

الأبعاد الفنية للصورة التشبيهية في الشعر الجاهلي

الأخضر عيكوس*

معهد الآداب واللغة العربية جامعة قسنطينة

ملخص

للصورة التشبيهية هي إحدى الوسائل الفنية التي استعان بها الشاعر الجاهلي في التعبير عن أفكاره الشعرية، إلى جانب كثير من الصور الفنية الأخرى كالاستعارة والكناية ومختلف أوجه البديع.

ويعالج هذا المقال مفهوم الصورة التشبيهية في الشعر الجاهلي، محاولا إبراز أبعادها الفنية والجمالية، وتبيان أنواعها، وتحديد خصائص تركيبها؛ ويرى أن هذه الصورة تحكمها ظاهرتان بارزتان: الحركة والسكون. وفي ضوء هذه الملاحظات، يقترح المقال جملة من الصور التشبيهية الجاهلية ويحللها.

Résumé

L'image comparative est l'un des moyens artistiques que le poète de la période anté-islamique a utilisé pour exprimer ses idées poétiques, en plus des moyens tels que la métaphore, la périphrase et d'autres figures du "Badi".

Cet article traite de la notion de l'image comparative dans la poésie Djahilienne et montre ses perspectives esthétiques, ses variantes et définit ses caractéristiques de compositions de même qu'il enregistre que cette image poétique est soit image action, soit image statique.

A la lumière de ces constatations, l'article propose un ensemble d'images et les analyse.

* استاذ مساعد مكلف بالدروس، معهد اللغة العربية و آدابها، جامعة قسنطينة - الجزائر.

مقدمة

عندما نتحدث عن الصورة الشعرية التشبيهية، نجد أنفسنا أمام معادلة ذات طرفين يشكلان بتقابلهما صورة جديدة ذات بنية معينة، تقوم بنفسها، أي ذات وجود مستقل، له دلالة فنية خاصة، وتكون هذه الصورة المنجزة، إلى جانب بقية أنواع الصور الأخرى، البناء الفني العام للقصيدة.

وتبرز الصورة التشبيهية في الشعر الجاهلي في أشكال وأنواع مختلفة تنتظمها مع بقية أنماط الصور الأخرى، كالصورة الاستعارية والصورة الكنائية والصورة البديعية، ظاهرتان عامتان هما ظاهرتا الحركة والسكون.... أي أن هنالك:

1 - صورة تشبيهية ساكنة.

2 - صورة تشبيهية متحركة.

وكل نوع من هذين النوعين يتخذ أشكالا وأساليب وهيئات متباينة، تعود في الأساس إلى طبيعة التخيل. ومدى عمقه وخصبه لدى كل شاعر.

ومن هنا فإن دور الحواس وفعاليتها في العملية التصويرية أمر لا يستهان به، لأن الشاعر - وهو يتخيل - قلما يخرج عن مجال الحواس من مرئيات ومسموعات، ومشموحات وملمسات ومذوقات!.. وإذا ما خرج من عالم الحس فإنه يدخل في عالم التجريد الذي يرتبط بأعماق النفس البشرية وما يعتلج فيها من كوامن وأسرار غامضة، تعجز الصورة الحسية في التعبير عنها، مما يجعل الرمز ينشط كأداة فنية مركزة وكثيفة، لكي يصور ما عجزت الحواس عن تصويره. (1)

ومن الملاحظ هنا أن نظرتنا إلى الصورة التشبيهية لا تأخذ - من حيث النوع - بالتقسيم البلاغي المعروف الذي يقسم التشبيه إلى مرسل، وآخر مجمل، وآخر مفصل، وضمني، وبلغ إلخ... لأن التشبيه في نظرنا هو تلك المعادلة ذات الطرفين (المشبه والمشبّه به) بصرف النظر عن تلك التقسيمات البلاغية التي تفنن البلاغيون في تفصيلها وتصنيفها، متأثرين بما ساد مناهج التأليف في ذلك العصر من روح المنطق الأرسطي.

لقد تبين لي من خلال عملية استقراء متكررة للصورة التشبيهية، أن للشاعر الجاهلي براعة فائقة في النقاط المناظر والصور والمشاهد الساكنة، كما أن له قدرة هائلة على ملاحقة الصور والمناظر المتحركة، وأنه كان ينظر بعين خياله في كل أنحاء الطبيعة، وفي أنواع مخلوقاتنا، وفي كل جوانب الكون الواسع، وزوايا الحياة المختلفة، يستقي مادته الأولية التي تتطبع في وجدانه، أو تثير مخيلته وانفعاله، ثم سرعان ما يخرجها صورة فنية نابضة بالحياة، فيها إيقاع متوافق وانسجام بين عناصرها المتباعدة، والمتنافرة في بعض الأحيان....

عنصر الحركة والسكون:

والسكون والحركة هما الظاهرتان الطبيعيتان اللتان تسيطران على عقل الشاعر الجاهلي ونفسه؛ ولهذا لا نجده يخرج عن إطار السكون والحركة في جميع صوره؛ فالذي ينظر في الصورة الشعرية الجاهلية، والتشبيهية منها، خاصة، يلاحظ أنها:

إما صورة ساكنة مثل قول الأعشى يصف نخيلاً أكلته النيران:

كأن نخيل الشط غب حريقه مآتم سود سلبت عند مأتم. (2)

وإما صورة متحركة مثل التي نقرأها في قول المفضل النكري يصف كثرة السهام التي يرمي بها قومه أعداءهم، وتقلبها في الفضاء:

كأن النبل بينهم جراد تكفنه شامية خريق (3)

فالصورة الأولى - كما نلاحظ - تقدم مشهداً لنخيل الشط الذي شبت فيه النيران. فأتت عليه، ولم يبق منه إلا جذوعه السوداء. وهذا المشهد نراه يتحول - في أثناء عملية التخييل الشعري التي قام بها الشاعر - إلى مشهد آخر تختلف عناصره تماماً عن عناصر المشهد الأول حيث يقدم لنا الشاعر ضمن هذا المشهد صورة لنساء عليهن ثياب الحداد السوداء، يجتمعن عند مأتم يندبن فقيدهن!..

