الصورة الشعرية بين التشكيل والتتابع الدلالي
قصيدة - هل مثل قلبك في الأهواء معذورُ – لدريد بن الصمة - مثالاً

د . ميلاد عادل جمال
كلية التربية للعلوم الإنسانية/جامعة الموصل

ملخص البحث :

تشكل الصورة معلماً فنياً وأفقاً تخيلياً تقوم بمهمة تحديد مقومات القصدية الشعرية ، وتعمل على نظم دلالات الكلمات وحشد مقاصدها في حركة فكرية تعكس تلك العملية الإبداعية في أطرها الجمالية وهي تقوم على التراسل بين مدركات وعلاقات تنتمي إلى أحاسيس مختلفة تؤلف بينها انفعالات وتجارب متعددة تشكل التجربة الجمالية للقصيدة من خلال الموازنة بين الواقع والمتخيل الشعري القائم على الافتراض. إذ يسعى البحث إلى رصد تلك الدلالات وتحديد جمالية القصيدة من خلال الوقوف على مواطن الصورة وتحديد ملامحها في تداعيها الشعري ضمن بنية القصيدة ، وبيان آفاق تلك الصور في امتداداتها المعرفية وآلية اشتغال كل صورة مع الصورة التي تليها في عملية تكاملية تنهض في تأثيث المشهد الشعري واضعين في حسابنا أن ظهور الصورة قد يكون توتراً شعرياً فقد الشاعر زمام الإمساك بملامحها وهذا ما يجعلها مفتقرة إلى الصورة التي تليها لإكمال ملامح وجودها وتكون الثانية تجلياً للأولى محدثة في ذلك تنوعاً في مخيلة القارئ يكسر تراتبية التلقي .

The Poetic Image Between Formation and Semantic Sequencing

Lect. Dr.MeiladAdil Jamal
Dept.Arabic Language
College of Education Humainement Science. Mosul University

Abstract

The poetic image constitutes an artistic mark and an imaginary horizon as it defines the elements of the poem. It also organizes the senses of words and combines their meanings into an intellectual movement which reflects that creative process within its aesthetic frames. It acts as a transferor between senses and relations that belong to different passions with various emotions and experiences.Thatformulated the aesthetic experience of the poem through a balance between reality on the one hand, and the imagined poetry which is based on assumptions, on the other. This paper aims at observing those senses and identifying the aesthetic value of the poem through the consideration of the image and the identification of its features through out the poetic association within the structure of the poem. Moreover, it aims to identify the horizons of that imageand its epistemic extensions, and the way each image operates with the following image through an integrative process that enriches the poetic scene taking in to account .The fact that the image might appear as a result of the poetic tension on the part of the poet when he loses control of the features of that image, This makes the image loses the following one that marks its existence. The second image can be a manifestation of the first which creates a variation in the mind of the reader, to overcome the monotony of reception.

مدخل إجرائي:

انبثقت العلاقة بين الصورة والإنسان حين عجز عن التعبير عمّا يجول في خاطره فظهرت الحاجة إلى الصورة لتؤدي غايات نفعية تكفل له مطاوعة الحياة والتكيف مع متغيراتها وفق صيغ كانت الصورة إحدى مفاهيمها أو تمثلاتها، فقد((عرف الإنسان قديما الصورة ورسمها في كهفه شعيرة سحرية ، ثم تطورت علاقته بها مع تطور حياته، وانبثقت في الشعر لتترجم صلة الإنسان القديمة بها))[1]. وإن هذا القدم منح الصورة بعداً إنسانيا يمتد مع امتداد ذاكرته،

وحين عمد إلى إبداع الشعر في وجوده شكلت الصورة ضرورة ومفصلا حيويا يؤدي غاية الانبثاق الحر والواعي لمفهوم الوجود، ومن هنا نجد أن تعريف الصورة يضرب في القدم لأن الشعر في احد مفاهيمه هو صورة متشكلة من دلالات لسانية تعبر عن عاطفة متوقدة؛وإن الدلالات أيا كانت تمظهراتها فلابد أن تشير في مجمل مدلولاتها إلى صورة ترتبط فيما بينها بعلاقات نصية ، وهذه العلاقة تشير إلى اشتراك تركيبي في بنية الشعر بين الصورة والدلالة، فـ((الصورة الفنية أو الأدبية ، فهي نسخة جمالية تستحضر فيها لغة الإبداع ، الهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر))[2] في رسم معالم الصورة واتساقها مع انسياب النص .

وهذا التصور لماهية الصورة انعكس في بنية الشعر العربي حيناً وفي التراث البلاغي حيناً أخر ، ومن الممكن أن نشير إلى تلك المعالجات النقدية دون عرض لتلك الأقوال لكثرتها وشيوعها في كتب النقد إلا ما دوّنه الجاحظ في كتبه لعمق معالجته ودقة نظرته إلى مكامن الإبداع في الكلمات والتي يذهب إلى أنها ((صور وعلامات وخلق مؤثل ودلالات))[3] فقدّم الصورة على صنع العلامة وخلق جمالية الدلالة حين نقد عنترة في إجادته لرسم صورة الذباب ويشبه غنائه وهزجه بروضة مخضرة بغناء ونشوة شارب، إذ لم يستطع احد من الشعراء مجاراته في ذلك ، ورأى أن على الناقد ((ان يمسك بميزان الصورة ولاينسى المخرج واللغة))[4] ، وان الشعر ((صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير))[5] وان هذا الفهم للصورة قد تناوب حضوره عند النقاد الذين أعقبوه منهم ابن قتيبة، وابن طباطبا العلوي والفارابي والآمدي وابن جني وابن سينا.

وان هذا المفهوم للصورة قد اخذ واجهة فكرية انتقلت من فكرة تأثيل في الدلالات والمجازات الأرسطية إلى قوة الخيال و((القدرة التي يستطيع بها العقل أن يشكل صورا للأشياء أو الأشخاص، أويشاهد الوجود))[6] ، فالصورة تقوم

على مجموعة من الظواهر لابوصفها عناصر يجب عزلها؛ وإنما مجاميع مؤلفة من وحدات مستقلة ذاتيا معبرة عن تكافل داخلي ولها قوانين خاصة بها يترتب على ذلك إن طريقة وجود كل عنصر تتوقف على بنية القصيدة والقوانين التي تحكمها.

واختلف النقاد ودارسو الأدب في تحديد مفهوم الصورة ، وهذا أمر تابع لاختلاف ثقافة وزاوية نظر كل منهم في ترسيم حدودها وتحديد ملامحها فهناك من يرى أنها ((رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة))[7] وهذه المؤاخاة بين الشعر والرسم نابعة من اتجاه كليهما إلى التخييل وتجسيم الأشياء المجردة وتقديمها للمتلقي بشكل محسوس[8].

والصورة وسيلة الشاعر في نقل تجاربه وما يحمله من رؤى وتصورات بوصفها تركيب قادر على استيعاب أحاسيسه من خلال اعتماده على المجاز الذي يغلف الصورة بالإيحاء القادر على تفجير دلالاته وإعطاء القارئ فرصة المشاركة وتوليد الإحساس المعرفي بما تثيره الصورة من دهشة صادمة لأفقه لفظيا ومعنويا . فالصورة بنية متشابكة من العلاقات النصية، وهذا التشابك والتفاعل يتم إقامته بوساطة الخيال الذي يعد الأداة الأولى لخلق الصورة وإعادة تشكيل مكوناتها الأولى ، فالخيال لا تتحدد مهمته بإعادة التشكيل وإنما هو منظومة يخلخل الترتيب المنطقي بين الأشياء ويقوض نظام العالم القائم والمألوف ، ويجمع بين المتضادات والمتنافرات لأنه_الخيال_ آلية خارج القيود والقوانين فهو موسوم بالحرية وله سمة البرزخية بين عالم الاحتمال والإمكان الذي يساعده على الانفتاح على الممكنات جميعها، فـ((الخيال هو الشيء الذي يكون ولا يوصف ، يخفي بقدر ما يُظهر، يُعقل ولا يُعقل))[9]. فالصورة خلق قرائي تأويلي قائم على اتساق وتضافر أوضاع لغوية انزياحية وبلاغية تنطوي على طبقات متعددة من الدلالات تتمرأى من خلالها تجربة الشاعر أو مواقف إنسانية يبتغي الشاعر إظهارها.

