الحيـــز المتحـــرك فـــي شعـــــر امرئ القيس وعمر بن أبـي ربيعة - دراسة دلالية في تشكيل الصورة الفنية -

د٠عبد الحسين حداد كنيهل
د.علي عبد الحسين حداد
كلية التربية – جامعة ميسان

تقديم: انفرد الشعر العربي بمزايا فنية تكاد تكون أشد أثراً عما توافر في سواه من الأشكال الشعرية التي اكتنزتها الآداب العالمية ، إذ تمثل ذلك في مستوى التكامل الفني الذي حازه بناؤه ومقاصد مضمونه ، بحيث تتآصر مكوناتهما في خلق لغة سحرية تمتلك من الشاعرية ما تجسد به التجربة الذاتية تجسيداً حياً يستنزف كل قوى الإبداع للذات الشاعرة، وتبعثها إلى متسلمات الإدراك المعرفي لدى المتلقي بشكل لا يجعله مدركاً خارجياً فحسب بل متمازجاً معها يتلقف كل ما لم يظهر على سطح النص برؤى تأويلية تكشف الهوية الإنسانية للنص نتيجة ما استحصل في مبناه الدلالي من تأثير اجتماعي أو نفسي ٠

وتمثل الصورة الشعرية دعامة فنية تتماز بها لغة الشعر العربي بما عكسته من دقة العدسة التصويرية للشاعر في التقاط ما يجول في إطار تجربته أو في إبراز المشاهدات الحسية على مرايا الذات الشاعرة ، أو قابلية المقدرة الشعرية على خلخلة الوقائع المنطقية وخلق عالم لا يأبه بمقتضيات الواقع المادي الطبيعي ، وهذا ما تجسد في المسحة الإبداعية لأفق التخييل في الذاكرة الشعرية لدى العرب ٠

ولأهمية المكان في تشكيل الصورة، وما ينطوي عليه من دلالة مخصوصة تبعث الشاعر إلى لملمة تفصيلاته الجزئية ، أو طبع صورة مكتنزة لمكان ما في مشغله الشعري (النص) فضلاً عن الدينامية الحركية التي تكسب الصورة حيوية مخصوصة تنقلها من الركود الدلالي . الذي يكون أقرب إلى ما تخيله الصورة الفوتوغرافية ذات الزمن الثابت المنقطع عن الاستمرار . إلى تصوير متحرك ينماز بزمنه المفتوح دلالياً بحيث يقارب المشهد الأدبي في إطار النص من آلية التصوير السينمائي ٠ لذا فقد آلينا أن نتحرى جمال التصوير الفني الذي يختص بتصوير الحيز المتحرك أو الصورة الحركية مستقصين ما تبرزه الظاهرة المذكورة للمتلقي من دلالات متشعبة تفضي بقصدية الذات المنشئة في شحن معاني النص بما يحيل إلى المقاصد التي توخت أن تجعلها علامات سيميائية تفصح عن موقفها النفسي أو ما يماثله ٠ ومن ذا انعقدت رغبتنا في أن نختار لبحثنا المتواضع شاعرين تميزا بتفننهما في استجلاب هذه الظاهرة في متن إبداعاتهما الشعرية ، واعتمادها ركيزة أساسية في تجسيد الحدث الشعري وبيان تفاصيله بما يتيح لهما إحداث ثغرات في النص تسرب أفق المتلقي من خلالها إلى بواعث التجربة الإبداعية ، والشاعران المذكوران هما امرؤ القيس بن حجر الكندي وعمر بن أبي ربيعة المخزومي ٠وهناك بواعث أخرى دفعتنا إلى اختيار هذين الشاعرين فضلاً عما ذكرناه ، منها تمتعهما بالصدق الفني في معالجة التجارب التي حفلت بها نتاجاتهما الشعرية ، إذ انصبغت برهافة حسهما وصدق الانفعال في تصوير معالم التجارب المتنوعة بحيث لم يبرد تصويرهما كما برد عند من وظف شعره لغايات التكسب التي تنصرف عن غمس الشعر بلواعج الذات وميلها ٠ فضلاً عن إعجابنا الكبير بشعرهما الذي خلف باعثاً آخر إلى انتقائهما عينتين لبيان القيمة الجمالية التي كمنت وراء استحداث الظاهرة المذكورة وما تخلفه من لمحات دلالية موحية ، على الرغم من إدراكنا

للتباين الزمني ما بين الشاعرين الذي قد يجعل الأداء الدلالي في إطار النص متبايناً تبعاً للتركيبة الاجتماعية التي ينتميان لها ، وما تخلفه من سلوك نفسي ينصهر في تأثير الوعي الجمعي للمجتمع المحيط بهما فضلاً عن اللمسات الأسلوبية التي تقترن بكل منها إبان معالجة التجارب المتنوعة ٠

وقد قسم اشتغالنا في هذا البحث على محورين رئيسين ، احتل كل منهما مساحة فصل كامل، اختص أولهما بالتأصيل نظرياً للترابط الوظيفي ما بين دلالات المكان والتجربة الشعرية، وإسهام الحيز المكاني وأثره في تشكيل الصورة الشعرية ذاتها، فضلاً عن أثر العنصر الحركي في إسباغ الديمومة الإيحائية على تشكيل المعنى المصور في النص ، كذلك إبراز أثر العنصر الزمني في تعاقب المشاهد الشعرية المصورة ، وإضفاء مسحة حيوية على تطور الأحداث في إطار النص الواحد بما يقربه من التماسك العضوي الذي يكتنزه النص السينمائي ٠أما الفصل الثاني فقد اشتمل على الاشتغال تطبيقياً على تقصي الأثر الوظيفي الذي اجتلبه توظيف الصورة المتحركة في نتاج الشاعرين المذكورين ، وبيان الإشارات السيميائية التي تحيل إلى التركيب النفسي لكل منهما وأثر المحيط الاجتماعي في خلق وعيه الأدبي سواء أكان ذلك على مستوى الموقف الأدبي العام لطبيعة التجارب المصورة أو في قياس طبيعة الأداء الدلالي لخلق المعاني الفرعية ٠ ختم البحث بخاتمة أوضح فيها الباحث النتائج التي توصل إليها من خلال البحث في توظيف الصورة المكانية المتحركة لدى الشاعرين المذكورين ثم أردف ذلك بقائمة المصادر والمراجع التي استعين بها في إطار الدراسة٠

وما تجدر الإشارة إليه إنّ حديثنا عن المؤشرات الجمالية والدلالية التي خلفّها توظيف الصورة المتحركة لدى الشاعرين ينسحب إلى شمول كل النصوص التي احتوت على هذا النمط من التوظيف والتي لم ننتقيها عينات للدراسة على الرغم

من تنوع الغايات الدلالية التي قد يسبغها التوظيف المذكور في غرض من دون آخر ، أو في تجربة معينة من دون الأخرى ٠

فإن أصبنا الغاية التي توخينا الإفادة فيها فالحمد لله الذي ليس كمثله شيء في السماوات والأرض ، وإن كانت الأخرى فسبحان من تفرد بالكمال وحده وهو العزيز الجليل ٠

المكان والتجربة: يقودنا الحديث عن جزيئات الخلق الشعري إلى سبر أغوار مفهوم الشعر بصفة عامة ، وكشف الترابط الحي بين ما يجسمه من أشياء لها وجود معلوم في الواقع الطبيعي وبين دخولها في فضاء النص وخضوعها لأفق التخييل الشعري الذي تتملكه الذات المبدعة، بما يقضي بتشتت قوام ارتكازها في الواقع المذكور ودخولها في مقتضيات معادلة إبداعية تقضي بأن يكون خاص الشعر هو عامة ، وأن عام الشعر هو خاصه فتتحول دوال الأشياء . وفقاً لذلك . إلى تداعيات فلسفية يتجسد فيها أن خاصها في مفهوم الشعر متعدد مشترك بين الجمود والحيوية ، وإن ما ينماز منها بعموميته يكون خاصاً فردياً في تحقيق حيويته وجموده ، فإدراك الذات المبدعة قد يزيح الأشياء من جمودها وركودها عن الحركة واقعاً إلى ما يجعلها في فضاء وعيها حيوياً يناظر ما يكون موصوفاً في حقيقته بذلك ، وقد يصور ما يكون منها عامراً بالحيوية والحركة بصفة الجامد الهامد ٠ وللحيز المكاني . انطلاقاً من ذلك . إسهام فاعل في تكوين النص الشعري ، إذ إن ما يكرس في مضمون نصوصه من دلالات تكون حاصل التفاعل المتبادل بين فضاء المكان وما يتحرك في حيزه من مشاهدات طبيعية محسوسة ومرئية بشكل عام ، سواء أكان ذلك يخص الإنسان بكينونته العاقلة أم يخص بقية الكائنات والتفصيلات الجزئية التي تحيط بواقعه البيئي لكون ذات الأديب تتأثر في نسج رؤيتها الإبداعية بما تلتقطها ذاكرتها الحسية مما ذكرناه ، ونادراً ما يختفي المكان أو بالأحرى الإشارة الحرفية لذكره

في دلالات النص ، فالفعل الشعري يستقي من آليات المكان وجمالياته . ولو بشكل جزئي . الإحساس بالمكان وما يجول في حيزه من معالم تدرك حسياً ٠فتنطبع أحداث التجربة الشعرية به وتثيره في التعبير عن تفاصيلها ٠ ويبدو أن النظر إلى حيوية المكان في تشكيل التجربة الأدبية يطرح تصورين عميقين يتسمان بصبغة فنية في صياغة النص خصوصاً ما يكون شعرياً منه ، فالحيز المكاني واقعياً يختلف تصوره في وعي الأديب عن تصور الأفراد العاديين له ، إذ إن الأديب يغلب السمة الانطباعية في تذوقه بصرياً لمشاهدات المكان ، فيضيف مسحة ذاتية في تشكيله في إطار النص فتتحرك الأحداث والمشاهد انطلاقاً من ذلك بحركات النفس وهمومها ٠ ومن جانب آخر فإن ملكة التصوير التي يتملكها المنشئ قد تغلّب مزج تصور الأبعاد المكانية برؤية تخيلية تتصرف مع المكان بخيانة خلاقة لحقيقته فتبرز تبعاً لذلك الشئ خلافاً لشكله ولهيئته أو تتحكم بدرجة رؤيته البصرية من حيث الألوان تبعاً لما يقترب من هاجسه النفسي ، ومن ذا نستطيع أن نتبيّن الترابط الوثيق بين المكان والتجربة ٠

وقد تنبه الدارسون لهذه العلاقة الرابطة بين المكان وتجربة النص إذ يرى باستون باشلار أن التأثر بالمكان قد يتعدى مفهوم التجربة الطارئة ، فيرى فيه تأثيراً فعالاً في سلوك الذات الإنسانية بشكل عام ، وفي التكوين النفسي للأديب بوصف أن المكان هو الحاضنة الرئيسة للتجربة ، وذلك إذ

يقول : (إن المكانية تذهب إلى ابعد من ذلك وهي أكثر تحديدا ، إنها تتصل بجوهرية العمل الفني وأعني به الصورة الفنية ٠٠ ولكن ما هو المكان في الصورة الفنية ؟ يجيب الكتاب على هذا السؤال بأن المكان هو المكان الأليف ، وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه ، بيت الطفولة ٠ إنه المكان الذي مارسنا فيه