وكل مشهد من هذين المشهدين يشكل طرفاً في الصورة الكلية، ولكنه لا يؤدي أية وظيفة فنية، وهو مستقل بذاته؛ وإنما يكتسب كل طرف من هذين الطرفين قيمته من صاحبه، ولهذا فإن القيمة الفنية للصورة إنما تكمن أساساً في ما تقدمه هذه الأخيرة من إثارة تخيلية نتيجة وجود عناصرها الحسية في ذهن المتلقي وفي مخيلته. وعناصر هذه الصورة - كما نرى - ساكنة في المكان غير متحركة، بخلاف الصورة الثانية التي نراها تمور بالحركة، حيث حول الشاعر النبال إلى جراد تصرفه ريح شامية وتقلبه في الفضاء.

فالطرف الأول في الصورة هو النبال الطائرة التي يرمي بها قوم الشاعر أعداءهم، والطرف الثاني هو الجراد الذي تقلبه الريح التي تهب من جهة الشام.

فعناصر الصورة كلها عناصر حسية، ولكنها ليست ساكنة بل متحركة، وعنصر الحركة هنا مصدر الإثارة التخيلية، إذ أنه بالرغم من وجود جميع عناصر الصورة في ذهن المتلقي إلا أن وقع هذه العناصر على مخيلته، يكون بدرجات متفاوتة.

ويبدولي أن مركز الانجذاب في هذه الصورة هو المشبه أي صورة الجراد تكفنه الريح، ونعني بمركز الانجذاب هنا مواطن الإثارة في الصورة، أو النقطة التي تثير مخيلة المتلقي وتنشط ذهنه.

ونلاحظ هنا أنه بقدر ما خدم عنصر الحركة الصورة الثانية، فنياً، بقدر ما خدم عنصر

السكون الصورة الأولى، لأن مشهد النخيل المحترق يعني انعدام الحياة، بل يعني الموت الذي جسده الشاعر، في صورة النساء اللاتي لبسن السلاب، أما مشهد النبال الطائفة والجراد الذي تقلبه الريح، فيدل على وجود حياة بصرف النظر عن توافق الحركة وتناسبها مع ضوضاء الحرب وجلبة الفرسان.

عنصر الصوت وحاسة السمع:

وإذا كانت الحركة والسكون هما السمتان المميزتان لخيال الشاعر الجاهلي، فهذا لا يعني انعدام وجود سمات أخرى تبرز كعناصر حيوية في عملية التخييل منها عنصر السمع الذي يشكل عند الشاعر ما يسمى بالخيال السمعي، وينشط هذا النوع من الخيال بوجه خاص حين يعتمد الشاعر إلى محاكاة أصوات الطبيعية وحركاتها بوساطة اللغة، ويظهر هذا أكثر ما يظهر في الصورة البديعية...

وتبدو حاسة السمع من أهم الحواس التي يعتمد عليها الشاعر الجاهلي في ابتداع الصورة الشعرية المعبرة التي تثير انفعال المتلقي وخياله السمعي عن طريق الموسيقى الصوتية، وفي صورة علقمة الفحل التالية التي يصف فيها كتيبة من الجيش مجهزة بالدروع، يتضح ذلك، يقول:

تخشخش أبدان الحديد عليهم كما خشخشت يبس الحصاد جنوب (4)

فالشاعر - كما نلاحظ هنا - لا يعتمد على حاسة البصر في التقاط هذه الصورة وهو لا يرسم مشهداً، ولا يحاكي حركة أو سكوناً، بقدر ما يحاول أن ينقل إلينا صوت الدروع، وما تحدثه عدة الكتيبة من (خشخشة)؛ وقد مكنه خياله السمعي من اكتشاف الصورة المشابهة له و المتمثلة في صوت الحصاد اليابس الذي يسمع وقت هبوب ريح الجنوب.. وقد اختار (ريح الجنوب) لكي يعمق فكرة اليبس والجفاف التي أشار إليها، ويؤكد لها؛ ونحن لا ننقل هذه الصورة التشبيهية بمخيلتنا على الرغم من وجود جميع عناصرها الحسية في الذهن، والسبب في ذلك أن هذه العناصر، ليست هي مركز الإثارة في الصورة، أي أن غاية الشاعر الجمالية لم تكن إبراز الدروع أو ألوانها أو أشكالها، وأحجامها، وإنما إبراز ما يصدر عن هذه الدروع من أصوات... ومن السهل أن نلاحظ ما يقدمه الفعل (تخشخش) بزمينه المضارع والماضي، وبحروفه المضاعفة المتكررة، من تصوير دقيق، ومحاكاة مطابقة للصوت المحاكى.

دور الحواس الأخرى:

وبالإضافة إلى حاسة السمع، يمكن أن نسجل ما تحتله بقية الحواس الأخرى من مكانة هامة في عملية التخييل الشعري كحاسة اللمس، والشم والذوق، وإن كانت هذه الحواس لا تظهر

في الشعر الجاهلي بقدر ما تظهر حاستا البصر والسمع. وسوف لن نغفل - في أثناء تحليلنا الفني للصورة الشعرية الجاهلية - الإشارة إلى هذه الحاسة أو تلك، وتسجيل ما أضفت على الصورة من أبعاد فنية أو نفسية أو خيالية، كلما لاحظنا ذلك، غير أن الاهتمام بأنواع الحواس والتركيز عليها في التحليل الفني للشعر لا ينبغي أن يطغى على الإهتمام بدور الخيال وسيكولوجية التخيل، لأن الحواس في الواقع ليست سوى عناصر مساعدة في ابتداع الصورة التي هي نتاج لجميع الملكات والقوى المدركة وفي مقدمتها الخيال.

