلَى شُزْرَا .: خاضعي الأغناقِ أمثالَ الودَّحِ
قد بنى اللؤمُ عليهم بيتَه .: وفشاً فيهم مع اللؤمِ القلح
فهمُ سودٌ ، قصارٌ سَعِيهم .: كالخُصَى أشعلَ فيهن المَدَح
يضربُ الأذنَى إليهم وجهَه .: لا يبالي أئ عينيَه كفَّح

ولم يكن بشر خارجاً عن هذا السنن ، فمن ذلك قوله :^(٢)

شوازها كالفنا قوداً أضربها .: شُمُ العرانيينِ أبطالٌ همُ خلفوا
أباهمُ ثم مازالوا على مُثل .: لا يَنكُلُون ولا همُ في الوغى كُشفُ

وقوله :^(٣)

حتى تزورى بني بدرٍ فإنهمُ .: شُمُ العرانيينِ لا سودٌ ولا جُعد

والذى يهمنا الآن هو التوقف عند بعض هذه الصور لنتأمل فيها شيئاً من وجوه هذا الإلحاح على نقل هذه الصفات المعنوية في شكل حسي يتجسد في جسد الإنسان وهيئته وحركته ، فلنتأمل وصف بشر ليد مدوحيه بالعطاء في قوله :^(٤)

(١) الأعشى : الديوان ق ٣٦ : ٥٨ - ٦١ . الودح واحد ها وذحة وهي الخنفساء . القلح : اصفرار الأسنان .

(٢) الديوان : ١٤١ (٢٨ : ١٥ ، ١٦) الشوازب من الخيل : المضمرات . قود : جمع أقود وهو الفرس الطويل العنق والظهر . العرانيين : الأنوف - واحد ها : عرنين .

(٣) الديوان : ٥٢ (١٢ : ١٧) .

(٤) الديوان : ١٧٢ (٣٦ : ٥) .

خَاضِلُ الْكَفِّ مَا يَلِيطُ أَذْ مَا انْتَابَهُ مُجْتَنِدُوهُ بِاعْتِلَالِ

وقوله: (١)

لَهُ كَفَّانٌ كَفُّ كَفِّ ضُرٍّ . . . وَكَفُّ فَوَاضِلٍ خَاضِلٌ نَدَاهَا

وقوله: (٢)

مَتَحَلِّبُ الْكَفِّينَ غَيْرُ غُضْبَةٍ . . . جَزَلُ الْمَوَاهِبِ مُخْلِفٌ مَا يُتْلَفُ

إن تجسيد العطاء في نضرة الكف ، وتلينها ، وتحلبها يأتي من خلال النظر إلى هذا المدوح ، وقد احتوى الخير بيده ، وأضحت كفه محل قوى الخصب وامتداد الحياة ، في كونها خضلة ندية ، تقيم النماء لمجتدى عطائه ، وفي كونها متحلبة بكل ما يشع به لفظ متحلب من استمرار وقوة في التحلب بالعطاء .

ونجد في شعر بشر على هذا النحو الذي يسبغ فيه الأعضاء بالصفات المعنوية ، أن الأعضاء تختلف صفتها باختلاف الموقف وباختلاف الصفة التي يريد إسباغها عليها ، ففي موقف العطاء نجد أنه يصف الذراع بالسعة:

فَقَنَّ وَأَعْطَانِي الْجَزِيلَ وَإِنَّهُ . . . بِأَمْثَالِهَا رَحْبُ الذَّرَاعِ نَهْشُوزُ (٣)

وفي موقف الحرب يصف الذراع بالضخامة والقوة:

(١) الديوان: ٢٢٣ (٤٦ : ٢١) .

(٢) الديوان: ١٥٥ (٣١ : ١٣) .

(٣) الديوان: ١٠٦ (٢٢ : ٢) .

يَكُلُّ مَجْرَبٌ كَاللَّيْثِ يَسْمُو .: إلى أَقْرَانِهِ عَمِلَ الذَّرَاعُ (١)

وامتدادا لهذا النسق الذى يحيل الصفة المعنوية الى الارتباط بالأعضاء ، نجد أن الأعضاء أحيانا تقوم مقام الصفة المعنوية فمن ذلك قول بشر حين أحلَّ اليد محل التفضل والإنعام :

فَإِنْ تَجْعَلَ النِّعْمَاءَ مِنْكَ تِمَامَةً .: وَنُعْمَاكَ نُعْمَى لَا تَزَالُ تَفِيضُ
يَكُنُّ لَكَ فِي قَوْمِي يَدٌ يَشْكُرُونَهَا .: وَأَيْدَى النَّدَى فِي الصَّالِحِينَ قُرُوضُ (٢)

ومن هذا التجسيد للصفات المعنوية حول الانسان قول بشر :

وَأَضْحَوْا مِنْ جَدِيلَةٍ فِي مَحَلٍّ .: لَهُ غَايَاتُهَا وَلَهُ لُهَاهَا
نَمَوْهَ فِي فُرُوعِ الْمَجْدِ حَتَّى .: تَأْزُرَ بِالْمَكَارِمِ وَارْتَدَاهَا (٣)

إننا نقف أمام هذه الصورة التى تجسد أمامنا آباء المدوح وأجداده ، وقد امسكوا فروع المجد ، وأخذوا ينمون داخل هذه الفروع ، مما هيأه لأن يتزر بالمكارم ، حيث جعلت اللغة الشعرية المكارم لباسا منه الإزار ومنه الرداء ، فى صورة تضع الذهن أمام هذا المدوح الذى يتجاوز لباس الضرورة إلى لباس الكمال والشرف حين يسمو الى أفق المكارم فيرتديه .

وأمام هذا الأفق الذى تنشده نفس الكريم ، نقف فى شعر

(١) الديوان : ١١٠ (٢٣ : ١٢) . عمل الذراع : أى ضخم الذراع .

(٢) الديوان : ١٠٧ (٢٢ : ٥ ، ٦) .

(٣) الديوان : ٢٢٣ (٤٦ : ١٨ ، ١٩) . اللها : الأموال والعطايا .

بشر أيضا أمام نموذج آخر لا يستطيع أن يتسامى إلى هذا الأفق ، بل يقصر ويتراجع عنه ، ويقيم لنا بشر هاتين الصورتين في شخص واحد في حالين مختلفين من النظر إليه ، فعندما كان مغضبا عليه قال :

إِذَا مَا الْمَكْرَمَاتُ رُفِعْنَ يَوْمًا .°. مَدَدَتْ لِنِيلِهَا بَاعًا قَصِيرًا (١)

وعندما رضي عنه جعله هو المجلى في هذا الميدان ، وهو السابق غيره إليها ، فهو القائل عن أوس بن حارثة الذي جاء فيه البيت السابق :

إِذَا مَا الْمَكْرَمَاتُ رُفِعْنَ يَوْمًا .°. وَقَصَّرُ مَبْتَغَوْهَا عَنْ مَدَاهَا
وَضَاقَتْ أَذْرُعُ الْمُثَرِّينَ عَنْهَا .°. سَمَا أَوْسٌ إِلَيْهَا فَاحْتَوَاهَا (٢)

وهكذا تتجسد المكارم في هذه الصور في أمر يحس ويقام ويسابق إليه ، ليرى من يستطيع احتواءها ، ومن هو عاجز عن ذلك ؟ فالذى يستطيع احتواءها هو الذى تخبب كفه بها ، والذى تضيق كفه عن العطاء هو الذى يقصر عنها .

المثالية

ولقد حقق الجمع بين الصورتين التالية وضدها ، جلاء الصورة المثالية ، وتفرد أوس بها ، ولذلك لانجد معنى لتفضيل قول الشماخ بن ضرار حين يقول :

(١) الديوان : ٩١ (١٧ : ١٠) .

(٢) الديوان : ٢٢٢ (٤٦ : ١٥ ، ١٦) .

إذا ماراية رُفِعَتْ لَمَجْدٍ .°. تلقاها عرابة باليمن

على قول بشر ، بسبب ما فيه من الإيجاز ، وإتيانه بالمعنى الذى أتى به بشر في بيتين في بيت واحد ، كما ذكر ذلك ابن سنان الخفاجي حين قال : (ولحمد الإيجاز فُضِّلَ أحد الشعراء على صاحبه إذا كانا قد اشتركا في معنى وأجزأ أحدهما في ألفاظه أكثر من الآخر ، ولهذا قد موا قول الشماخ ابن ضرار (وذكر بيته السابق) على قول بشر بن أبي خازم (وذكر بيتيه السابقين) وإذا كان بن أبي خازم سبق الشماخ إلى المعنى ، إلا أنه جاء به في بيتين واختصره الشماخ ، فأتى به في بيت واحد) .^(١)

ومن هذا التجسيد للصفات المعنوية الذى يقيم الصفة حول الإنسان أو يلصقها بمواضع الشرف والكرامة منه مانجده لدى بشر في هجائه حين يقول :^(٢)

حباك بها مولاك عن ظهر بفضة .°. وقلدها طوق الحمامة جعفر
رضيعة صفح بالجباه ملئة .°. لها بلق يعلو الرؤوس مشهر
فأوفوا وفاء يغسل الذم عنكم .°. ولا بر من ضبأ والزيت يغصر

الجباه

حيث نرى أن الإنسان المهجور ، قد أضحي في إसार الذم يحيط به ، ويشتهر به في طلعتة ويلازمه ، أهد الدهر ، ملازمة

(١) الخفاجي : عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي : سر الفصاحة : ٢١٦ - دار الكتب العلمية - ط ١ عام ١٩٨٢ م - ١٤٠٢ هـ - بيروت .

(٢) الديوان : ٨٩ : (١٦ : ٢٨ - ٣٠) .

تجعلنا ندرك معنى سخريته عندما يقول (فأوفوا وفاء يفسل
الذم عنكم) لأن الذم بالغدر قد لازم جباههم .

الفصل الثالث

الكناية

الكناية كما عرفها الإمام عبد القاهر هي: (أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيسمى به إليه ويجعله دليلا عليه، مثال ذلك قولهم (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة. و (كثير رماذ القدر) يعنون كثير القرى، وفي المرأة: (نؤوم الضحى) والمراد أنها مترفة مخدومة، لها من يكفيها أمرها، فقد أرادوا في هذا كله، كما ترى معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكن توصلوا إليه بذكر معني آخر من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان^(١) وقد عرفها الخطيب القزويني بقوله: الكناية * لفظه أريد به لازم معناه مع جواز ارادة معناه حينئذ، كقولك: (فلان طويل النجاد) أي طويل القامة...^(٢)

أعني
وحيث اعتبر في دراستي هذه الكناية جزءا من أجزاء الصورة الشعرية، مستقلا عن المجاز، فاني أتأسى في ذلك بورودها قسما مستقلا في تراثنا البلاغي، ولأنها تشتمل على صورة

(١) عبد القاهر: دلائل الإعجاز: ٦٦ - قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر - مكتبة الخانجي بالقاهرة.

(٢) الخطيب القزويني: كتابه السابق: ٣٣٠.

تختلف في طبيعة تكونها عن طبيعة المجاز ، بما يبدو فيها من اختزال للتجربة حول الأشياء والمواقف ، في صور تطلق ، ويحيل ذهن إليها ، على نحو يكاد يظهر التعارف عليه . وسأتجاوز مسألة عد الكناية مجازاً أولاً ^(١) إلى تأمل الكناية في شعر بشر في التركيب اللغوي الذي تحمله ، والصورة التي تقيمها في ذهن ، مع عدم إهمال دلالة الكناية ، وذلك لأن الصورة التي تظهر بها الكناية يجب ألا ينفك نظرنا في ظاهرها ، عما تحمله في باطنها ، لأنه من خلال تعانق الدلالة بالظاهر ، نقف على نبض الصورة وحيويتها .

وحين نتأمل ملاحظة القدماء في جعل الكناية على ثلاثة أنواع ، كناية عن صفة ، وكناية عن موصوف ، وكناية عن نسبة ، فإننا نلاحظ أن القاسم المشترك في دلالة الكناية هو الصفة ، ولعل ذلك كان نتيجة لما يلحظونه من تكثيف لصورها حول الوصف بشقيه المحمود والمذموم .

وإذا أردنا أن نتأمل الكناية في شعر بشر ، فإننا نقف على هذا الوصف الذي تظهره الكناية ، وتجسده صورة بتركيبها اللغوي الظاهر ، الذي يتخذ من حركة الأشياء ، والكائنات ، وعلاقة الإنسان بمتغيرات الحياة ، وعلاقته بما حوله ، صوراً تفصح دلالاتها عن العلاقة المتشابكة بين الإنسان وما حوله ، وأن الإنسان وما يرتبط به يتخذ وصفه من هذه الدلالات التي تعبر عنها هذه

الصورة المتشابهة. فإذا وصف بشر المرأة التي يهواها ، رأيناها
يصفها مثلاً بهذه الصورة :^(١)

هَضِيمُ الْكَشْحِ مَاغْدَيْتِ بِبُؤْسٍ . . . لَا مَدَّتْ بِنَاحِيَةِ الرَّسَّاقِ

ف نجد أن الصورة حملت تغلب هذه الفتاة على غوائل الدهر ،
وتميزها عن عيش الفقر ، وترفعها عن الحاجة إلى مغالبة الحياة
بعلف البهائم ، وتقديم ما تحتاجه عند رباقتها . لذلك نرى بشرا
يرفع فتاته عن صورة الشقاء والعناء التي يعانيها سواد الناس ،
فهو لا يريد لها أن تكون من هذا النمط الذي يعاني الحياة .

وتشير كتابات بشر على نحو يتضح لنا فيه اتخاذها من
العلاقات المتشابهة بين السلم والحرب ، والعزة والذل ، والجود
والبخل ، والخصب والجذب .^(٢) ما تستثير به الوجدان ، وتختزل
به مواقف الانسان من هذه المتغيرات ؛ فالجود على المعدمين
يظهر حينما يفتربهم الدهر والحرب ، وتتجلى الشجاعة والبسالة
حين يكشف النساء عن سوقهن ، وتبرز الكاعب منهن ، ويجلسون
خد مهن .

وتتراوح أغلب كنايات بشر بين الأساليب التالية :

١ - الكنايات التي تقيم صفات عن طريق النفي .

(١) الديوان : ١٦٢ (٣٤ : ٥) . ولا مدَّتْ : من مد الإبل : وهو أن
تخلط الماء بدقيق أو سويق أو شعير جش ثم تسقيها . الرِّسَّاق :
جمع الرِّبْقَة : وهي الحبل أو الحلقة تشد بها البهائم .

(٢) الكنايات التي تقيم صفات يتحدد زمانها بالظرف مثل (إذا -

إذا ما - عند - غداً - يوم ...) .

(٣) الكنايات التي تقيم صفات عن طريق الإثبات المجرد عن الظرف .

(٤) الكناية عن الموصوف بذكر صفته .

وقد تم هذا التقسيم ، للتركيز على لون واضح في نمط من هذه الكنايات ، ولا يعنى ذلك إغفال التداخل بين هذه الأساليب ، فنجد أسلوب النفي مثلاً يأتي لنفي صفة في ظرف معين أو صفة مجردة عن الظرف

١ - الكنايات التي تقيم صفات عن طريق النفي :

يستخدم بشر هذا الأسلوب ليقوم به صفة ، يتضح للموصوف به تميزها ، والإشعار بأنها صفة نادرة ، إذ ينتزعها من الإلف والعادة ليقوم بها المثال ، الذي ينشده ، فهو القائل في وصف الجيش :^(١)

وَجَمِيعٌ قَدْ سَمَوْتُ لَهُمْ بِجَمِيعٍ . . رحيب السَّربِ ليس له كِفَا

لُهُامٍ مَا يُرَامُ إِذَا تَهَافَى . . ولا يُخْفِي رَقِيْبَهُمُ الضَّرَا

فكنى عن اتساع الجيش بقوله (رحيب السَّرب) وكنى عن كثرتهم

(١) الديوان : ٥ (١ : ٢٠ ، ٢١) واللهم : الجيش الكثير كأنه يلتهم كل شئ من اللهم وهو الابتلاع . الضرا : ما وراك من الشجر وغيره ، وهو أيضا المشي فيما يواريك عن تكيده وتختله .

بقوله (لهام) ثم جاءت الصفات بالكناية بعد هذا عن طريق
النفي (رحيب السرب ليس له كفاء) ، (لهام ما يرام... ولا يخفي
رقيهم الضراء) ، فكان هذا الجيش منفرد عن الجيوش ، حين
تقيم له هذه الصفات بأسلوب النفي ، الذي يقف أمامنا ليلغي
من الأذهان أى تصور للنيل من هذا الجيش ، وليس أى خلل
نتصوره فيه ، ويتجاوز به الحدود التى قد يتصورها من يتصور
الجيوش واستعداداتها . فلو تصورنا أن من العذر والحيطة أن
يتخذ الرقيب له وقاء من الشجر وغيره يحتوى به من العيون ، فان مثل
هؤلاء في عزتهم وتفوقهم لا يحتاجون إلى ذلك . ولقد كرر بشر
هذه الصورة الكنائية الأخيرة في قوله :^(١)

عَطَفْنَا لَهُمْ عَظْفَ الضَّرُوسِ مِنَ الْمَلَأَ . . . بِشَهْبَاءَ لَا يَمُشِي الضَّرَاءُ رَقِيبُهَا

ولعل بشرا عند استخدامه أسلوب النفي في هذه الكنايات ، كان
ينظر إلى مقارنة هؤلاء الذين يقيم لهم هذه الصفات بأولئك
الذين لا يستمتعون بها ، ومن ثم التعريض بهم خاصة إذا عرفنا
مشاحناته مع كثير من القبائل ، وحروبه معهم ، فلو نظرنا إلى
قوله :^(٢)

حَتَّى حَلَلْتُ نُسُوعَ رَحْلِ مِطِيتِي . . . بِفِئَاءٍ لَا بَرِمٍ وَلَا مُتَغَضِّبٍ

نجد أن الكناية عن السماحة والبذل بعدم برمه وتغضبه فقط ، همالا

(١) الديوان : ١٥ : (٣ : ١٠) .

(٢) الديوان : ٣٨ : (٧ : ١٧) .

تليق بمقام هذا المدوح الذى لا يريح ناقتة ، ولا يلقي عنها
رحله إلا في داره . ولكننا إذا تصورنا المقارنة بينه وبين كثير من
السادة الذين يرحل إليهم الشعراء والمتكسبون ، وتصورنا أيضا
أولئك الذين قد يظهر منهم ذلك ، وأن الشاعر أراد أن يميز
مدوحه عن أولئك ، ويعرض بهؤلاء ، إذا تصورنا ذلك وجدنا
أن الكناية بهذا الأسلوب لها وقعها وأثرها في النفوس .

ومن ذلك قوله :^(١)

لا جارُّهم يرهَّبُ الأحداثَ وسَطَهمُ . . ولا طريدُهم ناجٍ إذا طردوا

حيث نجده يعبر عن عزتهم وقوتهم ووفائهم بجوارهم بهذا الأسلوب
الذى ينفى الغدر عنهم ، ولعله حين استخدم هذا الأسلوب
كان ينظر الى أولئك الذين لا يستطيعون الوفاء بهذه المهمة ،
ويعرض بأولئك الذين يغدرون بجوارهم ، فيلحق بهم السب والعار ،
كالغدر الذى لا زم مجير صفح الوارد في شعر بشر ،^(٢) وكالغدر
الذى لا زم بني جعفر بن كلاب حين قتل ابن ضباء الأسد في جوارهم ،^(٣)

(١) الديوان : ٥٨ (١٢ : ٢٠) .

(٢) صفح : اسم رجل من كلب جاور قوما من بني عامر فقتلوه (لسان العرب : صفح) .

(٣) ضباء : رجل من بني أسد ، كان جارا لبني جعفر ، فقتل في جوارهم ، فلم يدركوا ثأره ، ولا ودوه الى أهله (التبريزي : شرح المفضليات : ١٣٠١ / ٣ تحقيق على محمد البجاوى ، دار نهضة مصر) ، وذكر محقق الديوان : ٨٠ الخلاف فى اسمه ثم قال : (والعجيب أن الخلاف موجود فى شعر بشر نفسه ، فهو يسمى الرجل : ابن ضباء فى البيت ١٧ ، والبيت ٢١ ويسميه ضباء فى البيت ٣٠ من القصيدة ١٦ وهذا عجيب .) وقد يكون الاختلاف فى الاسم طبيعيا شأن كثير من الأسماء ، ولا خلاف فى أنه ضباء ، أو ابن ضباء - كما ورد فى شعر بشر - لأن ذلك يعود الى الاكتفاء باسم الأب عن الابن .

والذى أضغى مجالا لتندر بشر بهم في مثل قوله: (١)

فمن يك من جار ابن ضبأ ساخرا . . فقد كان في جار ابن ضبأ مسخر

وما يليه من الأبيات التي يقول في آخرها: (٢)

حباك بها مولاك عن ظهر بغضة . . وقلدها طوق الحمامة جعفر
رضيعة صفح بالجباه ليمّة . . لها بلق يعلو الرؤوس مشهر
فأوفوا وفاء يغسل الدم عنكم . . ولا ير من ضبأ والزيت يعصر

ولقد سار ذكر هذا الغدر في غير شعر بشر ، فهذا أوس بن غلفاء
الهميمي ، يذكر هذا الرجل الأسدى ، ويجعل الفخر لقومه
في عدم غدرهم به ، حين يقول: (٣)

فإنّا لم يكن ضبأ فينا . . ولا ثقّ ولا ابن أبي عصام

وهنا نتبين قيمة نفي الرهبة عن جارهم: (لا جارهم يرهب الأحداث
وسطهم ...) لأن أمن المستجير هو الذى يبقى دالا على عزة القبيلة
وسيادتها ، لأنه لا يلجأ الا وهو محل طلب مستمر ، وبالمقابل
نجد بشرا في الشطر الثاني: (ولا طريد هم ناج إذا طردوا) يوحى
لنا بأن طريد قومه لا يتمكن من النجاة ، حتى ولو كان مستجيرا .

(١) الديوان: ٨٥ (١٦ : ١٧) .

(٢) الديوان: ٨٩ (١٦ : ٢٩ ، ٣٠) .

(٣) التبريزى: كتابه السابق: ٣ / ١٣٠١ .

ومن هذا الأسلوب قول بشر: (١)

وما يندوهم الناري ولكن .: بكلّ محلّة منهم فيشام
وما يسمي رجالهم ولكن .: فضول الخيل ملجّة صيام

وقوله: (٢)

حتى تزوري بني بدر فإنهم .: شمّ العرانيين لا سود ولا جعد

وقوله: (٣)

ألا بلحت خفارة آل لأم .: فلاشاة ترد ولا بعيرا

٢ - الكنايات التي تقيم صفات بتحدد زمانها بالظروف (إذا - إذا ما -

عند - فداة - يوم) ؛

تقيم هذه الكناية صفات في مواجهة ظرف يستدعي الصفة،
أو موقف يستوجبها ، مما يجعلنا أمام القادرين على الاحتفاظ بتلك
الصفة ، ومغالبة عوادي الدهر ، التي لا يثبت أمامها إلا القليل ،
وإذا كانت المواقف هي التي تمتحن صدق الرجال ، فإن كنايات بشر
بهذا الوجه تأتي مجسدة لمواقف تمتحن في الرجال صدق العزيمة،
وصدق البذل والسماحة في نفوسهم ، فترسم الموقف والحالة، لتقيم

(١) الديوان: ٢٠٩ (٤١: ٣٠، ٣١) .

(٢) الديوان: ٥٧ (١٢: ١٧) .

(٣) الديوان: ٩٠ (١٧: ١) يقال: بلحت خفارته: إذا لم يصف
(لسان العرب: بلح) .

صفة البطولة أوضدها ، مستثيرة الوجدان العربي ، الذى يهتز
للنجدة وحماية الشرف والعرض ، فمن ذلك قول بشر:^(١)

ليسوا إذا الحرب أبدت عن نواجزها
يوم اللقاء بأنكاسٍ ولا كُشفٍ

فالموقف هنا موقف الحرب المهيولة التى تكشر عن أنيابها ، وموقف
الرجال هو القوة والتسلح والصدق ، فكان هؤلاء القوم يفرون
من الموت الى الحياة حين يلاقون هذه الحرب ، يفرون من
موت الفرار والهزيمة ، وسبي النساء ، ولحوق العار بهم الى
الثبات في الحرب والصدق في اللقاء ، والصمود بكل ما يملكون . وهكذا
تقام صفة البطولة من خلال تحديد الموقف الذى يستوجبها ،
وهؤلاء هنا بخلاف أولئك الذين يهجمون بشر ، فيجسد هروبهم من
الموت الى الموت أمام الموقف الذى يستوجب صمودهم ، ولكنهم
لا يقدرّون على ذلك حين ملاقاته قومه:^(٢)

فلما أيقنوا بالموت ولّوا .: شللاً مُرملين بكلّ قاع
فكم غادرن من كاپٍ صريع .: تُطيفُ بِشِلْوِه عُرْجُ الضِّبَاعِ
وكم من مُرْضِعٍ قد غادرَوها .: لهيف القلبِ كاشِفة القناعِ
ومن أخرى شاهرة تنادى .: ألا خَلَيْتُمُونَا للضِّبَاعِ

ولذلك فإنّ بشرا حين يرسم هذه الصفات أمام المواقف أو التخلي

(١) الديوان: ١٥٩ (٣٢ : ١٤) .

(٢) الديوان: ١١١ ، ١١٢ (٢٣ : ١٦ - ١٩)

عنها ، إنما يجسد موقف الإنسان البطل أمام أحداث الدهر وتقلباته ،
فهو حين يرثى أخاه سميرا ، نراه يقيمه بطلا يقاوم كثر الزمان
على أولئك الذين عضهم بنابه :^(١)

يَا سَمِيرُ مِنَ لِلنِّسَاءِ إِذَا مَا . قَحَطَ الْقَطْرُ أَمَّهَاتِ الْعِيَالِ
كُنْتُ غِيثًا لَهْنٍ فِي السَّنَةِ الشَّهْبَاءِ ذَاتِ الْغُبَارِ وَالْإِمْحَالِ
الْمُهَيِّنُ الْكُومَ الْجَلَدَ إِذَا مَا . هَبَّتِ الرِّيحُ كُلَّ يَوْمٍ شَمَالِ

وحين يرثى نفسه يفخر بأنه الصبور في موقف الحرب ، الذي
تبرز فيه الكعاب ، ويتشاجر فيه الأبطال لهوله وشدته يقول :^(٢)

صَبُورًا عِنْدَ مُخْتَلَفِ الْعَوَالِي . إِذَا مَا الْحَرْبُ أَبْرَزَتْ الْكَعَابَا
وَطَالَ تَشَاجُرُ الْأَبْطَالِ فِيهَا . وَأَهْدَتْ نَاجِذَا مِنْهَا وَنَابَا

ويمدح أوس بن حارثة بقوله :^(٣)

فَدَى لَكَ نَفْسِي يَا بَنَ سَعْدَى وَنَاقَتِي . إِذَا أَبَدَتْ الْبَيْضُ الْخِدَامَ الضَّوَائِعُ

ومن ذلك قوله :^(٤)

فَسَائِلُ بِقُوسِي غَدَاةَ الْوَعَى . إِذَا مَا الْعِذَارَى جَلَوْنَ الْخَدَامَا

(١) الديوان : ١٧٤ (٣٦ : ١٣ - ١٥) .

(٢) الديوان : ٢٨ (٥ : ١٤ ، ١٥) .

(٣) الديوان : ١١٦ (٢٤ : ١١٣) .

(٤) الديوان : ١٨٨ (٣٩ : ٩) .

ومن ذلك قوله: (١)

وسل نُمَيْرَا غِدَاةَ النَّعْفِ مِنْ شَطِيبٍ
إِذَا فُضَّتِ الْخَيْلُ مِنْ ثَهْلَانٍ مَا زْدَهَفُوا
لَمَّا رَأَيْتُمْ رَمَاحَ الْقَوْمِ حَطَّ بِكُمْ
إِلَى مِرَابِطِهَا الْمُقَوَّرَةُ الْخُنُوفُ

وقوله: (٢)

وهم تركوا غداة بني نُمَيْرٍ .°. شُرَيْحًا بَيْنَ ضُبَعَانٍ وَذَيْبٍ
وقد استخدم بشر أسلوب الظرف في بيان صفات الإقدام والجرأة
لديه ، حين يعصف به الزمن في مجاهل الصحراء ، فيتخذ من
الظرف أداة لتجسيد ذلك الهول الذي يلاقيه ويغالبه في مثل
قوله: (٣)

وَمُقَفَّرَةٌ يَحَارُ الظَّرْفُ فِيهَا .°. عَلَى سَنَنِ يُمْنِدَفَعُ الصَّدَاحُ
تَجَاوَبَ هَامُهَا فِي غُورَتَيْهَا .°. إِذَا الْحَرَبَاءُ أَوْفَى بِالْبَرَّاحِ

(١) الديوان: ١٣٨، ١٣٩ (٢٨: ٦، ٧) النعف: ما انحدر من غلظ الجبل
وارتفع عن مجرى السيل . ما زدهفوا : مأخذوا من الغنائم واحتملوه .
المقورة: الخيل الضوامر . الخنف: جمع خنوف، والخناف قيل: لسوى
الفرس حافره إلى وحشيه ، وقيل هو: إذا أحضر وثنى رأسه ويديه في
شق .

(٢) الديوان: ٢٢ (٤: ١٦) .

(٣) الديوان: ٤٥ (١٠: ١٢، ١٣) . سنن: طريق . مندفع الصداح:
الصداح: واد ومندفعه: حيث يندفع ماؤه . أوفى: ظهر وأشرف .
البراح: المتسع من الأرض لا زرع فيه ولا شجر . وأشراف العرباء: كناية
عن شدة الحر .

فلعلك ترى من خلال هذه الكناية ، كيف خلّت الصحراء من حياة
الإنس ، ولم يكن بها إلا الهام تتردد أصواتها في فضاء الصحراء ،
في الوقت الذي يشتد فيها الحر وتخرج الحرباء لتصطلي بأشعة
الشمس. (١)

ولعل اللغة الشعرية التي جمعت بين الحر وبين الهام التي
تظهر عند العرب ليلاً ، كانت تقتصر في ذلك ، السكون الذي شل
الحركة في الصحراء فأصبحت كأنها ليل تظهر فيه الهام . وقد عبر
عن شدة الحر بصورة أخرى ، حين ينطلق بناقته في فلول الصحراء ،
فلا يتردد في أذنه إلا صرير الجندب في قوله : (٢)

أرني بها الفلوات ضامزة إذا . . سمع المجدُّ بها صريرَ الجندب

وعبر عن شدة الحر أيضاً بطريقة أكثر مباشرة ، أمام كناية جسد
فيها سرعة ناقتة من خلال حركة يديها لجعل ذلك الظرف موطناً
لتلك السرعة حين قال : (٣)

ترى في رجع مرفقها نُتوًّا . . إذا ما الآلُ خَفَقَ لا رتفاع

(١) الحرباء : دويبة أعظم من العظاءة ، أغبر ما كان فرخاً ، ثم يعضر ،
وإنما حياته الحر (الحيوان ٦ / ٣٦٣) .

(٢) الديوان : ٣٨ (٧ : ١٦) والضمامزة : التي تضم فاهها فلا تسمع
لها رغاء .

(٣) الديوان : ١١٠ (٢٣ : ١٠) .

٣ - الكناية التي تلهم صفات عن طريق الإثبات المجرد عن الظرف؛

في يجسد بشر هذا اللون من الكناية الوصف عن طريق الإثبات الذي يأتي به عاما قائما في كل الظروف فمن ذلك وصفه للجيش بقوله: (١)

لَهُ سَلَفٌ تَتِيدُ الْوَحْشُ عَنْهُ . عَرِيضُ الْجَانِبَيْنِ لَهُ زُهَاهُ

فوجد أن الوحش ينفر ويفر عن هذا الجمع الذي ملأ الديار، حتى جعل الوحش تنفر من أماكنها النائية ، وذلك لأن الجيش قد بلغ هذه الأماكن ، فلم يعد للوحش وسيلة إلا الفرار.

وقوله في بيان شدة بأس قومه ، ومغالبتهم للخطوب: (٢)

فِي النَّاسِ إِنْ لَقْنَا قَوِي . أَمَتٌ بِثِقَافِهَا إِلَّا انْقِلَابُهَا

فقد جعل الحروب لقومه ثقافا ، تسوى فيها القناة ، فيعودون كما تخرج القناة من الثقاف ، صلبة قوية.

(١) الديوان : ٥ (١ : ٢٢) .

(٢) الديوان : ٢٩ (٥ : ١٩) الثقاف : آلة من خشب فيها ثقب تسوى به الرماح ، تشوى القناة المعوجة على النار ، ثم تدخل في ثقب الثقاف وتسوى . (يقول : نحن إذا غمرنا انقلبنا كما تنقلب القناة إذا صلبت ، ويقال للرجل لا ينكسر من أمر يصيبه ولا يضعف فيه : " وإنه لصلب القناه " ، و " إنه لصلب العود " أي صلب البدن شديد القلب) (ابن الشجري : مختارات شعراء العرب : ٣٤٢) .

وقوله في محبوبته: (١)

دِيَارُ قَدْ تَحُلُّ بِهَا سُلَيْمَى . هَضِيمَ الْكَشْحِ جَائِلَةَ الْوِشَاحِ

حيث نجد في هذه الصورة التي تقيمها الكناية أن لطف كشحها ،
وضموره يبرز حين نرى سعة الوشاح الذي تتشح به ، وقد أبى
جِيلَانِ الْوِشَاحِ عَلَى الذَّهْنِ أَنْ يَنْصَرِفَ إِلَى أَنْ هَضَمَ كَشْحَهَا لِأَمْرٍ
غير اللطف ، وخفة الحركة.

وقوله في هجاء عتبة: (٢)

جَزِيرُ الْقَفَا ، شَبَعَانُ يَرِيضُ حُجْرَةً . حَدِيثُ الْخِصَا وَارِمُ الْعَقْلِ مُعْبَرُ

٤ - الكناية عن الموصوف بذكر صفته :

الكناية بهذا الطريق تخفي الموصوف ، وتذكر الوصف ، فهي
تتجه إلى تجسيد الصفة في الموصوف ، وتكتفى بها عن ذكره ،
فكأنها تتجاوز ماهية الشيء إلى ما انتصوره له من فعل وأثر ، فهي
تقتنص في وجود الشيء خاصيته ، من الجهة التي ينظر بها
المكني إلى هذا الشيء .

ولقد كُنِيَ بِشَرِّ عَنْ كَثِيرٍ مِنَ الْأَشْيَاءِ وَخَاصَّةً : النَّاقَةِ - الْخَيْلِ -

(١) الديوان: ٤٣ (١٠ : ٣) . الوشاح : ينسج من أديم عريضا ويرصع
بالجواهر (لسان العرب : وشح) .

(٢) الديوان : ٨٨ (١٦ : ٢٦) .

المعركة - الصحراء - أدوات السلاح ، بأوصافها التي تتراءى له
على ألوان مختلفة ، تدل على معاناته مع هذه الأشياء ، وعمق
علاقته بها ، تلك العلاقة التي جعلته يكتنز في ذهنه الكثير
من صفاتها ، ليعبر عنها بها ، على النحو الذي يتبدى له به
الشيء كل مرة . فمن ذلك تكتيته عن المعركة بالعجاجة في
قوله :^(١)

اللايسَ الخيلَ في العَجَاجَةِ بال . . . خيلٍ تَسَاقِي سِمَامَهَا نُقَعًا

وعن النساء بالبيض في مثل قوله :^(٢)

فَدَى لَكَ نَفْسِي بِابْنٍ سَعْدِي وَنَاقَتِي . . . إِذَا أَبَدَتْ الْبَيْضُ الْخِدَامَ الضَّوَائِعُ

وكنايته عن الخيل بالجرداء^(٣) ، والطمرة^(٤) ، واللاحق^(٥) .

وكثيرا ما كنى بشر عن الناقة بمثل الصفات التالية :

ناجية - صادقة الهواجر - ذات لوث - حرج مروح .^(٦)

وكنى عن قصائد الهجاء بمشنعات في قوله :^(٧)

سَأَقْذِفُ نَعْوَهُم بِمُشَنَّنَاتٍ . . . لَهَا مِنْ بَعْدِ هُلُكِهِمْ بَقَاءٌ

(١) الديوان : ١٢٦ (١٥ : ٢٦) .

(٢) الديوان : ١١٦ (١٣ : ٢٤) .

(٣) الديوان : ١١١ (١٣ : ٢٣) .

(٤) الديوان : ٤٤ (٨ : ١٠) .

(٥) الديوان : ٤٥ (١٠ : ١١) .

(٦) انظر مثل ذلك على الترتيب في الديوان : ٣٢ (٥ : ٦) ، ٣٥ (٥ : ٧) ،

٤٥ (١٠ : ١٤) ، ٥٠ (٧ : ١١) .

(٧) الديوان : ٣ (١٢ : ١) .

وعن السفينة بقروا^(١) في قوله:

أُجَالِدُ صَفَّهِمْ وَلَقَدْ أَرَانِي .°. عَلَى قَرْوَاهُ تَسْجُدُ لِلرِّيحِ

وبمشجرة في قوله:

يَمُرُّ الْمَوْجُ تَحْتَ مُشَجَّرَاتٍ .°. يَلِينُ الْمَاءُ بِالْخُشْبِ الصَّحَاحِ

(١) الديوان: ٤٧: (١٠: ٢٣) .°

(٢) الديوان: ٤٨: (١٠: ٤٦) .°

الفصل الرابع

الصورة الكلية

ان أنماط الصورة الشعرية التي سبق الحديث عنها من تشبيه ومجاز وكناية ، لهي صور جزئية ، وكان وقوفنا عندها لأنها النواة الأولى ، لتكوين الصورة الكلية ، والذي أقصده بالصورة الكلية هنا هو: تلك اللوحة أو المشهد الذي يقيمه الشاعر لحركة الإنسان أو الحيوان أو الأشياء ، وعلاقات هذه الموجودات بعضها ببعض على نحو يجعلنا نحس بها ونشعر بتحركها وتشخصها . ولذلك قد تشترك في إقامة الصورة الكلية تلك الصور الجزئية ، وربما تخلو منها ، فمن الجانب الأول وهو الغالب في شعر بشر قوله: ^(١)

فلما أدبروا ذرفت دموعي . . . وجَهَلُ من ذوى الشيبِ البُكَاءُ
 كأن حمولهم لَمَّا استقلوا . . . نخيلٌ مَحَلَّمٌ فيها انحناءُ
 وفي الأظمانِ أبكارٌ وعونٌ . . . كعينِ السدرِ أوجُها وضاءُ
 عفا منهن جِرْعُ عُرْيَتِنَاتٍ . . . فصارةُ الفُوارِعِ فالحِساءُ

فالصورة الكلية هنا اشتملت على تشبيهين واستعارة ، بالإضافة الى الهيئته التي يرسمها الشاعر للإطار الذي يتحرك فيه هذا الموقف بما فيه من بكاء وتأنيب ، وحمول راحلة ، ورحلة معها بالفؤاد

(١) الديوان: ١ ، ٢ (١ : ٥ - ٨) .

والهسر والأمنية ، وتتبع لها عبر مسارب المكان .

ومن الجانب الثاني قوله :^(١)

فوارسنا بالحنو ليلة نازلوا .: كفى شاهدوهم لوم من يتغيب
أباتوا بسبحان بن أرطاة ليلة .: شديداً أذاها لم تكد تتجوب

فهنا لا تجد تشبيهاً أو استعارة ، وإنما تجد هيئة محدداً إياها
بالزمان وبالمكان ويوصف حالهم في الحرب في عبارة مكثفة
(كفى شاهدوهم لوم من يتغيب) ويوصف الليلة وما فيها من أذى من
البرد والمطر .

وقوله :^(٢)

أسائلة عميرة عن أبيها .: خلال الجيش تعترف الركاها
تؤيل أن أوب لها بنهب .: ولم تعلم بأن السهم صاها

وقد التفت القديما إلى الصورة الكلية ، وتأملوها ، وأسوها
الوصف ، الذي عدوه غرضاً من أغراض الشعر ، فكان أبو هلال
العسكري يقول (ولما كانت أغراض الشعر كثيرة ، ومعانيهم تشعبه
جمة ، لا يبلغها الإحصاء ، كان من الوجه أن نذكر ما هو أكثر

(١) الديوان : ١٢ (٢ : ٢٤ ، ٢٥) تتجوب : تنكشف وتنجلي .

(٢) الديوان : ٢٤ ، ٢٥ (٥ : ١ ، ٢) .

استعمالا ، وأطول ممارسة له ، وهو المدح ، والهجاء ، والوصف ،
والنسيب ، والمراثي ، والفخر (١).

وعندما قسم أبو تمام كتابه ^{كتاب} الحماسة إلى أبواب ، نجده
يجعل باب الصفات بابا مستقلا من هذه الأبواب إلى جانب ،
الحماسة ، المراثي ، الأدب ، النسيب ، الهجاء الخ ، ويذكر
في هذا الكثير من هذه الصور الكلية مثل : (٢)

وهاجرة تشوي مهاها سموها .°. طبختُ بها عيرانةً واشتويتُها
مفرجةً منفوجةً حُزْمِيَّةً .°. ساندَةٌ سِرَّ المَهَارَى انتقيتها
فطرتُ بها شجعا قُرُوءًا جُرْشُعًا .°. إذا عَدَّ مَجْدُ العيسِ قُدَّمَ بيتُها
وجدتُ أباهَا راضِيَهَا وأُمَّهَا .°. فأعطيتُ فيها الحكم حتى هويتُها

ولست أظن أن عدَّهم الوصف بابا مستقلا كما هو عند أبي هلال
والمرزوقي ، إلا لما كانوا يلاحظونه من خاصية التصوير فيه ، فكان
ذلك داعيا إلى أن يقف متذوقو الشعر وناقده على لوحات من

(١) أبو هلال العسكري : الصناعتين : ١٣٧ .

(٢) المرزوقي : محمد بن الحسن : شرح ديوان الحماسة ٤ / ١٨٠٣ ، ١٨٠٤ ،
نشر أحمد أمين ، عهد السلام هارون ، لجنة التأليف ، الطبعة
الثانية . وورد في شرحه لألفاظ هذه الأبيات : العيرانة : الناقصة
تشبه العير . اشتويتها : سرت عليها حتى أنضأها الهواجر وحسرها
وأذهب لحمها فصارت كالمحترقة . المفرجة : هي التي بعدت مرافقها
عن زورها واتسعت آباطها وفرجت ما بين قوائمها . المنفوجة : الواسعة
الجنبيين . الساندة : القوة الظهر .

هذه المشاهد التصويرية ، بدليل أن هذه المشاهد تتوزع أبواب الشعر الأخرى ، فهناك وصف للمرأة في التشبيب ، وهناك وصف للخيال في باب الحماسة ، وهناك وصف للكرام وللشهداء في باب المدح ، ولذلك نجد أن أبا هلال يلتفت إلى ما في الوصف من تصوير وتشخيص حين يقول : (ينبغي أن تعرف أن أجود الوصف ما يستوعب الموصوف ، حتى كأنه يصور الموصوف لك فستره نصب عينك) وضرب لذلك مثالين ، أولهما يخلو من أنماط الصورة التي عرضنا لها سابقا كقول الشماخ :

خَلَّتْ غَيْرَ آثَارِ الْأَرَاغِيلِ تَرْمِي . . تَقَعُّعُ فِي الْآبَاطِ مِنْهَا وَفَاضُهَا

وعلق عليه بقوله (فهذا البيت يصور لك هرولة الرجالة وفاضها تنقعقع) .^(١)

والثاني يتمثل فيه بعضها وهو قو العتابي :^(٢)

وَالْغَيْمُ كَالثُوبِ فِي الْآفَاقِ مَنَشَرٌ . . مِنْ فَوْقِهِ طَبَقٌ مِنْ تَحْتِهِ طَبَقٌ
تَظُنُّهُ مُصَمَّتًا لَا فَتَقَ فِيهِ فَإِنْ . . سَأَلْتَ عِزَالِيهِ قَلْتَ الثُّوبَ مَنَفْتَقُ
إِنْ مَعَمَّ الرِّعْدُ فِيهِ قَلْتَ مَنَخَرَقُ . . أَوْ لَا لَا الْبَرْقُ فِيهِ قَلْتَ مَحْتَرَقُ

وقبل أن نلج عالم الصورة الكلية عند بشر سنتوقف عند تساؤل

(١) أبو هلال العسكري : كتابه السابق : ١٣٥ . والفواض : جمع
وفضة وهي الجعبة . وفي الوام : ...

(٢) أبو هلال العسكري : كتابه السابق : ١٣٤ . عصب : ...

... ..

مهم هو: هل الصورة الكلية نمط مستقل من أنماط الصورة الشعرية ، أو أنها صورة مركبة منها ؟ وإجابة هذا التساؤل متضمنة فيما سبق عرضه ، إذ أننا عرضنا لصورة كلية ليس فيها أنماط من أنماط الصورة الشعرية السابق عرضها ، وعرضنا لصور كلية تتضمن أنماطا منها ، مما يدل على أن الصورة الكلية نمط آخر من أنماط الصورة الشعرية ، وأيضا فإن الصورة الكلية عندما تتحقق من لوحة تضم عددا من الصور البيانية ، فإن هذا التحقق لا يتم بجمع بعضها إلى بعض ، وإنما يتم بالإطار الذى تحققه الصورة الكلية بما تجسده من حركة وتشخيص ، وضم للموجودات وتفاعلها مع بعضها . فلو نظرنا إلى قول بشر: ^(١)

عَفَتْ أَطْلَالُ مَيَّةَ الْجَفِيرِ .: فهَضِبُ الوَادِيَيْنِ فَبَرَقَ إِيمِرُ
تَلَاعَبَتِ الرِّيحُ الهَوَجُ مِنْهَا .: هَذَى حُرْضِيَّ مَعَالِمَ اللَّبْصِيرِ
وَجَرَّ الرَّاسَاتُ بِهَا ذُبُولَا .: كَأَنَّ شِمَالَهَا بَعْدَ الدَّهْوَرِ
رَمَادٌ بَيْنَ أَظْأَارِ ثَلَاثٍ .: كَمَا وَشِمَ الرَّوَاهِشُ بِالنُّوْرِ

لوجدنا أن الصورة الكلية لا يتحقق وجودها بالاستعارات والتشبيهات التى ضمتها فقط ، وإنما تحققت بهذا الحيز المكاني ، وهذه الحركة الخيالية للأطلال داخل هذا الحيز ، وهذا التجسيد

(١) الديوان: ٩٤ ، ٩٥ (١٨ : ١-٤) والرواهش : عصب وعروق في الذراع .
واحدتها راهشة وراهش . النوور : دخان الشم يعالج به
الوشم ويحشى به حتى يخضر .

والتشخيص لحركة الرياح .

أما الوسائل التي تحدد إطار الصورة الشعرية الكلية في شعر
بشر فهي :

١ - التحديد المكاني :

لقد احتفل الشعر الجاهلي بالمكان ، يحدد به موضع
الأحداث ، وذكرىات الوجدان ، فعندما يذكر الشاعر الأطلال ،
وينسبها إلى الشخص فإنه بذلك يجسدها تجسيدا بارزا ، وحين
يذكر أماكنها يتراءى للسامع صورة هذا الجسد في ذلك المكان ،
الذي قد يكون ذكر الشاعر له بسبب ما يشيره في وجدانه من
أمور ترتبط بحياته بما فيها من حب ، وعزة ومنعة ، وما كان يلاقى
في هذا المكان من أمور تقيم الحب ، وتحفظ الود وتستقر به
زمننا ، فإذا تغير الحال ، أو نأت المحبوبة عن المكان ، تحول
إلى رسم دارس ، وأقامة في أفق خال من الحياة الإنسانية ، وعامر
بالحياة الوحشية ، وجعل من ذلك سببا للبكاء وتسكاب الدموع .

ويظهر التحديد المكاني كثيرا عند بشر في المقدمة الطللية
ورحلة المحبوبة التي تزدهم فيها المواضع وتتحدد حيننا ، وتقل
حيننا آخر ، أو تذكر بدون تحديد للمكان فمن كثرة ذكر المواضع

وتعديدها مانجده في قوله: (١)

ألا بان الخليط ولم يُزَارُوا .°. وقلبك في الطعائن مستعارُ
أسائلُ صاحبي ، ولقد أُراني .°. بصيراً بالطعائن حيث صاروا
تؤمُّ بها الحداة مِياه نَخْلٍ .°. وفيها عن أبانين ازورارُ
أحاذِرُ أن تبين بنوعَيْلٍ .°. بجارتنا ، فقد حُقَّ الحذارُ
فلا يَأْمَا قصرُ الطرف عنهم .°. بِقَانِيَّةٍ ، وقد تَلَعَ النهارُ
بليلٍ مأتين على أروم .°. وشابةً عن شمائلها تَعَار

وقوله: (٢)

تغيرت المنازلُ من سُلَيْمَى .°. برامةً فالكثيب إلى بَطَاح
فأجزع اللوى فَبِراقٍ خَبَّتِ .°. عَفَّتْهَا الْمُعْصِفَاتُ من الرِّيح

ومما لا يتجاوز فيه ذكر المواضع موضعين قوله: (٣)

عفت من سليمى رامةً فَكَثَّيْهَا .°. وشطَّتْ بِهَا عنك النوى وشُعُوبُهَا

وقوله: (٤)

أطلالُ مِيةٍ بالتلاع فَمُنْقَبٍ .°. أضحت خلاً كاطراد المذهبِ

(١) الديوان: ٦١، ٦٢ (١٥: ١ - ٦) ومياه نخل ، أبانين ، قانيصة ،
أروم ، شابة ، تعار أسماء مواضع.

(٢) الديوان: ٤٣ (١٠: ٢٠) وانظر مثل ذلك في القصائد ذات الأرقام:
١ ، ٢٣ ، ٣١ ، ٣٩ ، ٤٦ ق: ٤٦: ٢١٩ .

(٣) الديوان: ١٣ (١: ٣) .

(٤) الديوان: ٣٤ (١: ٢) .

وقوله: (١)

٤٢٢ تغيرت المنازل بالكثيب .°. وعفَى ^{أَيْهَا} أَيَّهَا نَسَجُ الجَنُوبِ
منازلُ من سَلِمَى مُقَفِّرَاتُ .°. عَفَاها كُلُّ هَطَّالٍ سَكُوبِ

ويبرز التحديد المكاني لدى بشر في تحديد مكان الأيام
والمعارك ، فمن ذلك قوله: (٢)

سَائِلُ هَوَازِنَ عَنَّا كَيْفَ شَدَّتْنَا .°. بِالْحِنُوِ يَوْمَ اتَقَوْنَا بَابِنِ مَثْقُوبِ

وقوله: (٣)

وَحَلَّ الْحَيُّ حَيُّ بَنِي سُبَيْعٍ .°. قَرَضِبَةً وَنَحْنُ لَهُمْ إِطَارُ

وكما تتحدد الصورة بالمكان في الأطلال ورحلة المحبوبة ،
والمعارك والأيام ، فإنها تتحدد بالمكان أيضا في تحديد الموقع
المكاني للمشبه به ، حين يروم الشاعر اختيار تلك الصورة من
مكان شهر بوجود هذا الكائن الذي يروم إلحاق مشبهه به
مثل : ليث بعثر ، وحش خبثه ، شور أرينبات ، صدع جبلة أو
شوط . فمن ذلك قول بشر: (٤)

فَمَا صَدَعُ جُبَّةٍ أَوْ بِشُوطٍ .°. عَلَى زُوقِ زَوَالِقِ ذِي كِهَافِ

(١) الديوان: ٢٠ (٤ : ٢٠١) وانظر مثل ذلك في القصائد ذات الأرقام

١٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٢ ، ٣٥ ، ٣٨ .

(٢) الديوان: ٤٠ (٨ : ١) .

(٣) الديوان: ٧١ (١٥ : ٣٦) وانظر مثل ذلك في القصائد ذات الأرقام

١٥ ، ١٧ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٧ ، ٣٩ .

(٤) الديوان: ١٤٨ (٢٩ : ٢٣ - ٢٩) والصدع: الوعل الخفيف الجسم

وجبة وشوط موضعان في جبال طى* .

تَزِلُّ اللَّقْوَةُ الشَّغْوَاءُ عَنْهَا .°. مخالِبُهَا كَأَطْرَافِ الْأَشْأَفِ
 بِأَحْرَزَ مَوْفِلًا مِنْ جَارِ أَوْسٍ .°. إِذَا مَا ضِمَّ جِيرَانُ الضَّعَافِ
 وَمَالَيْتُ بَعَثَرًا فِي غَرِيبٍ .°. يُغْنِيهِ الْبَعُوضُ عَلَى النَّطَافِ
 مُغِبٌّ مَا يَزَالُ عَلَى أَكْمَلٍ .°. يُنَاغِي الشَّمْسَ لَيْسَ بِذِي عِطَافٍ
 بِأَبْأَسَ سَوْرَةٍ لِلْقِرْنِ مِنْهُ .°. إِذَا دُعِيَتْ نَزَالٍ لَدَى الثَّقَافِ

وفي بعض الأحيان نجد أن المكان يذكر بالإشارة العامة التي لا
 تحدد علما له ، فمن ذلك قوله :^(١)

أَمِنْ لَيْلَى وَجَارَتِهَا تَرْوَحُ .°. وَلَيْسَ لِحَاجَةٍ مِنْهَا مُرِيحُ
 وَلَيْسَ مُبَيَّنٌّ فِي الدَّارِ إِلَّا .°. مَبِيتُ ظَعَائِنٍ وَصَدَى يَصْبِحُ

وقوله :^(٢)

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يُوفُوا بِمَا عَهْدُوا .°. وَزَوَّدَكَ اشْتِيَا قَا أَيْةً عَمَدُ وَ
 شَقَّتْ عَلَيْكَ نَوَاهِمَ حِينَ رِحْلَتِهِمْ .°. فَأَنْتَ فِي عَرَصَاتِ الدَّارِ مُقْتَصِدُ
 لَمَّا أَنْيَخْتَ إِلَيْهِمْ كُلَّ أَبْيَسَةٍ .°. جَلَسَ وَنَفِضَ عَنْهَا التَّامَكَ الْقَرْدُ
 كَادَتْ تُسَاقِطُ مِنِّي مُنَّةً أَسْفَا .°. مَعَاهِدُ الْحَيِّ وَالْحَزَنُ الَّذِي أَجِدُ

(١) الديوان : ٤٩ (١١ : ٢٤١) .

(٢) الديوان : ٥٤ ، ٥٥ (١٢ : ١ - ٤) . مقتصد : قال في (اللسان :
 قصد) : (قال الأصمعي : والاقتصاد القتل على كل حال ، وقال
 الليث : هو القتل على المكان ، يقال عضته حية فأقصدته ،
 والاقتصاد : أن تضرب الشيء أو ترميه فيموت مكانه .

٢ - التحديد الزمني :

إذا كان الانسان يتحرك بين قطبي الزمان والمكان ، فإن
انعكاس ذلك في الشعور أمر طبيعي ، ولهذا نجد في شعر بشر
الإطار الزمني محركاً لإطار الصورة في كثير من الأحيان ، فهو
الذي يحدد زمن الرحلة ، كما في قوله :^(١)

هُدُوا ثُمَّ لَايَا مَا اسْتَقَالُوا . . . لَوَجْهَتِهِمْ وَقَدْ تَلَعَ الضَّعَاءُ

ولو تأملنا الزمن في هذه الصورة لوجدناه لا يحدد زمن الرحلة
فحسب ، بل نراه يقيم فيها تتبعاً للزمن نلاحظ فتراته المتعاقبة ،
لنتأمل الوجدان الذي يظل يراقب هذه الفترات ملهوفاً ، يسجل
لحظات الزمن القصيرة ، في فترات تمتد داخل النفس ، فنجد
لفظة (هـ د و ا) التي تشير إلى وقت يعم فيه السكون^(٢) ، استعداداً
للمسير ، ثم الوقت الذي يبرز فيه الجهد والمشقة ، في زمّ الإبل ،
ومعاناة الفراق ، حتى إذا ارتفعت الشمس حُسم الأمر ، وغدا
الفراق أمراً عياناً .

وتارة يحدد زمن المعركة كما في قوله :^(٣)

فَوَارِسُنَا بِالْحِنُولِ لَيْلَةٍ نَازِلُوا . . . كَفَى شَاهِدُ وَهْمٍ لَوْمْ مِنْ يَتَغَيَّبُ

-
- (١) الديوان : ١ (٢ : ١) لآيا : اللأى : الجهد والمشقة .
(٢) حيث يقال : (أتانا بعد هدوء من الليل) أى بعد هزيع من الليل ،
و (أتانا بعد ما هدأت الرجل وسكنت العين) أى سكنت وسكن الناس
(اللسان : هـ د و ا) .
(٣) الديوان : ١٢ (٢ : ٢٤) .

حيث يبرز في هذه الصورة الليلة ، التي أضاءوها بفعلهم ، واستطاعوا
أن يجعلوها ضوءاً كاشفاً لفعلهم الذي يبلغ بها من لم يشهد ها .

ويأتى الزمن محددًا لا متداد المعركة ، ففي قوله :^(١)

لَدُنْ غُدُوَّةٍ حَتَّى أَتَى اللَّيْلُ دُونَهُمْ . . . وَأَدْرَكَ جَرِيَّ الْمُبْقِيَاتِ لُغُوبُهَا

نجد الزمن مجسداً للفعل في امتداده ، من أول النهار حتى الليل ،
وجاءلاً الليل لا فعل الأعداء هو الحد لنهاية المعركة ، وأن
استمرار الفعل في الزمن هو الذي جعل الخيل تتعب ويدركها
اللغوب .

وفي قوله :^(٢)

تَبَيَّتُ النِّسَاءُ الْمُرْضِعَاتُ بَرْهَوَةً . . . تَفَرَّأُ مِنْ هَوْلِ الْجَنَانِ قُلُوبُهَا

نجد أن الزمن هو الذي يمتد باشعاعات أثر الصورة ، حيث نرى
المبيت الذي يوحى بالهدوء والدعة ، والخلود إلى الراحة ،
يسؤول إلى خوف وقلق ، ويتحول من سكن إلى فجعة وخوف .

ويأتى تحديد الوقت أحياناً ، ليعين مافي هذا الوقت من حال
تقتضي موقفاً معيناً ، فيقتنص الشاعر في مدوحه الوفاء بمقتضى

(١) الديوان : ١٢ (١٤ : ٣) والمبقيات من الخيل : التي يبقى جريها
بعد انقطاع الخيل . اللغوب : الإعياء .

(٢) الديوان : ١٨ (١٩ : ٢) .

هذا الموقف ، أو يقتنص الكوص عنه فيمن يذمه ويهجوّه ، فمن
ذلك قوله :^(١)

يَا سَمِيرُ مِنَ لِلنِّسَاءِ إِذَا مَا . قَطَطَ الْقَطَرُ أَمْهَاتِ الْعِيَالِ
كُنْتُ غَيْثًا لِهِنَّ فِي السَّنَةِ الشَّهْبَاءِ ذَاتِ الْغُبَارِ وَالْإِحْصَالِ
وَالْمُهَيَّنُّ الْكُومَ الْجَلَادَ إِنَّمَا . هَبَّتِ الرِّيحُ كُلَّ يَوْمٍ شَمَالِ
وقوله :^(٢)

أَلَا أَبْلِغُ بَنِي لَأُمِّ رَسُولَا . فَبُئْسَ مَحَلُّ رَاحِلَةِ الْغَرِيبِ
لِيَضَيَّفَ قَدَّ أَلَمَ بِهَا عِشَاءً . عَلَى الْخَسْفِ الْمُهَيَّنِّ وَالْجُدُوبِ

وإذا كان بشر يحدد في الصورة الأولى إطار الزمن من خلال
ما يتغير به من حال إلى حال ، فقد كان ذلك مطردا في شعره ،
حيث يذكر الزمن بأشهره على الأشياء والحيوان والإنسان ، فيقيم لنا
بذلك صورة تتراءى عبر حدود الزمن المتجسمة في أثرها ، فمن
ذلك قوله :^(٣)

أَرْمِي بِهَا الْفُلُوتِ ضَامِرَةً إِذَا . سَمِعَ الْمُجِدُّ بِهَا صَوِيرَ الْجَنْدِ
وقوله :^(٤)

شَجَعْتُ بِهَا إِذَا الْأَرَامُ قَالَتْ . رُؤُوسَ اللَّامِعَاتِ مِنَ الْغِيَا فِي

(١) الديوان : ١٧٤ (٣٦ : ١٣ - ١٥) .