أحلام اليقظة وتشكل فيه خيالنا ، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة)[1] ، و إلى مثل هذه الرؤية ذهب الدارس موريس ميرلو بونتي في رؤيته لأثر الأشياء المرئية في الوعي الإبداعي خصوصاً المكان منها ، وذلك إذ يقول : (وفي أي معنى يكون المنظر الذي هو أمام عيوني ليس خارجياً ولا مرتبطاً اصطناعياً باللحظات الأخرى من الزمن والماضي ، ولكنه يمتلكها خلفه في تزامن و في داخله ، دون أن يكون هو وتلك اللحظات بعضهم إلى جانب البعض داخل الزمن)[2] ٠ وتتفق آراء الدارسين العرب المحدثين مع الرؤية التي قدمها الدارسان المذكوران ، وذلك في تعليلهم لارتباط الذات العربية نفسياً بالوقوف على الأطلال الدارسة كما يشير إلى ذلك يوسف اليوسف بقوله :(يغدو الطلل نقطة ممتازة ينكشف فيها تملغم الزمان والمكان ، الزمن بوصفه تجريدا بوصفه صورة عقلانية خالصة والمكان بوصفه الجوهر الحامل للحركة والمحايثة له على الدوام)[3] ، ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن العلاقة الوشيجة بين المكان وإرهاصات التجربة الشعرية لا ترسم خطوطها نظرياً وإنما تلامس بشكل واقع معنى النص الشعري، وتفرض نفسها فرضاً على الأداة الشعرية خصوصاً لدى الشعراء المحدثين ، إذ وظف هؤلاء الشعراء بناء الصورة الفنية في نتاجاتهم توظيفاً حاذقاً استثمر الشكل

---

[1] جماليات المكان ، ص ٧ ٠

[2] المرئي واللامرئي ، ص ٢٤ ٠ للبروفسور س ٠ م بورا رأي يقارب كثيراً رؤية بونتي وباشلار في أن للمكان . بوصفه مشاهدة مرئية . أثراً بارزاً في التكوين النفسي لدى المبدع وفي خلق تجربته الإبداعية ، وذلك إذ يقول :(فالشئ المرئي والفكرة شيء واحد والموضوعة الأساسية إنما تكمن في عقل الشاعر ، وهي التي تمنح الظاهرة وحدتها ومقوماتها في ذات الوقت إلي يتم فيه الإحساس بالرعشات الحية ، بينما يقوم العقل بالمراقبة والتعرف على مدلولاتها وتتخذ الحقائق الواقعية أهميتها الرمزية) ٠ ينظر التجربة الخلاقة ، ص ١٥٩ ٠

[3] مقالات في الشعر الجاهلي ، ص ٣١٨ ٠ وينظر تأريخ الأدب العربي قبل الإسلام ، ص ١٤٥ ٠

الإيقاعي في تحقيق المقصد الدلالي الذي كمن من ورائها ما جعل بنية النص لديهم متماسكة في شكلها ومضمونها ،وذلك في قوله :(فماذا يمكن أن يكون موقف الشاعر من الصورة المكانية ، وقد أخذ على نفسه في الصورة الموسيقية بأن تكون تشكيلاً نفسياً قبل أن تكون تشكيلاً طبيعياً ؟ بديهي أنّه لا بد أن يكون هناك تناسق في الموقف ، فما تمثل القصيدة الجديدة من موقف الشاعر من الصورة الموسيقية لا بد أن يتمثل في موقفه من الصورة المكانية)[٤] ٠ وهذه الرؤية تؤكد العلاقة الرابطة بين المكان والتجربة بحيث تجعل من النص الشعري معوضاً مكانياً للأثر النفسي الذي خلفه الواقع المكاني الأصيل للتجربة في ذات المنشئ ، ما يبعثه إلى ترجمة أحاسيسه وانفعالاته في النص مخيلاً لطرف المتلقي أثر سينوغرافيا الحيز المكاني للتجربة على ذاته بصورة تجعل المكان المذكور حاضراً في مخيلته إلى أقرب حد من الواقع ٠

المكان والصورة : يتخذ الترابط بين الحيز المكاني والصورة سمة جوهرية في تأسيس الفنون الإبداعية ، فهو يتخطى ميدان الشعر إلى تجسيد فاعليته في الفنون التشكيلية كالرسم والنحت كذلك في الفنون المسرحية و السينمائية[١] ، إذ إن هذا الترابط بمفهومه الشامل يوجد نمطاً معيارياً يرتكز على قابلية المبدع على تجسيد التماثل بين ما يجول حوله من مادة طبيعية وانعكاس ظلالها على مرآة ذاته وبين ما يرافق التصوير المذكور من تأثيرات اجتماعية ونفسية سواء أكانت خارجية أو تخص ذاته ، ما ينتج جزء مخصوصاً من التجربة ينطبع بالتأثيرات المذكورة فيكون هذا الجزء منها مكتنزاً لمحتوى دلالي متميز عما يعالج في التجارب المناظرة لدى غيره من المبدعين ، فتكون اللمسة الأسلوبية

---

[٤] **الشعر العربي المعاصر ، ص ١٢٦ ٠**

[١] **ينظر عبقرية الصورة والمكان ، ص ١٤٧ ، ١٥١ ٠**

فـي النصـوص الشـعرية وفـي اللوحـات الفنيـة وفـي النصـوص السينمائية منطبعـة بالهوية الإبداعية للمبدع ٠

إنّ الترابط الوثيق بين الصورة والحيز المكاني في تشكيل المعنى الشعري يستدعي التعرف على العديد من الرؤى الفلسفية التي قومت الهاجس الإبداعي في فن الشعر والتي رسمت المعايير النقدية المثالية لملامح الجمال الفني فيه وتباين مؤشراتها بين عمل وآخر أو بين شاعر وآخر ، إذ المح أرسطو إلى خصوصية هذه القضية في إطار الشعر من خلال عدّ الصورة أو ما يكون مصدراً لإنتاجها بفعل ملكة التخييل مورداً أصيلاً لمفهوم المحاكاة الذي كشف من خلاله عن البواعث التي تحدو بالذات الشاعرة إلى الخلق الفني ومحاكاة آثار الجمال فيه ، إذ عد هذه القضية شيئاً متجذراً في تركيب الذات الإنسانية تنحو إليه بشكل فطري[٢] ، يقول أرسطو في هذا الصدد :(إنّ الإنسان . على العموم . يشعر بمتعة إزاء أعمال المحاكاة ، والشاهد على ذلك هو التجربة ، فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء إلا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها وهي محكية في عمل فني محاكاة دقيقة التشابه)[٣] ، ويكاد يكون إيمانه بالتعالق الدلالي / الشعوري بين الصورة والحيز ماثلاً بشكل صريح وذلك حينما ألمح إلى أهمية (المرئيات المسرحية)[٤] بوصفها صورة محكية لواقع التجارب الذاتية للأديب ، تؤكد بتشكيلها المقاصد الدلالية المرسلة إلى المتلقي ، فضلاً عن إكساب النص

الدرامي فاعليته في بعث أفعال المحاكاة لدى الطرف المذكور ، وذلك حينما عدها أصلاً راسخاً لمفهوم التراجيديا ، في قوله :(ولما كانت المحاكاة

---

[٢] ينظر فن الشعر ، ص ٧٩ ٠

[٣] المصدر السابق ، ص ٧٩ ٠

[٤] المصدر السابق ، ص ٩٥ ٠

التراجيديـة يقـوم بهـا أنـاس يفعلـون ، فإنـه يجـب أن يـأتي عنصـر المرئيـات المسرحية في المقام الأول كجزء من جسم التراجيديا الكلي)[1] .

ومن البديهي أن يكون الترابط المذكور معقوداً بفرضية دقيقة ذات علاقات متشابكة يمثل فيها الإدراك المعرفي لتصور مفردات الواقع الطبيعي على طرف ، بينما يكون في الطرف الآخر إدراك مفردات الواقع المذكور في نطاق الوعي الشعري بما يفقدها في بعض الأحيان الثبات على مواضعة دلالية بعينها ، كما يوضح ذلك المخطط الآتي :

الواقع المادي	الواقع الشعري النفسي
١. المرئي المحسوس	لامرئي لامحسوس
٢. لامرئي لا محسوس	مرئي محسوس
٣. لامرئي محسوس	مرئي لا محسوس
٤. مرئي لا محسوس	لامرئي محسوس

فمثال الحالة الأولى إن الأشياء التي نصادفها في عالمنا المادي كالسيارة مثلاً تكون مرئية محسوسة ، ولكن عند توظيفها شعرياً قد تفقد مواضعتها في الواقع المذكور بفعل مزية الانزياح الدلالي التي تتمتع بها لغة الشعر ، كقولك (أرأيت سيارة حبي كم أسرعت إليك) إذ ارتبط مدلول اللفظة المذكورة بعلاقات دلالية مشتركة أدت معنى بعيداً عما تعارف عليه واقعياً وارتبطت كلياً بما تخيله ملكة

[1] فن الشعر ، ص ٩٥ . ولأرسطو إشارة أخرى إلى أهمية المؤثرات المكانية في تعضيد السمة الدرامية وتشظية مقاصدها الدلالية لدى المتلقي ، وذلك حينما عد المؤثرات المذكورة خصلة ممدوحة في تأكيد الجانب الحسي للفعل التراجيدي ، وذلك في قوله :(تلك هي القواعد التي ينبغي على الشاعر مراعاتها كما ينبغي عليه أن لا يهمل ما يجذب الحواس أي المؤثرات المسرحية .. إنها من لوازم الشعر الدرامي ومتطلباته) ، ينظر المصدر نفسه ، ص ١٥٢ .

التخييل لدى المنشئ وبالموقف النفسي الذي يشحن به النص ٠ ومثال الحال الثانية يتجسد بتشخيص المعنويات أو تجسيمها كأن يتحدث الشاعر عن حياة في كوكب آخر أو عن كائن أسطوري كالجن والغول فهو في واقعه غير متجسد مرئياً، ولا علامة للإحساس به ولكنّه في فضاء الشعر يتجلى بهيئة المرئي المحسوس من الأشياء بل قد يكون حضوره مجسداً مستقلاً بشخصيته ٠ ويمكن التمثيل للحالة الثالثة بكل الموجودات الطبيعية التي تحس ولا ترى بالعين المجردة كـ(الهواء ، أو الريح) فهي في واقعها الأصيل غير مرئية ولكنها محسوسة ، ويمكن بدخولها في الواقع الشعري أن تكون مشخصة مرئية ولكن لا إحساس بوظيفتها في الواقع المادي كما تجسد ذلك دلالة الجملة الآتية (هوى الشر ، ورياح الغدر) وقد توظف الذات الشاعرة المشاهدات المحسوسة في صيغ تعبير فتظهر الريح مثلاً وهي تحمل الرسائل إلى الحبيبة أو الأخبار من دون تحقق اندماج شعوري بها ٠ ومثال الحالة الرابعة أن الكواكب السيارة والنجوم بشكل عام مرئية يختص بها الإحساس البصري ولكن التفاعل معها بالإحساس الشعوري والنفسي غير متحصل واقعاً لانعدام التشخيص الدقيق لمعالمها الخارجية لبصيرة الأفراد العاديين ولا تصطحب مشاهدتها إشارات حسية عن وجود حياة أو بعض من مظاهرها لكنها في أفق الشعر غير مرئية ولكن يستطاع الشعور بها والتلاصق معها إذا ما جسمت وقربت من هيئة الأشياء العاقلة ٠

لم تغفل الدراسات النقدية الإحاطة بالطرح النظري الذي قدمناه فيما يخص ترابط الصورة والمكان بين الواقع الشعري والطبيعي وما يقدمانه من غايات دلالية تستطيع أن تشرك به وعي المتلقي بتجربة النص ، إذ ألمحت إلى ذلك من خلال الحديث عن الآليات التي تتخذها الصورة الشعرية للظهور في بنية النص الأدبي ، خصوصاً في بيان أحد الأنماط التي تتمظهر فيه الصورة الفنية