الصورة بين الاحتمال والإمكان :

تتشكل الصورة في بؤرة انبثاقها من معان فردية متنافرة يعمل الوعي والقدرة الشعرية على إنشاء تصور يوائم بين هذه المعاني وهي في طور الاحتمال الذي ينتهي دورة حضانته لهذه المعاني حين تترتب بطريقة تمكنها من التماس مع عالم الإمكان والتعبير عنها((وهذه القوة قبل التشكيل هي مادة وماهية ،وعند التشكيل أصبحت صورة))[10] والذي يحدث إرباكا جماليا بين انطباع الصورة في الذهن من قبل القارئ وبين نسقية العبارات في محوريها الأفقي والعمودي ، فمجموعة الظواهر لاتتحل إلى وحدات مستقلة تعبر عن فكاكها الداخلي ؛ وإنما عن مجاميع من الظواهر تمتلك خاصيتي الاستقلال والاندماج ضمن المجموع . وهذا مايجعل من الصورة تمتلك إزاحةتخييلية في ذهن القارئ تحدث توترا جماليا، وهذه الإزاحة تحدث انطباعات ذهنية تستدعي كلمات أو عبارات، جملة بلغة بلاغية مكتظة بالتشبيهات والاستعارات التي تخلق صورا لها من الحيوية مثل الحضور الواقعي للأشياء والأفكار[11].

والصورة توظف في مجالات عدّة حسب المفاهيم التي تتبناها، فكل فكرة هي توظيف خاص للصورة قد يترادف مع مفهوم فكرة أخرى وقد تتجاوزها، فالبلاغة شرط أساس لبناء الصورة وهي التي تمنحها خاصية الدينامية التي تجعلها تبتعد عن الثبات ومؤديا إلى تنوع فهم القارئ والذي قد يختلف عن التشكيل اللغوي للشاعر ، وهذه الثغرة تكوّن مرونة وانفتاحا للتأويل على فضاءات غير منتهية؛ لأن العلاقة بين فهم القارئ بكل تراكمه الثقافي وآلية التشكيل اللغوي غير محكومة بنظام قار من العلاقات، فالصورة تصور كلي تنتج عن طاقات إبداعية تتقصد محاكاة الواقع((وبذلك تكون القيمة الكبرى للصورة الشعرية في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة للكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود ، المتمثل في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى بطريقة مخصبة))[12] تتشكل في انساق دلالية تتقصد غاية واحدة ، وقد يستقل كل

نسق بخصوصيته، لكنه يشتغل في خاصيته الكلية نحو الاندماج مع الأنساق الأخرى وفق التشكيل المتصور من قبل القارئ فيوقع الصورة تحت حيز الذاتية التي لايمكن ضبطها وفق قوانين محددة لأن ثقافة القارئ ستكون هي المعيار المحدد لفضاء الصورة فضلا عن العبارات المشكلة للصورة لنجد أنفسنأمام آلية متحركة تنضبط في صورته الكلية ضمن حدود الصورة لكنها تمتلك مرونة تطاول ميول وانفعالات كل قارئ ، وتبقى الصورة نشاطاً كامناً في حدود العبارات التي تشكل القصيدة حتى تسقط في فعل القراءة التي ترتقي بها إلى حيز الإمكان ، وربما ان الخلل الذي يصيب عملية الارتقاء من حيز الاحتمال إلى حيز الإمكان يظهر جلياً بألفاظ قلقة في دلالاتها تعرقل عملية بناء الخيال الشعري القرائي ، ويبدو أن هذا الارتباك الشعري من قبل الشاعر ظهر بملامحه حين نعاين قصيدة الشاعر دريد بن الصمة في قوله[13] :

1-هل مثلُ قَلبِكَ في الأهْواءِ مَعذُورُ والشيبُ بعدَ شَبابِ المَرءِ مقدورُ

2-قد خفَّ صَحْبِي وأشْكُوني وأرَّقَنِي خودٌ تربـــها الأبوابُ والــدورُ

إن تشخيص الصورة وإدراك ملامحها في حالة الاحتمال تتمثل في افتتاحها بـــ(هل) التي توحي إلى تعدد الإجابات ولا تستنفد حدود المعلومة وإنما تبقى مفتوحة واقعة في باب الاحتمال والإمكان والتي تتناوب بين ما أباح به وما هو متعال عن قدرة مخيلته ، ولاسيما أن (مثل) تعضد ماذهبت إليه (هل) في فتح فضاء التأويل على خيارات عدة تتناسب مع (قلبك) الذي قد يميل مع كل تقلب نحو (الأهواء) بالرغم من تعلله بـــ(معذور) التي تجسد عبارة (هل مثل) ذلك التركيب الذي بالرغم من تحشده الدلالي بالإشارة نحو (الاحتمال) إلا أن الانفعال الشعري لم يكتف بذلك التجسيد اللغوي حتى أردفه بـــ(معذور) التي توصلنا إلى صورة متمنعة في إمكانها.

إلا أن هذه الصورة لم تبق في استقلالية عن الوحدة الكلية لصورة البيت؛ وإنما اندمجت في وحدة داخلية بوساطة صورة الشيب وكيفية إحداثها انعكاسات

سلبية على ذات الشاعر، إذ ظهرت ملامحها الأولى من خلال مطلع البيت (هل مثل قلبك...) التي نعي الآن مبرر وجودها حين تكون (الواو) عاطفة في(والشيب) لأن العطف يضفي نوعا من المشاركة بين المعطوف والمعطوف عليه بالرغم من ابتعاد صورة الشطر الأول التي كانت تشير إلى الشباب (قلب، أهواء، أعذار) حتى كان الشطر الثاني للبيت مكملاً لصورة الشطر الأول التي لم تكتمل انتقالها من عالم الاحتمال إلى عالم الإمكان.

ونكون أمام صورة أخرى لو ذهبنا إلى أن الواو في (والشيب) استئنافية لصورة تشتغل في دلالتها الخارجية على الاستقلال بنفسها حين يبرر الشاعر هجوم الشيب عليه مدفوعاً بقوة تتجاوز فتوة الشباب حين يكون الأمر (مقدور) الذي يجري على كل الأشياء في الوجود وهي حيلة لجأ إليها الشاعر ليستزل صورة من عالم الاحتمال إلى عالم الإمكان مشفوعاً بقوة القدر التي تفاعلت مع صورة البيت الثاني والذي عبر بطريقة التحقيق والتوكيد في (قد خفَّ) لأن مجيء قد مع الفعل الماضي تفيد التحقيق والتوكيد[14] إذ شعر بقلة أصحابه لسببين: الأول لكبره الذي يتطلب مهارة في التصرف والتعامل ؛ والثاني لاندثار أقرانه ومن هم في عمره. حتى صرح بـــ(وأشكوني) التي أضمر فيها الفاعل / نفسه وأظهرها بصيغة المفعول به في (ياء المتكلم) ، وهذه الجدلية بينه وبين ذاته تظهر تناسبا طرديا بين احتمال الصورة / إضمار الفاعل كما في القصيدة التي تسعى إلى الإمكان في صورة المفعول به / ياء المتكلم في (اشكوني) التي عطف عليها جملة أخرى (وأرقني) التي أضمر فيها الفاعل أيضا / احتمال الصورة للوصول إلى الإمكان بوساطة المفعول به/ياء المتكلم .

وهذه الصورة توسعت في جانبها التخييليوإشارتها الدلالية المحددة حين اختار الشاعر كلمة (خود) ففضلا عن إشارتها إلى ((الفتاة الحسَنَةُ الخَلْق))[15]، التي كانت الباعث الأول على تكوين الصورة الجمالية التي توازن بين عالم قد انقضى وعهد تولى بعد ظهور الشيب وبين عالم يعيش فيه الشاعر تقلب أهوائه

وتدفق نبضات قلبه ولاسيما أن هذه الصورة قد اكتسبت بعداً جديداً حين نفسر كلمة (خود) بسرعة السير[16] وهذه الصورة ترتبط برمزية خفية مع (سير الشباب نحو المشيب) وإن (الخود) هذه قد احتجبت عنه وحيل بينها وبينه أبوابوأستار التي وردت بصيغة الجمع دون تناسب مع صيغة المفرد الواردة بـــ (خود) للدلالة على اتساع الفجوة بين رغبات الشاعر وأمانيه في الوصول إلى محبوبته وبين تلك المصدات والعوائق المادية التي توحي أو تحيل إلى مرجعيات معنوية يشكلها وجود (الأبواب والدور) التي تتضمن محرماًاجتماعياًمن العادات والتقاليد التي تمارس عليه قوة تقهر حبه، والتي تدل على المنع والاحتجاب وقصر الغايات دون الوصول إلى أمانيه .

