مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 8 العدد 1، 2011، ص ص 29- 62

فاعلية الصورة الشعرية في بناء معلقة عبيد بن الأبرص

فايز القرعان *

ملخص

بحثت هذه الدراسة في قدرة الصورة الشعرية على ربط أجزاء النص الشعري، واختارت معلقة عبيد بن الأبرص لاختبار هذه الرؤية. وقد اتخذت الأدوات اللغوية المتكونة في الصورة علاوة على الرؤيا الشعرية التي تشكل النص وسيلة لهذا الاختبار؛ فوجدت أن الرؤيا الشعرية فيه تتمثل في فاعلية التحول التي تمارس فعلها على ثنائية (ما كان /ما يكون) أي ما كان عليه الشيء وما يكون عليه الشيء نفسه. كما وجدت أن طرفي هذه الثنائية يحضران في وحدات النص، وحضورهما قد يكون فعلياً أو يكون بطريقة التناوب؛ أي يحضر أحدهما ويغيب الآخر. ووجدت أيضاً أن نص المعلقة يتكون من ثلاث وحدات بنائية، تشكلت فيها عشر صور شعرية كبرى، فكانت الوحدة الأولى وهي الديار قد تضمنت خمس صور شعرية مترابطة على المستوى الرؤيوي والبنائي. وأما الوحدة الثانية وهي الحكمة، فقد تضمنت صورتين شعريتين أبدتا تفاعلاً في ربط أجزائها البنائية مع أنهما لم تأتيا متجاورتين أو متعالقتين على المستوى البنائي السطحي، بل جاءتا متباعدتين. وقد تواصلتا مع صور الوحدة السابقة رؤيوياً. وأما الوحدة الثالثة وهي ذكريات الشباب، فتشكلت من ثلاث صور كبرى كادت تتمثل في معظم أبياتها، وقد أظهرت ترابطاً على المستوى الرؤيوي والبنائي.

وقد تحركت هذه الوحدات من خلال رؤيا التحول التي أحضرت فعلياً طرف (ما يكون) من ثنائية (ما كان /ما يكون) وغيبت الطرف الأول (ما كان) فعلياً مع حضوره التقديري في الوحدتين الأولى والثالثة. وأما في الوحدة الثانية، فقد كان حضورهما فعلياً.

المقدمة

ما زالت الصورة تستحوذ على اهتمام كثير من الباحثين في الوقت الحاضر كما استحوذت عليهم فيما مضى، وذلك لما لها من أهمية في تشكيل العمل الأدبي عموماً والتشكيل الشعري على وجه الخصوص، ولما لها من قدرات وظيفية تؤديها في العملية الإبداعية التي تقوم على الاتصال والتواصل بين المبدع والمتلقي، يقول (بيير جيرو) في مبررات مثل هذا الاهتمام: "إن دراسة البلاغة للصور ما تزال راهنة لم تتجاوزها دراسة أخرى حتى يومنا هذا، وإنها لتحوي على مخزون من الملاحظات والتعريفات التي من شأنها أن تجعل اللساني يعيد النظر فيها ويعمقها على

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2011.

* قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

ضوء المناهج الحديثة"[1]. ومن يتابع الدراسات التي تناولت الصورة يدرك مدى اتساع حقولها واختلاف الزوايا النقدية التي تناولتها، سواء من الجانب النفسي، أو البنيوي، أو الجانب الجمالي والأسلوبي، وغير ذلك من الاتجاهات النقدية[2].

ويبدو لي أن من الأهمية بمكان أن نحدد المفهوم النقدي الذي ننطلق منه في فهم الصورة الشعرية قبل الشروع في تناول موضوع الدراسة، وهو البحث في فاعلية الصورة الشعرية وقدرتها على ربط أجزاء النص الشعري، متمثلاً في معلقة عبيد بن الأبرص، وذلك أنني أتصور أن البحث في الصورة الشعرية وربطها بالنص الشعري لا بد من أن يمر في اختبار الأطر التركيبية للصورة والتقنيات التي تعمل من خلالها هذه الصورة؛ ما يعني أننا لا بد من أن ننطلق من التصور الأسلوبي لتكوّن الصورة بوصفها عملية لغوية في الدرجة الأولى، تنقل موضوعات من الحياة الواقعية، وتتمثل في اللغة، وقد حدد (فرانسوا مورو) إطاراً عاماً للصورة بناء على النظرة الأسلوبية، يقول: "إذاً باستطاعتنا أن نقترح تعريفاً أولياً للصورة: الصورة بالمعنى الأسلوبي هي تجسيد لعلاقة لغوية بين شيئين"[3]. ولا شك في أن هذه العلاقة مبنية على الربط بين دالات لغوية، يحمل كل دال منها مدلولاً يمثل موضوعاً ما، ويرتبط بموضوع الدالات الأخرى، ويكوّن معها صورة لغوية تنتج معاني أو مدلولات جديدة. فالدال بما يحمله من مدلول لا يتماثل في واقعيته وحقيقته في بنية الصورة، وذلك لأن نشوء علاقات جديدة بين المدلولات لا ينتج الواقع المنقول، وإنما ينتج واقعاً فنياً جديداً. وعلى وفق هذا التصور يقول عز الدين إسماعيل: "فالكلمة التي تدل على شيء ليس من الضروري أن يكون استخدامها في الصورة الشعرية مقصوداً به استحضار صورة هذا الشيء في الذهن. إن الكلمات بخاصة في الاستعمال الشعري ليست إلا مجرد أدوات تمثل الأشياء. وليست الصورة التي تتكون من هذه الكلمات إلا صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة. وينبغي ألا نخلط بين التعبير والتشابه"[4]. فالصورة المتكونة باللغة هي وسيلة تعبيرية تفرضها طبيعة العلاقة الأسلوبية الناشئة بين دالات الصورة تنظيماً وتعليقاً، وتنتج بناء على هذه العلاقة الأسلوبية العملية التصويرية، فهذه العلاقات تخرج بالدالات عن مدلولها لتدخل في كثير من الأحيان في عملية الانزياح عن المدلول الحقيقي أو الواقعي لإنتاج دلالات جديدة. وربما ما أشار إليه يوسف حسن نوفل يوضح هذه العملية في قوله: "تولد الصورة علاقات لغوية في الكلمات، بل في الكلمة ذاتها، والكلمة في علاقاتها بغيرها بما ينتجه الاستخدام المجازي من دلالات متنوعة في علاقات خصبة بين الدال والمدلول، وهكذا توجد الصورة الشعرية... التي هي جوهر اللغة الشعرية"[5]. إن هذا التوجه في عملية تكوين الصورة الشعرية يدخلنا في التعامل مباشرة مع تكوّنات اللغة الشعرية في النص الشعري بوصفها لغة تجسد النص الشعري المبني على التجربة الشعرية التي أنتجته، مما يشير إلى أن الصورة الشعرية

"تتشكل باللغة الشعرية ضمن أطر تركيبية خاصة تتشكل من خلالها صورة فنية معبرة عن التجربة الشعرية"[6]. ولذا لا بد لنا ونحن نتعامل مع الصورة، أن نتعامل مع الدالات المكونة لها بوصفها قيماً أسلوبية تطبع الصورة الشعرية وتؤدي دورها الدلالي والتأثيري في عملية الإيصال والاتصال، وقد ركز (بيير جيرو) على هذه القيمة في النص عموماً، يقول: "ويمكننا، بناء على هذا، أن نتصور لغة الكاتب (لغة العمل، والجنس، والمجموعة) كنسق خاص، ونقول "نسقاً" على اعتبار أن العلاقات هذه خاصة بلغة النص، وهي لغة تختلف، قليلاً أو كثيراً، عن شبكة العلاقات في اللغة العامة هذه الانزياحات تشكل قيماً أسلوبية هي مصدر نشوء الآثار الخاصة"[7].

إن تناول الصورة بوصفها لغة مؤطرة بتراكيب خاصة في النص يقودنا إلى التعامل مع التقنيات التي تتعامل على وفقها هذه الصورة مع مكوناتها اللغوية، ولا شك في أن هذه التقنيات هي التقنيات البلاغية؛ ما يعني أننا نجد أنفسنا في الحقل البلاغي عندما نتعامل مع الصورة الشعرية، وذلك أن هذه الصورة شديدة الصلة بالبلاغة وتصوراتها. وقد أشار إلى مثل هذه الصلة عز الدين إسماعيل في قوله: "وقد سبق أن عرفنا أن البلاغة الجديدة بلاغة الصورة الشعرية، تعد أوسع نطاقاً وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منها فليست بين الصورة إذن والتشبيه والاستعارة جفوة، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل الصورة وتؤدي دورها. غير أن الصورة وإن تمثلت أحياناً في التشبيه الخصب والاستعارة الذكية ما تزال وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها"[8]، كما جعل (بروتون) الاستعارة والتشبيه من المكونات الأساسية للصورة، فهو يرى أن مفهوم الصورة "يشمل الاستعارة والتشبيه وكل أشكال اكتشافات المشابهة"[9]، فتقنيات التشبيه والاستعارة، إذن، تقنيات أساسية في عملية الخلق الصوري، فهي التي تشكل الدالات اللغوية التي تكوّن الصورة وتطبعها بطابعها التقني، فتنتج عندئذ نسقاً خاصاً بالصورة. ويبدو أن التقنيات البلاغية في الصورة الشعرية تتعدى الاستعارة والتشبيه إلى تقنيات أخرى، يقول (سي. دي. لويس) في حديثه عن الصورة: "إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض"[10] فتقنية الوصف ركيزة مهمة في العملية التصويرية وهي تشارك الوسائل البلاغية هذا الإنتاج الصوري.

إن المنطلقات السابقة تقودنا إلى توضيح فهمنا للصورة الشعرية في هذه الدراسة، وذلك أننا ننظر إليها بوصفها: مجموعة من الوسائل البلاغية المختلفة والتقنيات الأسلوبية مثل: التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية والوصف التي تتوفر في أطر تركيبية تشكل بطريقة ما لإنتاج مناطق تعبيرية في النص أو قيم جمالية ذات وظيفة نصية. ولذا فإننا سنتعامل مع أنماط صورية مختلفة

كالنمط الصوري الاستعاري أو التشبيهي أو المجازي أو الكنائي أو الوصفي أو الأنماط المتداخلة والمتعالقة معاً في بنية واحدة، والواقع أن النص الشعري هو الذي يحدد الأطر النمطية لهذه الصورة. ويبدو لي أن الصورة الشعرية على هذا التصور تشكل فاعلية مهمة في النص لما لها من أثر في إكسابه (أي النص) مناطق إثارة تجعل عملية التلقي متفاعلة معه، يقول (بيير جيرو): "وتترك البلاغة للقواعد أمر تحديد المعنى، وتصحيح مختلف البنى القاعدية، ولكنها تأخذ منها ما له قيمة جمالية أو تعبيرية خاصة، وهي تحت اسم الصورة تشير إلى طريقة في الكلام أكثر حيوية من الكلام العادي، ومقدرة إما إلى جعل الفكرة أكثر حساسية بوساطة صورة من الصور، أو مقارنة من المقارنات، وإما لإثارة الانتباه أكثر لما لها من استقامة أو فرادة"[11]. فالصورة في تعاملها مع الدالات اللغوية على وفق التقنيات البلاغية تقدم لهذه الدالات فيضاً من الدلالات الجديدة التي تتعدى مدلولاتها الواقعية المنقولة، يقول في مثل هذا التصور (جين كوهن): "تظهر القصيدة التي تتألف من كلمات لا تثير إلا معنى واحداً، مُسطّحة، ولا تؤثر كقصيدة، بينما الكلمات التي مستها الصورة، تغدو ينبوعاً لا ينضب للإمكانيات الدلالية والصوتية"[12]. وربما فاعلية الصورة تبدو جلية أكثر إذا ما تعاملنا مع الصورة الشعرية ضمن سياقها النصي، يقول كمال أبو ديب: "تظل العلاقة بين الصورة والسياق الكلي للتجربة الشعرية المحرك الأساسي الذي تنبع منه الدراسة. وتبلغ هذه العلاقة حداً من الكثافة والتوتر في صورة شعرية ما يحيل فاعلية الصورة إلى عملية من الفيض والإضاءة والكشف لا حدود لها. هنا تستحيل الصورة إلى انحلال للعالم المألوف للأشياء والترابطات والتداعيات التي تثيرها في النفس- ثم إعادة تركيب له، نبعاً غريباً لعلاقات جديدة، طرية، غضة، لم نألفها في تطلعنا اليومي إلى الأشياء"[13]. فالصورة الشعرية إذن ذات قدرة على إنتاج الوظيفة أو الدلالة، ولكن قدرتها تكون أكبر فيما لو غرست في السياق النصي وتعاملت معها العملية البحثية من خلال هذا السياق؛ لأن الصورة عندئذ تكتسب بعداً جديداً في الدلالة مستمداً من الدلالات الكلية لسياق النص الشعري. إن الصورة تتعلق بمكونات النص وتقيم معها علاقات بنائية مختلفة تضفي قيمة دلالية عليها، وبالتالي تأخذ أبعاداً دلالية جديدة. وقد أشار إلى مثل هذه العلاقات محمد حسن عبد الله في قوله: "ومهما قيل في أهمية الصورة الشعرية فإن أي قصيدة ليست مجرد صور، إنها على أحسن الفروض، صور في سياق، صور ذات علاقة، ليس ببعضها وحسب وإنما علاقة بسائر مكونات القصيدة، وهذا يعني أن دراسة الصورة بمعزل عن دراسة البناء الشعري تعبر عن رؤية جزئية، مهما كانت عميقة أو محيطة فإنها ستظل ناقصة من جهة ما"[14].