فـي الـنص الأدبـي وهـو مـا يطلـق عليـه بالصـورة البيانيـة[1] التـي تتخـذ مـن المكونـات البلاغيـة البيانيـة مرتكزاً لرسم المعنـى المصـور فـي إطـار النص ، إذ يتمتـع هـذا النـوع من الصـور بإثارتـه لعنصـر التخييل في فضـاء النص فيكسبه قـدرة إيحائيـة مخصوصـة فـي التـأثير دلاليـاً علـى المتلقـي لأن هـذا النـوع مـن الصـور يستطيع أن يجسد حضور المعنى لديه لكونه يوظف لمحاكاة ما كان من الأشياء مرئياً لـه ماهيـة مرتبطـة بظـروف زمانيـة ومكانيـة مخصوصـة ٠ومـن ذا يحق التسـاؤل عن إمكانيـة تغطيـة الوسـائل البلاغيـة المذكورة أو مسؤوليتها عن تشـخيص الإطـار المكـاني فحسـب ، أو هـل تتـوافر أشـكال أخـرى تسـتطيع أن تشـخص العلاقـة القائمـة بين الحيز والصـورة إذا وضـعنا فـي الحسبان أن هنـاك أشكالاً أخرى من التوظيف الدلالي تحفل بذكر المكان بمعزل عن بنـاء الصـورة الفنيـة ، كمـا يتجسـد ذلـك بـذكر أسـماء الأمـاكن أو مـا يـرتبط بهـا مـن مشـاهدات كالجبال والآبار وعيون الماء ، كذلك فإن بعض النصوص تنطوي على إشارات مخصوصة . كذكر الشخوص أو الحوادث اسمياً . ترتبط كلياً بتشخيص الحيز المكاني من دون أن يصرح باصطلاحه الدال عليه ، ويجعل من فضـاء النص تجسداً واقعياً لكينونته ؟٠

لـم تغفـل الدراسـات النقديـة الالتفـات إلـى مثـل هـذه التسـاؤلات ، بـل ركـزت جـل اهتمامهـا علـى بيـان الصـلة الرابطـة بـين الصـورة والحيـز فـي سـياق الـنص مـن جانـب ، وتناسـل الصـورة الشـعرية مـع بواعـث التجربـة ومـا يشـحن بهـا مـن الهواجس النفسية للأديب ومن تأثيرات للوسط البيئي / الاجتماعي المحيط بـه من جانـب آخـر ، فقد سلطت الضـوء علـى البؤرة التـي تكـاد أن تجمـع مقاصـد

[1] ينظر الصورة في الشعر العربي ، ص ١٨ ٠ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص١٢١ وما بعدها٠ نظرية الأدب ، ص ٢٤٢ ٠

التساؤلات المذكورة بإجابة تحدد التداخل المتشابك بين المكان وبناء الصورة الشعرية ، فدرست قضيتي (المرئي والمحسوس) و(الخيال الفني) وطبيعة تحكمهما ببناء الصورة وإفراز مظهري التصوير الفني(التشخيص) و(التجسيم) ، فالصورة المجسمة التي تحفل بتصوير الأشياء المرئية المحسوسة تستقي من الواقع الطبيعي ما يجسد علاقتها بالمكان ويجعل المعنى الأدبي مستشعراً له، فتلجأ المقدرة الشعرية ـ بدافع الحرص على أن يكون حضور المتلقي في أفق التجربة حضوراً تأثرياً مجسداً للشعور بها مكانياً وزمانياً . إلى لملمة كل تفاصيل التجربة الأدبية وبثها في النص بما فيها معالم المكان بعلاقة تناغم لا تجعل من ذكرها ذكراً واقعياً مطابقاً للحقيقة ، وإنما يكون مشفوعاً بالتأثيرات النفسية والاجتماعية المحيطة بذات الشاعر . كما ذكرنا ذلك آنفاً . يقول الدكتور علي البطل :(وتشكيل الصورة . وبخاصة الحسية منها . ليس تسجيلاً فوتوغرافياً للطبيعة ولا محاكاة لها ، صحيح أن الشاعر يتغلغل من خلال أحاسيسه في الطبيعة فيقع على المشهد ٠٠٠ ولكنه لا ينقلها كما هي ، بل يخضعها لتشكيله ، فتأتي صورة لفكرته هو وليس صورة لذاتها ٠٠ فإننا نجد في الصورة ربطاً بين عوالم الحس المختلفة)[١] ، ويقول الدكتور عبد الفتاح عثمان في حديثه عن الصورة الشعرية المجسمة :(وليس معنى هذا أنّه ينقل الواقع نقلاً حرفياً ، و إنما يضيف إليه من ذاته المبدعة وأحواله النفسية من فرح أو ترح ، ومن ثم ينظر إلى الواقع نظرة خاصة ، ويعبر عنه تعبيراً يتجانس مع رؤيته الذاتية ونظرته المتميزة للأشياء من حوله)[٢] ، ويربط الدكتور عز الدين إسماعيل التجسيد المكاني للمرئيات المحسوسة في بنية الشعر بتصورها نفسياً لدى ذات

[١] الصورة في الشعر العربي ، ص ٣١ ، ٣٢ ٠

[٢] نظرية الشعر في النقد العربي القديم ٠ ص ١٦٨ ٠

المنشئ وما تتركه من بصمات إيحائية لذلك التصور في صياغة التجربة في فضاء النص ، وذلك إذ يقول :(وعلى هذا ينبغي أن ننظر إلى الصورة لا على أنها تمثل المكان المقيس بل المكان النفسي ، وكل ما ترتبط به الصورة من المكان المقيس هو المفردات العينية لما لها من صفات حسية أصيلة فيها أو مضافة إليها)[٣].

ونجد في رؤية الدكتور جابر أحمد عصفور للصورة المجسمة وتقريبه بين الدوافع الفنية والنفسية إبان توظيفها في العمل الإبداعي . سواء أكان ذلك في نطاق الأدب أو الفنون الأخرى . إيماناً منه بفاعليتها في استجلاب حيثيات المكان لكونه مرتبطاً بالموقف النفسي للتجربة الإبداعية ، فاللوحة والقصيدة متماثلتان في تجسيدهما للسمة المكانية ، إذ إن للوحة بحد ذاتها مكاناً وحيزاً يجسدها في الواقع وهو . كما أسلفنا سابقاً . انعكاس للون نفسي غطى تجربة المنشئ وامتزج بفرشاة إبداعه ، كما يبرز ذلك قوله :(وربط الشعر بالرسم أمر ناتج عن إدراك أن التقديم الحسي للمعنى أو (التجسيم) عنصر مشترك بين الشعر والرسم ، على أساس أن كلاً من الرسام والشاعر يقدم المعنى بطريقة بصرية)[١]، ويقول أيضاً :(إنّ كلاً من الشاعر والرسام بطريقته الحسية في التقديم ونجاحه في صياغة مادته يمكن أن يحدث تأثيراً خاصاً في نفوس المتلقين ، ويمكن أن يوقع المحاكيات في أوهامهم وحواسهم بطريقة تجعلهم ينفعلون أشد الانفعال)[٢] .

---

[٣] الشعر العربي المعاصر ، ص ١٢٩ .

[١] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص ١٨ .

[٢] المصدر السابق ، ص ١٨ . هناك بعض الآراء التي لا تختلف في مضامينها عما ذكرناه من آراء الدارسين أعلاه ، كرأي الدارس علي بو ملحم إذ رأى تجسد العلاقة بين الحيز والصورة من خلال الملامسة الحسية للفنان لما يتجسد في حدسه البصري من مشاهدات محسوسة وذلك إذ يقول :(الأحياء الطبيعية

ولنا أن نتساءل عن طبيعة النصوص الشعرية التي اشبع فيها التصوير الفني بالتقاط المشاهد الطبيعية بشكل بحت ، أو تلك القصائد التي ابتعدت عن السمة الغنائية للشعر وذاتيته بشكل تام، واقتصرت على وصف مشاهد الصيد أو الطبيعة من مروج وعيون وبرك وغير ذلك ، بحيث أضاف هذا النوع من التصوير تعدداً حيزياً طغى على الحيز الأصيل للتجربة ؟، وهل يحتفظ مثل هذا النوع من التصوير بالقدرة الإيحائية ذاتها المشعرة بفاعلية المكان دلالياً في أفق التجربة ؟٠

الإجابة عن مثل هذا التساؤل توجب استقراء آراء الدراسين إزاء القضية المذكورة تحديداً ، إذ يرى الدكتور شوقي ضيف في حديثه عن طبيعة اللمسة الأسلوبية لتوظيف الصورة الفنية في الشعر الجاهلي بأنها تركز على المرئيات المحسوسة من دون أن تكون هناك علاقة شعورية متبادلة بين ما يجسد فيها والموقف النفسي للشاعر ، وذلك إذ يقول :(وهذه النزعة في الشعر الجاهلي جعلته لا يحلل خواطره ولا عواطفه إزاء ما يتحدث فيه من حب أو غير حب ، فهو لا يعرف التغلغل في خفايا النفس الإنسانية ولا في أعماق الأشياء الحسية) [٣] ، ويقول :(وعلى هذه الشاكلة من الحسية في تشبيه الشعر الجاهلي جميعه ،

جامدة ولا يجعلها حية سوى ما ينفخ فيها الفنان من نفسه وعاطفته وعقله وخياله ، إنّه يضفي عليها مشاعره أو يضيف إليها ذاته ولذا قيل الفن هو الإنسان مضافاً إلى الطبيعة) في الأدب وفنونه ، ص ١٢ ٠ ويرى الدارس يوسف اليوسف أن التصوير المجسم يحدث نوعاً من العلاقات الدلالية المتبادلة مع وقائع التجربة الشعرية الكامنة في ذات الأديب استناداً إلى قانوني الصورة الشعرية التي أشار إليهما ، الأول ما أطلق عليه بقانون الدوافع الفزيولوجية النفسية ، إذ يقر فيه أن الصورة الشعرية تتيح التعبير عن الحاجات المادية والجنسية التي تشبع مبدأ اللذة ، وإن كان هذا الإشباع مشروطاً بمبدأ الواقع ٠ والثاني هو قانون الفاعلية الحسية الموجب لأن الصورة تتشكل بغية إحداث تأثير في وعي المتلقي لتحقيق الفاعلية الوجدانية والخيالية في النفس ٠ ينظر مقالات في الشعر الجاهلي ٠ ص ٣٠٩ ، ٣١٥ ٠

[٣] تأريخ الأدب العربي . العصر الجاهلي . ص ٢٢٠ ٠

فالشاعر يستقي في أخيلته من العالم الحسي المترامي حوله ، وهذه الحسية فيهم جعلتهم لا يتسعون بمعانيهم بل جعلتهم يدورون حول معان تكاد تكون واحدة)[٤] ، ويشاركه الرأي الدارس يوسف اليوسف في تحليله لوصف امرئ القيس للفرس في قوله[٥] :

مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معاً

كجلمودِ صَخْرٍ حطّهُ السيْلُ مِنْ علِ

قائلاً :(ورغم أن الصورة من أرقى أنواع التصوير الفني ، فإننا لا نتفاعل مع الموقف تفاعلاً عاطفياً ، بقدر ما يجذبنا التصوير كتصوير تقنية لأن الشاعر هنا يصب قوة إدراكه على الحصان صباً خارجياً أي كما لو كان المكان عالماً أو خبيراً بالخيول ، فيقدمه عبر آلة تصوير مما يحرم الصورة من أن تتلون باللون النفساني للشاعر)[١] ٠ ومن ذلك نخلص إلى أن الدارسينِ المذكورين قد مالا إلى الاعتقاد بقانون التأثر الطبيعي بالمشاهدات الحسية الموجودة في الوسط المادي للطبيعة لذا فإن بنية التصوير الفني لا تكون سوى تجسيد موضوعي لوقائع المشاهدات الطبيعية تحتفظ باستقلالها بشكل تام عن مجريات التجربة الذاتية[٢] ٠ ومن هذا المنطلق فقد نظرا إلى أن مثل هذه الصور هي صور منفصلة أو مضافة خارجياً على فضاء التجربة ٠ ونحن لا نتفق مع هذه الرؤية المقدمة آنفاً لكون هذا التصوير وإن لم يكن محايثاً لمعطيات التجربة بشكل مباشر لكنه يرتبط بالصورة الكلية للنص وبالموقف النفسي للمبدع ، فحينما يصف الشاعر الجاهلي الظواهر الطبيعية أو بعضاً من