(٢) الديوان : ٢١ : ٤ : ٧ ، ٨ .

(٣) الديوان : ٣٨ (٧ : ١٦) .

(٤) الديوان : ١٤٧ (٢٩ : ٢٠) قالت : طلبت القميلة .

وقوله: ^(١)

وَحَرَّقِ تَعْرِفُ الْجِنَّانُ فِيهِ .: فَيَا فِيهِ يُطِيرُ بِهَا السَّهَامُ
ذَعَرْتُ ظَبَاءَهُ مُتَغَوِّزَاتٍ .: إِذَا ادَّرَعَتْ لَوَامِعَهَا الْإِكَامُ

٣ - التحديد الوصفي :

من وسائل الصورة الكلية في شعر بشر ، يستوقفنا الوصف الذي نحدده هنا بأنه: ما يدل على صفة (نعت حقيقي أو سببي أو خبر يدل على الوصف)، أو يدل على حالة أو هيئة (الحال - المفعول المطلق المبين للنوع - المفعول الثاني لأفعال التحويل). ولقد شاع تحديد الصورة بهذا الطريق في شعر بشر شيوعاً ، يجعلك تقف على الصورة الواحدة ، وهي تتردد بين عوالم شتى ، وتموج بالحركة واللون ، وماتبشه فيها الرؤية الشعرية من أجواء تحدد النظر إلى الأشياء وتحدده في الأوصاف التي تقيمها لها . نجد ذلك مثلاً في قول بشر: ^(٢)

وَحَرَّقِ تَعْرِفُ الْجِنَّانُ فِيهِ .: فَيَا فِيهِ يُطِيرُ بِهَا السَّهَامُ
ذَعَرْتُ ظَبَاءَهُ مُتَغَوِّزَاتٍ .: إِذَا ادَّرَعَتْ لَوَامِعَهَا الْإِكَامُ
بِذِغْلِبَةٍ يَرَاهَا النَّصُّ حَتَّى .: بَلَّغَتْ نُضَارَهَا وَفَنَى السَّنَامُ

حيث نرى أن أول كلمة في البيت الأول مبهمة غامضة غموض الصحراء

(١) الديوان: ٢٠٣، ٢٠٤ (٤١ : ١٠، ٩) .

(٢) الديوان: ٢٠٣، ٢٠٤ (٤١ : ٩ - ١١) .

التي يوصي* إليها ، ثم تتحدد ملامحها بما يشير الرعب والخسوف ،
 فيوصف الخرق بأنه موطن لعزيف الجن ، عن طريق أسلوب النعت ،
 ثم تأتيننا بعد ذلك جملة مركبة (فيافيه يطير بها السهام) إذ أن
 الجملة كلها جملة نعت أخرى ، وجملة (يطير بها السهام) جملة
 خبرية تحمل معنى الوصف لفيافيه . فالشاعر حدد أولا الخرق
 بجملة ثم حدده بجملة أخرى بدأها بجزئية منه (فيافيه) ثم أراد
 أن يحدد لنا هذه الفيافي فحددها بأنها (يطير بها السهام) .
 ونقف من هذا على أن الشاعر مولع برسم الأشياء وإقامة صورها على
 النحو الذي تتراءى به في مخيلته الشعرية ، فعندما يذكر شيئا
 يصفه ، أو يبين حالته ، أو يحدثك عن جزئياته .

وإذا انتقلنا الى البيت الثاني نراه يرسم لنا وجوده هو في
 هذه الصورة التي حدد إطارها بالوصف السابق ، حيث بين لنا
 أنه يذعر ظبا* هذا الخرق المتجسد في الذهن ، ولم يقنع بذكر
 تذعيرها وإضافتها لذلك الخرق ، بل نراه يبين لنا حالها
 (متغورات) أي غائرات في أكناسها طلبا للقلولة من الحر ، ثم
 يبسط بعد ذلك الحر الذي تلمسه من ظلال (متغورات) على
 الوجود الكلي في ذلك الخرق حين يرسم لنا عن طريق ظرف
 الزمان (إذا اد رعت لوا معها الأكام) حالة الأكام وهي تتلأأ في ضوء
 الشمس الساقطة عليها . ثم يأتي إلى ذكر وسيلة الذعر في البيت
 الثالث وهي (الذطبة) — الناقة السريعة — ولكنه لا يكتفى بهذا

الذكر بل ينعتها بأن النص قد براها ، ويعمن في وصف ذلك البرى بحرف الغاية (حتى) ليبين لنا مقدار إجهادها وتعبها .

وبهذا نرى أن التحديد الوصفي ، قد رسم للصورة أبعاداً تتراعى فيها أشياءها عبر الصور السمعية والبصرية والنفسية ، فقد عشنا مع الخرق في عوالمه التي يموج بها ، ومع الناقة في الهيئته التي بلغتها ، ومع الشاعر في جراته واقدامه ، حيث لم يكتفِ الشاعر بأن يقول لنا (وخرق زعرت ظباءه بذعابة) بل جعل لكل شئ من هذه الأشياء وجوداً يبرز من خلاله ، ويحضر في المخيلة على النحو الذي سبقت الإشارة إليه .

ومن الأشياء التي أمعن بشرفي وصفها واستعان على تحديد صورتها بمثل أساليب الوصف السابقة: الصحراء - الناقة - الخيل - المرأة - الأطلال - ثور الوحش - حمار الوحش - الحرب .
فمن ذلك قوله :^(١)

لمن الديار غشيتها بالأنعم . . تبدو معالمها كلون الأرقم
لعبت بها ريح الصبا فتكثرت . . الا بقيّة نُؤيِّها العُثمَديم
دارّ لبيضاء العوارض طفلة . . مهزومة الكشحين ربّا الغصم

(١) الديوان : ١٧٧ ، ١٧٨ (٣٨ : ٣٠١) .

وقوله : (١)

فَظَلِلْتُ مِنْ قَرَطِ الصَّبَابَةِ وَالْهَوَى .°. أَعْمَى الْجَلِيَّةِ مِثْلَ فِعْلِ الْأَهْمِ
لَوْلَا تُسَلِّيَ الْهَمَّ عَنْكَ بِعَسْرَةٍ .°. عَيْرَانَةٍ مِثْلِ الْغَنِيْقِ الْمُسْكَمِ
زَيَّافَةٍ بِالرَّحْلِ صَادِقَةِ السُّرَى .°. خَطَّارَةٌ تَهْصُ الْحَصَى بِمَلْثَمِ

وقوله : (٢)

أَهَمَّتْ مِنْكَ سَلَمَى بِانْطِلَاقٍ .°. وَلَيْسَ وَصَالُ غَانِيَةٍ بِبِقَاقِ
تَغْيِيرِ قَسَمَسٍ مِنْهَا فَشُرْقٍ .°. فَأَيْنَ مِنْ آلِ سَلْمَاكَ التَّلَاقِ
غَدَاةٌ تَبَسَّمَتْ عَنْ ذِي غُرُوبٍ .°. لَذِيذِ طَعْمُهُ عَذْبُ الْمَذَاقِ
مَقْلَدَةٌ سُّوْطًا مِنْ فَرِيدٍ .°. يَزِينُ الْجَيْدَ مِنْهَا وَالتَّرَاقِ
هَضِيمُ الْكَشْحِ مَاغْذِيَّتْ بِبُؤْسٍ .°. وَلَا مَدَّتْ بِنَاحِيَةِ الرَّبِّاقِ
طَى أَنْ قَدْ أَسَلَّى الْهَمَّ عَنِّي .°. بِنَاحِيَةٍ مِنَ الْأُدْمِ الْعَتَاقِ
عُذَا فِرَةٍ يَحْطُ النَّسْعُ فِيهَا .°. إِذَا مَا خَبَّ رَقْرَاقُ الرَّقَاقِ
مَذْكُورَةٌ كَانَ الرَّحْلَ مِنْهَا .°. عَلَى ذِي عَانَةٍ وَافِي الصَّفَاقِ

ولو أردنا أن نتتبع أمثلة التحديد الوصفي للصورة الكلية في شعر بشر لطل
بنا الاستشهاد ، إذ كان في كل قصيدة من شعر بشر أمثلة صالحة لذلك .

(١) الديوان : ١٧٩ : (٣٨ : ٥ - ٧) ز يافة بالرحل أى تسرع وتميل به
لنشاطها . تهص الحصى : أى تكسره . الملثم : منسم الناقاة الذى
لثته الحجارة فصلب واشتد .

(٢) الديوان : ١٦١ ، ١٦٢ : (٣٤ : ١ - ٨) الرباق : جمع ربة وهي الحبيل
والحلقة تشد بها البهائم . يثط النسع : أى يصوت ويسمع له صرير
عند السير . خبّ : جرى واضطرب . الرقراق : ترقرق السراب
وتلألؤه . الرقاق : جمع رقة وهي الأرض التى نضب عنها الماء . ذى عانه :
يريد حمار الوحش . الصفاق : الجلد الهاطن الذى يلي سواد البطن
وهو دون الجلد الذى يسلخ . وافي الصفاق : أراد أن ضلوه طوال
جدا .

البَابُ الثَّانِي

مَوْضُوعَاتُ الصُّورَةِ

الباب الثاني

موضوعات الصورة

- * الفصل الأول : الأطلال ورحلة المحبوبة .
- * الفصل الثاني : رحلة الشاعر .
- * الفصل الثالث : الفصل الإنساني .

موضوعات الصورة

تمهيد

يقصد بالموضوع هنا المحور الذى تدور حوله الصورة الشعرية ، وتنشئ منه ، وسنتتبع هذه المحاور بتتبع أجزاء القصيدة عند بشر ، تتبعاً يأخذ بعين الاعتبار تكامل هذه الجزئيات ، وإفضاء بعضها إلى بعض ، فننظر إلى الطلل وديار المحبوبة التى تمر بحياة أخرى جديدة حين تغمر من الحياة الإنسانية بسبب رحيل المحبوبة ، وانقطاع عهد بها ، ونستصحب ذلك حين النظر إلى صورة رحلة المحبوبة عبر الصحراء ، بكامل حلتها وزينتها ، ولا ننسأه فى تأملنا لعلاقته بالناقة ، التى يقطع على ظهرها مجاهل الصحراء ، وما يظهره فى عالمها من بطولات حيوانية ننتقل منها جميعاً - فى الغالب - إلى الفعل البطولى الفردى فى فخره بنفسه أو الفعل البطولى الجماعى حين يفخر بقبيلته ، أو إلى علاقته بالإنسان الآخر فى مواقف الذم والهجاء .

وسندرس فى هذا الباب موضوعات الصورة فى الفصول التالية:

(١) الأطلال ورحلة المحبوبة .

(٢) رحلة الشاعر .

(٣) الفعل الإنسانى .

الفصل الأول

الأطلال ورحلة المحبوبة

من بين ست وأربعين قصيدة ومقطوعة وأرجوزة — هي مجموع ديوان بشر — تبدأ سبع وعشرون قصيدة بذكر المحبوبة وأطلالها ورحلتها ، على اختلاف بينها في الإسهاب أو الإجمال .^(١)

والقصائد الباقية التي لا تبدأ بذكر المحبوبة وأطلالها ، منها أربع قصائد في الرثاء هي القصائد رقم : ٢٦ ، ٣٠ ، ٣٦ وقد جرت على سنن الشعر العربي في الرثاء ؛ إذ (ليس من عادة الشعراء أن يقدموا قبل الرثاء نسيباً كما يصنعون ذلك في المدح والهجاء)^(٢) ولم يعلم ابن الكلبي مرثية أولها نسيب إلا قصيدة دريد بن الصمة ؛^(٣)

أَرَتَّ جَدِيدُ الْحَبْلِ مِنْ أُمِّ مَعْبِدٍ . . . بِعَافِيَةٍ وَأَخْلَفَتْ كُلَّ مَوْعِدٍ

أما القصائد رقم ٩ ، ١٧ ، ٢٢ فهي قصائد يبدأ بها ديوانها

- (١) أخرجنا من هذا الإحصاء القصيدة رقم (٦) التي روى منها في الديوان الأبيات التي تذكر المحبوبة والتعلق بها ، وذلك لأن الظن يغلب على أنها لمعود الحكماء حيث كانت ضمن قصيدته . (انظر :
* الأضاعي : عبد الملك بن قريب : الأضاميات : ٢١٣ ق ٧٦ تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون . دار المعارف بمصر - الطبعة الخامسة . * المفضل الضبي : المفضليات : ٣٥٦ ، ٣٥٧ ق ١٠٥) تحقيق أحمد محمد شاكر ، عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف بمصر ، ط ٥ .
(٢) ابن رشيق : (الحسن بن رشيق) : العمد ٢ / ١٥١ تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد - دار الجيل - بيروت - الطبعة الرابعة .
(٣) المصدر نفسه : ١٥٢ .

قصيدة الأطلال ورحلة المحبوبة

قد ضاعت ، فالقصيدة رقم (٩) تبدأ بحرف (الواو) الذى يشير إلى كلام سابق ، حيث تبدأ بقوله :^(١)

وإنني لراج منك يا أوس نعمة . . . وإنني لأخرى منك يا أوس راهب

والقصيدة رقم (١٢) تبدأ بالهجا ، والقصيدة رقم (٢٢) تبدأ بالمديح ، وهذا خلاف ما عودنا إياه بشرفي قصائد مديحه وهجائه .

وتبقى ثلاث أراجيز ، وثان قصائد لاتزيد البقية منها عن خمسة أبيات فقط ، ما يرجح ضياع الكثير منها بما في ذلك بداياتها ، أو أنها أبيات حملها الرواة عن بشر قبل أن يكتمل وجودها في قصائد كاملة .

ولنا أن نقول بعد ذلك إن البداية بذكر المحبوبة ، وما يتعلق بها من الديار والأطلال ، وتحديد سار رحلة الظعن أمر واضح وغالب في شعر بشر ، وسنحاول فيما يلي الوقوف عند جزئياته لنتبين صورته في شعره :

أولا : صورة المكان الخالي من المحبوبة :

المحبوبة

المحبوبة

يتراءى لنا المكان الذى يندبه بشر ، حين يقفر من المجموعة ، متشخصا في اسمه العلم ، ولا يذكر في أغلب الأحيان مكانا واحدا ،

(١) الديوان : ٤١ (٩ : ١) .

وإنما يذكر أمكنة متعددة ، يعطف بينها بالفاء ، فمن ذلك قوله :^(١)

عَفَا مِنْهُمْ جِزْعُ عَرِيتَيْنِ . فَصَارَةُ الْفَوَارِغُ فَالْحِسَا

ولعل هذه التسمية التي تأتي للأماكن هي جزء مما تبقى من الوجود الإنساني بهذا المكان ؛ ذلك أن الإنسان حين سمي المكان قد كان متلكا له ، سرح بين جنباته ، ويرتفع فيه ، أما وقد أقفر من المحبوبة ، فقد بقي حاملا لهذا الوجود المنذر المتمثل فيما تبقى من رسوم وآثار . ومن هنا فليست الأسماء (مجرد كلمات تقول لنا إن هذه الديار التي عفى عليها الزمان ، قد كانت بالموضع المسمى كذا وكذا ، وإنما هي سلاح الإنسان ضد الزمان ، وسلاحه ضد الفناء ، ينهض بها ليستعيد فيه وجود المكان ، ويحقق هو أيضا تماسكه ونحوه من وجوده ، وليؤكد به معنى الحياة والبقاء ، برغم ما يتعرضان له من ضياع وفناء)^(٢)

ولذا فإن هذه الأماكن التي يسميها الشاعر تتباعد فيما بينها ، ويحتوى وجوده فيها بالتقريب بينها بحرف العطف (الفاء) لأنها مهما تباعدت تعلق بذاكرته ، وتحتوى ذكرياته الملتبسة بوجوده الإنساني ، في الحب والاستقرار ، والعزة والتمكين . ولو وضح لنا أن هذه المواضع مواضع حقيقية لا مرآة حقيقية

(١) الديوان : ٢ (١ : ٨) .

(٢) محمد صديق غيث : التحليل الدرامي للأطلال : مجلة فصول م ٤ ع

٢ سنة ١٩٨٤ م — ص ١٦٨ .

وأن الشاعر لا يذكرها إلا لأن عهده بالمحبة انقطع بها فقط
 لشرع لنا حينئذ البحث في وجه الترتيب في دلالة هذه الفاء
 لنتبين هل هي بمنزلة الواو فلا تفيد الترتيب في البقاع ولا في
 الأمطار^(١) ، ولذلك يصلح حينئذ أن تكون عاطفة للترتيب بين
 الأماكن المتباعدة ؟ أو أنها تدل على مواضع متعددة داخل
 الموضع^(٢) .

وحين لم يتضح ذلك ، لأننا بصدد مقدمة ذات نسق فني
 يتكرر في أكثر القصائد ، وفي مناسبات مختلفة ، ونسلم بالقُدرة
 الخيالية لدى الشاعر التي تستطيع أن تخلع على المرأة آمالا
 وهموما متباينة ، وتنسج من ذلك المكان مأوى لتلك الآمال
 التي انقطعت ، ومثيرا للهموم التي تكثف حياته ، فإننا سنبحث
 عن تفسير لهذه الفاء لا يحكمه الواقع الجغرافي لهذه الأماكن
 وذلك ما ارتآه الدكتور يوسف خليف حين قال : (فظهور الفاء وسيلة
 للعطف بين هذه المواضع ، إنما هو لفظة نفسية بارعة ، يريد
 بها الشاعر أن يدل على أن هذه المواضع — برغم تباعدها في
 الواقع — متقاربة في نفسه ، لأنها تضم بينها المسرح العاطفي
 الذي لا تزال ذكرياته تعيش فوقه حية بل دافقة بالحياة ، فهي

(١) ابن هشام : مغني اللبيب عن كتب الأعاريب : ١ / ١٦١ تحقيق محمد
 محي الدين عبد الحميد .. مطبعة المدني القاهرة .

(٢) التبريزي : الخطيب يحيى بن علي — شرح القصائد العشر : ٥٠ تحقيق
 محمد محي الدين عبد الحميد — مكتبة محمد علي صبيح — الطبعة
 الثانية : ١٣٨٤ هـ .

جميعها يضمها قلبه ويتسع لها ، وكأنما قد تلاشت بينها الصافات ،
وزابت الحواجز ، واختفت الحدود . أو - إذا استعرنا عبارات
النحاة - تكون الفاء هنا للتقريب الذهني ، فالموضع متباعدة في
الواقع ، ولكن ذهن الشاعر أو خياله يقرب بينها)^(١) .

ولا شك أن هذه الأمكنة ترتبط ارتباطاً قوياً بحياة الشاعر
وقبيلته ، فهي الوطن الذي يحتضن وجوده ، ونزعات عواطفه
بكل ما فيها من ود وتضحية في سبيلها ، وحب للتملك ، وحذر
من الأعداء ، واستطاع الشعر العربي ، أن يحمل في تجسدها
وتشخصها وتعدادها كل ما يشيره ذكرها في الوجدان العربي ، وهذا
بخلاف ما يراه / محمد نجيب البهبيتي ، حين يعلق على قول
الحارث بن حلزة اليشكري :

بعد عهدٍ لنا بِبَرْقَةٍ شَمَا . . . فَأَدْنَى دِيَارِهَا الْخُلَصَاءُ
فَالْمُعَيَّاتُ فَالْصَّفَاحُ فَأَعْنَاقُ . . . فِتَاقٍ فَعَاذِبٌ فَالْوَفَاءُ
فَرِيَاضُ الْقَطَا فَأَوْدِيَةُ الشَّرِّ . . . بُبٍ فَالشَّعْبَتَانِ فَالْأَبْـلَاءُ

قائلاً : " وإنك لتسمع في شعره الأعلام تتوالى ، تشغل البيت
والبيتين والثلاثة ، وأنت لا تدري لها مدلولاً ، وتجدها من
الدلالة الموسيقية ، ما يحيل المهمة المفلوطة موسيقى بالغة الروعة
والجلال . " ^(٢)

(١) د . يوسف خلف : دراسات في الشعر الجاهلي : ١٢٧ مكتبة غريب - القاهرة (١٩٨١م) .
(٢) محمد نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي : ٦٢ .

وحرص بشر على إظهار هذه الفاء ، محتوية لهذه الأماكن ،
ومقيمة للارتباط العاطفي والوجداني بينها ، حين يقرنها إلى جانب
حرف آخر هو (إلى) ليحتوى بذلك أماكن كثيرة تقع بين ما ذكره
بالفاء ، وما أنهاء بالي فمن ذلك قوله :^(١)
تغيرت المنازل من سُلَيْمَى . . بِرَامَةَ فَالْكُثَيْبِ إِلَى بَطَاحِ
فَأَجْزَاعُ اللَّوَى قَبْرَاقُ خَبْتِ . . عَفَّتْهَا الْمُعْصِفَاتُ مِنَ الرِّيحِ
وقوله :^(٢)

عفا رسمُ بِرَامَةَ فَالتَّلَاعِ . . فَكُثْبَانِ الْحَفِيرِ إِلَى لَقَاعِ
عفاها كلُّ هَطَّالٍ هَزِيمٍ . . يُشَبِّهُ صَوْتَهُ صَوْتَ السِّيرَاعِ

ويجسد بشر الطلل حين يضيفه إلى المحبوبة التي يسميها ، فنجد
أننا أمام تسمية المكان مقترنة باسم الإنسان الآخر ، الذى
يندب علاقته به ، ويعلن عن تصدعها . وأكثر ما يفعل بشر
ذلك حين يذكر (مَيَّة) فمن ذلك قوله :^(٣)

أَطْلَالُ مَيَّةَ بِالتَّلَاعِ فَمِثْقَبِ . . أَضَعْتُ خِلَاءَ كَاطِرَادِ الْمُذْهَبِ

وقوله :^(٤)

عَفْتُ أَطْلَالُ مَيَّةَ بِالْجَفِيرِ . . فَهَضْبِ الْوَادِيَيْنِ فَبُرْقِ إِسْرِ

(١) الديوان : ٤٣ (١٠ : ٢٠١) .

(٢) الديوان : ١٠٩ (٢٣ : ٢٠١) .

(٣) الديوان : ٣٣ (٧ : ١) .

(٤) الديوان : ٩٤ (١٨ : ١) .

وقوله: (١)

هل أنت على أطلال مية راتع .°. بحوضي تسائل رنعمها وتطالبع

فيتشخص المكان بسبب هذه النسبة ، ويحتوى هذا التشخيص أماكن متعددة ، ترتبط بهذا الرابط الإنساني ، من خلال هذه المرأة التي انقطع عهد الشاعر بها .

ويبدو في الشعر أن المكان قد أقفر بسبب رحيل المحبوبة ، أو أن الشاعر قد عاد إليه بعد فترة فلم يجد إلا أطلالها ، فيصور خلاه المكان بسبب أنه أقفر منها ، فمن ذلك قوله: (٢)

عفت من سليمي رامة فكثيها .°. وشطت بها عنك النوى وشعوبها

وقوله: (٣)

تغيرت المنازل بالكثيب .°. وعقى آيتها نسج الجنوب
منازل من سليمي مقبرات .°. عفاها كل هطال سكوب

وأحيانا يذكر الال وجارتها ، والراجلين معها . فمن ذلك قوله: (٤)

عفارسم برامة فالتلاع .°. فكثبان الحفير إلى لقاع
عفاها كل هطال هزيم .°. يشبه صوته صوت اليراع

-
- (١) الديوان: ١١٣ (٢٤ : ١) .
(٢) الديوان: ١٣ (٣ : ١) .
(٣) الديوان: ٢٠ (٤ : ١ ، ٢) .
(٤) الديوان: ١٠٩ (٢٣ : ١ - ٣) .

دِيَارًا قَفَرَتْ مِنْ آلٍ سَلَمَى .°. رَعَى سَلَمَى بِحُسْنِ الْوَصْلِ رَاعٍ

وقوله: (١)

إِنَّ الْفَوَادَ بِمَالٍ كَبُشَّةٌ مُدَنَّفٌ .°. قَطَعَ الْقَرِينَةَ غُدْوَةً مِنْ تَأَلَّفِ

فَكَانَ أَطْلَالًا وَبَاقِي دِمْنَةٍ .°. بَجْدُودَ الْوَاحِ عَلَيْهَا الزُّخْرُفُ

وقوله: (٢)

أَمِنْ لَيْلَى وَجَارَتِهَا تَسْرُوحُ .°. وَلَيْسَ لِحَاجَةٍ مِنْهَا مُرِيحٌ

ومع أن الشاعر الجاهلي يضعك أمام هذه الرحلة التي يندبها،

لا يقف بنا على سبباتها ، و " لا يذكر لنا بداية من أين أتى ولا

إلى أين مقصده ، وكل مانعلمه أنه يقف على هذا المنزل الدارس

بيكى وكأنما لا يوجد شاغل له سوى هذا المطلب^(٣) وهذا مانجده

لدى بشر في قوله: (٤)

وَلَمْ تَعْلَمْ بَيِّنَ الْحَيِّ .حتى .°. أَتَاكَ بِهِ غُدَا فِيَّ فَصِيحٌ

حيث تراه يجسد المفاجأة هنا ويقرنها بالشؤم والنذير عن طريق رمز

من رموز البين والشؤم . ونراه يصرح بالارتجاع من أمر الرحيل

(١) الديوان: ١٥٢ (٣١ : ٢٠١) .

(٢) الديوان: ٤٩ (١١ : ١) .

(٣) د . ثناء أنس الوجود : رمز الماء في الأدب الجاهلي: ١٣٠ مكتبة الشباب

بالقاهرة — ١٩٨٦ م .

(٤) الديوان: ٤٩ (١١ : ٣) .

في قوله: (١)

أَلَا ظَعَنَ الْخَلِيْطُ غَدَاةَ رِيْعُوا .: بِشَبْوَةٍ فَالْمَطِيُّ بِنَا خَضُوعِ
أَجْدَّ الْبَيْنُ فَاحْتَمَلُوا سِرَاعًا .: فَمَا بِالْدَارِ إِنْ ظَعَنُوا كَتِيْعِ

ونجد قرائن لهذه المفاجأة لدى غيره من الشعراء الجاهليين ،
حيث يضعون السامع أمام الرعب والارتباك الذي يحدثه هذا
البين المفاجئ ، فمن ذلك قول زهير: (٢)

بَانَ الْخَلِيْطُ وَلَمْ يَأْوُوا لِمَنْ تَرَكُوا .: وَزُودُكَ اشْتِيَاقًا أَيْةً سَلَكُوا
رَدَّ الْقِيَانُ جَمَالَ الْحَيِّ فَاحْتَمَلُوا .: إِلَى الظَّهِيْرَةِ أَمْرٌ بَيْنَهُمْ لَبِكَ
مَا إِنْ يَكَادُ يَخْلِيْهِمْ لَوُجْهِتِهِمْ .: تَخَالُجُ الْأُمْرَانُ الْأُمْرَ مُشْتَرِكُ

وقول علقمة بن عبدة: (٣)

لَمْ أَدْرِ بِالْبَيْنِ حَتَّى أَرْمَعُوا ظَعْنًا .: كُلُّ الْجِمَالِ قَبِيلَ الصَّبْحِ مَزْمُومُ
رَدَّ الْإِمَاءُ جَمَالَ الْحَيِّ فَاحْتَمَلُوا .: فَكَلَهَا بِالْتَّزْيِدِيَّاتِ مَعَكُمْ

ويقف قيس بن الخطيم أمام هذه المفاجأة ، ولكنه لا يذكر سببها
محددًا لهذا السفر حين يقول :

(١) الديوان: ١٢٩ (٢٧: ٢٠١) .

(٢) شعره: ٧٨ .

(٣) البطلوسي: أبو بكر عاصم بن أيوب: شرح الأشعار الستة الجاهلية:

١/ ٥٥٢ تحقيق ناصيف سليمان عواد - نشر وزارة الثقافة العراقية

وفيه التزيديات: ثياب منسوبة لتزيد بن الحاف بن قضاة ،

وقال الأصمعي: التزيديات: هواج. ومعكوم: مشدود .

ردّ الخليطُ الجمالَ فانقضا .°. وقَطَّعُوا من وصالِكَ السببَا
 قادَتْهُمُ لِلْفِرَاقِ شَاطِنَةٌ .°. فَشَطَّ وَلِيَّ الْحَبِيبِ فَاغْتَرَبَا
 لم أَدْرِ قَبْلَ النَّوَى بَيْنَهُمُ .°. حَتَّى اسْتَطَارَتْ عَصَاهُمُ شُعْبَا^(١)

وقد ذكر بعض الباحثين قديما وحديثا أن السبب الرئيسي
 في ذلك الجذب الذي يدفعهم إلى طلب الماء والكلا ، فمن
 هؤلاء الدكتور/على الجندى الذى يقول: ^(٢) ولعل مسيرة القبائل
 إلى موطن الكلا في المرتبوع وإقامتهم فيها مادام العشب هناك ،
 وارتحالهم عنها بعد انتهائه إلى منازلهم الأصلية ، كانت السبب
 فيما تردد ذكره في افتتاحيات القصائد الجاهلية) ثم يقول:
 وقد ورد في الشعر الجاهلي وتعليقات الباحثين عليها ما يؤيد
 ذلك ، من ذلك مثلا ما يقوله الأعلام الشنتمرى في شرحه لبيسي
 امرى القيس :

فلله عَيْنَا من رَأَى من تَفَرَّقِ .°. أَشَتَّ وَأَنَاى من فِرَاقِ الْمُحَصَّبِ
 فَرِيقَانِ مِنْهُمْ جَارِعُ بَطْنِ نَخْلَةٍ .°. وَآخِرُ مِنْهُمْ قَاطِعُ نَجْدٍ كَبْكَبِ

فهو يقول (تفرق القوم فرقتين ، فمنهم من أخذ سفلا ، ومنهم من
 أخذ علوا ، وإنما يعني افتراق الحيين بعد انقضاء المرتبوع

(١) قيس بن الخطيم: ديوانه: ق ١٤ : ١٧١ ، ١٧٣ تحقيق: دكتور
 ناصر الدين الأسد - دار صادر - بيروت - الطبعة الثانية
 ١٣٨٢ هـ - ١٩٦٢ م . وفيه : شاطنة: أى سفر بعيد .
 (٢) د. على الجندى: في تاريخ الأدب الجاهلي: (٥) - دار المعارف بمصر ،
 الطبعة الثانية .

الذى كان يجمعهم ، فيلقى من كان يحب ، ورجوع كل حيٍّ إلى
مائه وموضع إقامته^(١).

ولكن الدكتور الجندى لا يعتبر ذلك سببا في كل الرحلات
التي ذكرها الشعراء ، وإنما يعتبره المنبع الذى ينبع منه ذلك
التقليد حيث يقول: (ولعل افتتاحيات القصائد في الشعر الجاهلي
يعبر فيها حقيقة عما حدث فعلا في رحلات الرعي ، أو لعله
كان في بدء الأمر حقيقة واقعة تحدث عنها الشعراء الأوائل ،
حينما كانت القبائل تبحث عن مكان ملائم تتخذة منزلا دائما لها ،
فكانت تقضي في مكان أو أمكنة بعض الوقت ، ثم ترحل إلى أن
وجدت كل منها مكانا يحقق رغباتها ، فاتخذته لها منزلا وديارا)^(١).

وإلى مثل هذا أشار الدكتور صلاح عبد الحافظ بقوله (وقد
ينبع هذا التقليد من طبيعة البيئة العربية ، فالارتحال طلبا
لمواقع المياه والكلا ، كان يفرض على قوم هذه المحبوبة مفادرة
مكانهم الذى كان مسرحا للعشق والهوى بين الفتاة تلك وبين
هذا العاشق الذى شعر بأن قومها يعدون العدة للرحيل ،
فيأخذ في المراقبة)^(٢).

(١) د . علي الجندى : كتابه السابق : ٥٢ .

(٢) د . صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر
الجاهلي وشعره : دار المعارف بمصر - الطبعة الأولى

ويذكر الشاعر في ثنايا وصفه للأطلال خصوبتها ، وما يطرأ
عليها من سحب هطال ، وما يرتفع في مراعها الخصبة من البقر
والغزلان والنعام ، فمن ذلك قول بشر: ^(١)

إِن الْفَوَادَ بِآلِ كَبْشَةٍ مُّذَنَفٍ . . . قَطَعَ الْقَرِينَةَ غُدْوَةً مِنْ تَأْلَفٍ
فَكَانَ أَطْلَالًا وَبَاقِي دَمْنَةٍ . . . يَجْدُودَ الْوَاخِ عَلَيْهَا الزَّخْرَفِ
فَجُمَادِ ذِي بَهْدَى فَجَوَّ ظَلَامَةٍ . . . عُرِّيْنَ لَيْسَ بِهِنَ عَيْنَ تَطْرِفُ
إِلَّا الْجَاذِرَ تَمْتَرِي بِأُنُوفِهَا . . . عُوذًا إِذَا تَلَعَ النَّهَارُ تَعَطَّفُ
حَمَّ الْقَوَادِمِ مَا يَعْزُّ ضُرُوعَهَا . . . حَلَبَ الْأَكُفَّ لَهَا قَرَارَ مُؤْنِفِ

ف نجد أن بشرا هنا يندب إقفار هذا المكان من الحياة
الإنسانية في الوقت الذي يعج فيه هذا المكان بالحياة الحيوانية
غير الستأنسة . ويقف الشاعر طويلا عند صورة الرضاع وقفرة
يتأمل فيها امتداد أسباب الحياة لهذه الحيوانات حين يتأمل
حركة صفار بقر الوحش ، وما يتم بينها وبين أمهاتها من حالات
الحنو والدلال ، وما تعيشه من حال أمن وخصوبة عيش.

والمفارقة التي نراها هنا أن هذا المكان الذي أقفر من
الحياة الإنسانية أصبح مليئا ببقر الوحش ، التي وجدت من
خصوبة هذا المكان وأمنه ، ما جعلها تقبل على الحياة جذلة
فرحة تعيش أروع حالات الحب والتعلق بالحياة.

(١) الديوان: ١٥٢ - ١٥٣ (٣١ : ١ - ٥) .

وإمعانا من الشاعر في التأكيد على إبعاده الحياة الإنسانية عن هذا المكان ، نجده يصفه بالأنفة حين يقول (لها قرار مؤنف) لتوحي الكلمة حينئذ بخصوصية المكان وامتناعه على غير هذه البقر ، وذلك لأن من معاني (الأنف) امتناعه على الرعي وإخصابه بالنبات.^(١) ونجده يقول (ما يعر ضروعها حلب الأكف) وقد كان يكفي أن يذكر البقر الوحشية لنعرف أنها لا تحلب، لكنه ذكر ذلك إمعانا في بعد الحياة الإنسانية التي تسيطر على أفكاره وشاعره ، وتأكيذا لما ذكره سابقا من أنه ليس بهذا المكان (عين تطرف) إلا هذه الجآذر.

وهكذا نرى أن الشاعر يؤرقه في وقوفه على الطلل خلوه من حياة الإنسان التي لا يبقى بها منه إلا آثار مفرقة شاهدة على الخراب ومجاهدة عوامل الطبيعة كرسم الدار ، والنوى الذي لا يكاد يعرف ، والأشافي التي تعج بعلامات الفناء.

أما ما يحدث هذا التغير فقد ألح بشر ، وغيره ممن الشعراء الجاهليين على شيئين اثنين هما الريح والمطر. فيقول بشر في رسم صورة الريح وتلاعها بالمكان:^(٢)

عفت أطلال مية بالجفير .°. فهضب الواديين فبرق إبير
تلاعبت الرياح الهوج منها .°. بذى حرض معالم للبصير

(١) لسان العرب : أنف.

(٢) الديوان : ٩٤ ، ٩٥ (١ : ١ - ١) .

وجرّ الراساتُ بها ذُيولا .°. كأنَّ شمالَها بعد الدَّبور
رمادٌ بين أظفارِ ثلاثٍ .°. كما وُشمَ الرواهشُ بالنُّور

فالشاعر يقف بنا وقفة متأنية على الأثر الذي تحدثه هذه
الريح بالمكان ، حيث تلاعبت الرياح ، ودرست آثار المنزل ومعالمه ،
ونلاحظ أن الشاعر يخصص فعل الريح في تقابلها ، وفي تلاعبها ،
وفي تيهها وجرّها الذيل ، وحين يقول (كأنَّ شمالها بعد
الدبور) فإني أظنه يجسد تعاقب الشمال بعد الدبور ، أي ما إن
ينتهى هبوب الدبور حتى تأتي الشمال ، وإذا صح هذا الظن
فإنه ينفي عن بشر العيب الذي ألحقه به ابن طباطبا حين
عدّ قوله :

وجرّ الراساتُ بها ذُيولا .°. كأنَّ شمالها بعد الدبور
رماد بين أظفارِ ثلاث .°. كما وشم الرواهش بالنُّور

من التشبيهات البعيدة " الغلو " التي لم يلف أصحابها فيها
ولم يخرج كلامهم في العبارة عنها سلسا سهلا لأنه يرى أنه
شبه الشمال والدبور بالرماد ،^(١) وقد نقل ذلك عنه المرزباني ،^(٢)
وأبو هلال العسكري .^(٣)

(١) ابن طباطبا : محمد بن أحمد : عيار الشعر : ٩٣ ، ٩٤ .

(٢) المرزباني : الموشح : ١٣٠ ، ١٣١ .

(٣) أبو هلال العسكري : الصناعتين : ٢٦٠ .

وأظن أن البيت الثاني منها مستقل عن البيت السابق بصورة جزئية جديدة تتكامل مع الصورة السابقة ، والكلام فيه متأنف ، فهو يشبه الرماد بين الأثافي الثلاث بصورة الوشم المعالج بدخان الشمع ، أى أن الرماد قد اختفت صورته الأولى ، وأضحى بفعل الزمن معالم بين هذه الأثافي كنقطة الوشم .

ونلاحظ من خلال الصورة السابقة أن صورة العطف والحنان واستمرار الحياة وبهجتها تسيطر على ذهن الشاعر ومشاعره حين يعمد إلى إصباغها على ما فقد وزهّل وتلاشى فنجد العطف واستد رار اللين والوشم والذيل الذى يوحى بالزينة والتبخر حين ذكر الروامس وذلك كما في قول النابغة^(١) :

كَأَنَّ مَجَرَ الرَّامِاسِ ذِيْلُهَا . . . عَلَيْهِ حَصِيرٌ نَمَّقَتْهُ الصَّوَامِغُ

وقول عبد الله بن سلمة^(٢) :

وَكَأَنَّمَا جَرَّ الرَّوَامِيسِ ذِيْلُهَا . . . فِي صَحْنِهَا الْمَعْفُو ذِيْلُ عُرُوسِ

ومن الصور التى ذكر فيها بشرأشر الريح قوله^(٣) :

لَمَنِ الدِّيَارُ غَشِيَتْهَا بِالْأَنْعَمِ . . . تَبْدُو مَعَالِمُهَا كَلَوْنِ الْأَرْقَمِ

(١) النابغة الذبياني : ديوانه : ٣١ — تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف — مصر .

(٢) المفضليات : ١٠٦ .

(٣) الديوان : ١٢٢ (٣٨ : ٢٠١) .

لعبت بها ريح الصبا فتتكرت .°. إلا بقية نؤيها المتهدم

فهو يذكر هنا لعب الريح ، ذلك اللعب الذي وقف عنده وقفة متأنية في الصورة السابقة ، وهذا اللعب الذي يذكره للريح يهز السامع عندما يتذكر السكان بحياته الآتية ، وما يتم فيها من أشواق ولعب ، ذلك الأمر الذي أرق بشرا وأفصح عنه بقوله :^(١)

تناهيت عن ذكر الصباة قاحم .°. وما طربي ذكر لرسم بسنم
منازل من حي عفت بعد ملعب .°. ونؤي كحوض الجربة المتهدم

وأما المطر فقد وقف عنده وقفات يغلب عليها الإيجاز ، فمن ذلك قوله :^(٢)

هل للحليم على مافات من أسف .°. أم هل لعيش مضي في الدهر من خلف
ومات ذكر من سلمي وقد شحطت .°. في رسم دار ونؤي غير معتبر
جاءت له الدلو والشعري ونؤيها .°. بكل أسحم داني الودق مرتجف
وقد غشيت لها أطلال منزلة .°. قصراً برامة والوادي ولم تقف
لأن سلمي فداة البين إذ رطت .°. لم تشت جاذلة فيها ولم تصف

وفي هذا النص نجد أن الشاعر يعود إلى المكان الذي رحلت منه المحبوبة فيقف على خصبه وما حل به من أقطار يذكرها الشاعر

(١) الديوان : ١٩٢ (٤٠ : ١) .

(٢) الديوان : ١٥٧ ، ١٥٨ (٣٢ : ١ - ٥) .

بلغفة نحس بامتثانه بها ، حيث يذكر المطر بلفظ (جادات) ويسمى
برجي النوء ، ويعطف على ذلك بقوله (ونوءهما) مما يشعسنا
بغبطته إزاء هذا المطر.

وفي البيت الأخير يجسد النص تعلق المكان بالمحبوبة ،
فكانه إذا أقفر منها ، لم يكن ليهب الفرح والجدل لأى إنسان
في أى زمن ، فكان حركة الزمن المرتبطة بالإنسان تتوقف ، لتقوم
بعد ذلك حركة أخرى للزمن تهب الخصب والنماء لغير الحياة
الإنسانية ، وهذا نستنتجه من خلال الجمع بين الصورة التى
يحملها هذا البيت والصورة السابقة له ، إذ فى الصورة السابقة مطر
أسحم دان ودقه تجود به الدلو والشعوى ، وفى هذه الصورة
يتبين لنا أن المطر لا يخصب حياة الإنسان الذى ارتبط وجوده
فى المكان بوجود المحبوبة .

ومن هذه الوقفات التى يذكر فيها تغيير المطر لصورة
المكان قوله :^(١)

عفا رَسْمَ بِرَامَةِ فَالتَّالَاعِ .°. فكثبان الحفير إلى لُقَاعِ
فجنب عُنَيْزَةٍ فذَوَاتِ خَيْمٍ .°. بها الغزلانُ والبقرُ الرِثَاعُ
عَفَاها كُلُّ هَطَّالٍ هَزِيمٍ .°. يشبُّهُ صَوْتُهُ صَوْتَ السِّيرَاعِ
وَقَفْتُ بِهَا أَسْأَلُهَا طَوِيلًا .°. وما فيها مجاوبَةٌ لِدَاعِ

(١) الديوان : ١٠٩ (٢٣ : ١ - ٥) . اليراع : مزار الراعي . وفى
البيت الثانى : اقوا .

تَحَمَّلْ أَهْلُهَا مِنْهَا فَبَانُوا .: فَأَبْكْتَنِي مَنَازِلُ لِلرَّوَاعِ

فهو هنا يذكر المنزل الذي عفا ودرس ، ويذكر أن الذي عفاه
وغيره هذا الهطال. الهزيم ، الذي أخصب الأرض وجعلها مرتعا
للغزلان والبقر ، في حين أقفرت الأرض من الإنسان وأى صدى
له ، (وما فيها مجاوبة لداع) . فلم يجد بدا من البكاء الذي
تشيره هذه المنازل الخربة وما فيها من روع.

ولقد جمع بشر بين المطر والريح في إحداث التغيير في
قوله: (١)

تَغَيَّرَتِ الْمَنَازِلُ بِالْكَثِيبِ .: وَعَفَى أَيْهَا نَسْجُ الْجَنُوبِ
مَنَازِلُ مِنْ سُلَيْمَى مُقْفِرَاتٍ .: عَفَاها كُلُّ هَطَّالٍ سَكُوبِ

وإذا كان بشر في الصور السابقة يذكر الريح والمطر وأثرهما في
التغيير ، فإنه في كثير من الأحيان لا يذكر إلا التغيير وما يحل
بهذه الدار من حياة أخرى فمن ذلك قوله: (٢)

أَيُّ الْمَنَازِلِ بَعْدَ الْحَيِّ تَعْتَرِفُ .: أَمْ مَا صَبَّاحَ وَقَدْ حُكِّمَتْ مُطَرَفُ
أَمْ مَا بُكَوْكَ فِي دَارٍ عَهْدَتْ بِهَا .: عَهْدًا ، فَأَخْلَفَ ، أَمْ فِي أَيْهَا تَقِفُ
كَأَنَّهَا بَعْدَ عَهْدِ الْعَاهِدِينَ بِهَا .: بَيْنَ الذَّنُوبِ وَحَزْمِي وَاجِفٍ صُفِّ
أَضَعْتُ خَلَاءَ قَفَارًا لَا أُنِيسَ بِهَا .: إِلَّا الْجَوَازِيَّ وَالظُّلْمَانَ تَخْتَلَفُ

(١) الديوان: ٢٠ (٤ : ١ - ٢) .

(٢) الديوان: ١٣٧ (٢٨ : ١ - ٤) .

ولقد شبه بشر الأطلال في الأبيات السابقة بالصحف ،
وشبهها كذلك بالواح الكتابة المزخرفة في قوله :^(١)

فَكَانَ أَطْلَالًا وَبَاقِي دُمْنَةٍ .°. بَجْدُودِ الْوَاحِ عَلَيْهَا الزَّخْرَفُ

ونلاحظ أن بشرا لم يقف في تشبيهه الطلل بالصحف والكتابة الوقفة
المتأنية التي وقفها غيره من الشعراء الجاهليين ، مثل ثعلبة
ابن عمرو العبدى الذى يقول :^(٢)

لَمَنْ وَمَنْ كَانِهِنَّ صَحَائِفُ .°. قَقَارُ خَلَا مِنْهَا الْكُثِيبُ فَوَاجِفُ
فَمَا أَحَدَثَتْ فِيهَا الْعُيُودُ كَأَنَّا .°. تَلَعَّبُ بِالسَّمَانِ فِيهَا الزَّخَارِفُ
أَكَبَّ عَلَيْهَا كَاتِبٌ بِدَوَاتِهِ .°. يُقِيمُ يَدَيْهِ تَارَةً وَيُخَالِفُ
رَجَا صُنْعَهُ مَا كَانَ يَصْنَعُ سَاجِيَا .°. وَيَرْفَعُ عَيْنِيهِ عَنِ الصَّنِيعِ طَارِفُ

وسلامة بن جندل الذى قال :^(٣)

لَمَنْ طَلَّلَ مِثْلُ الْكِتَابِ النَّمَقِ .°. خَلَا عَهْدُهُ بَيْنَ الصُّلَيْبِ فَمُطْرِقِ
أَكَبَّ عَلَيْهِ كَاتِبٌ بِدَوَاتِهِ .°. وَحَادِثُهُ فِي الْعَيْنِ جِدَّةٌ مُهْرَقِ

ومعاوية بن مالك (معبود الحكماء) حين يقول :^(٤)

فِيَانَّ لَهَا مَنَازِلَ خَاوِيَاتٍ .°. عَلَى نَمَلَى وَقَفْتُ بِهَا الرُّكَابَا

(١) الديوان : ١٥٢ (٣١ : ٢) .

(٢) المفضليات : ق ٧٤ : ٢٨١ .

(٣) الأصمعيات : ق ٤٢ : ١٣٢ . وحادثه : جديده . كأنه يجدر في عينيه .
المهرق : الصحيفة .

(٤) الأصمعيات : ق ٧٦ : ٢١٣ . وانظر المفضليات : ق ١٠٥ : ٣٥٧ .

من الأجزاء أسفل من نُهَيْلٍ .: كما رَجَعْتُ بالقلم الكتابها
كتابَ مُحَبَّرٍ هاجٍ بصيرٍ .: يُنْقِئُهُ وحاذِرَ أَنْ يُعَاهَا

ويلتفت بشر إلى الزينة وإلى التلون في الديار فهو يشبهها حيناً بلون
الأرقم: (١)

لمن الديار غشيتها بالأنعم .: تبدو معالمها كلون الأرقم
وحيناً يشبهها باطراد المذهب: (٢)

أطلال ميسّة بالتّلاع فيثقب .: أضحت خلاءً كاطراد المذهب
وحيناً تتراءى له كأنها وشام: (٣)

فشيت لليلى بِشَرْقٍ مُقَامَا .: فهاج لك الرسم منها سَقَامَا
بسِقْطِ الكثيبِ إلى عَسْعَسٍ .: تغال منازل ليلى وشَامَا

فتلاحظ أن الشاعر يجسد هذه البقايا المتبقية في خياله بالألوان
الزاهية الواضحة ، وكأنه حين يفعل ذلك ، يجسد فيها الفعل
الإنساني في التزيين الظاهر في الكتابة المزخرفة ، والجلود ، والوشم

(١) الديوان: ٧٧ (٣٨ : ١) .

(٢) الديوان: ٣٣ (٧ : ١) . أما اطراد المذهب : فقد قال فيه ابن
السكيت في قول قيس بن الخطيم " أتعرف رسماً كاطراد المناهب .
المذاهب : جلود كانت تُذَهَّب ، واحد ها مُذْهَب ، تجعل فيه
خطوط مذهب فيرى بعضها في إشر بعض فكانها متتابعة . (لسان
العرب : ذهب) .

(٣) الديوان: ١٨٦ (٣٩ : ١ ، ٢) .

والرقصة ، فالديار وإن خلت من وجود الإنسان ، فإن هذا الوجود
ما يزال يسلح في حضوره على ذهن الشاعر ، فجعل هذه البقايا
مرتبطة بالفعل الإنساني وباللون الجميل الواضح .

والتفت إلى الأثر المتبقي في الأثافي ، فوقف عند لونها
مجسدا إياه باللون (الأسفع) إلى مخيلة الإنسان ، وقارنًا ذلك
بالتأثير الذي اشتهر بذلك اللون وهو الحمام .

كَأَنَّ خَوَالِدًا فِي الدَّارِ سُدْعًا . . . يَعْزِصُهَا حَمَامَاتٌ وَقُوعٌ (١)

ومن الممكن أن نقول : إن الشاعر الجاهلي يقف على الطلل
وقد احتدمت فيه رؤيتان : الماضي بعشقه ولهوه ، والحاضر الذي
تحول إلى أطلال دارسة ، وما بين هاتين الرؤيتين خرج الطلل
يجسد شعور الحاضر بالفجيعة ، وحاملا من الماضي ما استمر على
بقاء الزمن من الفعل الإنساني ابتداءً بذكرى الحب واسم
المحبوبة ، وتسمية الطلل ، وانتهاءً برموز الفعل الإنساني التي
قرنها بهذه الأطلال في اللون والكتابة والزينة ، وكأن هذه الأشياء
إذا زالت فإنها تمحى في عالم الضرورة والمنفعة ، وتبقى في
عالم الخيال والوجدان يصنع الإنسان وجودها ويلونه .

(١) الديوان : ١٣٠ (٢٧ : ٦) .

ثانيا - صورة المحبوبة المفارقة وصورة الشاعر إزاء ذلك

آثرت هنا أن أقرن هذين الموضوعين ، إلى بعضهما ، لأنهما لا ينفكان ، فصورة المحبوبة المفارقة أمر يضعه الشاعر أمامنا فجأة ، وما يحدث له من لوعة يتأملها الشاعر ، ويجسدها بصور متعددة هي الأثر الذي يحدثه هذا الفراق .

ولا يحدثنا بشر بن أبي خازم الأسدي إلا عن محبوبة راحلة ، عزمت على ذلك ، فلا بد له من التسلي عنها ، وتخفيف شدة ذلك العناء الذي جسده بشر في مثل قوله :^(١)

تَعَنَّى الْقَلْبَ مِنْ سَلَى عَنَاءٍ .°. فما للقلب مذ بانوا شِفَاء

حيث نراه يلج على العناء في الفعل (تعنى) وفي الصدر "عناء" ثم لا يجعله عناء نتأمل أثره ، بل يقدم لنا النتيجة الحاسمة في مرض القلب واليأس من شفائه .

ولقد جسّد ذلك أيضا في قوله :^(٢)

تَعْنَاكَ نَصَبٌ مِنْ أَمِيمَةٍ مُنْصَبٍ .°. كذى الشوق لما يَسْلَهُ وسيذْهَبُ

حيث جسّد العناء في (تعناك) ليقيم من (تعنى) التعب المتمثل في كلمة (نصب) التي يأتي تنكيرها دالا على اتساع هذا الشقاء

(١) الديوان : (١ : ١) .

(٢) الديوان : ٢ (١٠٢) .

وتنوعه . وحين يقيم اسم الفاعل (منصب) نلاحظ إصراره على إبراز حدث الفعل تعني ، وإيضاح استمراره وتجدد . الذي دل عليه أيضا بلفظة (تعني) حين جاءت مقترنة بالحضور والتجديد بحرف المضارعة (التاء) وبالتضعيف .

ولقد وقف بشر أمام الراحلين يجسد رحلتهم ويتأمل ملابسهم ويتابع طريقهم حتى تراه أحيانا حاديا للرحلة ، فمن ذلك قوله :^(١)

أَلَا بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يُزَارُوا . . . وَقَلْبُكَ فِي الظَّمَانِ سَتَعَار
أَسَائِلُ صَاحِبِي وَلَقَدْ أَرَانِي . . . بَصِيرًا بِالظَّمَانِ حَيْثُ صَارُوا
تَسْوُمُ بِهَا الْحُدَاةُ مِاءَ نَقْلِ . . . وَفِيهَا عَنْ أَبَانَيْنِ ازْوَار
فَلَأَيًّا مَا قَصَرْتُ الطَّرْفَ عَنْهُمْ . . . بِقَانِيَةٍ وَقَدْ تَلَعَ النَّهَار
بَلِيلٍ مَا أَتَيْنِ عَلَى أَرْوَمٍ . . . وَشَابَةَ عَنْ شَمَائِلِهَا تَعَار

فهو بعد أن وضعنا أمام البين ، وشدة تعلقه بالخليط ، نراه يبدأ في رسم الصورة لرحلتهم ، تلك الصورة التي تبدأ حين يقيم خط هذه الرحلة في بصره ورؤيته ، أينما صاروا وحلوا :

أَسَائِلُ صَاحِبِي وَلَقَدْ أَرَانِي . . . بَصِيرًا بِالظَّمَانِ حَيْثُ صَارُوا

(١) الديوان : ٦١ (١٥ : ١ - ٦) . أبانان : جبلان وهما أبان وسلمى ، فغلبوا أبانا في التثنية كما قالوا العسرين يعنون أبا بكر وعسر . وفي الاختيارين (٥٩٤) قال الأصمعي : أبان الأسود وأبسان الأبيض . ولأيا : بطيئا يقال التأت على الحاجة إذا أبطأت .

وهذا التبصر سنة في شعر بعض الشعراء ، حين يتتبعون الرحلة ،
فمن ذلك قول امرئ القيس :^(١)

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَمَائِنٍ .°. سَوَالِكَ نَقْبًا بَيْنَ حَزْمِي شَعْبَعَب

وقول زهير :^(٢)

تَبَصَّرَ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَمَائِنٍ .°. تَحْمَلُنَ بِالْعُلْيَاءِ مِنْ فَوْقِ جُرْثُم

وإذا كان امرؤ القيس وزهير قد أمرا خليليهما بالتبصر ، فإن بشرا
قد أمره بالتبين أيضا في قوله :^(٣)

تَبِينْ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظَمَائِنٍ .°. غَرَائِرُ أَبْكَارٍ بِهَرَقَةِ شَمَم

لكنه في رأيته السابقة ، قد حلّ كشافه هذه الصورة التي نقف
فيها على الأمر بالتبصر . لقد وقف الدكتور / مصطفى ناصف عند
هذا التبصر فرأى أنه وإن اختلط بالحزن والإشفاق أقرب إلى النور
والتفتح والإشراق ، وأنه اتجه إلى أعمال القلب المرتبط بعاطفة
مهمومة أقرب إلى الشعور بمسئولية الموقف.^(٤)

ولكن هذا لا دليل عليه من النص ، إذ ما نجده ظمائن راحلة ،
وتتبع لها بالبصر وبالقلب ، ثم تعزل للشاعر ، ورحلة على ناقته ،

(١) البطليوسي : كتابه السابق : ١ / ٥٥٠ .

(٢) شعراء : ١١ .

(٣) الديوان : ١٩٣ (٤٠ : ٤) .

(٤) د . مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم : ٦٣ ، دار الأندلس

بيروت - الطبعة الثانية : ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .

فلا مكان للنور والتفتح والإشراق ، وإنما هو إعمال القلب ودعوة
لجمع التفكير والتدبر في هذه الرحلة ، وما تترك في القلب
وما ينبغي فعله إزاء ذلك .

ثم يعدد بشر المواضع التي تسلكها هذه الرحلة ، فيرصد
ما تحل به ، وما تزور عنه ، وتوقيت ذلك . ولا يسير هذا التعداد
على وتيرة واحدة ، بل يقطعه الشاعر أحيانا فجأة ، لينبثنا عن
مشاعره ، كما فعل حين ذكر حذره وشدة تتبعه بين المواضع
حين قال :^(١)

تَوُمُّ بِهَا الْحِدَاةُ مِاءَ نَخْلٍ . وفيها عن أَبَانَيْنِ ازورار
أَحَاذِرُ أَنْ تَبِينَ بَنُو عَقِيمٍ . بجارتنا فقد حُقَّ الْحِذَارُ
فَلَأْيَا مَا قَصُرَتْ الطَّرَفُ عَنْهُمْ . بقانيةٍ وقد تَلَعَ النَّهَارُ

ولقد تأمل بشر منظر الراحلين ، فتأمل زينتهن وحللهن
فقال :^(٢)

كَأَنَّ عَلَى الْحُدُوجِ مُخَدَّرَاتٍ . دُمَى صِنْعَاءَ خُطَّ لَهَا مِثَالُ

(١) الديوان : ٦٢ (١٥ : ٢ - ٥) .

(٢) الديوان : ١٦٧ (٣٥ : ٣) .

وقال: (١)

تبين خليلي هل ترى من ظمائن . غرائر أبكارٍ بِبُرْقَةٍ شَمَّسَم
دعاهنَّ رِدْفِي فارعوينَ لصوتِهِ . فيالكِ بُعْدًا نظرةً من مُكَلَّم
عليهنَّ أُمثالُ خُدَّاري وفوقَها . من الرِّيطِ والرَّقْمِ التهاويلُ كاللَّم

حيث نلاحظ أن هذه الهواج قد حملت هؤلاء النسوة المخدرات اللاتي أخذ يذكر - بصورة عامة - زينتهن حين يشبه ذلك بدس صنعا ، أو بذكر الريط والرقم والتهاويل .

وحين يشير بشر إلى الزينة والحلي فإنه لا يخرج بذلك عن سنن الشعر الجاهلي ، الذي قد نجد عند بعض شعرائه تفصيلا لهذه الصورة التي أجملها بشر ، فمن ذلك قول الأعشى: (٢)

خَاشِعَاتٍ يُظْهِرنَ أَكْسِيَةَ الخد . زَوِيَّطْنِ دَوْنَهَا بِشْفُوف
وحشش الجمال يسهكن بالبها . غَزِرَ والأرجوان خَمَلَ القَطِيفِ

(١) الديوان: ١٩٣ (٤٠ : ١ - ٣) وفي حاشيته (الأمثال: نراها بمعنى مفارش الصوف الملونة واحدا مثال . والخداری: نرى أنه جمع خداری أي الأسود ولم تذكر كتب اللغة هذا الجمع) . وقد يكون معنى أمثال: أي نساء يشبه بعضهن بعضا . وقد تكون خداری: بمعنى مخدرات . الريط: جمع رِيْطَة وهي الملاءة أو الشوب اللين الرقيق . والرقم: خز موشى . والتهاويل: ما على الهواج من الصوف الأحمر والأخضر والأصفر واحدا تهويل وتهوال .

(٢) الأعشى: ديوانه: ٣١٣ تحقيق د . محمد محمد حسين ، مكتبة الآداب بالجماميز ، مصر ، ١٩٥٠ م .
يسهكن: يسحقن . الباغز: من ثياب الخز . الخمل: الوبر وجاء في اللسان عقب البيت الثاني: (أراد أبهن يطأن خمل القطائف حتى يتعسات الخمل) . اللسان: سهك .

