جامعة المثنى / كلية التربية للعلوم الانسانية
مجلة اوروك للعلوم الانسانية
موقع المجلة : www.muthuruk.com
BM-Publisher

التوالد الدلالي للصورة الشعرية في المعلقات معلقة لبيد بن ربيعة نموذجاً

محمد حمزة كاظم

معلومات المقالة

تاريخ المقالة:
الاستلام: 2018/1/18
تاريخ التعديل : 2018/2/11
قبول النشر: 2018 /3/11
متوفر على النت:2018/10/16

الكلمات المفتاحية :
التوالد
الدلالة
الصورة الشعرية

الملخص

تعد الصورة الشعرية قديماً وحديثاً معياراً دلالياً لاستنطاق التجربة الشعورية من الداخل ، والخارج من جهاتٍ عدة ، منها ما يتعلق بحقيقتها في ذاتها ، وهي تتشكل في مخيلة الشاعر ، وتنسج في نسق توالدها الوحدة العضوية للقصيدة نافذةً عبر مكوناتها البلاغية ، والتداولية ، والتأويلية إلى محاكاة موضوعها درامياً مرتبطاً بالذات وهي تتمثل انصهارها في أتون التجربة ، ومن جهة أخرى ارتباطها بالدلالة الكلية ، لذا كان التوالد سمة منطقية في أنظمة تكوينها ، وانبعاثها على مستوى البنية السطحية ، والعميقة ، بحيث تضمر كل صورةٍ في داخلها نواةً لصورة أخرى لمجاراة التشكيل السايكلوجي لأطوار المعنى الكلي ، وهذا يقودنا إلى نفي تهمة انعدام الوحدة العضوية في القصيدة الجاهلية ، خاصةً إذا تمثلت في المعلقات الجاهلية ، ولدى شاعرٍ مقتدرٍ في استثمار التشكيل الصوري للمعنى مثل لبيد.

© جميع الحقوق محفوظة لدى جامعة المثنى 2018

المقدمـة

بسمِ اللهِ الرحمنِ الرحيمِ

والحمدُ للهِ ربِّ العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمدٍ وعلى آل بيتهِ الطيبين الطاهرين ، وعلى صحبهِ المنتجبين ... أمّا بعد .

لاشك أنَّ وراء اختيار موضوع الصورة الشعرية دواعي عدّة ، منها ما يتعلق بحقيقة الصورة ذاتها ، حين تكون الهاجس الروحي الذي تتوحد فيه التجربة الشعرية ، والحاضنة الشكلية للإحاطة بالمعنى في سياقاته المتعددة ، واستجلاء جزئياته وصولاً إلى الرؤية الكلية ، فتكون بذلك الدليل المعرفي لسايكلوجية الوعي الإنساني في تحرير المعادل الموضوعي للفكرة المتمخضة عنه .

ومنها ما يتعلق بالخواص الأسلوبية للشاعر في تصوير المعنى استناداً لموجهات الخيال الذاتي ، وطريقة تشكلها حسّياً ، أو معنوياً ، في ضوء الذائقة التداولية ، أو الابتكارية بوصفها الوجه الخفي لذات شاعرٍ يُعدُّ من أضخم الجاهليين شعراً ، وأطولهم حياةً ، وأكثرهم فحولةً ، فهو ربيعُ مزهرُ بالشعر ، أما أبوه فهو ربيعُ المقترين ، لذا جاء شعره "عذب المنطق ، رقيق حواشي الكلام "[1].

ومعلقة لبيد مدار تضيئهُ الصور الوجدانية ، لتعكس في أنساق تلاحمها المحتوى النفسي لمعاناة الإنسان الجاهلي في مواجهة الوجود ، والطبيعة ، والآخر .

*الناشر الرئيسي : E-mail : mh5677m@gmail.com

ومنهجية البحث تقتضي أن يكون العنوان هو المتحكم في تنظيم مساراتها ، لذا كانت الصورة الكلية هي المهيمنة في استجلاء الأبعاد الدلالية للصور الجزئية ، وتوالدها في سياقات التمثل البياني النابع من إحساس الذات بالأشياء من حولها ، وانعكاس البواعث الروحية مجتمعة في ترجمة هذا الإحساس إلى رؤية إنسانية تستثمر طاقة الصورة الفنية على تشخيص شعريتها ، وقد قام البحث على مقدمةٍ مختصرةٍ ، أعقبها تمهيد عن مفهوم الصورة الشعرية في منظور القدماء ، والمحدثين ، بعدها جرى البحث في أنساق التوالد في بنى الصور الشعرية فنياً ،ودلالياً من خلال قراءة التشكيل البلاغي للثيمات الشعرية ، واستنطاق تجلياتها الدلالية في تمثل هواجس الذات ، وكانت الصورة الطللية هي المتنفس الأول للذات ، بوصفها سمة تقليدية في بنية القصيدة الجاهلية تستحضر الراهن الأليم ، وتضمنت الثانية صورة الرحلة ، ووصف الظعائن فهي صورة استرجاعية لماض مازال حاضراً في الذات، وكانت الثالثة صورة الحيوان بوصفهِ الآخر المنطوي على نمطٍ علائقي ، ودرامي تستحضره ذات الشاعر ، أما الرابعة فكانت خيلاء الذات في بعديها الفردي والجمعي هي الماء الذي رفد المخيلة بصورٍ تعكس ماهيتها ، وخُتِم البحث بخلاصةٍ لما توصلتُ إليه ، وفهرسةٍ للمصادر والمراجع التي استعنتُ بها في توثيق وجهة النظر المنهجية للبحث .

التمهيد

لا يمكن السيطرة على ضبط مفهوم شمولي للصورة الشعرية ، يحاكي إدراك الحقيقة التي تتشكل بها ماهيتها في خيال الشاعر ، وانفتاح هذه الماهية على حدسٍ شعوري تقدحه الذات في بنية لغوية تتداخل مع المعطيات الدلالية لمكوناتها الأخرى ، بحيث تتوحد رغبة الكشف و التخفي ، فتتسع شيئاً فشيئاً حتى تتحول من شكلٍ فنّي إلى تمثلٍ روحي ، وفلسفة شعورية تضيء معالم التجربة من الداخل والخارج بمنطقٍ جمالي ، تتعاضد فيه عناصر البيان ، من تشبيه ، واستعارة ، وكناية مع المعايير الفنية التي تحكم النسق الشعري بطريقة تجعل من هاجسي التقليد ، والتوليد في تشكيل الصورة الشعرية محاولة لا شعورية لخلخلة تلك المعايير برؤى جديدة .

وقد اقترن تعريف الصورة عند القدماء بماهية الشعر ، بوصفهِ "جنس من التصوير"[2] ، دون أن يغادر هذا التصوير مدركات المعنى ، والإبانة عنه ، ومقاربة الواقع ، لأن البعد الإجرائي لعمود الشعر يكمن من جهة الصورة في الإصابة في الوصف ، والمقاربة في التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له لذا كان قصب السبق " لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وبده فأغزر"[3] ، وهذا جعل الغاية من الاستعارة رغم ما تهبه للصورة من انزياحات جمالية عدة هو " تزيين اللفظ ، وتحسين النظم"[4].