---

[٤] المصدر السابق ، ص ٢٢٣ ٠

[٥] ديوان امرئ القيس ، ص ٥٢ ٠

[١] مقالات في الشعر الجاهلي ، ص ٣١٥ ٠

[٢] المصدر السابق ، ص ٣١٥ ٠

مشاهداتها كالصيد مثلاً ، فهو يعبر برمزية مطلقة حينما يتخذها رمزاً ينفث من خلاله بنفثات نفسية يروح من خلالها عن ثقل همومه أو يحدد من خلالها سلوكه الذاتي في فهم المحيط البيئي الذي يعايشه ، وتكاد تقارب رؤيتنا لهذه القضية ما أفاض به بعض الدارسين الذين تناولوا هذه القضية ، إذ ترى الدارسة حياة جاسم في إشارتها إلى طبيعة توظيف الصورة في الشعر الجاهلي خصوصاً ما يرتبط منها بتداعيات نفسية مقترنة بتصوير الناقة مثلاً :(إن الشاعر لم يذكر ناقته في القصيدة لنكون مجرد وسيلة تحمل ممدوحه على أن يعطف على متاعبه ويصله ويعطيه ، وبالتالي هي ليست تمهيدا للمديح الذي بعدها ، وإنما هي مرحلة قائمة بذاتها ، كأن الشاعر يحس بالدافع النفسي الذي يشده إلى الناقة)[٣]، ويرى الدكتور يحيى الجبوري في تعليقه على طبيعة التصوير الفني في شعر أبي خراش الهذلي[٤] للمشاهدات الطبيعية التي اقترنت بالإطار البيئي المحيط به، وذلك في قوله :(وإذا أمعنا النظر في هذه الصورة نجدها صورة كاملة واضحة المعالم بارزة السمات لم يترك الشاعر جانباً من الصورة إلا ملأه ووفاه حقّه سواء أكان ذلك في الجانب الحركي أو الجانب النفسي أو ذكر الزمان والمكان)[١]، إذ نلمس فيما

---

[٣] وحدة القصيدة في الشعر العربي ، ص ٢٠٥ ، ٢٠٦ .

[٤] أبو خِراش بكسر الخاء ، هو خويلد بن مرة أحد بني قرد بن عمرو بن معاوية بن تميم بن هذيل ، شاعر مخضرم عاش في عصر ما قبل الإسلام ومات في خلافة عمر بن الخطاب (رض) ، وله أخوة شعراء منهم عروة بن مرة وأبو جندب بن مرة . ينظر الشعر و الشعراء ، ص ٣٣٥ . البيان والتبيين ، ١ / ١٥٤ ، الأغاني ، ٢١ / ٢٠٥ وما بعدها .

[١] الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ، ص ١٠٢ . وهناك آراء مماثلة لدارسين آخرين تقارب ما ذكرناه من آراء حول هذا الصدد ، كرأي الدكتور عبد العزيز الموافي حينما تحدث عن التكثيف الفني في تصوير البحتري للمشاهدات الطبيعية المرئية ، وذلك إذ يقول :(إن وصف البحتري ليس كله تصويراً فوتوغرافياً ، بل كثيراً ما يتجاوزه إلى خلطه بأحاسيسه وامتزاجه بها ، أو بعبارة أخرى كان البحتري في وصفه يرى الأشياء رؤية خالصة تمر من خلالها بمشاعره وتمتزج بها وتحمل أثراً من اهتزاز تلك المشاعر ، فهو عندما يصف

استعرض من آراء إدراك الدارسين للترابط الوظيفي المتعالق ما بين توظيف الشاعر للصورة الشعرية نصياً وبين ما يثار من انفعالات ومواقف نفسية في ذات الشاعر ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالإطار المكاني بحيث يجعل من استجلاب الصورة في إطار النص معوضاً نفسياً لعمق التجربة وأثرها في ذاته ، لذا يصح القول بأن اقتناء المقدرة الشعرية لهذا النوع من التصوير الفني ليس زيادة ولا انفصالاً على محتوى التجربة ، وإنما هو محاولة لتجسيد التجربة بكل مظاهرها الحسية خارجياً وداخلياً ٠ويقودنا استبيان العلاقة الرابطة بين تشكيل الصورة ومؤشرات الحيز نصياً إلى التعرف على خصوصيتها في صنف آخر من أصناف الصورة، وهو ما يطلق عليه بالصورة المشخصة أو التي تعتمد التشخيص [٢] ، عنصراً أساسياً في تشكيل المعنى ،و التي تبعد التصوير الفني عن التقاط المشاهد الحسية المحضة واستبدال ذلك بأفق التخييل حينما تسبغ على الجوامد صفات الكائن الحي ٠ فإن تشكيلها الصوري ينطوي على حمولات معنوية تقتفي الهاجس النفسي وطبيعة تحكمه بالأداء الأسلوبي الذي

إيوان كسرى يتجاوز الوصف إلى تجسيد إحساسه وشعوره إزاء ما يصف) ، حركة التجديد في الشعر العباسي ، ص ٢٧١ ٠ ويرى الدكتور إحسان عباس في رده على من انتقد البياتي على تغليب المعيار الطبيعي في تشكيل الصورة الفنية في شعره قائلاً :(وهذا يعني شيئاً غير العجز في التصوير ، يعني إسرافاً مغرقاً وإلحاحاً على أن لا تمر صورة دون أن تلتقط ٠٠ وقد منحنا البياتي في شعره هذا فرصة لوثبات خيالنا و أيقظنا على متابعة الصورة المتحركة وأثار في نفسنا الحزن على واقع الإنسان على مصيره) ، من الذي سرق النار ، ص ١٣٨ ٠ ويرى الدكتور محمد زكي العشماوي في حديثه عن التصوير الحسي في شعر إيليا أبي ماضي :(فمن يستطيع أن يزعم عند قراءة هذه الصور المتلاحقة في هذه المقطعة ، أن كل ما عرض علينا من صور وألوان كان لخلق وإشاعة هذا الإحساس بالزوال والفناء ، وكأننا أمام مشهد توديع عزيز أو تشييع جنازة) ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، ص ٩٥ ٠

[٢] التشخيص : مصطلح بلاغي نقدي ، يشير إلى تشكيل الصورة عن طريق فن الاستعارة توظيفاً يسبغ على الأشياء غير العاقلة الصفات المحسوسة لذات الإنسان العاقلة ٠ ينظر الصورة الأدبية ، ص١٣٦ ٠ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، ص ٢٧٨ ٠ شعرية المغايرة ، ص ١٦ ٠

يحكم ملكة الإبداع لدى الشعراء ، ومن ذا نتساءل عن طبيعة ارتباطها بالحيز المكاني أو انقطاع صلتها الكلية بواقع الأصل الحسي الذي يضاف في تشكيلها ؟.

من الراسخ في الذهن أن النسج التخيلي للشاعر لا يستطيع أن يبني صوره من العدم اللامرئي أو اللامحسوس ، فلا بد له من ملاصقة ذهنية مع الأشياء المحسوسة واعتمادها قرينة تكسب الشعر هويته الحية في مخيلة التلقي ، وإلا فلن يكون الشعر من دون التلاصق مع تلك الأشياء سوى هذيان و هذر ، بل سيحدث ضغطاً مؤثراً على ذهن الطرف المذكور أثناء توصيل الرسالة النصية إليه ، فالأشياء المحسوسة والمرئية هي القاعدة الدلالية التي تعمد إليها مخيلة الشاعر في توسيع دلالات المعنى وربطه بأفق التخييل الفني ، وعن طريقها تحدث المفارقة الدلالية في فهم تصور تلك الأشياء في واقعها المادي وبين دخولها في فضاء الإبداع . إذ تتفق رؤيتنا لهذه القضية مع الرؤية النقدية التي صرح بها كولردج في حديثه عن الوظيفة الدلالية لعنصر التخييل في أفق الإبداع ، فقد رأى أن للخيال (وظيفة خالقة في الإدراك الحسي يفرض الخيال النظام والشكل ومادة الشعور ، فيكون نصف خالق لما يدرك)[1] ، وهي الرؤية ذاتها التي قوم بها كانت إسهام الخيال في إنتاج التجربة ، وذلك إذ يقول :(الخيال يستعين بالمدركات الحسية أو معطيات الحس يستعرضها ثم يصنعها في صورة خاصة تمكن الفهم المنطقي من إدراك هذه الصورة ووضعها تحت مقولاته المعروفة)[2] ، ويقول الدكتور أحمد جابر عصفور في الصدد ذاته :(ومن خصائص الخيال الشعري الأصيل إنه يحطم سور مدركاتنا المعرفية ويجعلنا

[1] الصورة في الشعر العربي ، ص ٢٢ .

[2] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، ص ٦٥ .

نجفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء ليبدأ من جديد ، كما لو كان كل شيء يكتسب معنى فريداً في جدته وأصالته)[٣] ٠

وبهذه العلاقة المتلازمة بين الخيال والمرئيات المحسوسة في الواقع ينعقد قران الصلة بين الحيز والصورة من جهة ، وماهية هذا الحيز في تشكيل الصورة التشخيصية من جهة أخرى ، وبديهي أن يكون لتصوير الشيء المرئي حيز مكاني يتحدد به أو يتحرك فيه ، من ذا برزت فاعلية المكان في خلق الصورة المتحركة اعتماداً لهذا البعد في أفق الإبداع ٠

الحركة ، الصورة ، المونتاج الشعري: تكتنز الصورة الفنية قدرة وظيفية متفردة في متابعة تنامي التجربة في فضاء النص ، إذ يحرص الشاعر على التقاط كل الصور الكلية والجزئية للحدث الشعري بقدرة تجعل التجربة مواطنة للنص ، تعيد فاعليتها الشعورية بشكل متواصل ليس على مستوى التفاعل النفسي مع ما يقابل ذلك من سلوك مماثل لدى المتلقي بشكل عام، بل في إغناء القراءة النقدية كذلك في الكشف عن الأبعاد الجمالية التي يحتويها النص الأدبي ٠ إن الترابط بين الصورة والحركة ترابط جوهري ينطلق من البعد الجوهري للحركة في تكوين كوننا الطبيعي ، فالترابط المذكور يقوم على مبدأ تمثل المحسوسات من الأشياء في الذهن ، خصوصاً ما كان منها مرئياً في تشكيل الصورة . كما استعرضنا ذلك سابقاً . إذ إن الحركة تفضي إلى وجود كينونة شيء له هيئة و حيز، هذا الحيز قد يتعدد مكانياً بفعل الحركة ما يدفع بتشكيل الصورة إلى أن تتعدد تفصيلاتها أو تتعدد الصور ذاتها بفعل الانتقال زمنياً من زمن إلى آخر ، ومن موقف إلى موقف آخر تبعاً لطبيعة الحدث وتشعبه ، وقد التفت عبد القاهر