الصورة وثنائية الدور :

تقوم العملية الإبداعية في أحد ملامحها على الانسجام بين تجربة الشاعر والمراد تصويره بلغة شعرية ، تمثل البعد الفكري والذهني وهمومه الذاتية أو هموم الجماعة . وهذه العملية قد تأخذ نسقا مقاربا في مستواها الخارجي لرغبات الذات الباطنية ، فتنشأ نتيجة لذلك صورة تضطلع بدور ثنائي ؛ صورة مرئية ، و صورة مطوية فيها بين ما تريد تعيينه وترسيم حدوده وملامحه وبين ما تسعى الصورة إلى تضمينه والإيحاء به دون الاقتراب من مستوى التعيين فـــ((الخبرة تستقر في الذاكرة ، والذاكرة تمد بمخزونها ملكتين أو نشاطين : نشاطاً ذهنياً ونشاطاً خيالياً يدور في نطاق الأول ، والنشاط الذهني ينتج الأشكال الفنية ، وعن طريق التعارض أو التقابل بين الفكرة والصورة ، أو بين الأصل والتابع يقوم بناء القصيدة))[17] ، وهذه الآلية الفكرية تشتغل على لذة السمع والقراءة ، ولاسيما أن الصورة ((تركيبة عقلية تحدث بالتناسب وبالمقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة عنصر ظاهري وأخر باطني . وإن جمال ذلك التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين آخرين هما الحافز والقيمة لأن كل صورة تنشأ بدافع وتؤدي إلى قيمة))[18]. ومن خلال هذا التناسب يتم تشكيل منطقة إيحائية مكتظة

بالدلالة منظمة ومشكلة بالرابط الصوري الذي يتحدد ضمن سياق القصيدة ومتناوباً مستمرا بين تصريح الصورة من قبل الحواس وبين اشتغال الخيال في تكوين الصورة المطوية فيها .

وترتسم هذه الحدود الفكرية في قوله :

3- لَمَّا رأيتُ بـــأَن جَدُّوا وشَيَعنِي يومُ الصبابةِ والمنصورُ مَنصورُ

4- واكَبتُهمْ بأمونٍ جـــسْرَةٍ أُجُـــدٍ كأنها فَـــدَنٌ بالطـــيـــنِ ممـــدورُ

5_ وجناءَ لايسأمُ الايضاع راكبها إذا السرابُ اكتساه الحَزنُ والقُورُ

6- كأنها بينَ جَنْبَيْ واسط شبـــب وبينَ لَيْنَةَ طاوي الكشـــحِ مذعورُ

يشير الشاعر إلى وقوع فعل الرحيل والابتعاد بـــ (لمَّا) والتي تفيد الإشارة إلى حين من الزمن غير متعين في طبيعته للإشارة إلى حدوث الرحيل الساقط تحت أنظار (رأيت) التي وصله بضميره المتكلم/ الحاضر (التاء) ليصل بمستوى الرؤية بينه وبين الحدث (الرحيل) الذي أصبح حقيقة ، وتضامن (شيعني) معه في تجسيد مراسيم البعد والنوى الذي فت كبد قلبه من جراء ماأصابه قبل الرحيل (الممانعة من رؤية الحبيبة) وكأنه يربط بين الممانعة والرحيل الذي حدث عقب ذلك مباشرة ليزيد من مأساته ومعاناته إذ دفع ذلك إلى (مشايعته) وانتصار من هو سبب في معاناته بدلالة (والمنصور منصور) فقد يوحي هذه العبارة إلى (نصر الأخر عليه) مادفعه إلى الاستعانة (بأمون /ناقة) وظف فيها كل أوصاف القوة والشدة من (جسرة/طول ، فدن/ضخامة ، بالطين ممدور/ قوة البناء) ، فهذه الدلالة الظاهرة اندفع برغبة أكثر في البيت الخامس حين أضفى على الناقة

صفة الصلابة / وجين ، فـ(وجين) في إحدى دلالاته تشير إلى الأرض الصلبة والحجارة وكأن الشاعر يخلق قوة مضادة للزمن الذي حمل الفراق والموت للشاعر برحيل حبيبته، فتقطع الطرق المعبدة بالحجارة وأشباه الجبال الذي دفع الشاعر إلى إسناد الذعر والخوف إلى الناقة للدلالة إلى عزمها وإصرارها على اجتياز تلك المخاطر لأن بعدها تكمن الحياة. فالصورة تعكس ابتعاث الشعور بطريقة تظهر مدى صلابة وقوة الناقة في مستواها المرئي والمدرك الحسي ، وهذه الإشارة توحي باندراج صورة مطوية تكتظ بألم جارف يهز مشاعره المكنونة برغبة جامحة للحاق بتلك الرحلة التي سارت بأمانيه وأحلامه بعيدا عنه، إذ حملت معها حبيبته التي لم تكف الأبواب والدور عن حجبها وإخفائها من الشاعر بل أعقبت ذلك بعدا وهجرا فما كان عليه إلا ان يستنفر تلك القوى المحيطة به والمتمثلة بأداة السفر/ الناقة بوصفها آلية يمكن انصياعها وتحملها لتلك الرغبات غير الممكنة، فرغبة الإنسان/ الشاعر التي لم تجد مصرفا ومتنفسا ووجودا وتوتر علاقته مع الحبيبة تحول إلى مسار تعويضي من(الحبيبة إلى الناقة) ذلك الوجود الذي لم يستطع ان يلونه كيفما يريد ووفق نظرته الذاتية التي تتصارع معه نحو الوجود ، فحين تغيب الحبيبة تظهر صورة الناقة لترسم لنا معالم الوجود الشعري بالنسبة للشاعر وإمكانياته المتبددة بما يحيطه ، صورة تطوي رزايا تلك المشاعر وانصبابها في محنة دفعته نحو التعويض الذي ألجأه إلى التشبيه بـ(كأنها) فغاية التشبيه هو تأسيس منطقة فكرية تعمل على تقريب تلك العواطف في تصوير حسي يجسد معاناته ولاسيما أن (شبب) تشير إلى (ثور مسن) للدلالة على تقادم الزمن عليه والتواء قوته وتراجع فرص وجوده، وأخذت الصورة توترا جماليا حين قال (طاوي الكشح مذعور) فبسبب الشيخوخة أصابه الذعر الذي جعله في أحوج مايكون إلى القوة والشباب مما زاد من معاناته واضطرابه النفسي، فالصورة القائمة على (ذعر الثور) تطوي في فجواتها الدلالية صورة الأسى والحزن والحرمان الذي يشعر به الشاعر، فهي فضلا عن

جمالية تراتبها الدلالي في نسق القصيدة وانطوائهاعلى تلك الصور التي تتداعى من ظهوره على مسرح الأحداث والتكلم بصيغة الضمير (رأيت/التاء) وغياب الآخر (شيعني) التي تشير شيوع خبره وتداوله بين قومه لما أصابه من وقع مصابه بألم فراق محبوبته والذي أطلق عليه الشاعر اسم (يوم الصبابة) ليميزه عن باقي الأيام وإعطائه خصوصية ترتبط بما يشعره تجاه ما أصاب قلبه ، ولاسيما أن خبره قد شاع فـ((شَيَّعَه وشايَعَه، كِلَاهُمَا: خَرَجَ مَعَهُ عِنْدَ رَحِيلِهِ لِيُوَدِّعَه ويُبَلِّغَه مَنْزِله))[19] ولنا أن نتصور تلك الصورة التي رسمها لنا الشاعر حين ألتف حوله من ألتف من قومه وهو يتحمل مرارة الرحيل بناقة (أمون/جسرة/فدن/وجناء) في تلاحم من الصور والعلاقات السياقية التي عكستها تلك الصفات التي تحملها الناقة من تعبير للنزعات التي تهدده والفضاء الأمين لما يحوطه من مصاب رحيل أحبته ، فكانت الناقة تعبر عن نقطة التواصل مع الحياة وكيفية تجاوزها ولاسيما أن حالة الشاعر النفسية تعيش تراجعاً وضعفاً أثقل كاهله (جسديا ومعنويا) جعله يلجأ إلى الناقة بوصفها آلية دفاعية تمنعه من الاندثار أو الانهيار تجاه المتغيرات التي تحوطه .