(١) وقول المثقب العبدى:

ظَهَرْنَ بِكِلَّةٍ وَسَدَلْنَ رَقَمًا . . وَثَقَّنَ الْوَصَاوِصَ لِلْعَيُونِ
 أَرَيْنَ مُحَاسِنًا ، وَكُنَّ أُخْرَى . . مِنْ الدِّيَاكِ وَالْبَشْرِ الْمُصُونِ
 وَمَنْ نَظَرَ يَلُوحُ عَلَى تَرْيِبٍ . . كَلَّوْنَ الْعَاجِ لَيْسَ بِذِي غُضُونِ
 وَهَنَّ عَلَى الظَّلَامِ مُطَلَبَاتٌ . . طَوِيلَاتُ الذَّوَائِبِ وَالْقُرُونِ

وقد وقف الدكتور/ نصرت عبد الرحمن عند ظاهرة وصف الراحلين
 ببهاء الحلة وعزتها فقال : (ولا أدري إذا كانت عادة العرب أن
 يخرجوا من ديارهم بأبهى حللهم ، وإذا كانت عادة النساء
 الجاهليات أن يرحلن متطيبات متحليات ، فما من قوم تجذب ديارهم
 وتمحل وتمر بهم أيام عجاف يعز فيها القوت ، فتتهزل الأجساد
 وتذوى ، يخرجون من هذه الديار متعطرين متحليين .

هل يهون الوطن على العرب في الجاهلية حتى يفارقوه
 سعداء ، أو يرحلوا عنه كأنهم ذاهبون إلى عرس ، وإذا كان الوطن
 رخيصا إلى هذا الحد فلم وقف الشاعر على الأطلال ، ولم يبكى

(١) ديوان المثقب العبدى : ١٥٦ - ١٦٠ ، تحقيق وشرح / حسن كامل الصيرفي ،
 معهد المخطوطات العربية - القاهرة : ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م .
 الكلة : ما يرى على اليهودج وهو شبيه بالمستور . والرقم قال الأنباري :
 من ثياب اليمن تلبسه اليهودج . الوصاوص : ثقب البراقع إذا
 كانت صفارا . وقيل هي البراقع . ترييب : عظام الصييد .
 ليس بذى غضون : أى ليس يمتخد . وهن على الظلام مُطَلَبَاتُ :
 أى هن على ظلمهن الرجال يطلبن .

عليها وهي خراب^(١) . وحاول أن يجد لذلك تفسيراً استمدّه من معتقدات الجاهليين وأساطيرهم ، حيث رأى أن رحلة المرأة في الشعر الجاهلي هي رحلة الشمس كل يوم ، ورحلتها في الصيف والخريف والشتاء والربيع . فالشمس المعبودة هي التي تجود ، وهي التي ترحل بأثواب أنطاكية وكلل وردية ، وحلل ذهبية ولؤلؤية ومرجانية ، ولهذا لا يؤثر فيها جذب الأرض لأنها هي التي تمنح الخصب^(٢).

وإذا كنا لا نود أن نقحم على النص الشعري تفسيراً من خارجه ، ربما لا يستجيب له النص استجابة واضحة ، فإننا يمكن أن نجد تفسيراً آخر لذلك ، يتضح إذا قرناّه إلى جانب ما رأيناه سابقاً عند الشعراء الجاهليين — ومنهم بشر — حين يمنحون الطلل وجوداً جديداً مخصباً لحياة جديدة ، وحين يصرمون العلاقة مع هذه المرأة ، ثم يرحلون على الناقة ، حيث نرى أن المرأة تصرم علاقتها ، وتفادى وطنها فهي تنهياً لحياة جديدة ، تدلف إليها كمروس على ظهر الهواج تخرج مخدرة ، معززة مكربة ، فهي أبهى حلتها وزينتها ، فهي حينئذ تجسّد لحلم الشاعر في تجديد الحياة ، فالطلل الذي غادرت المحبوبة يتجدد بما يقوم فيه من حيوانات متوحشة ، والمحبوبة التي تصرم محبوبها ترحل إلى

(١) د . نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي : ١٣٥ ، مكتبة الأقصى — عمان — الطبعة الثانية ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٢ م .

(٢) المرجع نفسه : ١٣٥ .

مكان آخر متهيئة لحياة جديدة ، والشاعر الذى ذرفت دموعه
وأعلن أساه يعود إلى مواجهة الحياة ، فيفاد الحال إلى حال
أخرى على ظهر ناقته التى يقطع بها مهمه الصحراء ومجاهلها.

ولعلّ في تشبيه الظعن بالسفن مايشي بهذا الانتقال إلى
المجهول وعالم الغيب الذى تتجه إليه هذه الحياة الجديدة كما
نجد عند بشر في قوله :

فَكَانَ ظُعْنَهُمْ غَدَاةَ تَحَمَّلُوا . . . سَفْنٌ تَكْفَأُ فِي خَلِيجٍ مُغْرَبٍ

ومع أن بشرا لم يشبه الظعن بالسفن — في ديوانه — إلا في هذا
البيت فقط ، نجد أن هذه الصورة لها امتداد واسع في الشعر
الجاهلي فمن ذلك قول زهير :^(١)

يَقْطَعْنَ أَجْوَازَ أُمِّيَالِ الْفَلَاةِ كَمَا . . . يَغْشَى النَّوَاتِي غَمَارَ اللَّجِّ بِالسُّفْنِ

وقول طرفة :^(٢)

كَأَنَّ حَدَوَجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوَّةً . . . خَلَايا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَرٍ
عَدُولِيَّةٍ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنٍ . . . يَجُورُ بِهَا الْمَلَحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي
يَشُقُّ حَبَابَ الْمَاءِ حَيْزُومَهَا بِهَا . . . كَمَا قَسَمَ التُّرْبَ الْمُقَايِلُ بِالْيَدِ

(١) شعره : ٢٨٠ . والنواتي : جمع نوتى ، وهو الملاح أو خدام
السفينة .

(٢) الأعلام الشنتمري : أشعار الشعراء الستة الجاهليين : ٣٩٢ ، ٣٩٣ .
دار الفكر - بيروت - الطبعة الأولى ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .

وقول ساعدة بن جؤبة: (١)

تَحْمَلْنَ مِنْ ذَاتِ السُّلَيْمِ كَأَنَّهَا . . سَفَائِنُ يَمٍّ تَحْتَحِيهَا دَبُورُهَا

وقد وقف الدكتور/أنور عليان أبو سويلم عند ذلك فقال (إنَّ إحساس الشعراء بمصير الرحلة المجهول هو الذي جعلهم يختارون صورة السفينة التي تشق عباب الماء ، والتيه في أعماق الصحراء ليس بأهون من التيه في ظلمات البحر ، الناقة سفينة تعبر الآفاق المجهولة ، ورحلتها تبدو ساءلة بظهر الغيب ، لكنهم يركبونها برغم الأهوال وبرغم المصير المجهول والقدر المظلم ، يدفعهم أمل بالاهتداء وإرادة قادرة على التحدى) (٢)

ولاحظت الدكتورة / ثناء أنس الوجود صورة البحر في هذه الصورة بأنه ليس البحر الهادئ الصافي ولكنه البحر المضطرب الهائج ، وأشارت إلى صورة بشر السابقة. (٣)

ونجد عند بشر - كما عند غيره من الشعراء الجاهليين - تشبيه مراكب الراحلين بالنخيل في قوله: (٤)

كَأَنَّ حُمُولَهُمْ لَمَّا اسْتَقَلُّوا . . نَخِيلٌ مُحَلَّمٌ فِيهَا انْحِنَاءٌ

(١) أبو سعيد السكري: شرح أشعار الهذليين ٣/ ١١٧٥ . تحقيق: عبد الستار أحمد فراج ، مراجعة محمود محمد شاكر - مكتبة دار العروبة بالقاهرة.

(٢) د . أنور عليان: الإبل في الشعر الجاهلي : ١/ ٢١٤ .

(٣) د . ثناء أنس الوجود : كتابها السابق : ١٧١ .

(٤) الديوان : ٢ (١ : ٦) .

وقوله: (١)

كَأَنَّ حُدُوجَهُمْ لَمَّا اسْتَقَلُّوا . نَخِيلٌ مُحَلَّمٌ فِيهَا يُنْشِئُ

ويغلب على صورة بشر هنا إلا يجاز مقارنة بالصورة نفسها عند غيره
من الشعراء الجاهليين كما هو الحال عند امرئ القيس في قوله: (٢)

فَشَبَّهَتْهُمْ فِي الْأَلِّ لَمَّا تَكَشَّشُوا . حُدُوجُهُمْ دَوْمٌ أَوْ سَفِينَا مُقَيَّرًا
أَوِ الْكُرْعَاتِ مِنْ نَخِيلِ ابْنِ يَامِنْ . دَوْمٌ الصَّافَا اللَّائِي يَلِينُ الْمُشَقَّرَا
سَوَامِقَ جَبَّارٍ أَثِيثٍ فُرُوعُهُ . وَعَالَيْنَ قَنَوَانَا مِنَ الْبُشْرِ أَحْمَرَا
حَمَتَهُ بَنُو الرَّبْدَا مِنْ آلِ يَامِنْ . بِأَسْيَافِهِمْ حَتَّى أَقَرَّ وَأَوْقَرَا
وَأَرْضَى بَنِي الرَّبْدَا وَاعْتَمَّ زَهْوُهُ . وَكَمَامُهُ حَتَّى إِذَا مَاتَهَضَّارَا
أَطَافَتْ بِهِ جِيلَانُ عِنْدَ قِطَاعِهِ . تَرَدَّدُ فِيهِ الْعَيْنُ حَتَّى تَحِيرَا

وعلق الدكتور أنور عليان أبوسويلم على تشبيهه مراكب الراحلين
بالنخيل وما شابهه فقال: (إن اختيار النخل له وظيفة عضوية في
القصة الجاهلية لأنهم يريدون لظمائن المحبوبة رموز النخلة
وماتعنيه من حياة مستقرة في أرض خصبة ترويه المياه الدافقة،
ويريدون أن يباركوا المحبوبة وطمعائها ب (شجرة الحياة) لتمنحهم
الأمن والحماية والحياة السرفهة، لذلك وصفوا النخل بأنه محمل

(١) الديوان: ١٢٩ (٢٧: ٣)

(٢) البطليوسي: كتابه السابق: ١/١٧٩-١٨٢. المقير: المطلي بالقار.
عالين: رفعن. أقر: استقر على حاله. أقر: كمل حمله.

بالشر والخير ، وأن الماء يسكاد يغمر سيقانه وأن الجناة يطوفون
حوله ، ولا تمتد أيديهم إليه بمكروه)^(١) .

ويلاحظ أن الشاعر الجاهلي حين يشبه الظعن بالنخيل يختار
نخيلا مثمرا ، في أماكن خصبة فنخل بشر ينحني من الثمر ، في
الصورة الأولى ، وفيه الينوع في الصورة الثانية ، وهو نخيل محلم
ذلك الوادي المشهور بالخصب .

وإذا نظرنا إلى هذا التشبيه مستصحبين الحياة المتجددة
للطلل ، والمرأة المتجهة عبر مواضع المياه بزینتها ، وحللها القشبية ،
وقرناه بالسفن التي تمخر عباب الماء لتستدني المجهول ، وتمتد
بالحياة بين البر والبحر - نجد أن الشاعر يرى النخل - الذي
هو قوام خصب الأرض في الجزيرة ، وقوام عطائها في رحلة هذه
العوادج المتحركة ، فكان المحبوبة التي رحلت من المكان وأضحى
طللا ، اصطحبت معها مقومات الحياة ، حين يرى الشاعر في
هذه الظعن نخيل الأماكن الخصبة المترعة ، فنحن أمام تكون
جديد نقف على بشائره في النخلة ، ونتأمل بصورة السفينة
المغامرة ، وامتداد ذلك في مساحة شاسعة من الأرض تربط البر
بالبحر ، وأمام اتجاه إلى الفعل من الشاعر الذي يتخذ خطا
موازيها لهذه السيرة حين يبدأ الرحلة على ظهر ناقته .

(١) د . أنور عليان : كتابه السابق : ١٩٩٠ .

وإذا كان بشر لا يتأني ويدقق النظر ، ويوسع أبعاد الصورة ،
حين ينظر إلى زينة الراحلين إلى الحد الذى جعل الدكتور
وهب روميه يتهمه بالتقصير في وصف الظعن ^(١) ، فقد وقف في رائيته
طويلا يفصل ويتأمل حين قال في وصف الراحلين ^(٢):

أَرَاهِمَ كُلَّمَا بَانُوا تَوَلَّوْا .°. بِرَهْنٍ مِنْكَ لَيْسَ لَهُ حَوَارُ
كَانَ ظِبَاءُ أُسْنَمَةٍ عَلَيْهَا .°. كَوَانِسَ قَالِصَا عَنْهَا الْمَغَارُ
يُفَلِّجْنَ الشَّفَاهَ عَنْ أَقْحَوَانٍ .°. جَلَاهُ غِبَّ سَارِيَةٍ قِطَارُ

حيث يقيم لنا الراحلين في حالة جذب له متجدد ببينهم المتجدد ،
فهم كلما بانوا أدبروا بقلبه المرتهن . أما هن فقد وجد في عالم
الظباء صورة لهن حين شبههن بظباء أسنمة كائنة في مغارها
الذى ينفرج جزء منه ، ثم عاد إليهن فنظر إلى الشفاه وأقام
فيها عالما من النبات والسقيا .

وإذا وقف بشر عند الواحدة منهن ، فإن التفصيل يتسع ،
والصورة تمتد ، انظر مثلا إلى قوله ^(٣):

وَفِي الْأُظْعَانِ آنِسَةٌ لَعُوبٍ .°. تَيَّمَّ أَهْلُهَا بَلَدًا فَسَارُوا

(١) د . وهب رومية : الرحلة في القصيدة الجاهلية : ٤٥

(٢) الديوان : ٦١ (١٥ : ٧ - ٩) .

(٣) الديوان : ٦٤ ، ٦٥ (١٥ : ١ - ١٤) القارض من اللبن الذى قد أخذ فيه
الطعم . والمحض : حين حلب وذهبت رغوته . والعشار : جمع عسرا
أى عليها عشرة أشهر إلى أن تنتج بشهر . ويقال إذا نتج بعض الإبل
وبقي بعض عشار . (التبريزى : شرح المفضليات : ٣ / ١٧٢) والانبهار :
انقطاع النفس .

غَذاها قَارِصٌ يَجْرِي عَلَيْهَا .°. وَمَحْضٌ حِينَ تَتْبَعُ الْعِشَارَ
 نَبِيلَةٌ مَوْضِعَ الْحَجَلَيْنِ خَوْدٌ .°. وَفِي الْكَشْحَيْنِ وَالْبَطْنِ اضْطِمَارُ
 ثَقَالٌ كُلَّمَا رَامَتْ قِيَامًا .°. وَفِيهَا حِينَ تَتْبَعُ أَنْبَهَارُ

فنلاحظ أنه صور أنسها وتعلقها بالصبا ودواعيه حين تكون لعبها ،
 ثم تحول إلى صفاتها الدالة على التمتع والأخذ بكامل مقومات
 الحياة بسهولة ويسر ، فوقف عند غذائها باللبن القارص والمحض ،
 الذي ينشأ عنه امتلاء ساقها ، وتوازن قامتها ، وما كان يلاحظه
 فيها من ثقل في المقام وانقطاع في النفس .

ونلاحظ أن العناصر التي يلح عليها بشر في تصويره لمحبوته
 هي عناصر الحياة ، الغذاء والماء ، وعناصر امتداد الحياة
 الناشئة عما توحى به صفات الامتلاء في الحجلين ، والضمير في
 البطن ، وحتى ما يستمتع به الرجل من المرأة نجده يمتد عند بشر
 في قطاع واسع فيلتحم بالمزن والنبات في مثل قوله :^(١)

يُفْلَجَنَّ الشَّفَاهُ عَنْ أَقْحَوَانٍ .°. جَلَاهُ غَبَّ سَارِيَةٍ قَطَارُ

وقوله :^(٢)

لِيَالِي تَسْتَبِيكَ بَذَى غُرُوبٍ .°. يُشَبَّهُ ظَلْمُهُ خَضَلَ الْأَقَاحِي
 كَأَن نِطَافَةً شَبِيَتْ بِمِسْكٍ .°. هُدُوءًا فِي ثَنَائِهَا بِرَاحٍ

(١) الديوان : ٦٣ (١٥ : ٩) .

(٢) الديوان : ٤٣ ، ٤٤ (١٠ : ٤ - ٥) .

وقوله: (١)

كَأَنَّ مُدَامَةً مِنْ أَذْرِعَاتٍ . . . كَمِيتًا لَوْنُهَا لَوْنُ الرُّعَافِ
عَلَى أَنْيَابِهَا بِغَرِيضٍ مُزْنٍ . . . أَحَالَتهُ السَّحَابَةُ فِي الرِّصَافِ

وحتى الدمع الذي يسكبه بشر لها على فراقها ، يستحيل إلى
غروب تنضح الماء من الآبار لتسقي المزارع وتحييها فـمـن
ذلك قوله: (٢)

أَلَمْ يَأْتِهَا أَنَّ الدَّمْعَ نَطَافَةٌ . . . لَعَيْنٌ يُوَافِي فِي الْمَنَامِ حَبِيبُهَا
تَحَدَّرَ مَاءُ الْبَثْرِ عَنْ جُرْشِيَّتِهِ . . . عَلَى جَرَبَةٍ تَعْلُو الدَّيَّارُفُوبِهَا
بِغَرْبٍ وَمَرِيعٍ وَعَوَّيٍ تُقِيمُهُ . . . مُحَالَةً خُطَافٍ تَصِرُ ثُقُوبِهَا

ولقد فصل زهير في مثل هذه الصورة — التي نجدها عند بشر —
حيث قال: (٣)

كَأَنَّ عَيْنِيَّ فِي غَرْبِي مُقْتَلَةٌ . . . مِنَ النَّوَاضِحِ تَسْقِي جَنَّةً سَحَقًا
تَمْطُو الرِّشَاءَ فَتَجْرَى فِي ثَنَائِيَّتِهَا . . . مِنَ الْمَحَالَةِ ثَقْبًا رَائِدًا قَلِقًا
لَهَا مَتَاعٌ وَأَعْوَانٌ غَدَوْنَ بِهِ . . . قَتَبٌ وَغَرْبٌ إِذَا مَا أُفْرِغَ انْسَحَقًا

(١) الديوان: ١٤٣ ، ١٤٤ (٨ ، ٧ : ٢٩) الرصاف: جمع الرصف وهو الماء الذي
ينحدر من الجبال على الصخر فيصفو.

(٢) الديوان: ٣ (١٤ ، ١٣) وقد سبق الوقوف عند مفردات هذه
الأمبيات.

(٣) شعره: ٦٦ - ٦٩ وفيه: مقتلة: ناقة مذللة. تَمْطُو الرشاء: أى تمسك
الحبل. والثناية الحبل الذي أوثق أحد طرفيه بقتبها ، والاخر في
الدلو. انسحقا: أى مضى وبعد سيلانه.

وَحَلَفَهَا سَائِقُ يَحْدُ وَإِذَا خَشِيتُ .: منه اللِّحَاقُ تَمُدُّ الصُّلْبَ وَالْعُنُقَا
وَقَابِلٌ ، يَتَغَنَّى كُلَّمَا قَسَدَرَتْ .: على العِرَاقِي يَدَاهُ قَائِمَا دَفَقَا
يُحِيلُ فِي جَدُولٍ تَحِبُّو ضِفَادِعُهُ .: حَبَّو الْجَوَارِي تَرَى فِي مَائِهِ نُطْقَا
يَخْرُجْنَ مِنْ شَرِبَاتٍ مَاؤُهَا طَحِلٌ .: على الْجُدُوعِ يَخْفَنَ الْغَمُّ وَالْفَرَقَا

ونجد أن هذه الصور جميعها تتعانق لبناء الحياة ، المرأة
الراحلة ، والبكاء لفراقها ، وريقها ، وما كانت تنعم به الى جانب
الطلل الذى يمتلىء بحياة جديدة ، وتشبيهه الظعن بالنخيل
والسفن ، والصوم الذى يعلنه الشاعر فيبتدىء منه مغامرة
جديدة في تيه الصحراء .

أما هذه المحبوبة التى يتأنى عندها بشر ، فالصورة
الغالبة لها هي تشبيهها بالغزال الذى يتنعم بأسباب الحياة
فمن ذلك قوله :^(١)

تَعَنَّكَ نَصَبٌ مِنْ أُمَيْمَةٍ مُنْصَبُ .: كَذَى الشُّوقِ لِمَا يَسْأَلُهُ وَسِيذْهَبُ
رَأَى دُرَّةً بَيْضَاءَ يَحْفِلُ لَوْنَهَا .: سَخَامٌ كِفْرِبَانِ الْبَرِيرِ مُقْصَبُ
وَمَا يَغْزَلُ أَذْمَاءُ أَصْبَحَ خَشْفُهَا .: بِأَسْفَلِ وَادٍ سَيْئَلُهُ مُتَصَوِّبُ
خَذَوْلٌ مِنَ الْبَيْضِ الْخُدُودِ دَنَائِلَهَا .: أَرَاكَ بِرِوضَاتِ الْخُزَامَى وَحُلْبِ
يَا أَحْسَنَ مِنْهَا إِنْ تَرَأَتْ وَذَوَالْهُوَى .: حَزِينٌ وَلَكِنَّ الْخَلِيْطَ تَجَنَّبُوا

وقوله :

فِيَا لَكَ حَاجَةً وَمِطَالَ شَوْقٍ .: وَقَطْعَ قَرِينَةٍ بَعْدَ اقْتِلَافِ

(١) الديوان : ٢ (٢ : ١ - ٤) .

رَشَاءُ مَوافِي

كَأَنَّ الْأَتْحَمِيَّةَ قَامَ فِيهَا .°. لِحُسْنِ دَلَالِهَا رَشَاءُ مَوافِي
من البهيز الخدودِ بذي سُديرٍ .°. يَنْشُنُ الْغُصْنَ مِنْ ضَالٍ قِصَافٍ
أَوِ الْأُذْمِ الْمَوْشَحَةِ الْعَوَاطِي .°. بِأَيْدِيهِنَّ مِنْ سَلَمِ النَّعَافِ (١)

فالصورة التي يقيمها بشر لـحبوبته هنا — إذا تجاوزنا الدرة —
هي الغزال الأم التي لها وليد في روضة غناء تتناول غذاها فهي
سهولة ويسر ، ولعل الإلحاح على هذه الصورة المستلثة بالحياة
وأسبابها ، في الأمومة وما تتقوم به الحياة يتفق مع الصورة العامة
التي تتجسد في الطلل وهي البحث عن الحياة ، ومع ما يقيمه الشاعر
لهذه المحبوبة حين يجعلها منعمة مترفة كما في قوله: (٢)

هَضِيمُ الْكَشْحِ ، مَاغْذِيَتْ بِبُؤْسٍ .°. وَلَا مَدَّتْ بِنَاحِيَةِ الرَّبَاقِ

ونلاحظ أيضا أنه يشبهها بواحد من الحيوانات التي جعل الأطلال
تمثلها بها حين رحيل المحبوبة. أما هم الشاعر فقد جسده في
عدد من قصائده على نحو يفصل فيه حيناً كما رأينا في الصورة
السابقة التي قرن فيها دمه بالماء الناضح من البئر ، وكما هو
في قوله :

فَبِتُّ مُسْهَدًا أَرْقَا كَأَنِّي .°. تَمَشَّتْ فِي مَفَاصِلِي الْعُقَارُ

-
- (١) الديوان : ١٤٢ ، ١٤٣ (٢٩ : ٤ - ٧) الأتحمية : ثياب من ثياب
اليمن . والرشاء : ولد الظبية . والضال : شجر صغير دقيق
العيدان . والنعاف : جمع نعف : وهو السفح ينحدر من حذونة
الجل ، ويرتفع عند منحدر الوادي .
(٢) الديوان : ١٦٢ (٣٤ : ٥) .

أراقب في السماء نبات نعشي .: وقد دارت كما عطف الصَّوَارُ
وعاندت الثريا بعد هذ .: معاندة لها العيوق جار^(١)

(٢)
وقوله :

ولم تعلم بين الحق حتى .: أذاك به غد افئ فصيح
فظلت أكف العبرات منى .: ودمع العين منهمر سفوح
ودمعي يوم ذلك غرب شئ .: بجانب شهمة ماتسريح
وما قلب الصبابة مثل شوقي .: وقبلك ما انقضى خلق سجيح

ففي الصورة الأولى نجد أن الشاعر أمام هذا الحزن الثقيل الذي
يحل به ، يضعنا في عالم متغير مدحش يلتفت فيه إلى الأفق الذي
ينقله من هذه الحال ، فهو يراقب النجوم ، ويتابع حركتها ،
ويحدد في انتظامها ومسيرها فيقيم بينها علاقات الدوران والعناد
والجوار ، وكأنه يجد في عالم النجوم وصلاتها عزاء له عن هذا
الصوم والبهين .

وفي الصورة الثانية نجد الشاعر يأتي بصورة الغرب للدمع

(١) الديوان : ٦٥ ، ٦٦ (١٥ : ١٥ - ١٢) . نبات نعش : سبعة نجوم
مقاربة تدور حول القطب الشمالي . الصوار : جماعة بقعر
الوحش . وعطفه يعني أنه رأى شيئاً ففزع منه فراغ عنه . وانظر :
شرح المفضليات للتبريزي ١١٢٤ / ٣ ، وعاندت الثريا : سقطت للمغيب .
العيوق : نجم أحمر مضيء في طرف المجرة الأيمن يتلو الثريا
لا يتقدمها .

(٢) الديوان : ٤٩ ، ٥٠ (٣ - ٦) وخلق سميح : أي لين سهل .

ويقسم تلك الحال إلى جانب ناقته المستعدة للرحلة وتغيير الحال .

وفي بعض الأحيان يذكر بشر تلك الصورة مجملة في مثل قوله :^(١)

فَلَمَّا أَدْبَرُوا ذَرَفَتْ دُمُوعِي . . وَجَهْلٌ مِنْ ذَوَى الشَّيْبِ الْهَكَاءُ

وقوله :^(٢)

فَظَلِلْتُ مَكْتُتًا كَأَنَّ مُدَامَةً . . يَسْعَى بِلَذَّتِهَا عَلَيَّ مُنْطَفٌ

وقوله :^(٣)

فَظَلِلْتُ مِنْ قَرُطِ الْعَبَابَةِ وَالْهَوَى . . أَعْمَى الْجَلِيَّةِ مِثْلَ فَعْلِ الْأَهْمِ

وقد وقف الدكتور وهب رومية أمام صورة بشر حين يرحل الظعن فقال (ويقصر بشر بن أبي خازم في صفة الظعائن تقصيرا واضحا إذا استثنينا قصيدته (الرائية) ولكنه حين يصور وقع الفراق الثقيل على نفسه ، وما يبحث فيها من الود القديم يتخطى صفوف الشعراء صفا بعد صف حتى يكون في الطبيعة منهم ، ولسنا نقرأ له قصيدة في الظعن — قصرت أم طالت — تخلو من حديث القلب وقصد ساورته الأحزان والظنون)^(٤) .

ونلاحظ أن هذه العبارة التي يحكم بها الدكتور/ وهب رومية

(١) الديوان : ٢ (١ - ٥) .

(٢) الديوان : ١٥٣ (٣١ : ٦) . منطف : غلام مقرط من النطفة أى : القرط .

(٣) الديوان : ١٧٩ (٣٨ : ٥) .

(٤) د . وهب رومية : كتابه السابق : ٤٥ .

على بشر عبارة غير محددة الأسباب التي تجعل الحكم بالتقصير واضحا، فإن كان مرد الحكم في ذلك هو الإجمال في الصورة فإن الإجمال ليس سببا في التقصير، بل إن من الإجمال ما يساعد على تكثيف اللغة الشعرية في الصورة، ويحفظها من الترهل على النحو الذي نراه في التفريق بين قول بشر:

تبين خليلي هل ترى من ظعائن . غرائر أبكارٍ بِبُرْقَةٍ ثُمُثَم

وقوله: (٢)

أَسْأَلُ صَاحِبِي وَلَقَدْ أَرَانِي . بصيرا بالظعائن حيث صاروا

فقد حل في البيت الثاني، ما يبدو من كثافة في اللغة الشعرية في الشطر الأول من البيت الأول، وفصل الصورة تفصيلا يكاد يقترب بلغة الشعر إلى لغة النثر.

لهذا فإن التأمل في شعر بشر مقارنة بغيره من الشعراء الجاهليين، يجعل الباحث يتفق مع الدكتور وهب في قضية الإجمال في وصف الظعن، ولكن ليس في ذلك بالضرورة انتقاص من مقدرة الشاعر الشعرية.

(١) الديوان: ١٩٣ (٤٠ : ٤) .

(٢) الديوان: ٦١ (١٥ : ٢) .

الفصل الثاني

رحلة الشاعر

وقفنا في الفصل السابق على رحلة المحبوبة ، وأشرنا إلى تكوين العالم الجديد الذى يتبدى من خلال هذه الرحلة ، حيث تنهياً المحبوبة للحياة الجديدة حين تلبس أبهى حللها على ظهر الهوادج الطاعنة في قلب الصحراء ، ورأينا أن انفصال المحبوبة عن المكان الذى كانت تقيم به قد أحاله إلى طلل يستقبل حياة جديدة غير إنسانية ، وأن الانفصال عن المحبوبة وعن المكان لم يعد يحتمل بقاء الذات الشاعرة ، مما دعاها إلى أن تجسد لنا صورة لرحلة يفعلها هو على ظهر ناقته يقطع بها مجاهل الصحراء ، فيرحل ساعياً في مناكب الأرض يذكر أحياناً بعدها تقصده الخير لدى أبواب السادة والكرما ، أو ينتقل إلى معاناته ومعاناة قومه مع مطالب الحياة ، من غزو أو دفاع عن النفس ، أو تشف من أعدائه بإرسال القوافي فيهم تحمل معانيهم وتروى مشالهم .

واحتلت هذه الرحلة جزءاً من قصائد بشر صور فيها الناقة والصحراء وما ارتبط بهما على النحو التالى :

١ - الناقة في صورة السلوى والنجاة من الهوم :

كان بشر يرى في هذه الناقة كما كان يرى الشعراء الجاهليون

المخلص من الهموم ، والملاجئ والملاذ في الملمات ، حيث تظهر
 — غالباً — بعد أن تفقد الذات تواصلها مع المحبوبة ، فتكون
 الناقة هي السلوى والعزاء الذى يتعزى به ، والراحلة التى تنقله
 وتنجيه من عالم الحزن والأسى الذى يحترق له فؤاده ، وتد مع
 عيناه :

- (١) — وَلَقَدْ أَسْلَى الهمَّ حينَ يَعُودُ نِي . . . بِنَجَاءٍ صادِقَةِ الهِوَا جَرِ ذُعْلِبِ
 — وقد اتناسى الهمَّ عند احتضاره . . . إذا لم يكنْ فيه لذي اللَّبِّ مَعْبَرِ
 (٢) بأدما من سِرِّ المَهَارَى كأنها . . . بِحَزْبَةِ مَوْشَى القَوَائِمِ مُقْفَرِ

وإذا نظرنا إلى عالمي القصيدة اللذين تتوسطهما هذه الرحلة ،
 وجدنا أن الناقة وسيلة للانتقال بين عالمين ، عالم كان به سعيدا
 لاهيا ، ثم انقطع عن السعادة فجأة بسبب رحيل المحبوبة ،
 وأصبح رهين البكاء والشقاء ، وعالم جديد يقترن بالفعل من
 اتقاء شر الأعداء ، أو البحث عن مقومات أسباب الحياة بالفز
 أو الالتجاء إلى السادة والكرماء ، وما يظلل ذلك من بطولات يفخر
 بها الشاعر ، ومثالب يلحقها بأعدائه ويندد بهم .

(١) الديوان : ٣٥ (٧ : ٥) والذعلب والذعلبة : الناقة السريعة ، وشبهت
 بالذعلبة وهي النعامة لسرعتها .

(٢) الديوان : ٨٢ (١٥ : ٧) أدما : بيضاء . والأدمة في الإبل شدة
 البياض مع سواد المقلتين . والمهاري : إبل كريمة واحدتها
 مهريّة نسبة إلى مهرة بن حيدان . موشي القوائم : أى فسي
 قوائمه بياض .

ونستطيع أن نقول : إن الناقة وسيلة للانتقال من عالم القصيدة الخيالي ، عالم الحب والطلل والوجود الجديد لهما إلى عالم معاناة الحياة اليومية وعلاقتها الفعلية بوجود الشاعر ، وما يكتنف ذلك من صراع وتضحية وبطولة ، وتمجيد للأفعال الحميدة ، وتنديد بمن يقف في وجه هذه الحياة ، ويقف على الطرف الآخر من هذا الصراع ، ولنتأمل واحدة من قصائد بشر التي يشير فيها إلى هذين العالمين :^(١)

عَفَا رَسْمُ بِرَامَةٍ فَالتَّسْلَاعُ .: فَكُثْبَانِ الْحَفِيرِ إِلَى لَقَاعِ
فَجَنَّبَ عُنَيْزَةً فِذْوَاتِ خَيْمٍ .: بِهَا الْغِزْلَانُ وَالْبَقَرُ الرَّتَّاعِ
عَفَاها كُلُّ هَطَّالٍ هَزِيمٍ .: يُشَبِّهُ صَوْتُهُ صَوْتَ السَّيْرَاعِ
وَقَفَتْ بِهَا أَسَافِلُهَا طَوِيلًا .: وَمَافِيهَا مُجَاوِبَةٌ لِلسَّدَاعِ
تَحْمَلُ أَهْلُهَا مِنْهَا فَبَانُوا .: فَأَبْكَتْنِي مَنَازِلُ لِلرُّوَاعِ
دِيَارُ أَقْفَرَتْ مِنْ آلٍ سَلَمَى .: رَعَى سَلْمَى بِحَشَنِ الْوَصْلِ رَاعِ
ذَكَرْتُ بِهِنَّ مِنْ سَلْمَى وَدَاعَا .: فَشَاقَكَ مِنْهُمُ بَيْنُ الْوَدَاعِ
فَإِنْ تَكُ قَدْ نَأَتْكَ الْيَوْمَ سَلْمَى .: فَكُلُّ قَوَى قَرِيْبٍ لَا نَقْطَاعِ

(١) الديوان : ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ (٢٣ : ١ - ١) : الرتاع : جمع الرتعة ، من رتعت الماشية ، أكلت ماشاءت وجاءت وذهبت في المرعى نهـارا . وجاء في اللسان : الرتع لا يكون إلا في الخصب والسعة (لسان العرب : رتع) . والبيت الثاني فيه إقواء . والحرف : الناقة النجيبة الماضية وسنفضل ذلك عن الحديث عن صورة الناقة في خلقها وخلقها . والمولعة : البقر الوحشية فيها بلى أو ضروب من الألوان . والشناع : جاء في (اللسان : شنع) : وشنعت الناقة وأشنعت : شمّرت في سيرها وأسرعت وجدّت .

وقد أُمِضِي الهمومَ إذا اعترتني .°. بِحَرْفٍ كَالْمَوْلَعَةِ الشَّنَاعِ
تري في رَجْعِ مِرْفَقِهَا نُتُوءاً .°. إذا ما الالُ خَفَقَ لا ارتفاع
فسائل عامراً وبني تميم .°. إذا العِقبَانُ طَارَتِ لِلوِقَاعِ

حيث نجد أن هذه الرحلة جاءت مخلصاً من الهموم التي اعترته
من فراق سلى التي كرر اسمها عدة مرات ، تلك المحبوبة
التي كانت تواصله فانقطعت عنه ، وأقفر الديار منها ، وامتلات
بالغزلان والبقر التي تهيأ لها من الخصب والسعة في مراعي
الطلل ما جعلها تتكاثر وترعى راتعة . وقد صاحب هذا الخصب
إقمار المكان من أى صدى لحياة إنسانية (وما فيها مجاوبة لداع)
ما جعل الشاعر يمسك المنازل مفجوعاً مرتاعاً (فأبكتني منازل
للرواح) . وبعد هذا ظهرت الناقة التي أراها الشاعر إياها
صلبة قوية الحركة .

فترى الناقة وقد توسطت هذين العالمين ، عالم سمادة
ولت وانقطعت واستحالت إلى فجيرة وشقاء ، وعالم فعل ووجود .
فكان الناقة هي وسيلة الانتقال من عالم الرغبات والأمانى والبكاء
إلى عالم الفعل والتحقيق . الذى بدأ يقيم وجوده حين أدخلت
إليه الناقة ، فيقف بنا على حروبه مع بني عامر وبني تميم ،
وكان الرحلة على ظهر الناقة هي بداية الفعل الإنساني الذى
ينزج بالإنسان إلى نبض الحياة وصراعها ، في عالم جديد تسهم
الذات الشاعرة وما يقترن بها في الفعل البطولي فيه ، عوضاً

عن تلك الصورة السالبة التي رأيناها لها في العالم السابق.

ومن ذلك قول بشر: (١)

أَنِيسَةُ الْغَدَاةِ أَمْ انْتَقَالَ .: لِمُنْصَرَفِ الظَّعَائِنِ أَمْ دَلَّ
جَعَلَن قَنَا قَرَا قِرَّةَ يَمِينِنَا .: لِنَيْثِهِنَّ فَاَنْجَزَدَمَ الْوِصَالِ
كَأَنَّ عَلَى الْحُدُوجِ مُخَدَّرَاتٍ .: دُمَى صَنْعَاءٍ خُطَّ لَهَا مِثَالُ
أَوْ الْبَيْضِ الْخُدُودِ بِذِي سُدَيْرٍ .: أَطَاعَ لِهِنَّ عُجْرِيٌّ وَضَالَ
فَسَلَّ الْهَمَّ عَنْكَ بِذَاتِ لَوْثٍ .: صَمُوتٍ مَا تَخَوَّنَهَا الْكَلَالُ
تَرَى الطَّرْقَ الْمُعَبَّدَ مِنْ يَدَيْهَا .: لِشُذَّانِ الْحَصَى مِنْهُ انْتِخَالَ
تَخِرُّ نِعَالُهَا وَلَهَا نَفِيٌّ .: نَفْيَ الْحَبِّ تَطْحَرُهُ الْمِلَالُ
أَلَا تَنْسَى الْكَفُورَ وَكُلَّ شَيْءٍ .: مِنَ الْأَخْلَاقِ تَنْتَجِعُ الرِّجَالُ
إِلَى أَوْسٍ بِنِ حَارِثَةَ بِنِ لَأْمٍ .: وَحَقَّ لِقَاءُ رَبِّكَ لَوْ يُنَالُ

وهنا نجد أن الفعل الإنساني النابع من معاناة الحياة الذي انتقلت إليه جهود الشاعر على ظهر ناقته هو الاتجاه إلى هذا الكريم — الذي مَنَّ عليه بالحياة حين أسره وعفا عنه — يمجده ويمجد فيه البطولة والمشل.

(١) الديوان: ١٦٧، ١٦٨ (٣٥: ١ - ٩). ذات لوث: أى ناقه ذات قوة. الطَّرْق: يريد لطفًا ولينا في أرساغ الناقة. وشذان الحصى: ما تطاير منه وتفرق. والنفسى: ما تنفيه من تحسنت قوائمها من دقائق الحصى. تطحره: ترمي به. والملال: المقالي أخذ من الملة وهي الرماد الحار أو الموضع الحار.

وقليلاً مانجد بشراً ينتقل بنا إلى جانب من جوانب الحياة
اللاهية المألوفة في العصر الجاهلي ، ولكنه حين يذكر ذلك لا يلبث
أن يذكر بطسولة هؤلاء الذين يلهو معهم إذا ما اقتضت الظروف ذلك
منهم على نحو ما نرى في قوله :^(١)

فسلَّ همَّك عن سلمي بناجِيَّةٍ .°. خطَّارةٍ تعتلي في السَّبَسْبِ القُدْفُ
وَجَنَاءَ مَجْفَرَةِ الجَنَبِينَ عَاسِفَةٍ .°. بكلِّ خَرَقٍ مَخُوفٍ غيرِ مُعْتَسِفِ
هذا وإن كنتُ قد عريتُ راحلتِي .°. من الصَّبَا وعدلتُ اللهو للخُفِ
فقد أَرَانِي ببَانَقِيَاءَ مَتَكَلِّمًا .°. يسعى وليدَانِ بِالْحَيَاتَانِ والرُّغْفِ
وقهوةٍ تُنَشِّقُ السَّمَامَ نَكْهَتُهُمَا .°. صهبَاءَ صَافِيَةٍ من خَمَرٍ ذِي نَطْفِ
يقول قَاطِبُهَا لِلشَّرْبِ قد كَلِفَتْ .°. ومابها ثُمَّ بَعْدَ القُطْبِ مِن كَلَفِ
تري الظُّرُوفَ وإن عَزَّ الذِي ضَمِنَتْ .°. مصفوفةً بين مَبْقُورٍ ومُجْتَلَفِ
في فِتْيَةٍ لَا يَضَامُ الدَّهْرَ جَارُهُمْ .°. هُمُ الحِمَاةُ على البَاقِينَ والسَّافِ
ليسوا إِذَا الحربُ أَبَدَتْ عن نَوَاجِذِهَا .°. يَوْمَ اللِّقَاءِ بِأَنكَاسٍ وَلَا كُشُوفِ

(١) وهناك قصائد لدى بشر تنتهي بذكر الناقة وما يتعلق بها ،

(١) الديوان : ١٥٧ - ١٥٩ (٣٢ : ١٤-١) . الناجية : قال الجوهري : الناجية
والنجا : الناقة السريعة تنجوب من ركبتها (لسان العرب : نجا) . والخطارة :
التي تخطر بذنبها في السير ، أي تضرب به يمينا وشمالا من النشاط .
تعتلي : ترتفع وتسرع في السير بخفة قوائمها . والسبسب : الأرض القفر
البعيدة لا ماء بها ولا أنيس . والقُدْف : بفتحين أو بضمين : البعيد .
الوجناء : تامة الخلق ، غليظة لحم الوجنة صلبة شديدة ، من الوجين وهي
الأرض الصلبة أو الحجارة . مجفرة الجنين : أي عظيمة الجنين من جفر
إذا عظم . العاسفة : التي تمر على غير هداية فتركب رأسها في السير ،
ولا يثنيهما شيء . غير معتسف : أي غير مقطوع . الشرب : الشاربون . القطب :
مزج الشراب . كلفت : اشتدت حمرتها .

(٢) انظر القصائد ذات الأرقام : ١١ ، ٢١ ، ٢٥ .

ويحتمل أن بشرا انتقل بعدها إلى مثل مارأينا في قصائده الأخرى ،
ولكن ذلك ضلّ طريقه إلى التدوين ، أو اختفى خبره عن المحققين ،
أو أنه اكتفى برسم الصورة التي ينطلق منها إلى الفعل وترك
متلقى شعره يتأملون الفعل بعد هذه الصورة التي يرسمها .

ويُنشد الشاعر في هذه الناقّة التي تنقله من حال إلى حال
صفات القوة والصلابة والصبر والأمن ومنذ الانتقال إليها
نجد أن لغته الشعرية تتعلق بما يجده فيها من قوة ونجاة
تجعله يتجاوز ذكرها باسمها أو جنسها إلى صفاتها كما يتضح
في بعض هذه الأمثلة :

- ثم اغترزتُ على عَنَسِ عَذَافِرَةٍ .: سَيِّئٌ عَلَيْهَا خَبَارُ الْأَرْضِ وَالْجَدَدِ (١)
 - وَلَقَدْ أَسْلَى الْهَمَّ حِينَ يَعُودُ نِي .: بِنَجَاءٍ صَادِقَةِ الْهَوَا جَرِذٍ عَلِيبِ (٢)
 - فَقُمْتُ إِلَى مَقْدُوفَةٍ بِجَنِينِهَا .: عَذَافِرَةٍ كَالْفَحْلِ وَجَنَاءٍ عِزْمِيسِ (٣)
 - فَكَلَّفْتُ مَا عِنْدِي وَإِنْ كُنْتُ عَامِدًا .: مِنَ الْوَجْدِ كَالثُكْلَانِ بَلْ أَنَا أَوْجَعُ (٤)
- أَمُونًا كَدَّكَانِ الْعِبَادِيَّ فَوْقَهَا .: سَنَامٌ كَجُثْمَانِ الْبَلِيَّةِ أَتْلَعُ

(١) الديوان : ٥٥ (١٢ : ٥) والعنس : الناقّة القوية الصلبة . عذافرة : الناقّة
الشديدة العظيمة . خبار الأرض : لينها . جددها : صلبها .

(٢) الديوان : ٣٥ (٧ : ٥) .

(٣) الديوان : ١٠٠ (٢١ : ٥) . والعرس : الصخرة . شبه الناقّة بها .

(٤) الديوان : ١١٩ (٢٥ : ٩ : ١٠) والبليّة : هي الناقّة تجعل عند
قبر الميت مربوطة حتى تموت .

ولقد قرن الدكتور أنور عليان أبو سويلم عدم ذكر اسم الناقصة بالمظهر القداسي عند العرب ، واعتبر ذلك تنزيها لها حين قال : (ولا بد أن يلاحظ أن الشعراء قلما يذكرون الإبل بأسمائها ، وكأنما ينزهونها عن الذكر ، فهذه الصفات هي التي تدعى بها الإبل وتدل عليها ، وإليها يتوجه الشعراء بالخطاب على اختلاف طوائفهم ونزعاتهم ومضاربهم ، إن صورة المظهر من الذنوب والمخلص من القلق والخوف والألم لا تزال تلح على أذهان الشعراء ، ولا بد أن يتوسلوا لهذا المخلص بأرق الألفاظ وأحسن الصفات حتى تستجيب لابتهالاتهم وتوسلاتهم ، ولا بد أن يتصف هذا المخلص بصفات عظمى معانيها غير محدودة وغير متناهية ، لا يمكن أن تجتمع إلا في أعظم العظماء ، وتكاد تستوعب جميع مظاهر الأحياء وغير الأحياء من حيوانات وطيور ونبات وصخور وأدوات)^(١).

وهذا التعليل يصح لو أنه اعتمد على لغة النصوص الشعرية ، إذ أنها لم تدلنا على أكثر من أن الشاعر يتجه إلى الناقصة بعد انفصاله عن المحبوبة ، وأنه يتجه إليها لأنها أمون من العثار ، قوية ، ناجية ، صادقة السرى ، فهي البداية لعالم الفعل الجديد والوسيلة إليه . ولم نجد في هذه النصوص توسلات وابتهالات لاستجابتها ، فالعرب وإن ظهر في تعاملهم مع الإبل شيء من التقديس لها ، فقد ظهر في شعرهم أنها وسيلة تبلغ بهم الغاية ، يرومون بنجاتها النجاة ما وقعوا فيه

(١) د . أنور عليان أبو سويلم : الإبل في الشعر الجاهلي ١ / ٧٧ ، ٧٨ .

بحركتها وانطلاقها بهم على ظهرها ، وليس بالدعاء والابتهالات:

فسلّ طلابها وتعزّ عنها .°. بناجية تخيّل بالردّاف
يخرّجوج يقطّ النسع فيها .°. أطيط السّمهرية في الثّفاف^(١)

وأحيانا يأتى في شعرهم ما يدل على ضربها:

كأن السوط يقبض بطن طاو .°. بأجماد اللبّين من جفاف

ويجسدون أيضا نصبها ومعاناتها في هذه الرحلة كما في قول بشر:

بذعلبة براها النصّ حتّى .°. بلغت نضارها وفنى السّنام

ولانجد في معجم الإبل الشعرى ، رقة في الألفاظ تشير إلى
توسل العرب بها ، وإنما نجده حافلا بالألفاظ الصلبة الثقيلة
في وقعها على الأذن مثل: عذافرة ، حرجوج ، ذعلبة.... الخ ،
وأما يظهر من بعض الإشارات إلى قداسة الثور الوحشي الذى
تشبه به الناقة فإنه صورة للعالم الذى يريد أن يرفع إليه هذه
الناقة ويرتفع معها بفعله إلى مصافه على نحو ما سيتضح فيما بعد.

(١) الديوان: ١٤٥ (٢٩: ١٣، ١٤) والردّاف: موضع مركب الرد يصف.
الحرجوج: الناقة الشديدة الخفيفة. النسع: سير يضفر وتشدد
به الرجال. يقط: أى يصوت ويسمع له صرير.

(٢) الديوان: ١٤٧ (٢٩: ١٩).

(٣) الديوان: ٢٠٤ (٤١: ١١) براها: هزلها. النص: شدة السير.

٢ - الناقلة في خَلْقِهَا وَخُلُقِهَا :

لقد أظهر شعر بشر لناقته ما يرومه فيها من نجا^١ وأمن وقدره على التجاوز به إلى عالم الفعل ، فجاءت نعوتها حاملة لتكامل صفاتها الجسدية والمعنوية ، ومحققه لأمله فيها ، فهي الأمـون التي يؤمن عشارها وتؤمنه :

وَحَرَّقِي قَدْ قَطَعْتُ بِذَاتِ لَوْثٍ .: أَمُونٌ مَا تَشَكَّى مِنْ جِرَاحٍ (١)

وهي الناجية السريعة التي تنجوه وتخلصه ، وهي الحرجوج : الشديدة الصلبة الذكية المتوقدة القلب : (٢)

فَسَلِّ طَلَابَهَا وَتَعَزَّزْ عَنْهَا .: بِنَاجِيَةٍ تَغَيَّلَ بِالرِّدَافِ

(١) الديوان : ٤٥ : (١٠ : ١٤) وانظر أيضا : ١١٩ : (٢٥ : ١٠) والأمن ضد الخوف ، وناقاة أمون : وشيقة الخلق ، قد أمنت أن تكون ضعيفة ، وهي التي أمنت العثار والإعياء (لسان العرب : أمن) . وقال التبريزي : في (شرح المفضليات ٢ / ١٠١٤) الأمون : التي يؤمن عشارها . ذات لوث : اللوث القوة . وذكر الليث أنها الضخمة ولا يمنعها ذلك من السرعة (لسان العرب : لوث) .

(٢) الديوان : ١٤٥ : (٢٩ : ١٣ ، ١٤) وانظر أيضا : ١٥٤ : (٣١ : ٨) ، وأيضا ١٥٨ : (٣٢ : ٦) ، ١٦٢ : (٣٤ : ٦) وجاء ذكر النجا^٢ في : ٣٥ : (٧ : ٥) ، ٢٢١ : (٤٦ : ٩) . الناجية والنجاة الناقاة السريعة تنجو بمن ركبها (لسان العرب : نجا) . الحرجوج : الناقاة الجسيمة الطويلة على وجه الأرض ، وقيل الشديدة ، وقيل الضامرة . وقيل الحرجوج : الوقادة الحادة القلب (لسان العرب : حرج) . وبالمعنى الأخير أخذ التبريزي في شرحه للمفضليات (١ : ١٣١) . يثبط : أى يصوت ويسمع له صرير ، والنسيج : سير يفضو وتشد به الرحال . والسمهرية : قنا صلبه منسوبة إلى سمهر ، وهي قرية بالبحرين ، والثقاف : خشبة قدر الذراع في طرفها حرق يتسع للقوس أو القناة وتدخل فيه لتثقف .

يُحْرَجُوجُ يَطُّ النَّسْعُ فِيهَا .°. أَطِيطَ السَّمْهَرِيَّةُ فِي الثَّقَافِ

وهي الذعلب والحرف: (١)

ولقد أسلي الهمَّ حين يعودُني .°. بَنَجَاءُ صَادِقَةِ الْهَوَاجِرِ ذُعْلِبِ

حرفٍ مذكرةٌ كأن قُتُوْدَ هـَا .°. بعد الكلال على شتيمٍ أَحَقَبِ

والعذافرة: (٢)

ثم اغترزتُ على عَنَسِ عَذَافِرَةٍ .°. سَيَّ عَلَيْهَا خَبَارُ الْأَرْضِ وَالْجَدَدِ

والجسرة العيرانة: (٣)

فَظَلِلْتُ مِنْ قَرَطِ الصَّبَابَةِ وَالْهَوَى .°. أَعْمَى الْجَلِيَّةُ مَثَلُ فَعْلٍ الْأَهِيمِ

(١) الديوان: ٣٥ (٢: ٥، ٦) وانظر أيضا: ١٥٣ (٣: ٧)، ٢٠٤ (٤١: ١١) .
والذعلب والذعلبة: الناقة السريعة، شبهت بالذعلبة، وهي النعامسة.
لسرعتها. وقال: خالد بن ضبة: الذعلبة النويقة التي هي صَدْعٌ فِـي
جسمها، وأنت تحقرها وهي النجيبة (لسان العرب: ذعلب). الحرف:
الناقة النجيبة الماضية التي أنضتها الأسفار شبهت بحرف السيف في
مضائها ونجائها ودقتها أو شبهت بحرف الجبل في شدتها وصلابتها،
ولا يقال جمل حرف، وإنما تخصص به الناقة. وجاءت حرف في الديوان
أيضا في: ١١٠ (٩: ٢٣)، ١٣٢ (٢٧: ١٥).

(٢) الديوان: ٥٥ (١٢: ٥) وانظر أيضا: ١٠٠ (٢١: ٥)، ١٣٣ (٢٧: ١٦)،
١٦ (٣٤: ٧)، ٢٢٢ (٤٦: ١١). العذافرة: الناقة الشديدة الأمينة
الوثيقة الظهيرة، وهي الأمون (لسان العرب: عذفر).

(٣) الديوان: ١٧٩ (٣٨: ٦، ٧). الأهيم: البعير الذي أصابه الهيام،
وهو داءٌ يكسب الإبل العطش فلا تروى من الماء، وربما كان معنى الأهيم:
الحائر على وجهه من عشق أو غيره، والجسرة الماضية: والجسر العظيم
من الإبل وغيرها والأنثى: جسرة، وناقة جسرة طويلة ضخمة (لسان
العرب: جسر). العيرانة من الإبل: الناجبة في نشاط، وقيل شبهت
بالعير في سرعتها ونشاطها، وقيل هي الناقة الصلبة تشبهاً بعير
الوحش (لسان العرب: عير).

لولا تُسَلِّيَ الهمَّ عنك بِجَسْرَةٍ .: عَيْرَانَةٌ مِثْلُ الْفَنِيقِ الْمُسَكَّدِ

(١) وهي الصادقة في الهواجر ، وفي السرى :

زَيَافَةٌ بِالرَّحْلِ صَادِقَةُ السَّرَى .: خَطَّارَةٌ تَهْصُ الْحَصَى بِمِلْثَمٍ

(٢) وهي الصموت التي لا تتشكى من كلال أو جراح :

فَسَلَّ الهمَّ عنك بِذَاتِ لَوْثٍ .: صَمُوتٌ مَا تَخَوَّنَهَا الْكَلَالُ

ونلاحظ أن الناقة بنعموتها التي أقامها لها بشر وغيره من الشعراء الجاهليين — كائن جامع لمعالم متعددة فهي التي تستحون على الوجود الشعري ، فتأخذ من نوعها الآخر ذكوره فهي حـرف مذكرة ، كما رأينا وهي كالفعل جمالية: (٣)

فَقُمْتُ إِلَى مَقْدُوفَةٍ بِجَنِينِهَا .: عُدَا فِرَّةٍ كَالْفَحْلِ وَجَنَاءُ عَرْمِيسَ

(١) الديوان : ١٢٩ (٧ : ٣٨) زيافة بالرحل : أى تسرع وتميل به لنشاطها . الخطارة : التي تخطر بذنبها لنشاطها ومرحها . تهص الحصى بملثم : أى تكسره بملثمها ، والطم : منسم الناقة الذى لثته الحجاراة فصلب واشتد .

(٢) الديوان : ١٦٨ (٥ : ٣٥) .

(٣) الديوان : ١٠٠ (٦ ، ٥ : ٢١) . مقدوفة : أى مرمية بجنينها : يبدو وأنه يشير إلى لحمها المستتر بجلدها . وجناء : ذات الوجنة الضخمة ، أو هي الغليظة التامة الخلق ، شبهت بالوجين العارض من الأرض ، وهو متن ذو حجارة صغيرة ، والعرس : الصخرة ، ويقال للناقة الطليبة الشديدة عرس تشبها لها بالصخرة . والجمالية : الوثيقة : تشبهه الجمل في خلقتها وشدتها وعظمتها . غلباء : غليظة العنق ، من الغلب وهو غلظ العنق وعظمتها . مضبورة القرى : أى مضبورة الظهر من الضبر وهو شدة تلزيز العظام واكتناز اللحم . والفنيق : الفحل المكرم من الإبل الذى لا يركب ولا يهان لكرامته عليهم . والعجنس : الجمل الضخم .

جُمَالِيَّةٌ غَلَبَاءَ مَضْبُورَةِ الْقَرْى .: أُمُونِ ذُمُولِ كَالْفَنِيْقِ الْعَجَنَسِّ

وهي العيرانه .

ولقد ألح الشعراء الجاهليون - ومنهم بشر - على تصوير اكتمال خلق الناقة ووثاقها ، فاستعاروا لذلك الضبر كما يتضح في (مضبوره القرى) ، وفي استعارة الجديل لها :^(١)

هُوَ جَاءُ نَاجِيَّةٌ كَانَ جَدِيلُهَا .: فِي جِيدِ خَاضِبَةٍ إِذَا مَا أُوجِفُوا

وشبهوها بالدكان :^(٢)

أَمُونًا كَدَّكَانِ الْعِبَادِيِّ فَوْقَهَا .: سَنَامُ كُجْثَمَانَ الْبَلِيَّةِ أَتْلَعُ

وشبهوها ضلوعها بقرون الوعول في صلابتها :^(٣)

وَتَأْوِي إِلَى صُلْبٍ كَانَ ضُلُوعَهُ .: قَرُونُ وَعُولٍ فِي شَرِيعَةٍ مَأْزَمِ

وشبهوها عجزها بالهاب المشدود :

(١) الديوان : ١٥٤ (٨ : ٣١) والهوجاء من الإبل : الناقة التي كان بها هوجاء من سرعتها والهوج : الحمق . والجديل : الزمام المجدول من آدم . الخاضبة : النعامة : وقيل لها ذلك لحمرة تغتري سوق النعام في الربيع . أوجفوا : أى أسرعوا من الوجيف ، وهو ضرب من سبي الإبل والخييل سريع .

(٢) الديوان : ١٢٠ (١٠ : ٢٥) . والبلية : الناقة تجعل عند قبر الميت ، شبه سنام ناقتة بجثمانها . وأتلع : طسويل مرتفع .

(٣) الديوان : ١٩٦ (١٧ : ٤٠) الشريعة : مورد الماء . وهو الموضع الذي ينحدر منه إلى الماء . والمأزم : المضيق .

لَهَا عَجْزٌ كَالْبَابِ شُدَّ رِثَاجُهُ .°. وَاسْتَتَلَعَ بِالْكُورِ ضَخْمُ الْمَكَمِّ (١)

وأشاروا إلى صرير الحبال حينما يشد رحلها وتمضى . ويشير ذلك إلى صلابتها التي تستطيع أن تحتمل الشد إليها فيبقى متماسكا :

بَحْرَجُوجٌ يَخْطُ النَّسْعَ فِيهَا .°. أَطِيطَ السَّمْهَرِيَّةُ فِي الثَّقَافِ (٢)

ولهذا تبدو الناقة كما أراد الشاعر (كائنات شتى في كائن ... كأنه يدور منها على أقطار الحياة التي لا تنتهى ، يجتلي فيها الجمل والنعامة والأرض الصلبة والصخر ...) (٣)

ولم يفت بشر أن يشير إلى اللون الذى يستجلى به ناقتيه ويستحضرها ، فتارة أدماء ، وتارة من العيس .