---

[٣] الصورة الفنية التراث النقدي والبلاغي ، ص ١٨ ٠ وينظر مفهوم الشعر ، ص ٢٤٦ ٠ الأدب العربي وتأريخه ، ص ١٧ ٠ الصورة الأدبية ، ص ٣١ ٠

الجرجاني إلى هذه المزية الفنية في تركيب الإبداع الأدبي إبان حديثه عن تشبيه الشيء بالشيء من جهة الصورة والشكل ، إذ يقول :(ويدخل في الهيئة حال الحركات في أجسامها كتشبيه الذاهب على الاستقامة بالسهم السديد)[١] ، ويقول :(اعلم أن ما يزداد به التشبيه دقة وسحر أن يجيء في الهيئات ، والتي تقع عليها الحركات)[٢]٠ ومن ذا يحق التساؤل عن إمكانية توافر العنصر الحركي في أنماط الصورة الشعرية كلها أو انعدامه في نوع منها واقتصاره على أنواع مخصوصة ؟ ٠

في الواقع أن الصور الشعرية لا تشتمل كلها على توافر العنصر المذكور ، فنسبة تشكيل الصور الحركية فيها يمثل مؤشراً جزئياً في بنائها الفني في الشعر العربي ٠ وقد نتساءل تارة أخرى عن الوازع الذي يستدعي الشاعر إلى استضافة الفعل الحركي في صياغة الصور الفنية في نتاجه ؟ ٠ إن الإجابة عن هذا التساؤل قد استوفيت في حديثنا سابقاً عن العلائق الرابطة بين تشكيل الصورة والمكان [٣] ، وفي حديثنا تحديداً عن طبيعة الترابط بين دلالات التخييل الفني في وصف المشاهدات الطبيعية في الصور المشخصة والمجسمة ، وبين تجسيدها تصويرياً بشكل لا يخالف واقعها في الطبيعة [٤] ، إذ وضح في الذهن ارتباطها كلياً بدوافع نفسية تتعلق بتنامي التجربة ذاتياً ، وإن بدا تشكيل الصورة في بعض أنماطها يتابع التقاط المشاهدات المحسوسة وصفاً لأشياء خارجة عن المضمون الأساس للتجربة الإبداعية ٠ كما أن الإجابة عن هذه التساؤلات المقدمة ترتبط من زاوية أخرى بطبيعة النص وعلاقته بالغرض الشعري الذي

---

[١] أسرار البلاغة ، ص ٨٠ ٠

[٢] المصدر السابق ، ص ١٦٤ ٠

[٣] تنظر ص ٤ من البحث وما يتلوها ٠

[٤] تنظر ص ٧ وما بعدها من البحث ٠

يتقمصه وما يقصد فيه أدائياً من توظيف أسلوبي مخصوص لعرض التجربة وتفصيلاتها ، إذ يرى الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي في تعليقه على بناء الصورة الفنية في شعر ابن الرومي وما تتضمنه من ظلال وألوان ومظاهر حركية ، أنها محصلة نوازع نفسية تختلج ذات الأديب وتستدعيه إلى تمثيلها وفقاً لمقتضيات التعويض والاستبدال النفسي[١] ، ويشاركه في هذه الرؤية الدكتور علي جعفر العلاق حينما أشار إلى تشظي المقاصد الدلالية لدى يوسف الصائغ قائلاً :(لقد أفاد يوسف الصائغ كثيراً من عناصر الطبيعة ووظفها لبناء الحدث و تطويره ،إن حركة الريح والمطر والليل لعبت دوراً مهماً في تعميق الحدث الدرامي وخدمة انتقالاته النفسية والوجدانية)[٢] ، ويقول الدكتور أحمد كمال زكي في تقويمه لقابلية الفنان والشاعر على تجسيد المظهر الحركي في وصف الأشياء المصورة بأنه: (نوع من التوافق الفني بين صوره الشعرية ، وصور العالم المرئي بمعنى أنه يوحي دائماً . الفنان المقتدر . على الملائمة بين حركة نفسه وحركة الأشياء)[٣]٠فكلام الدارسين ينصب على الفكرة التي تبرز الحركة بوصفها مؤشراً ظاهراتياً يتحكم بتتابع الصور المكانية يرتبط بذات الأديب عن طريق تأثره بحركة خارجية لمست في سطح تجربته ٠

وقد تقف بواعث أخرى خلف توظيف الشاعر للعنصر الحركي في تشكيل الصورة الفنية ، تنطلق من عمق موقفه النفسي المرتبط بالتجربة الإبداعية ، إذ لا يشترط في هذه الحالة أن يكون الشيء المصور مكتنزاً في جوهره على صفة الحركة كما يبدو في واقعه المحسوس المرئي ، وإنما تضاف إليه هذه المزية وفقاً لمقتضيات التخييل الفني الذي يخلل في كثير من الأحيان إدراكنا معرفياً

---

[١] الأدب العربي وتأريخه ، ص ٣٠٨ ٠

[٢] دماء القصيدة الحديثة ، ص ١٧ ٠

[٣] دراسات في النقد الأدبي ، ص ٢٧٧ ٠

لمـداليل الأشـياء فـي واقعنـا الطبيعـي ويضـيف إليهـا أبعـاداً دلاليـةً جديـدة ، مـا يستدعينا إلى أن نتهيأ لنمط جديد من التوصيل الدلالي والتأثير الشعوري يتبع نمط ثقافتنا وذوقنا في التعامل مع دلالات النص والتفاعل معها ، يقول الأستاذ عباس محمود العقاد مقوماً الأداء التصويري في شعر ابن الرومي وما يرتبط به من مواقف نفسية مخصوصة بوعي الأديب :(أنما التصوير لون وشكل ، ومعنى وحركة ، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه لأن تمثيلها يتوقف على ملكة الناظرة، ولا يتوقف على ما يراه بعينه ويدركه بظاهر حسه)[٤] ، فدخول الحركة في مستوى الملكة الناظرة لابد من أن يستثير حدس المتلقي ، وأن يقابل ذلك بما يدركه في واقعه تكهناً لأبعاد هذا التوظيف إشارياً في تحليل دلالات النص ، يقول امبرتو إيكو في تعليقه على توظيف أحد الشعراء الغربيين للعنصر الحركي في تشكيل

صوره الفنية :(فالعبارة يمكن أن توحي بشكل استعاري هذه المرة بأن حركة العصافير فوق السطح تعطي انطباعاً بأن السطح يتحرك)[١]، إذ فطن الناقد إلى ما تهيؤه الاستعارة من أفق تخيلي يسهم في إضفاء صفات الحركة على ما لا يتحرك في واقعه ، وما يثيره ذلك من نشاط دلالي مخصوص في دائرة المتلقي يغني من تحليله لمقاصد النص ترصداً لما يحققه انزياح اللغة من توسيع دلالي في بنية الألفاظ بما يخلخل ثباتنا على ما ترمز إليه بدالها اللفظي في تداولنا اليومي ، ويجعلها تستمد فاعلية جديدة لها بدخولها في منطوق دلالي جديد ٠ ويرى يوسف اليوسف في حديثه عما يورثه الاستخدام البياني في تشكيل الصورة في شعر امرئ القيس من أبعاد دلالية / نفسية ، إذ يقول :(لعل

---

[٤] ابن الرومي حياته من شعره ، ص ٣٠٧ ٠

[١] التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ص ١٤٧ ، ١٤٨ ٠ وامبرتو إيكو من أشهر النقاد المحدثين الين اهتموا بقضايا تأويل العمل الإبداعي وقراءته سيميائياً ٠

الخصيصـة الأساسيـة للصـورة عنـد امـرئ القيس هـي حركيتهـا الداخليـة ، هـذه الحركية التي تبثها في هذا الموقف عبارتا كموج البحر وأرخى سدوله ، فالخيال قادر دوماً على إيقاظ أحاسيس هاجعة فيه يستطيع أن يتابع موج البحر وهو يقوم بعملية المد والجزر)[٢] ، فقد لوح بحديثه إلى أن التوظيف المذكور قد أسهم في إحداث علاقة تناغم داخلي بين ذات الأديب وحركة الصورة في النص تنطوي على أبعاد باطنية ترتبط أصلاً بواقع تجربته الذاتية ، فلملة تفاصيل الواقع المكاني المحيط به في مثل المشاهدات التي ذكرها يترجم بشكل تام موقفه النفسي الذي احتاج إلى أن ينزاح عن المألوف برؤية تخيلية تخفيفاً عن ثقل همومه وأن يحدث كينونة موضوعية لتحريك المشهد ودفع الحدث نحو النمو ٠

إن دخول الحركة في تشكيل الصورة الشعرية يبتعد بها فنياً من أن تشاكل الالتقاط الفوتوغرافي الذي اختلس النظر إلى موقف ما للتجربة ، واستطاع أن يختزنه ضمن صورة هامدة ألمت بكل تفاصيل الحيز الذي يحيط بالحدث الشعري ، لكنها قد قطعت حركة الحدث زمنياً وأعطته صفة الماضي ، ولم تهيأ المعنى إلا عند حدود تجسيم الصورة وتشكيلها ذهنياً ثم ربطها بالتأثيرات السياقية المحايثة لاستشفاف الموقف الأدبي في التجربة ٠ ولكن الأمر سيختلف من حيث تقويم الأبعاد المذكورة سرعان ما يستضاف العنصر الحركي في تشكيل الصورة ، وسيكتسب زمن الحدث الأدبي تعدداً زمنياً لأنه ينطلق من الزمن الماضي ويمر بحاضر استشعار التجربة في أفق المتلقي ويتواصل بالمسير نحو آفاق مستقبلية مقرونة بتعدد المتلقين ٠ ولكون العدسة السينمائية هي التي تتحكم بالانتقال الزمني من موقف إلى موقف آخر ومن مكان إلى مكان آخر تبعاً لتطور الأحداث وتسلسلها دراماياً كما يملي ذلك منصوص

[٢] مقالات في الشعر الجاهلي ، ص ٣٠٦ ٠

السيناريو فتكون المشغل الصوري لسرد الحدث ، لذا فإن طبيعة التوظيف الفني لبنيـة الصـورة الفنيـة فـي الشـعر قـد يقـوم مقـام العدسـة المـذكورة ووظيفتهـا فـي بلورة الأحداث والمواقف ، يقول الدكتور عز الدين إسماعيل مشيراً إلى الرؤية ذاتها :(إن التصوير السينمائي الذي يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحذافيره كما يستطيع متابعة الحركة في هذا المشهد قد ساعد على تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية)[1] ، وليس في ذلك ضرب من المغالاة ، لأن النص الـذي يحـتفظ بقـدرة سـردية علـى تجسـيد مضـمون التجربـة الإبداعيـة ضـمن تشكيلات صور متعاقبة يضارع بالتأكيد تسلسل المشاهد في سيناريوهات الأفلام ، والمتلقي الشعري يعنى كثيراً بلملمة تفاصيل الانتقال الزمني للتصوير الفني من موقف إلى موقف آخر ، فتكون المقاربة المذكورة بين النص الشعري الذي اكتنز هذا النمط من التوظيف الفني للصورة وطبيعة العرض السينمائي للتجربة ماثلة للملاحظة ، كما أن هذه المقاربة تحدد في ذهن التلقي وحدة للعمل الفني ينطلق بتحديدها منذ ابتداء سرد التجربة حتى اكتماله فضلاً عن إحاطته بكل ما يتفرع من الوحدة الرئيسة من مواقف فرعية وتأثيرات قد تكون خارجة عن الأفق النفسي لشخوص الحدث أو المبدع ذاته ، إذن الحركة هي آلية تمنح النص تقنيات متعددة من حيث إنها تعكس نمواً عضوياً للحدث في حركته الزمنية في إطار النص بما يساوق تسلسله في زمن التجربة واقعياً فتتحقق السمة الدرامية للنص الشعري وفقاً لذلك وتكون آلية الصورة المتحركة اقرب ما يكون لوظيفة المونتاج الصوري في البنية السينمائية ، وقد أشار الدكتور إياد الحمداني إلى التماثل الحاصل بين آلية المونتاج السينمائي وما توفره الصورة الاستعمارية ذات

---

[1] الشعر العربي المعاصر ، ص ١٣٨ ، وينظر الرحلة الثامنة ، ص ٥٣ ، لغة الشعر العربي الحديث ، ص ٨١ ، من الذي سرق النار ، ص ٤٠٤ ، في معرفة النص ، ص ١٤٠ وما بعدها .