الصورة وإرادةالوجود :

تعد بنية الصورة في إحدى سماتها مطلبا يتقصد إيصالفكرة ذات مضمون دلالي داخل نظام لغوي يعكس أحساس الشاعر عن إمكانياته الشعرية في استشعار وجوده ووجود ما حوله في تراكيب تمثل دلالات تنقل الصورة من حيزها التخييلي إلى حيزها التداولي للبناء الفني للقصيدة، إذ ((يرتكز البناء الفني على الصورة التي هي روح القصيدة وجوهرها))[20]، فالذي الذي يشتغل على مشهد عياني متحرك دون ان يكون هذاالتحرك ذهنيا أو تخييليا فقط عندها تكون الصورة مجسمة لإرادة تسعى إلىتصوير بالرغم من أنها تكون ذات دلالة لسانية إلا إن إشارتها تقيد بفعل يمتلك حيزا في الوجود والتحرك والتخيل

والتواصل وهذه الآلية الحركية هي ماتعكس إرادة في الوجود لان وجودها ضرورة مقيدة بظهورها وإلاتبقى في مكامن العدم.

فالصورة في انجازيها المعرفية تسعى إلى خلق تماثل بين فعل الشيء وهو ينبثق وينمو من المكامن الفكرية ووجودها في صورة تتشكل من هذه الانثيالات يرتسم دلاليا بكل إمكانيات التواصل والتصور التي تجد لها مبررا من قبل الشاعر ومتعة وتقبلا عندالقارئ.

وان تجاوز انسيابية هذا التماثل قديخلق تعقيدا دلاليا يحدث إرباكا في تواصل النص مع مضمونها الغائي المتمثل بمقصدية الصورة في توترها الفكري الذي انبثقت منه والتي تحمل تحت طياتها مقاصد قد لاتجد لها قبولا حين يتم تجاوز هذه الانسيابية التي تعكس توافقا لا واعيا بين مضمون الصورة ودلالة المفردة ؛ فالصورة لايمكن أن تكون منعتقة من مرجعية غائية تحتشد بإمكانياتها الفكرية وبؤرة استثارتها وهي معان صافية من كل انتماء وقد يحيز مرجعيتهاإليه باعتباطية لا واعية ، لان هذه المرجعية لايمكن ان تتم دون توافق يكفل لهذه الفكرة حيزا من الوجود ومؤثثا بالرغبات والنزاعات الكامنة في مقاصد الصورة المستلهمة من الواقع والتي تؤثث وفق متغيرات دلالية تتناوب في تمظهرها حسب نفسية الشاعر وانثيال العواطف وبين مخيلته ولحظته الآنية التي تشهد انفتاح شعره بين الإمكان الذي يتقصده والاحتمال الذي قد تقع فيه قصيدته وهي تندمج في مقصدية كلية تشهد صراعات متوترة بين مشهد وآخر وقد تتراءى للقارئ انها انفصامات وانقطاعات عن كلية/غائية القصيدة ، والتي تتمثل بقول الشاعر :

يَا آلَ سُفيــانَ مَا بَالــي وَبالُكُــمُ أَنتُم كَثيرٌ وَفِي الأَحــلامِ عُصفــورُ
إِذا غَلَبتُم صَديقــاً تَبطِشــونَ بِــهِ كَمَا تَهَــدَّمُ فِي الــمَاءِ الجَماهيــرُ

وَأَنتُم مَعشَرٌ فِي عِرقِكُم شَنَجٌ بُزخُ الظُهورِ وَفِي الأَستاهِ تَأخيرُ

في هذا المشهد تخضع الصورة لأسلوب النداء الذي يدفع بتجربة القصيدة إلى النمو،وهي صورة تلح على ذاكرة الشاعر لتخرج إلى الوجود ، فالصورة تؤثث (بالنداء) بـــ(ياآل سفيان) التي توهم القارئ انها قطيعة في تداعي القصيدة بعد أن افتتحها بمطلع غزلي، وبوساطة أداة النداء(يا)التي تشير إلى خطاب توبيخي مع تحذيروتهديد وتخويف،وفيها إشارة للسامع أو القارئ للعناية بالمنادى(آل سفيان)وتخصيصه بالكلام يضع الشاعر مسافة بينه وبين المهجو ويقوم بوساطتها برسم شواخص عنهم تحمل حضوراً وجودياً في ذاكرة الشاعر.

وتأخذ الصورة بوساطة الكنايةبالانفتاح إلى تلك الشواخص فيقول(انتم كثير وفي الأحلام عصفور) فتتركب الصورة على التكثيف والتمثيل الايقوني في (حلم عصفور) والتي تغادر دلالتها المعجمية وتدخل في دائرة الاحتمالات وتدل على الاندفاع والتهور وغياب العقل في معالجة الأمور، وهدم مركزية الذات وكذلك الجماعة/قبيلة المهجو. فالكناية بنية تقوم على تكثيف دلالي قائم على مغايرة الدلالة الحقيقية ويكون السياق كفيلا بإضاءتها، مشكلا تعبيرا إيحائيا يبعث على التأمل[21]. وهي بنية ثنائية التشكيل وتطوي في ثناياها الدلالة الحقيقية والمجازية وتدخل في علائق أشارية يتولى الخيال تركيبها ويقوم السياق بإزاحة المعنى الحقيقي والعدول إلى المجاز فتكون الصورة قائمة على الدلالة المؤولة ولتجعل من السياق اللغوي بنية/قيمة جمالية قائمة على الحركة الذهنية وإثارة الدهشة وقوة التخييل في المتلقي فيتغلغل فيها دلائل خفية تكون قرينة دالة عليها وتدفع إلى ضرورة وجودها من الوجودبالقوة إلى الوجود بالفعل بوساطة تشكلها وتمثلها في الصورة.

وتشتغل صورة أخرى على أساس توافقي مع الصورة الأولى وتعمل على تعميق صورة الكناية، إذيسترسل الشاعر في تحشيد أوصاف ترسم صورة

للمهجو فتنبثق الصورة بالأداة (إذا) وهوظرف لمايستقبل من الزمن والمتيقن لوقوعه ، وتقلب الماضي إلى المستقبل[22]"، فتتشكل صورة مرتبطة دلاليا ورمزيا بـــ(أحلام عصفور) فالمهجو يمارس حضوره سطوة على مخيلة الشاعر ليرسم له صورة قائمة على الغدر وعدم الوفاء. إذ تنفتح الصورة على التنكير في (صديقا) فالتنكير في أحد معانيه لفظ متحررمن التخصيص ومطلق من كل انتماء[23]فكأن البطش أصبح عادة ودأبا فيهم وكأنه يحاول بيان كثرة الذين بطشوا بهم، وانه من كثرتهم لايحتاج إلى تعريف وتخصيص وهذا أشد وقعا وأمضى ولاسيما أن الشاعر هنا يجسد حادثة واقعية عاشها تشغل حيزا من ذاكرته[24]، وتحرك الصورة في إطار المضارعة في (تبطشون) ودلالة (إذا) على المستقبل وانفتاح الفعل الماضي (غلبتم) على المستقبل وتحرره من دلالة الماضي يجسد توترا واستمرارا للمعاناة وانه لاسبيل للنجاة فبطشهم يجتاح ولايوقفه شيء.

وتنهض الفاعلية الشعرية على فكرة تشبيه البطش والغدر بالصديق بـــ(هدم الماء للرمال المتراكبة) فتنمو صورة الكناية (أحلام عصفور) لتتوالد منها التشبيه صورة قائمة على التشويه والهدم وسلب الآخر مآثرهم ومثقلة بدلالة الفرقة وتغيرالحال ، فالماء رمز للحياة وتجددها واستمرارها إلا أنه في سياق النص تحول إلى عامل هدم وتدمير ليؤسس واقع النص القلق لأن علاقة الشاعر بالآخر علاقة رفض ويحاول أن يخضعه لنظامه الخاص وعلاقته به علاقة اختلاف وعدم انسجام فقوة الحادثة ويقظتها العالية أخذت تعبث بالوجود الداخلي للشاعر ويصبح توتر الشاعر نتيجة مأساته دافعا للبحث عن ذاته الممزقة الذي يدفعه لرسم صورة المهجو وقبيلته من خلال السخرية منهم وإضفاء سمات خلقية وكأنه يريد إضحاك الناس عليهم ويعمق صورة الهجاء، وهذه تضفي سمة الواقعية على هجائه من خلال اختيار الصورة اللاذعة التي تؤذي خصمه وتجعله أضحوكة بين الناس[25]فالحادثة كانت موجودة قبل الشعر كمادة أولية وكانت تعيش صراعا مجلجلا مدويا متكررا متأزما في إرادة وجودها وصولا إلى تلك

اللحظة التي وجدت فيها تلك المادة مسوغا إلى أن تظهر إلى لوجود بصورة ينظمها الشعر وينسقها بطريقة تخرجها من عاديتها ليجعلها بالتواشج مع سواها صورة شعرية والتي تكون معادلا لانفعال الشاعر الذي حفز الخيال إلى إعادة تحليل وتركيب تلك الحادثة إرادة كامنة لم تفقد حيويتها ولاطاقتها في الوجود ، إذ مثل الحدث مرجعا كان يدور في مخيلة الشاعر حتى استطاع ان ينفذ من الوجود إلى التواجد.