ولعل الدور الذي تقدمه الصورة الشعرية في النص الشعري يتعدى كونه دوراً دلالياً يعتمد على إبراز قيمتها ضمن سياقه إلى دور التماسك البنائي بين مكوناته التركيبية؛ أي أنها تشكل أداة

ربط نصية من خلال إقامتها علاقات بنائية مع مكونات النص الصورية وغير الصورية في مختلف مناطق النص الشعري، وقد أشار إلى مثل هذه الوظيفة سمير الدليمي، يقول: "ضمن القصيدة الواحدة، صور تنتظم في شبكة من العلاقات، وربما تتحدد كل منها برمز معين ينتظم مع غيره من الرموز متعلقاً بالرمز الأكبر للبنية الكلية في القصيدة، ويفهم ذلك المرموز في ملاحظة المناطق الشعرية المتعددة في النوع والمتصلة بالسياق في القصيدة الواحدة، فنقسم تلك المناطق إلى صور عديدة ذات علاقات بنائية"[15]. وقدرة الصورة الشعرية على ربط أجزاء النص تمر عبر قناتين نصيتين، هما: قناة الرؤيا الشعرية التي ينتجها النص، وقناة الأدوات اللغوية التي تشكل روابط تركيبية تظهر بين الحين والآخر في التكوينات الصورية ممثلة بالرؤيا في بعض الأحيان، وذلك انطلاقاً من تصور أن النص الشعري تحكمه رؤيا شعرية تلوّن كل مكوناته، والصورة من ضمن هذه المكونات، يرى جعفر العلاق طبيعة العلاقة بين النص الشعري والرؤيا الشعرية أنها "علاقة تفاعل من نمط خاص جداً، تجعل من انفصالها أمراً شاقاً. فالرؤيا الراسخة تلقي بظلها العميق على مهارات الشاعر الكتابية وتنعكس على أشكاله التعبيرية"[16]، ولعل قدرة الرؤيا الشعرية تتعدى الربط النصي إلى قدرة أخرى هي تحديد الأشكال البلاغية عموماً، وأشكال الصورة الشعرية خصوصاً في النص، ويبدو لي أن هذه الهيمنة التي تمارسها الرؤية الشعرية على النص ومكوناته تمارس سلطة أخرى تمتد عبر قدرتها على تحديد بعض الأشكال البلاغية التي تتناسب وإنتاج الدلالات التي تفرزها هذه الرؤية، وذلك أن كل شكل من الأشكال البلاغية- في العادة- يمتلك تقنية وآلية يعمل بها تختلف عن الشكل الآخر [17].

إن ما تقدم من تصور لطبيعة التكوّن الأسلوبي للصورة الشعرية يشكل القاعدة البحثية لهذه الدراسة في تناولها فاعلية الصورة الشعرية وقدرتها على بناء معلقة عبيد بن الأبرص[18]، ويأتي اختياري لهذا النص من منطلق أنه نص شعري قديم يعود إلى شاعر من أوائل شعراء الجاهلية الذين يمثل شعرهم أوليات الشعر العربي، ولعل أهمية دراسة التماسك النصي بالاعتماد على الصورة، كما هي الحال في هذه الدراسة، متأتية من أن معلقة عبيد قد كثر الاختلاف في رواياتها من حيث عدد أبياتها ومن حيث ترتيب هذه الأبيات؛ ما يشير، منطقياً، إلى عدم تحقق التماسك النصي فيما بين هذه الأبيات من ناحية والأجزاء الكبرى المكونة لها من ناحية أخرى، والواقع أن محقق ديوان عبيد بن الأبرص الذي أخذنا منه نص المعلقة قد نص على مثل هذا الاختلاف، ذلك أنه أشار إلى سقوط بعض الأبيات منه، وعلى تباعد بعضها عن بعضها الآخر، وعلى أنه نص لا يحقق عادة شعراء العرب في الإطالة عندما يشبهون نياقهم السريعة بالحمر مستدلاً على هذا من تشبيه الناقة بالحمار الذي يُقطع سريعاً بتشبيه آخر[19]. يبدو لي أن هذه الاستنتاجات المنطقية - ربما - لا تثبت صحتها إذا ما حقق النص قدرته على التماسك والترابط بين أجزائه البنائية، ولعل

الترابط الصوري في المعلقة الذي وجدناه عند دراستها يستطيع أن يحقق هذه الوحدة النصية، ومع هذا فإننا نرى مع محقق الديوان أن فيه بيتين ليسا من أصل النص لما فيهما من أفكار إسلامية، وهما:

بالله يُدرك كلّ خير والقول في بعضه تلغيبُ
والله ليس له شريك علاّم ما أخفت القلوب

ولهذا فإنني سأستثنيهما من الدراسة وخصوصاً أنهما لا يثبتان بحثياً في بنية النص لما يحدثان من تباين دلالي بينهما وبين سائر أبياتها.

** **

وقبل أن نبدأ البحث عن كيفية تحقيق الصورة الشعرية الترابط النصي في المعلقة أثبت نصها كما ورد في الديوان[20] غير أني أقسمه إلى ثلاث وحدات بنائية كبرى يتكون منها وهي مقسمة بناء على المحاور الموضوعية التي وردت فيه، وليست هذه القسمة غاية بمقدار ما هي تسهيل للدرس والتحليل، هذه الأقسام هي:

الوحدة الأولى- وحدة الديار:

1- أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلحوبُ فَالقُطَبِيّاتُ فَالذَّنوبُ[21]

2- فَراكِسٌ فَثُعَيلِباتٌ فَذاتُ فِرقَينِ فَالقَليبُ[22]

3- فَعَردَةٌ فَقَفا حِبرٍّ لَيسَ بِها مِنهُمُ عَريبُ[23]

4-وبُدِّلَت من أَهلُها وُحوشاً وَغَيَّرَت حالَها الخُطوبُ

5- أَرضٌ تَوارَثُها شعوبُ فَكُلُّ مَن حَلَّها مَحروبُ[24]

6- إِمّا قَتيلاً وَإِمّا هالِكاً وَالشَيبُ شَينٌ لِمَن يَشيبُ

7- عَيناكَ دَمعُهُما سَروبُ كَأَنَّ شَأنَيهِما شَعيبُ[25]

8- واهِيَةٌ أَو مَعينٌ مُمعِنٌ من هَضبَةٍ دونَها لُهوبُ[26]

9- أَو فَلَجٌ ما بِبَطنِ وادٍ لِلماءِ مِن تَحتِهِ قَسيبُ[27]

10- أَو جَدوَلٌ في ظِلالِ نَخلٍ لِلماءِ مِن تَحتِهِ سُكوبُ[28]

11- تَصبو فَأَنّى لَكَ التَصابي أَنّى وَقَد راعَكَ المَشيبُ[29]

12- إِن يَكُ حُوِّلَ منها أَهلُها فَلا بَديءٌ وَلا عَجيبُ[30]

13- أَو يَكُ أَقفَرَ مِنها جَوُّها وَعادَها المَحلُ وَالجُدوبُ[31]

الوحدة الثانية- وحدة الحكمة:

14- فَكُلُّ ذي نِعمَةٍ مَخلوسها وَكُلُّ ذي أَمَلٍ مَكذوبُ

15- وَكُلُّ ذي إِبِلٍ مَوروثها وَكُلُّ ذي سَلَبٍ مَسلوبُ

16- وَكُلُّ ذي غَيبَةٍ يَؤوبُ وَغائِبُ المَوتِ لا يَئوبُ[32]

17- أَعاقِرٌ مِثلُ ذاتِ رِحمٍ أَم غانِمٌ مِثلُ مَن يَخيبُ

18- أَفلِح بِما شِئتَ فَقَد يُدرك بِالـ ـضَعفِ وَقَد يُخدَعُ الأَريبُ[33]

19- لا يَعِظُ الناسُ مَن لَم يَعِظِ الـ ـدَهرُ وَلا يَنفَعُ التَلبيبُ[34]

20- لا ينْفَعُ اللّبُ عن تعلّمٍ إلاّ السَّجيَّات والقُلوبُ[35]

21- فقد يَعودنْ حبيباً شانئُ ويَرْجعْنَ شانئاً حبيبُ

22- ساعِد بِأَرضٍ إِذا كُنتَ بِها وَلا تَقُل إِنَّني غَريبُ

23- قَد يوصَلُ النازِحُ النائي وَقَد يُقطَعُ ذو السُهمَةِ القَريبُ[36]

24- مَن يَسَأَلِ الناسَ يَحرِموهُ وَسائِلُ اللَهِ لا يَخيبُ

25- وَالمَرءُ ما عاشَ في تَكذيبٍ طولُ الحَياةِ لَهُ تَعذيبُ

الوحدة الثالثة- وحدة ذكريات الشباب:

26- بل إن تكن قد علتني كَبْرةٌ وَالشَيبُ شَينٌ لِمَن يَشيبُ

27- فرُبَّ ماءٍ وَرَدتُ آجِنٍ سَبيلُهُ خائِفٌ جَديبُ[37]

28- ريشُ الحَمامِ عَلى أَرجائِهِ لِلقَلبِ مِن خَوفِهِ وَجيبُ[38]

29- قَطَّعتُهُ غُدوَةً مُشيحاً وَصاحِبي بادِنٌ خَبوبُ[39]

30- عَيرانَةٌ مُؤجَدٌ فَقارُها كَأَنَّ حارِكَها كَثيبُ[40]

31- أَخلَفَ ما بازِلاً سَديسُها لا حِقَّةٌ هِيَ وَلا نَيوبُ[41]

32- كَأَنَّها مِن حَميرِ غابٍ جَونٌ بِصَفحَتِهِ نُدوبُ[42]

33- أَو شَبَبٌ يَحتفِرُ الرُخامى تَلُفُّهُ شَمأَلٌ هبوبُ[43]

34- فَذاكَ عَصرٌ وَقَد أُراني تَحمِلُني نَهدَةٌ سُرحوبُ[44]

35- مُضَبَّرٌ خَلقُها تَضييراً يَنشَقُّ عَن وَجهِها السَبيبُ[45]

36- زَيتِيَّةٌ ناعِمٌ عُروقُها وَلَيِّنٌ أَسرُها رَحيبُ[46]

37- كَأَنَّها لِقوَةٌ طَلوبُ تحنّ في وَكرِها القُلوبُ[47]

38- باتَت عَلى إِرَمٍ رابِئَة كَأَنَّها شَيخَةٌ رَقوبُ[48]

39- فَأَصبَحَت في غَداةِ قِرَّةٍ يَسقُطُ عَن ريشِها الضَريبُ[49]

40- فَأَبصَرَت ثَعلَباً مِن ساعَةٍ وَدونَهُ سَبسَبٌ جَديبُ[50]

41- فَنَفَضَت ريشَها وَاِنتَفَضَت وَهيَ مِن نَهضَةٍ قَريبُ

42- فَاِشتالَ وَاِرتاعَ مِن حَسيسِها وَفِعلَهُ يَفعَلُ المَذءوبُ[51]

43- فَنَهَضَت نَحوَهُ حَثيثَةً وَحَرَدَت حَردَةً تَسيبُ[52]

44- فَدبَّ مِن رأيها دَبيباً وَالعَينُ حِملاقُها مَقلوبُ[53]

45- فَأَدرَكَتهُ فَطَرَّحَتهُ وَالصَيدُ مِن تَحتِها مَكروبُ[54]

46- فرنَّحته ووضعته فَكَدَّحَت وَجهَهُ الجَبوبُ[55]

47- فعاودته فرفّعته فأرسلته وهو مكروبُ

48- يَضغو وَمِخلَبُها في دَفِّهِ لا بُدَّ حَيزومُهُ مَنقوبُ[56]

** **

الرؤيا الشعرية في النص:

تتشكل الرؤيا الشعرية في هذا النص من فاعلية التحول التي تمارس فعلها على ثنائية (ما كان /ما يكون) أي ما كان عليه الشيء وما يكون عليه الشيء نفسه، وهي ثنائية يحضر طرفاها في وحدات النص، وقد يكون حضورهما فعلياً كما في الوحدة البنائية الثانية أو يكون بطريقة التناوب كما في الوحدتين الأولى والثالثة، أعني بطريقة التناوب: إذا حضر طرف منهما فعلياً غاب الآخر فعلياً وحضر تقديرياً، وقد تعددت الهويات الموضوعية لكل طرف منهما تبعاً لطبيعة الحقل الموضوعي الذي يشكل كل وحدة من وحدات النص أشير إليها في موضعها من الدراسة[57]. وتسهيلاً للدرس والتحليل أقف على المكونات الصورية لكل وحدة بنائية على حدة؛ لأوضح كيفية الترابط الصوري في كل وحدة ثم أنتقل إلى الوحدة التي تليها وأربطها بالوحدة التي قبلها بما يوفره النص من ترابط بنائي.