أنماط الصورة التشبيهية الجاهلية:

وبناء على ماسبق نشرع الآن في دراسة الصورة التشبيهية معتمدين التقسيم الشكلي الذي يجعل من مراكز الإثارة ومواطن التأثير الفني في الصورة نقطة انطلاق ومحور بحث. ذكرنا أن الصورة الشعرية الجاهلية بعمامة والتشبيهية منها بخاصة إما صورة ساكنة وإما صورة متحركة؛ وكل نوع من هذين النوعين يتخذ أشكالا فنية وأساليب تعبيرية مختلفة يمكن معاينتها في الصورة التشبيهية بمقارنة طرفيها بعضهما ببعض، وتحديد مركز الإثارة التخيلية أو الإنفعالية في كل من المشبه والمشبه به، أو فيهما معا، ولكن أبرز هذه الأشكال وأكثرها شيوعا هو الذي يجيء وفقا للحالات التالية:

- 1 - صور يكون فيها المشبه به أكثر إثارة من المشبه.
 - 2 - صور يتساوى فيها كل من المشبه والمشبه به من حيث الإثارة.
 - 3 - صور يكون فيها المشبه أكثر إثارة من المشبه به وهذا نادر وقليل.
- ونقف في هذه الدراسة عند النموذج الأول والذي ينتشر بكثرة في القصيدة الجاهلية على أمل أن نعالج النموذجين التاليين في دراسات لاحقة، حيث يبدو أن هذا النوع من التشبيه هو الذي حمل البلاغيين على حصر وظيفة المشبه به في توضيح المشبه وتبيانته، وذلك بإخراجه من صورته التي هو عليها إلى صورة أخرى تكون أشد وضوحا وإشراقا مع وجوب التأكيد على وجه الشبه الذي بين الصورتين، ويمكن أن ننتبين هذا فيما يأتي من أمثلة تطبيقية مركزين على عنصر السكون...

الصورة التشبيهية الساكنة:

تقول الخنساء في مدح أخيها صخر:

وإن صخرًا لتأتم الهداة به كأنه علم في رأسه نار (5)

فصورة العلم الذي في رأسه نار أشد سرعة في النفاذ إلى المخيلة من صورة صخر الفارس الذي

تأتم الهداة به، ولكن الإثارة تتم عندما نتقلنا الخنساء هذا الانتقال المفاجئ من صورة أخيها الكريم الجواد إلى صورة الجبل الذي توقد في ذروته النيران لكي يهتدي إليها الساري ليلا. ولا شك أن حاسة البصر هنا قد لعبت دورا إيجابيا في عملية التصوير الحسي. ويمكن أن نلاحظ الأسلوب نفسه في هذه الصورة التشبيهية التي يقدمها أبو دؤاد الإيادي لنسوة منعمات:

ويصن الوجوه في الميسنات سي كما صان قرن شمس غمام (6)

الوجوه البيض التي يحجبها الحرير الناعم الشفاف في مقابل الشمس التي ترسل أشعتها من وراء الغمام. أو بعبارة أخرى: لا يحجب الميسناني وجوه هؤلاء النساء الجميلات إلا كما يحجب الغمام قرن الشمس ...

المعادلة التشبيهية:

علينا الآن أن نتخيل المشهدين لكي نعيد تشكيلهما ضمن الصورة التي قدمها الشاعر، ثم نلتقاهما بمخيلتنا، ونسجل أي الطرفين أقوى إثارة وأسرع في الاتصال بالمخيلة. وسيتبين لنا أن المشبه به هو الذي يستبد بمخيلتنا، وأن صورة الشمس التي يحجب أشعتها الغمام فتخرقه، وتشرق من خلاله، سرعان ما تتطبع فيها، وهذا بسبب اتساع أفق الطرف الثاني، وامتنال معطياته الحسية في الذهن، فالشاعر ينقلنا من مشهد صغير، صورته غير ثابتة في مخيلة المتلقي إلى مشهد كبير صورته أكثر ثباتا فيها، وهذا الانتقال من المشبه إلى المشبه به لا يعني أن الشاعر أراد أن يقرب صورة هؤلاء النساء الجميلات، ويوضحها أو يبرز وجه الشبه، كما يذهب إلى ذلك البلاغيون، وإنما انتقل الشاعر بخياله إلى الطرف الثاني لكي يكمل الصورة التي تحقق الإثارة التخيلية والإنفعالية المنتظرة.

ويبقى البحث عن وجه الشبه هنا ضربا من الوهم، إذ لا وجود لأي تطابق بين الصورتين ... وهذا يتطلب منا البحث عن حقيقة العلاقة الموجودة بين المرأة والشمس، والتي لا ترجع في الواقع إلى المشابهة الشكلية، أي بجامع البياض والإشراق في كل منهما كما يقول علماء البلاغة، ولكنها تعود إلى ما هو أعمق من ذلك بكثير، حيث إن تشبيه المرأة بالشمس أو تشبيه الرجل بالقمر أو المرأة بالغزاة والنخلة، يرجع إلى أصول دينية ومعتقدات أسطورية قديمة، بقيت عالقة بنفس الشاعر في جانبها اللاشعوري. وهذا موضوع آخر ليس الآن مجال الحديث فيه! ..