البعد الحركي في شعر السياب من أداء مخصوص في نطاق المتلقي يبعثه إلى الاندماج مع تطور الحدث الأدبي وإثارة بواعث التخييل لملامحه عن طريق بنيته اللفظية [٢] ، ويرى الدكتور علي جعفر العلاق مشيراً إلى ما يضفيه التصوير المتحرك من سمة درامية في بناء النص الشعري ، خصوصاَ في شعر أبي فراس الحمداني:(إنّ الشيء الذي يكاد يكون غريباً في هذه القصيدة هو بناؤها ٠ إنه بناء متحد ، متحرك حي ، درامي ، بناء يتدرج في النمو معقولاً متسائلاً منطقياً ٠ كل ذلك في آن واحد ، بنى أبو فراس قصيدته بناء يقوم على عناصر درامية فعالة و متداخلة أتاحت له الإفادة من الحركة التي تنشأ بينها)[٣] ، ويقول الدكتور شوقي ضيف في حديثه عن بنية القصيدة الجاهلية :(إن هذه الحركة قد أتاحت لشعرهم ضرباً من الروح القصصية لا نراه ماثلاً في وصفهم للحيوان الوحشي فحسب ، بل نراه أيضاً في وصف الصعاليك لمغامراتهم)[١] ، فهذه الآراء النقدية تشير إلى أن الظاهرة الحركية في بناء الصورة الفنية في إطار النص الشعري تكسبه نسجاً زمنياً متعاقباً في عرض الحدث وأحداث التجربة بشكل يتسق المعنى فيه بما يقارب توالي الأحداث الدرامية وتناقل مفاصل السرد في الجنس القصصي ٠

---

[٢] شعرية المغايرة ، ص ٤٥ وما بعدها ٠

[٣] مملكة الغجر ، ص ٢٥ ٠

[١] تأريخ الأدب العربي ـ العصر الجاهلي ـ ص ٢٢٤ ٠ وللدكتور مصطفى ناصف رأي مماثل جداً للآراء التي أبنّاها في معرض حديثنا عن التفات الدارسين لأثر الصورة المتحركة في إسباغ السمة الدرامية على بنية الحدث الشعري خصوصاً في الشعر الجاهلي ، إذ يرى أن الحركة فيه (حركة سريعة يقوم عليها الشعر القصصي والمسرحي) الصورة الأدبية ، ص ٢٦٠ ٠ ويقول محسن اطيمش في تعليقه على طبيعة التصوير الفني في شعر سعدي يوسف :(نحسّ أننا إمام قاص يعني بالصور المتلاحقة ، التي تؤكد على جزئيات المكان والزمان إضافة إلى صفة شخصية ، وإما اهتمام سعدي يوسف بتصوير الليل والندى والجواد إلا لاستكمال كافة عناصر المشهد الذي هو مدخل لحدث قصصي) دير الملاك ، ص ٢٧٩ ٠

الـزمن والحركـة: تنطوي حركـة الصـورة فـي الشـعر العربـي علـى حافظـة زمنيـة عجيبـة تمنـح الحدث المصـور مداًَ حيويـاً فـاعلاً يتجدد زمنـه فـي محيط النص ابتـداء مـن الوهلـة الأولـى التـي يعقـد فيهـا اتصـال ذائقـة المتلقـي مـع تأثيراتـه الشعورية ، بما يجعل بنـاء التصوير الفنـي مختزناً في الجوهر للزمن المذكور ، إذ إن التقاط الصـورة ذهنيـاً ومرورها عبر أفق التخييل الإبداعي يمثل بـلا شك لحظـة شـعورية مرتبطـة بـزمن واقعـي يبتدئ وينتهـي بهـا، وبالتقاط صـورة أخـرى يحدث انتقال زمني من موقف شعوري إلى آخر ما يمنح ذلك تكوين المعنـى فـي النص تشظياً دلالياً ووفرة فـي أفقه المخيل و يجعل لتسلسل تفاصـيل التجربـة ذاكرة زمنيـة مختزنـة بفضـاء النص ٠ يقول ر ٠ل بريت :(الزمن والتعليم ممـا يولـد الخبـرة ، والخبـرة تولـد الذاكرة ، والـذاكرة تولـد التقويم والتصـوير ، والتقويم يولد القوة و الهيكل والتصور يولد محسنات القصيدة)[٢]٠وعلـى الرغم من أن كلامنا آنفاً يتحدث عن العلاقة الرابطة بين الزمن وتجربـة النص بوصفه محايثاً لتطورها ولتسلسل تفاصيلها الجزئية بما يشعر بحركة أحداث التجربـة بشكل عام ، إلا أنّه ينفتح أيضاً علـى وصف مواقف تصويرية جزئيـة تختص بتجسيد واقع حركي من التجربة ذاتها بوصفه موقفاً من مواقفها المتعددة ، إذ سيولد التصـوير المتحرك لمثل هذه المواقف تعدداً زمنياً ثانوياً لأن تصـويره سيقتضـي افتراض سكونه بدءً ، ومن ثم ابتداء التوقيت الزمني لحركته ، ثم افتراض انتهائها في توقيت مخصوص٠ ومثل هذه القضية ستثمر من القدرة الفنية للنص في إثارة أفـق التخييـل لـدى المتلقـي وربطـه بمؤثراتـه الشـعورية ، كمـا سـتغني تصـورات القراءة الناقدة في تصيد الإحالات الدلالية للتكوين الذاتي للأديب ومـا تومض إليه من لفتات نفسية أو اجتماعية وأنساق أخرى ترتبط بخزينه الثقافي ، يقول

---

[٢] التصور والخيال ، ص٢١٥ ٠

الدكتور إحسان عباس في حديثه عن الترابط بين الزمن وسرد التجربة في النص طولاً وقصراً وما تحيل إليه هذه العلاقة من تعدد زمني :(فهناك قصة حرة في الزمن مقيدة من حيث المكان يحتشد فيها الزمن ويتحرك دون أن نعرف متى ينتهي ، فإذا اتضح الهدف الذي يجري إليه ظهر القدر على مسرح الحوادث فصرف بيده القوية كل شيء وانتهت القصة ، وهناك قصة تتخذ المسافة مجالاً لها فتجيء شخصياتها ثابتة في صفاتها وطابعها لا يغيرها الزمن ولا يفنيها ، ولكنها تتحرك وتعمل وفقاً لطبائع ثابتة ، ومر الزمن في مثل هذا النوع من القصص بطيئاً حتى ليخاله الإنسان متوقفاً وكذلك شأن الشعر)[1] .

وما يجدر ذكره أن إسباغ التخييل في إطار تشكيل الصورة الفنية لا يفقدها الإحساس بواقعية الزمن ، إذ أن المنشئ وهو يحاكي زمن التجربة لا بد له من استحضار الزمن المذكور وهو يجسد أحداثها العامة والجزئية ، إذ بتفلته من الزمن الحاضر الذي يمثل توقيت إنتاج النص ، وعودته إلى زمن الماضي الذي يمثل واقع التجربة وزمنها ، سيشحن النص وأفق التخييل بصورة أو بأخرى بلمحات الزمن ، وهذا يتمثل في خطين رئيسين لأثره ، الأول يتجسد بالتطور الداخلي للحدث في إطار النص وهذا ما يستشعره المنشئ بالدرجة الكبرى ، والثاني يتجسد بالتجدد الزمني للحدث في إطار قراءة المتلقي وتعالقه شعورياً مع تفاصيله الجزئية ، إذ إن المتلقي سيحيى لحظة زمنية ترتبط بأبعاد مكانية مخصوصة ورؤى نفسية واجتماعية وثقافية تتقابل مع ما يحتفظ به من أبعاد مناظرة ، فيتجدد زمن التجربة بما سيحدث من تقابل دلالي أو تفارق نتيجة التشاحن الثقافي والشعوري بين المتلقي والنص ، إذا وضعنا في الحسبان أن تأثير البعد الأول سيوثق هذا التشاحن لأنه سيمرر المتلقي بتطور زمن التجربة

[1] من الذي سرق النار ، ص ٤٠٢ .

وتقلباته في إطار النص بتسلسل المواقف والمشاهد الصورية ، يقول الدكتور جابر أحمد عصفور :(والتخييل الشعري من هذه الزاوية عملية إبهام موجهة تهدف إلى إثارة مقصودة سلفاً ، والعملية تبدأ بالصور المخيلة التي تنطوي عليها القصيدة ، والتي تنطوي . هي ذاتها . على معطيات بينها وبين الإثارة المرجوة علاقة موحية ، وتحدث العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة)[٢]، إذ تؤكد هذه المقولة رؤيتنا السابقة للتقابل الدلالي الذي يحدثه التصوير المتحرك والصورة بشكل عام من تشغيل الخزين الثقافي للمتلقي إبان دخوله في زمن التجربة ٠

الإيقاع والصورة :لا يفوتنا ذكر الدينامية الحية التي يهبها الإيقاع لبنية التصوير الفني في الشعر خصوصاً ما اكتنفته السمة الحركية ، فهو بمثابة الوسيط الروحي الذي يروق النفس بفعل ما يشعرها من اشتماله على معالم التناسب والانسجام التي تحدث في دواخلها الرغبة في محاكاة الإبداع عن طريق تأثر السمع بتلك المعالم، إذا وضعنا في الحسبان أيضاً التناسب الموجود بين ما توحيه إيقاعات الأوزان من تناسب بينها وبين الانفعال الذي يسود التجربة الإبداعية ، فيغدو التأثير الإيقاعي في الشعر قادراً على توصيل الصورة المتحركة إلى ذهن المتلقي أسرع مما يكون عليه تأثير الموسيقى التصويرية في الأعمال السينمائية على ذهن جمهورها ، يقول تيد هوز :(إنّ تلك الأشياء الدالة التي تثير نشاطنا البشري وإحساسنا العميق بالمكان هي كل ما نريد ، نحن لا نريد صورة فوتوغرافية وإنما نريد فلماً بموسيقى تلاؤمه بالضبط ، والموسيقى هي أكثر الأشياء أهمية في القصيدة التالية ، وصف بصري يفوق ما جاء في القطعة لكل عملية ، إنها تعكس بعض تفاصيل المشهد مثل لقطة من

[٢] مفهوم الشعر ، ص ٢٧٦ ٠

جهاز تصوير)[١] ، يشاركه في هذه الرؤية سيد قطب الذي يرى أن أبرز ما يُفعّل المستوى الإيحائي لوظيفة الصورة في بنية الشعر ويسبغ على صورتها التعبيرية في النص قيمة جمالية ، تساوقها مع التأثيرات السمعية والنفسية لبنية الأوزان الشعرية وذلك إذ يقول :(أما من ناحية القيم التعبيرية ، فالصور والظلال الحية المترائية تملأ ساحة العرض الفسيحة ، والإيقاع الموسيقي هنا أجود وأعلى وأشد تناسقاً مع الصور و الظلال)[٢]. وقد التفت بعض النقاد المحدثين إلى هذه العلاقة الوظيفية بين البنية العروضية وتشكيل الصورة المتحركة وما لها من آثار دلالية على مستوى المنشئ و المتلقي على السواء ، وهم يعالجون بقراءاتهم الفاحصة التركيب الفني لكثير من النصوص الشعرية ، إذ التمس الدكتور علي جعفر العلاق توافقاً مقصوداً بين الانتقال الزمني لحركة الصورة و بين انتقال إيقاع الأوزان من وزن إلى آخر، وذلك في معالجته لأحدى قصائد الشعراء المحدثين ، وهي قصيدة (أسير) للشاعر ياسين طه حافظ [٣]، كما يبدي ذلك قوله :(ومن الممتع أن نلاحظ أنّ الحركة هنا لا تقتصر على انتقال الإصبع بين الحجر والتراب ، بل تشمل كذلك انتقالاً من نوع مختلف ، هو انتقال البيتين ذاتهما من وزن إلى وزن آخر ، حيث تحول الشاعر فيهما من المتقارب إلى المتدارك ابتداء من حركة الحرف الأخير من

---

[١] صنعة الشعر ، ص ١٢٣ ، ١٢٤ .