كذلك تضمنت الصورة التي أقامها للناقة ما يراه فيها من أصالة وحسب ، فهي من سر المهارى ، ومن الأدم العتاق : (٤)

وَقَدْ أَتَنَاسَى الْهَمَّ عِنْدَ احْتِضَارِهِ .°. إِذَا لَمْ يَكُنْ فِيهِ لَذَى اللَّبِّ هَعْبَرُ
بِأَدْمَاءَ مِنْ سَرِّ الْمَهَارَى كَأَنَّهَا .°. بِحَرَبَةِ مَوْشَى الْقَوَائِمِ مُقْفَرُ

(١) الديوان : ١٩٧ : (٤٠ : ١٩) الرتاج : الإغلاق . مستتلع بالكور : أى سنام يرفع رحل الناقة . ومكدم السنام : قال المحقق : نرى أنه مقدم السنام حيث يكون الكدم عند تكادم الإبل أى عضها بعضها .

(٢) سبق شرح مفردات هذا البيت قريبا .

(٣) د . لطفى عبد البديع : عبقرية العربية : ٢٤٥ - نشر النادي الأدبى الثقافى بجده - ط ٢ - عام ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .

(٤) الديوان : ٨٢ : (١٦ : ٧٠٦) .

ويقول: ^(١)

عَلَى أَنْ قَدْ أَسْلَى الهمَّ عَنِّي .°. بناجيةٍ من الأُدُمِ العِتاق

ولقد وقف بشراً أمام أعضاء ناقته يتأملها ، و يقيمها في العوالم غير المحدودة التي تتناثر بين يديه ، ويجد صفات ناقته فيها ، حتى إنه (لو حاولنا تكوين صورة واقعية أو قريبة من الواقع من مصطلحات الناقة ، أو من عناصرها المختلفة لما أمكنا ذلك ، وإنما الذي يتكون لنا ناقة وهمية تجمع عناصر مختلفة أشد الاختلاف ، ومتفرقة أشد الافتراق ، يصعب وجودها مجتمعة في الطبيعة أو في الحياة ، ولكن الشاعر يوحدنا ويصهرها جميعا في فنه الشعري ، ويكون منها خلقا فريدا يحوى قوى الحياة الكامنة في عناصرها) ^(٢) .

وليست صورة الحياة فقط هي التي تتردد فيها الناقة ، وإنما تتناثر في عالم الموت كما رأينا في جثمان البلية ، وارتفاد الضريح .

ولقد اعتبر الدكتور/ وهب رومية بشرا من وصافي الإبل ، وأنه في قصيدته الميمية التي وصفها وهب بالحسنا :

تناهيت عن ذكر الصبابة فاحكم .°. وما طربني ذكر الرسم بسسم

أشعر من أوس بن حجر في رائيته التي مطلعها :

(١) الديوان : ١٦٢ (٦ : ٣٤) .

(٢) د . أنور عليان أبوسويلم : كتابه السابق : ١ / ٨٤ .

هَلْ عَاجِلٌ مِنْ مَتَاعِ الْحَيِّ .نظور .°. أَمْ بَيْتٌ دَوْمَةٌ بَعْدَ الْإِلْفِ مَهْجُورٌ

وأنه ربما لحق به — أو ساواه — في قصيدته الفائية ، التي مطلعها :^(١)

تَنَكَّرَ بَعْدِي مِنْ أُمِيمَةٍ صَائِفٌ .°. فَبَرَّكَ فَأَعْلَى تَوَلَّى فَالْمَخَالِفُ

ولكن حكمه هذا يبقى غامضا غموض قوله (ولست أنكر أنني عاشق مفتون بهذه الصورة الخالدة التي رسمها لضلوع ناقته ، وأهم أن أقول إنها تعادل قصيدة أو قصائد ، وأنها غالية غلالة الحب عينه)^(٢)

ومع تجنب مزلق التفضيل الذي لا يعتمد على تحليل أو تعليل ، فإننا نستطيع أن نقول : إن بشرا أجاد في وصف أعضاء ناقتهم في هذه القصيدة ، وأتى بوقفات عجلى عند بعض أعضائها في قصائده الأخرى ، اتضح فيها أن بشرا لا يعنى بالمشابهة الشكلية فقط ، وإنما كان ينقل وجود العضو إلى وجود العالم الفسيح الواسع بكل ما يترأى له من هذين العالمين ، عالم الناقة والعالم الخارجي من سعادة وأمل أو انقباض وترقب للمجهول .

فالسنام يبقى الشاهد المرتفع في عالم الموت :

أَعَانَ سَرَائِهِ وَبَنَى عَلَيْهِ .°. بِمَا خَلَطَ السَّوَادُ فِي الرُّضِيعِ

(١) د . وهب رومية : الرحلة في القصيدة الجاهلية : ٧٨ ، ٧٩ .

(٢) المرجع السابق : ٧٩ .

سَنَامَا يَرْفَعُ الْأَحْلَامَ عَنْهُ .°. إِلَى سَنَدٍ كَمَا ارْتَفَعَدَ الضَّرِيحُ (١)

وَأَشَارَ بِرُكْهَاهَا فِي الْأَرْضِ تَمْتَدُّ إِلَى عَالَمِ الْقَطَا وَالْأَهْتِدَاءِ إِلَى الْمَاءِ : (٢)

كَأَنَّ مَوَاضِعَ الثَّغْنَاتِ مِنْهَا .°. إِذَا بَرَكَتْ وَهَنَّ عَلَى تَجَافِي

مُعَرِّسٍ أَرْبَعِ مُتَقَابِلَاتٍ .°. يُبَادِرُ زُنَ الْقَطَا سَمَلَ النَّطَافِ

فقد نظر إلى آثاريها ، وقرن ذلك بما يرومه على ظهرها من أمن
ونجاء ، وبلغ للمقاصد ، فجعل ذلك دليلا على قرب الماء الذي
يستدل عليه بمواقع القطا .

وَإِذَا كَانَ الشَّعْرَاءُ يَرُونَ أَنَّ نَوَقَهُمْ مَقْدُوفَةٌ بِاللَّحْمِ كَمَا قَالَ
عَبِيدُ بْنُ الْأَبْرَصِ : (٣)

مَقْدُوفَةٌ بِلَكَيْكَ اللَّحْمُ عَنْ عُرْضِي .°. كَمُفْرِدٍ وَحِيدٍ بِالْجَوِّ ذِيَّالٍ

فإن بشرا يراها مقذوفة بما استتر وجئن ، فيصبح قذفها حينئذ
بكل قوة مستترة كامنة فيها : (٤)

فَقُمْتُ إِلَى مَقْدُوفَةٍ بِجَنِينِهَا .°. عَذَابُ فِرَّةٍ كَالْفَعْلِ وَجَنَاءِ عَرْمِيسَ

(١) الديوان : ٥٠ (١١ : ٩٠ ، ١٠٤) سراته : أى ظهره . السوادى : ضرب
من التمر . وهو يريد نوى هذا التمر . والرضيح : أى المدقوق .

(٢) الديوان : ١٤٦ (٢٩ : ١٥ ، ١٦) الثغنات : ما لزم الأرض من الناقة
حين تبرك . والسمل : جمع السملة وهى بقية الماء في الحوض .
النطاف : جمع نطفة وهى القليل من الماء .

(٣) ابن الشجرى : مختارات شعراء العرب : ٤٠٠ .

(٤) الديوان : ١٠٠ (٢١ : ٥) .

٣ - الناقلة في حركتها وفعالها :

رأينا فيما سبق أن الناقلة هي الملجأ والملاذ الذي يلجأ إليه الشاعر للانتقال من حالة الضياع التي يعيشها ، حيث لم يكن يجد إلا الشكوى والدمع ، فكانت الناقلة له هي القوة التي (يغالب بها الطريق الذي يسلكه بعد^١ من سكون الهم الأصم) .^(١) ولهذا كانت عالما حافلا بالحركة فهي: خطارة تهص الحصى - تخيل بالرداف - تخيل في سراها - مروح السرى تستخف الزماما - كأن جد يلها في جيد خاضبة - إرقالها يشبه رتك النعامة .. الخ وتقترن هذه الحركة أحيانا بالحدز والترقب ، ولهذا يجد المدقق في تتابع بعض نعوتها ما يتوهم معه التناقض ، ولكن حين يدرك أنه في عالم يقتنص الفعل القوى ، والحدز الشديد ، في الوقت الذي يخيم السكون على العالم حوله ، يزول عنه وهم التناقض. فإذا دققنا النظر في مثل ماورد عند بشر: (أمون ذات لوث) ، (هوجاء ناجية) . وفي قوله:^(٢)

أْمُونًا كدكان العباديِّ فوقها . سنام كجثمان البليَّةِ أَتْلَعُ

نلاحظ أنه ينشد الأمن ويصفها بذلك ، ويسمّيها الأمون ، ولكن حركتها ونشاطها في هذا الصمت يجعلنا نراها ذات لوثة وحمق .

(١) د . لطفى عبد البديع: كتابه السابق : ٢٤٥ .

(٢) الديوان : ١٢٠ (١٠ : ٢٥) .

ويراها أمونا ويشبهها بدكان العبادى ، في الوقت الذى لا يرى في
سنامها إلا شاهد الموت المفجع ، كما رآه في مثل قوله :^(١)

أَعَانَ سَرَاتِهِ وَبَنَى عَلَيْهِ .°. بِمَا خَلَطَ السَّوَادُ الرُّضِيحَ
سَنَامًا يَرْفَعُ الْأَحْلَاسَ عَنْهُ .°. إِلَى سَنَدٍ كَمَا ارْتَفَعَدَ الضَّرِيحَ

إن هذا جاء — فيما يبدو لي — نتيجة لدخولها بقوتها
وحركتها في عالم الصمت السريع الذى يتوقى له ولها النجاة فيه
بالقدر الذى يحذر الضياع في أوديته السحيقة وصحرائه المقفرة.

وحفل شعر بشر بصورة متحركة لناقته في سيرها ، وفي حركة
أعضائها ، في الوقت الذى حرص فيه على إظهار طغيان أجواء
الصحراء بحرها اللافح ، وليلها الدامس ، على مظاهر الحياة
المتعددة ، حيث شلت قدرتها ، فلم يبق فيها إلا فعل هذه
الناقة ، وما يحيط بأجواء الصحراء من خوف وقلق يظهر في
الحيرة وتجارب الهام والبوم.

فظهرت الناقة هي المتحركة وسط ارتفاع الال^(٢) :

تَرَى فِي رَجْعِ مِرْفَقِهَا نَتُوءًا .°. إِذَا مَا الْأَلُّ خَفَّقَ لَا رَتْفَاعَ

ويبدو أننا نستطيع أن نستدل من هذا السراب الذى يشخص

(١) الديوان : ٥٠ (١١ : ٩ ، ١٠) .

(٢) الديوان : ١١٠ (٢٣ : ١٠) .

بشر وغيره من الشعراء وجوده وحركته على صعوبة فعل هذه الناقه ،
وبالتالى ^{فعل} الإنسان المنطلق على ظهرها في معصية لا يقدر عليها إلا
من كان ذا إرادة قوية ، وعزيمة صلبة ، يستطيع أن يتجاوز بهما
على ظهر ناقته النجيسة أودية الضياع إلى ما وضحت معالمه .

فيفخر الشاعر بالناقه التى تجتاز به المجهل إلى المعروف من
الأرض على نحو من قول بشر :^(١)

قطعتُ إلى معروفها منكراتها .°. بَعِيْهَمَ تَنْسَلُ^٢ والليل هالك

مجازة

لأنهم تنقله من مجازة مهلكة لا معالم بها :

وَمُقْفِرَةٌ يَحَارُ الطَّرْفُ فِيهَا .°. عَلَى سَفْنٍ يُمْنِدَفَعُ الصَّدَاحُ^(٢)

إلى المعالم المعروفة ، فتجتاز به عالم الظلام الحسى (الليل) ،
وعالم الظلام المعنوى المتمثل في الصحراء المجهولة.^(٣)

ولقد صور الشعراء الضياع في الصحراء ، بهذا السراب الذى
يتجلى خلف السراب ، ليظهر الإرادة القوية التى لا تستسلم لليأس
بل تبذل الفعل القادر الذى نجد الدلالة عليه وعلى الإرادة فى

(١) الديوان : ١١٤ (٢٤ : ٤) العيهمه : الناقه السريعة . هالك : بارك منيخ .

(٢) الديوان : ٤٥ (١٠ : ١٢) والصداح واد . مندفعه : حيث يندفع ماؤه .

(٣) مثل ذلك قول المرقش الأكبر : المفضليات : ٢٢٥ ق ٤٧ :

ودوية غبراء قد طال عهد ها .°. تهالك فيها الورد والمر ناعس
قطعت إلى معروفها منكراتها .°. بعيمهما تنسل والليل دامس

قول بشر السابق :

ترى في رَجْعِ مِرْفَقِهَا نُتُوًا .°. إذا ما الأَلُّ خَفَّقَ لا ارتفاع

حين جسد قوة اليد وحركتها رمزا للإرادة التي لاتلين ولا تستسلم.

ومن هنا لا يكون السراب تجسيدا للأمل كما ذكر الدكتور أنور

عليان حين قال : (ويجسم الشعراء هذا الأمل بأمواج من السراب

تخفق على قمم الأكام ، ويحيل جمودها حركة دائبة)^(١) ولكنه

اليأس الذي تقاومه الإرادة القوية على ظهر الناقة.

ويصور بشر فعل ناقته وسط اليأس والجمود بصور متعددة

منها : حركتها إذا صام حرباء العشي^(٢) - إذا الحرباء أوفى بالبراح^(٣) -

إذا سمع المجد صرير الجنوب^(٤) - إذا الآرام طلبت القيلولة في الفيافي^(٥).

فبروز الناقة في صور فاعلة ، تجعل الذهن يتأمل فعلها حين

يغيب فعل غيرها في مثل هذه الصورة^(٥) :

فسلَّ الهمَّ عنك بذات لَوْثٍ .°. صُوتٍ ما تخونها الكلال

ترى الطَّرْقَ المُعْبَدَ من يديها .°. لشُدَّانِ الحَصَى منه انتضال

تَخِرُّ نعالها ، ولها نَفْيٌ .°. نَفْيُ الحَبِّ تَطْحَرُهُ المِلال

(١) د . أنور عليان أبو سويلم : الإبل في الشعر الجاهلي : ١ / ٧٤ .

(٢) الديوان : ١٩٨ (٤٠ : ٢٥) .

(٣) الديوان : ٤٥ (١٠ : ١٣) .

(٤) الديوان : ١٤٧ (٢٩ : ٢٠) .

(٥) الديوان : ١٦٨ (٣٥ : ٥ - ٧) .

حيث نرى هذه الناقاة التي لانت يداها ، وكانت طيعة الحركة ،
تفعل في الحصى في الطريق فعلا واضحا ، يقف الشاعر أمامه
منبهرا ، يرى فيه صوت السهم . وجسد الشاعر قوة هذا الصوت
أيضا في خريز الناقاة بالحصى حين تطأ عليها ، كما جسد فعل
الناقاة في حركة الحصى التي تتقاذف من هنا وهناك مثل الحبوب
في المقلاة . وحمل الخريز على قوة الصوت هو الذي يتناسب
مع هذه الصورة ، لأن تفسير (تخرّ نعالها) بالسقوط على النحو
الذي ذهب إليه ابن قتيبة ^(١) ، وتابعه فيه محقق الديوان ^(٢) - لا يحقق
التواؤم في هذه الصورة ، كما يحققه تفسير (تخرّ نعالها)
بالصوت المنبعث منها حين تنتفي الحصى ، حيث نظل نعيش في
ظلال الصوت والحركة وما يصاحبها مع ذكر لأجواء الحرارة المنبعثة
من القلي والملال .

ومثل ذلك في قوله ^(٣):

تَخْرُ نَعَالُهَا وَلَهَا نَفْسِي . . من المَعْرَاةِ مِثْلُ حَصَى الْخِذَافِ

والقراءة المتأمله لشعر بشر ترينا مزيدا من الصور التي تجلو
فعل ناقتة وسط سكون الصحراء ، فهي التي تفتلي في الأرض

(١) ابن قتيبة: المعاني الكبير: ٣٧٤/١ - دار الكتب العلمية ، بيروت ،
الطبعة الأولى ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٤ م ، مصورة عن طبعة عبد الرحمن
ابن يحيى اليماني ، حيدرآباد الدكن ١٣٦٨ هـ .

(٢) الديوان: الحاشية: ١٦٩ .

(٣) الديوان: ١٤٦ (٢٩: ١٨) حصى الخذاف: حصى صغيرة يرمى عن
طريق النبل بين السبابتين أو الخشبة .

القفر التي لا ماء بها ولا أنيس :^(١)

فسلَّ همَّك عن سَلَمَى بِنَاجِيَةٍ .: خَطَّارَةٌ تَغْتَلِي فِي السَّبَبِ الْقُدْفُ

وهي التي تجعل الحصى متقدة ملتهبة في جنح الليل :^(٢)

تَشُبُّ إِذَا مَا أَدْلَجَ الْقَوْمُ نِيرَةً .: بِأَخْفَافِهَا مِنْ كُلِّ أُمْعَزٍ مُظْلِمٍ

وهي التي تهص الحصى ، وأحيانا نرى مناسمها جزءا من الحصى
ترتمى معها :^(٣)

إِذَا صَامَ حِرْبَاءُ الْعَشِيِّ رَأَيْتَهَا .: مَنَاسِمُهَا بِالْجَنْدَلِ الصُّمِّ تَرْتَمِي

وتدل هذه الصور التي يقيمها بشر وغيره لفعل الناقة في حصى
الطريق على تعلق الشعراء بفعلها الذي يخترقون به الصحراء ،
فيجعلون حصاها خاضعة لهذه القوة التي تتضخم وتتطاول على كل
شيء في الصحراء ، فترمي المفاوز :^(٤)

فليتني قد رأيت العيسَ ترمي .: بأيديها المفاوزَ عن شِراف

وتعلو الفيافي :

(١) الديوان : ١٥٨ (٣٢ : ٦) .

(٢) الديوان : ١٩٦ (٤٠ : ١٦) والأمعز : الأرض الحزنة الغليظة ذات
الحجارة .

(٣) الديوان : ١٩٨ (٤٠ : ٢٥) والمناسم جمع منسم وهو طرف خف البعير .

(٤) الديوان : ١٤٧ (٢٩ : ٢١) والمفاوز جمع مفازة ، وهي الفلاة
المهلكة . وشراف : اسم ماء .

إِلَيْكَ نَصَّصْتُهَا تَعْلُو الْفِيَانِي .°. بِمَوَاةٍ يَحَارِثُهَا قَطَاها (١)

وَتَقَاصِرُ الصَّافَاتِ أَمَامَ فَعْلِهَا : (٢)

تَقَاصِرُ أَصْوَاءُ الضُّحَى لِنَجَائِهَا .°. إِذَا أَنْجَدَتْ بِالرَّاكِبِ الْمُتَعَمِّمِ

وَيَتَضَاءِلُ الرَّاكِبُ ، وَالرَّحْلُ نَوْقَهَا فِي قَوْلِهِ : (٣)

وَقَدْ تَخَذَتْ رِجْلِي لَدَى جَنْبِ غَرْزِهَا .°. نَسِيفًا كَأَفْحُوصِ الْقَطَاةِ الْمُشَلَّمِ

وَقَوْلِهِ : (٤)

فَمَا فَتَثَّتْ تَرْمِي بِرَحْلِي أَمَامَهَا .°. وَأَحْلَسَهُ مِنْ مُؤَخِّرٍ وَمُقَدِّمٍ

إِذَا وَضَعْتَهُ بِالْجُبُوبِ رَأَيْتَهُ .°. كَشَاةِ الْكِنَاسِ الْأَعْفَرِ الْمُتَجَرِّثِمِ

ومع التركيز الشديد على إبراز فعل الناقة ، فقد وجدنا أيضا
صورا متعددة لمعاناتها ونسبها ، وماتلاقي من عنيت تبذل كل
قوتها في سبيل تجاوزه ، وبلوغ غايتها ، حيث ظهرت هذه الصور
راسمة لحفاها ، ودمها الذي يقطر من نعالها فيثري الأرض في
قوله :

(١) الديوان : ٢٢١ (١٦ : ١٠) .

(٢) الديوان : ١٩٩ (٤٠ : ٢٧) الأصواء : جمع صوة وهي الأعلام تنصب
في الطريق وهو يريد الصافات .

(٣) الديوان : ١٩٨ (٤٠ : ٢٤) والنسيف أشركض الرجل بجنبه البعير
إذا انحصر عنه الوبر .

(٤) الديوان : ١٩٩ (٤٠ : ٢٨ ، ٢٩) المتجرثم : الذي لزم الكناس
متجمعا منقبضا .

وقد بَلِيَ الأَخْفَافُ إِلَّا وشائظا .: بقين لها مِثْلَ الزَّجَاجِ المَهْضَمِ (١)

وقوله: (٢)

إِذَا انبَعَثْتُ مِنْ مَبْرَكٍ فَنَعَالُهَا .: رَعَابِيلُ يُثْرِينُ التَّرَابَ مِنَ الدَّمِ

وظهرت راسمة لهزالها من أثر الرحلة في الصور التالية:

— فأبقى الأَيْنَ والتهجيرُ منها .: شُجُوبًا مِثْلَ أَعْمَدَةِ الْخِلَافِ (٣)

— بِذُعْلِبَةِ بَرَاهَا النَّصُّ حَتَّى .: بَلُغْتَ نُضَارَهَا وَفَنَى السَّانَمِ (٤)

— عُدَا فِرَّةٍ أَضْرَبَهَا ارْتَحَالِي .: وَحَلَّى بَعْدَهُ حَتَّى بَرَاهَا (٥)

٤ - الناقلة في عالم الحيوان الوحشي :

سبق أن تحدثنا في الباب الأول عن وظيفة التشبيه في شعر

بشر ، عن الصور التي ينتقل فيها من المشبه إلى تصوير قطاع

(١) الديوان : ١٩٨ (٤٠ : ٢٣) الشائظ : جمع وشيظة وهي قطعة خشب يشعب بها القدح والقعب.

(٢) الديوان : ١٩٩ (٤٠ : ٢٦) . الرعابيل : جمع رعبولة ، وهي القطعة من رعبل اللحم إذا قطعه . والشوب إذا مزقه . يثرين التراب : يندين التراب .

(٣) الديوان : ١٤٦ (٢٩ : ١٧) الأَيْن : الإعياء . والتهجير : السير نصف النهار وقت الهاجرة حيث يشتد الحر . الشجوب : القوائم وعمد البيت . الخلاف : شجر الصفصاف ، وهو شجر ضعيف خوار .

(٤) الديوان : ٢٠٤ (٤١ : ١١) نضارها : طبيعتها . ونضار كل شئ خالصه .

(٥) الديوان : ٢٢٢ (٤٦ : ١١) .

من فعل المشبه به يحمل جهاده ويطولته ، وذكرنا منها ثـور
الوحش وحمار الوحش ، وتحدثنا هناك أن هذه الصورة من
التشبيه لا تأتي مقصودة لذاتها ، وأن ذلك لا يأتي وصفا لما يشاهده
الشاعر من حيوان الصحراء ، ولا يأتي تقريبا لجو الصحراء ومهالكه ،
ولا يأتي استطرادا نستدل به على اختلال فني في القصيدة
الجاهلية ، حين لا نجد بعض الجزئيات تتفق مع وجه الشبه
المفترض. (١)

ونؤكد - الآن - بعد أن تابعنا صورة الناقة ، وموقعها في
القصيدة ، على رفض ذلك ، ومنه ما جاء عند /إيليا حاوي حين
ذكر (أن هذا الوصف ينطوي أبدا على اختلال فني بالرغم من
حسن توقيعه للحوادث التي تقتصر دلالتها على السرعة ، أما شدة
الفتك فليست سوى استطراد خارجي ، حول المشبه به إلى غاية
مستقلة بذاتها عن المشبه ، إن وصف المعركة بين البقرة الوحشية
والكلاب لا يجيب في الدلالة على فضيلة (الفرس) ، إلا أن الجاهلي
أيقن بذلك وأسرف فيه حتى اختلت الوحدة الفنية ، وانقطعت
الصلة بين المشبه والمشبه به فما جدوى شدة بطش البقرة
في إظهار سرعة (الفرس) . ذلك أن الجاهلي لا حدود ولا انضباط
لديه ، يتخطى وجه التشابه إلى سائر الوجوه في الظاهرة. (٢)

(١) انظر الصفحات: ٣٧-٤٤ من هذا البحث.

(٢) إيليا حاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي: ٢٩ - دار الكتاب
الليثاني - بيروت - ط ٣ ١٩٨٠ م. ومن الغريب أنه يذكر الفرس والواقع
أنها الناقة ، ويذكر البقرة في المشبه به وشواهد التي استشهد بها في
هذا المجال جاءت في ذكر الثور بعد الناقة ، وليس الفرس كما تصور.

وانتهى من ذلك إلى أن هذا من أهم الآفات التي أضرت بالوصف
الجاهلي ، حيث عدت فيه الغاية والسببية الغنيتين ، وأظهرت
ضعف المنطق والتلاحق اللذين هما أصل التطور والثبات عبر
الأثر الفني .^(١)

نرفض ذلك لأن الناقاة تبدو — كما سبقت الإشارة — وسيلة
الفعل لتكوين الحياة الجديدة المتجهة نحو الفعل للشاعر بعد أن
انفصل عن المحبوبة ، وفقدت الذات تواصلها معها ومع المكان
الذي عمر بحياة متوحشة ، وكان لابد لهذه المرحلة الجديدة من
قدرة على الفعل ، رأيناها يتخذ وسيطته في الناقاة القوية الفاعلة
التي وقفنا على خلقها وخلقها وفعلها فيما سبق .

ولكن هذه القوة رحلة في عالم المجهول الخافل بالمفاجآت ،
والمكتنف بالعقبات والصعاب ، لهذا فإن هذا الهاجس يسيطر
على الذات الشاعرة المنطلقة في أفق الصحراء ، فترسم لهذه
الناقاة صورة من عالم آخر هو العالم الوحشي الذي يصطدم مع
الشروع والعقبات ، فيتجاوزها منتصرا ، وكأنه يتمنى ذلك له ولناقته ،
يذكره أملا يتمنى أن يكون تجاوز ناقته وهو على ظهرها لهذا
المسير على النحو الذي يتجاوز به شور الوحش أو حمار الوحش
ما يعتوره في الطريق من شرور وأذى مستحکم حيث يواجه الظروف

(١) المرجع السابق — ٠٣١

المناخية القاسية ، ويواجه الأعداء المتربصين به فينتصر عليهم ،
ونستدل على ذلك بأمور نجلها الآن على أمل أن نستوضحها على
نحو مفصل في ثنايا تفصيلنا لصورة الناقة في هذا العالم ، وهذه
الأمور هي :

(١) أن الشاعر كثيرا ما يشير في بداية التشبيه إلى ذاته ورحله على
ظهر الناقة ، فكأنه ينظر في هذا العالم الذي ينتصر فيه
شور الوحش ، وحصار الوحش إلى ذاته وناقته منتصرين .

(٢) في ختام هذا التشبيه تأتي أحيانا إشارات من الشاعر إلى
تجاوزهما المتالف والمهالك التي يقع تحت طائلتها العاجزون .

(٣) كثيرا ما يلح الشاعر على أن تلبس الصفات الإنسانية بشور
الوحش أو حصار الوحش على النحو الذي نلاحظه في التوجس
والحذر ، وحماية الحقيقة ، والذود عن الشرف .

وقبل أن ندلف إلى تفاصيل هذه الصورة في شعر بشر يجدر
أن نوضح أن دراستنا لهذه الصورة وغيرها تنبع من داخل لفظة
النص الشعري ، فما تشير إليه لفظة النص هو الأمر الذي نقيم
عليه تفسير الصورة ، ولذلك لن نخمن في ذلك بأساطير العرب
ومعتقداتهم في الشور الوحشي لسبيين :

الأول : أن كل ما وصلنا عن هذا — حتى الآن — لا يمثل تفسيراً متكاملًا
لصورة الشور الوحشي في الشعر ؛ ذلك أن ماورد من أن العرب

عبدت الثور كما ذكر الألويسي من أنهم اتخذوا للقمر (صنما على شكل عجل ، وبيد الصنم جوهرة ، يعبدونه ويسجدون له ، ويصومون له أياما معلومة في كل شهر . ثم يأتون إليه بالطعام والشراب والفرح والسرور ، فإذا فرثوا من الأكل أخذوا في الرقص والغناء وأصوات المعازف بين يديه) .^(١)

وأن من عاداتهم أنهم يضربون الثور لكي تشرب البقر التي تعاف الماء .^(٢)

وأن من عاداتهم الاستسقاء بالبقر .^(٣)

وما يمكن أن نتصوره من وصول بعض الديانات المجاورة لهم إليهم وتأثرهم بها ، في عبادة الثور وجعله إله الخصب والنماء ، أو إله الرعد والبرق والمطر . . . هذا كله لا يفسر لنا هذه الأحداث التي جسدها الشعر الجاهلي ، إذ إن الثور يظهر في موقف الصراع أمام الراوى (الشاعر) ، وأمام الصياد صاحب الكلاب ، كذلك ليس الثور الذي يظهر هنا ثورا يستسقى به ، أو ما يدل على أنه إله الخصب ، وإنما هو ثور يقاوم المطر والرياح .

(١) انظر الألويسي (محمود شكرى) : بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب : ٢١٦/٢ ، نشر محمد بهجة الأثرى ، دار الكتاب العربى بمصر ، ١٣٤٢ هـ الطبعة الثالثة . وجواد على : المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام : ٥٤/٦ الطبعة الأولى ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٠ م .

(٢) ابن طباطبا : عيار الشعر : ٣٩ .

(٣) المصدر السابق : ٤٠ .

الثاني : أن منطق النص الشعري لا يأخذ الأسطورة جاهزة ، كما هي وإنما يعيد تشكيلها ، فإذا نحن وقفنا عندما يظهر في النص فإننا نقف عندما أراد الشاعر ، وليس عندما أسقطناه على النص نتيجة لمعرفتنا بالأسطورة ، ذلك أن الصورة استطاعت أن تبقى بعد فناء التفكير الأسطوري ، مسعفة للرمز والفهم .^(١)

ولتأمل صورة ثور الوحش وحمار الوحش سنقف عند صورتين تكتمل أو تفصل فيهما عناصر القصة^(٢) ، ففي ثور الوحش سنقف عند قصيدة^(٣) لم يشير فيها إلى انتصار الثور لأمر سنجتهد في تبينه :

وقد أَتَنَاسَى الهَمَّ عند احتضاره . . إذا لم يَكُنْ فيه لذي اللَّبِّ مَعْبَرٌ
بأدْمَاءَ من سِرِّ المَهَارَى كأنها . . بحرية مَوْشَى القوائم مُقْفَرٌ^(٤)
فباتت عليه ليلة رجيبة . . تُكْفِئُهُ رِيحُ خَرِيْقٍ وتمطر
وبات مكباً يتقيها بروقه . . وأرطاة حَقِيْ خانها النَّبْتُ يَحْفَرُ

(١) د . عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه : ٢٢٣ - الهيئثة المصرية العامة للكتاب -- ١٩٨٤ م .

(٢) شبهت الناقة بالثور في شعر بشرى ثمانى قصائد ، وحمار الوحش في خمس قصائد ، وذكرت البقرة بصفاتها فقط في قصيدة واحدة . ووردت قصة الثور مفصلة في خمس قصائد ، في حين لم يتأن بشر عند حمار الوحش إلا في قصيدة واحدة .

(٣) الديوان : ٨٢ (١٦ : ٦ - ١٦) .

(٤) أدْمَاءَ : أى ناقة بيضاء . والأدْمَاءُ شدة البياض في الإبل مع سواد المقلتين . والمهاري : نسبة إلى مهريّة : قرية بالبحرين . مَوْشَى القوائم : الثور الوحشى الذى في قوائمه بياض . مقفر : أى صار إلى القفر وهو الخلا .

- (١) يُثِيرُ وَيُبِيدِي عَنْ عُرُوقٍ كَأَنَّهَا .°. أَعِنَّةُ خِرَازٍ تُحَطُّ وَتُبَشِّرُ
فَأُضْحَى وَصُتْبَانُ الصَّقِيعِ كَأَنَّهَا .°. جُمَانٌ بِضَاحِي مَتْنِهِ يَنْحَدَّرُ
فَأَدَّى إِلَيْهِ مَطْلِعُ الشَّمْسِ نِبَاءَةً .°. وَقَدْ جَعَلَتْ عَنْهُ الضَّبَابَةُ تَحْسِرُ
(٢) تَمَارِي بِهَارِأَدَ الضُّحَى ثُمَّ رَدَّهَا .°. إِلَى حُرَّتِيهِ حَافِظُ السَّمْعِ مُبْصِرُ
(٣) فَجَالٍ وَلَمَّا يَسْتَبِينُ وَفَوَّادُهُ .°. بَرِيَّتِيهِ مَا تَوَجَّسَ أَوْجَرَ
(٤) وَبَاكَرَهُ عِنْدَ الشَّرُوقِ مُكَلَّبٌ .°. أَزْلُ كَسِرْحَانِ الْقَصِيمَةِ أَغْبَرُ
(٥) أَبُو صَبِيَةٍ شُعْثٍ، تُطِيفُ بِشَخْصِيهِ .°. كَوَالِحُ أَشَالُ الْيَعَاسِيْبِ ضَمَرُ

لقد بدأ بشر هذه الصورة مشبهها الناقة بثور الوحش ، ونلاحظ
أنه لم يطل في وصف الناقة هنا ، وكل ما أشار إليه هو لونهما ،
وكريم أصلها ، ثم شبهها بثور الوحش الذي لم يذكره بجنسه
وإنما ذكره بصفاته وهذا شأن بشر في جميع ديوانه : لا يذكر الثور
الوحشي أو حمار الوحش إلا بصفاتها . وكان في بعض الأحيان يذكر
رحله فقط أو ذاته ورحله على ظهر الناقة قبل التشبيه بثور
الوحش أو حمار الوحش على نحو ما نرى في الصور التالية :

- (١) تحط وتبشر : أي يصلح ويقشر . جاء في اللسان : وحِطَّ الجِلْدُ
بِالمِحْطِ يَحْطُهُ حِطًا : سطره وصقله ونقشه . وَالْمِحْطُ وَالْمِحْطَةُ :
حديدية أو خشبة يصقل بها الجلد حتى يلين ويبرق .
(٢) حرتاه : أذنائه .
(٣) أوجر : أي خائف من وجرت منه أي خفت .
(٤) الأزل : السريع الخفيف .
(٥) اليعاسيب : جمع اليعسوب وهو طائر صغير أطول من الجراد ، طويل
الذنب ، لا يضم جناحيه إذا وقع ، تشبه به الخيل في الضمور .

- كَانْ قُتُودَها بَارِيْنِيْـبَاتٍ .: تَعَطَّفَهْنْ مَوْشِيْ مَشِيْح (١)
- حَرْفٍ مَذْكُورَةٍ كَانْ قُتُودَها .: بَعْدَ الْكَلَالِ عَلَى شَتِيْمٍ أَحَقَبَ (٢)
- مُضَبَّرَةٌ كَانَ الرَّحْلَ مِنْهَا .: وَأَجْلَادِي عَلَى لَهَقٍ لِيَّاحِ (٣)
- كَانِي وَأَقْتَادِي عَلَى حَمَشَةِ الشَّوْى .: بِحَرْبَةِ أَوْطَاوٍ بَعْشَفَانِ مُوجِسِ (٤)
- كَانَ الرَّحْلَ مِنْهَا فَوْقَ جَابٍ .: شَنُونٍ حِينَ يُفْرِزُهَا الْقَطِيعُ (٥)
- مَذْكُورَةٍ كَانَ الرَّحْلَ مِنْهَا .: عَلَى ذِي عَانَةٍ وَافِي الصَّفَاقِ (٦)
- كَانْ قُتُودِي عَلَى أَحَقَبٍ .: يُرِيدُ نَحُوصًا تَلُومُ السَّلَامَا (٧)

وفي بعض الأحيان نجد أن هذا التشبيه يأتي في الوقت الذي

- (١) الديوان : ٥١ (١١ : ١١) . مشيح : حذر . رهم : المطر الضعيف المستمر القطر .
- (٢) الديوان : ٣٥ (٦ : ٧) والشتيم الأحقب : الحمار الكريه الوجه الذي في بطنه بياض .
- (٣) الديوان : ٤٦ (١٥ : ١٠) . أجلاذ الإنسان : جماعة شخصه وجسمه . اللهاق واللهاق : الثور الأبيض . واللّياح واللّياح : الثور الوحشي وذلك لبياضه .
- (٤) الديوان : ١٠١ (٨ : ٢١) الأقتاد : جمع قتد وهو خشب الرحل . حمشة الشوى : أى بقرة رقيقة القوائم . الطاوى : ثور وحشى . خميص البطن وقيل هو الذى يطوى البلاد نشاطا وقوة . الموجس : الخائف الحذر .
- (٥) الديوان : ١٣٣ (١٧ : ٢٧) . الجاب : الغليظ يعني حما الوحش . والشنون بين السمين والمهزبل .
- (٦) الديوان : ١٦٢ (٨ : ٣٤) ذى عانة : يريد حمار الوحش . والعانة : القطيع من حمر الوحش . والصفاق : الجلد الباطن الذى يلي سواد البطن ، وهو دون الجلد الذى يسلخ ، ووافي الصفاق : أراد أن ضلوعه طول جدا .
- (٧) الديوان : ٨٧ (٧ : ٣٩) والأحقب : حمار الوحشى الأبيض الحقوين .

يمكن أن نطلق عليه ذروة الحدث فهو يشبهها حين يرتفع الال ، أو حين يزداد وجيفها مثلما نرى في أقواله :

- تراها إذا ما الالُ خَبَّ كأنَّهَا .°. فريدٌ بذى بُرْكانَ طاوٍ مَلَمَّعٌ (١)
- حَرَفٍ مذكَّرةٍ كأنَّ قُتُودَهَا .°. بعد الكلالِ على شتيمٍ أَحَقَب (٢)
- كأنَّهَا بعدَ ما طالُ الوجيفُ بها .°. من وحشٍ خُبَّةَ مَوْشِيٍّ الشَّوَى فَرِد (٣)

وترسم الصورة لون الثور الظاهر في الخلاء القفر ، فهو موشي القوائم ، أى أن بها بياضا ، وقد أشار بشر مرارا إلى ذلك فذكر أنه (موشي مشيح) ، (موشي الشوى) ، (طاو ولممع) ، (لهق ليح) ، فهو يشير إلى البياض الحافل بالسواد ، وهذا البياض الذى يتحرك به الثور في قوائمه ويتلأأ به في الوجود أمر يتنامى داخل الصورة ، فيقترن هذا البياض بالفعل حتى يصبح هذا الثور متفائلا بالإشراق والصباح وزوال الضباب ، ويصبح في كثير من الصور مضيئا لا معا كالعاج أو الجمان أو الكوكب أو الشعلة كما يتضح في الصور التالية :

- وأضحى والضبابُ يَزِلُّ عنه .°. كوقِفِ العاج ليس به كُدُوح
- فجال كأن نَضْعَا حَمِيرَيَّآ .°. إذا كَفَرَ الغبارُ به يَلُوح (٤)

(١) الديوان : ١٢٠ (١١ : ٢٥) .
 (٢) الديوان : ٣٥ (٦ : ٧) .
 (٣) الديوان : ٥٥ (٦ : ١٢) .
 (٤) الديوان : ٥١ (١١ : ١٤ ، ١٥) والنصع : ضرب من الثياب شديد البياض .

- فَأَضْحَى وَصُتْبَانُ الصَّقِيعِ كَأَنَّهَا .°. جَمَانٌ بِضَاحِي مَتْنِهِ يَتَحَدَّرُ (١)
 — وَأَصْبَحَ يَنْفُضُ الْغَمَرَاتِ عَنْهُ .°. كَوْفٍ الْعِجَاجِ طُرَّتُهُ تَلُوحُ (٢)
 — فَبَاتَ فِي حَقْفِ أَرْطَاةٍ يُلُونُ بِهَا .°. كَأَنَّهُ فِي ذَرَاهَا كَوَكَبٌ يَقِيدُ (٣)
 — وَمَرَّ يَهَارِي جَانِبَيْهِ كَأَنَّهُ .°. عَلَى الْيَدِ وَالْأَشْرَافِ شُعْلَةٌ مُقْبِسُ (٤)

ولقد علق الدكتور/عبدالقادر القط على الإشارة إلى المطر وهو ينحدر من فوق ظهر الثور بقوله : (وكأنما تمارس الطبيعة مع الثور ما يشبه بعض الطقوس الدينية ، فهي تغسله وتطهره وتطيبه قبل المعركة) ^(٥) وحاول أن يعضد ذلك بما يبدو من اقتران الشعائر الدينية والثور في مثل قول ذي الرمة: ^(٦)

كَأَنَّهُ وَالْدُّجَى فِي اللَّيْلِ مُنْغَمِسٌ .°. ذُو يَلَمَقٍ مِنْ عَتِيقِ الْقَهْرِ مَقْصُورٌ
 إِذَا انْجَلَى الْبَرْقُ عَنْهُ قَامَ مَبْتَهَلًا .°. لَهُ يَتْلُوهُ بِالْجَمِّ وَالطُّورِ

ومن الممكن أن يكون ما يظهر لدى الشعراء الإ سلاميين من إشارة

(١) الديوان: ٨٣ (١٦ : ١١) .

(٢) الديوان: ٥٣ (١١ : ٢٤) .

(٣) الديوان: ٥٥ (١٢ : ٨) .

(٤) الديوان: ١٠٤ (٢١ : ٢٠) .

(٥) د .عبدالقادر القط: في الشعر الإ سلامي والأدب: ٤١٦ ، دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٧٦ م .

(٦) ذو الرمة: ديوانه: ١٨٢٢/٣ ، ١٨٢٣ ، شرح أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي ، رواية ثعلب ، تحقيق: د .عبدالقادر أبو صالح ، دمشق ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٣ م . يلمق: قبا . القهز: نوع من الحرير .

إلى الأجر والتلاوة كما يتضح عند ذى الرمة ، والقطامي ، والطرماس
نتيجة لأنهم أرادوا أن يكملوا صورة الانتصار بما يلائم طبيعة البطل
المنتصر في الإسلام ، حيث يبيت حامدا لله على نعمائه ، شاكرا
له ، تاليا لكتابه وساجدا .

ثم ترسم الصورة ما يكتنف الشور من ريح ومطر ، يجعل الشور
يتمنى أن يقصر هذا الليل حتى يتفأفأ بالصباح المشرق ويعيش
دفع النهار ، ولكن النهار لا يكون له بأسعد من الليل ، إذ تستيقظ
في هذا النهار الشرور الإنسانية فيأتيه الصياد بكلاجه ، وتنشب
المعركة التي يفصل فيها الشعراء أحيانا تفصيلا يقصون ما يحدث
فيها من كرفرف ، وينهون ذلك بانتصار الشور في قصائد المدح .
ومصرعه في قصائد الرثاء .^(١)

وهذه الصورة التي أمانا لبشر أطل فيها الوقوف عند مبيت

(١) قال الجاحظ : (ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن
تكون الكلاب هي التي تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مدحا
وقال : كأن ناقتي بقرة من صفتها كذا ، أن تكون الكلاب هي المقتولة ،
ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ، ولكن الشيران ربما جرحتا
الكلاب وربما قتلتهما ، وأما أكثر ذلك فإنها تكون هي المصابة ، والكلاب
هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم) ، الحيوان : ٢ / ٢٠ ، وانظر
شرح أشعار الهذليين : صنعة أبي سعيد السكري ، تحقيق : عبد الستار
أحمد فراج ، مراجعة : محمود محمد شاكر ، مكتبة دار العروبة -
القاهرة . حيث نجد : في مصرع الشور قول أبي ذؤيب (٣١ / ١) ،

(٣٢) : فرمي لينفذ قرها فهوى له . سهم فأنفذ طرنبيه المنزع
فكبا كما يكيو فنيق تارز . بالخبت إلا أنه هو أبصر

وقول ساعدة بن جؤبة (١١٧٠ / ٣) :
فجال وخال أنه لم يقع به . وقد خله سهم صويب معرد

الثور وفعله لمواجهة الريح والمطر. ثم وقف وقفة متأنية أمام الخوف والحذر الذى اعتري الثور وهو يسمع الصوت فجأة ، فيشك ثم يتأكد فيعدو ، فإذا به واقف أمام الموقف حقيقة لا مراة فيها .

ولقد وقفت هذه الصورة أيضا وقفة متأنية — على غير عادة بشر — عند الصياد ، فهو الخفيف السريع المشبه للذئب الأغبر ، أبو صبية شعث ، فحرصت الصورة على رصد أبعاد الشر في الصياد وما يحيط به ، فهو الذئب بما يوحى به ذلك من سرعة وشدة فتك ، وهو الأغبر بما يوحى ذلك من سوء خلق وتلون ، وهو ذو امتداد في الشر يظهر في صبيته الشعث ، ويتجسد الشر واضحا فيما يبدو بين يديه من كلاب لا تفارقه يتبدى الشر والخوف في كلحها ، وتظهر قدرتها على الفتك في ضموها الذى أشبهت معه اليعاسيب.

ولقد توقفت الصورة عند هذا الموقف ، ولم تنقلنا إلى ما بعده من نتيجة المعركة ، وقد نقول إن ذلك الجزء ربما ضاع من النص ، لكن محاولة الاستدلال من هذا الجزء الذى أبدى شيئا وأخفى شيئا كان من الممكن أن يظهر في النص ، أولى من الحكم بالضياع ولذلك فإن قراءة القصيدة متكاملة يمكن أن تدلنا على سر التوقف عند هذا الحد ، لأن النص يتحدث عن مجير غدر بجواره ولم يف به ، حيث وقف بشر أمام هذا المستجير الذى كان يطلب الإغاثة ولا أحد ، وقفة متأنية ، فلعل القصة انتهت عند هذا الموقف

الملق " برهبة الثور وخوفه وحذره ، ملائمة لموقف ابن ضبا " الذى لم ينج من أعدائه فخرّ صريعاً في جوارهم .

ولكن الصورة لم تذكر مصرع ثور الوحش كما في بعض قصائد الرثاء التى أشار إليها الجاحظ . ولعلّ ذلك ينبع من أن بشرا يرى أن قتل هذا المستجير فعل شنيع ، لا يستحق أن يقرن بمصرع الثور ، ولذلك اكتفى بهذه الوقفة أمام المعركة فقط ، وأيضاً فإنه لا يود أن ينهي الموقف مع هذا المجير الغادر لأنه يرى أن المعركة بينهما متدّة ، وأن الأخذ بثأره مازال قائماً . وإلى هذا السبب الأخير ذهب الدكتور وهب رومية في تعليقه على هذا النص حين قال : (ثم أدركنا سر هذه القصة التى لم تكتمل ، على الرغم من أن شخوصها جميعاً في حالة انتظار — الصياد وكلابه — من جهة والثور من جهة أخرى — فليس باستطاعة بشر — وهو الموتور — أن يصور انتصاره على العدوان ، وليس من اليسير أن يسجل الهزيمة عليه — وهو المهاجم في رأى نفسه — لذلك سكّت عن هذه المعركة ، وخرج بعدها إلى الرثاء والهجاء) .^(١)

أما صورة حمار الوحش التى تأنى فيها بشر فهى قوله :

وَلَقَدْ أَسْلَى الْهَمَّ حِينَ يَعُودُنِي . : بِنَجَاءٍ صَادِقَةٍ الْهَوَاجِرِ ذُعُوبِ
حَرْفٍ مُذَكَّرَةٍ كَأَنَّ قُتُودَهَا . : بَعْدَ الْكَلَالِ عَلَى شَتِيمٍ أَحَقَبِ

(١) د . وهب رومية : كتابه السابق : ٢١٥ .

جَوْنٍ أَضْرَّ بِمُلْمَعٍ يَعْلُو بِهَا .: حَدَبَ الْإِكَامِ وَكُلَّ قَاعٍ مُجْدِبٍ
يَنْوِي وَسَيْقَتَهَا وَقَدْ وَسَقَتْ لَهُ .: مَاءَ الْوَسِيقَةِ فِي وَعَاءٍ مُعْجِبٍ
فَتَصُكُّ مَحْجَرَهُ إِذَا مَا اسْتَأْفَهَا .: وَجَبِينَهُ بِحَوَافِرٍ لَمْ تُنْكَسِبِ
وَتَشُجُّ بِالْعِيرِ الْفَلَاةَ كَأَنَّهَا .: فَتَخَاهُ كَاسِرَةٍ هَوَتْ مِنْ مَرْقَبِ
وَالْعِيرُ يُزْهِقُهَا الْخَبَارُ وَجَحْشُهَا .: يَنْقَضُ خَلْفُهَا انْقِضَاضَ الْكَوْكَبِ
فَعَلَاهُمَا سَبِطٌ كَانَ ضَبَابَهُ .: بِجُنُوبِ صَارَاتٍ دَوَاخِنُ تَنْضُبِ
فَتَجَارِيَا شَأَوًا بَطِينًا مِيلُهُ .: هِيَهَاتَ شَأُوهُمَا وَشَأَوُ التَّوَلَّيْبِ
أَوْ شَبَهُ خَاضِبَةٍ كَانَ جَنَاحُهَا .: هِذُمُ تَجَاسَرُ فِي رِيَالٍ خُضَّبِ
فَالْوَاهِنُ أَمَّ إِيَّاسَ عَمْرٍ وَأَرْقَلْتُ .: رَتَكَ النِّعَامَةَ فِي الْجَدِيبِ السَّبِيبِ (١)

ونلاحظ أن الصورة عنيت باللون وأشره في النفس ، فهذا الحمار
شتيم أي كربه الوجه ، أبيض البطن ، جون ، والجون من الأولى
أن تحمل هنا على اللون الأسود المشرب حمرة ، لأن حملها على
الأبيض لا يتواءم مع وصف الحمار بالأحقب. (٢)

كما عنيت بتصوير العلاقة بينه وبين الأتان ، فهو يقسو على

(١) الديوان : ٣٥ (٢ : ٥ - ١٥) . وسقت الأتان : إذا حملت ولدا
في بطنها . استأفها : شمها . الخبار : أرض لينة رخوة تسوخ
فيها القوائم . سبط : غبار منتشر كثير . التنضب : شجر ينبت
ضخما على هيئة السرح ، ودخانه أبيض في مثل لون الغبار .
الشأو : الشوط والمدى . وشأو بطين أي واسع بعيد . والميل :
السافة وقد رمنتى مد البصر من الأرض .

(٢) لسان العرب : جون .

هذه الأتان التي بان حملها ، حيث يعلو بها الحذب والقيعان ، ولا يكتفى بعلامة حملها ، بل يستافها ويريد وسيقتها . لكنها تقاومه فتلطمه بحوافرها . ثم يمضى إلى صورة جريها أمامه ، ويصور سرعتها في صورة العقاب التي تهوى من مكان مرتفع . ثم يمضى إلى جحشهما يجرى خلفهما ، ويصور انقضاضه للحاق بهما بانقضاض الكوكب . لكنه لا يمضى في هذه الصورة من الانقضاض خلفهما على وتيرة واحدة ، بل يشير بعد هذا إلى بعده عنهما ، حين يبلغ الجرى مداه ، فتطول المسافة ويرتفع الغبار .

وإذا كانت الإشارة قد سبقت إلى أن هذه الرحلة التي يصورها بشر وغيره من الشعراء الجاهليين ، على ظهر هذه الناقة هي الرحلة نحو الفعل وبناء الحياة ، ومقاومة ما يعترض ذلك ، فإن ذلك نلسه في هذه الصورة بشكل واضح كما رأينا في صورة الثور .

إن الصورة هنا ترسم أهم مقومات الحياة التي يغلُق امتدادها أمام الحمار ، فصورة زهو الحمار في حقه وجونه نشعر منذ البدء أنها مغلقة ، حين تبدأ بقوله (شتيم) . والسير الممتد في أفق الصحراء تعترضه عقبات متعددة من القيعان المجذبة ، والآكام المقفرة ، والرغبة الجنسية لدى الحمار تنتهى بصك الأتان له ، وانقضاض الجحش خلفهما ينتهى بتباعد السير بينه وبينهما .

ولا تمتد قصة الحمار الوحشى عند بشر الامتداد الذى نراه

لها عند بعض الشعراء الجاهليين ، حيث تحجم عن ذكر الوصول
إلى الماء ، وعن النجاة من سهام الصيد ، وعن رحلة العودة
من الماء . فهذه أوسع صورة للحمار الوحشي في شعره ، وهناك
صورتان لا يزيد ذكر الحمارة فيها عن بيتين ، الأولى قوله :^(١)

عَلَى أَنْ قَدْ أَسْلَى الِهِمَّ عَنِّي . . . بِنَاجِيَةٍ مِّنَ الْأُذَمِّ الْعِتَاقِ
هَذَا فِرَّةٌ يَّخِطُ النَّسْعَ فِيهَا . . . إِذَا مَا خَبَّ رَقْرَاقُ الرَّقَاقِ
مَذْكُرَةٌ كَأَنَّ الرَّحْلَ مِنْهَا . . . عَلَى ذِي عَانَةٍ وَافِي الصَّفَاقِ^(٢)
الظُّ بَهَنَ يَحْدُوهُنَّ حَتَّى . . . تَبَيَّنَ حَوْلَهُنَّ مِنَ الْوَسَاقِ
فَإِنِّي وَالشَّكَاةَ مِّنَ آلِ لَأْمٍ . . . كَذَاتِ الصُّغْنِ تَمْشِي فِي الرَّفَاقِ

والثانية قوله :^(٣)

كَأَنَّ قُتُودِي عَلَى أَحْقَبٍ . . . يُرِيدُ نَحْوَصًا تَوْمُ السَّلَامَا
شَتِيمٍ تَرْهَعُ فِي عَانَةٍ . . . حِيَالٍ يُكَادِمُ فِيهَا كَدَامَا

وقصر الصورة عند بشر في هذه الصورة ، لا يحملنا على توقع
ضياع الأبيات المكملة لها ، كما توقع ذلك بعض الباحثين ، حين

(١) الديوان : ١٦٢ ، ١٦٣ (٣٤ : ٦ - ١٠) .

(٢) ذي عانة : يريد حمارة الوحش . والعانة : القطيع من حمرة الوحش .
والصفاق : الجلد الباطن الذي يلي سواد البطن ، وهو دون
الجلد الذي يسلخ . وهذا كناية عن طول الضلوع .

(٣) الديوان : ١٨٧ (٣٩ : ٧ ، ٨) . حيال : جمع حائل وهي الأتان
التي تلتحق . يكادِم : يعرض .

وجد أن الشاعر في الصورة المطولة أضرب متأخرا إلى النعامة ،
ولم يذكر - كما يرى - ما يدل على السرعة ، وهي وجه الشبه
المطلوب في أى من الصورتين .^(١)

وحين رأى أنه في القصيدة القافية لم يلائم في تفاصيل المشبه به
ما جاء به في تفاصيل المشبه ، ولم يأت إلا ببيت ونصف بيت لا يلتئم شمل
الصورة فيهما ، لأنهما بقية صورة ضائعة ومقطوعة ضاع تمامها .^(٢)

ذلك أننا لو سلمنا جدلا بحصر وجه الشبه بين الناقصة
والحمار الوحشي في السرعة فقط لتبيننا ذلك من المجاهدة العنيفة
في الصورتين ، إذ تبرز المجاهدة والجرى في الصورة المطولة في
الحمار يسوق أتانه عبر الأكام والقيعان ، وفي الغبار الذى
يحجب السماء بفعل الجرى الشديد ، وبعد الصافة بينهما وبين
البحش ، وفي انقضاء الجحش خلفهما انقضاء الكوكب ، وتبرز
آثار السرعة في القصيدة القافية في قوله (الظ بهن يحدوهن)
أى ألح بهن في السوق . لكن الأمر في هذا أبعد من أن يكون
محصورا في جه شبه واحد . إذ إن ما يتجلى في فعل الناقصة
التي تقطع سكون الهم ، وتجتاز مفازات الصحراء بقوتها ونجائها
وأمنها ، وما يتجلى في حمار الوحش من جرى إلى مقومات الحياة
وحرص على حفظ النوع والحياة وترقب للمجهول - لهو لوحة

(١) د . على البطل : كتابه السابق : ١٤٣ ، ١٤٤ .

(٢) المرجع السابق : ١٤١ .

كاملة من قطاع الحياة ، تتجسد فيها معاناة الواقع ، في هذا الرمز (الناقصة) الذى يحمل الحياة على ظهره في مجاهل الصحراء مع معاناة هذا الحيوان الذى نحس بلهفته وحرصه على المجاهدة في سبيلها .

ولقد كانت الإطالة والإيجاز في ذكر صورة حمار الوحش ، لها تقاليدها الفنية النابعة من النص ، وليست من قياس الصورة الكاملة لدى الشعراء الآخرين على الصورة الناقصة هنا ، فنحكم حينئذ عليها بالنقص والضياع ، فتارة يذكر حمار الوحش بصفته فقط اعتمادا على ما يثيره هذا الرمز في أذهان المتلقين . فمن ذلك قول بشر: ^(١)

كَأَنَّ الرَّحْلَ مِنْهَا فَوْقَ جَأْبٍ . شُنُونٍ حَيْنَ يُفْرِغُهَا الْقَطِيعُ

وقوله: ^(٢)

إِذَا أَرَقَلْتَ كَأَنَّ أَخْطَبَ ضَالِقٍ . عَلَى خَدِّبِ الْأَنْيَابِ لَمْ يَتَثَلَّمِ

وقول عبيد بن الأبرص: ^(٣)

لَوْلَا تُسَلِّيكُ جُمَالِيَّ . أَدْمَاءُ دَامِ خُفِّهَا بِكَازِلِ
حَرْفٍ كَأَنَّ الرَّحْلَ مِنْهَا عَلَى . ذِي عَانَةٍ مَرْتَعُهُ عَاقِلِ

(١) الديوان: ١٣٣ (٢٧: ١٧) .

(٢) الديوان: ١٩٧ (٤٠: ٢١) . خدب الأنياب: أى حمار الوحش ، وناب خدب أى طويل . والأخطب: حمار الوحش تعلوه خطبة ، والخطبة لون يضرب الى الكدرة . مشرب حمرة في صغرة .

(٣) ابن الشجرى: مختارات شعراء العرب: ٣٨٤ - ق ٣٠ .

وقوله أيضا: (١)

كَأَنَّ قُتُودِي فَوْقَ جَابٍ مُطَرَّدٍ .°. رَأَى عَانَةً تَهْوِي فَوَلَّى مُوَاشِكًا

وقول الأعشى: (٢)

طَلَبْتُهُمْ تَطْوِي بِي الْبَيْدَ جَسْرَةً .°. شُويْقَةُ النَّابِينَ وَجَنَاءُ ذِغْلِبُ
مُضَبَّرَةٌ حَرْفٍ كَأَنَّ قُتُودَ هَا .°. تَضَمَّنَهَا مِنْ حُمْرِ بَيَّانٍ أَحَقَبُ

وقد ذكر عدد من الشعراء بعض تفاصيل هذه الصورة دون أن ينتهوا إلى الصياد أو الهرب منه (٣) ، لكل هذا نرى الحكم بالضياع غير محتم . إذ إن الشاعر قد يكتفى في نصه بجزئية يراها تتفق مع نصه ، ففي قصيدة بشر التي جاءت فيها الصورة مفصلة نجد أنه أتى بصورة الظعن ورحلتها في العالم المجهول ، وشبهها حينئذ بالسفن التي تتكأ في خليج مغرب ، ثم ذكر صورة ناقته وصدقها في الهواجر وشبهها بالعمار الذي دونا أبيات صورته - دون أن نعرف هل وصل إلى الماء أولا ؟ ثم ذكر صورة النعام وذكروضاقتها وتناولها في سيرها وسط رثالها ، ثم جاءت رحلته إلى ابن أم إياس عمرو ، وبين أن نهاية رحلته هي الأمل المشرق عند هذا البحر الذي يفيض عطاء لمن أناخ ببابه :

-
- (١) المصدر السابق: ص ٣٥٢ ق ٢٦٠ .
(٢) الأعشى: ديوانه: ٢٠١ - شويقة النابين: شقا نابه يشقا شقنا: طلع وظهر. وإبل شويقة: حين يطلع نابها .
(٣) انظر مثلا: المفضليات: ٨٦ ق ١٦ ، ٣٧٠ ق ١١١ ، ومختارات شعراء العرب: ٥٢٨ ق ٤٦٠ .