فاغلب التصورات التي رافقت النقد القديم فرضت على الصورة شروطا تحدُّ من انزياحها الخياليّ ، منها " أن يتجنب الإشارات البعيدة ، والحكايات المغلقة ، والإيماء المشكل .. ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ، ولا يبعد عنها"[5] ، حتى يستوعبها المتلقي مباشرة ، ولا يكدُّ ذهنهُ في استنباطها ، وتأملها ، فالتشبيه " الذي يحتاج إلى تفسير و ولا يقوم بنفسه هو من أخشن الكلام"[6]، بل إنَّ " أحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسامع"[7] ، وصار المعنى ناتج " الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان " [8] ، ولكن مع عبد القاهر الجرجاني انفسح المجال لعناصر الصورة أن تنفتح على عوالمٍ من التخييل يمكن من خلالها مغايرة المألوف ، وصدم المتلقي ، وكسر أفق انتظاره ، وأضحت جودة التشبيه تكمن " في طرافته ، بحيث يحدث نوعاً من الدهشة ، والعجب ، لأن البليغ في صياغته للتشبيه الطريف لم يراع ما يحضر العين ، ولكن ما يستحضره العقل ، ولم يعنَ بما ينال بالرؤية بل بما تعلق بالرَّويَّة ، ولم ينظر إلى الأشياء من حيث ترى فتحويها الأمكنة ، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة"[9].

أما المحدثون ، فنظروا إلى الصورة بوصفها فيضاً خيالياً ، أو " مجموعة الصيغ اللغوية التي تستعمل من أجلِ تمثيل الأشياء ، والأفكار المجردة تمثيلاً وصفياً "[10] ، ولم ينظروا إلى جمال الصورة بما " يتمخض عن عناصرها المرئية ، بل ما يترشح من وجهها الخفي الذي يمثل نصاً مقابلاً يستهدفه الشاعر"[11] ، فهي انفعال روحي، وهي " الطاقةُ السحرية المؤلفةُ التي تطلقُ روح الإنسان جميعها إلى النشاط الحي ، وجوهرها توازن الصفات المتنافرة لإشاعة الانسجام بينها "[12] ، ولم تعد

DOI:10.18018/URUK/018-11/70-82

الصورة انجذاب الذات المبدعة إلى أطراف النصّ ، أو انشغالاً بنسخ الأشياء ، بل " إعادة تشكيلها ، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر"[13] ، حتى تمسك زمام البؤرة المركزية للنصّ الشعري ، وإفاضة روحها الخلاقة في كلّ خليةٍ من خلايا النصّ ، إذا كنا ننظرُ للنصّ الشعري على أنّهُ كائنٌ حيٌّ ، يتشكلُ في رحمِ الصورة ، حتى تلدهُ مكتملاً حاملاً ملامحها ، ومحتاجاً إليها في تشكيل هويته الدلالية ، وتجنيسه في ضوء خصائصها الأسلوبية .

توالد الصورة الشعرية فنياً ودلالياً

في ضوء مقولة قدامة بن جعفر التي ترى: " إنّ المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة "[14]، نعي أنّ البعد البلاغي للمعنى يكتسبُ ماهيته ، وكينونته الشعرية ، من توالد الصور ، وتجلياتها الروحية ، والمادية ، وهي تترافدِ فيما بينها ، لهندسة الشكل الشعري الذي ينطوي فيه من خلال عناصره المادية بما يضمن تمثيله ، والاستفاضة فيه ، وتشكيل الوحدة الموضوعية للنصّ ، بحيث تسهم تلك العناصر في تحفيز التوالد الدلالي لصورة المعنى الكلي ، وهي تتشكل شيئاً فشيئاً ، وتضمرُ كلُّ صورة في داخلها، توليداً درامياً لصورةٍ أُخرى ، تشترك مع سابقتها في ملء سياق التداعي الداخلي ، والخارجي للمخيلة الشعرية في ظاهرها ، وباطنها ، ومعلقة لبيد نموذج حي لهذا التوالد الدلالي للصورة الشعرية في أنساق تحولاتها ، وتشظيها إلى حزمةٍ من الرؤى المتعالقة فيما بينها بخيط شعوري قام دليلاً على الوحدة العضوية التي تشدُّ أواصر النص الشعري الجاهلي ، لتشكل بمجملها الرؤية الإنسانية ، والفنية للشاعر ، إذ كان الوعي التداولي للشعرية العربية هو المتحكم في توالي الصور ، وصدورها عن انفعالٍ موصولٍ بفاعلية التجربة الفردية على تمثل الخصائص الأسلوبية لذلك الوعي الجمعي المسيطر على الذات الشعرية الذي مثلت المعلقات أسمى مظاهره ، ويمكن تشخيص هذا التوالي للصور ، وترابطها من تمظهراتها الشكلية وهي تتحرى مضمونها من خلال المحفزات الذهنية ، والشعورية للمخيلة في صياغة الوعي الملحمي للمعلقة بوصفها شحنةً شعوريةً تنطوي على صورٍ دراميةٍ تتصاهر فيما بينها ، وتنفذ الواحدة من رحم الأخرى ، وأهم هذه الصور هي :

أولاً :. الصورة الطللية :

اعتاد الشاعر الجاهلي ، أو " مقصد القصيد أن يبتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار ، فبكى وشكا ، وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها"[15] ، وهي صورة نمطية افترضت عليه نوعاً من النكوص الذاتي ، والإحساس الجمعي إزاء حالة الاستلاب القهري المفروض عليه من الخارج ، والداخل، وجعل منها مدخلاً بكائياً لبناء القصيدة ، وسنّةً شعرية تقتضيها أريحية المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي ،وتنشيط التفاعل الذهني لما سيليها من صور متصلةٍ بها، فصورة الطلل هي المعادل الموضوعي للذات لأنَّ كليهما قد عانى حالة الفقد، والمنفذ العاطفي لسبر حقيقة التصدع في رغباتها ، وهذا يخلق انحساراً في تمثل الحاضر ، وانفتاحاً لا شعورياً للخيال على مشاهد الماضي ، حتى " تشكّل الصورة نسيج الشعور ذاته"[16] ، منطوية في الوقت ذاته على تساؤلٍ وجوديّ ، فالعلاقة بين الذات والمكان يشكّلها وعي الروح ، والعقل معاً في تمثل صور الحضور اليومي لساكنيه ، فإذا انكسر هذا الحضور ، أصبح المكان دليل غيابٍ وحرمان ، من هنا يبدأ الشاعر استحضار المكان شعرياً ، في محاولةٍ يائسةٍ لاستنطاق ملامحه المعطلة ، فتتوالى أفعال الغياب ـ عفت ـ تأبد ـ تجرم ـ عري ـ في تشخيص المكان ، وتحفيز عناصر الصورة الماثلة في وعي الشاعر ، والمرتقبة في ذهنية المتلقي ، حتى يصبح الشاعر ، منقاداً إلى وصف المكان بذكر مسمياته كما هي ، والإشارة إليها مضفياً عليها ومضةً كنائيةً ، تبقى متوقدةً رغم وحشة المكان ، فمطلع المعلقة يتناغم مع ما اعتادت عليه قريحة الشاعر الجاهلي:

عَفتْ الّديارُ محلُّها فمُقَامُها بِمنىً تأبَّدَ غَوْلُها فَرِجَامُها[17]