[٢] النقد الأدبي ، ص ٦٥ . وللدكتور عز الدين إسماعيل رؤية نقدية مماثلة لآراء الدارسين المذكورين في إشارتهما إلى التلاقح الحاصل بين الفاعلية الإيحائية للتصوير الفني وبين التأثير السمعي لأوزان الشعر ، ضمن ما عالجه تحت مصطلح الصورة الموسيقية ، وذلك إذ يقول : (ومن ثم كانت خطورة تشكيل الصورة الموسيقية للقصيدة ، لأن الشاعر إن لم يوفق من خلال هذه الصورة إلى خلق حالة التوافق بين الحركة التي تموج بها النفس والحركة التي تموج بها الأشياء .فإن الصورة الموسيقية عندئذ مهما يكن فيها من تناسق ونظام خاص تخفق في تحقيق غايتها الفنية) ، الشعر العربي المعاصر ، ص ١٢٤ .

[٣] قصائد في زمن الحرب ، ص ٢٤ ، ٢٥ .

البيت الذي يسبقهما)[1] ، ولا شك في أنّ البحر المتدارك يحمل من السرعة في إيقاعه ما يخالف وتيرة السكون والبطء الذي يحتمله إيقاع البحر المتقارب ، لذا فإن مثل هذه المناوبة الإيقاعية المتضادة بين السرعة والبطء بين إيقاعي البحرين المذكورين قد اطردت مع مدى قوة الانفعال وفتوره لدى الشاعر ، كما توحي إلى المتلقي كذلك باختلاف الموقف النفسي بين المشاهد المصورة وتباين انفعاله الذاتي بين موقف أو آخر ٠ وللعلاق رؤية نقدية أخرى في إسهام المكونات الإيقاعية في بنية الشعر في تعضيد الوظيفية الدلالية للتصوير المتحرك والإيحاء بتنقلاته الزمنية نفسياً وذلك في إشارته إلى ما يسهم به عنصر القافية من تأثير سمعي في نطاق المتلقي يشعره بانتقال التجربة من موقف إلى آخر وبمزامنة الانفعال أيضاً واختلافه باختلاف خصوصيات المواقف المذكورة ، إذ نوّه إلى أنّ اختلاف التركيبة الصوتية المتبعة في إحدى قصائد حميد سعيد . وهو من الشعراء المحدثين . قد تساوقت مع التطور الزمني للحدث وتغير الموقف النفسي للأديب ذاته ، وذلك إذ يقول :(لو تتبعنا المقاطع الخمسة السابقة لرأينا أن استخدام القافية في المقطع الأول قد منح مغزى التحول والصيرورة حركة متنامية متحولة ، وكذلك في المقطع الثاني إن دبيب الحركة في المقطع زادته القافية وضوحاً ، فالمقطع يعجّ بذلك الدبيب ، الزهرة تنقر النافذة ثمّ تنزل ٠٠)[2] ،و يبدو أن الأثر الذي تخلفه موارد البناء الإيقاعي بشكل عام في الإسهام بتفعيل الوظيفة التوصيلية للصورة الفنية في الشعر فضلاً عن الإيحاء بالنقلات الزمنية لتطور أحداث التجربة ، قد بعث بعض الدارسين إلى أن يرى أن المزية المذكورة لا تقتصر على ما يوفره المبنى

[1] دماء القصيدة الحديثة ، ص ٩٣ ٠

[2] مملكة الغجر ، ص ٧٢ ٠

الخـارجي للبنيـة الإيقاعيـة (الـوزن ، القافيـة) مـن خصوصـية وظيفيـة كـالتي ذكرناها ، وإنما لموارد الموسيقى الداخلية إسهام في ذلك عن طريق ما توفره أشكالها من عناصر نغمية توحي بخصوصية الدلالات وهي تنقل من محور إلى محور آخر من التجربة المصورة ، يقول الدكتور علي علي مصطفى في حديثه عن عناصر التصوير الأدبي في أحدى قصائد حافظ إبراهيم :(تلاءمت عناصر التصوير الأدبي مع معاني الرثاء في القصيدة ، فترى الحركة بطيئة حزينـة متثاقلـة الخـط كالشـأن فيمن يودعـون الميـت إلـى مقره الأخيـر ، وكثـرة حروف اللين والشدات والتنوين وهو نون زائدة يصور لك مدى البطء في الحركة والتثاقل فيها ، وذلك في طول النفس بحرف اللين والتوقف في الشدات ، والتأخر عن العجلة بسبب النون الزائدة في التنوين)[٣] ، فقد التفت الدارس إلى فاعلية الوظيفة التصويرية للقيم الصوتية . وهي ركيزة من ركائز الإيقاع الداخلي في بنية النص الشعري . إذا ما أتقن توظيفها ، بحيث يكون تكرارها معضداً للسياق الدلالي لتصوير المعنى في النص بفعل ما توحيه من انسجام مخصوص في رصفها مع ما يجانسها من أصوات أو مع توافقها والمشاهد المصورة في النص بحيث تؤكد قيمها الصوتية الإيحاء حسياً للمتلقي بالجانب الانفعالي لتلك المواقف ، وللدكتور محمد عمر الطالب رؤية تقارب كثيراً ما طُرِحَ آنفاً من آراء ، وذلك في تعليقه على طبيعة التصوير الفني في شعر امرئ القيس ، إذ يقول :(إنّ الموسيقى الداخلية للشعر تغيّرت ، فبعد أن كانت ثقيلة بطيئة حزينة في وصفه لليل ، أضحت خفيفة سريعة مرحة ، وهو يصف طلوع النهار وممارسته لحياة المتعة واللهو ، يسعى امرؤ القيس لإثبات وجوده كرد فعل لضياعه في خضم الطبيعة العظيمة وليلها المدلهم الموحش إلى

[٣] من الأدب الحديث ، ص ١١٠ .

الانغمـاس فـي الحركـة)[1] ٠ ومـن المؤكـد أنّ هـذه الموسـيقى التـي أوحـت بالتبـاين فـي الأداء الحركـي فـي مشاهـده المصـورة ، صـدحت عـن التركيـب الأسـلوبي الـذي جسـدته بنيـة الخطـاب النصـي ، فضـلاً عمـا يرافـق تكـور هـذا الخطاب في البنية المذكورة من تلوين صوتي ناجم عن تكرار أنماط مخصوصة من الأصوات ، يرافق ذلك تفنن مخصوص في استخدام الموارد البلاغية التي تثير الإدراك الحسـي لـدى التلقـي سـواءً أكانـت تلـك المـوارد مـن أدوات البيـان كالتشبيهات الحسية أو عن طريق موارد علم البديع خصوصاً ما كان منه معنياً بتزويق مباني الألفاظ فضلاً عما يحمله من لطافة في سوق المعنى وحشده ٠

الصورة الفنية في شعر امرئ القيس وابن أبي ربيعة
قراءة دلالية لأثر الحيز المتحرك

وضح فيما تقدم من مضامين البحث الأثر الوظيفي الفاعل الذي يكتنزه تشكيل الصـورة المتحركـة شـعرياً ، وذلـك مـن خـلال إبانـة قـدرتها علـى تجسـيد البعـد المكـاني فـي إطـار المعنـى الشـعري ، سـواء أكـان ذلـك علـى مسـتوى تحقيقهـا لتصوير جزئيات المكان وما يجول فيه من مؤثرات حسية بشكل عام بما ينفتح على ما كان منها سمعياًً أو بصرياً أو شمّياً أو غير ذلك مما يرتبط بالحواس المدركة ، أم على مستوى قدرتها إيحائياً على إدخال المتلقي في علاقة شعورية تستدعيه لإسقاط تصوره الذاتي على تجربة النص مستحضراً كل خزينه الثقافي تحقيقاً لحضوره شعورياً في أفق التجربة واستكناه دلالاتها ، فيتحقق التوصيل الأمثل لرسالة النص ، لذا فسيختص هذا المضمار من البحث بقراءة الأبعاد الدلالية التي يورثها استجلاب هذا النوع من التصوير الفني معتمدين في ذلك لغة النص وما تتضمنه من توظيف أدائي مخصوص بطبيعة تشكيل كل نص

[1] عزف على وتر النص الشعري ، ص ٣٢ ٠

من النصوص المدروسة أساساً لتكوين قراءة دلالية سيميائية وصولاً إلى تأويل دلالات الصورة المتحركة ، وبيان قدرة النص الذي يكتنزها على لف المتلقي بحبال النص وأسره بأفق التجربة المجسدة فيه ، وهذا يقتضي أن نتقصى معالمها وأدواتها الموظفة في نتاج الشاعرين المذكورين بشكل تحليلي ٠

جسدت معلقة امرئ القيس لوناً أسلوبياً متفرداً في توظيف هذه المزية الفنية ، إذ ولع الشاعر بالحديث عن مغامراته الغرامية في تصوير فني جعل المقاطع التي حفلت بها أشبه بآليات عمل سينمائي ، فقد عمد إلى جعل تسلسل مواقف تجربته وسردها بما يشبه تدرج سرد الأحداث درامياً في العمل المذكور الذي ينتج ضمن حلقات متسلسلة يصطلح على تسميتها بـ(التمثيليات) ، إذ إنّ كل موقف أو مشهد من المعلقة قد اختص بحدث مستقل عن الآخر وبخصوصيات زمانية ومكانية مستقلة هي الأخرى ، تنعقد استقلاليتها بتعدد شخوص حبيباته ، كما يظهر ذلك سرده لأولى تجاربه الغرامية ، إذ يقول[1] :

كدأبِكَ مِنْ أُمِّ الحُويرثِ قبْلَها وجارتِها أُمِّ الربابِ بمَأسلِ
إذا قامتا تضوّعَ المِسْكُ منهما نسيمَ الصَّبا جاءتْ برَيا القَرَنْفُلِ
ففاضتْ دموعُ العينِ منّي صَبابةً على النَّحرِ حتّى بلَّ دمعيَ مِحملي
ألا رُبَّ يومٍ لكَ مِنهُنَّ صالحٍ ولا سيّما يومٍ بدارةِ جُلجُلِ

فهو يفتتح أرشيف ذاكرته بشفرة صوتية يمثلها قوله (كدأبك) محيلاً إلى مواقف مخصوصة تجمعه بشخصيتي (أم الحويرث) و (أم الرباب) ، مسجلاً مع هذا الاستذكار تأريخ العلاقة بوصفهما أول ما زاوله في العشق والغرام كما اتضح ذلك من جعل ذكرهما متصدراً للحديث عن تلك القضية ، بعد ذلك عمد