فالإبن أم إياس عمرو أَرَقَلْتُ .°. رَتَكَ النِّعَامَةَ فِي الْجَدِيبِ السَّبَسَبِ
 أَرَمِي بِهَا الْفَلَوَاتِ ضَامِرَةً إِذَا .°. سَمِعَ الْمُجِدُّ بِهَا صَرِيرَ الْجُنْدُبِ
 حَتَّى حَلَلْتُ نُسُوعَ رَحْلِ مَطِيَّتِي .°. بِفِنَاءٍ لَا بَرَمٍ وَلَا مُتَغَضِّبٍ
 بِحَرِّ يَفِيضُ لِمَنْ أَنَاخَ بِنَابِيهِ .°. مِنْ سَائِلٍ وَثِمَالٍ كُلِّ مُعَصَّبٍ (١)

وكان الشاعر حين لم يذكر إلا ما ذكر من صورة حمار الوحش أو النعامة ،
 أراد ألا يكون لدى سامع هذا النص من نهاية حسنة لأي صورة
 يعرضها إلا على يديه هو حينما يصل على ظهر ناقته إلى مدوحيه ،
 ذلك أنه عاد من صورة النعامة إلى الرحلة على ظهر ناقته ،
 ليحل نسوعها في فناء ابن أم إياس عمرو ، فأراد أن يحتفظ بالنجاة
 والوصول إلى الغاية له ولناقته حين يصل إلى مدوحيه .

وأما قصيدته القافية التي ذكر فيها طرفا من صورة الحمار ،
 فإننا نجد أن هذه الصورة يتحقق فيها القوة والقيادة والحرص
 على الفحولة والنسل . وإذا كانت قد قصرت عن الوصول إلى الماء
 والنجاة من سهام الصياد ، فإن مرّد ذلك إلى الضغن الناشئ
 في نفس الشاعر من آل لأم ، الذي يود أن يتحول سريعا إليه ،
 فما أن ذكر سير الحمار مع أتنه وطلبه الماء ، وتحقيقه الفحولة ،
 حتى ذكر مشي الحقد والضغن من آل لأم فعاج إليه سريعا . وجعل
 النمو الذي كان يمكن أن يتم لصورة الحمار الوحشي ينمو في جوانب

(١) الديوان : ٣٨ (٧ : ١٥ - ١٨) .

علاقته مع آل لأم ، فالسهم التي كانت من الممكن أن تترصد الحمار وتصييه أولاً ؟ ، استحالت إلى قواف تصيد أعداءه وتناول منهم .

سَأَرَيْتِ بِالْهَجَاءِ وَلَا أَفِيهِ .°. بَنِي لَأُمٍ ، وَلِلْمُوقِيِّ وَاقِصِي (١)

وهذا بخلاف ما يتراءى في قصيدة الأعشى التي ذكر فيها صورة حمار الوحش كاملة ، حيث أن ذلك يتلاءم مع مجاء بعدها من صورة الكاشح الذي يرمي بالفتنة ، فكان سهامه مثل سهام ذلك الصائد التي أخطأت ، إذ إن الحمار الذي أخطأه الصائد هو حمار يشبه ناقته ، التي انطلق على ظهرها يجتاز الغلوات ، فنجا الحمار من سهام الصائد ، ونجا الشاعر من حبال الفتنة ، والتي صورها بعد نهاية صورة الحمار بقوله : (٢)

فَذَلِكَ بَعْدَ الْجَهْدِ شَبَّهْتُ نَاقَتِي .°. إِذَا مَا وَنَى جَدُّ الْمَطِيِّ الْمُخَرَّمِ
فَدَعَا وَلَكِنْ مَا تَرَى رَأْيِي كَاشِحٍ .°. يَرَى بَيْنَنَا مِنْ جَهْلِهِ دَقَّ مَنَشِمِ
أَرَانِي بَرِيئًا مِنْ عُمَيْرٍ وَرَهْطِهِ .°. إِذَا أَنْتَ لَمْ تَبْرَأْ مِنَ الشَّرَفَاسِقِ
إِذَا مَا رَأْنِي مُقْبِلًا سَامَ نَبْلِهِ .°. وَيَرِي إِذَا أَنْ بَرْتُ ظَهْرِي بِأَسْهُمِ
عَلَى غَيْرِ ذَنْبٍ غَيْرَ أَنَّ عَدَاوَةً .°. طَمَتَ يَكُ فَاسْتَأْخِرَ لَهَا أَوْ تَقَدَّمَ

ولو توقفنا عند قصيدة أوس بن حجر التي ذكرت فيها عناصر صورة الحمار الوحشي جميعها ، لوجدنا أن ذلك يتلاءم مع ما ذكره

(١) الديوان : ١٦٤ : (٣٤ : ١١) .

(٢) الأعشى : ديوانه : ١٨٠ - ١٨٢ .

بعد صورة الناقة من أن النفس تسير إلى أجل معلوم ، وليس
بحسب ما يتمناه الأعداء :

وَأَنْ مَاءَ مِثْلِ الْفَحْلِ يَوْمًا عَرَضَتْهَا .°. لِرَحْلِي وَفِيهَا جُرْأَةٌ وَتَقَاذُفُ
فَإِنْ يَهْوَى أَقْوَامٌ رَدَّايَ فَإِنَّمَا .°. يَقِينِي إِلَهُ مَا وَقَى وَأَصَارِفُ (١)

ولقد برز اليقين بحتمية هذا الأجل ، وأن وقوعه ليس بيد
الإنسان في صورة حمار الوحش حين رماء الصائد وظن أنه سيصيبه ،
ولكن حينه لم يحن .

فَأَرْسَلَهُ سَتِيقِنَ الظَّنَّ أَنَّهُ .°. مُخَالِطٌ مَا تَحْتَ الشَّرَاسِيفِ جَائِفُ
فَمَرَّ النَّصِيُّ لِلدُّرَاعِ وَنَحْرِهِ .°. وَلِلْحَيْنِ أَخْيَانًا عَنِ النَّفْسِ صَارِفُ (٢)

ومع التفاؤل بنجاة الحمار وتابعته في هذه الصورة نجده ينهـي
القصيدة باستسلام النفس لأجلها : (٣)

وَلَوْ كُنْتُ فِي رَيْمَانَ تَحْرُسُ بَابَهُ .°. أَرَا جِيلُ أَحْبُوشٍ وَأَغْضَفُ أَلِفُ
إِذَنْ لَا تُتَنِّي حَيْثُ كُنْتُ مَنِيتِي .°. يَخْبُ بِهَا هَادٍ لِثَرِي قَائِفُ

وهكذا نجد أن طول الصورة واكتمال تفاصيلها أو قصرها أمر
يحدده سياق النص ، وأن عدم اكتمال الصورة لا يعني بالضرورة

(١) أوس بن حجر: ديوانه: ٦٤: (٣٠: ١٠، ١١) تحقيق الدكتور/محمد
يوسف نجم - دار صادر بيروت - الطبعة الثالثة ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م .

(٢) المصدر السابق: ٧٢: (٣٠: ٤٨، ٤٩) .

(٣) المصدر السابق: ٧٤: (٣٠: ٥٨، ٥٩) .

الاختلال الفني ، أو ضياع أجزاء منها ، فمثلا في قصيدة بشر
الميمية التي ذكر فيها حمار الوحش في بيتين ، نجد أن الاختصار
على ذكر المجاهدة ، وطلب الماء ونشاط حمار الوحش . يمثل
تواؤما مع صورة الناقة ، وصورة الفعل الإنساني الذي انتقلت
إليه القصيدة بعد ذلك :

فسائلٌ بقومي غداة الوغى . . إذا ما العذارى جَلَوْنَ الخدَّاما

فكان حمل الأتان ، وارانتهما الماء هو الصورة الحبلية التي تمخض
عنها الفعل الإنساني لقومه مع خصومهم .

أما صورة النعام فلم تظهر إلا شذرات في شعر بشر ، فقد جاء
بديلا عن التشبيه بحمار الوحش ، كما في البيتين اللذين أثبتناهما
في صورة حمار الوحش في القصيدة البائية ، حيث جاءت صورة
النعام بجناحها الخفيف ، وتناولها في سيرها ، ووجودها بين
أولادها الخضب . وجاء رتك النعام مشبها لإرقال ناقتة إلى
مدوحه ، وجاء تشبيه الناقة بالنعام في القصيدة رقم (٣١)
تشبيها رئيسا حيث قال بشر :^(١)

حتى إذا تلَعَ النهارُ وهاجني . . اللهم ذُعْلِبَةً تُنِيفُ وتَصْرِفُ
هوَجاءُ ناجيةٌ كأنَّ جدِيَّالَهَا . . في جِدِ خاضِبَةٍ إذا ما أُوجِفوا

(١) الديوان : ١٥٤ (٣١ : ٨ - ١٠) .

يَبْرِي لَهَا خَرِبُ الْمَشَاشِ مُصَلَّمٌ .°. صَعَلُ هِبَلُ دُو مَنَاسِفَ أُسْقَفُ (١)
 أَكَّالُ تَنْوَمِ النَّقَاعِ كَأَنَّه .°. حَبَشِيٌّ حَارِزَةٌ عَلَيْهِ الْقَرْطَفُ (٢)

فلاحظ أنه عندما شبه ناقته بالنعامة ، انتقل إلى لوحة من الحياة تتمثل في النعامة وظليمها ، فبدأت هذه اللوحة بوضع زمام هذه الناقة في جيد خاضبة ، لكن اللوحة لا تكتفي بذلك السرعة فقط ، وإنما أخذت ترسم العلاقة بين النعامة والظليم ، وجسدت في الظليم مقومات القوة ومواجهة ظروف الحياة ، وكان الشاعر يقتنص مشهد الحياة المفتحة في العلاقة بين الظليم والنعامة وقوة الظليم ، وتمتعه بخصوبة الأرض ، لينحه لهذه الناقة التي تغدو بصاحبها قاطعة الفلوات لبناء حياة متجددة ، وليجعل ذلك موازياً للصورة التي يصل إليها عندما يصل إلى ممدوحه . ومن ثم يأتي تشبيه الظليم بالحبشي المكتسبي بالقرطف منسجماً مع هذه الصورة المبهجة الهائنة .

ونلاحظ أن تشبيه الناقة بالنعامة والظليم يقتنص فيه الشاعر الإقبال على الحياة التي لا تبدو فيها قوة المواجهة مع ظروف

-
- (١) يبرى لها : يعرض لها . خرب المشاش : أى الظليم ويقال : إن النعام جوف العظام لا مخ فيها . المصلم : أى صغير الأذنين . الصعل : الدقيق الرأس والعنق . الهبل : الضخم . مناسف : جمع منسف وهو ما يزيل الشئ عن وجه الأرض ، وقد يريد به هنا مخالفه التي تثير التراب وتنسفه في عدوه .
 (٢) الحازقة : الجماعة . والقرطف : كساء من قطيف لها خمل .

الحياة وأعدادها كما يظهر في صورة شور الوحش، أو حمار الوحش.
ولقد امتدت بعض النصوص الجاهلية بصورة الظليم^(١)، فوصفته
بخصب ساقيه ، وحرصت على أن يبدو في حالة إقبال على الحياة ،
وهياج جنسي حين يصورونه في موسم السفاد ، وتمتع بنعيم
الأرض من الحنظل والتنوم . ثم ترسم تلك الصورة المستعدة
تساقط المطر ، وتذكر الظليم بيضه ، وعودته إلى أنثاه
التي تحتضنه سريعا لكي لا يفسد ، وعنيت بتصوير هذه السرعة ،
وتصوير الحالة النفسية للظليم حين عوده وقلقه ، وقلق زوجته
التي تنتظره ، وفرحها به حين يأتي .

(١) انظر المفضليات: ق ١٢٠ ص ٣٩٩ ، ٤٠٠ ، ق ٢٤ ص ١٢٩ ، ١٣٠ -
ود . على البطيل : كتابه السابق : ١٤٧ ، ١٤٨ .

الفصل الثالث

الفعل الإنساني

وقف البحث في الفصل السابق عند الصورة الشعرية في رحلة الشاعر ، التي رأينا فيها العزم على الفعل الإنساني ، بعد أن انقطع عهده بمحبوبته الراحلة ، فيبدأ الحركة القوية الفاعلة على ظهر الناقة التي تجتاز به حالة الهم ، وصمت الصحراء المخيف ، وتضعه في آفاق الفعل .

ويضعنا تأمل صورة ذلك في شعر بشر أمام الفعل الإنساني بين الطموح وما يعترضه في صورة الحرب . وأمام من يرفع مقامهم الشاعر بالفعل الإنساني ، فيجسد فيهم المكارم والبطولات ، ويرفعهم في ذرى البطولة والسيادة كالكوكب المضيئة ، وأمام أولئك الذين يجردهم من فسحة الشرف وامتداد ، فيخليهم من كل فعل يسمون به ، إلى ذلك ، ويقيمهم في مواطن الذلة والخنوع .

ويقيمهم

ويتجلى في صورة الفعل الإنساني في الشعر الجاهلي التلاحم الوثيق بين القول والفعل ، فكما تكون الخيل والرماح والنبال والسيوف . . . أدوات الإنسان في تجاوزه لما يحيط به من مضايقات ، نجد أن الشعر يحمل ذلك في عالمه صراعا وتنافسا متخذا من أيام الانتصارات رموزا للوفاء والشرف والقسوة على ملاحقة الأعداء ، ومن أيام الغدرات والتخلي رموزا للذلة

الخصوم وضعفهم ، ويحيل الشعر القوافي إلى قذائف تنال الأعداء
وتطير بمشالبهم . من هذا سيحاول البحث أن يتبين صورة
الفعل الإنساني بين جهتي الإقدام والنكوص على النحو التالي:

أولا : الإقدام والحفاظ على الحياة.

ثانيا : الفرار والتخلي عن مقومات الحياة.

أولا : الإقدام والحفاظ على الحياة:

يبرز بشراقدام الفعل الإنساني في بطولات قومسه
التي يتعمقها ، ويبعث نفسه داخلها ، فينتزع الفعل من
الميدان الحربي إلى العالم الشعري ، فينكفي تحت ظلال
الجماعة (القبيلة) التي يفخر بها ب (نحن فعلنا) فيتقوى بها
في عالم لا وجود فيه ولا ثبات إلا للفعل القوي القادر ، ونلاحظ
هنا تحول الضمير من (فعلت) التي كنا نراها طاغية في عالم
الرحلة ، وتفسير ذلك فيما يبدو - أنه ينتقل مفردا من العالم
الذي فقد تواصله فيه مع المحبوبة التي هجرت المكان وأضحى
طللا إلى العالم الجديد الذي يبدأ الرحلة إليه بالفعل
الفرد على ظهر الناقة ، حتى إذا جاء إليه كان لا بد له
من الانضواء تحت لواء من يتقوى بهم .

ويجسد الإقدام كذلك في بطولات مدوحيه ، وبطولاته
الفردية حين يأتى إلى مجال الفخر بشعره ، أو حين يجرد
من نفسه ذاتا أخرى يرثيها ويفخر بها .

ويتجلى هذا الفعل في :

١ - الحرب .

٢ - نيل المكرمات والشرف .

١ - الحرب :

تظهر الحرب في شعر بشر وسيلة من وسائل تحقيق بناء الحياة ، فهي التي يواجه بها الأعداء الذين يقفون في طريق الوجود الشريف لهم ، ولقد أشعرنا بشر بعدم رضاه عن الحرب ، وأنهم اضطروا إليها اضطارا كما يلاحظ في قوله :^(١)

ألا أبلغ بني سعد رسولا . . . ومولاهم فقد حُلِبَتْ صُرَامُ
نَسُومُكُمُ الرِّشَادُ ونحن قَوْمٌ . . . لتاركٍ ودنا في الحرب ذَامُ
فإن صَفَرَتْ عِيَابُ الْوُدِّ منكم . . . ولم يك بيننا فيها ذِمَامُ
فإنَّ الْجِرْعَ جِرْعَ عَرِيَّتَاتٍ . . . وَبُرْقَةَ عَيْهَلٍ منكم حَرَامُ

ولم تؤد مثل هذه الوقفة لبشر التي تنعى الحرب حين تنفي الود القديم إلى صور تنفر من الحرب وتدعو إلى السلم كذلك الصور التي نجدها عند زهير بن أبي سلمى ، ولعل مرد ذلك إلى أن بشرا وجد وجوده الذاتي والقبلي في هذه

(١) الديوان : ٢٠٧ (٤١ : ٢١ - ٢٤) . صرام : آخر اللبن الذي يُحلب ضرورة . وحُلِبَتْ صُرَامٌ مثل للعرب ، يضرب عند بلوغ الشر آخره . نسومكم الرِشَادُ : نريده منكم . الذام : ذامه يُذِمه ذِيماً وذاماً : عابه . صفرت عِيَابُ الْوُدِّ : أى حلت قلوبكم من الود .

المواجهة بينه وبين أوس ، وبين قبيلته وأعدائها ، فهي التي تنفي من طريقه كل ما يحول بينه وبين تحقيق وجوده بخلاف زهير الذي رأى السلم تحقيقا لوجود أشمل يظله الصفاء وتشهد أواصره المحبة . ولقد جعل بشر من صورته التي يقيمها بجيش قومه وفرسانهم عالما حربيا يتحرك من ذاتية الشاعر إلى أفق الصحراء فيملؤها ، وتضيق عنه أطرافها ، انظر مثلاً إلى قوله :^(١)

سَمَوْنَا بِالنَّسَارِ بِذِي دُرُوٍّ . . . عَلَى أَرْكَانِهِ شَذَبٌ مَنِيعٌ
فَطَارَتْ عَامِرُ شَتَّى شِلَالًا . . . فَمَا صَبَرْتُ وَمَا حَمِي التَّبْيِيعُ
إِذَا مَاقَلْتُ أَقْصَرَ أَوْ تَنَاهَى . . . بِهِ الْأَصْوَاءُ لَجَّ بِهِ الطُّلُوعُ

حيث نجد أن الأرض قد امتلأت بالجيش ، وانداح في سايلها ، وضاقَت عنه سائرُها ، فدفعته دفعا ، وسار على نحو نراه فيه شخصا تشخيصا يبدو فيه تكاثره وخروجه فجأة ، وانضمام فرقته من هنا وهناك . ونرى الأرض وكأنها أضحت عالم امتداد ونمو لهذا الجيش فالطلوع تلج به^(٢) ، وهو يسبح بأركانه ، وتبرى السلاح وكأنه ينبت من الأرض حين ننظر في قوله (على أركانه شذب منيع) .

ويتجلى في صور الامتداد والنمو التي يحرص عليها بشعر

- (١) الديوان : ١٣٥ (٢٧ : ٢٥ - ٢٧) بذى درو : قد تحمل دراً هنا معنى المفاجأة من دراً علينا فلان درو إذا خرج مفاجأة . وجاء السيل دراً . ودرأ : إذا اندرأ من مكان لا يعلم به . وقد تحمل معنى الاندفاع بالشر . وهذان المعنيان أولى من حمل درو على الزواهد . الشذب : ماتفرق من النبات . الأصواء : الأعلام المنصوبة من الحجارة في الصحراء ليستدل بها على الطريق . الطلوع : جمع طلع أو طلع : وهو ناحية الوادي . انظر الديوان : ٢١٠ (٤١ : ٣٣) حيث جعل الأكام تسيل بالخيل .

في وصف الجيش الرغبة في امتداد المسافة التي يمتد فيها الفعل
الإنساني له ولقومه .

ولا يقتصر امتداد الجيش عند بشر في عالم الأرض الفسيح ،
بل يمتد إلى آفاق السماء ، ولقد وقفنا سابقا عند تشبيهه الجيش
بالسحاب ، ورأينا صورة الجيش حين أضحى سحابا تحركه الريح ،
في قوله :^(١)

فلما رأونا بالنَّسَار كأنَّنا . نَشَاصُ الثُّرَيَّا هَيَجَتْهَا جَنُوبُهَا

وحيث إن الحرب مصير من مصائر الفعل الإنساني بين الحياة
والموت ، فقد حرص الشعراء على إظهار صور امتداد الحياة
وتطاولها وقوتها ، فكثيرا مانجد صور سمو الأبطال في شعر
بشر :^(٢)

فسائِلُ عامرا وبني تميم . إذا العُقبانُ طارت للوقاع
بكل مجرَّب كالليث يَسْمُو . إلى أقرانِه عَهِلُ الدُّرَاع

ففي هذه الصورة نرى البحث عن فعل الحياة بين براثن
الموت ، فالعقبان تتبع الجيش لتنتشل ماتريد من الجثث
الهالكة ، والأبطال يتطاولون إلى أقرانهم ويبحثون بذلك عن مخرج
الحياة . ولقد حرص الشعراء الجاهليون على إظهار قوة خيلهم

(١) الديوان : ١٦ (٣ : ١١) ونشاص الثريا : ما ارتفع من السحاب بنوئها .
(٢) الديوان : ١١٠ (٢٣ : ١١)

ونشاطها وصلابتها حين تحتدم المعارك ، إذ تصبح ملتحمة
بوجودهم ترجو الحياة وتهاب الموت ، وتعمل على تحقيق
الشرف والرفعة لأهلها ، فمن ذلك قول بشر: (١)

- (١) كَفِينَا مِنْ تَغْيِيبِ وَاسْتَبْحَنَا . سَنَامَ الْأَرْضِ إِذْ قَعَطَ الْقِطَارُ (١)
(٢) بِكُلِّ قِيَادٍ سِنَّفَةٍ عَنُود . أَضْرَبَهَا السَّالِحُ وَالْغَوَارُ (٢)
نَسُوفٍ لِلْحِزَامِ بِمَرْفَقِيهَا . يَسُدُّ خَوَاءَ طَبِيبِهَا الْغِبَارُ
(٣) مَهَارِشَةَ الْعَنَانِ كَأَنَّ فِيهِ . جَرَادَةً هَبُوءَ فِيهَا أَصْفَرَارُ (٣)
(٤) كَأَنِّي بَيْنَ خَافِيَتِي عُقَاب . تَكْفُتُنِي إِذَا ابْتَلَّ الْعِذَارُ (٤)

.....

- (٥) وَخَنَذِيذِ تَرَى الْفُرْمُولَ مِنْهُ . كَطَيِّ الرِّقِّ عُلْقَهُ التَّجَارُ (٥)
(٦) مِضْمَرٌ بِالْأَصَائِلِ فَهُوَ نَهْدٌ . أَقْبُ مَقْلَصٌ فِيهِ أَقْوَارُ (٦)
(٧) كَأَنَّ سَرَاتِهِ وَالْخَيْلُ شُعْتُ . غَدَاةٌ وَجِيفُهَا مَسَدٌ مُفَارُ (٧)

(١) الديوان: ٧٣ - ٧٩ (١٥ : ٤٣ - ٤٧ ، ٥٠ - ٥٩) .

(١) قعط القطار: قل المطر.

(٢) سنفة: الفرس المتقدمة وبفتح النون التي شد عليها السناف ، وهو لبب
يشد من وراء السرج إلى صدر الفرس لئلا يضطرب السرج ويتأخر.
والسالح: جمع سلحة وهي موضع القتال أو الثغر والمرقب. والغوار:
الغار.

(٣) الهبوة: الغبار.

(٤) العذار: اللجام ما وقع على خدي الفرس منه .

(٥) الخنذيد: الفحل الكريم. الفورمول: وعاء الذكر. التجار: جمع تاجر
والعرب تسمى بائع الخمر تاجرا .

(٦) مقلص: طويل القوائم مضم البطن. الاقورار: الضمور.

(٧) سراته: أعلاه. المسد: الحبل. المفار: الشديد الفتل .

يَظُلُّ بِعَارِضِ الرُّكْبَانِ يَهْفُو .: كَأَنَّ بِيَاضَ غُرْتِهِ خُمَار
 كَانَ حَفِيفَ مَنَخَرِهِ إِذَا مَا .: كَتَمَنَّ الرَّهْوَ كَبِيرٌ سَتَعَار
 وَجَدْنَا فِي كِتَابِ بَنِي تَمِيمٍ .: أَحَقُّ الْخَيْلِ بِالرُّكُضِ الْمُعَارِ (١)
 وَمَا يُدْرِيكَ مَا فَقَرَى إِلَيْهِ .: إِذَا مَا الْقَوْمُ كَرُّوا أَوْ أَغَارُوا

وحين نتأمل هذه الأبيات نجد الإلحاح على الحضور
 المؤثر في المعركة ، حتى الغائب من قومه يصبح وجوده في الميدان
 متحققا بحكم هذا الفعل الذي يحدثونه في استباحة سننهم
 الأرض عند قحط المطر ، فكأنهم ينتزعون بقايا الحياة من العدم
 انتزاعا ، والوسيلة في ذلك هي الفرس التي نرى فعلها في القيادة ،
 وفي ترقيب الأعداء في السالح والإغارة المستمرة .

ولقد حرصت الأبيات على إظهار نشاط الفرس الشديد ،
 وإقبالها على المعركة ، فعزام السرج لا يستقر على ظهرها ، وطبييها
 قد ضمرا وخويا بدلا من أن ينضرا بالدر ، واكتنفها الغبار ،
 لإقبالها على المعركة التي تضفي إليها بمخايل الموت لتنتزع منها
 الحياة بكل لهفة وحرص عليها . لذلك نراها ترفض العنان وتقاومه ،
 وتستحيل فيه كأنها جرادة خفيفة قد اكتملت أطوار جلدها . . .
 لكن هذه الحركة الحرة الثلاثية التي نلمسها في الجرادة ، تستحيل
 إلى قوة فاعلة في البيت التالي ، إذ يصبح الطيران فيه سيطرا
 وفعالا ، وتصبح أول سيطرة لهذا الفعل على راكبها الذي يقودها

(١) المعار: السمن ، والمعار أيضا : من عار الفرس بعير إذا انفلت وذهب
 على وجهه هاهنا وهاهنا ، ومعنى المعار من الإغارة ضعيف في هذا
 السياق .

نحو الفعل المؤثر في المعركة ، إذ يصبح كأنه بين خافيتي عقاب
حينما يبلغ بها الجهد مداه ، ويبتل لجامها بالعرق . وحرصت
الآبيات كذلك على إظهار تميز حصانه بين الخيل ، فظهره
قوى شديد ، حين يبلغ بالخيل المدى من الغبار والوجيف
الشديد ، فكانه موطن الثبات حين لا ثبات.

وفي قوله :

كَأَنَّ حَفِيفَ مَنْخَرِهِ إِذَا مَا . . . كَتَمَنَّ الرَّثَوَكِيرُ مُسْتَعَار

نرى اتساع مدى فعل الحياة أمامه ، فهو الذي لا يكتف
أنفاسه حين تضيق الخيل الأخرى بأنفاسها .

ولو تأملنا قول بشر^(١):

سَلِي إِنْ كُنْتَ جَاهِلَةً بِقَوَّاسِي . . . إِذَا مَا الْخَيْلُ فَتَنَ مِنَ الْجِرَاحِ
نَحْلٌ مَخُوفٌ كُلُّ حَمَىٍّ وَثَقُرٍ . . . وَمَاهِلْدٌ نَلِيهِ بِمُسْتَبَاحِ
بُكُلِّ طِمْرَةٍ وَأَقَبَّ طَرَفٍ . . . شَدِيدِ الْأَسْرِ نَهْدِي مِرَاحِ^(٢)
وَمَاحِيٍّ نَحْلٌ بِعَقَوْتِيهِمْ . . . مِنْ الْحَرْبِ الْعَوَانِ بِمُسْتَرَاكِ
إِذَا مَا شَمَرَتْ حَرْبٌ سَمَوْنَا . . . سُمُو الْبُزْلِ فِي الْعَطَنِ الْفِيَّاحِ^(٣)
عَلَى لَحْقِ أَيْاطِلُهُنَّ قُصَبٍ . . . يُسِثْرُنَ النَّقْعَ بِالشُّعْثِ الصَّبَاحِ

-
- (١) الديوان : ٤٤ (١٠ : ٦ -- ١١) .
(٢) الفرس الطمرة : العالية المشرفة أو الوثوب . أقب : ضامر البطن دقيق
الخصر . الطرف : الفرس الكريم الأصل الجواد . شديد الأسر : قوى
الخلق .
(٣) البزل : جمع بازل وهو البعير إذا استكمل السنة الثامنة وطعن ففي
التاسعة وفطرنا به . العطن : مبرك الإبل . الفيح : الواسع .

لوجدنا الخيل تحتل ساحة المعركة وفعلها ، فمن يتساءل عن قومه يتساءل إذا عادت الخيل ناجية من جراح الحرب وأهوالها ، وذلك لأن الفرس (لم يكن مجرد حيوان يستخدم في المعركة بوصفه وسيلة قتالية أو انتقالية ، بل كان عنصرا قتاليا امتزج بمصاحبه أقوى الامتزاج)^(١) ، فتكون الإجابة بأنهم يحلون كل أرض منيعة ، ويمنعون أرضهم بكل فرس مشرفة وثوب ، وكل جواد كريم الأصل ، ضامر البطن ، قوى الخلق .

ولعل الحرص على ذكر الأنثى والذكر كما في هذه الأبيات والأبيات السابقة ، يأتي من الحرص على إظهار استنفار هذه الحرب الزوجين معا ، حتى إذا تم النصر وانتزعا الحياة من الأعداء ، عادا لتحقيق وظائفهما في السلم .

وتبين لنا الأبيات أن تطاول الأقران على بعضهم مرتبط بظهور هذه الخيل التي ضمرت بطونها ، ودقت خصورها ، ويظهر في هذا الإطار الذي ترسمه الصورة للخيل المتجهة إلى المعركة حين تجعلها كذلك ملمح آخر عدا السرعة والصلابة ، إذ يمكن أن نستشف منه الحرص على إظهار إقبال هذه الخيل على انتزاع الامتلاء والرواء الذي انتزع منها حين إعدادها لهذه المعركة ، وإذا كان ذلك يخالف ما يطلبه العربي في الجواد الأصيل ، فإن مطالبه مبنية على ما تتطلبه المعركة من السرعة والنشاط حتى

(١) د . صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره : ١ / ١٦٨ .

لو كان ذلك مغايرا لطبيعة النمو الجسماني للخيل ، لأننا نراها
تضمـر:

يُضْمَرُ بِالْأَصَاثِلِ فَهُوَ نَهْدٌ . . . أَقْبَى مَقْلَصٍ فِيهِ أَقْوَارُ

وكذلك فإننا نجد أن هذه الخيل توصف بخواء الطبيعيين ،
ويوصف وعاء الذكر منها بالخمول ، وكل ذلك مخالف لوظائف الحياة
في النمو والتكاثر ، وإنما هو الإعداد للحرب ، الذي نلمح في
الإلحاح عليه ما تبذله هذه الخيل من جهد لتنتزع لوجودها من
الحرب ما انتزعه أهلها منها حين إعدادها .

وتبرز صور التنافس ومقارعة الأبطال على الحياة في مثل
قول بشر: (١)

يَا سَمِيرَ الْفَعَالِ مَنْ لِحُرُوبٍ . . . سُمُورَاتٍ يَجْلُنَ بِالْأَبْطَالِ
ذَاتِ جَرَسٍ يَسْمُو الْكِمَاءُ إِلَى الْأَبْطَالِ فِي نَقْعِهَا سُمُورُ الْجِمَالِ (٢)
يَتَسَاقَوْنَ سَمَّهَا فِي دُرُوعٍ . . . سَاهِغَاتٍ مِنَ الْحَدِيدِ ثِقَالِ
كَنتَ تَصَلِّي نيرانَهُنَّ إِذَا ضَا . . . قَتَ لِرَيْعَانِهَا صُدُورَ الرِّجَالِ (٣)
وَصَرِيحٍ مُتَسَلِّمٍ بَيْنَ بِيْضِي . . . يَتَعَاوَرُنَّ وَسُمُرِ الْعَوَالِي

(١) الديوان: ١٧٢ ، ١٧٣ (٣٦ : ٦ - ١٢) .

(٢) ذات جرس: يجوز أن يحمل الجرس على معنى الصوت ، ولو حمل على
معنى الأكل الكثير لكان أولى من جرسات الماشية الشجر والعشيب
تَجَرُّسُهُ وَتَجَرُّسُهُ جَرَسًا : كَعَسَتْهُ وَذَلِكَ لِمَا فِي الْحَرْبِ مِنْ مَخَايِلِ الْمَوْتِ
وَالْهَلَاكِ .

(٣) ريعان النار: أول اشتعالها وشدها .

قد تَلَفِيَتْ شِلْوَهُ فَوْقَ نَهَائِهِ . . . أَعُوجِيَّ ذِي مَيْعَةٍ وَنِقَالٍ^(١)
فَصَرَفَتِ السُّمَرَ النَّوَاهِلَ عَنْهُ . . . يَغْمُوسُ مِنْ مُرْهَفَاتِ النَّصَالِ

ففي هذه الأبيات يبرز التنافس على الحياة ، وتبرز الحرب
ستعرة وهي تتحرك بالأبطال ، وتتجسد في كائن له النقع
والسم والنار والريمان . ليبرز البطل الذي يصبر على كل هذا
ويحول ضرره إلى خصمه ، فيثبت في النقع حين تزل أقدام
أقرانه ، ويذيق سم الحرب أعداءه ، ويصلى نيران الحرب
إذا فر عنها الخصوم .

ولقد حرصت الأبيات السابقة على إظهار النجدة وانتشال
الحياة من بين براثن الموت ، بالطعنة النافذة التي تصـرف
الرماح حين تميت أصحابها وتنتشل المستغيث ، ويفعل بشر ذلك
كثيرا عند ذكر فعال الأبطال من قومه أو مدوحيه .^(٢) فيجسد في
البطل والحرب وجهى الحياة والموت ، فهم إذ يقومون بهذه
النجدة ، يقضون على حياة أعدائهم في طراوتها ونضارتها كما
تلحظ في قول بشر:^(٣)

تَوَلَّوْا عَلَيْهِمْ يَضْرِبُونَ رُؤُوسَهُمْ . . . كَمَا تَعْضِدُ الطَّلْحَ الْوَرِيْقَ الْمَعَاوِلُ

وقد ألح الشعراء على ما يتجلى في نتائج المعركة من الحفاظ

-
- (١) أعوجي : منسوب إلى أعوج وهو فعل كريم قديم تنسب إليه جياذ خيل
العرب . ميعة : أول حرب الفرس . النقال : ضرب من السير السريع .
(٢) انظر الديوان : ١٢٨ (٢٦ : ٢٢ ، ٢٣) ، ١١٦ ، (٢٤ : ١٤ ، ١٥) .
(٣) الديوان : ١٧٦ (٣٧ : ٤) .

على الشرف وتحقيق كرامة الوجود ، مقابل ما يلحقونه بخصومهم من الخزي والعار والتخلي عن هذه الكرامة ، فنجد بشرا يجعل بطولة قومه حامية لهذا الشرف من الامتهان فهم الذين يقدمون على هذه الحرب حين يستعراؤها ، ويبرز المكعبات من خدورهن ^(١) ، وإذا انتهت المعركة رأينا صورة تشتت الأعداء وتفرقهم ، وشرف نسائهم قد استحال إلى قطع بين أيدي العبيد والأجرا من قومه كما يتضح في هذه الأبيات: ^(٢)

- إذا مالحقنا منهم يكتيبة . . . تذكّر منها ذلّها وذنوبها ^(٣)
 نقلناهم نقل الكلاب جراًها . . . على كلّ مغلوب يشور عكوبها ^(٤)
 لحوناهم لحو العيصي فأصبحوا . . . على آلة يشكو الهوان حريبها
 قطعناهم فباليامة قطعّة . . . وأخرى بأوطاس تهرّ كليها
 تبيت النساء المرضعات برهوة . . . تفرأ من هول الجنان قلوبها ^(٥)
 بني عامر إنا تركنا نساءكم . . . من الشلّ والإيجاف تدّمي عجوبها ^(٦)
 مضاربنا مستحقو البيض كالدم . . . مضرجة بالزعفران جيوبها ^(٧)

-
- (١) انظر الديوان: ٢٨ (٥ : ١٤) ، ١١٦ (٢٤ ، ١٣) ، ١٣٣ (٢٧ : ١٩) .
 (٢) الديوان: ١٧ - ١٩ (٣ : ١٥ - ٢٢) .
 (٣) الذحل : الشار .
 (٤) المغلوب : الطريق المعبد من وطء الناس . والعكوب : الغبار الذي تشيره الخيل .
 (٥) الرهوة : المكان المرتفع أو المنخفض من الأضداد . تفرأ : تتشقق وتتفطر .
 ورواية الديوان هذه أولى للمعنى من بعض الروايات الأخرى التي جاءت الكلمة فيها (تفزع) . الجنان : الظلمة وقيل سواد الشخص والمراد شمول الخوف لهن على كل حال (التبريزي : شرح المفضليات ٣ / ١١٤٩) .
 (٦) الشل : السوق والطرده ، الإيجاف : السير الشديد على الخيل والإبل .
 العجوب : الأعجاز .
 (٧) المضارب : جمع مضروط وهو الأجير الذي يخدم على طعام بطنه .

دَعُوا مَنِيتَ السَّيْفَيْنِ إِنَّهُمَا لَنَا .°. إِذَا مُضِرُّ الْحَمْرَاءُ شَبَّتَ حُرُوبُهَا

فهى تقف هنا على صورة لحاقهم لكتيبة من الأعداء يتذكرون
ما كان يبدو منها ، فيوجهون إليها أقصى ضربة وأعتهاها ، يتضائل
فيها وجودهم ويبقى الحي كالبيت ، ينقل كالشلو والجرو في
فم الكلب ، وتتبدى مخايل الفناء في العاطفة الإنسانية فيما
بينهم ، ففرسان قومه كلاب ينقلون أسراهم الذين أضحوا
جرا في نظره بعسف وشدة.

وتتناهى المقدرة عليهم إلى أن يصبحوا كاللحاء الذى يقشّر
عن العصا . ثم تنتقل الأبيات إلى صورة أخرى من صور هذا
الفناء يتمثل في تمزيق وجودهم في النواحي المختلفة ، وتمزيق
شرفهن ، الذى يبدو فيه النساء اللاتى يحافظ الفارس عليهن
ويفتدى شرفهن في حالة من الهوان ، تدمى منهن الأعجاز من
شدة حملهن على ظهور الخيل ، وتجدد النساء المشغولات ببنا
الحياة زاهلات عن أولادهن من شدة الهول ، إذ ترى قلوبهن
تفرق وتمزق . وفي قوله :

عَضَارِيطُنَا مُسْتَحَقُّو الْبَيْضِ كَالْدُمَى .°. مُضْرَجَةٌ بِالزَّعْفَرَانِ جُيُوبُهَا

تتجلى صورة المفارقة التى تحدثها الحرب ، حيث ترى النساء
الجميلات المضرجة بالزعفران جيوبهن ، اللاتى يقرنهن الشاعر
بمعالم القداسة ، حين يشبههن بالتماثيل — في أيدي الأتباع
والأجرا ، ولقد استطاعت لفظة (عضاريطنا) إلى جانب الفاظ:

البيض - الدمى - الزعفران - جيوبها - أن تحمل ظلال هذه
المفارقة. ومن العجيب أن يذكر بشر المنبت في نهاية صورة
الحرب ، وكأنه يقول إذا تغلب هؤلاء عن الحياة ، فإننا نستبثها
ونمنعها في حال اشتداد الحروب.

ولقد حمل شعر بشر كثيرا من هذه الصور التي يفني
فيها قومه أعداءهم ، ويمزقون وحدتهم ، ويسلبونهم مقومات وجودهم
في المحافظة على الشرف وحفظ النساء^(١) ، حتى إنهم ليقضون
على الذين يسمون إلى المجد من أعدائهم فيشلون ما كان يمنحه^(٢)
من وجود لقومه. حين تلتجئ إليه الأرامل منهم:

السامي إلى المجد

قتلنا الذي يَسْمُو إلى المجد منهم . وتأوى إليه في الشتاء الأرايل

ولقد جسد شعر بشر أيضا بطولاته في ميدان آخر من
ميدان الحرب هو ميدان الهجاء ، الذي صور فيه قذائف
الهجاء التي يوجهها إلى أعدائه بصور تتضح فيها القوة والسبق
في الميدان وبلوغ الأعداء على نحو ما نرى في قوله:

إذا ما شئت نالك هاجراتي . ولم أعمل بهنَّ إليك ساقبي
قوافٍ مَرَّم لم يسبقوها . وإن حلُّوا بسَلَمي فالوِراق

فتلاحظ أنه يصف قوافيه بالشدة والقوة ، كما وصفها بالرمال

(١) انظر الديوان: ٩ (١١: ٢) ، ١١٢ ، (٢٣: ١٩: ٢٠٠) .

(٢) الديوان: ١٧٦ (٥: ٣٧) .

(٣) الديوان: ١٦٤ (٣٤: ١٣: ١٤٠) .

في موضع آخر ، يقول فيه :^(١)

أَلَا تَغْدَى رُغَاءَ الْهَكْرِ أَوْسًا . . . سَوَوطٍ مِنْ هِجَائِي يَا بَجِيرُ
وَسَوَوطٍ كَانَ أَهْوَنَ مِنْ قَوَافٍ . . . كَانَ رَعَالَهُنَّ رِمَالُ طَيْرٍ

فترى الإلحاح على الفعل الشديد لقوافي الهجاء فهي السوط ،
بل السوط أهون منها ، لأنها قطع من الخيل كأسراب الطيور
التي تملأ الفضاء فتسد على المهجو الصالك حين تذيع وتنتشر.

٢ - نيل المكرمات والشرف؛

لقد تبين لنا من صورة الحرب فيما سبق أنها المنفذ الذي
ينفذ عبرها الأبطال لنيل المكرمات ، ويرتفعون بوجودهم في
ذرى الشرف والرفعة ، ويحمون أنفسهم من كل ما يخيف حياتهم من
أمور الذلة والعار ، ولذلك كان الانتصار في الميدان مكرمة
من المكرمات التي يحرص الشاعر على نسبتها إلى قومه وذاته
وأحبائه والسادة الذين يقصدهم بالمديح حامدا لفعالهم ،
ومجسدا لصفات الكرم والنجدة والوفاء وحماية الجار... فمن
ذلك قول بشر في فتية قومه :^(٢)

فِي فِتْيَةٍ لَا يُضَامُ الدَّهْرُ جَارُهُمْ . . . هُمْ الْحَمَاءُ عَلَى الْبَاقِينَ وَالسَّلَفُ
لَيْسُوا إِذَا الْحَرْبُ أَبَدَتْ عَنْ نَوَاجِدِهَا . . . يَوْمَ اللِّقَاءِ بِأَنْكَاسٍ وَلَا كُشْفُ

(١) الديوان : ٩٧ (١٩ : ١ ، ٢) .

(٢) الديوان : ١٥٩ (٣٢ : ١٣ ، ١٤) .

وحين وقف بشر راثيا نفسه ، رأينا نشيد الموت يتراقص
على شفتيه بأفعال المعركة التي كان له القدح المعلى فيها .
وحين وقف راثيا أخاه سميراً جسد فيه البطولة والحمية
والنجدة والكرم . ومن ذلك قوله :^(١)

أَصْبَحَ الدَّهْرُ قَدْ مَضَى بِسُمَيْرٍ . . . بِسَعُورِ الْوَغَى وَبِالْمُفْضَالِ
لَا أَرَى النَّائِبَاتِ عَرِينَ حَيًّا . . . لِعَدِيدٍ وَلَا لِكَثْرَةِ مَالِ
أَرْجِيَّ أَمْضَى عَلَى الْهَوْلِ مِنْ لَيْ . . . ثِ هُمُوسِ السُّرَى أَبِي أَشْبَالِ
خَاضِلُ الْكَفِّ مَا يَلِطُ إِذَا مَا انْتَسَابَهُ مُجْتَدُوهُ بِاعْتِلالِ^(٢)

فحين مضى سمير لحثفه ، أصبح الدهر كأنه قد ولى بمن يسمر
الحرب وبالمفضال ، وظلت هاتان الصفتان هما محور الأبيات
إلى آخر القصيدة ، فكان البطولة في الحرب ما هي إلا طريق
إلى فسحة الحياة في سمير ، فلا يضيق بما في يده ، بل ييذل
ويعطى ، وتظل يده خضرة ندية بالعطاء . ولقد وقف بشر
وقفات متأنية أمام هذه البطولات وصفات الحمد حين جسدها
في مدوحيه وخاصة ابن أم إياس عمرو ، وأوس بن حارثة الذي
تروى لنا الأخبار أن بشرا هجاء فتمكن منه فأراد قتله ، ولكن
أم أوس رأت أن ذلك لا يحو هجاء بشر ، وأن الذي يمحوه هو
ثناؤه حين يمن عليه أوس بالحياة ، ويغدق عليه ، فنزل أوس
عند رأى أمه ، وكان ما رأت ، إذ إن بشرا أمتن بهذا الصنيع

(١) الديوان : ١٧١ ، ١٧٢ (٣٦ : ٢ - ٥) .

(٢) الخاضل : الندى الذي يترشش من نداءه . ما يلط لا عتلال : أى لا يعتذر
عن العطاء لا إذا بالعلل .

ومدح أوسا ، وتسروى الأخبار أن بشرا مدح أوسا مكان كل قصيدة هجاء بها ، وكان قد هجاء بخمس قصائد فمدحه بخمس. (١)

وفي الاعتراف بشكر أوس والاعتذار له يقول بشر:

وَإِنِّي لَرَاغِبٌ مِنْكَ يَا أَوْسُ نِعْمَةً . . . وَإِنِّي لِأُخْرِى مِنْكَ يَا أَوْسُ رَاهِبٌ
فَهَلْ يَنْفَعَنِي الْيَوْمَ إِنْ قُلْتَ إِنِّي . . . سَأَشْكُرُ إِنْ أَنْعَمْتَ وَالشُّكْرُ وَاجِبٌ
وَإِنِّي قَدْ أَهْجَرْتُ بِالْقَوْلِ ظَالِمًا . . . وَإِنِّي مِنْهُ يَا بَنَ سُعْدَى لَتَأْسِبُ
وَإِنِّي إِلَى أَوْسٍ لِيَقْبَلَ عِذْرَتِي . . . وَيَعْفُو عَنِّي مَا حَيَّيْتُ لَرَاغِبٍ
فَهَبْ لِي حَيَاتِي فَالْحَيَاةُ لِقَائِهِ . . . بِشُكْرِكَ فِيهَا خَيْرٌ مَا أَنْتَ وَاهِبُ
فَقُلْ كَالَّذِي قَالَ ابْنُ يَعْقُوبَ يَوْفُ . . . لِإِخْوَتِهِ وَالْحُكْمُ فِي ذَاكَ رَاسِبُ
فَإِنِّي سَأُحُو بِالَّذِي أَنَا قَائِلٌ . . . بِهِ صَادِقًا مَا قُلْتُ إِذْ أَنَا كَانِبُ

وبهذا عهد بشر من شعراء الاعتذار والندم. (٣)

(١) ذكر محقق الديوان - بعد أن استعرضه - أن بشرا هجا أوسا بست هي القصائد ١ ، ٤٠ ، ١٧ ، ٣٤ ، والرجز ١٣ ، والمقطوعة ١٩ من الديوان ، وأنه مدحه بعد ذلك بست وهي القصائد : ٩ ، ٢٢ ، ٢٤ ، ٢٩ ، ٣٥ ، ٤٦ من الديوان .

(٢) الديوان : ٤١ ، ٤٢ (٩ : ١ - ٧) .

(٣) يروى أن الرشيد قال للأصمعي : أتعرف للعرب اعتذارا وندما : ودع النابغة فإنه يحتج ويعتذر ، فقلت ما أعرف ذلك إلا لبشر بن أبي خازم الأسدي ، فإنه هجا أوس بن حارثة بن لأم ، فأسره بعد ذلك وأراد قتله . فقالت له أمه - وكانت ذات رأي - والله لا محاهجاء لك إلا مدحه إياك ، فعفا عنه فقال بشر - بعض الأبيات السابقة - فقال الرشيد للأصمعي : إن دولتي لتحسن ببقائك فيها (أمالى المرتضى ١ / ٤٦٣) .

ولقد جعل بشر أوسا وابن أم إياس عمرو الغاية التي تنتهي
عندها رحلته في بعض الأحيان ، وجسد فيهما مقومات الكرم والشرف
حين أقامهما في عالم فسيح تنبسط فيه القدرة الإنسانية ،
وتخرج طاقتها عن حدود المألوف على النحو الذي نراه في قوله :^(١)

إلى أوس بن حارثة بن لأم . . . وحق لقاء ربك لو ينال
وماليت بعثت في غريفي . . . مُعيد الهمر خطفته شمال
بأصدق عدوة منه وبأسا . . . غداة الروع إذ خلت الحجال
ولو جارك أبيض متلثب . . . قرى نبط السواد له عيال^(٢)
تهف بذاك من هذا وهذا . . . وتعرف من جوانبه السجال^(٣)
لأصبحت السفين مخويات . . . على القذفات ليس لها بلال^(٤)

حيث جعل أوسا في إقدامه وشجاعته أجراً وأشد بأساً من الأسد
القوى العزيز في عرينه.^(٥) وإذا كان الشعراء يقرنون مدوحيهـم
بالبحر والنهر في العطاء^(٦) فإن بشرا يفعل ذلك^(٧) ، ولكنه في
هذه الأبيات نقل الصورة نقلة أخرى ، يتضح فيها أن لو سيطر

-
- (١) الديوان : ١٦٩ ، ١٧٠ (٣٥ : ٩ - ١٤) .
(٢) الأبيض : نهر الفرات . المتلثب : المطرد . قرى نبط السواد : قرى
العراق .
(٣) السجال : جمع سجل وهو الدلو الضخمة المملوءة ماء .
(٤) القذفات : جمع قذفة وهي الناحية . مخويات : أي خاليات وساقطة .
بلال : الهلال الماء .
(٥)
(٦) انظر مثل ذلك الديوان : ١٤٩ (٢٩ : ٢٧ - ٢٩) .
(٧) انظر الديوان : ٣٨ (٧ : ١٨) .

على النهر لَجَعَلَهُ سَخَاوَةً يَطْطِي مِنْهُ وَيَنْبِيلُ إِلَى أَنْ تَصْبَحَ السَّفِينُ
مَقِيمَاتٍ عَلَى الْيَابَسَةِ لَا تَتَحَرَّكُ .

وكَمَا أَدَّتِ السَّعَةِ فِي الْبَذْلِ وَالْعَطَاءِ إِلَى أَنْ يَقْرُنَ الْمَسْدُوحُ
بِالْبَحْرِ وَالنَّهْرِ ، أَدَّتْ كَذَلِكَ إِلَى أَنْ يَوْصَفَ بِتَلَيْنٍ وَجْهَهُ وَبَشَرِهِ ،
وَبَطْرَاوَةِ يَدَيْهِ وَلِيْنِهَا ، فَكَأَنَّ ذَاتَ الْمَسْدُوحِ حِينَ تَكُونُ قَادِرَةً
عَلَى الْجُودِ وَالْكَرَمِ ، وَدَاحِرَةً لِلشَّحِّ وَالْبَخْلِ وَالْأُثْرَةِ تَصْبِيحُ
لَيْسَةً خَضِرَةً بِهَذَا الْبَذْلِ فَمَنْ ذَلِكَ قَوْلُ بَشَرٍ :

خَاضِلُ الْكَفِّ مَا يَلِطُّ إِذَا مَا أَنْتَ . . . سَابَهُ مُجَنَّدُوهُ بِاعْتِلَالِ

وَيَتَسَامَى الْكَرِيمُ بِهَذِهِ الصِّفَاتِ حَتَّى يَتِمَكَّنَ مِنَ التَّظَلُّلِ بِرَايِمَاتِ
السُّودِ وَالْمَجْدِ يَقُولُ بَشَرٌ :^(١)

إِذَا مَا الْمَكْرُمَاتُ رُفِعْنَ يَوْمًا . . . وَقَشَّرَ مِيتَفُوهَا عَنْ مَدَاهَا
وَضَاقَتْ أَنْزُغُ الْمُشْرِينَ عَنْهَا . . . سَمَا أَوْسٌ إِلَيْهَا فَاحْتَوَاهَا

فَلَقَدْ جَعَلَ بَشَرٌ مَدْوَحَهُ أَوْسٌ يَبْلُغُ الشَّأَوَ الْبَعِيدَ فِي هَذَا النَّبْلِ
الَّذِي لَا يَقْدِرُ أَنْ يَجَارِيَهُ فِيهِ الْأَثْرِيَاءُ ، الَّذِينَ قَصَرَتْ بِهِمْ
نَفُوسُهُمْ عَنِ الْجَرِيِّ مَعَهُ فِي هَذَا الْمِيدَانِ الْفَسِيحِ ، فَسَبَقَهُمْ إِلَى
نَيْلِهَا وَاحْتَوَاهَا .

وَلَقَدْ كَانَ هَذَا الْمَدَى النَّسِيحُ الَّذِي يَخْرُجُ إِلَيْهِ السَّخِيُّ هُوَ

(١) الديوان : ٢٢٢ (٤٦ : ١٦٠١٥) .

الميدان الذى نرى فيه رحابة الذراع كما في قول بشر: ^(١)

فمنَّ وأعطاني الجزيل وأنه .: بأمثالها رحب الذراع نهوض

واتساع العطن كما في قوله: ^(٢)

أخو ثقة في النائبات مرزأ .: له عطن عند التفاضل واسع

ولقد كان الضياء والإشراق ظاهرين في صفات الثناء في الشعر
الجاهلي ، حيث جعلوا جماع صفات الشرف والسود في البياض
والضياء ، فكان هذه الفعال الحميدة التي يصنعها هؤلاء هي
التي تخرج بهم إلى هذه العوالم الفسيحة الممتدة ، التي تنطلق
النفس الكريمة في رحابها متلاثلة مشعة بانتصارها على دواعي
الشح والأثرة ، وتغلبها على خصومها على نحو ما نرى في قول
بشر: ^(٣)

فَتَى مِنْ بَنِي لَأْمٍ أَغْرُكَانَهُ .: شَهَابٌ بَدَا فِي ظُلْمَةِ اللَّيْلِ سَاطِعٌ

وقوله: ^(٤)

لِلَّهِ دَرُّ الْقُبُورِ مَا حُشِيَتْ .: أَرْوَعَ شَبْهًا لِلْبَدْرِ إِذْ سَاطَعَا

وعلى نحو ما نراه لديه حين ينفي عن مدوحيه صفات السواد

(١) الديوان ١٠٦ (٢ : ٢٢) .

(٢) الديوان ١١٢ (١٦ : ٢٤) ويقال رجل رحب العطن وواسع العطن :
أي رحب الذراع كثير المال واسع الرجل .

(٣) الديوان : ١١٦ (١٢ : ٢٤) .

(٤) الديوان : ١٢٤ (٦ : ٢٦) .

والضيق ليجعلهم في شمس أنوفهم وعزتهم نارا مورية لا تنطفئ
حين ينطفئ^(١) الآخرون :

حتى تزورى بنى بدر فإنهم .: شمس العرانيين لاسود ولا جعد
لو يوزنون كيالا أو معايرة .: مالوا برضوى ولم يعد لهم أحد
القاعدين إذا ما الجهل قيم به .: والثاقبين إذا ما عشر خمدوا

ولقد رجع بعض الباحثين جعل الممدوح مضيئا وتشبيهه بالبدر
إلى أنه امتداد وتأثر بالنظرة الدينية الأسطورية التي كانت تربط
الزعماء بالأرباب التي تعبد لها حتى وإن كان ذلك الأصل قد تنوسى^(٢).

كما جعل بعضهم ارتباط الممدوح بالماء عائدا إلى الأساطير
القديمة التي تجعل هناك معبودا ^{يمنع} المطر والخصب والنماء ،
والى الموروثات الشعبية في الاستدقاء^(٣).

وإذا كنا لا نستطيع إنكار تأثير مثل ذلك في رؤية الشاعر، إلا
أن الاحتكام إلى لغة النصوص لا يقودنا إلى استجلاء ذلك في كثير
من الأحيان ، ومن هنا عمدنا إلى تفسير ذلك من النصوص
ذاتها ، اعتمادا على ما يقضي به قرن النصوص إلى بعضها ، حين
نقرن بين رحابة الذراع وسعة الأخلاق . وحين نجد أن

-
- (١) الديوان : ٥٧ (١٢ : ١٩ - ٢١) .
(٢) د . علي البطيل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني
الهجري ، ص ١٧٥ .
(٣) د . ثناء أنس الوجود : رمز الماء في الأدب الجاهلي : ١٩٤ .

الذات المنطلقة بالخير تصبح لينة طرية به ، وحين تفضى تلك
 السمة في البذل والمعروف والنجدة إلى الضياء والإشراق اللذين
 تتلأألهما الوجوه الشريفة ، فيبدد بها الظلام ، وتنجلي بها
 الغمة ، ولذلك نجد بشرا يجعل هذا الضياء لمدوحيه كاشفا
 للغممة بالفعل الشجاع وبالنجدة التي يقدمها حين يقول
 في أوس :^(١)

إِذَا مَا شَمَرَتْ حَرْبٌ عَوَان . . يَخَافُ النَّاسُ عُرَّتَهَا كَفَاهَا
 يُجِيبُ الْمُرهَقِينَ إِذَا دَعَوْهُ . . وَيَكْشِفُ عَنْ أَطَاخِيهَا دُجَاهَا
 بِخَيْلٍ تَحْسِبُ الزَّفَرَاتِ مِنْهَا . . زَفِيرَ الْأَسَدِ مَشْدُودًا قَرَاهَا

ويجعل تأزر مدوحه بالمكارم نتيجة لوجوده في الأسر ذات الفعال
 الحميدة ، حيث ينمو بذلك في هذا السبيل :

نَمَى مِنْ طَيِّبٍ فِي أَرْضٍ مَجْدٍ . . إِذَا مَا عُدَّ مِنْ عَمْرِو ذُرَاهَا
 وَأَضْحَى مِنْ جَدِيدَةٍ فِي مَحَلٍّ . . لَهُ غَايَاتُهَا وَلَهُ لُهَاهَا
 نَمَّوْهُ فِي فُرُوعِ الْمَجْدِ حَتَّى . . تَأْزُرَ بِالْمَكَارِمِ وَارْتَدَّاهَا^(٢)

وإذا تذكرنا الرحلة وأنها التوجه العثيث إلى الفعل والتحرك
 من حماية العباية والهوى ، وقطع سكون الصحراء الذي يكاد
 يحيل صمتها إلى ظلام لا يهتدى الشاعر فيها إلا بالمفاوز حين

(١) الديوان : ٢٢٣ ، ٢٢٤ (٤٦ : ٢٢ - ٢٤) . أطاخيها : ظلماتها .

(٢) الديوان : ٢٢٣ (١٧ - ١٩) . اللها : الأموال والعطايا .

الرهام

يسمع تجاوب السهام في أغوارها . ومرجنا على صفات الضياء والإشراق
التي يقيمها الشاعر لثور الوحش حين يجتاز أذى الليلة الشاتية
المطيرة ، وحين يتطاول منتصرا على كلاب الصياد فيجعله
كالكوكب المضيء أو شمعة الراهب — إذا نحن فعلنا ذلك —
أدركنا أن هذه الصفات التي يبلغها المدوح تأتي نتيجة لما
قدمه من ذات نفسه من تسحية تمكن معها من دحر كل
ما يحول بينه وبين فعل الخير الذي تتسامى معه النفس إلى بلوغ
هذه الصفات التي يتجلى بها كالكوكب مضيئا ومبددا لدجى
الظلمات.

ثانيا : الفرار والتخلي عن مالمات الحياة :

حين نتأمل ديوان بشر نجد أنه يقيم أعداءه بين براثن
الدعة والهوان ، حين يخيفهم بأن يسلب منهم مقومات الوجود
الشريف الذي يحمون به الديار ويدافعون به عن شرفهم
ومتشابقون مع أقرانهم في ذرى المجد ، ويفعل بشر ذلك نتيجة
لإيمانه بالفعل الإنساني الذي يحقق لفاعليه وجودا منيعا ،
يمنح الخير والبذل للآخرين . فكان يميز أعداءه بالقول إضافة
إلى إماتتهم بالفعل حين يجسد في الشعر هزيمتهم وتخليهم
وحين يوجه قوافيه حمما على خصومه تطير بذكرها الركبان .