فالفعل عفى ينطوي في نسيجه التركيبي على لمحةٍ كنائية تشي بحالة الاندراس لمحالٍ بعينها ، تعقبها صورةُ تشبيهيةُ لتأصيل الملمح المجازي ، وتحفيز المخيلة لاستحداث صورٍ أُخرى من خلال الإيقاع الترابطي لحروف العطف ، فمادام الطلل هو الشيء " الظاهر المعاند للدثور"[18] ، فالشاعر يشاركه هذا العناد

DOI:10.18018/URUK/018-11/70-82

، والإحساس بالفقد عبر استحضار عناصر القوة في الطبيعة ، والذات ،فهذا الانسلاخ في الرسوم ، تعانده قوةُ أُخرى للحفاظ على ملامحها جسدتها بنية المشبه بهِ " أي كأنّ ما بقي من رسمها بعد أن عريت ، مثلما يبقى من الكتابة في الأحجار"[19]، فارتكاز الصورة على تشخيص المسمى المكاني (الرجام ، مدافعُ الريان ...) ، هو هاجسُ بدائي تتداوله المخيلة الجاهلية لتدوين محنة الذات في رسوم المعنى ، حتى "يمثلهُ عياناً للسامع ... ولم يحجبهُ عن القلب شيء "[20] ، بل النقوش ، والكتابة التي تقاوم اندثارها ، هي خطابُ صوري من نوعٍ أخر يفقه الشاعر أغلب إشاراته الميثولوجية الخفية ، ويترجم إحالاتها السيميائية في سينوغرافيا المكان على أنها "علامةً على الخلود الفاشل "[21]

فمُدافعُ الرَّيَّانِ عُرِّيَ رَسْمُها

خَلَقاً كما ضَمِنَ الوُحِيَّ سِلاَمُها[22]

وهذا الصورة شاخصة في وعي الشاعر الجاهلي بوصفها نمطاً من أنماط السبك ، والإضافة المتكافئة التي تقوم على تكرار المحتوى مع تغيير الصيغ التعبيرية ناشرةً بذلك تناصاً شعورياً يحاكي البناء التقليدي للصورة ،والتمثيل الجمعي للأشياء الدارسة في انقطاعها واتصالها برغبة الذات في ترجمة أحاسيسها ، وهي تعيش حالة الحضور والغياب معاً ، لذا نراها عند شعراء أخرين إذ يصبح الطلل في إشاراته الدينية استحضاراً لقدسية المكان:

لِمَنْ طَلَلُ أبْصَرتَهُ فَشَجَانِي

كَخَطِّ زَبُورٍ فِي عَسِيبِ يَمَانِي [23]

لذا جاء البيت الذي يليه مشحوناً بهذا الاستحضار ناشراً محنة الغياب عبر دوال الزمن التي تفرض على الشاعر اضطهاداً مضمراً .

دمنٌ تَجَرّمَ بَعدَ عهدِ أنيسِها

حِجَجٌ خَلَونَ حَلالُهَا وحَرَامُها[24]

فالدمن معلمُ طللي مكاني شاخصُ بحضوره ، والأنيس معلمُ روحي شاخصُ بغيابه ، تستحضره الذات في صورةٍ تفسرها مخيلة المتلقي ، في ضوء تداعيات الحركة المتعاقبة للمسميات الزمانية التي جعلَ منها الشاعر فاعلاً تصويرياً شكّل بصمتهُ الشرسة في المكان ، في حين تعاني الذات حالةَ ترقبٍ قلقةٍ لعودة الماضي .

وهذا الترقب تجسده الجملة الدعائية الكامنة في الفعل (رُزِقَتْ) فيوضات السماء ، وكأنّ صورة المطر جاءت لكشف البعد الخفي للتجربة الشعورية القائمة على إمكانية بعث الروح في البوار ، فالشاعر الجاهلي متصل بقوى الطبيعة يتمثلها في سيرورة التشخيص الدرامي للمعنى حين يكون المطر ناسجاً في أبعاده الرمزية فاعلية الصراع بين الحياة والموت ، وشل حركة الفناء الكلي للمكان ، معبراً عن ذاته بصورٍ شتى تتعاضد فيما بينها ، لكشف ما وراء الصورة الكلية من معانٍ تضمر في تجلياتها إحساساً بديمومة الحياة في رفد التحولات الشعورية ، وأثرها في تكثيف صورة المكان حين يكون رحماً ولوداً

رُزِقَتْ مرَابيعُ النجومِ[25] وصَابَها

ودقُ الرواعدِ جَودُها فَرِهَامُها

من كلِّ سَارِيةٍ وغادٍ مُدْجِنٍ

وَعَشِيَّةٍ مُتَجاوبٍ أرزَامُها[26]

فعند تأمل هذا الخليط لأشكال المطر بكلِّ انزياحاته الصوتية ، واللونية ، والحركية ، والعاطفية ، يتوهج البعد الإستعاري لهذه الانزياحات ، في إثارة التكثيف الحسي لديمومته ، واللمسة البكائية وقد تمثّلت في حنين الناقة ، فالسحب كأنّها كائنات حية تجاوبت أصواتها ، واستمر فيضها ليلاً ، ونهاراً ، وكأنّ قوى الطبيعة لا تريد لهذا المكان أن يندرس ، فالطبيعة هنا تعكس في انزياحاتها منطق الذات في تعليل موجهات أخرى غير الجدب كانت وراء هجر المكان .

بعدها تتنامى رؤى الانبعاث ، وتستظهر أبعادها الحسية في الحركة العمودية لفروع الأيهقان ، والحركة الأفقية الدائرية للحيوانات (الظباء ـ النعام ـ البقر " مستعيراً تسميتها من سعة عيونها (العينُ ـ جمع عيناء) ـ الأطلاء جمع :طلا ـ العوذ : التي نتجت حديثاً . الهام : جمع بهمة ، وهي أولاد الضأن) وهي ترعى

DOI:10.18018/URUK/018-11/70-82

، وتتكاثر ، راسمةً صورة التآلف مع الطبيعة ، والانجذاب إلى المكان .

وتسهم الطبيعة المقتدرة في إثارة المخيلة لاستجلاء الصور المركبة ، وتكثيف أثارها النفسية على الذات العاجزة حتى يبعث الإيقاع الكامن في التقارب الصوتي بين دالين متناقضين السيول بوصفها حركة مائية ، والطلول بوصفها حركة ثابتة ، من بنية التشبيه تكثيفاً لونياً للمشبه السيول ، والطلول، يتجلى في تحولات المشبه بهِ ، إذ الدوال " تؤدي وظائف معقدة من خلال ما تحمله بوصفها صوراً سمعية ، من طاقةٍ نفسيةٍ مركبةٍ مشحونةٍ بالرغائب ، والمعطيات الحسّية "[27]، فالسيول كأنّها تجلٍ لرغبة الشاعر ، وهي تنزع أكفان التراب عن هياكل الديار ، وتنفتح الأبعاد الكنائية لتمثل الوعي الكتابي في تشكيل ماهية الأشياء ، فكانت الديار كتباً مُحيت معالمها ، والسيل مداداً لأقلام الرغبة الجامحة في ذات الشاعر لبعث الأشياء ، ولا شكَّ في أنّ عناصر الكتابة تفضي بدلالاتها إلى هاجس التحضّر الروحي ، والمادي وبالتالي إلى حلم الاستقرار في حاضرةٍ لا يقهرها الجدب ، أو ينكأها الغياب ، ثم صورة الواشمة الذي ينطوي على استحضارٍ عاطفي لصورة الحبيبة ، التي تشكل في حقيقتها صورةً تشبيهيةً مكتملةً ، وملمح الحياة المُشع ، لذا كان الوقوف على تلك الأطلال التي جلتها عوامل الطبيعة تساؤلاً وجودياً ، أبان عن تهشّم الصور الأخرى ، في صورة الاستفهام المقترن بذهول الذات لما أصابها من الدمار والتعري ،وكأنَّ الشعراء "يبكون الفكرة التي يحملها الطلل"[28]، للدخول في تجليات فكرة أُخرى ، بما تحمله الفكرة من هاجسٍ تصويري لمضمونها ، لذا كانت الصورة اللاحقة نافذةً منها ، ومتصلةً بها ، وخالقةً لها .