** **

الوحدة الأولى: (وحدة الديار).

تتخلل هذه الوحدة خمس صور كادت تتمثل في معظم أبياتها، وقد تحركت من خلال رؤيا التحول التي أحضرت فعلياً طرف (ما يكون) من ثنائية (ما كان /ما يكون) وغيبت الطرف الأول (ما كان) فعلياً مع حضوره التقديري. وقد كان الطرف الثاني متمثلاً في البعدين المكاني والزمني المتحوّل الذي أخذ حقولاً موضوعية مختلفة، فكان في الصورة الأولى والثانية والخامسة قد اتخذ

أسماء المواضع المتحولة، وفي الصورة الثالثة اتخذ موضوع القربة المتحولة من حقل الحياة اليومية، وفي الصورة الرابعة اتخذ البعد الزمني المتحول من الشباب إلى الشيخوخة.

وقد تكونت الصورة الأولى من النمط الوصفي الذي يخلو من الوسائل البلاغية، وتمثلت في الأبيات الأربعة الأولى، وهي:

1- أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلحوبُ فَالقُطُبِيّاتُ فَالذَّنوبُ
2- فَراكِسُ فَثُعَيلِباتُ فَذاتُ فِرقَينِ فَالقَليبُ
3- فَعَردَةُ فَقَفا حِبرٌ لَيسَ بِها مِنهُمُ عَريبُ
4- وبُدِّلَت من أَهلُها وُحوشاً وَغَيَّرَت حالَها الخُطوبُ

تكونت الصورة الوصفية، من خلال الدال الفعلي (أقفر) ومن سلسلة من أسماء الأماكن التي وردت في الأبيات الثلاثة الأولى (ملحوب، والقطبيات، والذنوب، وراكس، وثعيلبات، وذات فرقين، والقليب، وعردة، وقفا حبر)، ويكتمل هذا التكون في البيت الرابع من خلال الدالين الفعليين (بُدِّلت، وغيرت) وما تعلق بهما من دالات. وقد فرضت الصورة بالدال الأول (أقفر) حالاً من التغيير الذي أصاب سلسلة الأماكن المذكورة، وهو تغيير يمثل غياب الوجود الإنساني عن هذه الأماكن (من أهله) فأهل هذه الأماكن قد ارتحلوا عنها وغادروها. ويبدو أن الصورة الشعرية، هنا، رصدت التحول في الدال (أقفر) لتكشف عن هيئتها التي ترصد حركة متتابعة يجسدها الحرف (الفاء) الذي يؤدي فاعلية التتابع العطفي بين هذه الأماكن. وتنقل الصورة هذه الأماكن من دور الفاعلية المباشرة في إحداث الفعل (أقفر) إلى الفاعلية غير المباشرة في استخدامها الدال الفعلي (بُدِّلت) الذي بني للمجهول، وذلك أن فاعليته المباشرة تسند إلى محذوف يقوم بفعل التحول في إبعاد أهلها عنها، ولعل هذا الإقصاء للفاعلية المباشرة التي تقوم بالتحول يجعل الصورة تعطي بعداً عميقاً للتجربة الشعرية في النص الذي يشعر المتلقي أن الذات الشاعرة فيه تعاني القلق والخوف من ذلك المجهول الذي يقوم بهذه الفاعلية: فاعلية التحول، وربما يزداد قلق الذات الشاعرة عندما تجعل الصورة الفاعلية مسندة إلى الوحوش التي حلت محل أهل الديار وأصحابها.

وتكمل الصورة البنية الوصفية بالدال الثالث (غيرت) الذي جاءت الفاعلية فيه للخطوب التي مارست فعلها التغييري على حال هذه الأماكن، لا شك في أن الصورة الوصفية، هنا، تنغلق بالدال (الخطوب)، لتصبح واضحة الملامح، فهي تصف حركة التغيير التي أصابت المكان. وقد تشكلت هذه الحركة بطريقة تتابعية متسلسلة أحدثت تغييراً يتبعه تغيير وهكذا. وقد اعتمد هذا التغيير على محورين أساسيين، هما: أهل الأماكن والوحوش. وكان فاعله الأساسي والمتجلي (الخطوب). ويبدو أن هذه الصورة التي تشكل مبتدأ النص تمثل مركز الرؤيا الشعرية التي تمثلت أبعادها في حركة التحول في البعد المكاني.

وتأتي الصورة الشعرية الثانية متخذة النمط الاستعاري، وقد تمثلت في البيتين:

5- أَرضٌ تَوارَثُها شعوبُ فَكُلُ مَن حَلَّها مَحروبُ

6- إمّا قَتيلاً وَإمّا هالِكاً وَالشَيبُ شَينٌ لِمَن يَشيبُ

إن الصورة الاستعارية (أَرضٌ تَوارَثُها شعوبُ) تعمل على استخدام الفاعلية الإنسانية وفاعلية الموت، وذلك من خلال التكون الاستعاري بين (الإنسان) الطرف الغائب الذي دل عليه الدال (توارثها) والموت (شعوب)، ذلك أن الموت أخذ في التشكل الصوري يمارس فاعلية على (أرض) من خلال تصور فاعلية الإنسان التي تستمد من حركة الوراثة المتجسدة في تتابع الزمن؛ أي التوارث من جيل إلى جيل، ما يشير إلى أن فاعلية الموت مستمرة في هذه الأرض لا تنقطع.

يبدو لي أن هذه الصورة تتواصل بالصورة السابقة على مستويين: مستوى البعد المكاني. ومستوى الفاعلية التي مورست على البعد المكاني. وذلك أن دال (أرض) يشكل البعد المكاني الذي مثلته سلسلة الأماكن التي وردت في الصورة الأولى. وقد كانت هذه الأماكن تتحرك من خلال فاعلية الدال (أقفر) التي أشارت إلى التحول، وقد مثلت الصورة الثانية مستوى الفاعلية ولكنه تمثيل يشكل حركة تصاعدية في فعل التحول، وذلك أنه تحول يأتي من الموت الذي يمارس فعله على البعد المكاني.

وقد عمقت الصورة الثانية صلتها بالصورة الأولى من خلال ظلالها التي ألقتها على التكوينات النصية، إذ إنها أنتجت- برسمها خط فاعلية الموت على البعد المكاني- التركيب (فكل من حلها محروب) فكل من يحل هذه (الأرض- الأماكن) يصيبه الموت بفاعليته المباشرة أو فاعليته غير المباشرة؛ فالإنسان مسلوب في كل حال يحل في هذه الأرض، ولعله يسلب، هنا، روحه أو ماله، فالسلب شيء عام يطبق على المكان، ولذلك نرى التركيب في البيت الثاني يرصد حالتين من السلب هما: سلب الروح بوساطة القتل أوسلبها بوساطة الهلاك. وتتجلى فاعلية هذه الصورة في تأكيد حال الموت في التركيب (والشيب شين لمن يشيب) الذي يشير إلى أن الحياة الإنسانية التي لا تنتهي بالقتل أو الهلاك في عنفوان قوتها تؤول إلى ما يعيب صاحبها. فكأنما حالة الشيخوخة حالة مرفوضة لا بد من الامتناع عن الوصول إليها؛ حتى لا يطال الإنسان عيب الشيخوخة وخزيها. إن هذا التعميق الذي أنتجته الصورة الثانية يرتد بالنص إلى الصورة الأولى من خلال كشف عنصر أهل الديار الذين غادروا أماكنها. فخلوّ هذه الأماكن من أهلها كان بفعل الموت في الصورة الثانية.

وتتشكل الصورة الثالثة في النص مباشرة بعد الصورة الثانية وقد اتخذت صورة التشبيه الممتد التي حشدت عدداً من الإمكانات الدلالية بوساطة دالات ترسم ملامح صورة شعرية معبرة عن موقف الذات الشاعرة مما يجري في وحدة الديار، وقد تمثلت هذه الصورة في الأبيات:

7- عَيناكَ دَمعُهُما سَروبُ كَأَنَّ شَأنَيهِما شَعيبُ
8- واهِيَةٌ أَو مَعينٌ مُمعِنٌ من هَضبَةٍ دونَها لُهوبُ
9- أَو فَلَجٌ ما بِبَطنِ وادٍ لِلماءِ مِن تَحتِهِ قَسيبُ
10- أَو جَدوَلٌ في ظِلالِ نَخلٍ لِلماءِ مِن تَحتِهِ سُكوبُ

لا شك في أننا ندرك، هنا، أن الصورة تتخذ الدال (شأنيهما) محوراً تتشكل حوله مكونات الصورة التي تعددت عناصرها، إذ تكونت من أربعة مكونات، هي: (شعيب، ومعين، وفلج، وجدول)، وقد حاولت الصورة أن تجسد بهذه المكونات ثلاثة أبعاد صورية، هي البعد المكاني، والبعد الحركي، والبعد الصوتي.

وقد تمثل البعد المكاني في المكوّن الأول (شعيب واهية)، الذي كشف عن ماهية البعد المكاني للعين وفعلها الذي يمارس البكاء بدموعها الغزيرة، فالعين تتخذ صفة القربة الخلق البالية التي لا تستطيع أن تحفظ الماء بسبب تقادم الزمن عليها وفعله مما أصابها بالخروق والتشوهات وما عادت قادرة على الاحتفاظ بالماء، فالمكان في هذه الصورة مكان بال تقادم العهد عليه.

وأما البعد الحركي، فقد رصده المكوّن الثاني الذي تمثل في التركيب (مَعينٌ مُمعِنٌ من هَضبَةٍ دونَها لُهوبُ)، وهو مكوّن يرصد طبيعة الحركة التي تتخذها الدموع الجارية من العينين، فهي حركة سريعة تجسدها حركة سيلان الماء المندفع من أعلى الهضبة التي تجري على سطحها إلى أسفل الوادي، ويبدو أن هذه الحركة السريعة تتوافق مع طبيعة البعد المكاني، فالماء المتساقط من القربة الخلق يتماثل في سرعة اندفاع الماء في المكون الثاني، ولا شك في أن هذا التوافق يرصد مدى جريان الدموع الذي أرادت الصورة أن تصفه.

وأما البعد الصوتي، فقد جاء في المكوّنين (فلج، وجدول)، ذلك أن المكوّن الأول (فلج) رصد صوت الماء من خلال جريانه في الفلج الذي يتخذ الوادي مجرى له، وقد ظهر هذا البعد في الدال (قسيب) الذي يشير إلى صوت جريان الماء في الوادي. ويماثله المكوّن الثاني (جدول) الذي رصد البعد الصوتي في الدال (سكوب) الذي يشير إلى صوت انسكاب الماء في ظلال النخل.

إن ما تقدم ينتهي إلى اكتمال التكوّن الصوري الذي يظهر اللحظة الحزينة التي تمارس على الذات الشاعرة من خلال فاعلية العينين، ذلك أنهما عينان تكشفان عن لحظة البكاء التي تجسدها الدموع الغزيرة المنهمرة، وقد بدت هذه الغزارة من خلال الصوت المتصاعد من المكان السفلي (من تحته قسيب/ من تحته سكوب).

إن هذه الصورة تبدو للوهلة الأولى غريبة التكوين لما فيها من مبالغة ظاهرة في رصدها البعدين الحركي والصوتي، فثمة مبالغة غير مألوفة في رصد صوت خرير الماء عند الحديث عن غزارة تدفق الدموع من العينين، ولعل الغرابة تزول أو تتلاشى إذا ما فهمنا الصورة على أنها ترصد لحظة الحزن التي أصابت الذات الشاعرة فأظهرت الشاعر يجهش بالبكاء متخذة مظهري البكاء وهما الصوت والدموع: الصوت الذي ينشأ داخل ذاته ويخرجه من أعماقه، والدموع التي ترافق هذا الصوت. ولعل محاولة النص رصد هذه اللحظة الحزينة جعلته يرصد الصورة بالحركة والصوت، فما حركة الماء المنهمر في هذه الصورة إلا حركة الدموع المنهمرة الغزيرة، وصوت هذا الماء ما هو إلا صوت هذه الذات الباكية المتألمة.