فالصورة قائمة على توظيف امكانات اللغة بكل مستوياتها وتحميلها وظائف اشارية بوساطة الانزياح فبدت الصورة موجزة مكثفة تنطوي على احتمالات مفتوحة. فوظيفة الصورة هي التكثيف، وهي لاتغير محتوى المعنى وإنما تغير من شكل وجودها[26] بما يتناسب مع معطيات المشهد الشعري الذي يوظف التغييرات التي تقوم بها الصورة على واقع المشهد وصولاً إلى وجود يكتفي بمعطياته ومحمولة المعرفي الذي وفرته له إمكانيات الصورة.

الصورة بين ضرورة الوجود واحتمالية الاكتفاء :

تُلقي الأشياء في وجودها الحسي هيئة ذهنية على خيال المتلقي ، والذي يتعامل معها وفق قدرته التشكيلية المفتوحة في تصور معاني تلك الأشياء ، وهذا التناوب بين الوجود الحسي والتصور الذهني هو الذي يكسب العملية القرائية متعتها الجمالية فـ((شعرية الصورة تأتي من غياب أحد مستوياتها كلياً في الخطاب مما يحفز مخيلة المتلقي إلى اكتشاف العناصر الخفية وتحقيق المتعة بهذا الجهد))[27] . فكل الأشياء تمتلك بعداً حسياً في وجودها العياني وهذا الوجود هو من يستفز ذائقة الشاعر ويستثير مخيلته ببعدها الإبداعي أو التقليدي ، فمتى ما كانت المخيلة عالية في مستواها التفكيري كانت أقرب للإبداع منها للتقليد وهذا الإبداع هو من يقوم بخلق احتمالية الاكتفاء .

يَا آلَ سُفيانَ إِنِّي قَـد شَهِدتُكُـمُ أَيَّـامَ أُمُّكُـمُ حَـمـراءُ مِئشيـرُ

هَلاَّ نَهَيتُم أَخاكُم عَن سَفاهَتِهِ إِذ تَشرَبونَ وَغأوي الخَمرِ مَزجورُ

لَنْ تَسبِقوني وَلَو أَمهَلتُكُم عُقبى إِذا أَبطَأَ الفَجحُ شَرَفاً المَحاميرُ

ج

لَقَد أَروعُ سَوامَ الحَيِّ بِالجُردِ يُركِضُها الشُعثُ ضاحِيَةً المَغأويرُ

يَحمِلنَ كُلَّ هِجانٍ صارِمٍ وَتَحتَهُم شَزَّبٌ قُبٌّ ذَكَرٍ مَحاضيرُ

إِلى الصُراخِ وَسِربَالِي مُضاعَفَةٌ كَأَنَّها مُفرَطٌ بِالسَيِّ مَمطورُ

بَيضاءُ لا تُرتَدى إِلا لَدى فَزَعٍ مِن نَسجِ دأودَ فيها المِسكُ مَقتورُ

مُنتَطِقاً بِحُسامٍ غَيرِ مُنقَضِمٍ غَضبِ المَضارِبِ فِيهِ السُمُّ مَذرورُ

وَعامِلٍ مارِنٍ صُمٍّ مَعاقِمُهُ فِيهِ سِنانُ حَدِيدِ الحَدِّ مَطرورُ

قَد عَلِمَ القَومُ أَنّي مِن سَراتِهُمُ إِذا تَقَلَّصُ فِي البَطنِ المَذاكيرُ

أوعَدتُمُ إِبلي كَلاًّ بَنو غَزِيَّةَ لا ميلٌ وَلا سَيَمنَعُها عورُ

قَومٌ إِذا اِختَلَفَ الهَيجاءُ وَاِختَلَفَت صُبرٌ إِذا عَرَّدَ العُزلُ العَوأويرُ

كَأَنَّ وِلدانَهُم لَمَّا اختَلَطنَ بِهِم تَحتَ العَجاجَةِ بِالأَيدِي العَصافيرُ

إِذا طَرَدنا كَسَونا الخَيلَ أَنضِيَةً وَإِن طُرِدنا كَأَنّا خَلفَنا زورُ

ج

تَنجو سَوابِقُها مِن ساطِعٍ كَدِرٍ كَما تَجَلَّلَتِ الوَعثَ اليَعافيرُ

ج

تتمشهدالصورة ثانية بأسلوب النداء الذي استدعى صورة أخرى ترتبط بأيام شهدها الشاعر وامتلكت حيزا مؤثرا في ذاته وتملك ضرورة الوجود حين انحاز بذاكرته تجاه (أمكم حمراء مئشير) ولاسيما أن ارتباط الأم باللون الأحمر يشير إلى القتل والدم ، فالأم دالة تمثل قوى مجددة للطبيعة وقوى النفس ، وأصبحت دلالة على الموت والتدمير ولاسيما أن اللون الأحمر لون مكروه وشؤم عند العرب[28]، والأم رمز التجدد والحياة وهي سبب الوجود (فشهدتكم) لاتنتمي

في جملتها إلى ذات الشاعروحدها، إذ ان معاينة هذه الواقعة تقوم على حاسة السماع والتداول اليومي أوالشفاهي لها أكثر منها شهودا بصريا أو عيانيا،وتأخذ الصورة بفرض وجودهاحين تتدرج في تناولها الاجتماعي من(الأم إلى أخاكم)وهي تدرج فرضته ضرورة الهجاء،وفضلاعن ان(نهيتم) جاءت بصيغة الماضي/ نهي التي سبقتها أداة التحضيض(هلّا) فهذه الصورة تطوي تحت معانيها ضرورة الوجود ، فالصورة تلمح إلى البنى اللاشعورية الكامنة فيها والتي تشير إلى (فعل أمر) مطوي تحت هذا الأسلوب :

تحضيض + فعل ماضي = فعل أمر

بنية شعورية واعية = بنية لا شعورية لا واعية

(صورة ظاهرة) (صورة باطنة)

ضرورة وجود

ومع ان شرب الخمر في العصر الجاهلي لم يكن أمرا شائنا ، إلا أن الصورة التي يرسمها الشاعر ترتبط بـ(غاوي الخمر مزجور) تشير إلى ما في هذه الصورة من إبانة على التمادي وضياع / ذهاب عقولهم التي توقعهم في السفاهة التي ذمها الشاعر .

وتندفع الصورة في بنائها الدلالي في البيت (13) إلى النفي في (لن تسبقوني) صورة للمستقبل، إذ لم يكتف الشاعر في رسم صورته بمعالمه الذاتية (يآل سفيان،إني(الياء)،نهيتم،تسبقوني(الياء))،إذ عمد إلى الاستعانة بـ(سوام الحي) وهي محاولة لانشطار صورته واستطارة معالمها التأثيرية على ماحوله وهو مايفسر ضرورة وجود الصورة بكل تحشيدها الدلالي حين استعان بصور الحيوان ، فتتداعى صور الحيوان وهي محاولة لإكمال مشاهد صور الهجاء والانفتاح على الفخر بالذات الذي استفتحه بأداة التأكيد(لـ/لقد)الذي أفاد التقليل واحتمال الحدوث، وأعقبه بالفعل المضارع (أروع) الذي يدل على احتمال

الحدوث في المستقبل[29]، وهذا فيه تهديد خفي لآل سفيان الذين أغاروا على إبلهم وهذا الاحتمال في (لقد أروع)يجسد لنا تسامي الشاعر أو تعاليه عن فعل مثل فعلهم. وتنفتح الصورة إلى قطب آخر لم يسمه الشاعر وإنما اكتفى بالفعل المبني للمجهول (يُركضها) وهذا الاختزال أو القطع في تشكيل الجملة يجعلها بنية يشوبها النقص وعدم الاكتمال فتكون وسيلة للانتقاص من الفرسان ومحوشخصياتهم وإن كانت ظاهر الصورة توحي بالايجابية وتقرب الأبيات من المنصفات وهي القصائد التي يعترف فيها الشاعر بقوة خصمه وثباته في المعركة وصبره على مكارهها[30]. إذ تتشكل الصورة من مفردات القوة والصرامة وهم فرسان شعث، وشعث الشعر المغبر الرأس المنثور الشعر لقلة تعهده بالدهن ورعايته بالتمشيط[31]، مما يدل على مفارقة مباهج الحياة ومتعها وملازمة الحروب ،وكذلك الصيغ (اسم الفاعل/صارم،والمبالغة/مغاوير/هجان) وكأن هذه الصفات تدل على ثبوتها في الموصوف ،ونلاحظ ان الصورة يستشعر منها روح النصر وكثرة خوض الحروب ، وكذلك شعور بالحيوية التي توصل الشاعر لرد الضعف والعجز ورد من هم أمامه ،وكأن الشاعر يحاول أبتناء واقع تعويضي عن الذي حدث في الواقع.