وجلا السيولُ عن الطلولِ كأنها زُبُـرُ تُجِدُّ متُونها أقْلاَمُها

أو رَجْعُ واشمةٍ أُسفَّ نؤُورُها كِفَفَاً تَعَرَّضَ فوقهنَّ وِشَامها

فوقفتُ أسألها وكيفَ سُؤالُنا صُماً خوالدَ ما يُبِيْنُ كَلاَمُها[29]

فالوقفة التساؤلية تنطوي على تصورٍ مبهمٍ لخيبة شعورية يتلاشى الإحساس بجدواها فاسحة الأفق التصوري للمخيلة للانفتاح على المشاهد الحسية لوصف الظعائن، والرحلة .

ثانياً : صورة وصف الظعائن ومشاهد الرحلة

تعد المقدمة الطللية بما تحمله من استرجاعات ذهنية ، وتساؤلاتٍ وجودية مثيراً سايكلوجياً تنفتح القريحة معه على هاجس التقصي العاطفي لصورة رحيل الأحبة ، ووصف الظعائن ،ومشهد الحبيبة وهي تتهيأ لمغادرة المكان، وتغليف البعد الوصفي بإحساسٍ رومانسي حين ينكشف المكان عن عريه سوى بعض الشواخص الدالة كالنؤى ، والثمام ، بينما تتوارى الظعون وراء الحجب مستلةً مفرداتها من معجم الاحتجاب (المحفوف ـ الكلّة :(الستر الرقيق)ـ القِرام : (الستر المرسل إلى جانب الهودج) لذا كانت الهوادج تخفي وراءها وجوهاً أليفة ، حيث شجَّ الوصف ، فكانت الصورة التشبيهية اختزالاً لمعنى كان من الممكن ، أن يتوسع فيه ، فبدت النساء كأنّها نعاج توضح ، والظباء وقد انثنت أعناقها عطفاً على آرامها ، فالحركة العاطفية متجهة إلى الداخل ، ثم تحركت ، فبانت تحت السراب مشوهة كأجزاع بيشة ، حيث اختزل العنصر الحجري (المشبه به) ملامح المشبه ، مما يفضي إلى قراءة العمق العاطفي لتوجه الذات ، وكأنّ نوار (الحبيبة) غير منشغلة بمن يتأمل هودجها ، فالمخيلة اللاشعورية هي التي رسمت الصفة انعكاساً لأثرها في الذات ، حتى أن جملة الاستفهام (أين منكَ مَرَامها) أخذت بعداً إنكارياً ، سارداً لأسماء الأماكن[30] التي توحي بالانقطاع ، والصلابة ، واللامبالاة فعنصر التخفي الذي بدأ من داخل الهودج ، لم يثر التساؤل إلاّ بعد أن تخفّت الظعائن بين الوديان ، والفلاة الشاسعة

شا قَتْكَ ظُعنُ الحيّ حَينَ تحَمّلوا

فتكنَّسُوا قُطُناً تَصِرُّ خِيَامُها

من كلّ محفوفٍ يظِلُّ عِصِيَّهُ

زوجُ عَلِيهِ كِلَّةٌ و قِرَامُها

زُجَلاً كأنَّ نِعَاجَ تُوضحَ فوْقَها

و ظِبَاءَ وَجْرَةَ عُطَّفاً آرامُها

حُفِزَتْ وَزَايَلَها السّرابُ كأنّها

DOI:10.18018/URUK/018-11/70-82

أجزاعُ بِيشةَ أثْلُها ورُضَامُها[31]

وكانت الدعوة المنعتقة من هذا التصور ترى ضرورة عقلنة مشاعر الذات ، وتقليص سطوة العاطفة ، من خلال التلميح الوعظي في هذين البيتين ، القائم على تمثلٍ استعاري لقمع الذات من الانقياد لهواها ، يفسره فعلا الأمر في رسم صورة الأنيس ، أو الحبيب الذي تزوغ مودته ،ويخالف ظاهرها باطنها، حتى تكون مفارقته تطلّع الذات إلى بديلٍ آخر:

فاقطعْ لُبانَةَ مَنْ تَعَرَّض وَصْلُهُ

ولَشرُّ واصلِ خُلَّةٍ صَرَّامُها

وَاحْبُ المُجَاملَ بالجزيلِ وصَرْمُهُ

باقٍ إذا ضَلَعَتْ وزاغَ قِوَامُها[32]

فالصورةَ السلبية التي تعكسها رؤية الذات لحقيقة الآخر الإنساني ، الجميل شكلاً ، والمشكل جوهراً ، تشكّلُ تمهيداً سايكولوجياً إلى إبراز الصورة الإيجابية للآخر الحيواني ، المعيب الهيأة ، والخالص الجوهر ، وهي طليح أسفارٍ أي الناقة المعيبة الكالة من كثرة السفر.

ثالثاً : صورة الحيوان

قاد التشبيه المباشر لصورة الناقة (طليح أسفار) الشاعر إلى تقصي صفاتها الأخرى ،وتصويرها تصويراً دقيقاً نستشف منه قوة التقارب الوجداني بينهما ، فلشدة هزالها ضمرت بعض أعضائها صلبها ، وسنامها ، وذاب لحمها ، وسقط وبرها الذي يدلُّ عليه الفعل (تحسرتْ) أو في دلالةٍ أُخرى (استشعرت الحسرة) ، وقد تقطعت سيورها التي تُشدُّ في أرساغها ، لكن الصورة المفاجئة بعد كلّ هذا، شأنها شأن اشتعال الرماد ، تشكل انزياحاً تراجيديا في وعي المخيلة ، تجدُ فيه الذات معادلاً موضوعياً لرغبتها في التحرر من الضعف ، وتجاوز الانكسارات ،والحصول على خليلٍ وفيّ مشبهاً حركتها الملحمية بسحابةٍ صهباء استفرغت مطرها الذي لا ماء فيه لخفتها مع الريح الجنوبية .