وإذا كان يلج في صفات مدوحيه على السعة في الأخلاق

والسماحة في البذل حتى بلغوا بها الضياء والإشراق ، فإنه يلح
في صفات خصومه على صفات الضيق التي تسلبهم الإنسانية ،
انظر مثلاً قوله :^(١)

دَعَا مُعْتَبِئًا جَارَ الثُّبُورِ وَغَرَّهُ . . . أَجْمٌ خَدُورٌ يَتَّبِعُ الضَّانَ جَيْئَدَرُ^(٢)
جَزِيْرُ الْقَفَا شَبَعَانُ يَرِيضُ حُجْرَةً . . . حَدِيثُ الْخِصَاءِ وَارِمُ الْعَفْلِ مُعْبِرُ^(٣)
تَظَلُّ مَقَالِيَتُ النِّسَاءِ يَطَّأَنَهُ . . . يَقْلُنُ أَلَا يُلْقَى عَلَى الْمَرْءِ مُزَرُّ^(٤)
حَبَاكِ بِهَا مَوْلَاكَ مِنْ ظَهْرِ غَفَّةٍ . . . وَقُلْدَهَا طَوْقَ الْحَمَامَةِ جَعْفَرُ
رَضِيْعَةٌ صَفْحٍ بِالْجِبَاهِ مُلِمَّةٌ . . . لَهَا بَلَقٌ يَعْلُو الرُّؤُوسَ مَشْهَرُ
فَأَوْفُوا وَفَاءً يَغْسِلُ الدَّمَ عَنْكُمْ . . . وَلَا يَرَّ مِنْ ضَبَّاءَ وَالزَيْتُ يُعْصَرُ

حيث تلاحظ في هذه الأبيات التخلي عن الوفاء بحقوق
الجوار قد رمى المجير في أودية الهلاك ، حين قرنه إلى الثبور ،
ثم جاءت الصفات بعد ذلك ماسخة لوجوده الإنساني ، ومقيمة
له في عالم الحيوان ، الذي ينال منه أحقر الصفات التي قد

- (١) الديوان ٨٧، ٨٨ (١٦ : ٢٥ - ٣٠) .
(٢) أجم : أى كبش أجم لا قرن له . الخدور : الذى يكون وراء الغنم .
جئدر : قصير .
(٣) يريض حجرة : أراد المثل (كل وسطا وارض حجرة) أى كن مع القوم
ماداموا في خير فإذا وقعوا في شرفدعهم وتنح . العفل : ما بين
الذكر والدهر . معبر : الذى لم يجز شعره .
(٤) المقاليت : جمع مقالات وهى المرأة التى لا يعيش لها ولد . وكانت
العرب تزعم في الجاهلية أن المرأة المقلات إذا توطأت رجلا
سيبدا . قتل غدرا أو قوة عاشى ولدها . (عيسار
الشعر : ٤٠) .

تكون لأحد فحول الضأن . فلقد نقله من عالم السيادة والعزة
 في قومه إلى عالم الضعف والدعة في هذا العالم ، فهو ضعيف
 أسلوب القوة والإرادة . وإذا كنا قد رأينا سابقا أن الأخلاق الفاضلة
 ونيل المكرمات تسورث صاحبها عزة وتألقا حتى يصبح مثل
 الكوكب ، فإننا نرى الغدر أورث هذا المجير ضيقا في الخلق
 والإرادة لازمة حتى حين انتقل به التشبيه إلى عالم الحيوان ،
 فأضحى الكباش تتجسد فيه مخايل ضعف ودعة تقعد به عن
 مصاف الفحول . ومن هنا كان النظر إلى هذا الكباش من خلال
 صورة الغدر التي جللت هذا الغادر بسوادها . فحين ننظر
 في صورة جزير القفا نجد الإشارات تتجه إلى الغادر ، وفي
 صورة الشبعان نجد الصورة التي إن طابت في الكباش لتطيب
 في الرجل الشجاع .

وحين نتجه إلى صورة خصاء الكباش ونتنه وكشافة شعره
 نرى كيف أن الصورة تمضي في انتزاع الرجل من إرادته ورجولته
 إلى مسخ حيوانى . ومن هنا رأينا الصورة تحمل صفات متناقضة ،
 فالكباش الجزير القفا في أول البيت هو الكثيف الشعر في آخره ،
 وذلك لأن الشاعر إنما يروم تصوير الكباش من خلال الصورة
 التي يقيمها لهذا الرجل في عالم الضأن .

ولقد حملت الأبيات في تداخلها صورتين ، صورة ابن ضبا
 وهو يطلب الإجارة ، وصورة هذا الذئ غره وخدعه ليتبين منهما

المفارقة بين الرجلين ، فمِن هلك هذا المجير وأصبح سخيا
من الرجل والحيوان ، رأينا ذلك السيد القليل ترجى منه
الحياة بعد مماته ، فالتساءل اللائى يرغب امتداد وجوده من
بحياة أولاده من يرمى أن يستمدد من وطئه نسمة من نسائم
الحياة يعيش بها أولاده من .

ثم ترى الأبيات وقد رفعت في مفارقة من السخرية لهذا
المجير راية من الغدر أصبح مقلدا بها ، وأصبحت تعلوه
فى كل مكان .

وفى آخر الأبيات نقف على سخرية مرة حين طلب منهم
الوفاء الذى يغسل مالحق بهم من عار مع أن تلك الغدرة لا يتر
منها أبد الدهر .

ولقد استثمر بشرف في هذا عادة العرب في رفع الرايات
للغادرين ، تدل ^{بها} بهد عليهم ، وتعلن عن نهاية الخير والشرف
فيهم ، وتحذر من التعامل معهم ، فقد (كان الواحد منهم إذا
غدر وأرادوا أن يعصبوا رأسه بها ، ليتحاماها الناس ، ضربوا
رجلا في رابية ، أو جعلوا على يده لواء في سوق عظيمة من
أسواقهم ، وينادى من تحت اللواء ، هذا لواء فلان الغادر ،
وهذا كما كانوا يشهبون مثله بإيقاد النار في اليفاع) .^(١)

(١) التبريزى : شرح المفضليات : ١ / ٢٠٠ .

ولهذا كان الحادثة يفخر بعدم رفع هذا اللواء لهم :

أَسْمَى وَيَحْكُ هل سمعتِ بَغْدَرَةَ .: رُفِعَ اللَّوَاءُ لَنَا بِهَا فِي مَجْمَعٍ ^(١)

وإذا كنا رأينا البذل والسخاء يتجسدان في الكريم ، حتى يصبح أخضر طريا بذلك العطاء ، فإننا نراه في صفات هؤلاء المذمومين قد استحال إلى مرارة وامتناع وتكذيب للمخايل التي قد يظن رائيها بها نفعا ، على نحو ما نجد في قوله : ^(٢)

فَأَنْتُمْ وَمِذَّ حَتَكُمُ بَجِيرًا .: أبا لجأ كما امْتَدِحَ الْأَلَاءُ
يراه النَّاسُ أَخْضَرَ مِنْ بَعِيدٍ .: وَتَمْنَعُهُ الْمَرَارَةُ وَالْإِبَاءُ

فمخايلهم الخضرة لا تنفع ، حين تأبى على نفسها بمرارتها .

وإذا كنا قد رأينا الرجل الكريم يقاوم الجذب ، ويغيث قومه ، إذا تعرضوا لذلك ، فإن هؤلاء بخلاف أولئك .

كما يصورهم بشرفي قوله : ^(٣)

أَلَا بَلَحَتْ خَفَارَةُ آلٍ لَأَمٍ .: فَلَا شَاةَ تَرُدُّ وَلَا بَعِيرًا
لِئَامُ النَّاسِ مَا عَاشُوا حَيَاةً .: وَانْتَنَهُمْ إِذَا دُفِنُوا قُبُورًا
وَأَنْكَاسُ غَدَاةِ الرَّوْعِ كُشِفُ .: إِذَا مَا الْبَيْضُ خَلَّيْنِ الْغُدُورَا

(١) المصدر السابق : ١١٩/١ .

(٢) الديوان : ٣ (١ : ١٣ ، ١٤) .

(٣) الديوان : ٩٠ (١٧ : ١ - ٦) وبلحت خفارته : غدر بها . وتحمل بلحت معنى الثقل والإعياء (لسان العرب : بلح) .

ذُنَابِي لَا يَفُونُ بِعَهْدِ جَارٍ .°. وَلَيْسُوا يَنْعَشُونَ لَهُمْ فَقِيرًا
 إِذَا مَا جِئْتَهُمْ تَبَغَّى قَرَاهُ .°. وَجَدْتَ الْخَيْرَ عِنْدَهُمْ حَسِيرًا
 فَمَنْ يَكُ جَاهِلًا مِنْ آلِ لَامٍ .°. تَجِدُنِي عَالِمًا بِهِمْ خَبِيرًا

حيث ترى خفارتهم قد ثقلت عليهم فأعيوا عن الوفاء بها ، فأصبحوا
 في عداد الأموات التي لا تمنع شيئاً . ولذلك قفز الموت إلى خيال
 الشاعر ، فذكر لؤمهم في المعاش ، ومنتهم في القبور ، ومضى
 يسرد ما يدل على نهاية حياتهم كما تتمثل في التخلي يوم
 الحرب عن حماية النفس والشرف ، وعن الوفاء بالجوار ، وعن
 البذل والسخاء ، حتى إن الخير ليصبح عندهم عسيراً بعد
 أن كنا نراه فيضاً سائلاً عند مدوحي الشاعر.

وإذا كنا قد رأينا السيد متدثراً بحميد الصفات ، بالغنا
 بها أتم صفات الغياة والإشراق ، فإننا نراه يسلب السيد المغضوب
 عليه كل معاني السيادة من عزة ومنعة ، فهو الشخص الهين
 على الآخرين الذي لا يحسن التصرف:

وَمَا أَوْسَّ وَلَوْ سَوَّدْتُ مَرَّةً .°. بِمَخِشِّي الْعُرَامِ وَلَا أَرِيبُ^(١)

وهو الذي إذا رفعت رايات المكارم كان باعه قصيراً لا يستطيع أن
 ينالها به على نحو ما ترى في قوله:^(٢)

(١) الديوان: ٢١ (٤ : ١٠) العرام: الشراسة والأذى.

(٢) الديوان: ٩٠ (١٧ : ١٠) .

إِذَا مَا الْمَكْرُمَاتُ رُفِعْنَ يَوْمًا .°. مَدَدَتْ لِنَيْلِهَا بَاعًا قَصِيرًا

وإذا كنا قد رأيناهم في الحرب ينتشلون الحياة من بسين
براشن الموت ، فإن خصومه يظهرون في صورة الفارين ، وقد
سلبوا مقومات وجودهم حين تتفرق وحدتهم فيولون شلالا ، وحين
يتركون نساءهم رمز شرفهم يستغيثون ولا مغيث ، ويتركون حياتهم
تتوقف حين يغادرون المرفعات في ساحة المعركة . وذلك على
النحو الذي نراه في هذه الأبيات :^(١)

فَلَمَّا آيَقَنُوا بِالْمَوْتِ وَلَّوْا .°. شِلَالًا مُزْمِلِينَ بِكُلِّ قَاعٍ
فَكَمْ غَادَرْنَ مِنْ كَابٍ صَرِيحٍ .°. تَطِيفُ بِشَلْوِهِ عُرْجُ الضَّبَاعِ
وَكَمْ مِنْ مُرْضِعٍ قَدْ غَادَرُوهَا .°. لَهَيْفَ الْقَلْبِ كَاشِفَةُ الْقِنَاعِ
وَمِنْ أُخْرَى مُشَاهِرَةٍ تُنَادِي .°. أَلَا خَلَّيْتُمُونَا لِلضَّيَاعِ

(١) الديوان : ١١١ ، ١١٢ (٢٣ : ١٦ - ١٩) .

البَابُ الثَّالِثُ

سِمَاتُ التَّكْوِينِ الْفَنِيِّ
لِلصُّورَةِ

الباب الثالث

سمات التكوّن الفني للصورة

- ١ - أنواع البناء الفني للصورة.
- ٢ - الصورة وسباق القصيدة.
- ٣ - الحركة في الصورة.
- ٤ - اللون في الصورة.
- ٥ - التمام الحسي بالمعنى في الصورة.

١ - أنواع البناء الفني للصورة

إن الوقوف على بناء الصورة في الشعر يجعل الباحث على بينة من العلاقة بين الصور ، لكي يكشف عن طبيعة ارتباط الصور بعضها ببعض ، هل هو ارتباط التجاور والتعاقب ، أو الارتباط الفاجم عن نمو الصور ، وامتدادها ، وتقابلها ؟

ولقد أدى تأمل شعر بشرى الى بروز ثلاثة مظاهر لبناء الصورة هي :

١ - الصور المتتابعة .

٢ - الصورة المتددة .

٣ - الصور المتقابلة .

١ - الصور المتتابعة

هي الصور التي يأتي بعضها اثر بعض لتكوين مشهد معين من مشاهد شعر بشرى ، مثل مشهد الهزيمة - مشهد الخيل - مشهد تقارع الأبطال الخ .

وتأتي هذه الصور أحيانا في إيقاع سريع على نحو ما نرى في هذا المشهد الحافل بألوان من الصور البصرية والسمعية والحركية يتتابع بعضها خلف بعض :^(١)

(١) الديوان : ٩١ - ٩٣ (١٢ : ١٢ - ٢١) .

- فَلَوْلَا لَقِيتَنِي لِلْقَيْتِ قَرْنًا .: لِنَارِ الْحَرْبِ إِذْ طَفِئَتْ سَعُورًا
 سَمُونًا لَا بَيْنَ أُمَّ قَطَامٍ حَتَّى .: عَلَوْنَا رَأْسَهُ الْبَيْضَ الذُّكُورَا
 (١) وَأَوْجَرْنَا هَتِيهَ ذَاتِ خُرْصٍ .: تَخَالُ بِنَحْرِهِ مِنْهَا عَمِيرَا
 (٢) وَصَدَقْنَ الْمَشَايِبَ مِنْ نَمِيرٍ .: وَقَدْ هَتَكُنَّ مِنْ كَعَبٍ سُبُورَا
 (٣) وَمِلْنَا بِالْجِفَارِ عَلَى تَمِيمٍ .: غَدَاةَ أَتَيْنَهُمْ رَهْوًا هُكُورَا
 (٤) شَجَرْنَا هُمْ بِأَرْمَاحٍ طِوَالٍ .: مُشَقَّةٍ بِهَا نَفْرِي النُّحُورَا
 وَفِئْنَ غَدَاةَ زُرْنِ بَنِي عُقَيْلٍ .: وَقَدْ هَدَمْنَ أَبْيَاتًا وَدُورَا
 وَسَعَدًا قَدْ ضَرَبْنَا هَامَ سَعْدٍ .: بِأَسْبَافٍ يُقَصِّصُنَ الظُّهُورَا
 فَلَوْ مَا بَنَيْنَا وَبَنَى كِلَابٍ .: سَمِعَتْ لَنَا بِعُقُوتِهِمْ زُفِيرَا
 وَكَمْ مِنْ جَمْعٍ قَوْمٍ قَدْ تَرَكْنَا .: ضِبَاعَ الْجَوِّ فِيهِمْ وَالنُّسُورَا

فكل بيت ما سبق يحمل صورة يبينها الشاعر بأساليب التصوير
 المختلفة ، ينتقل الذهن بين جزئياتها في مساحة شاسعة من
 الزمان والمكان يقيمها الشاعر ليطولاتهم ، ولقد بدأ هذه الصور
 بتصوير نفسه بأنه الكفة والنظير لأوس ، وأنه وقود نار الحرب ،
 يشعلها كلما انطفأت ، وجاءت الصور التالية معززة لهذا القول

- (١) الوجير: أن تُلْجِمَ ماءً أو دواءً في وسط حلق صبي . وأوجرت
 فلانا بالرمح إذا طعنته في صدره .
 (٢) الشعب: الجمع والتفريق والإصلاح والإفساد ضد (لسان العرب: شعب).
 (٣) الرهو: من الطير والفيل : السراع . ويقال : رهوا يتبع بعضها
 بعضها .
 (٤) شجرناهم بأرماح : أي طعنناهم بها حتى اشتبكت فيهم . (لسان
 العرب: شجر) .

باستناده إلى بطولات قومه ، حيث جسدها في صور متلاحقة جاء
تعاقبها السريع لقوة الفعل عندهم وسلبيهة المواجهة عند خصومهم ،
لأننا لم نر صمودا للمقابل أو مقاومة لهذا الفعل ، ومن ثم جاء
الانتقال من فعل إلى فعل ، ومن معركة إلى أخرى ، فابن
أم قطام يعلنون رأسه بالسيوف المذكرة ، وتذكير السيوف يميزها
بالقوة المتحققة بأيديهم بخلاف سيوف خصومهم ، وتهيبة يهلك ،
وستور كعب تهتك ، وتميم يمال طيهم ... الخ .

وقد أتاح عدم وجود الفعل المقابل للشاعر فرصة في تجسيد
صورة لأثر أفعالهم على خصومهم ، فقدم لنا صورة طعنة عتيبة
التي عبر عنها بقوله (وأجرنا عتيبة ذات خوص) فاختار
التعبير " أجرنا " ولذلك سر نستشفه حين نعرف أن الوجـر
يطلق على ما يجرع في حلق الصبي من الدواء ، وحين نستعيد
في الأذهان ما في الشعر العربي من أن الموت للأعداء كأي مرة .
كأي
و " ذات خوص " تجسد الرمح الذي طعن به ، وتخال بنحوه
منها عبرا " تبرز لنا السخرية المرة حين ننظر إلى الدم المؤدى
إلى الموت ، وينصرف الخيال إلى التعبير ، وتجسد كذلك فرحهم
وبهجتهم بهذه الطعنة التي أودوا فيها بحياة بطل صديد .

ومن الصور التي نراها جسدة لفعلهم في هذه الأبيات مانراه
في ساحة بني كلاب حين أصبح ميدانا للأسود تملأ المكان بزئيرها
وأن كل جمع يقابلهم يتركونه جثثا تتناشلها الغباع ، وتتطاير بها

النسور ، فقد ألغى فعل أعدائه ، وامتد بوجود قومه في أفعال
الأصود ، وجعل أعداءه نهبا للطيور والحيوانات المفترسة .

وقد نرى في بعض الصور السابقة صورا نظن أنها لا تضيف
جديدا مثل : (بها نفرى النحورا) ، و (يقصن الظهورا) . لكن ذلك
يجر حين نرى الرغبة من الشاعر في إثبات الفعل ، والرقص على
الإيقاع السريع له ولموت أعدائه ونهايتهم .

ولقد حال هذا الإيقاع السريع للفعل دون تعمق الشاعر
لصوره ، فجاءت عامة تفتقد الخصوصية والتفرد في الصور التالية
لصورة الطعنة .

ومن الصور المتتابعة مانجد فيه الثاني الذى يتيح امتدادا
للمصورة الجزئية ، على نحو ما نشهد في قوله :^(١)

فَتَى مِنْ بَنِي لَأْمٍ أَفَرُّكَانَ . : شهابٌ بدا في ظُلْمَةِ اللَّيْلِ سَاطِعُ
فَدَى لَكَ نَفْسِي يَا بَنَ سَعْدَى وَنَاقَتِي . : إِذَا أَبَدَتْ الْبَيْضُ الْخِدَامَ الضَّوَارِعُ
لَسْتُ سَلِيمٌ بَيْنَ الرِّمَاحِ أَجَبَّتَهُ . : فَأَنْقَذْتَهُ وَالْبَيْضُ فِيهِ شَوَارِعُ
بِطْعْنَةٍ شَزَّرٍ أَوْ بِطْعْنَةٍ فَيَصِلُ . : إِذَا لَمْ يَكُنْ لِلْقَوْمِ فِي الْمَوْتِ رَاجِعُ
أَخْوِثَقَةٍ فِي النَّائِبَاتِ مُرَزَّأُ . : لَهُ عَطَنٌ عِنْدَ التَّغَاضُلِ وَاسِعُ^(٢)
وَكُنْتُ إِذَا هَشَّتْ يَدَاكَ إِلَى الْعُلَى . : صَنَعْتُ فَلَمْ يَصْنَعْ كَصُنْعِكَ صَانِعُ^(٣)

(١) الديوان : ١١٦ ، ١١٧ (٢٤ : ١٢ - ١٧)

(٢) رجل واسع العطن : أى رحب الذراع ، كثير المال ، واسع الرحل .

(٣) الصنع بالضم مصدر قولك : صنع إليه معروفا .

فأوس من حارثة فتى أغر ، ولم يكتف الشاعر بإقامة الغرة له ، بل شبهه بالشهاب الساطع الذى يهدو فيجلو ظلمة الليل . وتعد هذه الصورة الغراء لتقيم الفعل الحميد الأغر للمدوح في حماية النساء وإجابة المستغيث ، وتقديم البذل والعطاء ، فحين تستخدم الحرب ، ويشهد الموقف ، وتكشف النساء عن سوقهن نجد أن بهاض الذات يحمي بهاض قومه حين يحمي عرضهم وشرفهم .

وحين يستسلم الأعداء ويستغيثون نجد منه الإجابة السريعة ، وفي هذه الصورة للمستسلم نرى طغيان الحركة لتبرز من خلالها سرعة الاستجابة ، فنجد المستغيث تتعاوره الرياح ، وصوته ينبعث من بين الأصوات ، وتأتيه الإجابة إنقاذاً في الحال الذى تشرع فيه السيوف ، ما جعلنا نقول : إن الصورة أقامت معركة بين الإجابة والموت ، فسبقت الإجابة أسلحة الموت إلى هذا المستغيث ، وبعد إتمام عملية الإنقاذ يقف عند صورة الطعنة التى حققت — ويحاول أن يتأملها في نشوة تجعله حائراً بين عدها طعنة شزر لا تأتي عن طريق واحدة ، بل تخاتل من اليمين ومن الشمال ، وعدها طعنة فيصل ، ثم تأتي صورة الموت التى أحدثتها مجللة لنهاية البيت ، ومسجلة لنهاية الأعداء .

وفي البيت الأخير نجد امتداد صورة السخاء ابتداءً من قوله (أخو ثقة في النائبات مرزاً) ، حيث يجعله الثقة الذى يلجأ إليه الناس ، وقت الشدة ، واحتياجهم إلى من يدفع عنهم غائلة

الزمان ، ولم يكتف بذلك بل امتد بصورة السخاء في ساحته
وماله فجعل له عطفا واسعا .

وفي البيت الأخير نجد أن الجود والعطاء لا يزالان يمتدان في
الصورة خارجين من الفعل الحميد الذي نشأ من البياض في البيت
الأول ، حيث نجد الالتفاف إليه ، إذ عاد الضمير إليه من الغيبة
التي انتقل إليها في البيت الخامس ، ليجسد الجود في يديه
اللتين تهشان للعطاء ، ولقد جعل الشاعر الهشاشة التي يوصف
بها الإنسان أو وجهه عادة ليديه ليبين ارتياحهما لهذا الفعل ،
وليجعلهما محور الأفعال الحميدة ، فهما اللتان تحميان الشرف
وتغيثان المستغيث ، وهما اللتان يأخذان من صاحبهما ما يوجد به ،
وكان فعل الجود والخير لا يحول بينه وبين يديه شيء من تفكير
في الحرص والشح وإيثار السلامة ، لتمييز عن أيدي كثيرة فعلهما
القبض لا العطاء ، والجمع لا البذل ، وهذا ما انتهت إليه الصورة
حيث جعلت صنيعه للمعروف متفردا بين صانعيه .

وهكذا نرى أن هذه الصور المتتابعة امتدت بين بياض
الذات عبر بياض الفعل إلى نيل المجد والسود ، فأصبحت الذات
متفردة بذلك ، وهذا يدل على أن بشرا حين يتأني في صورة
المتابعة يكسبها شيئا من خصوصية التصوير ، لانجده حين
تتوالى الصور سريعة ، إذ تتعلق حينئذ بالعموم الذي لا يتأني
فيفصله فيصيب شيئا من تفرد الصورة على النحو الذي رأيناه

في الفرق بين هذين النمطين ، وما نلاحظه الآن من خلاف ظاهر
بين النمطين التاليين ، حين يقول في أولهما :^(١)

- ١ - أَتُوْعِدُنِي بِقَوْمِكَ يَا بَنَ سَعْدَى .°. وَذَلِكَ مِنْ مُلِمَّاتِ الْخُطُوبِ
- ٢ - وَحَوْلِي مِنْ بَنِي أَسَدٍ حُلُولٌ .°. مُبِينٌ ، بَيْنَ شُبَّانٍ وَشَيْبٍ^(٢)
- ٣ - بِأَيْدِيهِمْ صَوَارِمٌ لِلتَّدَانِي .°. وَإِنْ بَعْدُ وَفَوَافِيَةُ الْكُعُوبِ
- ٤ - هُمْ ضَرَبُوا قَوَانِسَ خَيْلٍ حُجْرٍ .°. بِجَنْبِ الرَّدْءِ فِي يَوْمٍ هَصِيبٍ
- ٥ - وَهُمْ تَرَكُوا هُتَيْبَةَ فِي مَكْرٍ .°. بِطَعْنَةٍ لَا أَلْفَ وَلَا هَيْبُوبٍ^(٣)
- ٦ - وَهُمْ تَرَكُوا غَدَاةَ بَنِي نَسِيرٍ .°. شُرَيْحًا بَيْنَ ضَبْعَانٍ وَذَيْبٍ
- ٧ - وَهُمْ وَرَدُوا الْجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ .°. بِكُلِّ سَمِيدٍ بِطَلٍ نَجِيبٍ^(٤)
- ٨ - وَأَفْلَتَ حَاجِبٌ تَحْتَ الْعَوَالِي .°. عَلَى مِثْلِ الْمَوْلَعَةِ الطَّلُوبِ^(٥)
- ٩ - وَحَيَّ بَنِي كَلَابٍ قَدْ شَجَرْنَا .°. بِأَرْمَاحٍ كَأَشْطَانِ الْقَلِيبِ
- ١٠ - إِذَا مَا شَمَرَتْ حَرْبٌ سَمَوْنَا .°. سُمُؤَالِ الْجَزْلِ فِي الْعَطَنِ الرَّحِيبِ

ويقول في ثانيهما :^(٦)

-
- (١) الديوان : ٢١ - ٢٣ (٤ : ١١ - ٢٠) .
 - (٢) مبين : أى ملازمون للمكان .
 - (٣) الإلف : الثقل البطيء .
 - (٤) السמיד : الشجاع .
 - (٥) المولعة : العقاب فيها بياض وسواد . الطلوب : التى تطلب الصيد .
 - (٦) الديوان : ١١٠ - ١١٢ (٢٣ : ١١ - ١٩) .

- (١) فَسَائِلُ هَامِرًا وَهَنِي تَمِيمٍ .: إِذَا الْعُقْبَانُ طَارَتْ لِلْوَقَاعِ
بِكُلِّ مُجَرَّبٍ كَاللَيْثِ يَسْمُو .: إِلَى أَقْرَانِهِ هَبْلَ الذَّرَاعِ
- (٢) عَلَى جَرْدَاءٍ يَقْطَعُ أَبْهَرَاهَا .: حِزَامُ السَّرَجِ فِي خَيْلٍ سِرَاعِ
- (٣) كَانَ سَنَا قَوَانِسِهِمْ ضِرَامٌ .: مَرْتَهُ الرِّيحُ فِي أَعْلَى يَفَاعِ
غَدَوْنَ عَلَيْهِمْ بِالطَّعْنِ شَزْرًا .: إِلَى أَنْ مَابَدَتْ ذَاتُ الشُّعَاعِ
فَلَمَّا أَيقَنُوا بِالمَوْتِ وَلَّوْا .: شِلَالًا مُرْمِلِينَ بِكُلِّ قَاعِ
فَكَمْ غَادَرْنَ مِنْ كَابٍ صَرِيحٍ .: تُطِيفُ بِشِلْوِهِ عُجْرُ الغُبَاعِ
وَكَمْ مِنْ مُرْضِعٍ قَدْ غَادَرُوهَا .: لِهَيْفِ القَلْبِ كَاشِفَةِ القِنَاعِ
وَمِنْ أُخْرَى مُشَاهِرَةٍ تُنَادِي .: أَلَا خَلَيْتُمُونَا لِلضُّبَاعِ

فتلاحظ أن الشاعر طغى عليه تعداد البطولات والمفاخر في
النمط الأول ، فكانت صورته عامة ، حتى إن الصور تفتقد فسحة
الخيال ، وبالتالي يضيق إحاؤها ، ويتلقاها الذهن وكأنها أخبار
تقريرية ، فتجد التشبيه ووصف الحال مغلقين على ذاتيهما ، مما

-
- (١) فسر محقق الديوان العقبان بأنها : الخيل على الاستعارة . ويجوز
أن تحمل على المعنى الحقيقي وهو أنها جمع عقاب وهو الطائر
المعروف . ويكون طيرانها اتباعا للجند المحاربين .
- (٢) الأبهيران : فرقان يخرجان من القلب ، ويريد بالأبهيرين جنسي
الفرس .
- (٣) القوانس : جمع قونس ، وهو مقدم البيضة من السلاح ، الضرام : لهيب
النار . مرتة الريح : أي ضربته كما يمرى الحالب ضرع الناقة أي
يمسح ضرعها لتدر اللبن .

يجعلهما غير قادرين على تحريك الخيال في إظهارهما ، فبنو نمير
قد تركوا بين الضبعان والذئب ، وحي بني كلاب شجروهم بأرماع
كأشطان القليب ، وعتيبة قد ترك في ميدان الكر بطعنة من
رجل ليس ببطي* ولا خائف.

أما النمط الثاني فقد تكون من صور متتابعة ، ولكن الشاعر
كان متأنيا حين رسمها ، مما أحدث في الصور شيئا من التخصيص ،
يجعل الذهن يستغرق في تأمل حركة الصورة حين يمتد بها
الخيال ، فيقيم التشبيه والموقف في صور تتناسى في صور أخرى ،
فهو يقف عند البطل ويشبهه بالليث يسمو الى أعدائه ، ويقف
عند قوة ذراعه ، ثم يقف عند الخيل ويفصل في صورتها دالا على
عتقها وكرمها ، وجاليا نشاطها وحماسها عندما نقف على صورة
حزام السرج وقد قطعه الابهران .

ووقف كذلك عند بياض قوائسهم وجعل لها سنا وشبهه
بالضرام التي تحركها الريح في أعلى الجبال . بالإضافة إلى
مانراه حين وقوفه عند فرار الأعداء ، وأشلائهم وصياح نسااتهم
تلك الصورة التي فصلها تفصيلا يتضح بالرجوع الى الأبيات . وهذا
ما لم نجده في النمط الأول إذ أن صورة سموهم إلى أقرانهم
جاءت عامة كما في البيت رقم (١٠) ، ووقوفه أمام أبطالهم جاء
في كلام تقريرى كما في البيت رقم (٧) .

٢ - الصورة المتعددة:

تجلى في شعر بشر الصورة التي تتسع لتشمل قطاعا واسعا من العالم الذى تنقلنا الصورة إلى طبيعته ، حيث لا يكتفى فسي كثير من الأحيان بالإجمال ، بل يستغرق في التفاصيل ، حتى يصبح الطرف الثاني للصورة موضوعا رئيسا في اهتمام الشاعر ، يتتبع عالمه ويرصد حركته . وقد سبق أن وقفنا عند امتداد الصورة في شور الوحش ، وحمار الوحش ، والنعام ، وامتداد الدمع في صورة السانية . ولا تقتصر ألوان الامتداد على ذلك بل نراها في ألوان أخرى ، حيث تأتي بعض هذه الألوان تفصيلا لصور كانت تأتي مجملة ، فذكر الريح وأثرها في تغيير الرسوم أتى مجملا في شعر بشر ، وأتى مفصلا في مثل هذه الصورة التي سبق الوقوف عليها وهي قوله: ^(١)

تلاعبت الرياحُ الهوجُ منها .: بذى حُرُضٍ معالٍ للبصير
وجرّ الراصاتُ بها دُيُولًا .: كأنَّ شمالها بعد الدَّهْر
رَمَادٌ بين أَظْأَرٍ ثَلَاثٍ .: كما وُشِمَ الرواهِشُ بالنُّوُورِ

وحين يعرض بشر لشعر المرأة وريقها نجد الصورة تمتد لتصبح عالما متناميا من الخضرة والنبات في زمن تجود به الأمطار

(١) الديوان: ٩٤ ، ٩٥ (١٨: ٢ - ٤) .

فمن ذلك قوله: (١)

يَفْلَجَنَّ الشَّفَاةَ عَنْ أَقْحُوَانٍ . . . جَلَاءَ غِبِّ سَارِيَةِ قِطَارُ

وأحيانا لا تقتصر صورة الثغر على النبات ، بل تجد هذا الثغر عالما مملواً بالمسك والراح ، فكأنه يحتضن جميع رغبات الشاعر التي لا تقتصر على المتعة الحسية في نظرتة الى المرأة ، وإنما تمتد إلى ما ينشده من استقرار واستمرار في العطاء وتجدد في الحياة ، على نحو ما نرى في قوله: (٢)

لِيَا لِي تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ . . . يُشَبِّهُ ظَلْمَهُ خَضِلَ الْأَقَا حِي

كَأَنَّ نِطَافَةَ شَيْتٍ بِمَسْكٍ . . . هُدُوءًا فِي ثَنَائِهَا بِإِرَاحِ

وإذا كنا قد رأينا في الصورة السابقة امتداد الصورة في إظهار المشبه به ، فإننا نرى في بعض الصور امتدادا للتشبيه في دائرة المشبه ففي قوله: (٣)

تَعَنَّكَ نَصَبٌ مِنْ أُمَيْمَةٍ مُنْصَبٍ . . . كَذَى الشَّوْقَ لَمَّا يَسْأَلُهُ وَسَيْدُهُ

رَأَى دُرَّةً بَيْضَاءَ يَحْفِلُ لَوْنَهَا . . . سُخَامٌ كِفْرِهَا نَ الْهَرِيرِ مَقْصَبُ

(١) الديوان: ٦٣ (١٥ : ٩) .

(٢) الديوان: ٤٣ (١٠ : ٤ ، ٥) هُدُوءًا : أى بعد هزيع من الليل .

(٣) الديوان: ٧ (٢ : ١ ، ٢) السُخَامُ : يريد به شعرها الأسود .
الهرير: النصيح من ثمر الأراك . وغراب الهرير: عنقود الأسود .
المقصب : الملتوى المجمع .

نجده بعد أن شبه محبوبته بالذرة البيضاء ، عاد ليتأملها ،
فجعل سواد شعرها جالها للونها ، ولم يغيب عن الشاعر وهو
في إطار الشكل الوضيء ، الذى يتجلى تحت السواد ، ما يرويه من
خصوصية ، فاستدعى في صورة شعرها نبات البرير الذى يَسْوَدُ
حين يكتمل نموه ، فيجتمع لها حينئذ صفات الإشراق والوضاءة
والخصب ، وقد لفتت هذه الصورة نظر القدما حين وقف
عندها أحمد بن فارس ، فقال وهو يشرح معانى البيت الثاني
(يحفل لونها سخام : يعنى الشعر يزيد لها لسواده بياضا ، وهذا
لأنه جلاها ، وهو من الكلام الحسن جدا)^(١).

ومن امتداد الصورة في إطار المشبه به مانجده حين شبه
حاله على الخيل في المعركة بحال من ركب سفينة في قوله :^(٢)

١ - أَجَالِدُ صَفَّهِمْ وَلَقَدْ أَرَايَ . عَلَى قَرَوَاءَ تَسْجُدُ لِلرَّيَّاحِ^(٣)

٢ - مُعَبَّدَةُ السَّاقِيفِ ذَاتِ دُسْرِ . مُضَبَّرَةٌ جَوَانِبُهَا رِدَاحِ^(٤)

٣ - إِذَا رَكِبْتَ بِصَاحِبِهَا خَلِجًا . تَذَكَّرَ مَالِدِيهِ مِنْ جُنَاحِ

٤ - يَمُرُّ الْمَوْجُ تَحْتَ مُشَجَّرَاتٍ . يَلِينُ الْمَاءُ بِالْخُشْبِ الصَّاحِ

(١) أحمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة : تحقيق وضبط عبد السلام هارون ،

ط ٢ - مصر عام ١٣٨٩ هـ : ٢ / ٨٢ .

(٢) الديوان : ٤٧ ، ٤٨ (١٠ : ٢٣ - ٢٩) .

(٣) قرواء : قال في اللسان : (جمل أقرى طويل القرا وهو الظهر والأنشى
قرواء) ويريد بها هنا السفينة .

(٤) مضبرة جوانبها : أى مجتمعة الواحها . الرِدَاح : الواسعة .

- ٥ - وَنَجِّنْ عَلَى جَوَانِبِهَا قُصُودَ . نَفْضُ الطَّرْفِ كَالِإِبِلِ الْقِمَاحِ (١)
- ٦ - فَقَدْ أَوْقِرْنَ مِنْ قُسْطٍ وَرَنْدٍ . وَمِنْ سِنِّكَ أَحَمَّ وَمِنْ سِلَاحِ (٢)
- ٦ - فَطَابَتْ رِيحُهُنَّ وَهَنَّ جُيُونُ . جَاجِئُهُنَّ فِي لُجَجِ مِلَاحِ (٣)

فقد امتدت هذه الصورة في عالم البحر لما يحمله من خـوف وفرق حين ترتفع الأمواج وتتعالى فتمثل صورة الهلاك أمام الانسان فيسترجع ماضيه ويحاسب نفسه ، ولقد جاءت صورة الخوف بعد أن رسم الشاعر صورة السفينة في أوشق ماتكون ، ولكن البحر لا أمان له ، فجاءت صورة الإنسان تتراءى أمامنا فيه في صورة اليأس حين نجد الركاب مثل الإبل التي ترفع بصرها عن الماء زهدا فيه .

ومع هذه الصورة التي يقف فيها الإنسان على الهلاك ، جاءت الصورة في البيت رقم (٦) راسمة تفاؤلا واقبالا على الحياة حين جسدت ماتحمل هذه السفن من طيب الرائحة ، ومن السلاح الذي يحمي الحياة ، ثم جاء البيت الأخير حاملا الصورتين ، صورة التفاؤل في طيب الرائحة ، وصورة الخوف من البحر ، مما يدل على أن الصورتين لا تفترقان في تصور الشاعر ، فالحياة بمواجهة

(١) الإبل القماح : التي ترفع رؤوسها وتغض أبصارها عند الماء .

(٢) القسط : عود هندي يجعل في البخور والدواء . الرند : عود طيب الرائحة يتبخر به .

(٣) الجأجى : جمع جؤجؤ وهو الصدر . ملاح : جمع ملح .

الموت ، والموت يأتي دافعا عن الحياة .

ونرى أن الانتقال من عالم الحرب على ظهر هذه الخيـل
التي تطير في الهواء فتشبه ظل العقاب ، كما في البيتين السابقين
لهذه الصورة حين قال :^(١)

يُشَبِّهُ شَخْصُهَا وَالْخَيْلُ تَهْفُو . هُفُوءًا ظِلَّ فَتَخَاهُ الْجَنَاحُ^(٢)
إِذَا خَرَجَتْ يَدَاهَا مِنْ قَبِيلٍ . أَيْمُنُهَا قَبِيلًا ذَا سِيْلَاحٍ

نجد أن ذلك كان انتقالا طبيعيا ، جسد المغامرة والهلاك
في الحرب ، وجسد غياب فعل الفارس على ظهر هذه الخيـل
حين استلهمت منه الفعل ، وأصبح لا يستطيع السيطرة عليها ، وهذا
يذكر بقول بشر:^(٣)

مَهَارِشَةُ الْعِنَانِ كَأَنَّ فِيهِ . جَرَادَةً هَبْوَةً فِيهَا اصْفِرَّارُ^(٤)
كَأَنِّي بَيْنَ خَافِيَتَيِ عُقَابٍ . تُكَفِّئُنِي إِذَا ابْتَلَّ الْعِذَارُ^(٥)

(١) الديوان : ٤٧ (١٠ : ٢١ ، ٢٢) .

(٢) الشخص: سواد الانسان وغيره تراه من بعيد . تهفو: أى تخف
وتشتد في عدوها . فتخاه: الجناح : أى العقاب اللينة الجناح
تقلبه كيف شاءت .

(٣) الديوان : ٧٤ ، ٧٥ (١٥ : ٤٦ ، ٤٧) .

(٤) مهارشة: التهارش: تقاتل الكلاب وتواشها ، ومهارشة العنـبان أى
تجاذبه وتعضه ، أما نشاطا وإما برما به . الهبوة: الغبار فيها اصفرار .
أى حين تتم وينبت جناحاها .

(٥) العذار من اللجام : ما وقع على خدى الفرس منه .

فلهذا نجد أن الشاعر حين يفصل صورة السفينة والبحر ، يرى أن ذلك هو العالم الذي يجسده على ظهر هذه الخيل التي تندفع في المعركة اندفاعا لا يقدر الشاعر على كبحه ، ولقد نقلنا الشاعر إلى هذا العالم ونحن نستحضر صورة المشبهه ، فالصورتان لا تنفصلان ، بل يقدم الشاعر من خلال الصورة الثانية مشاعره من خلال رمز البحر الذي يقف الإنسان فيه بين لحظتي الموت والحياة .

ولقد لاحظ ابن الشجرى أن الشاعر لم ينس صورة المشبهه وهو في إطار المشبه به ، فأخذ ببعيد الذهن إلى الخيل ، وهو يعضى في شرح هذه الصورة ^(١) ، فقد قال في شرح البيت الرابع ، (والسخرات : ^(٢) السفن شبه خيلهم بها) .

ويقول في شرح البيت رقم (٥) : (أى نكف أبصارنا فرقا ، ويكون ذلك أن الرجل إذا حمله فرسه فلم يقدر على رده ، وكان سيء الركوب امتلأت عينه ، وقوله "على جوانبها" أراد الخيل ، والمعنى لها واللفظ للسفن لما كان في نعتها) .

وفي شرح البيت رقم ٦ يقول : (أقرن : يعنى الخيل واللفظ للسفن . يقول : نحن على خيلنا ، ويوجد منا رائحة السك والرند

(١) ابن الشجرى : مختارات شعراء العرب : ٢٢٢ ، ٢٢٣ .

(٢) جاء لفظ (سخرات) في مختارات ابن الشجرى مكان لفظة (مشجرات) في الديوان .

والقسط. ونحن محتقبو السلاح) .

ولا تقتضى عملية استحضار المشبه في المشبه به هذا التفتيت
 لصورة المشبه به ، حين يجعل اللفظ في جهة والمعنى في جهة
 أخرى ، وإن بالإمكان أن يتم من جهة الانتقال بين الصورتين
 في تفاعلها .

ومن امتداد الصورة مانجده في امتداد الثغر وصورة المرأة
 في الغزال وصغيرها في قوله :^(١)

- (٢) لِيَا لِي تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ . يَرْفُ كَأَنَّهُ وَهْنًا مُدَامُ
 (٣) وَأَبْلَجَ مُشْرِقِ الْخَدَّيْنِ فَخِمَ . يُسَنُّ عَلَى مَرَاغِمِ الْقَسَامِ
 (٤) تَعَرَّضَ جَابَةِ الْمَدْرَى خَذُولٍ . بِصَاحَةِ فِي أَسْرَتِهَا السَّلَامِ
 (٥) وَصَاحِبُهَا غَضِيضُ الطَّرْفِ أَحْوَى . يَضُوعُ فُؤَادُهَا مِنْهُ بُغَامُ

(١) الديوان : ٢٠٢ ، ٢٠٣ (٤١ : ٥ - ٨) .

(٢) غروب : غرب الفم : كثرة ريقه وبلله . وجمعه غروب . وغروب
 الأسنان : مناقع ريقها ، وقيل أطرافها وحدتها وماؤها (لسان
 العرب : غرب) . الوهن والموهن : نحو من نصف الليل ، وقيل
 بعد ساعة منه ، وقيل هو حين يدبر الليل (لسان العرب : وهن) .
 (٣) يسن : يحد ويصقل أو يصب . المراغم : الأنف وما حوله . القسام :
 الجمال والعسن .

(٤) جابة المدري : أى غليظة القرن ، وقال في اللسان : (جاب) : (وإنما قيل
 جابة المدري لأن القرن أول ما يطلع يكون غليظا ثم يدق ، فنبت
 بذلك على صفر سننها) والأسرة : بطون الأودية .

(٥) البغام : صوت الطباء .

فقد جسد ثغرها وجعل له رفيقا بتلألؤ أسنانها وتصاقلها ،
ثم شبه مايتلذذ به منه في ساعات الليل بالمدام . ولعل هذه
الصورة أكثر شاعرية من صورة عنصرة التي يقول فيها :^(١)

إِذْ تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ . . . عَذْبٌ مُقْبَلٌ لَذِيذِ الْمَطْعَمِ

حيث اكتفى بتجسيد لذة ريقها وتلألؤ أسنانها بعبارة تقريرية
بقوله : (واضح . . . الخ) على خلاف ما رأينا عند بشر.

ثم وقف بشر عند وجه محبوبته فصور ملاحظته وحسنه وإشراقه
وارتواءه ، وجعله مكانا لإصلاح الجمال والحسن ، أو مجالا لتأمله
حين تراه يصلح ويصنع في وجهها ، وذلك على حسب ما يمكن
أن يحمل عليه معنى (يسر) من العذو والصقل أو الصب.

ولقد جمع الشاعر بين الوجه والثغر في كونهما وسيلتي
السبى الذى تحدثه له ثم انتقل إلى الطبيعة ، وسبيل الانتقال
اليها هو كلمة (تعرض) فكان تعرض هذه المرأة كتعرض الطبيعة
التي امتد تصويرها على مساحة بيتين من القول الشعرى ، في
فضاء تشهد فيه الحب والعطف والحنان والشفقة على وليدها
الذى يحرص الشاعر على تصوير ملاحظته وتعلق أمه بالحياة ،
فبصورها ترعى في وادٍ عمر بالسّلام ، ترعى وليدها وترقبه .

(١) الأنبارى : أبوبكر محمد بن القاسم : شرح القصائد السبع الطوال
الجاهليات : ٣٠٧ - تحقيق عبد السلام هارون - دار المعارف -
طبع عام ١٤٠٠ هـ .

ومثل هذه الصورة في شعر بشر صورة أخرى جاءت في وجه
من وجوه (التفريع) ^(١) حيث جاءت على هذه الهيئة (ما . . .
بأفعل) . وذلك في قول: ^(٢)

وَمَا مُغْزِلُ أَدْمَاءُ أَصْبَحَ يَخْشِفُهَا . . . بِأَسْفَلِ وادٍ سَيْلُهُ مُتَصَوِّبُ
خَذُولٍ مِنَ الْبَيْضِ الْخَدُودِ دَنَالِهَا . . . أَرَاكَ بِرَوْضَاتِ الْخُزَامَى وَحُلْبُ
بِأَحْسَنَ مِنْهَا إِذَا تَرَأَتْ وَذُو الْهَوَى . . . حَزِينٌ وَلَكِنَّ الْخَلِيطَ تَجَنَّبُوا

ففي هذه الصورة التي تمتد بين حرف النفي وأفعل التفضيل ،
نقف على عالم المشبه به ، فنجد الغزال الأم الأدماء التي عبر
عن أمومتها بقوله (مغزل) ثم تقف على صورة (خشفها) فهي
واد خصيب جاده الغيث ، وأصبح نباته في متناولها .

ونرى أن الصورة مع امتدادها في الغزال وخشفها تقترب من
المشبه (المرأة) حين يمتد التصور فيما يتمناه الانسان من غيث
وخصب ، فكان الامتداد يحدث ليزداد بهت الشاعر الإنسانية
وأمانيتها في هذه الحياة الهائشة .

ويزداد اقتراب الصورة من المشبه حين ننظر الى المغزل
وخشفها ، وتخلفها عن قطيع الظباء حرصا عليه مع النظر إلى

(١) مصطلح التفريع عند علماء البلاغة هو عبارة عن إتيانك بقاعدة تكون
أصلا ومقدمة لما تريد من المدح أو الذم ثم تأتي بعد ذلك
بتفصيل المديح وتعيينه بعد إجمالك له أولا . * انظر العلوي :
يحيى بن حمزة بن علي : الطراز ١٣٢/٣ - دار الكتب العلمية -
بيروت - سنة ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م .

(٢) الديوان : ٨ (٢ : ٣ - ٥) .

المحبوبة المفارقة ومحبوها الواله ، فتقف حينئذ على المفارقة
الشعورية بين الموقفين ، فنرى الأم الغزال تتخلف لرعاية خشفها
ويدنولها الخصب والخير ، ومحبوبة الشاعر ترحل ، ويبقى الشاعر
كسدا حزينا .

وبتأمل هذه الصورة مرة أخرى يمكن القول : إن الشاعر لا
ينظر إلى علاقته مع المرأة من ناحية فردية ، وإنما ينظر إلى هذه
العلاقة في ضوء ما يمكن أن يمنحه استقرار العلاقة بينهما حين
تستقر بهما ظروف الحياة من توجه إلى بناء الحياة ، ومن ثم
تغدو عاطفة المرأة تجاه الرجل عاطفة أمومة تصبب بها الحياة ،
ولهذا جاء التعبير (بأحسن منها إن تراءت) محملا بكل معاني
الحسن التي رأيناها في صورة المشبه به ، ولم تكن مجرد نظرة
شكلية تجلو خفة المرأة ورشاقتها في خفة الغزال ، وإنما نظرة
ذات إحساس عميق ببناء الحياة التي يبكيها الشاعر لحظة الفراق ،
فيفدو حزينا حين يتجنبه من كان يخالطهم راحلين .

ومثل هذا الامتداد في الصورة ما جاء في مديحه لأوس
حين يقول :^(١)

وَمَالَيْتُ بِعَثَّرَ فِي غَرِيْفٍ . . يُغْنِيهِ الْبَعُوضُ عَلَى النَّطَافِ^(٢)

(١) الديوان : ١٤٩ (٢٩ : ٢٧ - ٢٩) .

(٢) النطاف : الماء الصافي قل أو كثر .

مُنِيبٌ مَا يَمَزَالُ عَلَى أَكِيلٍ .: يُنَاغِي الشَّمْسَ لَيْسَ بِذِي عِطَافٍ (١)
بِأَنْفَاسِ سَوْرَةٍ لِلْقِرْنِ مِنْهُ .: إِذَا دُعِيَتْ نَزَالٍ لَدَى الثَّقَافِ (٢)

حيث نلاحظ امتداد صورة الأسد ، إذ حدد موضعه في مأسدة معينة لذكرها وقعه في أذهان الجاهليين ، ثم انداحت الصورة في عزة الأسد ، وقدرته على الحصول على معيشته من الماء الصافي والطعام ، فهو في مأسدة لم يظهر لنا أمامه من الحيوانات الأخرى إلا أضعفها بالنسبة له وهو البعوض الذي تدل أصواته على توفر الماء والنبات ، حين يظهر في أزيزه وكأنه (جوقة) غناء للأسد . ولم يكن الزمن بالنسبة لهذا الأسد بسدى شأن ، إذ أنه ينظر إلى الشمس فكانه يحادثها أو ينظر إلى صورتها في الماء ، وقوته المدللة لا تحتاج الرداء أو السيف لمواجهة الأعداء .

لقد رسم الشاعر هذه الصورة للأسد ، ليسقط عليها مشاعره التي يريد أن تتحقق لمدومه ، حتى إذا انتقل إليه صورته بأنه أشد بأساً منه وانقضاضاً على خصومه .

ويأتى امتداد الصورة أيضاً عن طريق امتدادها في المساحة بين الشرط واكتمال جوابه ، على نحو ما نراه في قوله في مديح أوس : (٣)

-
- (١) ينأغى : المناغاة : الملاطفة والمشاغلة بالمحادثة . وينأغى الشمس إما أنه يحادثها أو يحادث صورتها في الماء . العطاف : الرداء .
(٢) الثقاف : الخصام والجلاد .
(٣) الديوان : ١٦٩ (٣٥ : ١٠ - ١٢) .

- (١) وَلَوْ جَارَاكَ أَبْيَضُ مُتَلَيَّبٌ .: قُرَى نَبَطِ السَّوَادِ لَهُ عِيَالُ
 (٢) تَهَيَّأَ يَدَاكَ مِنْ هَذَا وَهَذَا .: وَتَغْرِفُ مِنْ جَوَانِبِهِ السَّجَالَ
 (٣) لَأَصْبَحَتِ السَّفِينُ مَخَوَّيَاتٍ .: عَلَى الْقَذَفَاتِ لَيْسَ لَهَا بِلَالُ

فالصورة جاءت لتقيم لنا تخيلا مؤداه أن لو جرى معه نهر أبيض
 متد ، وقرى العراق الخصبة عالية على هذا النهر فهي الأولى
 بفيضه وعطائه لأعطى أوس من هذا النهر حتى منع جريان
 السفن فيه . فدللت الصورة على أن هذا السدوح حرب على المال
 وفناء له ، وجاء بناء الصورة في هذا الاتجاه ، فالنهر أبيض ،
 ولعل في ذلك إشارة إلى بياضه الحسي بصفاء مائه ، وبياضه
 المعنوي بخصبه ، ذلك الخصب الذي أشار إليه لفظ (قرى نبط
 السواد) .

ولم يغفل الشاعر - وهو ينظر إلى النهر - ما يراه في السدوح
 من إيثار فجعل لفظة (له عيال) الدالة على الاحتياج إلى
 الرعاية والكفالة ظللا يزيد صورة العطاء في مغالبة الأثرة ،
 وتجاوز حب الذات ، فمع حاجة هذه القرى جعل الشاعر أوسا

- (١) متلئب: متد .
 (٢) السجال: جمع سجل وهو الدلو الضخمة المملوءة ماء .
 (٣) مخويات: أى ملقيات على الأرض. القذفات: جمع قذفة وهي هنا
 جانب النهر. بلال: يقال مافى سقائك بلال أى ماء . وكـلـ
 ما ييل به الحلق من الماء واللبن بلال ، ومنه قولهم: انضجوا
 الرحم ببلالها أى صلوها بصلتها وندوها . ويل رحمه ييلها بـلا
 ويلالا وصلها وفي الحديث (بلى أرحامكم ولو بالسلام) .

يعطى ويغرف ، وجسد استمرار هذا العطاء في التكرار المتنوع
 لحركة البذل في البيت الثاني ، وتتجلى النتيجة في فناء الماء
 والهلاك ، وتوقف الحياة في النهر حين رأينا خواء السفن على
 جوانب النهر ، ولقد جاءت لفظة (ليس لها بلال) مجسدة الفقر
 والحاجة من خلال ما تشعب به لفظة البلال من معاني الوصل
 وامتلاك مقومات الحياة .

ولعله من نافلة القول أن نعد هذا الامتداد إبطالا
 لمقولة أن القصيدة العربية تعتمد على وحدة البيت ، إذ إن الشواهد
 على ذلك كثيرة في شعر بشر وغيره من الشعراء الجاهليين ، ومع
 كثرة ظواهر الارتباط التي يقيمها بشر في شعره ، فإننا لا نزعم
 أن ذلك خصصية له بين الشعراء ، إذ إن ذلك أمر مشترك بين
 شعراء الجاهلية ، لا يستطيع أحد أن يفرد به شاعرا عن غيره
 كما فعل ذلك الدكتور عباس بيومي عجلان حين عرض للاستطراد
 عند الأعشى فذكر أنه لا يقتصر فيه على صورة الحمار الوحشي
 أو الثور أو النعامة ، وإنما يربو على ذلك حين يعرض مثلا للظبي
 عند ذكر المحبوبة والعسل ، وما يتحمل جانبه في سبيله ، فجعل
 من ذلك مجالا لأن يقول : (وهذا التجديد الذي أتى به الأعشى ،
 وهو الخروج على النمط المألوف في الاستطراد يجعله منفردا بين
 شعراء الجاهلية) .^(١)

(١) د . عباس بيومي عجلان : عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى : ٢٢٠
 مؤسسة شباب الجامعة -- عام ١٩٨٥ م - الاسكندرية .

وتمتد الصورة أحيانا فلانجد في هذا الامتداد نموا لها ،
بل نراها تترهل وتلتوى على ذاتها بالتكرار الذى لا يؤسس
جديدا وذلك في مثل قوله :^(١)

فسائلُ عامراً وبني نَسِيرٍ .°. إذا ما البِيضُ ضَيَّعَها المُضِيعُ
إذا ما الحربُ أهدتْ ناجذِيَّها .°. غداةَ الرِّوعِ والتَّقَتِ الجُمُوعُ
بنا عندَ الحَفِيطَةِ كيف نَعَمِي .°. إذا ما شَفَّها الأَمْرُ الفَظِيعُ
عَقائِلُنا ، ونَمْنَعُ من يَلِينا .°. بِكُلِّ مُهَنَّدٍ صَافٍ صَنِيعُ

حيث نجد أن وقت التساؤل تأتى صورته في عدة صور:
إذا ما البِيضُ ضَيَّعَها المُضِيعُ — إذا ما الحربُ أهدتْ ناجذِيَّها —
غداةَ الرِّوعِ — التَّقَتِ الجُمُوعُ — عندَ الحَفِيطَةِ — إذا ما شَفَّها
الأَمْرُ الفَظِيعُ — وهي الصور العامة للحرب التى لم يقف بشعر
عند واحدة منها ويصيفها بتخصيص فى التصوير على نحو ما رأينا
فى بعض صوره الأخرى التى سبق التعرض لها ، وما فى هذه
الصورة لمدوحه أوس :^(٢)

إذا ما شَمَّرَتْ حَرْبٌ عَوانٌ .°. يخاف الناسُ عُرَّتَها كَافَها^(٣)

(١) الديوان : ١٣٣ ، ١٣٤ (٢٧ : ١٩ - ٢٢) .

(٢) الديوان : ٢٢٣ ، ٢٢٤ (٢٢ - ٢٤) .

(٣) حرب عوان : قوتل فيها مرة كأنهم جعلوا الأولى بكرا (لسان
العرب : عون) . عرَّتْها : أخاها وشرها .

- (١) يَجِيبُ الْمُرْهَقِينَ إِذَا دَعَوْهُ . . وَيَكْشِفُ عَنْ أَطَاخِيهَا دُجَاهَا
(٢) بِخَيْلٍ تَحْسِبُ الزَّفَرَاتِ مِنْهَا . . زَفِيرَ الْأُسْدِ مَشْدُودًا قَرَاهَا

حيث نجد أن الصورة هنا استطاعت أن تنقلنا إلى فعل الممدوح الذي لا يأتي في صورة تقريرية ، وإنما في صورة تتخذ من العالم الواسع حوله منبتا لها ، فوقفنا عند الحرب العوان ، ورأينا ضررها مجسدا من خلال صفاتها (عوان) ومن جهة خوف الناس منها ، وماربطوه بها من اقتران بالشر ، ثم نقف عند هذا الممدوح ، وقد كفى الناس مؤنة دفع غائلتها . ثم نجده مجييا للذين يشتد عليهم حمل أعباء الحرب ، حيث يتخلل ظلمات هذا الكون الذي أظلم عليهم بفعل الحرب ليكشفها عنهم بالفعل الحاسم على هذه الخيل التي يستحيل زفيرها التي زفير أسود .

٣ - الصور المتقابلة:

ويقصد بالتقابل هنا ما يظهر من مقابلة بين صورة وأخرى عن طريق مباينة إحدى الصورتين للأخرى نحو السلب أو الإيجاب ،

(١) المرهقين : المثقلون المحمول عليهم في الأمر مالا يطيقون .
أطاخيها : أي ظلماتها .

(٢) القرا : الظهر وقال المحقق في حاشية الديوان (مشدودا قراها : يعني الخيل ، وشد ظهورها يكون أقوى لها وأصلب لظهورها ، وربما فعلوا ذلك بالخيل عندما تطرح أولادها) وقد يكون شد القرا بإحكام السرج على ظهرها وانتفاخ جنبها ، مما يساعد على إحكامه .