وما دما قد مثلنا بصورة المرأة التي تشبه الشمس، فنأخذ صورة الرجل الذي يشبه القمر، ونحاول أن نضع أيدينا على موطن الإثارة التخيلية فيها، وسنلاحظ أن المشبه به يطغى على المشبه بسبب اتساع أفقه، وثبات صورته وعلوقها بمخيلة المتلقي، يقول دريد بن الصمة في

مدح أخيه عبد الله:

تقول هلال خارج من غمامة إذا جاء يجري في شليل وقونس (7)

فصورة الممدوح هي صورة الهلال الخارج من الغمامة وهذا تشبيه بليغ يرتفع ويسمو بالممدوح من الواقع إلى المثال الذي لا يوجد في الأرض وإنما يوجد في السماء. (8) والصورة - كما نرى - قد تبادل فيها الطرفان موقعيهما، فتقدم مشهد المشبه به وتأخر مشهد المشبه، وهو الفارس المقبل على فرسه في عدته الحربية، وقد رمز إلى الفرس بالشليل وهو مسح من الصوف يوضع على عجز الحصان، كما رمز إلى السلاح بالقونس، وهو (أعلى بيضة الحديد)، وإنه على الرغم من وجود عنصر الحركة في المشبه إلا أن المشبه به بقي محتفظاً بمركز الانجذاب والإثارة، وذلك لاتساع أفقه وسرعة حضوره في مخيلتنا بالإضافة إلى توفر عنصر الحركة فيه.

والحقيقة أن طغيان أحد الطرفين على الآخر في الصورة التشبيهية إنما يرجع في الأغلب إلى ما يشيع فيه من حياة وحركة، ولهذا فليس من الغريب أن يطغى المشبه على المشبه به ويغويه حتى يجرده لا من وظيفته البيانية والتوضيحية فحسب، بل يجرده أيضا من وظيفته الجمالية. ولعل هذا ما فطن إليه الشعراء فيما بعد، وأمعنوا فيه، فقدموا صورا مبتدعة عنوا فيها بمحاولة الجمع بين طرفي الصورة التشبيهية المتباعدين، والمتناقضين أحيانا.

وقد يعود طغيان أحد الطرفين على الآخر إلى ما يتضمنه هذا الطرف أو ذاك من ظلال وألوان وإحياءات مختلفة. ويظهر ذلك عندما يوغل الشاعر في البحث عن العناصر اللغوية والشعرية التي من شأنها أن تزيد الصورة قوة في الإثارة، وجمالا في الشكل، وهذه أمثلة توضح ذلك. قال بشر بن أبي خازم يصف ظليما، ويشبهه برجل الأحباش:

أكال تنوم النقع كأنه حبشي حازقة عليه القرطف (9)

فالظلم يتحول هنا إلى حبشي عليه قراء من القرطف أي القطيفة، والشاعر لم يكتف بأن أخرج لنا صورة الظلم في صورة الحبشي، بل في صورة الحبشي، يرتدي قرطفا. وهذا يعني أن الظلم ما يزال يحتفظ بريشه مما يوحي بوجود في موسم من النماء والخصب، ولهذا جعله الشاعر يأكل تنوم النقع، وهو شجر أغبر يحبه النعام كثيرا وينبت في الأرض ذات التربة الخصبة والمياه الغزيرة، وتسمى بالنقع كل أرض يستقع بها الماء، فهي معشوشبة دائما.

ومن السهل أن نتبين ما تحدثه عبارة (عليه القرطف) من إضافة فنية ألبست الظلم لباس الحبشي، فأصبح من الصعب تمييز الصورتين من بعضهما، لأنهما بدأتا في التمازج والالتحام، ولكن صورة الحبشي عليه القرطف ستظل هي الصورة المسيطرة على خيالنا، وفيها عنصر الإثارة، وإن كنا قد بينا بأن الإثارة لا تحدث في ذهن المتلقي وخياله إلا عندما يتم ذلك التحول

المباغت، ويتلاقى الطرفان ذلك اللقاء المفاجئ، فتتنظم أجزاء الصورة في الذهن، وتتسجم عناصرها المشوشة في المخيلة، فيسهل إدراكها، وهذه العمليات قد لا تستغرق ثانية واحدة إذا كانت للعناصر الحسية المكونة للصورة بدائل ذهنية؛ وقد تستعصي عملية الإدراك هذه بسبب غياب البدائل الذهنية لعناصر الصورة الحسية، فتفقد الصورة الشعرية عنصر الإثارة، وبالتالي تنعدم الاستجابة التخيلية، وهذا يعني أن (أكثر الصور إمتاعاً هي تلك التي تكون الصور الشعرية فيها حاضرة في أذهان معظم الناس) (10)

وهذه صورة أخرى يقدمها لنا ضابئ بن الحرث البرجمي، يصف فيها ثورا وحشياً رآه في فلاة، ويشبهه ببربري مجل بتيابه:

إذا جال فيها الثور شبهت شخصه
بجوز الفلاة ببربري مجللاً (11)

في الصورة السابقة، وكذلك في هذه الصورة، نلاحظ أن الحيوان يتحول إلى إنسان في خيال الشاعر الجاهلي، وربما رأينا أن الحيوان قد يتحول إلى جماد كما في صورة هذه الناقة التي تشبه القصر المنيف:

تضحى إذا دق المطي كأنها
فدن آبن حية شادة بالآجر (12)

أو أن الإنسان قد يتحول كذلك إلى جماد كما في صورة الممدوح الذي تحول إلى هلال وسنلاحظ أن الإنسان نفسه قد يتحول إلى حيوان، وهذا ما أصطلحنا عليه بالصورة الحيوانية، ولعل في هذا التداخل بين الإنسان والحيوان والأشياء دلالة على اعتقاد الشاعر وإيمانه بوحدة الوجود، واتحاد عناصر الطبيعة وأنتلافها ضمن وحدة كلية شاملة، وربما كانت فكرة المسخ من معتقدات الجاهلي، ولهذا نجد الإنسان عند شاعر ما قبل الإسلام يتحول في بعض صورهِ التشبيهية إلى أحجار أو أن الأحجار نفسها تتصور في صور: أشخاص، ويتضح ذلك في هذه الصورة التي يقدمها لنا الأعشى حين يشبه الآرام، وهي الحجارة التي تتصب في الصحراء ليهتدي بها المسافر، برجال إياد المعروفة بضخامة الأجسام، فيقول:

وبيداء تحسب آرامها
رجال إياد بأجلادها (13)

فالحجارة التي نصبت علامات على الطريق تبدو كأنها أشخاص " بأجلادها " أي شخوص حقيقية. إن مثل هذه الصورة تحتاج منا إلى إمعان نظر، لأن طرفيها يكادان يتداخلان، ويلتحمان بحيث يتقاسمان مراكز الإثارة التخيلية لدى المتلقي ويتجاذبانها، وهذا التداخل والتلاحم إنما هو من مميزات الصورة الاستعارية، ولكنه عندما يظهر في التشبيه يكسبه قوة في الإثارة ويؤكد حضور عناصره الحسية في الذهن، بل وينشطها، ويمكن أن نتبين هذا التلاحم والامتزاج في الصورة التالية التي يقدمها علقمة الفحل للإبريق، وذلك حين يشبهه بظبي يقف على ربوة عالية:

كأن إبريقهم ظبي على شرف
مقدم بسبا الكتان مرثوم (14)

يقدم الشاعر هنا صورتين إحداهما صورة الإبريق المنتصب المشدود فمه المرثوم بسبائب الكتان، والأخرى صورة الطبي الواقف على مكان مرتفع.

ويقدم الدكتور محمد النويهي تحليلاً طريفاً لهذه الصورة التشبيهية البصرية يخلص منه إلى ملاحظة امتزاج طرفي الصورة أو ما أسماه هو الصورة المزدوجة، فيقول:

(فتشبه الشاعر لم يترك كلا من المنظرين قائماً بمفرده، بل هو قد (طبع) أحدهما على الآخر حتى ذاب أحدهما في الآخر، وتكونت منهما معا صورة موحدة عجيبة، لاندرى فيهما أيهما الطبي، وأيها الإبريق) (15).

وهذا ما عنيناه بفكرة التلاحم والامتزاج بين طرفي الصورة، وإن كنا إلى الآن ما نزال نتحدث عن الأسلوب التشبيهي الذي يطغى فيه المشبه به على المشبه..... فحتى في هذه الصورة، نجد أنفسنا مجبرين على تلقي مشهد الطبي الواقف على مكان مرتفع والذي ينطبع في مخيلتنا بسرعة، فيستحوذ بالتالي على عنصر الإثارة في الصورة؛ ويبدو أن رحابة الأفق، والمجال الفسيح أو الإطار الذي تظهر من خلاله صورة الطبي هو العامل الذي يزيد من تمكينها في مخيلتنا، بخلاف الإطار الذي تبدو فيه صورة الإبريق، وهو إطار ضيق الأفق، ومجاله محصور ومحدود.

كما أننا ما نزال إلى الآن لم نخرج عن ظاهرتي الحركة والسكون اللتين تطبعان الصورة الشعرية بطابعهما، والصور التي مرت معنا إلى الآن صور ساكنة، أو يغلب عليها طابع السكون ما عدا صورة دريد بن الصمة التي يقدمها في مدح أخيه عبدالله، فإنها تمور بالحركة، ولو شئنا استبدلناها بصورة الأعشى في مدح الأسود بن المنذر اللخمي حينما يصفى عليه هالة من التقدير والعظمة تسمو به إلى مصاف المعبودات، يقول:

أريحي صلت يظل له القو م ركودا، قيامهم للهلال (16)

فالممدوح هنا تجسد في الهلال، وهذا تشبيه بليغ، كما يقول البلاغيون، وذلك لاختفاء أداة التشبيه؛ وهذه الصورة تكاد تكشف عن علاقة الرجل بالقمر، فكلاهما معبود، والقوم يصلون للمدوح، كما يصلون للهلال.

ويلاحظ أن الصورة يكتنفها جو من الخشوع والسكون تبرزه كلمة (ركودا) التي تعني ثبات القوم في المكان وعدم تحركهم.

الصورة التشبيهية المتحركة:

ونقدم فيما يلي صوراً يعتمد فيها الشاعر الأسلوب السابق نفسه، ولكنه يولي عنايته الفائقة لعنصر الحركة، فيلجأ إلى الاتكاء على خياله البصري المتحرك، فيوظف الأفعال والكلمات الدالة على الحركة بدلاً من الأفعال المقيدة أو الألفاظ الجامدة، يقول الأعشى مفتخراً بخلفه:

وإننا أناس يعتدي البأس خلفنا كما يعتدي الماء الظماء الحوائم (17)

إن هذه الصورة تتكون من مشهدين: مشهد إقبال خلف الشاعر، وتسابق أفراد، إلى البأس، ومشهد تسابق العطاش الصوادي إلى الماء، وإقبالهم عليه، وهي - كما نرى - صورة تشع بالحركة السريعة التي ينقلها الفعل (يعتدي) المكرر في كل من الطرفين، غير أن الطرف الثاني يبدو أشد وضوحا بسبب حسيته، وهذا يعني أن المشبه به قد أدى وظيفته البلاغية المنوطة به من توضيح، وتبيان، وتفسير، إلا أن هنالك دلالة معنوية تبدو من وراء الإطار الشكلي للصورة وهي شغف هؤلاء الخلف بالحرب، وشدة تعطشهم إليها وإقبالهم عليها إقبال من كادوا يموتون عطشا على ماء رأوه ! ..