لعل الصورة، هنا، جاءت ناتجاً للصورتين السابقتين بوصفهما ترصدان لحظة التحول التي أصابت المكان بسبب فاعلية الخطوب، وفاعلية الموت، وذلك أن إصابة المكان (الديار) يمثل إصابة الإنسان (أهل الديار)، وبالتالي فإن الذات الشاعرة تقع ضمن هذا البعد الإنساني الذي يعاني من ممارسة الفاعليتين معاً. وقد رصد البيت السادس:

6- إمّا قَتيلاً وَإمّا هالِكاً وَالشَيبُ شَينٌ لِمَن يَشيبُ

هذه المعاناة من خلال جعل انتهاء حياة الإنسان على هذه الأرض (إمّا قَتيلاً وَإمّا هالِكاً) ونتيجة لذلك فإن الذات الشاعرة تعاني من هذه الحال فجاء النص بالصورة الثالثة لتجلي موقفها من خلال تسجيل صورة تعادل الإحساس بالحزن والألم لدى هذه الذات.

وتتعمق الصلة بين هذه الصورة والصورتين السابقتين بتوفر روابط دالية بينها، فدالات البعد المكاني في الصور الثلاثة تتقارب في دلالاتها من حيث ممارسة البعد الزمني فعله السلبي عليها، فالبعد الزمني بما فيه من أحداث وخطوب في الصورة الأولى مارس فعل التحول على البعد المكاني، فملحوب والقطبيات والذنوب وسائر الأماكن فيها قد خلت من أصحابها الذين ذهبوا أو ماتوا وحلت محلهم الوحوش، ثم ظهرت هذه الأماكن في الصورة الثانية في المظهر نفسه عندما توارثته الشعوب التي قهرت الإنسان فيه فمارست عليه فعل الموت، وقد ظهرت الصورة الثالثة متصلة بهاتين الصورتين من خلال تعميقها للبعد المكاني الذي ظهر في المشبه به (شعيب واهية) وقد مثل مكاناً للزمن يمارس فاعليته عليه في إحداث تمزيقه تماماً كما كانت الحال في الديار في الصورتين السابقتين، ومن المدهش أن الوعي الشعري يؤول بالذات الشاعرة- التي مثلها البعد المكاني (عيناك دمعهما سروب كأن شأنيهما..) – إلى حال الديار التي أصابها الزمن بالموت والخطوب، وذلك بجعل البعد المكاني بما يتصف به في المشبه به يعود إلى العينين بحيث جعل الزمن يمارس فاعليته عليها بالموت والخطوب؛ ما جعل شأنيهما لا يحتفظان بالدموع؛ ولذا

نجدها قد انهمرت أمام هذا الإحساس بالفعل السلبي للزمن. ولا شك في أن التركيب (وَالشَيبُ شَينٌ لِمَن يَشيبُ) يظهر هذه الفاعلية السلبية على الذات الإنسانية بما فيها الذات الشاعرة.

وتأتي الصورة الرابعة لتكمل موقف الذات الشاعرة من فاعلية البعد الزمني، وقد اتخذت النمط المجازي وهي (راعك المشيب) الواردة في البيت:

11- تَصبو فَأَنّى لَكَ التَصابي أَنّى وَقَد راعَكَ المَشيبُ

إن فاعلية الزمن، هنا، تبدو في التشكل المجازي وذلك أن الدال (المشيب) يمثل البعد الزمني الفاعل على الذات الشاعرة، وقد تكوّنت الصورة هنا، بوساطة خلق طرفين متفاعلين هما: المشيب الفاعل المسند إلى الدال (راع) والمخاطب (الذات الشاعرة) المتمثلة في كاف الخطاب التي وقع عليها فعل (راع). ولا شك في أننا ندرك أن البنية المجازية تبادل الأدوار في الفاعلية بين هذين الطرفين، وذلك أن الفاعل الحقيقي لهذا الدال هو (راع) بوصفه قادراً على إحداث فاعلية الخوف والاستشعار بها، وأن الطرف (المشيب) ما هو إلا سبب لهذا الخوف والفزع وليس فاعلاً في ممارسته، من هنا نجد أن الصورة قد بدلت الأدوار في فاعلية الخوف ما يجعلها قادرة على التعبير عن اللحظة الشعورية المرتبطة بالموقف الإنساني المتمثل في الصورة السابقة، وذلك أن المشيب يمثل للذات الإنسانية عموماً والذات الشاعرة على وجه الخصوص فاعلية مخيفة تقودها إلى الاستشعار بالموت الذي يدفعها إلى رؤية ظلامية لكل ما يحيط بها من مظاهر الحياة. ولعل صدر البيت (تصبو وأنى لك التصابي) يكشف عن صدق هذه الملاحظة، ذلك أن الخطاب فيه موجه إلى الشاعر انطلاقاً من أسلوب التجريد الذي يعني "أن تأتي بكلام هو خطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك"[58] فالشاعر يخاطب نفسه منكراً عليها الاستشعار بالعشق والحب وقد مارس الزمن فعل المشيب عليها.

وتشكل الصورة الخامسة الحلقة الأخيرة التي تربط مكونات الوحدة الصورية، وهي تمثل عودة إلى بداية النص، وقد جاءت هذه الصورة في صورة وصفية في البيتين:

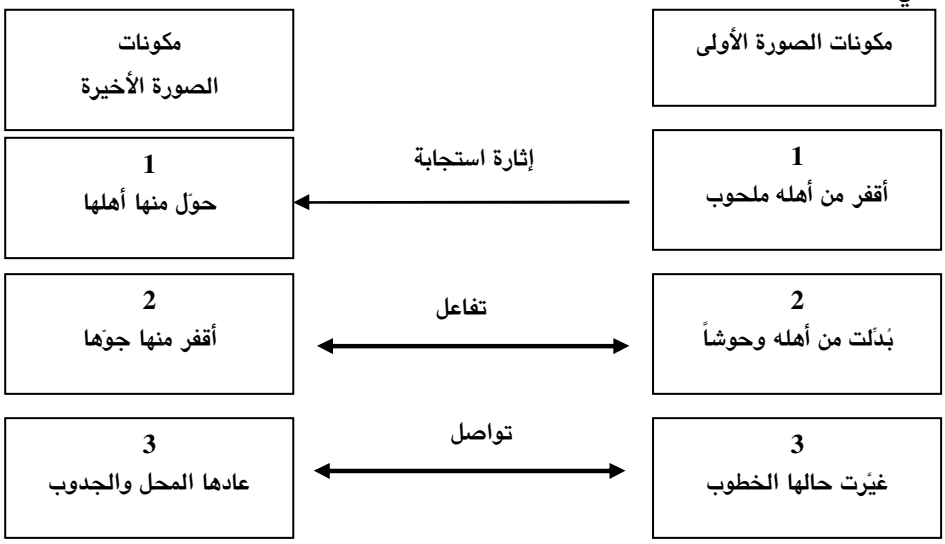
12- إِن يَكُ حُوِّلَ منها أَهلُها فَلا بَديءٌ وَلا عَجيبُ

13- أَو يَكُ أَقفَرَ مِنها جَوُّها وَعادَها المَحلُ وَالجُدوبُ

ترصد بنية الصورة ثلاثة دالات محورية تصف البعد المكاني المتكون فيها، هذه الدالات هي: (حُوِّلَ، وأَقفَرَ، وَعادَها)، وهي دالات تشير إلى فاعلية التحويل. فالدال (حُوِّلَ) أنتج فاعليته بناء على تغييب التفاعل المباشر بوصفه مبنياً للمجهول، وجعل الفاعلية مسندة إلى الدال (أهلها)، ما يكشف عن البعد الحركي الذي يمارسه أهل الديار في الابتعاد عن المكان (الديار)، ولكن هذه الحركة بدافع مجهول يمكن أن يكشف عنه الدالان الآخران (أقفر، وعاد) وذلك أن هذه الديار قد

أصابها التحول بعد أن خلا وسطها (جوها) من النبات والماء، وبعد أن عاد إليها القحط والجدب، ولعل هذا المجهول هو ما أصاب المكان بالقحط؛ ما جعل أهلها يغادرونها.

إن تكوين الصورة الوصفية على هذه الشاكلة في آخر الوحدة يعود بنا إلى بدايتها التي تشكلت بصورة وصفية مماثلة لها في صورتها الكلية مع بعض الاختلاف في التفصيلات الجزئية التي تشكل الروابط البنائية بين الصورتين وبالتالي بين سائر صور هذه الوحدة. ذلك أن الصورة الوصفية الأولى التي وردت في بداية الوحدة تشكلت من ثلاثة دالات محورية هي على الترتيب كما وردت في الأبيات (أقفر، وبُدّلت، وغيّرت)، والصورة الوصفية الأخيرة تشكلت أيضاً من ثلاثة دالات محورية هي على الترتيب كما وردت في الأبيات (حُوِّل، وأقفر، وعاد). وحتى ندرك الحركة البنائية للصورتين نرصد بنية هذه الدالات وما يتعلق بها من دالات أخرى في الرسم التخطيطي الآتي:



إن هذا الرصد يكشف عن بناء فيه نوع من التوازي بين التراكيب الجملية التي يشكل كل دال من الدالات السابقة رأساً لكل تركيب منها، في الوقت الذي نلحظ بينها تفاعلاً بنائياً من حيث متعلقاتها، وذلك أننا نلحظ أن الدال (أقفر) في المربع الأول من مكونات الصورة الأولى يُسند إلى المكان ويتعلق به دال (أهله) ويقابله في مكونات الصورة الأخيرة الدال (حوّل) ويسند إليه الدال (أهلها) مباشرة بناء على النيابة في الفاعلية، فكأنما العلاقة بين مكوني الصورتين علاقة تفاعلية تتشكل على وفق الإثارة والاستجابة؛ بمعنى أن ملحوب وسائر الأماكن المذكورة في بنية الصورة الأولى قد أقفرت فاستجاب لها أهلها في الصورة الأخيرة فتحولوا منها. ويتحرك التركيبان الآخران في كل من الصورتين بالطريقة نفسها، وذلك أن الدال (بُدّلت) في المربع الثاني من مكونات

الصورة الأولى يسند إليه الضمير الذي يعود إلى الأماكن مباشرة بناء على النيابة في الفاعلية ويتعلق به في الوقت نفسه الدال (أهلها)، فأهل هذه الأماكن قد بُدِّلوا وأبعدوا عنها وحلت محلهم الوحوش، وذلك بفعل فاعلية الأماكن، وقد جاء التركيب في المربع الثاني من مكونات الصورة الأخيرة متفاعلاً مع هذا التركيب فكان فاعل الدال (أُقفر) الدال (جوّها) الذي يشكل وسط هذه الأماكن. ويتجلى عمق التفاعل بين التركيبين الأخيرين في الصورتين، فالدال (غيرت) الوارد في المربع الثالث من مكونات الصورة الأولى يسند إلى الفاعل المباشر (الخطوب) الذي فعل فعلها بالأماكن فغير حالها وبدلها وهو دال يتواصل بالدال (عادها) في المربع الثالث من الصورة الأخيرة، وهو دال يسند إلى الفاعل المباشر (المحل/ الجدوب)، وهو فاعل يمثل معنى أساسياً من معاني الخطوب التي أصابت هذه الأماكن بالتحول.

** **

الوحدة الثانية: (وحدة الحكمة).

تضمنت هذه الوحدة صورتين شعريتين أبدتا تفاعلاً في ربط أجزائها البنائية مع أنهما لم تأتيا متجاورتين أو متعالقتين على المستوى البنائي السطحي، بل جاءتا متباعدتين، إذ جاءت الصورة الأولى في البيت الرابع من الوحدة والصورة الثانية في البيت السادس منها.

وردت الصورة الأولى في البيت:

17- أَعاقِرُ مِثلُ ذاتِ رحمٍ أَم غانِمٌ مِثلُ مَن يَخيبُ

وهي تتمثل في النمط الصوري المتداخل الذي يجمع بين التشبيه والكناية، إذ إنها تكونت من تشبيهين متعالقين وكناية متداخلة بالتشبيه الأول. ورد التشبيه الأول في صدر البيت (أَعاقِرُ مِثلُ ذاتِ رحمٍ) الذي كان فيه المشبه (عاقر) والمشبه به (ذات رحم)، والثاني في عجز البيت (أَم غانِمٌ مِثلُ مَن يَخيبُ) إذ كان المشبه (غانم) والمشبه به (من يخيب)، وأما الكناية فتمثلت في التركيب الوارد في صدر البيت (ذات رحم).