بطليحِ أسْفَارٍ تَرَكْنَ بقيَّةً منها فأحنقَ صُلبُها وسَنَامُها

وإذا تغالى لَحْمُهَا وتحَسَّرتْ

وتَقَطَّعَتْ بعدَ الكَلال ِ خِدَامُهَا

فَلَها هِبَابُ في الزِّمامِ كأنَّها

صَهباءُ خَفَّ معَ الجنوبِ جَهَامُها[33]

وجاء بمشبهٍ به آخر لإثراء الجانب المأساوي لنهايات الأشياء ، في زمن القهر ، والبطش ، حين تخذل الطبيعة أبطالها ، وهذا البطل الجديد هو الأتان التي استبان حملها ، مع أحقبها الفحل، وهو الحمار فيه بياض " فكأنّها صورة شعرية بيضاء لحركة الحمار ، وأتانه بمعزل عن لؤم الصياد واحتياله ومكره "[34]، ناشراً بضوء الاستعارة حالة الريبة ، تخفي وراءها عطش الاشتهاء ، أي رابه منها حال اشتهائها قبل الحمل ، وعصيانها بعده .

أو مُلمِعُ وسقتْ لأحقب لاحَهُ

طردَ الفحولِ وضربُها وكِدَامُها

يعلو بِها حدَبَ الإكام مُسحَّجُ

قدْ رَابَهُ عصيانُها ووِحَامُها

بأحزَّةِ الثلبوت يربأُ فوقها

قَفْرَ المَرَاقِبِ خَوفهَا آرامُها[35]

والشاعر يسترسلُ في سرد حركة الأتان وحماره ، عبر هامش الأزمنة ، محتملين برد الشتاء ، وسموم الصيف ، وعلى الرغم من أمنهما معاً ، لكنهما مذعوران من المفاجآت الطارئة ، فصورة المكان في عيني الفحل وهي تنحدر من الأعالي تكشف عن غلظته ، ووحشته حداً تجعله يرى في (الآرام) علامات الطريق وحوشاً مضمرة ، ولم يشأ الشاعر لهذا الخوف الذي اقترن بالجوع زمناً طويلاً أن يسلب من الصورة مضمونها الدرامي الذي يعكس في بعض تأويلاته عذابات الذات ، وحاجتها للتمرد ، وتجاوز حالة القمع اللاشعوري ، فكان العودة

DOI:10.18018/URUK/018-11/70-82

إلى ابرام العزيمة ، خاصةً وإن التكثيف الاستعاري في البيت الذي يليه جاء مشبعاً بتحفيز الطبيعة لهما في مواصلة الرحلة .

ورمى دوابِرَها السَّفَا وتهيَّجتْ

ريحُ المصايفِ سَوْمُهَا وسهامها[36]

فتداخل المحفزات الحسية من الخارج السفا (أي الشوك)، وسهام ريح الصيف ، مع المحفزات الشعورية من الداخل الجوع ، والخوف اسهم في تكثيف العنصر الدرامي لصورة العير والأتان ، وهما يعدوان مخلفان لمنظر الغبار المتصاعد (سبطاً) أن يتمثل البعد اللوني للصورة الكائنة في المشبه به (الدخان) وتكراره مرتين ،بوصفها ايقونةً حسية لخوفٍ لا شعوري يتصاعد مع تصاعد ألسنة اللهب .

قتنازعا سَبطاً يطيرُ ظلالُهُ كَدخانِ مُشعلةٍ يَشبُّ ضِرَامُها

مَشْمُولةٍ غُلِثَتْ بنابت عَرْفَجٍ كدُخانِ نارٍ ساطِعٍ أسنَامُها[37]

فالتقارب النفسي بينهما ، يتمخض عن تمثل وجداني لتوحد الشاعر وناقته ، فمن خلال سرد التفاصيل ، يفاجئنا الشاعر بنبرة الاستفهام مقارناً ناقته بهما في صورةٍ مأساوية ، أججتها (أم) بما تتركه من صدىً نفسي مُتأزم في إيقاع الذهول ، وترابط ، وانتقال من منظرٍ إلى أخر ، حتى أنّ المخيلة تستشعر عجز الحواس عن تصديق التشابه ، وتحديده .

أفَتلكَ أم وَحْشِيَّة مسبوعة

خَذَلَتْ وهاديةُ الصِّوارِ قِوَامُها

خَنْساءُ ضَيَّعتِ الفريرَ فلمْ يرمْ

عُرْضَ الشَّقَائِقِ طَوْفُها وَبُغامُها

لِمُعَفِّرِقَهْدٍ تَنَازَعَ شِلْوَهُ

غُبْسٌ كواسِبُ لا يُمَنُّ طَعَامُها[38]

فالتفاصيل ترتفع بالصورة إلى ذروة الحدث ، فالبقرة التي ظنت (فريرها) أي وليدها قد غطاه نبات الشقائق ، فهي حائرةٌ تصيح بقلقٍ ، ثُمَّ ينتقلُ مباشرةً إلى مشهد الفاجعة ، وقد حسر عن الجانب اللوني لهُ في كنايةٍ تضمر مسكوتاً عنه ، فالمعفر القهد (الأبيض) يرسم لنا عبر مفردة التعفير صورة الأم التي فطمت وليدها، وقلقها كلما استشعرت جوعه فأرضعته ، وصورتها وهي تراه مخضباً قد تنازعت لحمه الغض كلاب الصيد (الغبس) أي ذات اللون الأغبر، مبرزاً مسكوتاً عنه وهو قناعة الشاعر بمشروعية صراع البقاء للأقوى .

ثُمّ تجسّم الاستعارة المكنية رصد المنايا بصاحب القوس الذي لا تطيشُ سهامه ، فهي قاتلة في حينها ، وهناك استعارة خفية تجعل من الكلاب وكأنّها يد المنايا .

صادَفْنَ منها غِرَّةً فَأصَبْنَهَا إنَّ المنايا لا تطيشُ سهامُها[39]

فالحركة المستفزة للبقرة الوحشية ، تتعاضد مع حركة الذات من الداخل ، توازيها من الخارج حالةٍ من التناسخ الشعوري بين امتلاء الغيم ، واحتجاب النجوم وراءه ، وامتلاء ضرعها ، واحتجاب (وليدها) في الغياب ، لذا يجيء تشبيه البقرة تراجيدياً في تصور قلقها المضيء في الظلام ، وانقطاعها عن فصيلها بالجمانة التي سُلتْ من نظامها ، إلى أن يسفر الصبح ، فتواصل رحلتها ، لكنها تواجه الصياد وكلابه ، حينئذ يسلُّ منها الشاعر في سيل الاستطراد كمحاربٍ اسطوري تقارع بقرنها الذي يحاكي الرماح كلاب الصيد المسعورة ، فينتصر عليها ، مشكلاً بذلك ملمحاً اسلوبياً اعتاد الشاعر عليه ، بوصفها نوعاً من التورية الدلالية لكينونة الذات في تأويل هذا الاستطراد المسرف للتفاصيل .