وقد جسد الشاعر هذه الدلالة بتوظيفه كلمة (حوائم) وموصوفها (الظماء)، وذلك حتى يؤكد صفة القوة والشجاعة التي يمتاز بها خلفه، ويجعل البأس بالنسبة إليهم كالماء، مطلبا حيويا. وإذا ما قابلنا بين طرفي الصورة لرأينا أننا نقرأ صورة المشبه في صورة المشبه به الذي يستحوذ على مخيلتنا ويشد انتباهنا؛ ولكي يتضح هذا أكثر نقدم هاتين الصورتين لعامر بن الطفيل يعبر من خلالهما عن فتكه بأعدائه وتفريق جمعهم فيقول:

لقينا جمعهم صبحا فكانوا كمثل الضأن عاداهن سيد (18)

أو يقول كذلك في المعنى نفسه:

قتلنا كبشهم فنجوا شلالا كما نفرت بالطرد النعاما (19)

ففي كلا البيتين يصور الشاعر الهلع الذي أصاب أعداءه، والرعب الذي نزل في قلوبهم، ولكنه لا يعبر عن ذلك بتمعق نفسية الأعداء، وتصوير حركاتها الداخلية، بل صور الحركة الخارجية وشخصها في مشهد سرب الضأن المفزوع رعبا، من الذئب الذي هاجمه يريد افتراس أفراد، كما يبرز ذلك في الصورة الأولى، وفي مشهد سرب النعام النافر بسبب الطرد كما يتضح في الصورة الثانية.

إن مثل هذه الصور التشبيهية يطغى فيها المشبه به على المشبه حتى ليكاد يغطيه، وكأننا بالشاعر يعتمد إلى ذلك عمدا بقصد الاضراب عن صورة المشبه واستبدالها بصورة المشبه به، باعتبارها مركز اهتمام الشاعر وسر اختراعه واكتشافه! ..

ولا شك أن الطرف الثاني في الصورة أعلق بالذهن وأنفذ إلى المخيلة من الطرف الأول في كلتا الصورتين: صورة الضأن الذي يتفرق أفراد في كل اتجاه، وقد جرى فيهم ذئب مفترس، وصورة النعام الذي استتفره الصيادون، فهو متفرق هارب يطلب النجاة، وهذا راجع إلى حسية عناصر الطرف الثاني (المشبه به) في كل من الصورة الأولى والصورة الثانية وكذلك إلى عنصر الحركة الذي أشار البلاغيون إلى جمال التشبهات التي يكون فيها (20).

ولننظر فيما يلي إلى صورة النعام النافر، وقد تحول إلى إماء يحملن الحطب عائداً مع العشي إلى الحي في أمان وهدوء، وهذا ضمن الصورة الشعرية التالية التي يقدمها لنا الأخنس بن شهاب التغلبي حين يقول:

لابنة حطان بن عوف منازل كما رقص العنوان في الرق كاتب
ظلمت بها أعرى وأشعر سخنة كما أعتاد محموماً بخبير صالب

تظل بها ربد النعام كأنها إماء تزجي بالعشي حواطب (21) هنا كذلك تبدو مهارة الشاعر الجاهلي الفنية في النقاط أجزاء الصورة المتباعدة والتأليف بينها، وهنا أيضاً تبدو قدرته الخيالية على منح الصورة قوة الإثارة وعمق الحس، والجدة والحيوية الناتجة عن بث عنصر الحركة فيها، مما يكشف عن انبعاث الحياة في هذا الطلل الدارس الذي يقر الشاعر بأنه ظل فيه تأخذه نوبات من الحمى الشديدة الساخنة تارة والباردة تارة أخرى.

والنعام الذي يطوف ويرعى حول هذه الدمنة هو الذي يجسد استمرار الحياة فيها، ومن هنا انبثق عنصر التداخي في نفس الشاعر وفي مخيلته، يستحضر صورة الإماء الحواطب التي أصبح الشاعر يراها في صورة النعام المتتابعات مع العشي، وتحتل كلمة (حواطب) هنا موقعا لا يمكن أن تشغله كلمة أخرى.. لأنها جزء لا يتجزأ من إقامة المعادلة التشبيهية، فلو قال الشاعر: كأنها إماء تزجي بالعشي، لما استقام له شيء من التطابق، ولكنه عندما أضاف كلمة (حواطب) استطاع أن يحقق كثيراً من نقاط التطابق بين الإماء والنعام، لأن هيئة الأمة وهي تحمل حزمة الحطب على ظهرها تشبه أو تضارع - ولا شك - النعامة المغطى عجزها بالريش، وهذا ما أراد الشاعر أن يبرزه ضمن هذه الصورة البصرية.

ويقدم لنا طرفة بن العبد الصورة نفسها، ولكنه ينتزع منها عنصر الحركة فيقول في وصف النعام:

لا أرى إلا النعام به كالإماء أشرفت حزمه (22)

النعام هنا ثابت في المكان، منتفش الريش مثل الإماء اللواتي رفعن حزم الحطب فوق ظهورهن، فأطلت هذه الحزم وعلت رؤوسهن لكبر حجمها، ولكنه على الرغم من انتزاع الشاعر عنصر الحركة من الصورة إلا أن المشبه به يبدو أعلق بالذهن وأسرع حضوراً في مخيلة المتلقي؛ ويبدولي أن السر في ذلك يرجع إلى طبيعة المشبه به نفسه، فهو في ذاته يشكل صورة مستقلة لها هيئة خاصة في الذهن بخلاف المشبه الذي ذكره الشاعر بلفظه مجرداً من أي عنصر إضافي آخر، فلو حذفنا عبارة (أشرفت حزمه) من الطرف الثاني لأصبحت الصورة باهتة، ومتلاشية في مخيلتنا، وبالتالي ينعدم فيها عنصر الإثارة.