يسعى التشبيه الأول إلى رصد مفارقة تعتمد على إبعاد دلالة التماثل من بين طرفيه، وذلك أنه قد فرق بين الطرفين المشبه (عاقر) والمشبه به (ذات رحم)، وقد نشأ هذا التفريق من خلال أسلوب الاستفهام الذي أدى دوراً دلالياً واضحاً في الانتهاء إلى معنى نفي المماثلة بين طرفي التشبيه، فالعاقر من البشر أو الكائنات الحية لا يستطيع أن يحدث التكاثر الجنسي في حين تستطيع ذات الرحم أن تحدث هذا التكاثر، وقد تجلت دلالة الكناية في المشبه به في الإشارة إلى التناسل والقدرة على ممارسة الاستمرار في الوجود الإنساني في الحياة، وبالطبع فإن هذه الحال تفترق عن الحال الأولى في المشبه، ثم تعمق البنية التشبيهية الثانية معنى المفارقة بلجوئها إلى الحديث عن الفعل الإنساني في الحياة بعيداً عن التكاثر، وذلك باللجوء إلى القدرة على ممارسة

كسب الصراعات الإنسانية متمثلة بفعلي الغنم والخيبة من الغنم، فالمشبه يشير إلى قدرة الإنسان على أن يفوز في صراعه مع الآخر في الغنم والمكاسب, في حين يشير المشبه به إلى عدم القدرة على الكسب في هذه الصراعات. ولا شك في أن هذه البنية تنتج المفارقة بين طرفي التشبيه بناء على أسلوب الاستفهام، كما كانت الحال في التشبيه الأول، غير أن الملاحظة على بنية الصورة الكلية أنها قد رصدت بنيتي التشبيه بطريقة غير ترتيبية أو رصدتها بطريقة معكوسة، وذلك على النحو الآتي: جعلت المشبه في التشبيه الأول الطرف غير القادر على استمرار الحياة في حين جعلت المشبه في التشبيه الثاني هو القادر على الكسب والغنم. ولا شك في أن العلاقة بين هذين العنصرين هي علاقة مفارقة واختلاف، وكذلك الحال في المشبه به في التشبيه الأول فقد جاء قادراً على استمرار الحياة بالتكاثر في حين كان المشبه به في التشبيه الثاني غير قادر على الكسب والغنم. ويبدو لي أن مثل هذه البنية الصورية تشكل بنية ذات دلالة عميقة في الوحدة الثانية، وذلك أنها صورة جاءت بعد ثلاثة أبيات تشكلت على وفق بنية التوازي التي ترصد حالات تقوم على المفارقة، هذه الأبيات هي:

14- فَكُلُّ ذي نِعمَةٍ مَخلوسها وَكُلُّ ذي أَمَلٍ مَكذوبُ
15- وَكُلُّ ذي إبِلٍ مَوروثها وَكُلُّ ذي سَلَبٍ مَسلوبُ
16- وَكُلُّ ذي غَيبَةٍ يَؤوبُ وَغائِبُ المَوتِ لا يَئوبُ

تتمثل أبنية التوازي في الأبيات الثلاثة من خلال الدال المكرر (كل) في رأس كل صدر منها، وفي عجز البيتين الأول والثاني، ويتبع كل دال منها حالة تتفارق مع الحالة الأخرى، وتجسد في الوقت نفسه رؤيا التحول التي تصيب طرفي ثنائية (ما كان /ما يكون). ففي قوله (فَكُلُّ ذي نِعمَةٍ مَخلوسها) تتمثل الحالة الأولى في النعمة التي يستمتع بها صاحبها، وهي تجسد طرف (ما كان) ثم تأتي الحال الثانية متحولة بهذا الطرف إلى (ما يكون) في صورة النعمة المسلوبة والمفقودة. وفي قوله (وَكُلُّ ذي أَمَلٍ مَكذوبُ) تمثلت الحال الأولى في الأمل- وهي تجسد طرف (ما كان) ثم تأتي الحال الثانية متحولة بهذا الطرف إلى (ما يكون) وهي أن هذا الأمل لا وجود له، فهو أمل لا يتحقق. وفي قوله (وَكُلُّ ذي إبِلٍ مَوروثها) تتمثل الحال الأولى في الإبل التي يمتلكها صاحبه في حياته – وهي تجسد طرف (ما كان). ثم تأتي الحال الثانية متحولة بهذا الطرف إلى (ما يكون) وهي وراثة هذه الإبل بعد موت صاحبها. وفي قوله (وَكُلُّ ذي سَلَبٍ مَسلوبُ) تتمثل الحال الأولى في أن الإنسان يستطيع أن يسلب غيره ما يملك- وهي تجسد طرف (ما كان). ثم تأتي الحال الثانية متحولة بهذا الطرف إلى (ما يكون) وهي أن هذا السلب يؤخذ من سالبه، فيسلب مرة أخرى. وفي قوله:

16- وَكُلُّ ذي غَيبَةٍ يَؤوبُ وَغائِبُ المَوتِ لا يَئوبُ

تمثلت الحال الأولى في أن الغائب (غير غائب الموت) له عودة من غيبته، ثم تأتي الحال الثانية مفارقة للحال الأولى وهي أن غائب الموت لا يعود.

يبدو لي أن هذا الرصد المتماثل في البنية النصية للوحدة يعمق رؤيا النص في دلالة التحول من خلال حركة المفارقة فكل مما تقدم يفارق الحال الأخرى، وهذه الحركة تجري في الأصل على الذات الإنسانية بشكل عام، فتقع تحت الإحساس بالقهر والقلق، ويبدو أن حركة الصراع الإنساني والموت الذي يصيب الذات الإنسانية قد اشتركا في إحداث هذه الدلالة؛ فالصراع الإنساني تمثل في ثلاثة أشطر من الأبيات الثلاثة هي:

فَكُلُّ ذي نِعمَةٍ مَخلوسها

وَكُلُّ ذي أَمَلٍ مَكذوبُ

وَكُلُّ ذي سَلَبٍ مَسلوبُ

وتمثل الموت في ثلاثة أشطر أخرى هي:

وَكُلُّ ذي إبِلٍ مَوروثها

وَكُلُّ ذي غَيبَةٍ يَؤوبُ

وَغائِبُ المَوتِ لا يَئوبُ

إن هذه الأبيات تلتقي الصورة الشعرية على مستوى إحداث حركة المفارقة، فكل منها يسعى إلى ممارسة فعل المفارقة من خلال حركة التحول، فالأبيات الثلاثة اتجهت لإحداث معنى التحول في الحياة الإنسانية وملامحها بالانتقال من طرف (ما كان) إلى طرف (ما يكون)، وكذلك الحال في الصورة فإنها أنتجت حركة التحول في الطبيعة الإنسانية التي برزت في التحول من القدرة على إحداث الاستمرار في التكاثر في الحياة إلى حال عدم القدرة على هذا التكاثر, أو من خلال التحول من القدرة على الغنم إلى عدم القدرة على الغنم والكسب. وكأنما هذه الصورة تجمع كل المفارقات السابقة في الأبيات الثلاثة، فالتشبيهان أشارا إلى قدرة الإنسان على ممارسة الاستمرار والتكاثر والكسب، وهذا بالطبع يتصل بالأبيات الثلاثة بإشارتها إلى هذه القدرة، فالإنسان له قدرة على التمتع بالنعم، وله قدرة على الأمل في الحياة، وله قدرة كذلك على امتلاك الإبل وكما له القدرة على أن يسلب الآخرين ما سلبوا. ولعل هذا كله يقع في قدرة الإنسان على ممارسة فعل الاستمرار التي تمثلت في التشبيهين والكناية من خلال الدالات (ذات رحم، وغانم)، كم أشار التشبيهان إلى الحالة المفارقة لقدرة الإنسان على التكاثر والكسب وقد التقيا بهذه الحالة الأبيات الثلاثة أيضاً تمثل هذا الالتقاء في أن هذه النعم تزول وتتحول، وهذه الآمال تتحول وتتلاشى،

والإبل تتحول ملكيتها إلى غير صاحبها، والسلب يتحول ليصبح مسلوباً من جديد. ثم تنتهي عملية المفارقة بشكل تصعيدي عند الحديث عن الموت الذي يخيم على الذات الإنسانية والذي يحدث حركة التحول في هذه الذات.

وقد أنتجت حالة المفارقة التي أنتجتها الصورة السابقة وما أحاط بها من أبنية التوازي ودلالاتها- موقفاً تمثل في سائر أبيات الوحدة التي تضمنت في البيت الثاني منها الصورة الثانية وهي صورة مجازية هذه الأبيات هي:

18 [illegible]

19 [illegible]

20 [illegible]

21 [illegible]

22 [illegible]

23 [illegible]

24 [illegible]

25 [illegible]

إن دلالة المفارقة السابقة التي أكدت رؤيا التحول جعلت الموقف النصي يتجه إلى رؤية الحياة من منظور جديد وهو عدم منطقية الحياة؛ أي عدم تعلق النظرية بالنتيجة؛ ما يتيح للذات الإنسانية تصور العبثية في الحياة، وذلك أن خطاب الآخر في البيت الأول يتجه به إلى عدم الربط بين النظرية والنتيجة: فالضعيف قد يكون قادراً على إدراك ما لا يدركه القوي، وقد يستطيع غير المجرب في الحياة أن يخدع العاقل (الأريب) عن عقله. ولا شك في أن هذا الربط بين النظرية والنتيجة يرصد وضعاً مقلوباً للمنطق الذي يرى: أن القوي أكثر قدرة من الضعيف، فالضعيف يكون قاصراً عما يقدر عليه القوي، وأن المجرب يمتنع من غير المجرب فلا يستطيع الأخير أن يخدعه. إن مثل هذه المفارقة تقطع العلاقة المنطقية بين النظرية والنتيجة مما يقود الذات الإنسانية إلى تصور العبثية في الحياة الإنسانية. وعند هذا التصعيد في لحظة المفارقة تأتي الصورة المجازية المتمثلة في التركيب (من لا يعظ الدهر)، وهي صورة تعتمد على منح الزمن (الدهر) فاعلية الوعظ التي تمارس على الذات الإنسانية، وهي فاعلية مسندة في الأصل إلى ما يدور في الدهر من أحداث وخطوب وغيرها ما يؤثر في هذه الذات فتتعظ بها. ولعلنا نلحظ أن الوحدة البنائية هنا تساوي بين فاعلية الناس وفاعلية الدهر في العظة (لا يَعِظُ الناسُ مَن لا يَعِظِ

الدهر) فمن لا يتعظ من الناس وما يمارسونه ويفعلونه لا يتعظ من الدهر وخطوبه وأحداثه. ويبدو أن الوحدة تقود إلى تصور أن العظة نابعة من القدرة العقلية المكتسبة عند الإنسان لا من تكلف التعقل.

وتنتهي الوحدة إلى إنتاج حكمة نابعة من تجربة اللبيب المجرب في الحياة، وهي حكمة تقوم على ملاحظة تحول العلاقات الإنسانية المبنية على طرف ثنائية (ما كان /ما يكون)، وذلك أن الحبيب قد يتحول شانئاً، والشانئ قد يتحول حبيباً، ولا شك في أن هذا التحول قائم على رؤية المفارقة التي برزت في الصورة السابقة وما يتعلق بها من أبنية شعرية.

وتتجه الوحدة إلى إنتاج حكم تقود الذات الإنسانية المخاطبة إلى نوع من التوازن الذي يكشف عن التجربة الحياتية التي تدرك التحول في الحياة وتشكل إزاءها موقفاً نفعياً مبعثه الخوف والقلق على الذات، وذلك أنها رأت أن على الإنسان أن يتواصل مع الآخرين، وإن كان غريباً عنهم، فعليه أن يساعدهم، وأن يعينهم. هذه الرؤية قائمة على عدم منطقية الحياة المبنية على الرؤية القبلية التي تمثل ثقافة النص أو الشاعر؛ فالإنسان قد يعق قريبه ويتنكر له في الوقت الذي يصل فيه البعيد؛ لذلك على الإنسان أن يتوازن مع هذا العبث الحياتي.

ويبدو أن البيتين الأخيرين من الوحدة قد بررا للذات الإنسانية هذه المفارقة، وذلك من خلال مقابلة الإنسان للذات الإلهية عند السؤال (مَن يَسَألِ الناسَ يَحرِموهُ) في حين من يسأل الله (لا يخيب)، فالإنسان بطبعه يحرم الإنسان الآخر؛ مما يشير إلى أن الإنسان هو الفاعل الرئيس في إحداث التحول في كل ما تقدم من أبنية الوحدة الدلالية، وقد أكدت الوحدة هذا المعنى في البيت الأخير وذلك أن الإنسان يعيش كذبة في حياته؛ وطول هذه الحياة الكذبة تعذبه.