والصورة لاتكتمل وإنما يتصاعد توترها بوساطة التضمين في الأبيات (13-15) الذي وفر مساحة جمالية في النص من خلال استطالته وفتح التواصل بين الأبيات ، فالتضمين بنية تمكن الشاعر من الاستغراق في تشكيل صور شعرية ذات تكثيف دلال عال[32] وتظهر الصور متلاحمة يفضي بعضها إلى بعض دون الحاجة إلى إقامة جسور لفظية أو روابط بوساطة أدوات العطف.فكانت هذه الصورة فسحة للدخول إلى الذات والانتصار لها وإعادة التوازن الاجتماعي الذي اختل بإغارة آل سفيان إلى إبلهم ، ومنفذا للخروج من القهر والظلم الذي وقع عليهم من تلك الحادثة. فشكلت الصورة تمهيدا لدخول الشاعر إلى ذاته والتي تجسد فجوة لاشعورية توحي بالتوتر المضمر القابع في

أعماق الشاعر والذي أدى إلى المراوحة الانفعالية بينه وبين الفرسان والمسكونة برغبة قهر تلك الصورة / الفرسان والذي يغدو انعكاسا لتلك الحادثة.

والصورة وجدت حوافز لظهورها من خلال تلك السمة أوالدالة اللونية (البياض)التي تعكس السيماء النقية التي تزين دروعهم ،إذ بقت بيضاء دون أن تلطخها الدماء وأضاف إليها الشاعر وصفا آخر حين وسمها أنها من نسج داود المحبك إذ يضيف أوصافاأخرى إلى تلك الصور التي كانت تعيش وجودا حركيا في حياة الشاعر حين قال (منتطقا بحسام غير منقضم) فصورة السيف هنا تشير إلى صورة جمالية تعكس من جهة جمال السيف وتعكس من جهة ثانية قوته وشدة بأسه (فيه السم مذرور) ومن هنا نجد ان هذه الصورة تحتمل احتمالية الاكتفاء، الاكتفاء من الجانب الجمالي المتداول بين القبائل في صورة الدروع، السيوف، الرماح (عاملٍ مارن) والجانب الدفاعي في مدى تأثير مايمتلكون من أسلحة صورة مكتفية بنفسها عن غيرها.

لكن المشهد الشعري يأخذ توتراً جمالياً جديداً حين يصور لنا الشاعر بأسلوب الهجاء أوصاف (بنو عامر) والتي بدأها بتصويرهم بصورة تسلب عنهم شجاعتهم وتجعلهم في مصافي النساء (تقلص في البطن المذاكير) حين توعدوه بسرقة إبله ومنعها من (الكلأ) ، فتوعدهم بـــ(بنو غزية) الذين (لا ميل ولا عور) و(ميل) ((هُوَ الَّذِي لَا سَيف معه، وَقِيلَ: هُوَ الَّذِي لَا رُمْح معه، وَقِيلَ: هُوَ الَّذِي لَا تُرْس معه، وقيل: هو الجَبان))[33] و((العَوَرُ: ذهابُ حِسِّ إِحدى الْعَيْنَيْنِ))[34] وهذا التوعد من قبل الشاعر يدل على شجاعة قومه بعيونهم المبصرة التي لن تدع شيئاً يغيب عنها، لكنه لم يكتف بذلك ؛ بل عاد وهجا (بنو عامر) ثانية وهو يصفهم بالصغر والخوف (تحت العجاجة بالأيدي العصافير) ويصف قومه بصورة جمالية تعكس قدرته الشعرية حين وصفهم في حالة الكر بـــ(إذا طَرَدنا كَسونا الخيل أنْضية) فقومه (يهزلون/ينضون) خيولهم لكثرة عدوها خلف عدوهم ، لكنهم حين يفرون لا يفرون وقفاهم للعدو، لكنهم زور في فرهم و((الزَّوْرُ:

الصَّدْرُ، وَقِيلَ: وَسَطُ الصَّدْرِ، وَقِيلَ: أَعلى الصَّدْرِ))[35] وهذا ما يدفع الجبن عن قومه الذين حتى في فرهم فهم يقاتلون أعداءهم بصدورهم التي تبقى متجهة نحو عدوهم في صورة تبدو مفارقة لما هو معقول ، ولم يكتف بذلك بل وصف خيل قومه بأنها تنجو من كل كدر (تنجو سوابقها من ساطع كدر) قد يعترض طريقها أو يعوقها عن العَدْو.

فالشاعر جسد قصيدته بصور قامت على ضرورة الوجود حين استعمل صيغة النداء(يا آل سفيان) التي تداعت في وجودها في ذهنية الشاعر وهي تفرض نفسها ضمن سياقات معرفية ترتبط فيما بينها في إطار مرجعي ودلالي فرض أن يصف الشاعر صفات أعدائه بطريقة وظف فيها اللون (حمراء مئشير) مثلما وصفهم بذهاب عقولهم (غاوي الخمر مزجور) وصولاً إلى صور أضمر فيها الشاعر فيما يدور في داخله من عواطف ومشاعرأوحت بالتوتر المضمر القابع في أعماق الشاعر والذي أدى إلى المراوحة الانفعالية بينه وبين فرسان أعدائه ، والذي سلب عنهم كل معاني الشجاعة والإقدام التي فرضتها احتمالية الاكتفاء التي سوغت تداعي الشاعر في أوصاف أعدائه ((لتؤكد أن البناء الصوري للعمل كان يتسلسل عند الشاعر حسب ما تمليه عليه ذاكرته التي تستوحي معطياتها من مظاهر خارجية))[36] استمدت مقومات وجودها من خلال التلاحم العضوي للقصيدة في صورها الدلالية.

التتابع وجمالية القصيدة :

يشكل التتابع مزية متفردة في بعدها الدلالي وهي تكون ملامح الصورة ضمن نسق البيت أولاً وضمن نسق القصيدة ثانياً ؛ لا بل أن التضايف بين ملامح البيت تبقى معلقة حتى تكتمل مع الملامح التي تحملها بقية الأبيات ((تشكل الصورة الواحدة مع الصورة التي قبلها أو التي بعدها في الحيز الواحد بالإضافة إلى الكل العام علاقة متداخلة بحيث تؤدي إليها))[37] فالبيت لا يشتغل بمفرده

بالرغم من اكتفائه الدلالي في بعض الأحيان إلا أن هذا الاكتفاء لا يقوم بمفرده في تصوير كلية المشهد الشعري ، وهذا ما فطن إليه الصاحب بن عباد حين قال: ((إياكَ والإضافاتِ المُتَداخلةَ، فإنَّ ذلك لا يَحْسُن"، وذكَر أَنَّه يُستعملُ في الهجاء))[38] فهذا الوصف النقدي يجعل التتابع سمة جمالية ولازمة للقصيدة لا يمكن إغفالها من قبل الشاعر وهو ينتقل بين مشاهد وصور قصيدته ، فـ((تبع: تَبِعَ الشيءَ تَبَعاً وتَباعاً فِي الأَفعال وتَبِعْتُ الشيءَ تُبوعاً: سِرْت فِي إِثْرِه؛ واتَّبَعَه وأَتْبَعَه وتتَبَّعه قَفاه وتَطلَّبه مُتَّبعاً لَهُ وكَذَلِكَ تتَبَّعه وتتَبَّعيةْ تَتَبُّعاً))[39] أياً كان الشيء المقصود من التتابع ؛ لأن التتابع متى ما دخل شيئاً زاد في حضوره وبهائه وحسن حضوره. فالتتابع سمة كونية تزين الوجود وتبث فيه الحياة من خلال تلك الآلية القائمة بين تفاصيل كل ما هو موجود ، بدءاً من النظام السماوي بنجومه وكواكبه ووصولاً إلى النظام الأرضي في أدق تفاصيل الحياة ، وربما أن هناك سمة متبادلة بين النظام الكوني ونظام القصيدة وهو ما جعل كل قصيدة تتسق في وحدات صورية تشتغل على مستويين :

– ذاتي يتعلق ببنية البيت الواحد أو ببنية المشهد الشعري .