أوإذا شئنا أن نتتبع ظاهرة الحركة في هذا الأسلوب وغيره من أساليب الصور التشبيهية وأنواع الصور الأخرى لضاق بنا المقام، ولكن أعود فأكرر: إن الشاعر الجاهلي مغرم بالحركة يحاكيها فيما يراه ويشاهده من مختلف الأشياء والظواهر الطبيعية الحية منها والميتة؛ ولهذا فهو لا يفوته مشهد صخرة تد حرجت من مكان مرتفع ليلتقطه، ويخرج من خلاله صورة فرسه القوية السريعة كما يفعل ذلك الطفيل الغنوي:

وسلهبة تنضو الجياد كأنها رداة تدلت من فروع يلملم (23)

أو كما يفعل أمرؤ القيس في بيته الشهير:

مكر مفر مقبل مدبر معا كجلود صخر حطه السيل من عل (24)

مع ملاحظة أن اللغة هنا قد استطاعت أن تحاكي الحركة وتصورها، ويبدو ذلك بوجه خاص في الطرف الأول من الصورة، كما لا يفوت الشاعر الجاهلي أيضا طائر يطير في الفضاء الرحب ليلتقط صورته بخياله البصري، ويستغلها في إبراز صورة الراية التي تقلبها الريح؛ يقول بشر بن أبي خازم:

لهم ظعنات يهتدين براية كما يستقل الطائر المتقلب (25)

أو إبراز صورة الخيل في سرعتها وانطلاقها، كما يصنع ذلك النابغة الذبياني في هذه الصورة البديعة:

والخيل تمزع غربا في أعنتها كالطير تنجو من الشؤبوب ذي البرد (26)

إن الخيول هنا تتحول إلى طيور تضرب بأجنحتها الفضاء هاربة من خطر يتهدها ويلحقها ممثلا في المطر ذي البرد، فهي تبذل كل طاقتها في سبيل النجاة بنفسها من الهلاك؛ وكذلك الخيول، فهي تستدر ما لديها من قدرة على العدو السريع المنتظم، فتد أعناقها إلى الأمام مثلما تفعل الطيور الناجية من المطر تماما. ومن السهل أن نحدد موطن الإثارة التخيلية في الصورة حيث يلاحظ أن طرفها الثاني (المشبه به) يطغى على طرفها الأول، ويستحوذ على مخيلتنا بمجرد انتقالنا من المشبه (الخيل المسرعة) إلى المشبه به (الطيور الهاربة من المطر ذي البرد)، ولا شك أن المشهد الأخير أكثر حسية وجمالا من المشهد الأول، بفضل ما يتضمنه من عناصر إضافية مثيرة وموحية، وبسبب اتساع أفقه ورحابته، وهذا ما يفتقر إليه المشهد الأول، أعني الطرف الأول من الصورة ! ..

الخيال السمعي:

هذا ما يفعله الخيال البصري، أما ما يصنعه الخيال السمعي، فليس أقل شأنًا مما يصنعه الخيال السابق، فحاسة السمع عند الشاعر الجاهلي نشيطة جدا، فهو لا تفوته الأصوات التي

يسمعهما لكي يختزنهما في ذاكرته السمعية ثم يستحضرها في الوقت المناسب لإخراج صورة الشعريه إخراجاً فنياً مثيراً؛ فالمرقش مثلاً يسمع صوت البوم، وإذا به يسمع في الوقت نفسه ضرب النواقيس:

وتسمع ترقاء من البوم حولنا كما ضربت بعد الهدوء النواقيس (27)

فتمتزج في سمعه الأصوات، ويصبح من الصعب تمييز ترقاء البوم من صوت النواقيس؛ وللزمنا هنا دلالة فنية وموضوعية في آن واحد: لأن البوم لا يصدر صوته إلا في الظلام أو (بعد الهدوء) أي بعد هزيع من الليل، وهذا الوقت هو ميعاد تعبد النصارى في كنائسهم. وعدي بن وداع يستمع إلى صريف نابي بغيره، وإذا بخياله السمعي يستحضر صوت الصرد، وهو طائر غريد:

يعلو لنا بيه صريف كما غرد صوت الصرد الصلصل (28)

إنها صورة تشبيهية تستمد فنيته من عنصر الصوت الذي يحاكيه تكرار حرف الصاد، وينقله إلى الأذن نقلاً فيه كثير من الصدق والواقعية! .. والأعشى يثير سمعه صوت حلي صاحبه هريرة، فيستحضر صوت العشرق الزجل، ويقيم تلك المعادلة التشبيهية البديعة:

تسمع للحلي وسواسا إذا انصرفت كما استعان بريح عشرق زجل (29)

إن الأعشى يجتهد في التقاط الصوت بغية إثارة حاسة السمع لدينا، فهو بعد أن قدم لنا لوحة فنية كاملة لجمال صاحبه الغراء الفرعاء بمشيئها الظرفية، وقوامها الرشيق، نراه يلتفت إلى حليها الذي تتزين به، فيلتذ بما يصدر عن هذا الحلي من (وسوسة) عذبة تطرب لها الأذن، ويأبى إلا أن ينقل إلينا هذه الوسوسة اللطيفة، فيتوسل بخياله السمعي للبحث عن الصوت الذي يشبه صوت الحلي، وإذا بالعشرق وهو نبات (إذا حركته الريح تسمع له زجلاً)، يمثل في ذهن الشاعر كمعادل دقيق لفكرة الشاعر التي بدأها ولم يتمها، وهنا يبدأ طرفاً الصورة في التلاحم والامتزاج، وإذا بنا موزعين بين صوت الحلي وصوت العشرق الزجل فكلا الطرفين يتضمن قدراً من الإثارة التخيلية وهذا راجع إلى عنصر الحركة الذي لولاه لما كان لهذه الصورة أية قيمة فنية ... فوسوسة الحلي ناتجة عن انصراف صاحبه، كما أن زجل العشرق ناتج عن مر الريح به، كما صورته خيال الشاعر السمعي.