لا شك في أن ما تقدم من معطيات هذه الوحدة والصورتين اللتين وردتا فيها يشير بوضوح إلى طبيعة العلاقة الرابطة بينها وبين الوحدة الأولى، وذلك على مستوى رؤيا التحول، فإذا كان التحول في الوحدة الأولى قد أصاب البعد المكاني ما جعل الإنسان يغادره ويحل محله العالم الحيواني، فإنه؛ أي التحول في الوحدة الثانية قد أصاب البعد الإنساني الذي يشكل الحقيقة الوجودية للبعد المكاني (الديار)، ولعل حركة التحول في هذه الوحدة تكشف عن عمق العلاقة التي أصابت البعد المكاني في الوحدة السابقة، وذلك أن أثر الفعل الإنساني ينعكس على البعد المكاني والعكس صحيح أيضاً؛ أي أن أثر الفعل المكاني ينعكس على العالم الإنساني فعلاقة التحول، كما تبدو في النص، علاقة تبادلية بين البعدين (الإنساني والمكاني).

** **

الوحدةالثالثة: (ذكريات الشباب).

يقيم النص هذه الوحدة على ثلاث صور كبرى كادت تتمثل في معظم أبياتها، وقد بدأها ببيت يشكل حلقة وصل بنائية بالوحدتين السابقتين، وهو:

26- بل إن تكن قد علتني كَبْرَةٌ وَالشَيبُ شَينٌ لِمَن يَشيبُ

فالبيت يؤسس للعلاقة بين هذه الوحدة والوحدتين السابقتين اعتماداً على البعد الزمني المتمثل في الشيخوخة التي أصابت الذات الشاعرة، وهي شيخوخة تستشعر بها هذه الذات العارَ والخزيَ. غير أن النص يحاول أن يظهر الذات الشاعرة مقاومة لهذا الشعور بالعار والخزي ابتداء من بداية البيت في استخدامه حرف الإضراب (بل) الذي يشير إلى موقف الذات الشاعرة الرافض للشيخوخة الذي يشكل رفضاً للتحول على المستوى الزمني، وهو تحول يمثل الانتقال من طرفي الثنائية (ما كان /ما يكون) ذلك أن الشيخوخة تقع في طرف (ما يكون). ولا شك في أننا ندرك هنا أن هذا البعد الزمني يرصد ملامح التحول التي ظهرت في الوحدتين السابقتين، فكل وحدة منهما كانت ترصد الطرف الثاني من الثنائية (ما يكون).

إن حركة التحول في هذه الوحدة تختلف عنها في الوحدتين السابقتين، ذلك أنها كانت تبدأ من الطرف الأول من ثنائية (ما كان /ما يكون) بوصفه طرفاً غائباً وتعمل في الطرف الثاني (ما يكون)، في حين تبدأ هنا من الطرف الثاني (ما يكون) من هذه الثنائية بوصفه طرفاً غائباً لتعمل في الطرف الأول (ما كان)، وهذا القلب في حركتها من أجل أن تعود بالذات الشاعرة إلى أيام الشباب والصبا التي وقعت في طرف (ما كان). وقد جسد النص هذه العودة في الصورة الشعرية الأولى من صور هذه الوحدة، وقد تشكلت هذه الصورة من الوصف والمجاز والكناية ببنية تداخلية وردت في البيتين:

27- فرُبَّ ماءٍ وَرَدتُ آجِنٍ سَبيلُهُ خائِفٌ جَديبُ

28- ريشُ الحَمامِ عَلى أَرجائِهِ لِلقَلبِ مِن خَوفِهِ وَجيبُ

تتشكل الصورة هنا من خلال وصف البعد المكاني الذي مارست فيه الذات الشاعرة فعلها في زمن الشباب، فهي كانت ترود أماكن الماء التي يصعب على الآخرين أن يرودوها، وذلك أن هذه الأماكن تتصف بحال الجدب: فلا شجر فيها، ولا نبات. وهذه حال تقود إلى خلو هذه الأماكن من الإنسان. وقد عمق وصف الماء هذا الخواء من الإنسان، فالماء آسن له رائحة ولون يطردان العالم الإنساني عنه، وهذا وصف يعمق حالة الجدب والخواء. وقد جاءت البنية المجازية تعمق هذه الحال في استخدامها الدال (خائف) الذي يعود إلى (سبيله)، وذلك أن الطريق إلى هذا الماء طريق يصيب من يروده بالخوف، وقد عبرت الصورة عن لحظة الخوف بطريقة تشير إلى إسناد

الخوف إلى السبيل باستخدامها اسم الفاعل، وهو إسناد مجازي حقيقته أن يكون إسناداً إلى من يسلك الطريق. ويبدو لي أن الصورة في هذا الاستخدام أرادت أن تجعل الإحساس بالخوف مطبقاً على المكان فكأنما المكان هو الذي يمارس الخوف بذاته، فإذا ما سلكه الإنسان فإنه يصبح من منظومة الخوف في المكان، وهذا، كما أرى، يعمق الإحساس بالخوف عند من يطرق هذه الطريق.

وقد أكدت الصورة خلو البعد المكاني من الإنسان مرة أخرى بوساطة الكناية في التركيب (ريشُ الحَمامِ عَلى أَرجائِهِ)، وذلك أن هذا الماء لا يأتيه إلا الحمام من الكائنات الحية أي من العالمين الإنساني والحيواني. ولا شك في أن استخدام دال (الحمام) في الصورة يعمق خطورة سبيل هذا الماء؛ لأنها سبيل لا يأتيها ما يمشي على الأرض، فالحمام يتجاوز خطورة الطريق بورود مائه طائراً. وقد عمقت الوحدة هذا الإحساس بالخطورة والخوف في عجز البيت الثاني (لِلقَلبِ مِن خَوفِهِ وَجيبُ)، فالإنسان الذي يسلك طريق الماء أو يقف مكان هذا الماء- يصاب بخفقان القلب الذي يجعل القلب لا يستقر مكانه.

إن ما تقدم من وصف البعد المكاني في الصورة يشكل جزءاً أساسياً من موقف الذات الشاعرة تجاه هذا المكان وهي في زمن الشباب، فهي ذات كانت قادرة على ممارسة الفعل الإنساني الذي يُعد من قبيل الشجاعة والإقدام عند تعاملها مع البعد المكاني الذي يتطلب صفات القوة والقدرة، وهي صفات تتعارض مع اللحظة الراهنة لحظة الشيخوخة التي تعيشها هذه الذات.

إن الصورة هنا تشير إلى أن البعد المكاني الذي كانت الذات الشاعرة تعايشه كان يرزح تحت تأثير حركة التحول التي لحظناها في الوحدة الأولى، وذلك أن المكان الذي سلكته الذات الشاعرة في شبابها مكان خال من الناس مجدب لا حياة نباتية أو حيوانية أو إنسانية فيه، سوى الذات الشاعرة التي طرقته، فكأنما في هذا المعنى إشارة إلى توحد الذات مع المكان المجدب والمقفر، وهو توحد يشير إلى انقطاع الشاعر عن العالم الإنساني حتى في شبابه؛ ما يجعلنا نعود بهذه الوحدة إلى بداية النص الذي يؤكد حركة التحول في البعد المكاني، وهي حركة لا شك في أنها تتمثل في الحياة الإنسانية، وقد أكد هذه الدلالة البيت:

29- قَطَّعتُهُ غُدوَةً مُشيحاً وَصاحِبي بادِنٌ خَبوبُ

فالذات الشاعرة تمارس فعلها القوي في البعد المكاني المجدب والمخيف بصحبة العالم الحيواني المتمثل في ناقته (بادن). فهي ذات لا تصحب الإنسان في حركتها في المكان وإنما تصحب الحيوان حسب. وهذا يلتقي الوحدة الأولى في تمثل الحياة الحيوانية في الديار.

وتأتي الصورة الثانية مجلية بُعد القوة والقدرة على ممارسة الصعاب، وقد تشكلت ضمن النمط الوصفي الذي تتداخل فيه صور تشبيهية وكلها تدور حول الناقة التي تشكل محور الصورة، وقد وردت في الأبيات:

29- قَطَّعتُهُ غُدوَةً مُشيحاً وَصاحِبي بادِنُ خَبوبُ
30- عَيرانَةُ مُؤجَدُ فَقارُها كَأَنَّ حارِكَها كَثيبُ
31- أَخلَفَ ما بازِلاً سَديسُها لا حِقَّةٌ هِي وَلا نَيوبُ
32- كَأَنَّها مِن حَميرِ غابٍ جَونُ بِصَفحَتِهِ نُدوبُ
33- أَو شَبَبٌ يَحتفِرُ الرُخامى تَلفُهُ شَمأَلُ هبوبُ

تبدأ الصورة هنا برصد ملامح في الناقة تقود إلى معاني القوة التي تتمتع بها، وقد استخدمت حقلي الحيواني والطبيعة لتجلي هذه الملامح، فاختارت الحمار الوحشي ليكون المنبع الأول الذي تستمد صفة القوة منه، وذلك في الدال (عيرانة)، فهذه الناقة تتمتع بقدرة الحمار الوحشي في سرعتها في قطع سبيل الماء المخيف الذي كانت الذات الشاعرة تستشعر خوفه، وهي ناقة موثوقة الخلق بنيتها الجسدية بنية متماسكة صلبة وقوية، وهي كذلك ممتلئة الجسد سمينة، وقد لجأت الصورة إلى حقل الطبيعة لإبراز هذه السمنة فاختارت (الكثيب) لسنامها، ثم تمتد في وصفها إلى البعد الزمني فاختارت منه أفضل المقاييس العمرية التي تؤكد القوة والقدرة، فهي ناقة متوسطة العمر (لا حقة) صغيرة و(لا نيوب) كبيرة. ثم ترصد من الحقل الحيواني الحمار (حمير غاب) والثور القوي (شبب).

وقد أبرزت في (حمير غاب) صفة جديدة هي صفة شكلية كما تبدو في سطح البنية، ذلك أنها اختارت الجانب اللوني من الحمير وما أصاب جسدها من (الندوب)، فهي حمير يشوب أجسادها أحد اللونين الأبيض أو الأسود وقد ظهرت فيها آثار العض من الحمير. ولا شك في أن هذه الجوانب الشكلية تعود إلى الناقة بوصفها محور التشبيه، فهي، إذن, ناقة لها من اللون ما للحمير وفيها من الندوب ما في الحمير أيضاً, ويبدو لي أن هذا الجانب الشكلي يقود إلى دلالة مهمة في رصد قوة هذه الناقة، ذلك أن هذه الحمير بما تحمله من ندوب مؤشر إلى أنها تنتمي إلى مجتمعها الحيواني الذي تعايش أفراده. غير أن هذه الحال مفارقة لحال الذات الشاعرة التي تستشعر الوحدة في عالمها في البعد المكاني، ومفارقة لحال الناقة التي انفردت بها هذه الذات عن العالم الحيواني الذي تنتمي إليه لتكون صاحبة هذه الذات في سلوكها الطرق الخطيرة المخيفة.

وأما في الثور (شبب)، فقد حاولت أن تؤكد به صفة القوة والقدرة على ممارسة الفعل المنبثقة من البعد الزمني الذي أشارت إليه فيما تقدم، وذلك أن هذا الثور يستمد قوته من شبابه

فهو في سن الشباب يرعى الرخامى ويقاوم الريح شمالها البارد وهبوبها العاصف، وهذه قدرة لا شك تتصف بها الناقة في هذه الصورة.