مثل قوله :

القاعدين إِذَا مَا الْجَهْلُ قِيمَ بِهِ .°. والثاقبين إِذَا مَا مَعَشَرَ خَمَدُوا

فصورة القاعدين تقابل القيام في الجهل ، والاضاءة تقابل صورة
الخمود من جهة الإيجاب والسلب في الحاليين .

أو ما يظهر في الصورة من مغايرة لموقف الحال تقتضي المفارقة

مثل قوله :

عَصَارِيظُنَا مُسْتَحَقُّو الْبَيْضِ كَالدُّمَى .°. مُضَرَّجَةٌ بِالزَّعْفَرَانِ جُيُوبُهَا

فهؤلاء النساء الجميلات المتطلبات تأتي صورتهن مقابلة لصورة
الحالة التي هن عليها حين يلقيهن المهانة ، ويحملهن الأجرأ ،
لاظهار المفارقة .

وتأتي المقابلة في شعر بشر على وجهين :

أولهما : - وهو الغالب - تقابل داخل مجموعة الصورة الواحدة ،
مثل قوله :^(١)

غِيَاثُ الْمُزْمِلِينَ إِذَا أَنَاخُوا .°. به في الليلة الغالى قراها
لَهُ كَفَّانٍ : كَفُّ كَفُّ ضُرٍّ .°. وَكَفُّ فَوَاضِلٍ خَضِلٍ نَدَاهَا
إِذَا مَا شَمَّرَتْ حَرْبٌ عَوَانٌ .°. يَخَافُ النَّاسُ عُزَّتَهَا كَفَاهَا
يُجِيبُ الْمُزْهَقِينَ إِذَا دَعَوْهُ .°. وَيَكْشِفُ عَنْ أَطَاخِيهَا دُجَاهَا

(١) الديوان : ٢٢٣ (٢٠ - ٢٤) .

يَخِيلُ تَحْسِبُ الزَّفَرَاتِ مِنْهَا . . . زَفِيرُ الْأُسْدِ مَشْدُوداً قَرَاهَا

فهذه الصورة لأوس تظهر تميز فعله حين ينبجس هــذا
الفعل من وسط لا يتوقع أن يكون فيه هذا الفعل ، بل تجد
الناس في حاجة ماسة إليه ، فيتجلى أوس أمام المرملين ، كذلك
لا يقتصر التقابل هنا بين أوس والمرملين ، بل يمتد لتكون صورة
أوس في غيظه مقابلة للزمان الذي غلا فيه القرا وعز.

ثم انتقل هذا التقابل ليظهر في فعل أوس جاليا لقد رته على
الخير والشركي يبرز الخير في مكان أمين لدى رجل قادر على
حماية فعل الخير واستمراره ، حين يجسد ذلك في كفيه التي تكون
كل منهما كفين ، وذلك لأن صورة (له كفان) لا تحيلنا على كف
اليمين والشمال . وإنما تحيلنا إلى قدرة جنس الكف لديه على
امتلاك الصورتين المتقابلتين التي يصنع كل منها وجود الأخرى . ولقد ذكر
أبو علي الفارسي في هذه الصورة ، أنه يجوز أن يكون وضع المفرد موضع التثنية . (١)

وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة التي سبق الوقوف عندها في
تفصيل الصورة ، نرى هنا أن تفصيلها ينبع من هذا التقابل
الذي تحمله ، ففي البيت الأول ترى المقابلة بين فعلها وفعل
الحرب من جهة ، وبين فعله وفعل الناس من جهة أخرى ، فالحرب
عوان مشمرة ، والناس يخافون ضررها وماتثول إليه ، وهو الذي
يقابلها ويكفي الناس مشونتها . وهكذا تمتد الصورة مفصلة ذلك
حين نرى التقابل بين من تضيق بهم أعباء الحرب فيلجئون إليه ،

فيلجئون إليه
(١) أبو علي الفارسي : الحسن بن أحمد : كتاب الشعراء أو شرح الأبيات
المشكلة الاعرابا/٨/ تحقيق وشرح د . محمود محمد الطناحي ، مكتبة
الخانجي ، القاهرة .

وبينه ، وبين الزمان المظلم وبين هذا الكاشف لظلمته ، وبين صورة الإرهاق والتعب التي نراها في زفير الخيل ، وبين القوة والعزيمة التي نراها في زفير الأسود .

ويتضح أثر التقابل في بناء الصورة في هذه الأبيات: (١)

- (٢) تَدَارَكْنِي أَوْسُنُ بْنُ سَعْدَى بِنِعْمَةٍ .: وَعَرَدَ مَنْ تُحْنِي عَلَيْهِ الْأَصَابِعُ
(٣) تَدَارَكْنِي مِنْهُ خَلِيْجٌ فَرَدَّ نِي .: لَهُ حَدَبٌ تَسْتَنُّ فِيهِ الضَّفَائِعُ
تَدَارَكْنِي مِنْ كُرْبَةِ الْمَوْتِ بَعْدَمَا .: بَدَتْ نِهْلَاتُ فَوْقَهُنَّ الْوَدَائِعُ
(٤) لَعَنُوكَ لَوْ كَانَتْ زِنَادُكَ هُجْنَةً .: لَا وُرِيَتْ إِنْ خَدَّيْ لَخَدَّكَ ضَارِعُ
فَأَصْبَحَ قَوْمِي بَعْدَ بُؤْسِي بِنِعْمَةٍ .: لِقَوْمِكَ وَالْأَيَّامُ عُوجٌ رَوَاجِعُ
(٥) عَيْدُ الْعَصَا لَمْ يَمْنَعُوكَ نُفُوسَهُمْ .: سِوَى سَيْبِ سَعْدَى إِنْ سَيْبِكَ نَافِعُ

فترى الصورة في هذه الأبيات قائمة على فعل الإيجاب الذي يدفع

- (١) الديوان: ١١٥ (٢٤ : ٧ - ١١) .
(٢) التعرید : يحمل معاني الإحجام والنكول والفرار ، والذين تحنى عليهم الأصابع هم الذين يعدهم الرجل للطمات والخطوب .
(٣) الاستئان : يحمل معاني النشاط والمرح .
(٤) الزند الهاجن : الذى لا يورى بقدحة واحدة .
(٥) عبيد العصا : هذا مثل ضرب في بني أسد عندما اتهموا فسي ابن الحارث ملك كندة ، الذى أقبل حتى ورد تهامة أيام الحج وينو أسد بها فطلبهم ، فهربوا منه ، فأمر مناديا ينادى : من آوى أسديا فدمه جبار . ثم أن الملك عفا عنهم واعطى كل واحد منهم عصا أمانا له - فأقبلوا الى تهامة ومع كل رجل منهم عصا . انظر (الميداني : أحمد بن محمد النيسابورى - مجمع الأمثال ٢ / ١٩٩ : ٢٠٠ مطبعة السنة المحمدية بالقاهرة عام ١٣٧٤ هـ - ١٩٥٥ م .

فعل السلب ويعملو عليه ، فأوس يسعى إليه بنعمته لينقذه من الهلاك ، في الوقت الذي يتراجع فيه من يقول عليهم في النجدة والحماية ، ثم تتنامى صورة النجدة في (الخليج) الذي يوحى بظلال الموت والهلاك ، لكن ذلك الظلال سرعان ما يؤول في الصورة إلى ظلال نجاة وفرح بالحياة ، حين ننظر إلى حذب من هذا الخليج يأتي لنجدة بشر ، وقد استلأ بالضفادع التي تستقبل الحياة نشطة متهجة ، أما فيما يلي ذلك من الأبيات ، فنقف على صور مختلفة لهذين الجانبين المتقابلين ، فنقف على صورة الموت في كربته ، وصورة الرماح وقد نهلت من الدماء ، وارتفعت الأرواح فوقها ، لنرى أشرف فعل أوس في إنقاذه من هذا الموت ، ذلك الفعل الذي جعل بشرا يتحول إليه بالخطاب إمعانا في الاعتراف بفضل ، مصورا فعل أوس وفعله معه في صورة نادرة يتضح فيها ايقاظ الفعل الحميد في أوس نتيجة لتضرع بشر والتجاء إليه حيث جسد ذلك في ضراعة الخد للخد وقبس الزند من تلك الضراعة.

ثم يمتد بشر بصورة هذه النعمة من شخصه الفرد إلى قومه مبينا أن نعمتهم قامت على رؤس بشر الذي آل إلى نعمة من أوس ، مستندا بذلك إلى تاريخ قريب لقومه ، حين كانوا تضرب بهم الذلة ويسمون (عبيد العصا) .

ولو تأملنا الأبيات مرة أخرى لوجدنا أن بشرا قد جعل

الرئيس

ذاته المركز الرئيسي الذي تدور حوله الأفعال ، فهو وإن خضع لمنة أوس ، فقد جعل من نفسه الموقظ لعوامل النجدة في داخله ، وهو الذي بسبب رؤسائه نال قومه النعمة والمنة من أوس .

وكذلك جعل أفعال مدوحه هي الأفعال الفاعلة في عالم نرى فيه حركة الناس والأمواج ، ومعاناة الحياة مع الموت . وقد كان التقابل الذي اعتمد عليه بناء هذه الصورة وسيلة ناجحة لإبراز تميز هذا الفعل وقيمته .

ومن الصور المعتمدة على التقابل في شعر بشرى قولها
بيننا غايمة رحلتها على ظهر ناقته : (١)

حَتَّى تَزُورِي بَنِي بَدْرٍ فَإِنَّهُمْ . شُمُّ الْعِرَانِينَ لَأَسْوَدُّ وَلَا جُعْدُ
لَوْ يوزنون كَيْلًا أَوْ مَعَايِرَةً . مَالُوا بِرَضْوَى وَلَمْ يَعْدِلْهُمْ أَحَدُ
الْقَاعِدِينَ إِذَا مَا الْجَهْلُ قِيمَهُ . وَالثَّاقِبِينَ إِذَا مَا عَشَرَ خَمْدُوا (٢)
لَا جَارُهُمْ يَرْهَبُ الْأَحْدَاثَ وَسَطَهُمْ . وَلَا طَرِيدُهُمْ نَاجٍ إِذَا طَرَدُوا
وَمَا حَسَدَتْ بَنِي بَدْرٍ نَصِيحَهُمْ . فِي الْخَيْرِ دَامَ لَهُمْ مِنْ غَيْرِي الْحَسَدُ

فنجد أن الصورة التي رسمها لمدوحيه بني بدر تتجلى من خلال ضدها في غيرهم ، فحين يمدحهم بالشم في أنوفهم ينفي عنهم صورة السواد وماتوحي به صفة (الجعد) المذمومة في هذا

(١) الديوان : ٥٧ (١٢ : ١٧ - ٢١) .

(٢) الثاقب : المضيء والموقد .

والجعد إذا أظفر من السواد . والثاقب إذا أظفر من السواد .
والجعد إذا أظفر من السواد . والثاقب إذا أظفر من السواد .
والجعد إذا أظفر من السواد . والثاقب إذا أظفر من السواد .
والجعد إذا أظفر من السواد . والثاقب إذا أظفر من السواد .

السياق من قصور عن بلوغ المكارم وانتكاس دونها ، وهم الذين يميلون برضوى عند ما توزن أفعالهم ومجدهم بثقله . ويلاحظ أن الشاعر حين اختار (رضوى) شيئا يوزنون به ، كان يريد إظهار أن لا مقارنة بينهم وبين أحد . لذلك فهو يستمر في البحث بعد "رضوى" عن معادل لهم من الجبال أيضا ، فينفي أن يكون (أحد) عدلا لهم . وتستمر الأبيات على هذا المنوال في تقابل الصورة : فهم القاعدون إذا قام غيرهم في الجهل ، وهم الثاقبون الذين يحملون مشاعل الضياء إذا خمدت نار الآخرين الخ .

أما ثاني وجهي المقابلة في شعر بشر فهو المقابلة التي تأتي بين الصورتين ، وهذا اللون منها ينحصر في صور معدودة في شعر بشر ، سنقف على اثنتين منها :

الأولى : في صورة جيش أعدائه وصورة جيشهم في قوله : (١)

وَجَمِيعٌ قَدْ سَمَوْتُ لَهُمْ بِجَمِيعٍ . رَحِيبِ السَّرْبِ لَيْسَ لَهُ كِفَاءُ
لَهُامٍ مَا يُرَامُ إِذَا تَهَافَى . وَلَا يُخْفِي رَقِيبَهُمُ الضَّرَاءُ
لَهُ سَلَفٌ تَنِدُّ الْوَحْشُ عَنْهُ . عَرِضُ الْجَانِبَيْنِ لَهُ زُهَاءُ
صَبَحْنَاهُ لِلنَّيْسِ بِزَحْفٍ . شَدِيدِ الرُّكْنِ لَيْسَ لَهُ كِفَاءُ
بِشَيْبٍ لَا تَخِيمُ عَنِ الْمَنَادَى . وَمُرٍ لَا يُرَوِّعُهَا اللَّقَاءُ
عَلَى شُعْتٍ تَخُبُّ عَلَى وَجَاهِهَا . كَمَا خَبَّتْ مُجَوَّعَةً ضِرَاءُ (٢)

(١) الديوان : ٥ (١ : ٢٠ - ٢٥) .

(٢) شعث : أى خيل شعث وهي الخيل المغبرة . الوجى : أن يشتكى الفرس باطن حافره ويجد فيه وجعا . ضراء : جمع ضار وهو ماضى بالصيـد ولهج بالفرائس (لسان العرب : ضرا) .

حيث تجد أنه قد صور جيش خصومه في امتلاء المكان به ، وسرعة تحركه ، وعزة جنده ، وقوتهم وسيطرتهم على المكان حتى إن رقباءهم لا يحتاجون إلى الاختفاء خلف شجر الضراة ، ثم جاء إلى صورة جيش قومه مظهرًا كثرتهم وعلابتهم حين يقول (شديد الركن ليس له كفاء) ، ثم ركز على شجاعة رجالهم شيئا وشبانًا ، وعلى صلابة خيلهم وماتعانيه في الحرب ، حين اختار لها صورة دالة في البيت الأخير ، حيث نتصورها وهي تعدو على ما بها من حفي وعلة قَدَو الكلاب المجوعة الشديدة الضراوة ، والخلاف الذي يظهر بين الصورتين نجده في أن تصويره لجيش الأعداء اقتصر فيه على ذكر القوة والعدد والعجب بالنفس ، وأنه جاء بصورة جيشهم لتلف صورة ذلك الجيش مهما كان عدده ، وقد حرص فيها على إظهار عنصر المبادرة حين قال (صحناء) فكان ذلك العدد من الأعداء ما التأم وتحرك إلا ليقع فريسة لهؤلاء .

كذلك نجده قد ركّز على الشجاعة والتصميم على اللقاء في جيش قومه ، على حين أنه لم يُركّز في جيش خصومه إلا على عدد هم وإعجابهم بأنفسهم .

والثانية: في تصوير المراعي التي يمنعها قومه عن الآخرين
والمراعي التي يستباحونها من الآخرين في قوله: ^(١)

(١) الديون: ٢٠٧، ٢٠٨ (٤١: ٢٣ - ٢٩) .

- (١) فَإِذْ صَفَرْتُ عِيَابُ الْوُدِّ مِنْكُمْ .°. وَلَمْ يَكُ بَيْنَنَا فِيهَا ذِمَامٌ
فِيَنَّ الْجَزْعَ جَزَعَ عَرِيَّتَاتٍ .°. وَبُرْقَةَ عَيْهَلٍ مِنْكُمْ حَرَامٌ
(٢) سَنَمْنَعُهَا وَإِنْ كَانَتْ بِلَادًا .°. بِهَا تَرْبُو الْخَوَاصِرُ وَالسَّانِمُ
(٣) بِهَا قَرَّتْ لَبُونُ النَّاسِ عَيْنًا .°. وَحَلَّ بِهَا عَزَالِيَهُ الْغَمَامُ
وَعَيْتُ أَحْجَمَ الرُّوَادُ عَنْهُ .°. بِهِ نَقَلُ وَحُودَانُ تُسْوَامُ
(٤) تَغَالَى نَبْتُهُ وَاعْتَمَّ حَتَّى .°. كَأَنَّ مَنَابِتَ الْعَلْجَانِ شَامُ
أَبْخَنَاهُ بِحَقِّي ذِي حِلَالٍ .°. إِذَا مَا رِيَعَ سَرِيهِمْ أَقَامُوا

ففي الصورة الأولى؛ صورة المرعى الممتنع، نجد الإلحاح على
نتائج هذا المرعى ، حين ذكر ذلك في ربولحم الأبل ، وزيادة
سمنها ، ثم قرار النوق التي يحتلبها الناس في هذا المكان ،
الذي يستطيه السحاب فيجود بمائه فيه .

وفي صورة المرعى المباح نجد الإلحاح على صورة النبات
في نموه وزهوه وامتلاء المكان به ، وإحجام الشاعر عن صورة
النتائج ، لأن هذا المرعى ينتزعونه من الآخرين ، فهم الذين
يحرمونهم خضرته وزهوه ، فيعقبون ذلك حسرة في أعدائهم وندما .

ان الشاعر لم يذكر آثار المرعى كما ذكرها هناك ، لأن المرعى

- (١) صفرت : خلت . عياب الود : يعنى القلوب .
(٢) تربو الخواصر : تعظم وتنتفخ ، يعنى خواصر الإبل .
(٣) العزالي : جمع عزلاء وهي قم المزادة . وحل عزاليه : انهمر المطر .
(٤) العلجان : نبات . شام : أى بين ظاهر كالشامة في الوجه .

ليس مرعى قومه ، فهو ليس مرعى دائما لهم ، وانما هو مرعى
احتاجوا إليه فاستباحوه بخلاف ذاك ، الذى يمنعونه دائما ،
فيكون النظر إليه بالآثار المترتبة عليه في الزمن الطويل .

٢ - الصورة وسياق القصيدة

لقد وضح في هذه الدراسة - حتى الآن - اختلاف الصور بين قصيدة وأخرى ، فهناك صور تأتي أحيانا مجملة ، ومفصلة أحيانا أخرى ، وهناك صور تتعاقب في إيقاع سريع ، وصور أخرى تتعاقب تعاقبا متأنيا يشد الصور بعضها برقاب بعض ، إلى غير ذلك من أمور الاختلاف التي سنحاول أن نتبين ارتباطها بالسياق في الصور التالية :

١ - صورة شور الوحش :

لو نظرنا إلى صورة شور الوحش لوجدنا أن بعض القصائد تنتهي بنهاية صورة شور الوحش ، وفي بعضها الآخر ينتقل الشاعر من شور الوحش إلى الفعل الإنساني افتخارا به ، أو مديحا له ، أو هجاء و ذما . فهل هناك اختلاف بين النمطين ؟

إن النمط الأول يلح على نشوة الشاعر إزاء انتصار شور الوحش ، مما يجعله يتأنى في هذه الجزئية ، فيجسد فعل الانتصار في عوالم الضياء والإشراق ، أو ينقل صورة تشفي الشور . أما في النمط الثاني فنرى أن الشاعر ينتقل سريعا إلى القائم بالفعل الإنساني ، وقد لا يذكر في بعض الأحيان نتيجة المعركة .

ويعمل ذلك من خلال تأمل نصوص النمطين بأن الشاعر حين

ينظر إلى صورة شور الوحش ومقاومته للريح والمطر ، وانتصاره على كلاب الصياد ويرى فيها قطاعا متكاملا لصورة البطولة التي يمجدها ويفخر بها ، فيرى في هذه الصورة حيناً عوضاً عن الفعل الإنساني ، فيتعلق بالبطولة فيها ، ويرى حيناً آخر أنّ البطولة في الفعل الإنساني متممة لهذه الصورة ، فيعجل عن التفصيل في تلك إلى الفعل ، وهنا نجد أن الرمز يتحد بالرموز في النمطين ، فحيناً يكتفى الشاعر بالرمز ، وحيناً يستكمل صورته بصورة المرموز.

ففي القصيدة رقم (١١) التي تبدأ بقوله :

أَمِنْ لَيْلَى وَجَارَتِهَا تَرُوح . . وَلَيْسَ لِحَاجَةٍ مِنْهَا مُرِيح

وتنتهي بصورة الشور الوحشي ، نجد أن بشرا وقف وقفة متأنية أمام خروج الشور ظافرا مرتين ، الأولى حين تغلب على البرد والمطر فأصبح سليما معاشي :

وَأَضْحَى وَالضَّبَابُ يَزِلُّ عَنْهُ . . كَوَقِفِ الْعَاجِ لَيْسَ بِهِ كُدُوح
فَجَالَ كَأَنَّ نَضْعًا حُمِيرِيًّا . . إِذَا كَفَرَ الْغُبَارُ بِهِ يَلُوح (١)

ولقد حرص الشاعر على أن يقرن هذه السلامة ببياض الشور وتلاؤه ، وسلامة ذلك البياض من أى أثر يخدشه ، فهو سوار

(١) الديوان : ٥١ (١١ : ١٤ ، ١٥) وقف العاج : السوار من العاج . النصع : ضرب من الثياب شديد البياض.

العاج الصافي البياض ، وهو النَّصْعُ الحميرى الذى يتلأأ بريقا
حين يغطيه الغبار.

والثانية حين خرج الثور منتصرا من معركته مع الكلاب في
قوله: (١)

وَعَادَ رَفْلَهَا مُتَشَتِّتَاتٍ .: عَلَى الْقِسَمَاتِ شَامِلَهَا الْكُدُوحُ
وَأَصْبَحَ نَائِيبًا مِنْهَا بَعِيدًا .: كَنَصْلِ السَّيْفِ جَرَدَهُ الْمَلِيحُ
وَأَضْحَى لَاصِقًا بِالصُّلْبِ يَنْه .: ثَمَائِلُهُ كَمَا قَلَّ الْمَنِيحُ
وَأَصْبَحَ يَنْفُضُ الْغَمَرَاتِ عَنْهُ .: كَوَقْفِ الْعَاجِ طُرْتُهُ تَلُوحُ

(١) الديوان: ٥٣ (١١- ٢٤) القسمات: الوجوه وأحدها قسمة. الكدوح:
الخدوش. ثماله: جمع شميلة وهي البقية تبقى من العلف والشراب في
بطن البعير وغيره. المنيح: من قداح الميسر. وذكر ابن الانبارى في
شرح المفضليات: ٧٠٧ بيروت، ١٩٢٠م، أن الكلابى قال: (المنيح
خرّاج ولاّج، ومشهر مشهور). وقال ابن قتيبة (وله موضع يحمّد
فيه، فإذا رأيت محمدا مذكورا بحظ فهو قدح يمتنع أى يستعّار
فيدخل في القداح لثقتهم بفوزه وسرعة خروجه، أى قدح كان من
من السبعة ذوات الحظوظ). انظر ابن قتيبة: الميسر والقداح: ٥٩
القاهرة ١٣٤٣هـ.

ويقول الدكتور/عادل الفريجات: (إنه لو فهمنا من لفظ
المنيح أنه ذلك القدح الذى لا غنم له ولا غرم، ومن شرح البيت
كما يرى محقق الديوان "أن الثور جال وعاد منهوك القوى دون
أن يغنم ويغرم كالمنيح من قداح الميسر: حاشية الديوان ص ٥٣"
لو فهمنا البيت كذلك لكان نضال الثور عبثا ولأحدث هذا الفهم
شرحا كبيرا في سياق النص) ولذلك تأول المنيح بأنه اسم فـرس
لقيس بن مسعود أو القرين أخى بنى تميم (تاج العروس: منـح)
وأجاز أن يحمل على معنى أحد قداح الميسر ولكن على الوجه
الذى يحمّد فيه ذلك القدح. انظر: د. عادل الفريجات: إضافات في
النقد الأدبي: منشورات دار أسامة - دمشق عام ١٩٨٥م - ط ٢ - ص ٤٣،

حيث نرى في هذه الصورة الإشارات التي تنبئ عما يختلج في ذهن الشاعر عند إقامة هذه الصورة ، التي يُحْمَلُها مشاعره نحو النصر ، وتشفيه من الهزيمة ، وكأن النصر الذي يجسده للشور نصره على أعدائه ، والهزيمة التي يلحقها بالكلاب هي الهزيمة التي يلحقها بالأعداء ، فنرى الكلاب وهي معدودة قد أصبح لها قلّ مشئت ، ونرى الشاعر يستبطن فعل الهزيمة في وجوهها ، فتتراى وقد شملها الجراح والنصب ، والمقابل لهذه الصورة صورة الشور الوحشي الذي يبدو كالسيف يتلأل ويشرق ، وينبئ بالفعل الحاسم ، لكن هذين التلألؤ والبيض مرهونان بالإجهااد الذي يتراءى في قوله :

وَأَضْعَى لاصِقًا بِالصُّلْبِ مِنْهُ . شَمَائِلُهُ كَمَا قَلَّ النَّيِّحُ

حيث حمل هذا البيت الكناية عن الإجهااد حين جعل ماتبقى في معدته من طعام وشراب ملتصقا بصلبه كما قال أسماء بن خارجة في وصف الذئب: (١)

فَطَوَى شِمِيلَتَهُ فَأَلْحَقَهَا . . بِالصُّلْبِ بَعْدَ لَدُونَةِ الصُّلْبِ

وحين نقف عند الغمرات التي يدفعها الشور ، ننقل الى مقابل القسمات التي شملها الكداح ، فتأمل حينئذ نشوة التشفي بانتصار الشور وخلاصه ما ينتقصه ، ويشل حركته القوية الفاعلة.

(١) الأصمعي : الأصمعيات : ٥٠ (١١ : ٢٠) .

وبينما كان الشور في المرة الأولى يزل الضباب عن جسمه ليصبح كوقف العجاج ، نجده في المرة الثانية هو الذي يقوم بالفعل ، فينفذ الغمرات عنه ليقف كالعجاج ملوحاً بطرته ، لأنه هنا هو الذي يقوم بالفعل لكي تتحقق له النجاة ، فيعلن زهوه بذلك (ولنتأمل في ذلك التناغم المطرب بين حركة شعر الناصية ، ومعنى الخلاص من غم أو غرق أو ضيق فهو رمز موفق غاية التوفيق) .^(١)

ونجد أن هناك فرقا بين رموز الاشراق والتلألؤ في حالتى ظفر الشور ، ففي الحالة الأولى لم تكن هناك إشارة الى السيف وفي الحالة الثانية جاء السيف رمزا من رموز التلألؤ ، ولعل ذلك يعود الى أن النجاة هناك نتيجة للصبر والاحتمال ولا دخل للفعل فيها ، وجاءت النجاة هنا مقترنة بفعل الشور وحركته ، ومن هنا اقترنت صورته بوسيلة من وسائل النصر في الفعل الإنساني ، وهي السيف ، حين ينجرّد من غمده في يد من يلوح به ويهزه قبل دخول المعركة .

وفي قصيدة رقم (٢١) التي تنتهي عند صورة الشور الوحشي يلح على الاشراق ، والأنفة ، والاقتراب من مصدر الضياء (الشمس) :

(١) د . عادل الفريجات : كتابه السابق : ٤٣ .

وَمَرَّ بِهَارِي جَانِبَيْهِ كَأَنَّهُ .°. عَلَى الْبِيدِ وَالْأَشْرَافِ شُعْلَةٌ مُقْبَسٌ
يَقُومُ إِذَا أَوْفَى عَلَى رَأْسِ هَضْبَةٍ .°. قِيَامَ الْغَنِيْقِ الْجَافِرِ الْمُتَشَمِّسِ (١)

فنرى توحيد الشور بالنصر واختياله ، فلم يعد حوله إلا ظله يباريه
وأصبح حاويا لمساحات شاسعة من المكان يقوم فيها كأنه
الشعلة التي تهدي الحائرين ، كذلك نلاحظ استعلاءه بهذا
النصر فقد أصبح في هذا المكان العالي كالفحل الكريم الذي
عزف عن الضراب ، وأنس بضياء الشمس ، التي يجد أن ما حققه
من فعل — فكان كشعلة المقبس — يقربه إليها .

وينتهي قصيدته رقم (٢٥) بالتشفي بانتصار الشور في صورة
يظهر فيها التآني في الوقوف عند ظفر الشور حين يقول : (١)

يَخْشُ بِمِدَارِهِ الْقُلُوبَ كَأَنَّمَا .°. بِهِ ظَمًا مِنْ دَاخِلِ الْجُوفِ يَنْقَعُ
بِأَسْحَمَ لَأَمْ زَانَهُ فَوْقَ رَأْسِهِ .°. كَمَا نَفَذَتْ هِنْدِيَّةٌ لَا تُصَدِّعُ

فنرى الإلحاح على ظمأ الشور إلى دماء هذه الكلاب ، وكأنه ظمأ
الشاعر إلى النيل من أعدائه ، ذلك الإلحاح الذي يجعل طعنة

(١) الديوان : ١٠٤ : (٢١ : ٢٠ ، ٢١) يباري جانبيه : قال أبو علي الفارسي
في كتاب الشعر : أى ظل جانبيه عن يمين وشمال ، قال الأحول :
كلما رآه ظن أنه شئ * (كتاب الشعر : ٢ / ٢٤٥) . الغنيق : الفحل
المكرم من الابل . الجافر : الفحل الذي انقطع عن الضراب . المتشمس :
النفور الذي لا يستقر لنشاطه وحدته وشغفه .

(٢) الديوان : ١٢٢ : (٢٥ : ١٧ ، ١٨) أسحم : أى قرن أسود . لأم : شديد .

الشور كالطعنة بالسيوف الهندية ، فينتقل فعل الإنسان إلى فعل الحيوان ، فيمجد الشاعر الحيوان ، ويتشفى بفعله .

وفي القصائد التي لا تنتهي بصورة الشور الوحشي ، لا نرى الإلحاح على ظفر الشور وانتصاره ، وإنما نجد الشاعر يقرن بين الفعلين فعل الشور وفعل الإنسان ، فينتقل من معركة الشور إلى موقف الشاعر من أعدائه وخصومه ، كما رأينا سابقا في قصيدته رقم (١٦) التي تبدأ بقوله :

أَلَيْلَى عَلَى شَخْطِ الْمَزَارِ تَذَكَّرُ . . . وَمِنْ دُونِ لَيْلَى ذَوِ حَارٍ وَمَنُورٍ

والتي وقفنا عندها في الباب الثاني .^(١)

وكما نراه في قصيدته رقم (١٢) التي تبدأ بقوله :

بَانَ الْخَلِيطُ وَلَمْ يُوفُوا بِمَا عَاهَدُوا . . . وَزَوَّدَكَ اشْتِيَاقًا أَيْمَةً عَمَدُوا

والتي ينتقل فيها من مفارقة شور الوحش لكلاب الصيد ، حين وصفه بأنه (مجرب الطعن فتال لها جسد) إلى الناقة التي يفضلها عليها ، وكأنه يجد في بلوغها إلى مدوحيه بني بدر تنمة لانتصار الشور حين يصل إلى هؤلاء فيصفهم بالشمم والتفوق على الآخرين وبالإشراق :^(٢)

(١) انظر ص (١٢٩ - ١٨٦) من هذه الدراسة .

(٢) الديوان : ٥٧ ، ٥٨ (١٢ : ١٤ - ٢١) فتال : كثير الفتل والدوران ، وربما كان بمعنى المخادع من قولهم : ما زال فلان يفتل من فلان في الذروة والغارب . الجسد : الدم : اليابس .

فَمَارَسَتْهُ قَلِيلًا ثُمَّ غَادَرَهَا .°. مَجَرَّبُ الطَّغْنِ فَتَّالٌ لَهَا جَسَدُ
 أَذَاكَ أَمْ تِلْكَ لَا بَلَّ تِلْكَ تَفْضُلُهُ .°. غَبَّ الْوَجِيفَ إِذَا مَا أُرْقَلَتْ تَخِيدُ
 لَمَّا تَخَالَجَتِ الْأَهْوَاءُ قُلْتُ لَهَا .°. حَقٌّ عَلَيْكَ دَوُوبُ اللَّيْلِ وَالسَّهْدُ
 حَتَّى تَزُورِي بَنِي بَدْرٍ فَإِنَّهُمْ .°. شُمُّ الْعَرَانِينَ لَا سُودَ وَلَا جُعْدُ

وفي القصيدة رقم (٤١) التي بدأت بقوله :

أَحَقُّ مَا رَأَيْتُ أَمِ احْتِيَالُ .°. أَمِ الْأَهْوَالُ إِذَا صَحْبِي يِيَامُ

يذكر بشور الوحش ، ومقاومته للبرد والمطر ، ويجسد خروجه
 ناجيا من تلك الليلة قائلا :^(١)

فَبَاتَ يَقُولُ : أَصْبَحُ لَيْلٌ حَقَّتْ .°. تَجَلَّى عَنْ صَرِيْمَتِهِ الظَّلَامُ
 وَأَصْبَحَ نَاصِلًا مِنْهَا ضَعِيًّا .°. نُصُولُ الْعَقْدِ أَسْلَمَهُ النَّظَامُ

ثم يقول بعد ذلك مباشرة :^(٢)

أَلَمْ تَرَ أَنَّ طَوَلَ الدَّهْرِ يُسْلِي .°. وَيُنْسِي مِثْلَمَا نُسِيتُ جُذَامُ
 وَكَانُوا قَوْمَنَا فَبَغَوْا عَلَيْنَا .°. فَسَقْنَاهُمْ إِلَى الْبَلَدِ الشَّامِي

ولربما كان عدم إقامة معركة للشور منسجما مع سياق القصيدة ، التي

(١) الديوان : ٢٠٥ (٤١ : ١٣ ، ١٤) صريمته : أى الرملة التي كان فيها ، والصريمة من الرمل : القطعة الضخمة تنصرم عن سائر الرمال .
 النظام : الخيط الذي ينتظم الجواهر .

(٢) الديوان : ٢٠٥ (٤١ ، ١٦) وفي البيت الثاني : اقوا .

يجد الشاعر- فيها نفسه أمام قومه الذين لا يود أن يتشفى عليهم ويريد أن يذكرهم بحبال الود الجامعة بينهم ، وكأن نجاة الثور من هذه الليلة هي النجاة لقومه من هذه الخصومة التي لم يكن منها بد ، والتي كان ذكر الشاعر لها مجللا بالحسرة والندم ، وحينما فخر الشاعر كان فخره عاما لا يقترن بفعل معين ضدهم .

ولقد فسر الدكتور/ وهب رومية هذا الإجمال من وجه آخر ، حين جعل القصة مرآة لحال الشاعر النفسية فقال (لقد شكك الثور قليلا ثم خرج من شكواه ، فلم تعترضه كلاب ، ولم يخش نبأة الأنيس ، شأنه في ذلك شأن بشر الذي شكك من بغى قومه ، ثم خرج الى الفخر عليهم ، وغلا في ذكر بأس بني أسد)^(١)

لكن الوجه الذي قد ساء بيدو أو شق صلة بسياق النص ، حين ننظر الى الروح التي تستقطب النص ، وتجعل القصيدة من بدايتها الى نهايتها عزاء وسلوانا عن هذه القطيعة .

٢ - صورة الناقة

لو تأملنا صورة الناقة لرأيناها كذلك تتأثر بسياق النص ، وتتلون بأجوائه ، فحينما تراها قاتمة مرعدة ، وحينما نجد لها قوينة نشيطة ، وحينما تجد الشاعر يتابع أعضائها ونشاطها ومقاومتها لما

(١) د . وهب رومية : الرحلة في القصيدة الجاهلية : ٢٢٠ .

يعترضها من حرّ ونصب وقر وسكون ، وحينئذ لا يذكر من ذلك إلا
النزر اليسير ثم ينتقل منها إلى حيوان الوحش أو أفعاله وأفعال
قومه .

(١) فمن صور الناقة المهددة قول بشر:

فَكَلَّفْتُ مَاعِنْدِي وَإِنْ كُنْتُ عَامِدًا .° من الوجد كالشَّكْلَانِ بَلْ أَنَا أَوْجَعُ
أَمُونًا كَدُكَانِ الْعِبَادِيِّ فَوْقَهَا .° سَنَامٌ كَجُثْمَانِ الْبَلِيَّةِ أَتْلَعُ
تَرَاهَا إِذَا مَا أَلَّ حَبَّ كَأَنَّهُمَا .° فَرِيدٌ بِذِي بَرْكَانٍ طَاوٍ مُلَمَّعٍ
لَهُ كُلُّ يَوْمٍ نَبْأَةٌ مِنْ مُكَلَّبٍ .° تُرِيهِ حَيَاضَ الْمَوْتِ ثُمَّتَ تَقْلِيْعُ

التي قال فيها الدكتور وهب رومية في سياق تحليله للقصيد
(في إذا وصلنا إلى ناقة الشاعر داخلتنا رهبة عميقة ، وعلانا خشوع
مخيف) ثم يورد البيتين الأول والثاني ليقول : (أرأيت كيف صور
الشاعر ناقته ؟ ! أرأيت هذه الجنازة المحمولة على ظهرها ؟) (٢)
وسنعود إلى النص لتبين المسار الذي انتظم النص ، وقاد إلى
هذه الصورة .

اننا منذ البدء نقف على محبوبة الشاعر نائية في مكان قصي
مخيف ، يتبدى الخوف من اسمه (غول) ودون هذا المكان الذي

(١) الديوان : ١١٩ ، ١٢٠ (٢٥ : ٩ - ١٢) البلية : الناقة التي
كانت تعقل في الجاهلية عند قبر صاحبها لاتعلف ولا تسقى
حتى تموت . أتلع : طويل مرتفع .

(٢) د . وهب رومية : كتابه السابق : ٢١٨ .

شعف به الشاعر واديان منبسطان هما بطن فلج ، ولعلع ، ونمضي
مع الصورة فيزداد الشوق ليصل إلى الشعف والوجع ، حين تتراعى
أمامنا (رملة) وقد اكتمل استحضارها من (رميلة) إلى التكبير (رملة) ،
ومع قوة الاستحضار لا تزال في قياس المسافة بين هذا المكان
المخيف ، وبين الشوق الذي يتضخم لرملة التي لا تزال تلح عليه
فيتابعها متابعة الفزع ، مما يجعله عرضة لاختلاج عينه وللوهم ،
الذي يجعله يعلن رجاءه البعيد المنال في قوله :^(١)

أَصَوْتُ مُنَادٍ مِنْ رُمَيْلَةٍ تَسْمَعُ . . . يَغُولُ وَدُونِي بَطْنُ فُلَجٍ ، فَلَعَلَّعَ
أَمْ اسْتَحَقَبَ الشَّوْقَ الْفَوَادُ فَإِنِّي . . . وَجَدْتُكَ مَشْعُوفَ بِرُمَيْلَةٍ مُوجَّعِ
يَظَلُّ إِذَا حَلَّتْ بِأَكْنَافٍ بِشِشَةٍ . . . يَهْيِمُ بِهَا بَعْدَ الْكَرَى وَيَفْزَعُ
إِذَا اخْتَلَجَتْ عَيْنِي أَقُولُ لَعَلَّهَا . . . فَتَاةُ بَنِي عَمْرِو بِهَا الْعَيْنُ تَلْمَعُ

إنه الشوق الذي تتداني دونه قوى الشاعر ، سمعه ، فؤاده ،
لهه ، بصره ، ثم ينتقل منه إلى سيرة حياته التي يرى أن الموت
يجللها في لذاتها حين يتناول :^(٢)

وَعِشْتُ وَقَدْ أَفْنَى طَرِيفِي وَتَالِدِي . . . قَتِيلَ ثَلَاثٍ بَيْنَهُنَّ أَصَرَّعُ
فَإِنَّ سِقَاطَ الْخَمْرِ كَانَتْ خَبَالَهُ . . . قَدِيمًا فَلُومُوا شَارِبَ الْخَمْرِ أَوْ دَعُوا
وَحُبَّ الْقِدَاحِ لَا يَزَالُ مُنَادِيهَا . . . إِلَيْهَا وَإِنْ كَانَتْ بِلِيلٍ تَقَعَّقَعُ

(١) الديوان ١١٨ (٢٥ : ١ - ٤) .

(٢) الديوان : ١١٩ (٢٥ : ٥ - ٨) .

نِغَاءُ الْحَسَانِ الْمُرَشَّاتِ كَأَنَّهَا .°. جَاذِرٌ مِنْ بَيْنِ الْخُدُورِ تَطْلَعُ

فالخمر خيال ، والقداح مغامرة في المجهول ، يفصح عنها بتقعقعها
في جنح الليل ، وعيون الحسان وحدهن رشق بالسهام ، ومن
هذه الجهة نجد أن ملذات بشر الثلاث تختلف عن الملذات
الثلاث التي يطلبها طرفة بين العبد ، إذ أن طرفة لا يخشى الموت
إلا لأنه يحرمه منها :

فلولا ثَلَاثُ هُنَّ مِنْ عَيْشَةِ الْفَتَى .°. وَجَدَّكَ لَمْ أَحْفَلْ مَتَى قَامَ عَوْدِي
فَمِنْهُنَّ سَبَقَ الْعَاذِلَاتِ بِشَرِّةٍ .°. كَمَيْتٌ مَتَى مَاتُوعٌ بِالْمَاءِ تُزِيدُ
وَكُرِّي إِذَا نَادَى الْمُضَافُ حُحْبًا .°. كَسِيدَ الْغَضَا فَبَهْتَهُ الْمُتَوَرِّدُ
وَتَقْصِيرُ يَوْمِ الدَّجْنِ وَالِدَّجْنُ مُعْجَبٌ .°. بِبَهْنَكَةٍ تَحْتَ الطَّرَافِ الْمُعَمَّدِ (١)

على حين يرى بشر أن الموت يكتنفه من جهة ملذاته ، فهو
قتيلهن الذي يصرع بينهن ، ولذلك فإنه حين ينتقل إلى ناقتيه ،
ينتقل إليها بالموت الذي يحمله والذي أصابه بالوجد ، فأضحى
أكثر وجعا من الشكلا ن الذي نال الموت منه مانال ، فيحمل الموت
أمامه وهو ينظر إلى ناقتيه ، فيقيم لها الصفات المعوضة من الموت

(١) التبريزي: أبو زكريا يحيى بن علي الخطيب: شرح القصائد العشر
١٧٣، ١٧٤ - تحقيق: محمد محيى الدين عبد الحميد - مكتبة
محمد علي صبيح - ط ٢ عام ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م. عوده: ممن
يحضره عند موته في مرضه وينوح عليه. المضاف: الذي قد أضاقت
الهموم. المحنّب: فرس أقنى الذراع. سيد الغضا: الذئب.
المتورّد: الذي يرد الماء.

في الأمن وشدة الحفظ ، ولكن مخايل الموت لا تلبث أن تتجمع أمام ناظره ، وتستقر على ظهر ناقته ، فكلما أمعن في النظر إليها لم يبر في سنامها إلا الموت ، وإذا انتقل إلى شور الوحش ، لم يحدثنا عن صفاته طويلا ، ولم يحدثنا عن معاناته مع البرد والمطر ، وإنما أقامه أمامنا بين حياض الموت ، تلك الحياض التي استمرت مجللة للصورة ، ولم تسمح بمرور صورة التلألؤ والإشراق التي نراها لشور الوحش حين ينتصر ، واكتفت بأن تختم المشهد بالتشفي من الكلاب ، وبمنظر طعنة الشور ، وهكذا نجد أن القصيدة تبدأ بالفزع والخوف الذي ما يلبث أن يجللها برهبة الموت لتنتهي به .

وفي القصيدة رقم (٣٢) والتي تبدأ بقوله :

هَلْ لِلْحَلِيمِ عَلَى مَافَاتٍ مِنْ أَسْفٍ .°. أَمْ هَلْ لِعَيْشٍ مَضَى فِي الدَّهْرِ مِنْ خَلْفٍ

تسير صورة الناقة على النحو التالي : (١)

فَسَلِّ هَمَّكَ عَنْ سَلْمَى بَنَاجِيَةٍ .°. خَطَّارَةٌ تَغْتَلِي فِي السَّبَبِ الْقَذْفُ
وَجَنَاءُ مُجْفَرَةِ الْجَنْبَيْنِ عَائِفَةٍ .°. بِكُلِّ خَرْقٍ مَخُوفٍ غَيْرِ مُعْتَسَفٍ

حيث نلاحظ أن صورة الناقة تتسم هنا بالمغامرة ، فهي العاسفة التي تسير على غير هداية ، وهي التي تسير في طريق غير مألوف ، كذلك نجد في صفاتها النشوة والنشاط فهي الخاطرة بذنبها ،

وهي التي ينفجر الفعل من داخلها فتغتنى به في قضا الصحره المتسع ، وكان الفعل المنبعث من داخلها هو الذي يباعد ما بين جنبهها (مجفرة الجنبين) ، كذلك نلاحظ أن الشاعر لم يحصر على إبراز ما يعترض الناقه ، لأنه — على ما يبدو — مشغول بروح المغامرة فيها عما تلقاه ، ولقد جاءت هذه الروح منسجمة مع سياق النص الذي جاء بتذكر الحليم المجرب لما مضى من سالف أيامه وشبابه ، فيرى فيه اللهو والفتوة والمغامرة ، مقابل ما هو فيه من عقل وتوازن وعزوف عن المغامرة ، وركون إلى السلامة والدعة ، فأخذ يندب ما كان عليه :

هَلْ لِلْحَلِيمِ عَلَى مَافَاتٍ مِنْ أَسْفٍ .°. أَمْ هَلْ لِعَيْشٍ مَضَى فِي الدَّهْرِ مِنْ خَلْفٍ

وأصبح لا يريد أن يعيش الا في تلك الأجواء التي يجد فيها مطامح نفسه :^(١)

هَذَا وَإِنْ كُنْتُ قَدْ عَرَيْتُ رَاحِلَتِي .°. مِنَ الصَّبَا وَعَدَلْتُ اللَّهُوَ لِلْخَلْفِ
فَقَدْ أَرَانِي بِبَانِقِيَاءَ مُتَكِنًا .°. يَسْمَعُ وَلِيدَانِ بِالْحَيْتَانِ وَالرَّغْفِ

وهنا نجد أن صورة الناقه المتفتية المغامرة ، ما لبثت أن حملت حياة صباه كلها ، فكان الشاعر حين ودع الصبا ، قد أراح راحلته ، وحط عنها قتودها ، وهذا يتفق مع رؤية زهير بن أبي سلمى

(١) الديوان : ١٥٨ ، ١٥٩ (٣٢ : ٨ ، ٩) .

حين قال :^(١)

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى وَأَقْصَرَ بِاطِلُهُ . وَعُرِّيَ أَفْرَاسُ الصَّبَا وَرَوَّاحِلُهُ

وفي القصيدة رقم (٢٣) ذات المطلع :

عَفَا رَسْمٌ بِرَامَةٍ فَالتَّسْلَاعُ . فُكْتُبَانَ الْحَفِيرِ إِلَى لِقَاعِ

جاءت صورة الناقه على النحو التالي :^(٢)

وَقَدْ أَمْضَى الْهُمُومَ إِذَا اعْتَرَتْنِي . بِحَرْفٍ كَالْمَوْلَعَةِ الشَّنَاعِ
تَرَى فِي رَجْعٍ مِرْفَقِهَا نُتُوءًا . إِذَا مَا الْأَلُّ خَفَّقَ لَا رَتْفَاعِ

فاكتفت الصورة بالإشارة الخاطفة حيث أشارت إلى صورة البقرة الوحشية في لوعتها ، وسرعتها . ومع ذلك ركزت على صورة القوة في الناقه في صفة الحرف ، وفي حركة يدها ، وقد جاء ذلك انسجاما مع حركة النص الذي اتسم بالايقاع السريع في صورته المتتابعة ، حيث نقف في النص على رسوم الديار وما بهما من الغزلان والبقر ، وما أصابها من مطر في إشارات خاطفة لم نستطع أن نتأمل منها مليا إلا صورة وجده ب (سلمى) التي أخذ يكررها ، ثم انتقل إلى بطولات قومه المتعددة في صور تركز على جانب الفعل الذي حققوه ، وكان بشرا حين اقتنص من الناقه صفة الحرف ، وما لاحظته في سرفقها ، أراد أن يقرنه بقوة الأبطال

(١) الأعلام الشنتمرى : شعر زهير بن أبي سلمى : ٤٥ .

(٢) الديوان : ١١٠ (٢٣ : ٩ ، ١٠) .

من قومه :

بُكِّلَ مُجَرَّبٌ كَاللَّيْثِ يَسْمُو .: إلى أَقْرَانِهِ عَهْلَ الذَّرَاعِ^(١)

ونظن كذلك أن الشاعر حين وجد في فعل قومه هذه البطولات التي عددها ، أغناه ذلك عن الإطالة في صورة الناقة ، وهذه الملاحظة تدعونا إلى العودة إلى ديوان بشر لنجد أنه أطال الوقوف عند الناقة وفعلها وتتبع أعضائها في قصيدتين : الأولى ذات المطلع :^(٢)

كَفَى بِالنَّايِ مِنْ أَسْمَاءَ كَافِي .: وَلَيْسَ لِحُبِّهَا إِذْ طَالَ شَافِي

والثانية ذات المطلع :^(٣)

تَنَاهَيْتَ عَنْ ذِكْرِ الصَّبَابَةِ فَاحْكِمِ .: وَمَاطِرِي ذِكْرَ الرِّسْمِ بِسَمْسَمِ

ولعل ذلك يعود إلى أنه لم ينتقل من صورة الناقة في كل من القصيدتين إلى بطولاته وبطولات قومه ، وإنما انتقل في الأولى إلى أوس ، وقصر بقية القصيدة على مدحه ، وفي الثانية إلى مديح ابن قران ، وقصر بقية القصيدة على مديحه أيضا ، ولذا فإنه وجد في الثاني عند ناقتة ومغالبتها للصحراء عوضا عن مفاخرته بفعله وقومه ، فأطال في ذلك ، ليكون للذات نصيب

(١) الديوان : ١١٠ (٢٣ : ١٢) .

(٢) الديوان : ١٤٢ .

(٣) الديوان : ١٩٢ .

أمام المدوح .

٣ - صورة مقدمة القصيدة :

ومما يتضح فيه تأثير السياق صورة مقدمة القصيدة ، فلو
نظرنا الى القصيدة رقم (١٨) لوجدنا أن الصورة تختتم بصورة
العفاء التام الذى لا يبقى إلا آثار الرياح التى عفت الديار :^(١)

عَفَّتْ أَطْلَالُ مَيَّةَ الْجَنْبِيرِ .: فَهَضْبُ الْوَادِيَيْنِ فُبُرْقِ إِمْرِ
تَلَاعِبَتِ الرِّيحُ الْهَوَجُ مِنْهَا .: بِذَى حُرُضِ مَعَالِمِ اللَّبْصِيرِ
وَجَرَّ الرَّاسَاتِ بِهَا دُيُولَا .: كَأَنَّ شِمَالَهَا بَعْدَ الدَّهْرِ
رَمَادٌ بَيْنَ أَظْآرِ شَلَاثٍ .: كَمَا وَشِمَ الرِّوَاهِشُ بِالنَّوُورِ

ونظن أن ذلك ينسجم مع فعل الرماح والسيوف التى بقيت شاهدا
على الحسم وعلى القطيعة التى حلت بين الحيين المتحاربين :

فَقَدْ تَرَكَ الْأَسِنَّةُ كُلُّ وَدٍّ .: سَحَابَاتٍ زَهَبْنَ مَعَ الدَّهْرِ
لَمَّا قَطَّعْنَ مِنْ قُرْبَى قَرِيبٍ .: وَمَا تَلَفْنَ مِنْ يَسَرِّ يَسُورِ

فقد أضحى الفعل والأثر هنا للأسنة كما هو هناك لرياح الشمال
والدهور ، ولذلك نجد أن الدهور التى رأينا فعلها فى العفاء ،

(١) الديوان : ٩٤ ، ٩٥ (١ - ٤) يريد بالأظآرها هنا : الأثافي .
الرواهش : عصب وعروق فى الذراع . النور : دخان الشحم
يعالج به الوشم . ويحشى به حتى يخضر .

قد حضرت هنا حاملة ما استقر لها في الذهن في مقدمة القصيدة ،
لتعفي على الود الذي استحال الى سحابات ذاهبة معها .

وفي قصيدته الفائية في مديح أوس التي يقول في مقدمتها :^(١)

كفى بالنأي من أسماء كافي . . . وليس لحبها إن طال شافي
بلى إن العزاء له دواء . . . وطول الشوق ينسيك القوافي
فيا لك حاجة ومطال شوق . . . وقطع قرينة بعد اختلاف
كأن التحمية قام فيها . . . لحسن دلالها رشاً موافى
من البيض الخدود بذي سدير . . . ينشئ الغصن من ضال قضاف
أو الأدم الموشحة العواطي . . . بأيديهن من سلم النعاف
كأن مدامة من أذرعات . . . كميئاً لونها لون الرعاف
على أنيابها بغريض مزن . . . أحالته السحابة في الرصاف

نجد أن المقدمة وإن كانت تندب ودا قد انصرم ، وقرينة قد
انقطعت ، فانها نضرة بالتفاؤل والإقبال على الحياة ، في ثياب
التحمية ، وفي الرشاً ، وفي الأدم التي تنوش الضال ، وفي ماء
الثغر الذي يصبح مزناً سطوراً .

(١) الديوان : ١٤٢ ، ١٤٤ (٢٩ : ١ - ٨) الأتحمية : ثياب من ثياب اليمن .
الضال : شجر صغير دقيق العيدان . قضاف : جمع قضيف وهو الدقيق
الرقيق . الموشحة : التي لها طرقتان من جانبيها تخالفان لونها
كالوشاح . العواطي : الظباء التي تتناول وترفع أيديها وتضعها على
الغصن . النعاف : جمع نعف وهو السفح ينحدر من حذوة الجبل
ويرتفع عند منحدر الوادي . الرعاف : الدم الذي يسبق من الأنف .
الرصاف : جمع الرصف وهو الماء الذي ينحدر من الجبال على الصخر
فيصفو .

ونرى الشاعر أيضا في حالة نشوة بهذه الذكريات التي يختار لها ألوانا متعددة من التشبيهات ، فهي من البيض الخدود ، أو من الأدم الموشحة العواطى ، وقبل أن يذكر ريقها حضر إلى ذهنه ما يجده فيه من ابتهاج فشبهه بالمدامة ، التي غدت مياهها مطرة لينة ، وإذا كنا نجد أن من الندرة وصف الماء باللين ، إلا أن شدة تعالق بشر بهذه الذكريات المفرحة ، جعلته ينقل لنا هذه الصورة للماء .

ولقد جاء ذلك انسجاما مع سياق النص الذى جاء في مديح أوس بن حارثة والاعتذار إليه ، بعد أن مَنَّ عليه بالحياة .

ومن تأثير السياق على الصورة في المقدمة مانجده من اختلاف بين هاتين الصورتين اللتين — سبق الوقوف عندهما — الأولى قوله :^(١)

وَمَا مُغْزِلُ أَدَمَاءُ أَصْبَحَ حِشْفُهَا .: بِأَسْفَلِ وَاٍ سَيْلُهُ مُتَصَوِّبُ
خَذُولٌ مِنَ الْبَيْضِ الْخَدَوِ دَنَالَهَا .: أَرَاكَ بِرَوْضَاتِ الْخُرَامِ وَحُلْبُ
بِأَحْسَنَ مِنْهَا إِذْ تَرَأَتْ وَذُو الْهَوَى .: حَزِينٌ وَلَكِنَّ الْخَلِيطَ تَجَنَّبُوا

والثانية قوله :

لِيَالِي تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ .: بَيْرُفٌ كَأَنَّهُ وَهْنًا مُدَامُ
وَأَبْلَجُ مُشْرِقِ الْخَدَّيْنِ فَخَمٍ .: يُسَنُّ عَلَى مَرَاغِمِهِ الْقَسَامُ

(١) الديوان : ٨ (٢ : ٣ - ٥) .

تَعَرَّضَ جَابَةُ الْمِدْرَى خَذُولٍ .°. بِصَاحَةِ فِي أَسْرَتِهَا السَّلَامُ
وَصَاحِبُهَا غَضِيضُ الطَّرْفِ أَخْوَى .°. يَضُوعُ فُؤَادُهَا مِنْهُ بَغَامٌ^(١)

إن يظهر الاختلاف بينهما فيما يلي :

(١) لم يذكر في الأولى شباب الغزال وأشار إليه في الثانية حين وصفها بأنها جابة المدرى .

(٢) فصل في الأولى في خصوبة الوادى حين ذكر السيل وأنواع النبات من الخزامى والحلب وأوجز في الثانية .

(٣) عبر عن وليد الغزال هناك ب (خشفها) وذكرها بصفة الأمومة (مفزل) وعبر عن ذلك هنا بقوله (صاحبها) .

فما هو سر هذا الاختلاف ؟

يظهر من المقابلة بين سياق النصين أن الصورة الأولى جاءت في سياق التنفير من الحرب ، ونظرة العاقل المجرب الذى يدرك العاقبة ، ولهذا جاء الحلف يشع وقارا على هذا الشعور الذى^(٢)
يشعر به نحو بني سعد :

نَزَعْتُ بِأَسْبَابِ الْأُمُورِ قَدْ بَدَأَ .°. لَدَى اللَّبِّ مِنْهَا أَيْ أَمْرِيهِ أَصُوبُ

(١) الديوان : ٢٠٢ (٤١ : ٥ - ٨) بذى غروب : أى الشفر . مراغمه : الأنف وما حوله . القسام : الجمال والحسن . السّلام : بفتح السين : جمع سلامة وهو نبت . وبكسرهما جمع سلامة وهو شجر . بغام : البغام صوت الأطباء .

(٢) الديوان : ٩٠٨ (٢ : ٦ - ١١) .

فَأُبَلِّغُ بَنِي سَعْدٍ وَلَنْ يَتَقَبَّلُوا .: رَسُولِي وَلَكِنَّ الْحِزَازَةَ تُنْصَبُ
حَلَفْتُ بِرَبِّ الدَّامِيَاتِ نَحْوُهَا .: وَمَا ضَمَّ أَجْوَا زُ الْجَوَاءِ وَمِذْنَبُ
وَبِالْأُدْمِ يَنْظُرُونَ الْحِلَالَ كَأَنَّهَا .: بِأَكْوَارِهَا وَسَطَ الْأَرَاكِةِ رُبُّ
لَيْثٍ شَبَّتِ الْحَرْبُ الْعَوَانُ الَّتِي أَرَى .: وَقَدْ طَالَ إِبْعَادُ بِهَا وَتَرَهَّبُ
لِتَحْتَمِلُنَّ مِنْكُمْ بَلِيلَ ظَعِينَةٍ .: إِلَى غَيْرِ مَوْثُوقٍ مِنَ الْعِزِّ تَهْرُبُ

ولهذا كان النظر الى العلاقة بينه وبين المحبوبة في هذا المعبر
الذى تستقر فيه الحياة ، ويلتئم الشمل ، فكأنه في تصوير ما بينهما
بصورة العلاقة بين الأم (الغزال) وخشفها ، ينشد بناء الحياة
واستقرارها ، ولذلك جاء الإلحاح على السيل وخصوبة الوادى .

أما الصورة الثانية فجاءت في سياق نص يذكر بنى سعد
أيضا ، ولكنه السياق الذى تجلّى فيه اليأس القاطع من قبولهم
الرشاد والسلم: (١)

أَلَا أُبَلِّغُ بَنِي سَعْدٍ رَسُولًا .: وَمَوْلَاهُمْ فَقَدْ حُلِبَتْ صُرَامُ
نَسُومِكُمُ الرَّشَادُ وَنَحْنُ قَوْمٌ .: لَتَارِكٍ وَدَّنا فِي الْحَرْبِ دَامُ

فلذلك جاءت صورة العلاقة بينه وبين المرأة في صورة مفامرات ،
وتذكر من الشيخ لأيام الشباب ، فجاءت الظبية هنا شابة ،

(١) الديوان: ٢٠٧ (٤١: ٢١، ٢٢) الصرام: آخر اللبن اذا احتاج
اليه الرجل وجهد حلبه ضرورة. وحلبت صرام: مثل للعرب
يضرب عند بلوغ الشرأخيره.

وذلك ما لم يلح عليه في الصورة السابقة ، وجاء خشفها معبرا عنه بـ (صاحبها) وكأنه ينظر الى علاقتهما من الشعور الذي ينظر إليه في مفاصلاته مع المرأة ، فلذلك ينظر إلى الطبيعة وإلى وليدها في صورة علاقة بين أنثى وصاحبها ، ومن هنا جاء التركيز على صورة صاحب في جماله وغض طرفه .