خاتمة:

لقد حاولنا في الأمثلة السابقة وضمن النموذج الأول من نماذج الصورة التشبيهية أن نبين كيف يتعامل الشاعر الجاهلي بملكته الخيالية مع الأشياء في إطار الحركة والسكون، وقد مثلنا

لذلك بصور شعرية مختلفة، غير أنها تخضع كلها لقاعدة (طغيان المشبه به على المشبه)، وهي القاعدة التي ستبرز بوضوح، وبوجه خاص، في الصورة التشبيهية المستديرة التي سنخصصها بدراسة مستقلة حيث يذكر الشاعر المشبه، ثم سرعان ما ينساه أو يكاد، لينصرف بخياله وفكره وشعوره إلى صورة المشبه به فيجتهد في إبراز خطوطها وألوانها و كثير من تفاصيلها، وظلالها، ثم يعود في الأخير، ليربط بين الطرفين، وذلك بأن ينفي عن المشبه به ارتفاعه وسموه إلى درجة المشبه! .. كما يتضح ذلك في هذه الأبيات التي نختم بها هذه الدراسة:

يقول المرقش الأصغر مشبها ريق صاحبه بالخمرة:

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها	تعلو على الناجود طورا وتقدح
ثوت في سباء الدن عشرين حجة	يطان عليها قرمد وتروح
سباها رجال من يهود تباعدوا	لجبلان يدنيها من السوق مريح
بأطيب من فيها إذا جنت طارقا	من الليل، بل فوها ألد وأنصح (30)

إن هذه اللوحة التي تحكي قصة الخمرة المسبية بلونها الأشقر، ورائحتها التي تشبه رائحة المسك، وعمرها الذي قضته في الدن محفوظة مصونة، بما عليها من قرمد وطين، وسط مناخ من الهواء النقي المعتدل، وهذه صفات الخمرة الجيدة العتيقة، قلت هذه اللوحة المفصلة، يقدمها لنا الشاعر في مقابل ريق صاحبه اللذيذ، بل إن ريق صاحبه ألد وأطيب من طعم هذه الخمرة بجميع صفاتها.

فالصورة - كما نلاحظ - تقوم ضمنيا على التشبيه، وعنصر الاستطراد هنا خدم المشبه به، حيث بدأ الشاعر اللوحة بأداة النفي (ما) ، وذكر مبتدأها، ثم شرع في وصف هذا المبتدأ، حتى إذا ما أطمأن إلى نفاذ صورته إلى مخيلتنا، وإحكام سيطرته على أذهاننا، أسرع إلى مفاجأتنا بخبر الأداة (ما) النافية الذي يتضمن الطرف الأخير من المعادلة التشبيهية فيحدث في خيالنا ذلك الانقلاب المباغت لطرفي الصورة؛ وعنصر المباغته هذا هو نقطة الإثارة ومركز الاستجابة الانفعالية بالنسبة للمتلقى.

الهوامش

- 1 - التصور والخيال: موسوعة المصطلح النقدي تأليف ر. ل بريت ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر الجمهورية العراقية د. ت. ص: 55 وانظر كذلك: الصورة الأدبية د. مصطفى ناصف ط2 دار الأندلس، 1981، ص: 153
- 2 - ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) شرح وتعليق محمد حسين دار النهضة بيروت، 1972، ص: 177
- 3 - الأصمعيات: إختيار الأصمعي، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر - عبد السلام هارون، ط3 دار المعارف بمصر، 1967، ص: 201
- 4 - المفضليات: المفضل الضبي تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر - عبد السلام هارون، ط4، دار المعارف بمصر د. ت، ص: 395
- 5 - ديوان الخنساء: دار صادر - دار بيروت للطباعة والنشر، 1936، ص: 49
- 6 - الأصمعيات، ص: 186
- 7 - ديوان دريد بن الصمة الجشمي، جمع وتحقيق وشرح محمد خير البقاعي دار فتيبة 1981، ص: 87
- 8 - عالجننا هذا الموضوع في فصل مستقل بعنوان : الصورة الأسطورية من بحثنا: الصورة الشعرية في القصيدة الجاهلية (دراسة بلاغية نقدية) "رسالة ماجستير تحت الطبع".
- 9 - ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي: عني بتحقيقه الدكتور عزة حسن ط2، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1972، ص: 154
- 10 - الصورة في شعر بشار بن برد: الدكتور عبد الفتاح صالح نافع دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983، ص: 53
- 11 - الأصمعيات، ص: 180
- 12 - المفضليات، ص: 129
- 13 - ديوان الأعشى، ص: 121
- 14 - المفضليات، ص: 402
- 15 - الشعر الجاهلي: منهج في دراسته وتقويمه د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت، الجزء الأول، ص 116
- 16 - ديوان الأعشى، ص: 59
- 17 - نفسه، ص: 129
- 18 - ديوان عامر بن الطفيل: دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1979، ص: 50

- 19 - نفسه، ص: 110
- 20 - التلخيص في علوم البلاغة: جلال الدين القزويني، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د. ت، ص: 255
- 21 - المفضليات، ص: 204
- 22 - ديوان طرفة بن العبد: دار بيروت للطباعة والنشر بيروت، 1982، ص: 85
- 23 - ديوان الطفيل الغنوي: تحقيق محمد عبد القادر أحمد دار الكتاب الجديد، ط1 ، بيروت، 1968 ، ص: 79
- 24 - ديوان امرئ القيس: اعتنى بتصحيحه الشيخ إين أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 974 ، ص: 83
- 25 - ديوان بشر بن أبي خازم، ص: 11
- 26 - ديوان النابغة الذبياني: جمع وتحقيق وشرح الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، نشر الشركة الوطنية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1976، ص: 84
- 27 - المفضليات، ص: 225
- 28 - قصائد جاهلية نادرة: الدكتور يحيى الجبوري، ط1 ، مؤسسة الرسالة، 1982، ص : 55
- 29 - ديوان الأعشى، ص: 105
- 30 - المفضليات، ص: 242