وتواصل الوحدة تعميق معنى القوة في الذات الشاعرة من خلال الصورة الشعرية الثالثة، وهي صورة ممتدة حشد النص فيها أشكالاً بلاغية ووصفية متعددة، وقد كانت الفرس محورها الرئيس وهي التي تعامل الشاعر معها في طور شبابه، وقد التقت في إطارها العام صورة الناقة من حيث دلالة القدرة والقوة، وقد امتدت في الأبيات الآتية التي ينتهي بها النص:

34- فَذاكَ عَصرٌ وَقَد أُراني تَحملُني نَهدَةٌ سُرحوبُ
35- مُضَبَّرٌ خَلقُها تَضبيراً يَنشَقُّ عَن وَجهِها السَبيبُ
36- زَيتيَّةٌ ناعِمٌ عُروقُها وَلَيِّنٌ أَسرُها رَحيبُ
37- كَأَنَّها لِقوَةٌ طَلوبُ تحنّ في وَكرِها القُلوبُ
38- باتَت عَلى إِرَمٍ رابِئة كَأَنَّها شَيخَةٌ رَقوبُ
39- فَأَصبَحَت في غَداةِ قِرَّةٍ يَسقُطُ عَن ريشِها الضَريبُ
40- فَأَبصَرَت ثَعلَباً مِن ساعَةٍ وَدونَهُ سَبسَبٌ جَديبُ
41- فَنَفَضَت ريشَها وَاِنتَفَضَت وَهيَ مِن نَهضَةٍ قَريبُ
42-فَاِشتالَ وَاِرتاعَ مِن حَسيسِها وَفِعلَهُ يَفعَلُ المَذءوبُ
43- فَنَهَضَت نَحوَهُ حَثيثَةً وَحَرَدَت حَردَةً تَسيبُ
44- فَدبَّ مِن رأيها دَبيباً وَالعَينُ حِملاقُها مَقلوبُ
45- فَأَدرَكَتهُ فَطَرَّحَتهُ وَالصَيدُ مِن تَحتِها مَكروبُ
46- فرنّحته ووضعته فَكَدَّحَت وَجهَهُ الجَبوبُ
47- فعاودته فرفّعته فأرسلته وهو مكروبُ
48- يَضغو وَمِخلَبُها في دَفِّهِ لا بُدَّ حَيزومُهُ مَنقوبُ

تبدأ الأبيات برصد البعد الزمني الذي يحدد شباب الذات الشاعرة التي تعامل صاحبها مع الفرس التي بدأت صورتها تتكون ابتداء من عجز البيت الأول، وذلك من خلال عدد من الوسائل الصورية المختلفة والمتداخلة، فبدأت بوسائل وصفية تكونت من الدالات (نهدة، سرحوب، مضبر خلقها تضبيراً) وهي دالات ترصد الصفات الجسدية والحركية للفرس، فهي فرس ضخمة البنية (نهدة) مدمجة الخلق موثقته (مضبر خلقها تضبيراً) وهي كذلك فرس سريعة الحركة سلسة القياد (سرحوب)، ثم تشكلت صورة كنائية في التركيب (يَنشَقُّ عَن وَجهِها السَبيبُ) وهي تشير إلى قدرة الفرس على الرؤية البصرية الحادة، وذلك أن لا شيء من شعر ناصيتها يغطي عينيها ما يتيح لها التحرك بسرعة دون عوائق أو عثرات تواجهها، ثم تعود الصورة إلى استخدام الوصف من جديد

لتعبر به عن الصفات الحميدة في هذه الفرس، فهي ذات مظهر جذاب لما فيها من النعومة واللمعان والملاسة، وقد عبرت عن هذه الصفات باختيارها عنصر الزيت من الحقل الحيواني، فهي (زيتية)، وعروقها ناعمة، ولينة الخلق ورحبة الجسد. ثم تواصل الصورة تكونها من خلال بنية تشبيه ممتدة استغرقت الأبيات كلها ابتداء من البيت:

37- كَأَنَّها لِقوَةٌ طَلوبُ تحنّ في وَكرِها القُلوبُ

وقد استخدمت العقاب محوراً للمشبه به، ورصدت صورته من خلال مشهد الصيد الذي يصور صراعاً بين العقاب والثعلب. ولعل تتبع تكوّنات هذا المشهد يقودنا إلى فهم ما تهدف إليه هذه الصورة. فهو مشهد يبدأ بوصف هيئة العقاب قبل بدء الصراع، فالعقاب أصابها الجوع ما جعلها عقاباً ملحاحة في طلب الصيد حتى تكبح جماح جوعها، وقد عبرت الصورة عن الجوع بالبنية الكنائية (تحنّ في وَكرِها القُلوبُ) وذلك أن تغير القلوب ويبسها في وكر العقاب دلالة على قدمها وعلى عدم إحضار صيد جديد لهذا الوكر ما يشير إلى خلو هذا الوكر من الطعام. ويبدو أن الشعور بالجوع دفعها لأن تمارس فعلاً ينسجم مع حال الجوع وهو الاستسلام لهذا الجوع، فلم تعد تتحرك بحثاً عن الصيد، وكأنما هذه العقاب تدرك أن توفر الصيد أمر بعيد المنال، وقد لجأت الصورة إلى رصد هذه الحال من خلال بنية تشبيه ترصد لحظة ترقب العقاب للصيد على الإرم (باتَت عَلى إرَمٍ رابئة) فهذه العقاب بسكونها على الرابية تشبه عجوزاً قد يئست من الحياة واستمرارها بسبب انقطاع نسلها، فهي امرأة لا يعيش لها ولد. ويبدو أن هذا التشبيه يعبر بدقة عن الحال التي وصلت إليها العقاب، فالعقاب قد يئست من الصيد وأصابها الجوع ما يشير إلى أنها وصلت إلى درجة اليقين في الموت والهلاك، تماماً كما هي حال العجوز التي وصلت إلى درجة اليقين بعدم القدرة على الاستمرار في الحياة، وقد طوّرت الصورة لحظة اليأس التي أصابت العقاب، وذلك برصدها لحظة السكون التي أصابت العقاب على تلك الرابية، وهي لحظة أدت إلى أن تتكاثف قطرات الندى على ريشها ويتجمد عليه لما أصابها من البرد في ليلتها القاسية، وبعد هذا الرصد لحال العقاب يبدأ مشهد الصراع بالتكوّن لحظة إبصار العقاب ثعلباً في أرض جرداء جديبة لا ينبت فيها شجر ولا عشب، وقد رصدت الصورة في هذا المشهد عدداً كبيراً من الدالات الفعلية التي تحمل مدلولات تصب في معنى العنف المتوافق مع الموقف: موقف العقاب الجائعة التي كانت يائسة من توفر الطعام، وموقف الثعلب الذي يصارع من أجل أن ينجو بحياته من العقاب، ولذلك نجد أحد عشر دالاً تؤول فاعليتها إلى العقاب هي (- فَنَفَضَت، وَانتَفَضَت، ونَهَضَت، وحردت، وأدركته، وطرّحته، ورنّحته، ووضعته، وعاودته، ورفعته، وأرسلته)، ونجد بالمقابل تسعة دالات تتصل بالثعلب منها: أربعة دالات فعلية تؤول الفاعلية المباشرة فيها إلى الثعلب هي (فاشتال، وارتاع، ودبّ، ويضغو)، وخمسة أسماء مفعولين تؤول الفاعلية غير المباشرة إليه وهي أسماء تحمل أحداثاً تشير إلى الفزع هذه الأسماء هي: (المذءوب، ومقلوب، ومكروب الذي تكرر

مرتين، ومنقوب)، ونجد دالاً آخر يشارك في إحداث المشهد هو (كدّحته) وهو يؤول بفاعليته إلى الحجارة (الجبوب).

يبدو لي أن هذا الرصد للدالات الفعلية يقود إلى إدراك قوة الصراع في المشهد، وتبدو هذه القوة متأتية من فاعلية العقاب بوصفها قد أخذت قدراً كبيراً من الدالات التي تكشف عن قدرة العقاب على ممارسة الصراع مقابل دالات الثعلب التي تشير إلى الاستجابة للفزع والخوف دون إحداث أثر مضاد في الصراع، وذلك أننا نلحظ أن الدالات التي تؤول إلى العقاب تكشف عن معنى المبادرة العنيفة التي مارستها العقاب على الثعلب، وذلك أنها بدأت لحظة الصراع بالخروج من لحظة اليأس والجمود على الربوة فمارست فعل التخلص من الجليد (فنفضت ريشها)، ثم مارست فعلاً مشابهاً للفعل الأول ولكنه فعل يمتد إلى الجسد كله (وانتفضت)، وقد حققت حركتها السريعة في الانقضاض على صيدها، وأحدث الثعلب فعل الاستجابة من خلال دالين متتابعين (فاشتال وارتاع) وهما دالان يكشفان عن لحظة فزع الثعلب نتيجة الحركة السريعة والخاطفة من العقاب، وقد عمقت الصورة لحظة الفزع في البنية التشبيهية (فعله يفعل المذءوب)، وذلك أن المذءوب أو المفزوع يفعل ويستجيب للحظة الفزع كما فعل الثعلب، فكأنما الثعلب قد تلكأ عن إحداث حركة الهروب فسبقته العقاب بإحداث فعل الانقضاض عليه، وهذا ما يشير إليه الدال (نهضت إليه) الذي تقدم الدال الفعلي (فدب) الذي يؤول إلى الثعلب، فالعقاب بادرته بالهجوم بحركة سريعة تأخذ بعداً مستقيماً نحوه، وقد جاءت بعد هذه الحركة استجابة الثعلب بالهروب، وشاركت هذه الاستجابة استجابة أخرى تمثلت في اسم المفعول (مقلوب) الذي مارس حدثه جفن عين الثعلب (وَالعَينُ حِملاقُها مَقلوبُ). ولا شك في أنها استجابة متوافقة مع لحظة الفزع التي أصابت الثعلب، وتستمر الصورة في رصد دالات الصراع التي تمارسها العقاب بصورة متتابعة تنتج عنها استجابة الثعلب فالدالان (أدركته، وطرحته) يشيران إلى قدرة العقاب على الإمساك السريع بالثعلب (فأدركته) ثم ألقت به إلى الأرض حتى تستطيع أن تتغلب عليه، ولم تكن بقدرة الثعلب إلا الاستجابة التي تكشف عن المأزق المؤلم الذي أصابه وقد كشف الدال (مكروب) عنها فهي استجابة المكروب الذي لا يستطيع أن يأتي بفعل يمارس فيه غير الدفاع عن نفسه، ثم تواصل الصورة إحداث فعلين آخرين للعقاب (فرنحته/ فرفعته) ترصد فيهما حركة الصراع الذي تمارسه هذه العقاب وقد شارك هذين الفعلين فعل آخر تؤول فاعليته إلى الحجارة (فَكَدَّحَت وَجهَهُ الجَبوبُ)، إذ مارست الحجارة هذه الفاعلية على الثعلب نتيجة حركة الفعلين السابقين من العقاب. وقد صعدت الصورة مشهد الصراع في رصدها ثلاثة دالات فعلية مارستها العقاب قبل أن يستجيب الثعلب لها وهي (فعاودته/ فرفعته/ فأرسلته) وهي دالات ترصد حركة القوة التي تؤدي إلى موت الثعلب من خلال حركة رأسية أحدثتها هذه الأفعال فالعقاب رفعت الثعلب إلى الأعلى ثم تركته، فهوى إلى الأسفل، ما جعله يستجيب من جديد مستشعراً الكرب من خلال اسم المفعول

(مكروب)، ثم ينتهي المشهد برصد دال فعلي يستجيب الثعلب فيه إلى فاعلية العقاب وهو (يضغو) وهو لاشك استجابة صوتية تكشف عن لحظة الموت التي أحدثتها العقاب بحركات صراعها، وقد جسد هذه اللحظة مشهد انغراس مخالب العقاب في صدر الثعلب الذي استجاب لهذه القوة من خلال اسم المفعول (منقوب) فالمشهد ينتهي بتغلب العقاب على الثعلب بموته.

لا شك في أن هذا المشهد يرتد بكل مقوماته الدلالية إلى الفرس التي تعاملت معها الذات الشاعرة؛ وبهذا نستطيع أن نتصور قدرة الفرس على الفعل القوي الذي تبتغيه الذات الشاعرة وهي بهذا تؤكد قوة الشباب فيمن يتعامل مع هذه الفرس لأن فرساً قوية مثلها تحتاج إلى قوة قادرة على التعامل معها.

يبدو لي أن التواصل بين هذه الصورة والصورتين السابقتين مبني على الترابط الرؤيوي في الوحدة، وذلك أن الصورتين السابقتين قد رصدتا الذات الشاعرة والبعد المكاني والناقة، وأنشأت كل منهما علاقات خاصة بهذه الذات، إذ كنا قد لحظنا أن الذات الشاعرة قد أبدت قوة وفاعلية في التعامل مع البعد المكاني الذي اتصف بالجدب والخوف- كما في الصورة الأولى- ولحظنا أيضاً أن هذه الذات قد تعاملت مع الناقة في المستوى نفسه من القوة والفاعلية، وقد كانت العلاقة بين هذه الذات والناقة علاقة المصاحبة (وصاحبي بادن خبوب) التي، ربما، تشير إلى التكافؤ بين الطرفين على مستوى الفعل والقدرة، وأما الصورة الثالثة، فقد رصدت علاقة الذات الشاعرة بالفرس بشيء من الاختلاف في ظاهرها عن العلاقة السابقة بين الذات الشاعرة والناقة، وذلك أنها جعلت العلاقة قائمة على قدرة الفرس على الفعل دون الذات الشاعرة، وقد مثل هذه العلاقة التركيب (وقد أُراني تَحملُني نَهدَةٌ سُرحوبُ) الذي يشير بوضوح إلى أن الذات الشاعرة تابعة في فعلها لفعل الفرس وقدرتها التي برزت من خلال مشهد الصيد، ولكننا إذا ما تعمقنا الصورة جيداً وفهمناها من خلال فكرة التوحد بين الذات الشاعرة والفرس على مستوى الفعل الذي يمثله الدال (تحملني) فإننا ندرك العلاقة الحميمة بين الصور الثلاثة، وذلك أننا نستطيع أن نلتقط نوعية الفعل الذي تقوم به هذه الفرس من خلال فعل العقاب في مشهد الصيد، لقد لحظنا في هذا المشهد أن العقاب قد أصابها الجوع فأخذت تبحث في البعد المكاني المجدب والبارد عن طعام لها وقد وجدت هذا الطعام متمثلاً في الثعلب الذي ظهر في (سبسب جديب) وقد استطاعت العقاب بقوتها ودافعيتها أن تصرع الثعلب وتتغلب عليه. ويبدو لي أن هذا البعد المكاني مؤشر مهم يربط هذه الصورة بالصورتين السابقتين، فالذات الشاعرة والناقة من ناحية، والذات الشاعرة والفرس من ناحية أخرى قد مارس كل منها فعل القوة والقدرة في المكان المجدب.