– كلي يتعلق ببنية القصيدة .

وهذان المستويان يعمدان إلى رسم جمالية وانسيابية القصيدة والكشف عن التوترات الشعرية التي تكتظ بها ، فإن لكل قصيدة (قصد/غرض) يفرض وجوده على الشاعر إلا أن له في المستوى الثاني معنىً تأويلياً ينشأ من الوعي المدرك من معاني الأبيات مع ثقافة ومخيلة القارئ.

وقصيدة دريد بن الصمة في تتابعها تنهض على ثلاثة محاور :

– محور الصورة وانعكاس الذات : والذي يتمثل من البيت (1_6) إذ أن الشاعر عمد إلى الارتكاز على ذاته وهو يرسم لنا صوراً متداعية في تشخيصها الدلالي حين أستفتح قصيدته بـــ(هل) التي تجاوزت مستوى الاستفهام إلى حيز الإنكار (هل مثل قلبك = ليس لمثل قلبك) وهذه الالتفاتة البلاغية هي من عمدت على

خلق انسيابية التتابع في البيت ؛ لأن الالتفاتة البلاغية جعلت فضاء المشهد الشعري للبيت الواحد (المطلع) يتوتر بمستوى هذا الاستفهام الإنكاري، فهي من جهة طاوعت تلك الجمالية البلاغية التي وظفتها مخيلة الشاعر بكل تداعيها الشعري، ومن جهة أخرى عملت هذه المطاوعة في خلق تتابع صوري ودلالي عكس تلك القدرة التخييلية في أفقها الجمالي وهي تعمد على أتساق وتتابع أبيات القصيدة .

– محور الصورة وانعكاس الآخر: والذي يتمثل من البيت (7–18) إذ أن وجود الذات يقتضي بالضرورة وجود الآخر بحركة تتابعية ، فالصور التي وظفها الشاعر عن انعكاسات ذاته اقتضت أن ينعطف إلى تصوير مثالب الجماعة المهجوة (آل سفيان) وهذه الانتقالة تحدث لنا جمالية في تتابع بنية القصيدة ،فالوقوف على حسنات الشاعر يحدث توتراً ويقظة تخييلية عند السامع ما يتطلب منه أن يؤسس لفضاء شعري جديد يتساوق مع هذه اليقظة التي أحدثت تعاطفاً لا واعياً من قبل السامع حين تتسرب إليه محاسن الشاعر ويقرر مع ذاته تلك الأعمال السيئة التي جابهه بها قوم (آل سفيان) فكان الشاعر بارعاً في تتابعه الشعري .

– محور الأنا والآخر: يتمظهر هذا المحور بتشكيل دلالي متناوب بين الأنا والآخر ، إذ تتشكل الأنا في البيتين (19_20) فيما يتشكل الآخر في البيتين (21_22) وهذا التناوب أدى إلى تشكيل جمالي خلق صورة تخرج عن الرتابة والتكرار ، فالشاعر هنا يجسد موقفاً يحمل بين طياته عمق وعيه ومعرفته بضرورة تجاوز هذا التناوب ، ولاسيما حين تتنامى صورته الشعرية في البيتين (23_24) إذ يتموضعفي هذا المشهد بصورة تعكس توتره وأزمته النفسية التي يعيشها المنبعثة من حمولته النفسية التي دفعته إلى زيادة مساحة توتر المناوبة بين الأنا والآخر.

إن هذه المناوبة فرضتها الصور المتدافعة التي اعتملت في ذاته نتيجة البيتين (19–20) التي تشكلت فيها الأنا بكل امتدادها الوجودي والذي فرض وجود الآخر (القوم) في البيتين (21–22) وهو يصورهم بطريقة تعطل فيهم كل مقومات الشجاعة والفضيلة التي قد ترفع من شأنهم عليه وعلى غيره وتعطيهم مزايا التفوق عليه وتجاوزه ، إذ أنه تجاوز في البيتين (23–24) هذه الجدلية وأعطى قومه مكانة مركزية في الشجاعة (إذا طردنا كسونا الخيل أنضية) من شدة عَدْوَنا على ظهورها و(تنجو سوابقها من ساطع كدر) في صور جمالية ترفع قومه وتمكنهم من سيادة من هم دونهم ، في تتابع شعري وكأنه نسج وحده رغم تباين الدلالات التي يحملها المشهد الشعري ، لكن الوحدة الداخلية للصورة الشعرية ظهرت في تماسك عضوي داخل القصيدة في بنيتها الكلية .

1.	هَلمِثلُقَلبِكَفيالأَهواءِمَعــــذورُ	وَالشَيبُبَعدَشَــــبابِالمَرءِمَقدورُ
2.	قَدخَفَّصَحبيوَأَشــــكونيوَأَرَّقَني	خَودٌتُرَبِّبُهاالأَبوابُوَالــــدور
3.	لَمّارَأَيتُبِأَنجَدٍّواوَشَــــيَّعَني	يَومُالصَبابَةِوَالمَنصورُمَنصــــورُ
4.	واكَبتُهُمبِأَمونٍجَسَــــرَةٍأُجُدٍ	كَأَنَّهافَدَنٌبِالطينِمَــــدورُ
5.	وَجناءَلايَسأَمُالإيضــــاعَراكِبُها	إِذاالسَرابُاِكتَســــاهُالحَزنُوَالقورُ
6.	كَأَنَّهابَينَجَنبَيواسِطٍشَــــبَبٌ	وَبَينَلَبينَةَطاوِيالكَــــذعورُ
7.	ياآلَسُــــفيانَمابالِيوَبالُكُمُ	أَنتُمكَثيرٌوَفيالأَحلامِعُصــــفورُ
8.	إِذاغَلَبتُمصَديقاًتَبطِشــــونَبِهِ ج	كَماتَهَــــدَّمُفيالماءِالجَماهيرُ ج
9.	وَأَنتُممَعشَرٌفيعِرقِكُمشَــــنَجٌ	بُرخُالظُهورِوَفيالأَســــتاهِتَأخيرُ ج
10.	يَــا آلَ سُــفيانَ إِنِّــي قَــد شَهِدتُكُــمُ	أَيّــامَ أُمُّكُــمُ حَــمــراءُ مِئشيــرُ
11.	هَــلاَّ نَهَيــتُم أَخاكُــم عَــن سَفاهَتِــهِ	إِذ تَشــرَبونَ وَغــاوي الخَمــرِ مَزجــورُ
12.	لَــنْ تَســبِقوني ولَــو أَمهَلتُكُــم شَرَفــاً ج	عُقبِــى إِذا أَبطَــأَ الفَجــحُ المَحاميــرُ
13.	لَقَــد أَروعُ سَــوامَ الحَــيِّ ضاحِيَــةً	بِــالجُردِ يُركِضُــها الشُعــثُ المَغــاويــرُ
14.	يَحمِلــنَ كُــلَّ هِجــانٍ صــارِمٍ ذَكَــرٍ	وَتَحــتَهُم شَــزَّبٌ قُــبٌّ مَحاضيــرُ
15.	إِلــى الصُــراخِ وَسِربَالِــي مُضاعَفَــةٌ	كَأَنَّهــا مُفــرَطٌ بِالسِــيِّ مَمطــورُ
16.	بَيضــاءُ لا تُرتَــدى إِلا لَــدى فَــزَعٍ	مِــن نَســجِ دأودَ فيهــا المِســكُ مَقتــورُ
17.	مُنتَطِقــاً بِحُســامٍ غَيــرِ مُنقَضِــمٍ	غَــضبِ المَضارِبِ فِيهِ السُمُّ مَــذرورُ
18.	وَعامِــلٍ مــارِنٍ صُــمٍّ مَعاقِمُــهُ	فِيــهِ سِــنانُ حَديــدِ الحَــدِّ مَطــرورُ
19.	قَــد عَلِــمَ القَــومُ أَنّــي مِــن سَراتِهُــمُ	إِذا تَقَلَّــصُ فِــي البَطــنِ المَذاكيــرُ
20.	أَوعَدتُــمُ إِبِلــي كَــلاَّ سَيَمنَعُــها	بَنُــو غَزِيَّــةَ لا ميــلٌ وَلا عــورُ
21.	قَــومٌ إِذا اِختَلَــفَ الهَيجــاءُ وَاِختَلَفَــت	صُــبرٌ إِذا عَــرَّدَ العُــزلُ العَوأويــرُ
22.	كَــأَنَّ وِلــدانَهُم لَمَّــا اختَلَطــنَ بِهِــم	تَحــتَ العَجاجَــةِ بِالأَيــدِي العَصافيــرُ
23.	إِذا طَرَدنــا كَسَونــا الخَيــلَ أَنضِيَــةً	وَإِن طُــرِدنــا كَأَنّــا خَلفَنــا زورُ
24.	تَنجــو سَــوابِقُها مِــن ساطِــعٍ كَــدِرٍ	كَمــا تَجَلَّــتِ الوَعــثَ اليَعافيــرُ

الخاتمة:

- تشير الصورة في مجمل مدلولاتها إلى ترابط سياقي يقوم بين علاقات نصية ، وهذه العلاقة تشير إلى اشتراك تركيبي في بنية الشعر بين الصورة والدلالة ، وفق صياغة فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر في رسم معالم الصورة واتساقها مع انسياب النص.