وتضيُ في وجه الظلام منيرةُ

كجُمانةِ البحري سُلَّ نظامُها

حتى إذا انحسرَ الظلامُ وأسفرتْ

بكرتْ تَزلُّ على الثرى أزلامُها

علهتْ تُرَدَّدُ في نِهاءِ صعائدٍ

سبعاً تُؤاماً كاملاً أيا مُها

DOI:10.18018/URUK/018-11/70-82

حتى إذا يئست وأسحقَ حَالقُ

لم يبلِهِ إرضاعُها وفِطامُها

وتوَجَّستْ رِزَّ الأنيسِ فراعها

عنْ ظهرِ غيبٍ والأنيسُ سُقامُها

حتى إذا يئسَ الرماةُ وأرسلوا

غُضفاً دواجِنَ قَافِلاً أعْصامُها

فَلَحقْنَ واعتكرتْ لها مَدْرِيَّةٌ

كالسمهريةِ حدَّها وتمامُها

فتقصدتْ منها كَسابِ فَضُرِجَتْ

بدمٍ وغودرَ في المكَرِّ سُخامُها[40]

فالصور المتلاحقة في تداعيها من هاجس المطاردة ، والبسالة المفرطة تشكل بمجموعها مشهداً سينمائياً ينفذ منها مرة أخرى إلى تمثل الصورة البطولية للذات .

رابعاً : صورة الذات .

إنَّ مفردة (السراب) التي تضمنت سابقاً تصوراً استعارياً يعكس أثره في تشكيل الصورة المشوهة لظعن نوار وهو يتداعى إلى المجهول ، لتعود بصيغة (رقص اللوامع)، حين يصير السراب أردية تفقد الأشياء حقيقتها ، يتيح الكشف عن ماهية الذات من خلال تجريدها من ردة الفعل الزائفة محفزاً لتكثيف الأبعاد التصويرية لهذا الكشف الاستعلائي ، عبر صيغ المبالغة (وصَّال . جَذَّام . تَرَّاك) ، التي تختزن عمقاً كنائياً ، في نمذجة المعنى الشعري وهو يتكشف عن النسغ الشعوري الذي يعرج بالذات عن أن تشك بقدراتها على قضاء حاجتها ، ويعبئ اللغة بالطاقة السردية للمنلوج الداخلي ، فهي كثيرة الوصل لمن يريدها ، وهي جذّامة لحبال الود ، وترّاكةً لمكانٍ تشعر فيه بتضاؤل شأنها.

فبتلكَ إذ رقَصَ اللوامعُ بالضُّحى

واجتابَ أرديةَ السَّرابِ إكامُها

أولمْ تكُنْ نـوّارُ تدري بأنّني وَصَّالُ عَقْدِ حَبَائلِ جَذَّامُها

تَـرَّاكُ أمكنةٍ إذا لـم أرْضها أو يعتلق بعض النفوس حمامُها[41]

وتجريد اللمسات اللونية لصورة مجلس الخمر يشعر الذات بقدرتها على امتلاك الأشياء ، وأنسنتها ، وتشخيصها في ضوء المجازات الحسية من زقٍّ فضَّ ختامهُ ، وامرأة ٍصبوح ٍ صافية الوجه ، والصوت ، نافذاً منها إلى الاستعارة المركبة بأن جعل للغداة زماماً ، وللشمال يداً ، بحيث أن الصورة لا تتحرر من جمودها الحسي ، إلاّ بتحرر الذات من أسرِ العاطفة التي تربقها بحبال الذلّةِ ، وصورة يد الشمال " أراد أن يثبت للشمال في الغداة تصرفاً كتصرف الإنسان في الشيء بقلبه فاستعار لها اليد حتى يبالغ في تحقيق التشبيه ، وحكم الزمام في استعارته للغداة حكم اليد في استعارتها للشمال إذ ليس هناك مشار إليه يكون الزمام كناية عنه"[42] .

أُغلي السباءَ بكلِّ أدْكنَ عاتقٍ

أو جَوْنَةٍ قُدِحَتْ وفَضَّ خِتامُها

وَصَبوحِ صافيةٍ وجذبِ كرينةٍ

بِمُوتَّرٍ تأتالهُ إبهامها

وغداةِ ريحٍ قَدْ وزعتُ وَقرَّةٍ

إذ أصْبحَتْ بِيدِ الشَّمالِ زِمامُها[43]

ومن صورة الفضاء الرومانسي لليلته الخمرية انتقل مباشرة إلى مرايا الفضاء الواقعي وهي تعكس فروسية الذات والخصال التي تنطوي عليها هذه الفروسية من كرم ، وبطولة ، وسماحة فهو مطعم الجياع ، وحامي الحي ، والفارس الذي أعطى فرسه وناقته أبعاداً درامية جعل منها الدليل المنطقي لتلك الفروسية ،فصورة الفارس المتأهب والمثقل بآلات الحرب والمحتاج إلى فرط (أي فرس سريع، وقوي) لم تكتمل إلا بأن جعل " لجامها على عاتقه ليكون في متناول يده إذا دعا الداعي"[44]، وجعل من

DOI:10.18018/URUK/018-11/70-82

ترقبه في عتمة الليل ، والعودة إلى صورة الناقة المنتصبة كجذع نخلةٍ جرداء تمثلاً لذاته المتوثبة، وبعد أن أذكى فيها مراجل العدو سخنت ، وأسرعت فصارت كائنا أسطورياً محارباً يتشكل عبر نفاذها من الثقل المادي لعظامها التي خفت ، ومساماتها التي نفذ منها عرق كزبد الحميم جعلها مبتلة برغبة تسابق القطاة في طيرانها إلى مناهل الشرب .

ولقد حميتُ الحيَّ تحملُ شكَّتي

فرُطُ وشاحي إذ غدوتُ لجامُها

أسهلتُ وانتصبتْ كجذع مُنيفةٍ

جرداءَ يَحصرُ دونها جُرَّامُها

رفَّعْتُها طردَ النعامِ وَشَـلَّهُ

حتى إذا سَخِنَتْ وخفَّ عظامُها

قَلِقتْ رحالتُها وأسْبَلَ نَحْرُها

وابتلَّ من زَبَد الحميم حِزَامُها

ترقى وتطعنُ في العِنانِ وتنتحي

وِردَ الحمامةِ إذ أجدَّ حَمامُها[45]

ومن التصور الدرامي لهاجس الذات المتعالية وهي تستظهر رجولتها على ظهر جوادٍ أو ناقةٍ منيفةٍ ، إلى استظهار مكانتها الاجتماعية من خلال مجالسة الملوك ، وصولاً إلى تمثل كرمها وإيثارها في ماهية التنوع الإنساني لصورة الآخر المحتاج لهذا الكرم سواء أكان جاراً، أو ضيفاً، أو فقيراً أو يتيماً وهم يهبطون وادي كرمه الخصب خاصةً حين يتمثل صورة المرأة المهزولة التي تأوي إلى أطناب خيمته بالبليّة ، والبليّةُ هي" الناقة التي تشد عند قبر صاحبها لا تطعم ولا تسقى حتى تموت"[46]، وكأنه بذلك يكسر طوق الأعراف الاجتماعية متمرداً عليها ، أو يتمثلها بكثرة الأيتام وهم يتزاحمون على الجفان المنضدة في الأيام المعسرة التي شبهها بالرياح المتناوحة

فالضيفُ والجارُ الجنيبُ كأنَّما

هبطا تبالة مُخصِباً أهضامُها

تأوي إلى الأطنابِ كلُّ رذيَّةٍ مِثلِ البَليَّةِ قالصُ أهدامُها

ويُكلّلونَ إذا الرياحُ تناوحتْ خُلُجاً تُمَدُّ شـوارعاً أيتامُها[47]

والتعالي المجازي لافتخار الذات لا يكتمل إذا لم يتقصَ السمات الإيجابية للقبيلة التي ينتمي إليها ، لذا استغل الشاعر في إطار التمظهر اللغوي لصورة الفخر الطاقة الدلالية للضمائر الجمعية ، متناوباً بها عبر التكرار من ضمير المتكلمين (نا) إلى ضمير الغائب الهاء متصلاً بميم الجمع (هم) وهو يضئ تزاحمها في نيل الخصال الحميدة مع القبائل الأخرى فتتقدمهم في تحمل الأعباء ، واتباع السنن الفاضلة ، حتى بلغوا أعلى المراتب ، وكأن التوالد المجازي لهذا التناوب يفضي إلى توليد مسحة استعارية للنسيج التقريري لصور الفخر.