٣ - الحركة في الصورة

تعتمد الصورة الشعرية عند بشر اعتمادا كبيرا على الحركة ،
حتى في المواقف التي تجسد فيها الصورة سكون الحركة ، فان
الحركة تسرى في أعماق المتلقي الذي يتأمل مؤدى السكون ، كالذى
نلاحظه في قوله :^(١)

فَإِنَّكَ لَوْ رَأَيْتَ غَدَاةَ بِنْتِمْ . . . خَشَوِعِي لِلتَّفَرُّقِ وَاعْتِرَافِي
إِذَا لَرَثَيْتَ لِي وَعَلِمْتَ أَنِّي . . . بِوُدِّي غَيْرُ مُطَّرَفِ التَّصَافِي

وقوله :^(٢)

كَفَى بِالنَّأْيِ مِنْ أَسْمَاءَ كَافِي . . . وَلَيْسَ لِحُبِّهَا إِذَا طَالَ شَافِي

وقوله :^(٣)

شَوَى فِي مُلْحَدٍ لَا بُدَّ مِنْهُ . . . كَفَى بِالْمَوْتِ نَأْيًا وَاعْتِرَابًا
رَهِينَ بِلَى وَكُلَّ فَتَى سَيَبْلَى . . . فَأَذْرِي الدَّمَاعَ وَأُنْتَحِبِي انْتِحَابًا

حيث نلاحظ في هذه الأبيات أن أكثر ما تحمله من الصورة هو الخبر
الذى وقع ، وأنها لم تتحرك به ، وأبقت حركته داخل وجسدان

(١) الديوان : ١٤٤ (٢٩ : ٩ ، ١٠) .

(٢) الديوان : ١٤٢ (٢٩ : ١) .

(٣) الديوان : ٢٧ (٥ : ٧ ، ٨) .

متلقيه ، الذى يعول على تحركه حين يعلن الخشوع للتفرق واعترافه ،
ذلك الأمر الذى يقوم ضدا لما كان منه من عزة وأنفة واعتزاز
بالذات لم يكن ليضعف إلا في هذه المواقف الداعية للرشاء .

وفي الصورة الثانية نجد الصورة تعلن أن ما حل به من نأى
أسماء يكفي ، وأن السقم ملازم له بسببها .

أما الصورة الأخيرة فجاءت تعلن الموت له ، ولكل حي ،
وتترك الحركة لما يشار في ذهن المتلقى حين يذكر الموت وفقد
العزيز .

أما الجانب الأكبر من شعر بشر فقد اعتمد فيه على الصورة
المتحركة ، التى تتحرك بالأشياء حركة تلو حركة ، فلو تأملنا
قوله :^(١)

صَبَحْنَا لَنَلْبَسَهُ بِزَحْفٍ . شَدِيدِ الرُّكْنِ لَيْسَ لَهُ كَفَاءُ
بِشَيْبٍ لَا تَخِيمُ عَنِ الْمُنَادِي . وَمُرْدٍ لَا يُرَوِّعُهَا اللَّقَاءُ
عَلَى شُعْثٍ تَغْبُّ عَلَى وَجَاهِهَا . كَمَا خَبَّتْ مَجُوعَةٌ ضُرَاءُ

لوجدنا أن صورة الجيش من الشيب والمرد يموج بالحركة المتمثلة

(١) الديوان : ٦٠٥ (١ : ٢٣ - ٢٥) تخيم : تنكص عن القتال . شعث :
أى خيل مغبرة . وجاها : الوجي : أن يشتكي الفرس بطن حافره
ويجد فيه وجعا . مجوعة : يريد كلابا مجوعة . ضراء : جمع
ضرو وهو الكلب الضارى الذى اعتاد الصيد وضرى به .

في الزحف ، والظاهرة في حركة الحياة داخل الجيش من المرد إلى الشيب ، ثم الحركة داخل النفوس التي لا يمكن أن يحول دون ما تريد روع أو خوف ، ثم تعاضد الحركة بين الإنسان والحيوان ، حين تجد الأبطال على الشعث ، وكأن الجميع أمام معاناة واحدة ، نراها في الفارس كما نراها في الفرس ، ثم ينتقل بعد أن داخلنا هذا الشعور إلى الحركة داخل الفرس ، فنجدها حركة السرعة ، التي تتغلب على كل ما يتخونها ، ونجدها تستند إلى حركة أخرى ، وهي حركة الكلاب المجوعة ، وهكذا تنداح لنا لنا الصورة عن دوائر متحركة تفضي كل منها إلى الأخرى .

ونجد تلك الحركة في الصورة حين يجسد صورة نهائية خصومه ، حيث نلاحظ الحركة تنتقل من أفعال إنهم إلى فعل آخر على نحو ما نرى في الصورة التالية في قوله :^(١)

فَلَمَّا أَيْقَنُوا بِالْمَوْتِ وَلَّوْا . شِلَالًا مُزْمِلِينَ بِكُلِّ قَاعٍ
فَكَمْ غَادَرْنَ مَنْ كَابِ صَرِيحٍ . تَطِيفُ بِشِلْوِهِ عُرْجُ الضُّبَاعِ
وَكَمْ مِنْ مُرْضِعٍ قَدْ غَادَرُوهَا . كَهَيْفَ الْقَلْبِ كَاشِفَةَ الْقِنَاعِ
وَمِنْ أُخْرَى مُشَاهِرَةً تُنَادِي . أَلَا خَلَيْتُمُونَا لِلضِّيَاعِ

حيث نرى صورة المنهزمين أشتاتا متفرقين يرملون في سيرهم ، قد امتلأت بهم القيعان ، وقد غادروا من كبا فصرع وتركوه تطيف

(١) الديوان : ١١٢ ، ١١١ (٢٣ : ١٦ - ١٩) .

فَقْنَا

فَقْنَا

بشلوله عرج الضباع ، ولو وقفنا في هذه الصورة لرأينا براعة
حسن الشاعر في الانتقال عبر حركة الصورة من حال إلى حال ،
حيث انتقلنا من الصريع الذى صرعه الخيل الآن ، إلى حاله وقد
أصبح شلوا يستدعى السباع ، حتى تلك التى لا تقدر على
الحركة الكاملة ، جاءت تطيف به لأن ليس هناك من يخيفها من
قومه . وتزداد براعة الشاعر حين نقف على حركة الهزيمة حين
توقف حركة الحياة في الموضع التى يتركونها لا حركة لها إلا الحركة
النفسية التى تشيرها ، وتجعل السامع تحت وقع هذه الصورة
المؤثرة حين يتأمل لهفة قلب الموضع ، وحين ينكشف هول
المصيبة في انكشاف رأس المرأة حين ينحسر عنها قناعها ، ثم
تجد كل هذه الحركات تتداح لتنتهي في حركة كبرى هي حركة
الضياع التى تقضى على كل أمل وكل مشابرة بفعل هذه الهزيمة
النكراء .

ومما يلفت النظر في حركة الصورة عند بشر تحريك الأمور
المعنوية ، كما نلاحظ في نقله لمنة أوس بن سعدى عليه في مثل
قوله :^(١)

تَدَارَكْنِي أَوْسُ بْنُ سَعْدَى بِنِعْمَةٍ . . . وَعَرَّةَ مَنْ تُحْنِي عَلَيْهِ الْأَصَابِعُ
تَدَارَكْنِي مِنْهُ خَلِيجٌ فَرَدَّ نِي . . . لَهُ حَدَبٌ تَسْتَنُّ فِيهِ الضَّفَادِعُ
تَدَارَكْنِي مَنْ كُرْبَةِ الْمَوْتِ بَعْدَ مَا . . . بَدَتْ نِهْلَاتُ فَوْقَهُنَّ الْوَدَائِعُ

(١) الديوان : ١١٤ ، ١١٥ (٢٤ : ٦ - ٧) .

وحين يجسد ما أذهبت الحرب من التور الذي كان بينه وبين خصومهم
في حركة ، فيجعله أمرا متطائرا مع الريح في قوله: ^(١)

فَقَدْ تَرَكَ الْأَسِنَّةُ كُلَّ وَدٍّ .: سَحَابَاتٍ ذَهَبْنَ مَعَ الدُّهُورِ

وحين يتحدث بشر عن عطايا مدوحيه فاننا نرى صورة هـذه
العطايا في صورة متحركة على نحو ما نرى في قوله: ^(٢)

الْحَافِظُ الْحَيَّ الْجَمِيعَ إِذَا شَتَّوْا .: وَالْوَاهِبُ الْقَيْنَاتِ شَبَهَ الرِّسْبِ
وَالْمَانِحُ الْمِثَّةَ الْهَجَانَ بِأَسْرِهَا .: تُزْجَى مَطَافِلُهَا كَجَنَّةٍ يَثْرِبُ

وقوله: ^(٣)

الْوَاهِبُ الْبَيْضَ الْكَوَاهِبَ كَالدَّمَى .: حُورًا بِأَيْدِيهَا الْمَزَاهِرُ تَعْرِفُ

بل انه حين يتحدث عن السمات الخيرة في ذات مدوحه ، يبرزها
أشرا نراه يتحرك في يديه على نحو ما نرى في قوله: ^(٤)

وَكُنْتُ إِذَا هَشَّتْ يَدَاكَ إِلَى الْعَلَا .: صَنَعْتَ فَلَمْ يَصْنَعْ كَصْنَعِكَ صَانِعُ

(١) الديوان: ٩٥: (١٨: ٧) .

(٢) الديوان: ٣٨، ٣٩ (٧: ٢٠، ٢١) الرِّسْبُ: القطيع من بقير
الوحش أو الظباء . الهجان من الإبل: البيض الكرام العتاق .
المطافل: جمع مطفل وهي الناقة معها ولدها .

(٣) الديوان: ١٥٥: (٣١: ١٥) .

(٤) الديوان: ١١٧: (٢٤: ١٧) .

وقوله: (١)

خَاضِلُ الْكَفِّ مَا يَلِيْطُ إِذَا مَا انْتَابَهُ مُجْتَدُوهُ بِاعْتِيْلَالِ

وقوله: (٢)

مُتَحَلِّبُ الْكَفَّيْنِ غَيْرُ غُضْبَةٍ .°. جَزَلُ التَّوَاهِبِ مُخْلِيفٌ مَا يُتْلِفُ

وحين يصور المروءة والرفعة التي اكتسبها أوس ، يجسد ذلك في حركة تختزل تاريخ أوس ، وتجعل تنشئته كأنها معدة لذلك ، وكان بشرا يتابع تلك النشأة على النحو الذي نلاحظه في قوله: (٣)

نَسَى مِنْ طَيِّقٍ فِي إِرْثٍ مَجْدٍ .°. إِذَا مَا عُدَّ مِنْ عَمْرٍو ذُرَاهَا
وَأَضْعَى مِنْ جَدِيلَةٍ فِي مَعَلٍّ .°. لَهُ غَايَاتُهَا وَلَهُ لَهَاهَا
نَمُوهُ فِي فُرُوعِ الْمَجْدِ حَتَّى .°. تَأَزَّرَ بِالْمَكَارِمِ وَارْتَدَّاهَا

وهكذا نجد أن الحركة ديدن الصورة في شعر بشر ، تتراعى بكثرة في صورة الناقة ، وصورة الخيل ، وصورة التحام الأبطال في المعركة ، وصورة المرأة وأطلالها .

وقد ظلت الحركة أمرا بارزا في صور بشر ، حتى في قصيدته الأخيرة ، التي يحكي فيها قصة موته وبطولاته ، حيث نجد

(١) الديوان: ١٧٢ (٣٦: ٥) . الخاضل: الندى الذي يترشش من نداءه . ما يلط باعتلال: أى لا يعتذر عن العطاء لا إذا بالعلل .

(٢) الديوان: ١٥٥ (٣١: ١٣) .

(٣) الديوان: ٤٣ (٤: ١٧ - ١٩) اللها: الأموال أو العطايا .

القصيدة منذ بدئها تقف بنا على حركة ابنته: (١)

أَسَافِلَةُ عُمَيْرَةٍ عَنْ أَبِيهَا .: خَلَالَ الْجَيْشِ تَعْتَرِفُ الرُّكَّابَا

فنراها تجول بنظرها المدقق بين فرسان الخيل ، تحديق في هذا ، ثم تعيد النظر عنه إلى الآخر ، لعلها تلتقي بأبيها . ثم يأتيها الجواب بالحركة أيضا :

فَإِنَّ أَبَاكَ قَدْ لَاقَى غُلَامًا .: مِنَ الْأَهْنَاءِ يَلْتَهِبُ التَّهَابَا
وَأَنَّ الْوَائِلِيَّ أَصَابَ قَلْبِي .: بِسَهْمٍ لَمْ يَكُنْ يُكْسَى لُغَابَا (٢)

فتلاحظ أن الحركة كانت العوض عن الإجابة بالنهاية أو المـوتـ، فجعلت الصورة الحركة منه أولا حين لاقى الغلام ، ثم من الغلام الذى لم نر من صفاته إلا الحركة القوية التى تتلظى بنـار الشوق إلى الفعل ، ليعقبها الفعل بعد ذلك بحركة السهم ، الذى نعود إلى الحركة في تاريخه الزمني ، فنجد له لم يكن يكسى بالريش الردى الذى لا يصيب المرمى .

(١) الديوان: ٢٤ (٥ : ١) .

(٢) الديوان: ٢٥ (٥ : ٢ ، ٣) . اللغاب: الريش الردى يكسى به السهم فلا يعتدل ولا يلتئم ، فإذا رمى به لم يذهب بعيدا ولم يصب .

٤ - اللون في الصورة

يعتد بشر في صورهِ الشعريّة باللون اعتداداً واضحاً حين يصور الأشياء والحيوانات والإنسان ، وإذا كنا في مجال الفنون التشكيلية لا نستجيب للون الواحد منعزلاً ، وإنما نستجيب للعلاقات القائمة بين جميع الألوان ^(١) ، فإننا في الشعر نجد أن دائرة العلاقات تتشابه فيما بين الألوان ، وما بين الحركة والهيئة ، التي تحدثها الصورة وتوقعها ، ومن هنا تكون العناية باللون داخل الصورة بحثاً عن العالم الشعري الذي يتكون بمكونات الصورة المختلفة من عالم الحس وعالم الوجدان .

وفي شعر بشر الذي نحن بصددهِ - نجد الألوان تقدم لنا عالمها في الصورة بألوانها المتميزة ، أبيض - أخضر - أصفر - أو ألوانها الممزوجة : كميّت - أشهب - أدماء . الخ . وحين نتأمل علاقات اللون مع خيوط الصورة الأخرى ينكشف لنا في بعض الأحيان السر الجمالي للون ، فعين يقول بشر في صورة فرسه ^(٢) :

مَهَارِشَةُ الْعِنَانِ كَأَنَّ فِيهِ . جَرَادَةٌ هَبَّوَةٌ فِيهَا أَصْفَرَارُ

(١) جيروم ستولنيتز: النقد الفني : دراسة جمالية فلسفية : ٢٠٧ ، ترجمة د . فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط ٢ عام ١٩٨١ م .

(٢) الديوان : ٧٤ (١٥ : ٤٦) .

نرى اللون جزأ من مكونات الصورة التي اعتمدت الحركة والتشبيه والتحديد المكاني ، ليضفي ذلك اللون ظلالا على الصورة لا تكتمل إلا بها ، فمهارشة العنان لفرسها ، ووجود الحركة القوية التي تضيق بها في العنان ، جعلت الشاعر لا يجد صورتها إلا في جرادة الهبوة المصفرة ، وذلك لظهور الحركة القوية لها حين تشتد الرياح ، فيعلو الغبار الذي أضيفت الجرادة إليه ، ولا كتمال خلق الجرادة وقدرتها على الحركة حين تَصْفَر ، وكذلك ما نلاحظه في لون الاصفرار من عدم الثبات الذي يلائم حركة الجرادة وحركة الفرس.

ونجد اللون يكسو الصورة ليجلو الشاعر به هيئة حسنة يشار به إلى وجودها نتيجة لفعل حميد ، أو بطولة حققها الإنسان أو الحيوان الذي يصوره ، فمن ذلك التلوين الذي نجده في صورة ثور الوحش حين يشبه به (وقف العاج) وما نجده في وصف مد وحيه بالبياض الذي يقرنه أحيانا بالضياء ، فنجد الصورة ساطعة بالضياء على نحو ما نرى في قوله :^(١)

فَتَى مِنْ بَنِي لَأْمٍ أَغْرُكَانَهُ . شَهَابٌ بَدَا فِي ظُلْمَةِ اللَّيْلِ سَاطِعٌ

وأحيانا نجد اللون يتخذ طابع السخرية ، حين يجعل البياض لمذموميه بياضا في الفضيحة لا بياضا في المكرمة في مثل قوله :

(١) الديوان : ١١٦ (٢٤ : ١٢) .

رَضِيْعَةٌ صَفَحَ بِالْجِبَاهِ مُلَمَّةٌ .: لَهَا بَلَقٌ يَعْلُو الرُّؤُوسَ مُشَهَّرٌ (١)

وكما يكون البياض لوناً دالاً على النقاء والصفاء يكون السواد لوناً دالاً على الكدور والامتلاء بما يثقل النفس حين يوصف به المذمومون أو حين ينفي عن الممدوحين وذلك في مثل قوله: (٢)

حَتَّى تَزُورَ بَنِي بَدْرِ فَإِنَّهُمْ .: شُمُّ الْعَرَانِينَ لَأَسْوَدَ وَلَا جُعْدُ

وإنما لنجد التلوين في مثل صفات الشرف والمروءة أو ضدها يجعل الذهن يتأمل هذه الصفات ، وكأنه ينظر إلى ثباتها في هؤلاء ، حين تصبح من الألوان الثابتة لهم عندما ينقل الشعر إلى هذه الصفات رموز الألوان فيجلل بها من يتحدث عنهم .

وفي بعض الأحيان نجد اللون لا يذكر بلونه المجرد فقط ، بل يقرن بما يشبهه وذلك كما نرى في قوله: (٣)

رَأَى دُرَّةً بَيَضاءَ يَحْفِلُ لَوْنَهَا .: سَخَامٌ كَغُرَبَانِ الْبَرِيرِ مَقْصَبُ

فقد ذكر السخام وهو اللون الأسود ، ثم ذكر مشابهه وهو غربان البرير ، وقبل ذلك رأيناه يذكر بياض المرأة بما يشبهه وهو الدرة ،

(١) الديوان : ٨٩ (١٦ : ٢٩) . صفح : اسم رجل من بني كلب جاور قوما من بني عامر فقتلوه يقول : غدرتكم بزيد بن ضباء الأسدى أخت غدرتكم بصفح الكلبى . (لسان العرب : صفح) . البلق : البياض في سواد .

(٢) الديوان : ٥٧ (١٢ : ١٧) .

(٣) الديوان : ٧ (٢ : ٢) البرير : النضيج من ثمر الأراك ، وغراب البرير : عنقوده الأسود ، وجمعه غربان .

التي أمعن في بياضها ، حين ذكر لونها (البياض) .

ومن ناحية أخرى نجد في مثل هذه الصورة استغلال العلاقة بين الألوان ، حيث ذكر البياض ثم ذكر أن السواد يأتي ليحفل هذا اللون ، فيزيده بها ، وجمالا .

وتظهر هذه العلاقة في مثل قول بشر: ^(١)

يَظَلُّ يُعَارِضُ الرُّكْبَانَ يَهْفُو . . . كَأَنَّ بَيَاضَ غُرَّتِهِ خِمَارُ

حين ينظر الشاعر إلى بياض غُرَّة هذا الفرس بين الركبان ، وتميزه في ذلك ، حتى إنه ليظن أن هذا البياض خمار قد غطي به رأس الفرس .

ومثل ذلك في قوله: ^(٢)

كُنَّا إِذَا نَعَرُوا الْحَرْبَ نَعْرَةً . . . نَشْفِي صُدَاعَهُمْ بِرَأْسٍ مُصْدَمٍ
نَعْلُو الْقَوَانِيسَ بِالسُّيُوفِ وَنَعْتَزِي . . . وَالْخَيْلُ مُشْعَلَةُ النُّحُورِ مِنَ الدَّمِ
يَخْرُجْنَ مِنْ خَلَلِ الْغُبَارِ عَوَيسًا . . . خَبَبَ السَّبَاعِ يَكُلُّ أَكْلَفَ ضَيْغَمٍ

حيث نراه ينظر إلى الدم في نحورها وقد أشعلها ، إما لأنه خالط لونه لون صدورها ، وإما لأنها أصبحت متقدة به .

(١) الديوان: ٧٧ (١٥ : ٥٣) .

(٢) الديوان: ١٨٠ ، ١٨١ (٣٨ : ٩ - ١) الأكلف: الذي يخالط بياضه سواد ، يريد بهم الفرسان الذين علتهم غبرة . والضيغم: اسم من أسماء الأسد .

وفي مثل هذه الصور نجد أن اللون لا يخبر عن حالة ثابتة ، وإنما ينقل رؤية يراها الشاعر لحركة الخيل والإنسان في مواقف الفعل ، فيسبغ عليها الألوان النابعة من فعلها ، وذلك حين نتابع حركة الصورة ، فنجد أن الخيل المشعلة النحور من الدم ، تخرج بفعل غبار المعركة كالحمة الوجوه مغبرة ، حتى إن هذا الغبار ليلحق بالفرسان على ظهرها بسبب ما قدموا وما بذلوا من جهد فتجد الخيل متحركة بهؤلاء الغبر الذين أطلق عليهم الشاعر لون (الأكلف) . ولقد بلغ من اهتمام العربي بألوان الموجودات التي يتعامل معها أن جاءت الألوان في شعر بشر وغيره من الشعراء دون ذكر موصوفاتها ، وأكثر ما يظهر ذلك في الناقصة والفرس ، وشور الوحش ، وحمار الوحش ، والمرأة والخمر .

وحين أفردنا الحركة ثم اللون بالحديث ، فإن ذلك لا يعني النظر إلى كل منهما منفصلا عن مكونات الصورة التي تتداخل فيما بينهما ، وتتواشج بحيث يكتمل للصورة نسيجها ، وشياتها ، وأصواتها ، وأصواتها التي أرادها الشاعر لها ، فنجد أن الحركة لا تستقل عن الصوت ، وأن هذين لا يستقلان عن التلوين ، وكلهما لا تستقل عن التحديد المكاني ، والمشهد جميعه نلحظه في كثير من الأحيان في طيات الظلال ، وسطوع الأضواء ، فنراه وقد اصطبغ بما تملسه عليه الحركة ، فاتخذ من علاقته بالأشياء وحركته لونا معيناً ، فلو نظرنا إلى قول بشر:

فَلَمَّا أَسْهَلْتُ مِنْ ذِي صَبَاحٍ .°. وَسَالَ بِهَا الْمَدَافِيعَ وَالْإِكَامُ
أَثَرْنَ عَجَاجَةً فَخَرَجْنَ مِنْهَا .°. كَمَا خَرَجَتْ مِنَ الْغَرَضِ السَّهَامُ
إِذَا خَرَجَتْ أَوَائِلُهُنَّ شُعْثًا .°. مُجَلَّحَةً نَوَاصِيهَا قِيَامُ (١)

فإننا نجد هذه اللوحة حافلة بالحركة والصوت ، ومحمدة
بتحديد المكان ، ونلاحظ هيئات الأشياء فيها وقد تجسدت
بالوانها وشيائتها ، فنرى الخيل في (ذى صباح) وقد وصلت إليه
بعد أن جاوزت المرتفعات ، وصارت الى السهل ، الذى امتلأت
به ، وحجبت كل وجود غيرها ، فأصبحت مدافع الماء والروابي
الصفيرة متلثة بها ، وكأنها السيل الذى تندفع به ، بكل
ماتحمله ظلال (السيل) من صخب واندفاع.

ونلاحظ العجاجة التى تشيرها الخيل ، فتحجب الضوء ، وتحدث
الأثر في الخيل ، حين نجد أن الخيل قد خرجت أوائلهن شعثا
مغبرة النواصي .

ونجد أن هذا العجاج واللون مقترن بحركة الخيل ، التى
نراها في المشهد تخرج كما يخرج السهم إلى غرضه في قوة
واندفاع وصوت شديد .

ولم تهمل هذه اللوحة أيضا النظر إلى الظلال التى يوحى بها

(١) الديوان : ٢١٠ (٤١ : ٣٣ - ٣٥) . مُجَلَّحَةً : التجليح : التصميم
في الأمر والذهاب فيه . (شرح المفضليات ١ / ١١٦٤) .

تشخيص الخيل ، حينما نرى تصميمها على الأمر في وصفه لها
بأنها (محلجة) .

وفي قول بشر: (١)

أَلَا هَلْ أَتَاهَا كَيْفَ نَاوَأَ قَوْمُهَا . . . بِجَنْبِ قَلَابٍ إِذْ تَدَانِي الْقَبَائِلُ
فَلَقَاهُمْ مَنَا بَدَمَخٍ عَصَابَةً . . . عَلَى الْمُقْرَبَاتِ الْجُرْدِ فِيهَا تَخَايُلُ
رَمَوْهُمْ فَلَمَّا اسْتَمَكَّتْ مِنْ نُحُورِهِمْ . . . قِطَاعٌ خِفَافٌ رِيْشُهَا وَالْمَعَابِلُ
تَوَلَّوْا عَلَيْهِمْ يَضْرِبُونَ رُءُوسَهُمْ . . . كَمَا تَعُضِدُ الطَّلَحُ الْوَرِيْقَ الْمَعَاوِلُ
قَتَلْنَا الَّذِي يَسْمُو إِلَى الْمَجْدِ مِنْهُمْ . . . وَتَأْوِي إِلَيْهِ فِي الشِّتَاءِ الْأَرَامِلُ

نجد أن هذه الأبيات تبدأ بالسؤال عن الكيفية (ألا هل أتاهـا
كيف ناوأ قومها ...) ثم تأتي بعد ذلك الصورة مجيبة عن هذا
التساؤل بمختلف الأبعاد لإيجاد الكفاية في الإجابة ، فنجد
الصورة قد أخفت منذ البدء قومها وجعلتهم في الظل ، ولم
تعبر عنهم إلا بالضمير "هم" على الرغم مما يقتضيه موقف التجمع
وتلاقى القبائل المتحاربة من الانضواء تحت اسم تذكر به ، ومع
تعمد الصورة إخفاءهم فقد أظهرت أن مقاتلتهم ومواجهتهم لم
تكن من قوم الشاعر جميعهم ، وإنما من عصابة منهم ، ثم ترسم

(١) الديوان : ١٢٥ ، ١٢٦ (٣٧ : ١ - ٥) المقربات من الخيل : السـتى
صخرت للركوب . الجرد : جمع جرداء ، وهي الفرس القصيرة الشعر .
وذلك من علامات العتق والكرم . القطاع : جمع قطع ، وهو السهم .
المعابل : جمع معلبة ، وهي نصل طويل عريض من السهام .

الصورة هيئة هذه العصاة وفعلها ، فتحدد المكان ، وتصف خيلهم بأنها المقربات الجرد ، وذلك علامة الأصالة والنجاسة ، ثم تلتفت الصورة الى الحركة في الفعل ، فتبدأ بحركة الخيل في تخايلها ، ثم بحركة السهام الخارجة من نبلهم ، في عبارات توقفت عند أنواعها وأثرها ، فذكرت الخفيف والعريض منها في حالة تمكنها من نحوهم . ثم تفضي هذه الحركة الى حركة أخرى حين يقتربون منهم ، فينبهون حياتهم ، ويعضدون رءوسهم كما يعضد الطلح الوريق ، وتقف بنا الصورة هنا على مفارقة يحدثها التشبيه ، فالطلح الوريق نرى فيه نماء الحياة وتجدد ها ، ولكن المعاول تعضده ، فكذلك هؤلاء على الرغم من تعلقهم بالحياة إلا أن هؤلاء يعضدونهم ويقضون عليهم ، وتنجح الصورة هنا في رسم هيئة التشفي الذي يبلغ قمته في البيت الأخير ، حين تبرز الصورة مساوئهم وقد أفنوا ذوى الجاه واليسار منهم وقد زال تعلق الأراسل بهم في الليالي الشاتية .

ولقد تغير مسار الضير في البيت الأخير حين جاء الفعل منسوباً الى الجماعة (قتلنا) وذلك لأن نهاية هؤلاء هي هدفهم جميعاً حين أرسلوا إليهم عصاة منهم حققت هدفهم ، فكانت نتيجة الفعل في القضاء على سيادتهم وعزتهم لهم جميعاً .

وهكذا نجد أن كل مكون من مكونات الصورة سدى ولحمة في نسيجها ، الذي يحكم بالخيوط المتفرعة من علاقاتها ، ويزدهى بالوانها وشياتها وأضوائها .

هـ - التحام الحسي بالمعنوى في الصورة

حين ننظر في الكثير من صور بشر ، نجد ها تعتمد على الجانب الحسي ، ولكن ذلك لا يعنى أن بشرا والشاعر الجاهلى لا يتجاوزان في نظرهما الحواس الظاهرة ، والأشكال المرئية إلى ما يمكن فيها من أمور معنوية ، وذلك للأمور التالية:

(١) أن بشرا وهو يعتمد على الإدراكات الحسية في تقديم بعض صور ، لا يخرج في ذلك عن النمط السائد في الشعر الجاهلى الذى يفعل ذلك لأنه بذلك يشير الحيوية في حواس المتلقى ، كى تعايش تلك الحواس المضمون الشعرى للصورة ، أى أن وجه الصورة المائل أمانا يحمل وجهها باطنا لا تحقق الصورة غايتها إلا حين ندرك الوجهين المتلاحمين وذلك لأن (أخطر ما في نقد الشعر أن نظن أن الصورة ظل للعالم الخارجى ، فتظل عيوننا محدقة في المادة ، وما الصورة كذلك ، فهي تنبع من أرقى ملكات النفس الإنسانية وهي التصور والعلاقة بين المشبه والمشبه به ، وان تبدى فيها الحس ، فهي في حقيقتها علاقة معنوية قد لبست لباسا حسيا)^(١) فإذا قال بشر مثلاً:^(٢)

(١) د . نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلى : ١٥ .
(٢) الديوان : ١٧٧ ، ١٧٨ (٣٨ : ١) ٢٠ .

لَمَنِ الدَّيَّارُ غَشِيَتْهَا بِالْأُنْعَمِ . تَبَدُّوْا مَعَالِمَهَا كَلَوْنَ الْأَرْقَمِ
لَعَبَتْ بِهَا رِيحُ الصَّبَا فَتَنَكَّرَتْ . إِلَّا بَقِيَّةَ نُؤْيِهَا الْمُتَهَدِّمِ

فإن العلاقة بين آشار المنازل الدارسة ، ولون الذكر الأرقم من الحيات ، لا تكتمل في جانبها الحسي فقط ، فـ (لون الأرقم) هنا حين ننظر إليه في ضوء الصورة الكلية في البيتين نجده ينسجم مع روح التنكر التي تحفل بها الصورة ، ومع روح الأسى التي تجللها ، فالشاعر يتساءل عن الديار بقوله (لمن) وكأنه في بداية وقوفه عليها يجسد لنا شعوره المتوجس من معرفتها حين رأى ما حل بها من تغير ، ذلك التغير الذي يبلغ مداه حين يتراءى له في (لون الأرقم) بما يحمله ذلك اللون من جمال في الشكل ، وخوف من الباطن حين تحضر في الذهن صورة (الأرقم) الذي قيل فيه (إن تقتله ينقم ، وإن تتركه يلقم)^(١) ، فنـدرك حينئذ توجس الشاعر من هذا التغير الذي أحدثه الزمان في الديار فأصبحت معالمها لا تقمثل إلا في معالم كائن يخافه الإنسان ، ويتوقع منه الفدر والانتقام . ولا شك أن هذه المعالم التي يراها تحدث في نفسه ألما كان التعبير (لون الأرقم) دالا عليه ، ومنسجما مع بقية مشهد الصورة في البيت الثاني ، حين يجد الديار التي كان يأنس فيها بمحبوبته ، تتنكر له فينعى ذلك التنكر الذي غلب على هذه الديار ، ويرثى الحال التي أصبح

(١) لسان العرب: رقم.

عليها (النوى) الذى كان يحفظها ويمنعها من السيل .

ومثل هذا التشبيه الذى تتجسد فيه العلاقة بين طرفي التشبيه في تلاحم الحسي والمعنوى ، تشبيهات نرى الشققة فيها بعيدة بين الطرفين حين نقصرها على الجانب الحسي ، ولكن العلاقة بينهما تتجلى قوية حين ندرك الطرفين في البعد الجديد الذى يمنحه المشبه به للمشبه حين لانهمل الدلالة المعنوية في الصورة . ومن ذلك قول بشر :^(١)

فَكَلَّفْتُ مَا عِنْدِي وَإِنْ كُنْتُ عَامِدًا . . . مِنَ الْوَجْدِ كَالثُكْلَانِ بَلْ أَنَا أَوْجَعُ
أَمُونًا كَدُ كَانَ الْعَبَادِيَّ فَوْقَهَا . . . سَنَامُ كَجُثْمَانِ الْبِلْيَةِ أَتْلَعُ

وقوله :^(٢)

أَعَانَ سَرَاتِهِ وَبَنَى عَلَيْهِ . . . بِمَا خَلَطَ السَّوَادِي الرِّضِيحَ
سَنَامًا يَرْفَعُ الْأَحْلَاسَ عَنْهُ . . . إِلَى سَنَدٍ كَمَا ارْتَفَدَ الضَّرِيحُ

وقوله :^(٣)

كَأَنَّ حُدُوجَهُمْ لَمَّا اسْتَقْلَوْا . . . نَخِيلٌ مُحَلَّمٌ فِيهَا يُنُوعُ

(١) الديوان : ١١٩ : ١٢٠٤ (١٠٤ : ٩ : ٢٥) .

(٢) الديوان : ٥٠ (١١ : ٩ : ١٠٤) : السوادى : ضرب من التمر ، نسبة الى السواد وهو ماكثر واخضر من النخل والشجر . وهو يريد نوى هذا التمر . الرضيح : النوى الموضح أى المدقوق .

(٣) الديوان : ١٣٠ (٢٧ : ٣) الحدوج : جمع الحدج بكسر الحاء ، مركب من مراكب النساء يشبه المحفة تركبه نساء الأعراب على الابل . محلم : نهر بالبحرين لعبد القيس مشهور بنخيله . الينوع : من ينوع الثمر إذا أدرك ونضج .

فالمشابهة الحسية لا تكفى في الربط بين سنام الناقة والجثمان ،
أو ارتفاع القبر ، أو بين متاع الراحلين والنخيل ، وذلك لأن
الشقة بين الطرفين تتباعد إن لم نضطرب معنا احساس
الشاعر الذى نستشفه من سياق الصورة ، والإيحاءات والظلال
المعنوية التى يحملها التشبيه ، والتى يريد أن يقدف بها
الشاعر في وجدان متلقيه .

(٢) في كثير من الصور التى يقدّمها بشر للموجودات نراه يهتم
بالجانب المعنوى في هذه الصور ، حيث نجده يلح فى
الناقة على ما يجده فيها من تسليّة للهم ، وأمن ونجاة ،
ويصفها بالصدق فى السرى وفي الهواجر ، وينعتها بأنها
الصوت التى لا تشتكى من كلال ، ومن هنا نجد أن الحسية
التي تظهر في نعت الناقة ، كانت تتجه لجلاء صورة
الناقة الموثقة الخلق ، والخلق ، التى تمكن الشاعر من
تحقيق الغرض الذى ينشده من ناقتة ، لذا فإنها الحسية
التي تحقق اكتمال المعاني ومثاليته التي يراها في الناقة .

وكذلك في الشور الوحشي نراه يقتنص فيه حماية الحقيقة ،
والنجدة ، وخوف العار ، ويتأني أمام نشوته بالنصر . وفي
الفرس نجده ينعته بأنه أخو ثقة ، ويذكر تصميم الجياد
على الحسم ، وغيرتها في العدو ، ويصور أيضا ما بين
الحيوانات من تواد وتعاطف .

(٣) نجد أن بشرا يصور لنا المعنوى في صور حسية ، فذهاب الود يصوره بصفرة العباب منه ، والود الذى تقضي عليه الحرب يصوره بالسحابات الزاهية مع الدبور ، بالاضافة إلى صور التشخيص التى نراها للمجردات في شعره ، حيث نراه يصور حاله مع آل لأم بذات الضغن تمشي في الرفاق ، في قوله :^(١)

فإني والشكاة من آل لأم . . . كذات الضغن تمشي في الرفاق

حيث صور حاله معهم بصورة صاحبة الضغن التى تتلوى مما يداخلها من الألم والحقد ويبلغ مثل ذلك التجسيد مداه حين نراه يصور منه أوس عليه بالخليج الذى يتداركه ، فينجو منه على حذب من ذلك الخليج ، وحين يصور المـوت الذى كاد يحل به من أوس بالرماح التى تحمل الأرواح ، وذلك حين يقول :^(٢)

-
- (١) الديوان : ١٦٣ (٣٤ : ١٠) ذات الضغن : جاء في اللسان مادة : ضغن : الضغن في الدابة هو أن تكون عسرة الانقياد ، وإذا قيل في الناقة ذات ضغن فإنما يراد نزاعها إلى وطنها . وقال ابن قتيبة في شرح هذا البيت : الرفاق : حبل يشد من العنق إلى المرفق وذلك إذا علت إحدى يدي الناقة فتشد اليد الصحيحة فلا يعنف السقيمة ، وزعموا أن بني بدر كانوا يأمرونه بهجاء آل لأم وأن يخبر أنهم يمهونه ، فقال - كما أرادوا - يقول : في هجائهم هوأى وأنا امنع من ذلك كهذه الناقة . وفيه قول آخر يقول : أنا وهم كامرأة في صدرها ضغن على قوم فهي تمشي في الرفاق تشكوهم . يقول : فأنا على آل لأم كهذه المرأة لأن في قلبي حنقا عليهم . ابن قتيبة : المعاني الكبير ١ / ٥٩٠ ، ٥٩١ .
- (٢) الديوان : ١١٤ (٢٤ : ٢٦ ، ٨) .

تَدَارَكْنِي أَوْسُ بْنُ سَعْدَى بِنِعْمَةٍ .°. وَعَرَدَ مِنْ تَحْنَى عَلَيْهِ الْأَصَابِعُ
تَدَارَكْنِي مِنْهُ خَلِيلُجُ فَرَدَّ نِي .°. لَهُ حَدَبٌ تَسْتَنُّ فِيهِ الضَّفَادِعُ
تَدَارَكْنِي مِنْ كُرْبَةِ الْمَوْتِ بَعْدَ مَا .°. بَدَتْ نَهْلَاتُ فَوْقَهُنَّ الْوُدَائِعُ

(٤) ان كثيرا من الموصوفات التي قدمها بشرفي شعره ، لا يقصد فيها الموصوف لذاته ، فالصحراء ، ونباتها ، وشور الوحش وحماره ، والنساق ، والأطلال الدارسة ، لم يقف عليها ليقدم لنا ، نعتها ، وإنما كان يهدف إلى إقامة وجود شعري لهذه الأشياء يتسق مع وجود غيرها في القصيدة ، على النحو الذي فصلناه في الباب الثاني من هذا البحث ، حين أبرزنا تسلسل القصيدة في أطوارها العام ، وعلاقة الناقية بالأطلال من ناحية ، وعلاقتها بما بعدها من عزم وتصميم على الفعل من ناحية أخرى .

وبهذا يكون الحكم على الشعر الجاهلي بالحسية ، وأن وأن شعراءه لا يحللون خواطرهم ولا عواطفهم أزا^١ ما يتحدثون عنه على النحو الذي ذهب إليه الدكتور شوقي ضيف حين قال: (وهذه النزعة "أى الحسية" في الشاعر الجاهلي ، جعلته لا يحلل خواطره ولا عواطفه أزا^١ ما يتحدث فيه من حب أو غير حب ، فهو لا يعرف التفلسف في خفايا النفس الإنسانية ، ولا في أعماق الأشياء الحسية)^(١) . يكون ذلك الحكم مغفلا لالتحام

(١) د . شوقي ضيف: العصر الجاهلي : ٢٢٠ ، دار المعارف بمصر ، الطبعة السابعة .

الحسي بالمعنوى في الصورة الشعرية ، وما ترمز اليه الحسيات
من دلالات معنوية تحمل خواطر الانسان ورؤاه .

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين ، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين .

وعد ...

فاني أشكر الله العلي القدير ، على نعمه التي لا تحصى ، وما هياه لي من أسباب مكنتني من انجاز هذا العمل .

لقد عشت السنوات الماضية مع شعر بشر ، أدرسه وأتأمله فيما قدمته من الأبواب والفصول ، واتخذت من الصورة بابا الى ذلك العالم لكونها الخصوصية الرئيسية للشعر ، فقادتنى الى استكناه ما في شعره من رؤية ، وما يتميز به من سمات فنية .

ولقد كان لهذا البحث نتائج من أبرزها :

(١) الوقوف على علاقات الشاعر الجاهلي مع الأشياء ، وطبيعة إحساسه بالموجودات ، والرؤية التي كان يقيمها للانسان من خلال علاقة الانسان بالمكان ، وعلاقة الانسان بالحيوان ، واستجلاء شاعر الأمل والرغبة لديه ، التي كان يقتنصها في الصور المتحركة التي ييثرها فيما حوله .

(٢) مناقشة بعض الآراء التي كانت تنظر الى تشبيه الناقة بالشور

والحمار الوحشين وبالنعام ، على أنه استطراد ، وانتقال الى وصف مظاهر الصحراء ، والرد على ذلك بتقديم تفسير له ، يقوم على النظر في النصوص الشعرية ، وتكامل جزئيات القصيدة .

(٣) توجه صور القصيدة عند بشر نحو استجلاء الفعل الانساني ، ابتداءً من المقدمة الطللية ، وانتهاءً بما يقيمه من صور الوفاء والكرم والعزة فيما يفخر به لقومه أو مدوحيه ، أو ما ينقمه على أعدائه ، من نكوص عن ذلك الفعل ، وتخلل عن مقومات الحياة .

(٤) تفسير تفسير نمط الصورة في بعض نصوص بشر عن غيرها في شعره أو في شعر غيره من الشعراء ، بالنظر الى سياق النص ، ففسرت مثلاً اختلاف صورة ثور الوحش وحمار الوحش ، وحين رأيت أن الصورة لم تكتمل لها الملامح التي وجدت في النصوص الأخرى ، فسرت ذلك ، وجعلت احتمال الضياع هو آخر الاحتمالات .

(٥) أبرز البحث تلاحم الحسي والمعنوي في الصورة الشعرية ، عند بشر ، حين لم يحصر النظر الى الصورة في أنها تقدم تصويراً آلياً لحياة واقعية ، وحاولنا أن نستوضح ما يقيمه الشاعر في هذه الصور من رؤى استنطقنا بعضها من تأمل النصوص وبعضها الآخر نطق به الشاعر نفسه ،

على النحو الذى فصلناه في موضعه من البحث.

(٦) ان العمل على دراسة الصورة في شعر أى من الشعراء الجاهليين على حدة ، من شأنه أن يقف بنا على الفوارق التى يتميز بها كل شاعر في صوره ، وما يقوم بين الصور من اختلاف في سياقاتها ، على نحو لا نتمكن منه حين ننظر الى دراسة الصورة في الشعر الجاهلي بصفة عامة.

وقبل أن أختتم هذه الصفحات أود أن أشير الى أن كل ما ارتأيته كان نتيجة لاجتهاد حاول أن يستنطق النصوص ، وألا يسلم بالرأى الا بعد أن يتبين له في التطبيق صدقه ، ولن أدعي أنني قلت الكلمة الفصل في ذلك ، لأن ذلك الادعاء يعني انتهاء البحث ، واغلاق باب التفكير والتأمل ، وذلك ما ياباه الشعر خاصة ، لأن الشعر الأصيل يبقى مشيراً للرؤى المتجددة ، ومحاوراً لفكر الأجيال .

والله أسأل أن يجعل عملنا خالصاً لوجهه ، انه

سميع مجيب .

المصنّاد والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

أولا : الدواوين والمجموعات الشعرية وشروحها :

- الأخفش الأصغر (على بن سليمان بن الفضل) : كتاب الاختيارين .
تحقيق د . فخر الدين قباوة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة
الثانية ١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م .
- الأصمعي (عبد الملك بن قريب) : الأصمعيات .
تحقيق أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ،
الطبعة الخامسة .
- الأعشى : (ميمون بن قيس) : الديوان .
شرح وتعليق د . محمد محمد حسين ، مكتبة الآداب بالجمايز .
- الأعلام الشنتمرى (يوسف بن سليمان بن عيسى الأندلسى) : أشعار
الشعراء الستة الجاهليين .
دار الفكر ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .
- أوس بن حجر : الديوان .
تحقيق د . محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة
الثالثة ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م .
- بشر بن أبي خازم الأسدى : الديوان .
تحقيق د . عزة حسن . مطبوعات وزارة الثقافة والإرشاد القومى

بسوريا ، الطبعة الأولى ، دمشق ١٣٧٩ هـ - ١٩٦٠ م ، والطبعة
الثانية ١٩٧٢ م .

— البطليوسى (أبو بكر عاصم بن أيوب) : شرح الأشعار الستة الجاهلية .
الجزء الأول ، تحقيق : ناصيف سليمان عواد ، نشر وزارة الثقافة
العراقية ، ١٩٧٩ م .

— التبريزى (الخطيب يحيى بن على) :

* شرح القصائد العشر .

تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة محمد على صبيح ،
الطبعة الثانية ، ١٣٨٤ هـ .

* شرح المفضليات .

تحقيق على محمد الجاوى ، دار نهضة مصر .

— حسان بن ثابت : الديوان .

تحقيق وليد عرفات ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٤ م .

— الخنساء (تماضر بنت عمرو) : الديوان .

تقديم وشرح كرم البستاني ، دار المسيرة ، بيروت ، الطبعة
الثانية ١٩٨٢ م .

— ذو الرمة (غيلان بن عقبة) : الديوان .

شرح أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي ، رواية ثعلب ، تحقيق
د . عبد القدوس أبو صالح ، دمشق ، ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٣ م .

- زهير بن أبي سلمى : الديوان .
 صنعة الأعلام الشنتمرى ، تحقيق د . فخر الدين قباوة ، دار الآفاق
 الجديدة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م .
- السكرى (أبوسعيد : الحسن بن الحسين) شرح أشعار الهذليين .
 تحقيق عبدالستار أحمد فراج ، مراجعة محمود محمد شاكر ، مكتبة
 دار العربية ، القاهرة .
- ابن الشجرى (هبة الله بن على) : مختارات شعراء العرب .
 تحقيق د . نعمان محمد أمين طه ، دار التوفيقية ، القاهرة ، الطبعة
 الأولى ١٣٩٩ هـ - ١٩٧٩ م .
- الضبي (الفضل بن محمد بن يعلى) : المفضليات .
 تحقيق أحمد محمد شاكر ، عبدالسلام هارون ، دار المعارف بمصر ،
 الطبعة الخامسة .
- عنتر بن شداد العبسي : الديوان .
 تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوى ، المكتب الاسلامي ، دمشق ١٩٧٠ م .
- قيس بن الخطيم : الديوان .
 تحقيق د . ناصر الدين الأسد ، دار صادر ، بيروت ، الطبعة الثانية
 ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م .
- المنقب العبدى (عائذ بن محسن) : الديوان .
 تحقيق وشرح حسن كامل الصيرفى ، معهد المخطوطات العربية ، القاهرة ،
 ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م .

— المرزوقي (محمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة .
نشر أحمد أمين ، عبد السلام هارون ، لجنة التأليف ، الطبعة
الثانية ، ١٣٨٧ هـ — ١٩٦٧ م .

— النابغة الذبياني (زياد بن معاوية) : الديوان .
تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٧ م .

ثانياً : المصادر والمراجع القديمة :

— ابن الأثير (أبو السعادات : المبارك بن محمد) : النهاية في
غريب الحديث والأثر .
تحقيق طاهر أحمد الزاوي ، محمود محمد الطناحي ، المكتبة
الإسلامية .

— أرسطو طاليس : فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشرح
الفارابي وابن سينا وابن رشد .
ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت .

— الجاحظ (عمرو بن بحر) : الحيوان .
تحقيق عبد السلام هارون ، دار الفكر العربي ، بيروت ١٣٨٨ هـ
١٩٦٩ م .

— الجرجاني (عبد القاهر) :
* أسرار البلاغة .

المصنّاد والمراجع

شرح وتحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ، الطبعة

الثانية ١٣٩٦ هـ - ١٩٧٦ م.

✱ دلائل الاعجاز.

قراءة وتعليق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة.

وكذلك طبعة محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت،

١٣٩٨ هـ - ١٩٧٨ م.

— الجمحي (محمد بن سلام) طبقات فحول الشعراء.

قراءة وشرح محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة.

— الخطيب القزويني (محمد بن عبدالرحمن) : الإيضاح في علوم البلاغة.

دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٥ هـ - ١٩٨٥ م.

— الخفاجي (عبدالله بن محمد بن سنان) سر الفصاحة.

دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م.

— ابن رشيقي (الحسن بن رشيقي) : العمدة في محاسن الشعر

وآدابه ونقده.

تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد ، دار الجيل ، بيروت ، الطبعة

الرابعة ١٩٧٢ م.

— الرماني (علي بن عيسى) : النكت في إعجاز القرآن . ضمن

(ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) .

حققها وعلق عليها : محمد خلف الله ، د . محمد زغلول سـلام ،

الطبعة الثالثة ، دار المعارف بمصر.

- السكاكي (يوسف بن أبي بكر) : مفتاح العلوم .
دار الكتب العلمية ، بيروت .
- الشريف الرضي (محمد بن أبي أحمد الحسين) : المجازات النبوية .
تقديم وضبط وشرح طه عبدالرؤف سعد ، مكتبة مصطفى البابي
الحلي ، مصر ، ١٣٩١ هـ - ١٩٧١ م .
- ابن طباطبا (محمد بن أحمد) : عيار الشعر .
شرح وتحقيق عباس عبدالساتر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ،
الطبعة الأولى ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .
- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله) :
* الصناعتين .
تحقيق على محمد البجاوي ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، نشر
عيسى البابي الحلبي ، القاهرة .
- * ديوان المعاني .
طبعة مكتبة القدسي ، توزيع عالم الكتب .
- العلوي (يحيى بن حمزة بن علي) : الطراز المتضمن لأسرار البلاغة
وعلم حقائق الاعجاز .
دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م .
- الفارسي (أبو علي الحسن بن أحمد بن عبد الغفار) : كتاب الشعر
أو شرح الأبيات المشككة الإعراب .

- تحقيق د . محمود محمد الطناحي ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .
- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن مسلم) ؛
* الميسر والقudah .
- صححه محب الدين الخطيب ، المطبعة السلفية ، القاهرة ١٣٤٢ هـ .
- * المعاني الكبير .
- دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى مصورة عن طبعة
عبد الرحمن بن يحيى اليماني ، حيدرآباد الدكن ، ١٣٦٨ هـ .
- قدامة بن جعفر: نقد الشعر .
- تحقيق كمال مصطفى ، الطبعة الثالثة .
- المبرد (محمد بن يزيد) : الكامل في اللغة والأدب .
مكتبة المعارف ، بيروت .
- المرتضى (علي بن الحسين) أمالي المرتضى (غرر الفوائد ودرر
القلائد) .
- تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار احياء الكتب العربية ،
الطبعة الأولى ١٣٧٣ هـ — ١٩٥٤ م .
- المرزباني (محمد بن عمران) : الموشح .
- تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر ، ١٩٦٥ م .
- الميداني (أحمد بن محمد النيسابوري) : مجمع الأمثال .
مطبعة السنة المحمدية ، القاهرة ، ١٣٧٤ هـ — ١٩٥٥ م .

- ابن هشام: معنى اللبيب عن كتب الأعراب.
تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مطبعة المدني ، القاهرة.

ثالثا: المراجع الحديثة:

- د. أنور عليان أبو سويلم: الأبل في الشعر الجاهلي.
دار العلوم ، الرياض ، الطبعة الأولى ، ١٤٠٣ هـ — ١٩٨٣ م.
- ايليا حاوي: فن الوصف وتطوره في الشعر العربي.
دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٨٠ م.
- د. ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي.
مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٦ م.
- جبرا ابراهيم جبرا: الرحلة الثامنة.
المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٧٩ م.
- د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام.
دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٠ م.
- جون كوين: بناء لغة الشعر.
ترجمة د. أحمد درويش ، مكتبة الزهراء ، القاهرة.
- جيروم ستولنيتز: النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية.
ترجمة د. فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨١ م.

- ١.١.١. رتشاردر : مبادئ النقد الأدبي .
- ترجمة د . مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر .
- سبسيل دى لويس : الصورة الشعرية .
- ترجمة د . أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن ابراهيم ، مراجعة د . عناد غزوان اسماعيل ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٢ م .
- د . صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره .
- دار المعارف بمصر ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٣ م .
- د . عادل الفريجات : اضاءات في النقد الأدبي .
- منشورات دار أسامة ، دمشق ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٥ م .
- د . عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه .
- الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م .
- د . عباس بيومي عجلان : عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى .
- مؤسسة شباب الجامعة ، الاسكندرية ، ١٩٨٥ م .
- د . عبد القادر القط : في الشعر الاسلامي والأموى .
- دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٦ م .
- د . عبد الواحد علام : قضايا ومواقف في التراث البلاغي .
- مكتبة الشباب ، القاهرة .

- د . علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري .
دار الأندلس ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠ م .
- د . علي الجندي : في تاريخ الأدب الجاهلي .
دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية .
- د . لطفى عبد البديع : عبقرية العربية في رؤية الانسان والحيوان والسماء والكواكب .
نشر النادي الأدبي الثقافي بجدّه ، الطبعة الثانية ١٤٠٦ هـ - ١٩٨٦ م .
- د . كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي .
دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٩ م .
- د . محمد أبو موسى : قراءة في الأدب القديم .
دار الفكر العربي ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٨ م .
- د . محمد النويهى : الشعر الجاهلي . منهج في دراسته وتقويمه .
الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة .
- محمود شكرى الألوسى : بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب .
نشر محمد بهجة الأثرى ، دار الكتاب العربي بمصر ، الطبعة الثالثة ، ١٣٤٢ هـ .
- د . مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم .
دار الأندلس ، بيروت ، الطبعة الثانية ، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .

- نجيب محمد البهبيتي : تاريخ الشعر العربي .
دار الفكر للطباعة والنشر ، الطبعة الرابعة .
- د . نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي .
مكتبة الأقصى ، عمان ، الطبعة الثانية ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٢ م .
- د . وهب رومية : الرحلة في القصيدة الجاهلية .
مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .
- د . يحيى الحبورى : الشعر الجاهلي : خصائصه وفنونه .
مؤسسة الرسالة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٤٠٢ هـ - ١٩٨٢ م .
- د . يوسف خليل : دراسات في الشعر الجاهلي .
مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٨١ م .

رابعاً : المعاجم والدوريات :

- أحمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة .
تحقيق عبد السلام هارون ، مكتبة مصطفى الباهي الحلبي ، القاهرة ،
الطبعة الثانية ، ١٣٨٩ هـ .
- الزبيدي : (أبو الفيض محمد مرتضى الحسيني) تاج العروس
من جواهر القاموس .
المطبعة الخيرية بمصر ، ١٣٠٦ هـ .

- ابن منظور (محمد بن مكرم) : لسان العرب .
طبعة دار المعارف ، مصر .
- مجلة فصول : إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب .
المجلد الرابع ، العدد : الثاني ١٩٨٤ م .
دراسة / محمد صديق غيث عن : التحليل الدرامي للأبطال
ص ١٦٨ .

الفهرس

الصفحة	الموضوع
١	* شكر وتقدير
ب	* المقدمة
	* تمهيد :
١	أ - بشر بن أبي خازم الأسدي
٣	ب - مفهوم الصورة الشعرية وأثرها في الشعر
	<u>الباب الأول</u>
	<u>أنماط الصورة</u>
١١	<u>الفصل الأول : التشبيه :</u>
١٤	التشبيه بين الأجمال والتفصيل
٢٠	وظيفة التشبيه في شعر بشر
٢٤	أولا - صور البيان والإيضاح
٢٥	ثانيا - الصور التي يقيم فيها الشاعر حلمه وما يتمناه
	ثالثا - الصور التي يشبه فيها الفعل الإنساني بفعل
٢٧	الكائنات الأخرى
	رابعا - الصور التي ينتقل فيها من المشبه إلى تصوير
٣٣	قطاع من فعل المشبه به يحمل جهاده وبطولته .

(تابع) الفهرس

الصفحة	الموضوع
٤٧	<u>الفصل الثاني : المجاز :</u>
٥٥	أولا - إسباغ الصفات المعنوية على الأشياء والمعنويات
٦٠	ثانيا - إسباغ الصفات الانسانية على الحيوان
	ثالثا - تصوير الفعل الانساني من خلال حركة الحيوان
٦٢	والأشياء
	رابعا - تجسيد صفات المدح والذم في الالتصاق
٦٩	بالانسان وفي أعضائه وما يرتبط به
٧٦	<u>الفصل الثالث : الكناية :</u>
٧٩	١ - الكنايات التي تقيم صفات عن طريق النفي
٨٣	٢ - الكنايات التي تقيم صفات يتحدد زمانها بالظروف
	٣ - الكنايات التي تقيم صفات عن طريق الاثبات
٨٨	المجرد عن الظرف
٨٩	٤ - الكناية عن الموصوف بذكر صفته
٩٢	<u>الفصل الرابع : الصورة الكلية :</u>
٩٧	١ - التحديد المكاني
١٠١	٢ - التحديد الزمني
١٠٤	٣ - التحديد الوصفي

(تابع) الفهرس

الصفحة	الموضوع
	<u>الباب الثاني</u>
	<u>موضوعات الصورة</u>
١٠٩	* تمهيد
١١٠	<u>الفصل الأول : الأطلال ورحلة المحبوبة :</u>
١١١	أولا - صورة المكان الخالي من المحبوبة
١٣١	ثانيا - صورة المحبوبة المفارقة وصورة الشاعر إزاء ذلك
١٥٠	<u>الفصل الثاني : رحلة الشاعر :</u>
١٥٠	١ - الناقة في صورة السلوى والنجاة من الهموم
١٥٩	٢ - الناقة في خَلْقِهَا وَخُلُقِهَا
١٦٢	٣ - الناقة في حركتها وفعلها
١٧٤	٤ - الناقة في عالم الحيوان الوحشي
١٩٩	<u>الفصل الثالث : الفعل الانساني :</u>
٢٠٠	أولا : الإقدام والحفاظ على الحياة :
٢٠١	١ - الحسب
٢١٣	٢ - نيل المكرمات والشرف

(تابع) الفهرس

الصفحة	الموضوع
٢٢١	ثانيا : الفرار والتخلي عن مقومات الحياة
	<u>الباب الثالث</u>
	<u>سمات التكوّن الفني للصورة</u>
٢٢٩	١ - أنواع البناء الفني للصورة؛
٢٢٩	١ - الصور المتتابعة
٢٣٨	٢ - الصور المتتدة
٢٥٢	٣ - الصور المتقابلة
٢٦٢	٢ - الصورة وسباق الصيد؛
٢٦٢	١ - صورة شور الوحش
٢٧٠	٢ - صورة الناقية
٢٧٨	٣ - صورة مقدمة القريدة
٢٨٤	٣ - الحركة في الصورة
٢٩١	٤ - اللون في الصورة
٢٩٩	٥ - التحام الحسي بالمعنوى في الصورة
٣٠٦	* الخاتمة
٣٠٩	* فهرس المصادر والمراجع

(تابع) الفهرس

الصفحة	الموضوع
٣٠٩	أولا - الدواوين والمجموعات الشعرية وشروحها
٣١٢	ثانيا - المصادر والمراجع القديمة
٣١٦	ثالثا - المراجع الحديثة
٣١٩	رابعا - المعاجم والدوريات