** **

لعل ما تقدم من تحليل نص المعلقة يكشف عن قدرة الصورة الشعرية على ربط أجزاء النص متمثلاً هذا الربط في صور كل وحدة على حدة وفي ربط الوحدات البنائية معاً من خلال مقومات

دلالية أظهرت عمق العلاقة هذه الوحدات، وذلك على مستوى التواصل الدلالي، ومستوى المفارقة الدلالية: أما مستوى التواصل الدلالي، فقد تمثل في ظهور البعد المكاني الذي اتصف في هذه الوحدات بالجدب والقحل، وما أصابه من تحول بفعل الزمن والخطوب وغير ذلك من الفعاليات الطبيعية والذي دفع بالعالم الإنساني إلى أن يغادره أو أن يتعامل معه في صورة الصراع والمدافعة عن الذات. وأما مستوى المفارقة الدلالية، فقد تمثل في رصد النص لزمنين متفارقين للذات الشاعرة هما زمن الشيخوخة التي ظهرت جلية في الوحدتين الأولى والثانية، وزمن الشباب الذي ظهر في الوحدة الثالثة، وهو زمن يقابل في طبيعته زمن الشيخوخة لما فيه من محاولة استخدام القوة والقدرة وسط البعد المكاني القاسي الجديب الذي يصيب التحول كل مكوناته.

The Effectiveness of Poetic Image in Building of Abeid Bin Al Abrs's Suspended Poem

Fayez Al-quraan, *Arabic Department, Yarmuok University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This study discussed the ability of poetic image of linking the poetic text parts, and Abeid Bin Al Abrs's suspended poem chose for the test of this view.and the formed linguistic articles have taken in the picture in addition to the poetic vision that a means for this test represents the text ;

It found that the poetic vision in it consists in the effectiveness of change that exercises its doing on a double (what was / what is) namely he not was on it the thing and what it is on it the thing himself.

Also it found that the ends of this duality come in the text units, and their attendance they may be actually or is by the alternation way; namely one of them come and the other is absent. it found also that the commentator text consists of three constructive units, in her ten greatest poetic images were formed, the first unit and it is the houses has included united five poetic images on the visionary and constructive level. and as for the second unit and it is the saying, has included two poetic pictures that showed an interaction in tying its constructive parts that they did not come two adjacent or connected to the superficial constructive level, but they came two remotes. they have continued with the images of the previous unity visually.. as for the third unit and she is the memories of young men, it was formed from three greatest images it was about to consisting in most of its verses, and it has showed a connection on the visionary and constructive level.

These units have moved through the vision of change that was brought actually a party (what is) from a duality (what was / what is) and it hid the first party (what was) actually with its discretionary attendance in the first and third units. as for in the second unit, have been their attendance actually.

قدم البحث للنشر في 2007/7/4 وقبل في 2007/11/22

الهوامش

1) الأسلوبية، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب- سوريا، ط2، 1994م، ص28.

2) انظر تفصيلات هذه المناهج على سبيل المثال لا الحصر: الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1990م، ود. كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد- العراق، 1407هـ - 1987م، ود. صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1986م.

3) الصورة الأدبية، ترجمه عن الفرنسية وقدّم له: د. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع- دمشق، 1995م، ص22.

4) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت- لبنان ط3، 1981م، ص131-132.

5) الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دار الاتحاد العربي للطباعة- القاهرة، ط1، عام 1405هـ-1985م.ص21-22.

6) فايز القرعان، الصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، دراسة في المنبع الحسي والعقلي، مجلة البصائر، المجلد الأول، العدد الأول، جامعة البنات الأردنية، عمان – الأردن، سنة 1996م، ص12.

7) الأسلوبية، ص129.

8) الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص143.

9) نقلاً عن: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، د. صبحي البستاني، ص20.

10) الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد- العراق، 1982م، ص21.

11) الأسلوبية، ص25.

12) نقلاً عن: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، د. صبحي البستاني، ص33.

13) جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، آذار 1979م، ص45.

14) الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1981م، ص19.

15) الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد- العراق، ط1، 1990م، ص39.

16) في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط1، 1990م، ص34.

17) سلطة الرؤية الشعرية على تشكيل دالات الأشكال البلاغية "دراسة تطبيقية على نص شعري"، مجلة "دراسات" العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عمان- الأردن، المجلد 31، العدد الثالث، 2004م، ص618.

18) أنجز فايز عارف القرعان ثلاثة بحوث في الصورة الشعرية عند عبيد بن الأبرص، **غير أنه لم يخصص منها بحثاً للصورة على المستوى النصي يحقق هدف دراستي وهو قدرة الصورة على تحقيق التماسك النصي**، هذه البحوث هي:

1- الصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص "دراسة في المنبع الحسي والعقلي" مجلة "البصائر" جامعة البنات الأردنية الأهلية- عمان- الأردن- المجلد الأول، العدد الأول، 1996م

2- مجال الصورة الشعرية ومصدرها في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية- عمان- الأردن، المجلد 24، العدد 2، عام 1997م.

3- التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك، جامعة اليرموك- إربد- الأردن، المجلد 15، العدد1، 1997م.

19) انظر: مقدمة المعلقة ص9-10 من: ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح: حسين نصار، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1، 1377هـ- 1957م.

20) الديوان، ص10- 20.

21) ملحوب: ماء لبني أسد بن خزيمة، والقطقطيبات: جبل. والذنوب: موضع في ديار بني أسد.

22) راكِسٌ وثُعَيلِباتٌ وذات فرقين والقليب: كلها مواضع لبني أسد.

23) عردة: هضبة في أصلها ماء لكعب بن عبد، وعريب: أحد.

24) شعوب: اسم للمنية، محروب: مسلوب، أو ذهب ماله.

25) سروب: هموم كثير الجريان، الشأنان: عرقان في الرأس تجري منهما الدموع، الشعيب: القربة الخلق.

26) واهية: بالية، الممعن: الذاهب، اللهوب: المهوى بين الجبلين.

27) الفلج: النهر الصغير، القسيب: صوت جري الماء.

28) الجدول: النهر الصغير. سكوب: انسكاب.

29) تصبو: من الصبوة يعني العشق. راعك: أفزعك.

30) البديء: المبتدأ. أي ليست هي أول ما خلا من اليار.

31) الجو: الوسط. المحل والجوب: القحط.

32) يؤوب: يرجع.

33) الأريب: العاقل.

34) التلبيب: تكلف اللب من غير طبع.

35) السجيات: الطبائع.

36) النازح النائي: البعيد النسب والدار. يقطع: يعق. السهمة: القرابة.

37) آجن: متغير الريح واللون. سبيله خائف: أراد مخوفاً.

38) الوجيب: الخفقان.

39) قطعته: خلفته. مشيحاً: مجداً. بادن: ناقة ذات بدن وجسم. خبوب: تخب في سيرها والخبب نوع من السير.

40) عيرانة: من العير وهو الحمار الوحشي. مؤجد: موثقة الخلق. فقارها: خرز الظهر. الحارك: ما انحدر من السنام.

41) أخلف: أتى عليها سنة بعدما بزلت. السديس: السن التي تأتي بعد سبع سنين للبعير. الحقة: التي أتى عليها من نتاجها أربع سنين. النيوب: الناب.

42) الغاب: الأجمة. الجون: الأبيض والأسود. صفحته: جنبه. الندوب: آثار العض من الحمير.

43) الشبب: الثور الذي قد تم شبابه وسنه. الرخامى: نبت.

44) نهدة: فرس مشرفة. سرحوب: سريعة ماضية سمحة.

45) مضبر: مدمج. السبيب: شعر الناصية.

46) أسرها: خلقها.

47) اللقوة: العقاب. الطلوب: الملحة في الصيد والطلب. تحن: تتغير رائحتها وتيبس.

48) الإرم: العلم. رابئة: تأبى الأكل والشرب.

49) قرة: برد. الضريب: الصقيع.

50) السبسب: الأرض المستوية. الجديب: الذي لا ينبت فيه شجر ولا مرعى.

51) اشتال: رفع الثعلب بذنبه. حسيسها: صوتها. المذءوب: المفزوع.

52) نهضت: طارت نحو الثعلب. حثيثة: سريعة. حردت: قصدت. تسيب: تنساب.

53) رأيها: رؤيتها. الحملاق: جفن العين.

54) طرحته: ألقته وقذفت به الأرض.

55) كدحت: جرحت. الجبوب: الحجارة.

56) يضغو: يصيح. مخلبها: ظفرها. الحيزوم: الصدر.

57) تناولت بعض الدراسات معلقة عبيد من زوايا متعددة فبعضها رأى أنها تتحدث **عن "الموت والتوجع منه وذلك الموت الذي يصب الإنسان والمكان"** كما في دراسة لمفيد محمد قميحة: عبيد بن الأبرص، أخباره وأشعاره، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1411هـ-1990م، ص102 وما بعدها. وبعضها رأى أنها تكشف بالطلل عن حالة الشاعر **"النفسية القلقة المتوترة بل قل اليائسة المنهزمة"** كما في دراسة أحمد موسى الجاسم: عبيد بن الأبرص، دراسة فنية، دار الكنوز الأدبية، بيروت- لبنان، ط1، 1997م، ص163، وبعضها رأى أنها **تقوم على فكرة الزمن** كما في دراسة لعبد العزيز محمد شحادة: الزمن في الشعر الجاهلي، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، إربد- الأردن، 1995م، ص222 وما بعدها.

58) ضياء الدين بن الأثير:المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة – القاهرة، ط2، القسم الثاني، ص160.

قائمة المصادر والمراجع

ابن الأبرص، عبيد. (1377هـ- 1957م). **ديوان عبيد بن الأبرص**، تحقيق وشرح: حسين نصار، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط1.

ابن الأثير، ضياء الدين. (د.ت). **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة – القاهرة، ط2، القسم الثاني، ص160.

أبو ديب، كمال: (1979). **جدلية الخفاء والتجلي**، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط1، آذار.

إسماعيل، عز الدين. (1981). **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، بيروت- لبنان ط3.

البستاني، صبحي. (1986). **الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، الأصول والفروع**، دار الفكر اللبناني للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1.

البصير، كامل حسن. (1407هـ - 1987م). **بناء الصورة الفنية في البيان العربي، موازنة وتطبيق**، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد- العراق.

الجاسم، أحمد موسى. (1997). **عبيد بن الأبرص، دراسة فنية**، دار الكنوز الأدبية، بيروت- لبنان، ط1.

جيرو، بيير. (1994). **الأسلوبية**، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب- سوريا، ط2.

الدليمي، سمير. (1990). **الصورة في التشكيل الشعري**، تفسير بنيوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد- العراق، ط1.

شحادة، عبد العزيز محمد. (1995). **الزمن في الشعر الجاهلي**، مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية، إربد- الأردن،.

عبد الله، محمد حسن. (1981). **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف بمصر، القاهرة.

العلاق، علي جعفر. (1990). **في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية**، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط1،.

القرعان، فايز عارف. (1996). الصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، "دراسة في المنبع الحسي والعقلي"، **مجلة "البصائر"**، جامعة البنات الأردنية الأهلية- عمان- الأردن- المجلد الأول، العدد الأول.

القرعان، فايز عارف. (1997). التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، **مجلة أبحاث اليرموك**، جامعة اليرموك- إربد- الأردن، المجلد 15، العدد1.

القرعان، فايز عارف. (1997). مجال الصورة الشعرية ومصدرها في شعر عبيد بن الأبرص، **مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية**، الجامعة الأردنية- عمان- الأردن، المجلد 24، العدد 2، عام.

القرعان، فايز عارف. (2004). سلطة الرؤية الشعرية على تشكيل دالات الأشكال البلاغية "دراسة تطبيقية على نص شعري"، **مجلة "دراسات" العلوم الإنسانية والاجتماعية**، الجامعة الأردنية، عمان- الأردن، المجلد 31، العدد الثالث،.

قميحة، مفيد محمد. (1411هـ- 1990م). **عبيد بن الأبرص، أخباره وأشعاره**، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1.

لوس، سي دي. (1982). **الصورة الشعرية**، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد- العراق.

محمد، الولي. (1990). **الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي**، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1.

مورو، فرانسوا. (1995). **الصورة الأدبية**، ترجمه عن الفرنسية وقدّم له: د. علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع- دمشق.

نوفل، يوسف حسن. (1405هـ- 1985م). **الصورة الشعرية واستيحاء الألوان**، دار الاتحاد العربي للطباعة- القاهرة، ط1، عام.