إنّا إذا التقتِ المجامعُ لم يزلْ منا لِزازُ عظيمـةٍ جَشَّامُها

من معشرٍ سَنَّتْ لهم آباؤهم ولكلّ قومٍ سُـنَّةٌ وإمامـها

وإذا الأمانةُ قسمتْ في معشرٍ أوفى بأوفرِ حَظِّنا قسَّـامها

فبنى لنا بيتاً رفيعاً سـمكهُ فسـما إليهِ كهلُها وغُلامُها[48]

فحقيقة الصورة عند لبيد تحملُ بعداً إنسانياً ، ولا يمكن تجريدها من هذا الملمح الذي يصرف الصورة من إطارها الحسي المباشر ، إلى دلالاتٍ روحيةٍ ، نستشعر بها في ملاحقة التفاصيل الدقيقة للكائنات في تمثلاتها الاستعارية سواء أكانت طللاً ، أو ناقةً ، أو بقرةً وحشيةً ، أو ذاتاً .

الخاتمة

وبعد ، فالنتائج التي توصلتُ إليها هي من صميم البحث ، لا من خارجه ، وهي :

1ـ تعدُّ قراءة الصورة الفنية لأيّ شاعرٍ محاولةً للغور في عمق التجربة ، وتوجهاً خالصاً لاستنطاق التمثل الإنساني لروح الشعر ، لقدرة الصورة على خلق حالةٍ من التماسك الدلالي ، والشعوري ، والنفاذ إلى ما وراء التجربة .

DOI:10.18018/URUK/018-11/70-82

2ـ إن الصور الشعرية الجاهلية في توالدها الدلالي تُعنى بالتحولات الشعورية ،والموضوعية مما يخلق اتساقاً من جهة الصياغة، وانسجاماً من جهة المعنى ، حتى تصبح كلُّ صورة مرتبطة بما قبلها ،ومُهيأة الاستجابة الشعورية لما بعدها .

3ـ إنَّ التوالد الدلالي الكامن في المحتوى الرمزي للصورة الشعرية لا ينقطع عن المكونات البنائية الأخرى للقصيدة ،بل يتوحد معها، ويضخ فيها اتساقاً بين بنيتي الظاهر والمضمر لتشكيل الوحدة العضوية.

4ـ لا تتجاوز الصورة الفنية عند لبيد بن ربيعة ذائقة التلقي التداولية ، ولا تخرج عن السنن المتبعة في تشكيل بنية القصيدة ، فهي تتماهى في أبعاد التوالد الدلالي مع المطولات الأخرى انطلاقاً من الاستهلال الطللي ، إلى وصف الظعائن ، ومشاهد الرحلة ، ثم استحضار صورة الحيوان بكلِّ تداعياتها النفسية ، والاجتماعية ، والنفاذ من خلالها إلى تشكيل البعد الدلالي للذات.

5ـ لم يشكل الاستطراد في سرد التفاصيل عبئاً على ترابط النصِّ ، وشرخ وحدته العضوية ، بل تصعيداً للجانب النفسي في بلوغ الصورة الدرامية ذروتها ، وتشخيص العلاقة الروحية التي تربطه بالمكان ، والآخر الإنساني ، والحيواني ، وقبيلته .

6ـ تمكنت الصورة الشعرية في معلقة لبيد من دمج الفنون البلاغية فيما بينها ، وتفعيل الجانب الحسي للتجربة الشعورية ، ووصف الأشياء على حقيقتها ، بحيث لا يشعر المتلقي بأيِّ صعوبةٍ في فهم المعنى .

7ـ لم يتوسع الشاعر في الوصف الحسي لحبيبته نوّار بخلاف أصحاب المعلقات الأخرى ، وربما يعود هذا إلى نظرةٍ أخلاقية ، أو روحية يؤمن بها الشاعر، أو النفاذ من خلالها لاستظهار معالم الذات .

DOI:10.18018/URUK/018-11/70-82

الهوامش

[1] ـ طبقات فحول الشعراء ـ محمد بن سلام الجمحي (ت231هـ) ـ تح: محمود محمد شاكر، دار المدني ـ جده : ج48/1.

[2] ـ الحيوان ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255هـ) ـ تح : عبد السلام هارون ـ ط3 ـ دار الكتاب العربي، بيروت ، 1996، ج3/ 132.

[3] ـ الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت395 هـ). تح ـ محمد أبو الفضل أبراهيم وعلي محمد البجاوي ـ ط1. المكتبة العصرية. صيدا. بيروت .2006م :38.

[4] ـ م .ن : 428.

[5] ـ الموشح ـ أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني ، تح : علي محمد البجاوي ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ 1965: 143.

[6] ـ عيار الشعر ـ محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت 322هـ) : تح ـ د. محمد زغلول سلام ، ط3 ـ منشأة المعارف ـ الاسكندرية ـ :5.

[7] ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ـ أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني (ت456هـ) ـ تح. محمد محيي الدين عبد الحميد ـ ط4 ـ دار الجيل ـ بيروت ـ 1971 : 1/ 123.

[8] ـ منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ أبو الحسن حازم القرطاجني (ت 684هـ) ـ تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ـ ط3. دار الغرب الإسلامي .بيروت .1986: 18.

[9] ـ أسرار البلاغة في علم البيان ـ أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت 474.471هـ). علق حواشيه. محمد رشيد رضا. ط3 ـ مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه ـ 1939: 129.

[10] ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ـ مجدي وهبه و كامل المهندس ـ ط2 ـ مكتبة لبنان ـ بيروت ـ 1984: 367/266.

[11] ـ الفضاءات الخفية الصورة في شعر سامي مهدي ـ محمد صابر عبيد ، مجلة الأقلام ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ع1. 1989 :18.

[12] ـ في نقد الشعر ـ محمود الربيعي ـ دار المعارف ـ مصر ـ 1977 : 9.

[13] ـ الصورة الفنية ـ جابر عصفور ـ ط1. دار الكتاب المصري ـ القاهرة، دار الكتاب اللبناني. بيروت ، 2003 :306

[14] ـ نقد الشعر ـ أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت 337هـ) ـ تح: محمد عبد المنعم الخفاجي ـ دار الكتب العلمية ـ بيروت :17.

[15] ـ الشعر والشعراء ـ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ـ تح: أحمد محمد شاكر ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ 1982: 6/1.

[16] ـ مقالات في الشعر الجاهلي ـ يوسف اليوسف ـ ط4 ـ دار الحقائق ـ بيروت ـ 1985: 195.