- الصورة بنية متشابكة من العلاقات النصيةوهي وسيلة الشاعر في نقل تجاربه وما يحمله من رؤى وتصورات ، بوصفها تركيب قادر على استيعاب أحاسيسه في طبقات متعددة من الدلالات تتمرأى من خلالها تجربة الشاعر أو مواقف إنسانية يبتغي الشاعر إظهارها.
- تتشكل الصورة من معان فردية متنافرة يعمل الوعي والقدرة الشعرية على إنشاء تصور يوائم بين هذه المعاني وهي في طور الاحتمال في بعض أبيات القصيدة ، لكن ضرورة الاكتفاء التي تقتضيها معاني الأبيات تدفع الصورة الشعرية إلى تناميها في تداعيها الشعري وصولاً إلى الاكتمال .
- تنشأ الصورة من تضافر جمالي بين؛ صورة مرئية (عنصر ظاهري)، وصورة مطوية (عنصر باطني)، وإن جمال التناسب أو المقارنة يحدد بعنصرين آخرين هما الحافز والقيمة لأن كل صورة تنشأ بدافع وتؤدي إلى قيمة. ومن خلال هذا التناسب يتم تشكيل منطقة ايحائية مكتظة بالدلالة منظمة ومشكلة بالرابط الصوري الذي يتحدد ضمن سياق القصيدة ومتناوباً مستمرا بين تصريح الصورة من قبل الحواس وبين اشتغال الخيال في تكوين الصورة المطوية فيها.
- تعد بنية الصورة في إحدى سماتها مطلبا يتقصد إيصالفكرة ذات مضمون دلالي داخل نظام لغوي يعكس أحساس الشاعر عن إمكانياته الشعرية في استشعار وجوده ووجود ما حوله في تراكيب تمثل دلالات تنقل الصورة من حيزها التخييلي إلى حيزها التداولي للبناء الفني للقصيدة، وعلى الرغم من أنها تكون ذات دلالة لسانية إلا إن إشارتها تقيد بفعل يمتلك حيزا في الوجود والتحرك والتواصل وهذه الآلية الحركية هي ماتعكس إرادة في الوجود لان وجودها ضرورة مقيدة بظهورها وإلاتبقى في مكامن العدم.

- لا تشتغل صورة البيت بمفردها بالرغم من اكتفائها الدلالي في بعض الأحيان إلا أن هذا الاكتفاء لا يقوم بمفرده في تصوير كلية المشهد الشعري إذ تمتد إلى أبيات تفرضها ضرورة الصورة الشعرية .

قائمة المصادر والمراجع :

_ تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د_نعيم اليافي، صفحات للنشر والتوزيع ، دمشق، ط1 ، 2008 .

_ الجنى الداني في حروف المعاني ، أبو محمد بدر الدين بن عليّ المرادي المصري المالكي (749هـ) ، تحقيق: د فخر الدين قباوة –أ. محمد نديم فاضل ، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط1 ، 1992م .

_ دراسة الجملة العربية <الجملة العربية في شعر عروة بن أذينة> ، ضياء عبد الرضا الفلاحي ، مطبعة التعليم العالي ، الموصل ، د.ط ، 1989.

_ السياب ونازك والبياتي <دراسة لغوية> ، د_ مالك يوسف المطلبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط2، 1986 .

_ الصورة الشعرية في شعر أبي تمام ، عبد القادر الرباعي ، دار الفارس للنشر ، أربد _الأردن ، ط1، 1980م .

_ الصورة الشعرية، دي.سي.لويس،ترجمة_د_ احمد نصيف الجنابي وآخرون ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، ط1 ، 1982 .

_ الصورة في التشكيل الشعري تفسير بنيوي، د_سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1990 .

_ الصورة في النقد الأوروبي، محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم " عبد القادر الرباعي: مجلة المعرفة، س 7، ع 204، فبراير 1979.

_ الصورة معياراً نقدياً منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، د.عبد الإله الصائغ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1987.

_ كتاب دلائل الإعجاز ، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني الدار (471هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ط3 ، 1992م .

_ الصورة في شعر لطفي جعفر أمان، عبد الكريم أسعد قحطان، دار الثقافة العربية، الشارقة، ط1، 2002 .

_ علم الاجتماع وفلسفة الخيال، خليل احمد خليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1996م.

_ الهجاء والهجاءون في الجاهلة، د.محمد محمد حسين، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1970م.

الهوامش

([1])الصورة الفنية معيارا نقديا–منحى تطبيقي على شعر الأعشى،عبد الإلهالصائغ :15.

([2])الصورة معياراً نقدياً : 159 .

([3])كتاب الحيوان، الجاحظ: 1/ 52 .

([4]) المصدر نفسه:168/1 .

([5])المصدر نفسه : 444/2 .

([6]) معجم المصطلحات في اللغة والأدب ،مجدي وهبة وكامل المهندس: 166.

([7]) الصورة الشعرية ، دي.سي.لويس،ترجمة: د.احمد نصيف الجنابي وآخرون : 23.

([8]) الصورة الفنية في التراث النقدي ، جابر عصفور :347 .

([9]) علم الاجتماع وفلسفة الخيال ، خليل أحمد خليل : 14 .

([10])الصورة في التشكيل الشعري–تفسير بنيوي، د.سمير علي سمير الدليمي:15 .

([11]) معجم المصطلحات الأدبية ،إعداد_إبراهيم فتحي:225 .

([12]) الصورة الشعرية في شعر أبي تمام ، عبد القادر الرباعي :14 .

([13]) الديوان : 73 .

([14]) ينظر:الجنى الداني في حروف المعاني،المرادي، تحقيق:د فخر الدين قباوة–أ.محمدنديم فاضل: 255.

([15]) لسان العرب ، ابن منظور : 165/3 .

([16]) م.ن : 166/3 .

([17]) تطور الصورة الفنية، د.نعيم أليافي : 17 .

([18])الصورة في النقد الأوربي، د.عبد القادر الرباعي، مجلة المعرفة، ع(204)، 1979 : 42 .

([19]) لسان العرب ، 189/8 .

([20]) الصورة الشعرية، 20.

([21]) ينظر:التعبير البياني، شفيع السيد :161.

([22])ينظر:دراسة الجملة العربية(الجملة العربية في شعر عروة بن أذينة)،ضياء عبدالرحمن:286.

([23])الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، تحقيق:عبدالرزاق المهدي:710/4.

([24])ينظر: الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني ، 13/10–14 .

([25]) ينظر : الهجاء والهجاءون في العصر الجاهلي، محمد محمد حسين ، 42 .

([26]) ينظر: اللغة العليا،جان كوهين:145.

([27]) الصورة في شعر لطفي جعفر أمان ، عبد الكريم أسعد قحطان ، 94 .

([28]) موسوعة أساطير العرب في الجاهلية ودلالاتها،د.محمد عجينة:544.

([29]) السياب ونازك والبياتي دراسة لغوية،مالك يوسف المطلبي:197.

([30]) ينظر:دراسات في الشعر الجاهلي،د.نوريحمودي القيسي :104.

([31]) ينظر: لسان العرب : 161/2 .

([32]) ينظر:قراءات في الأدب العربي قبل الإسلام، د.بتول حمدي البستاني:109.

([33]) لسان العرب : 638/11 .

([34]) المصدر نفسه : 612/4 .

([35]) المصدر نفسه :333/4 .

([36]) تطور الصورة الفنية ، د_ نعيم إليافي : 35 .

([37]) المصدر نفسه : 32 .

([38]) دلائل الأعجاز ، عبد القاهر الجرجاني : 104/1 .

([39]) لسان العرب : 27/8 .