[17] ـ شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ـ تح. احسان عباس. سلسلة التراث العربي التي تصدرها وزارة الارشاد والأنباء .الكويت 1962: 297.

[18] ـ الطلل في النصّ العربي ـ سعد كمّوني ـ ط1 ـ دار المنتخب العربي ـ بيروت ـ 1999: 23.

[19] ـ شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ـ تح: إحسان عباس :297.

[20] ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ـ القيرواني : 1/ 123.

[21] ـ نقلاً من كتاب : مفهوم الوعي الكتابي وإشكالياته في النظرية النقدية ـ حسن البنا عز الدين ـ ط1 ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت، لبنان ـ 2003 :97.

[22] ـ شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ـ تح: إحسان عباس :297.

[23] ـ ديوان أُمريء القيس : تح ـ محمد حسن ابو الفضل ابراهيم ـ دار المعارف ـ القاهرة : 174.

DOI:10.18018/URUK/018-11/70-82

[24] ـ شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري . تح: إحسان عباس :297

[25] ـ برواية الأصمعي (مرابيع السحاب) ينظر : (شرح القصائد السبع الطوال الجاهلية . لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت 328هـ) تح: عبد السلام محمد هارون . ط5 . دار المعارف . القاهرة : 525.

[26] ـ شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري . تح: إحسان عباس : 298.

[27] ـ مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق . د. رحمن غركان . ط1. من منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2004 : 211 .

[28] ـ فلسفة المكان في الشعر العربي . حبيب مؤنسي . ط1 . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2001 : 21.

[29] ـ شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري . تح: إحسان عباس : 299.

[30] . الأماكن هي : توضح . وجرة . فيد . الحجاز . مشارق الجبلين . محجَّر . صوائق .

[31] ـ شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري . تح: إحسان عباس :300. 301.

[32] ـ شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري . تح: إحسان عباس :303.

[33] . م . ن :303. 304.

[34] ـ السبع المعلقات (مقاربة سيميائية . انتروبولوجية لنصوصها) . د. عبد الملك مرتاض . ط1 . منشورات اتحاد الكتاب العرب . . 1998 :497.

[35] . شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري. تح. إحسان عباس :304 .305.

[36] . م .ن :306.

[37] . م .ن : 306.

[38] . م .ن :307. 308.

[39] . م. ن: 309.

[40] . م .ن :309. 310. 311 312.

[41] . م .ن :312. 313.

[42] . أسرار البلاغة في علم البيان . عبد القاهر الجرجاني ،:35.

[43] . شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري .تح. إحسان عباس:314. 315.

[44] . م .ن :315.

[45] . م .ن :315. 317.

[46] . م .ن : 319.

[47] . م .ن :318. 319.

[48] . م .ن :319 . 321.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم

1– أسرار البلاغة في علم البيان ـ أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت471474هـ) . علق حواشيه. محمد رشيد رضا. ط3. مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه . 1939.

2– الحيوان ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت 255هـ) – تح : عبد السلام هارون ـ ط3ـ دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1996م.

3– ديوان أُمريء القيس : تح ـ محمد حسن ابو الفضل ابراهيم ـ دار المعارف ـ القاهرة .

4– السبع المعلقات (مقاربة سيميائية ـ انتروبولوجية لنصوصها) ـ د. عبد الملك مرتاض ـ ط1ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ 1998 .

5– شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري ـ تح: إحسان عباس ـ سلسلة التراث العربي التي تصدرها وزارة الإرشاد والأنباء ـ الكويت ـ 1962 .

DOI:10.18018/URUK/018-11/70-82

6– شرح القصائد السبع الطوال الجاهلية ـ لأبي بكر محمد بن القاسم الأنباري (ت 328هت) تح: عبد السلام محمد هارون ـ ط5 ـ دار المعارف ـ القاهرة .
7– الشعر والشعراء ـ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة ـ تح: أحمد شاكر ـ دار المعارف ـ القاهرة ـ 1982.
8– الصورة الفنية ـ جابر عصفور ـ ط1ـ دار الكتاب المصري . القاهرة، دار الكتاب اللبناني. بيروت ، 2003 .
9– طبقات فحول الشعراء ـ محمد بن سلام الجمحي (ت231هـ) ـ تح: محمود محمد شاكر، دار المدني ـ جده :السفر الأول .
10– الطلل في النصِّ العربي ـ سعد كمّوني ـ ط1 ـ دار المنتخب العربي ـ بيروت ـ 1999.
11– العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (456هـ) تح . محمد محيى الدين عبد الحميد . ط4. دار الجيل .بيروت. 1972.
12– عيار الشعر ـ محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي (ت 322هـ) : تح . د. محمد زغلول سلام ، ط3 ـ منشأة المعارف . الاسكندرية . -
13– فلسفة المكان في الشعر العربي ـ حبيب مؤنسي ـ ط1ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق . 2001.
14– في نقد الشعر ـ محمود الربيعي ــ دار المعارف ـ مصر ـ 1977 .
15– معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ـ مجدي وهبه و كامل المهندس ـ ط2ـ مكتبة لبنان بيروت. 1984.
16 – مفهوم الوعي الكتابي وإشكالياته في النظرية النقدية ـ حسن البنا عز الدين ـ ط1ـ المركز الثقافي العربي بيروت . لبنان ـ 2003 .
17– مقالات في الشعر الجاهلي ـ يوسف اليوسف ـ ط4 ـ دار الحقائق ـ بيروت ـ 1985.
18– مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق ـ د. رحمن غركان ـ ط4ـ من منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق 2004. .
19- الموشح ـ أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني ، تح : علي محمد البجاوي ـ دار الفكر العربي ـ القاهرة ـ 1965.
20– نقد الشعر ـ أبو الفرج قدامة بن جعفر (ت 337هـ) . تح: محمد عبد المنعم الخفاجي . دار الكتب العلمية . بيروت .
21- الوساطة بين المتنبي وخصومه ـ القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت395هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم ـ علي محمد البجاوي . ط1. المكتبة العصرية. بيروت ، 2006.
الدوريات ـ
ـ الأقلام.العدد1 ـ 1989 ـ الفضاءات الخفية الصورة في شعر سامي مهدي ـ محمد صابر عبيد .

Abstract

Indicative reproduction For the poetic image in the pendants Pendant of Lubied bin Rubiaa as a sample

The poetic image has been considered in the past and currently as an indicative norm for interrogating the conscious experience internally and externally from various sides including those related to its reality itself. It formed in the poet's imagination and is woven in its reproduction format the membership unit of the poem implemented via its rhetorical ingredients, deliberation and the interpretation in its topic simulation dramatically connected with the poet self and which represented in its fusion in the experience of Aton.

On the other side, the poetic image is connected with the total indication, so that the reproduction was a logical trait in its formation systems and emission on both superficial and deep structural level in which every image hides in itself a nucleus of another image keeping up the psychological formation of the total meaning phases. Consequently, this lead us to negate of the accusation that the membership unit in the pre-Islamic poem is nihilistic, especially if it represented in the pendants in general and in this pendant in specific where the poet has the ability to invest the image formation for the meaning.