[1] ديوان امرئ القيس ، ص ٣٢ ٠

إلـى أن يضـع للحدث دلالـة مكانيـة أشـار إليها بقولـه (مأسل) ، وبقولـه (دارة جلجل) ، فهو إلـى هذا الحد قد تـوخى أن يعطـي للمتلقي بثيثاً من الإشـارات يطالبـه فيها ضـمنياً بإعادة تشـكيل محتوياتها ذهنياً تمهيداً لمـا سيبثه إليـه من مشـاهد صـورية تحفو بحيويـة الحركـة، وتجسد مواقف جزئيـة فـي إطـار الحدث الذي يتكلم عنه ، كإشارته المصورة لحركة الشخصيتين المذكورتين حال القيام أو القعود ، إذ أراد بهذا التصوير أن يلفت المتلقي إلى اشتراكهما بمعالم حسية متقاربة ، فعمد إلى شحن بنية التصوير الفني بما يحيل إلى تلك المظاهر في حديثـه عنهمـا ، فشكل صـورة حسـية تسـتدعي حسـية الشـم ليضـع فـي تصـوره تسرب رائحـة المسك عند حركـة القيام وفـي سيرهما ، ثم أردف ذلك بنـوع من التخييـل الشـعوري بتلـك المحسوسـات ليثيـر لديـه تـذوقاً دقيقـاً لهـا عـن طريـق استخدامه للتشبيه في قوله: (نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل) ، فهو يسعى لإثارة المتلقي ذهنياً بأقصى ما تحتفظه ذاكرته الحسية من إدراك لنوع الشميات علـى تعـددها ،وليبعثـه لاسـتذكار مـا يقـارب الإحسـاس الـذي انتابـه إزاء رائحـة حبيبتيـه ، وكأنّـه يخاطبـه بصـوت خفـي قائلاً : شبه بنسيم الصبا أو قل كنسيم الصبا ٠ بعدها يتبع الشاعر هذا المشهد بلقطة أخرى تصور نزول الدمع على صدره وابتلال حمالة سيفه به دلالة على حزنه وتحسفه على تلك الأيام الخوالد ٠ لذا نستطيع أن نجمل المظاهر الحركية التي انتابت حيز التصوير الفني في هذا الحدث على النحو الآتي :

١. حركة محبوبتيه يشير إليها لفظ (قامتا) ، إذ نقلت هذه الحركة الصورة من مركز الهمود إلى تواصل حركي ٠
٢. حركة تفوح العطر من جسد حبيبتيه إلى المكان الذي يحيط بهما ، وإلى من يكون حاضراً فيه، فضلاً عن الحركة الدلالية التي يقطعها المتلقي إلى تصور ذلك ذهناً وتشغيل إدراكه الحسي لتقريب الأثر الحسي الذي

راود الشاعر إزاء ذلك من خلال مطابقة الجزيئات الحسية التي تضمنها التشبيه مع ما يراود ذاته إزاء مصدر العطر أو ما يقاربه في الرائحة ، وهذا ما يحيل إليه قوله (تضوّع المسك منهما) ، إذ خيّل الشاعر هذه الحركة بصورة غير مرئية تحس عن طريق الشم ، ومع ذلك فهي في بصيرة الشاعر مرئية تجتاز مكاناً بعد آخر

٣. حركة (نسيم الصبا) ، وهي إشارة تومئ بحركة داخلية في بنية التصوير الفني تجسد انتقال ريح القرنفل وتسربه في المكان ، إذ تسير هذه الحركة صوب إدراك المتلقي بخط يوازي إدراكه لحركة تضوع المسك السابقة ، مع حدوث مفارقة دلالية بين الحركتين المذكورتين ، تكمن في أنّ حركة تضوع المسك تدرك بالشم والتي تخص نسيم الصبا تدرك عن طريق الإحساس بلمس الريح لجسد الإنسان ٠

٤. حركة مختزلة سيميائياً في بنية التشبيه تشير إلى مرور ريح نسيم الصبا بزهر القرنفل واحتماله لرائحته ثم مسيرها إلى ذائقة الإحساس لدى الشاعر أو المتلقي ٠

٥. حركة نزول الدمع من مكان العين ثم مسيره على الخد ثم إلى العنق فالنحر ، ومن ثم ابتلال حمالة السيف به ٠

ولا بد من الإشارة إلى لمحة لطيفة اختزنتها الأبعاد السيميائية في النص المذكور ، تتجسد في عناية الشاعر بتصوير ابتلال حمالة السيف بدمعه من دون أن يشير إلى ابتلال خدّه حصراً ، أو ردائه أو مدرعه بذلك الدمع ٠ إذ يبدو أنّ توظيف لفظة (محملي) قد انطوى على إشارة ثقافية مخصوصة ترتبط بنسق اجتماعي مخصوص في تركيب شخصية الفرد العربي آنذاك عامة ، ولدى الشاعر بشكل خاص ، فمعايير الفحولة أو الفروسية لا تقتضي منه أن

يتميـع وأن ينكص مستسلماً للأهوال والمصـائب استسـلام النسـاء والجبنـاء ، بـل تقتضي منه أن يتمثل بالقدر الأكبر من الشجاعة ورباطة الجأش والصمود بوجه المصـاعب والويلات إذا وضـعنا فـي الحسبان أن فـي تشكيل المشـهد ذاتـه إشـارة ضمنية أخرى تحيلنا إلى الوسط الاجتماعي الذي ينتمي إليه الشـاعر ، وهو من أسرة ملكيـة رفيعـة [١]خلفت فـي تكوينـه الذاتي أبعـاداً كثيـرة تسـتدعيه لـئلا يكـون مشـاكلاً لعوام النـاس حتـى فـي الظـروف الحرجـة التـي تعصـف بواقعـه الـراهن ، ولكون الزمن قد عصف بأسرته وأضـاع ملكها بتصـرف أحوالـه وتقلبها ، لذا فإنّ تصـويره لاقتران الدمع بحمالـة السيف أو بالسيف ذاتـه انطلاقـة إلـى البكـاء علـى أفول مملكـة أسـلافه، يسـتذكر فيهـا سـعيه وراء الثأر الـذي غيّر مسـرى حياتـه ، وأثقلها بـالهموم والأعبـاء الجسيمة ، ومن ثم تقابل هذا الاقتران مـع كبت نفسـي تكمـن مـن ورائـه عقدة الشـعور الشـديد بـالاغتراب عـن المجتمـع وفقده للأشـياء التي يحبها على المستويات كافة خصوصاً ما كان منها عاطفياً قد اتخذه متنفساً للهروب من واقعه المؤلم ، إذ عرف الشاعر بكثرة هجره للنساء وهجرهنّ له ، فقد ذكرت بعض المصادر بأنه قد كان مفرّكاً بين النساء سيء العلاقة معهنّ [٢] ، كما يشير إلى هذه القضية استعراضه الطويل لمسميات غرامية عدة كانت تعبر عن عدم ثباته عاطفياً على تجربة غرامية بعينها ٠ وعوداً إلى موضوعنا الأساس ، فإنّ حصيلة الحركات التي ذكرناها تتوازى مع حركات داخلية تكتنف التركيب النفسي للشاعر وتكمن خلف حرصه على تجسيدها في بنية تصويره الفني ، إذ تشير الحركة الأولى إلى تأثره الطبيعي بعطر محبوبته ما يجسد سلوكاً أيروسياً يستدعي حركة ترنمية في الأعضاء يصاحبها ارتخاء عضلي

[١] ينظر الشعر والشعراء ، ص ٣٦ ، ٤١ ٠ الأغاني ، ٩ / ٨١ ٠

[٢] ينظر الشعر والشعراء ، ص ٤٤ ٠

وصفاء روحي ٠ و تحيل الثانية إلى حركة نفسية . جنسية تستدعي إحساسه بفحولته ،إذ تحدو به إلى تجسيد هذا التأثر واقعاً ضمن توتر جسدي فاضح ٠ وبانتهاء المشهد الأول من قصته الغرامية ، ينتقل إلى تجسيد مشهد آخر يعج بالطابع الحركي ، وذلك في قوله [1]:

ويومَ عَقرتُ للعذارى مطيّتي
فيا عجباً من كورِهَا المتحمَّلِ
فظلَّ العذارى يرْتمينَ بلحْمِها
وشحْمٍ كهُدّابِ الدِّمقسِ المفتّلِ

إذ يعطيك هذا المشهد بعداً زمنياً يتلو المشهد الأول ، يخصصه ظرف الزمان(يوم) المسبوق بواو العطف التي تحيل بدلالتها لتلوه لما سرده من أحداث في اليوم الذي سبقه، لذا فقد اكتسى هذا اليوم الجديد معلمه الزمني باقترانه بعقره للمطية ، وبتخصيص مكاني يقترن أيضاً بمكان العقر وإقامة النسوة اللواتي استضافهنّ فيه ٠ وعند تفحص الأبعاد الحركية التي حفل بها هذا المشهد سنلمس جلياً التشظي الحركي للفظة (عقرت) لكونها تنطوي على تعالق حركي ناشئ نتيجة تواصله في إتمام احتفاله وحسن ضيافته لهن ، وهذا ماثل للملاحظة من خلال تفصيل المظاهر الحركية المذكورة على النحو الآتي :

١. حركة تطويق المطية ٠
٢. حركة مقاومة المطية للعاقر ٠
٣. حركة الذبح ٠
٤. حركة ردّ فعل المذبوح ٠
٥. حركة إعداد النار ٠

[1] ديوان امرئ القيس ، ص ٣٣ ٠

٦. حركة تنظيف الشواء ٠
٧. حركة تدوير الشواء على النار ٠
٨. حركة تقديم الطعام إلى النسوة ٠
٩. حركة الاحتفال وما فيه من تفاصيل تخص الأكل والتسامر وغير ذلك ٠

كل هذه الأنماط الحركية التي انطوت عليها اللفظة المذكورة ، أثارت تعدداً زمانياً يعطي لكل حركة مما ذكرنا زمناً مخصوصاً ، يستدعي المتلقي للوقوف تأملاً للباعث الأصيل الذي يكمن خلف هذا الاحتفال والعزيمة والهمة المتناهية والانطلاقة المنتشية التي اعترت ذات الشاعر فضلاً عن الفراغ الفكري الذي اختلج الشاعر عند هذه المرحلة تحديداً ، ليهدر هذا الوقت الطويل لأجل إكرام نسوة لا يريد الالتذاذ إلا بمفاتنهنّ وإفراغ جذوة الإلحاح الجنسي الذي يخيم على سلوكه الذاتي ! إنّ لهذه القضية مرجعيات نفسية . اجتماعية ترتبط بحياة الترف التي عاصرها في بلاط أبيه ، وما كانت تتيح له هذه الحياة من لعب وعبث مع الجواري وما يرافق ذلك من إحداث انحراف غريزي في سلوكه بسبب الإشباع المتخم من النساء ، والبحث عن تعدد الصفات الجسدية فيهن وتنوعها ميلاً إلى إشباع لذاته ٠ ومن ثم فإن لفقده لمظاهر الحياة المذكورة بعد مقتل أبيه وزوال ملكه وتنقله بين القبائل ومعاركه التي خاضها طلباً لثأره ، دعاه ذلك إلى إيجاد ثغرات في حياته يفرغ فيها من ثقل همومه والسير خلف أماني النفس وشهواتها ، لا سيّما أن تصويره في البيت الثاني من النص أعلاه قد وجّه العدسة الشعرية لترصد نمط حركي قد اختص بتجسيد حركة النساء وتميعهن وهنّ يأكلن ويحتفلن ابتهاجاً وسروراً ، لذا فقد جسدت هذه اللقطة برمتها تمفصلاً زمنياً يرتد من خلاله إلى الوراء ترسيخاً لصور الترف والبهوة المذكورة ، وربما يمثل ذلك تواصلاً زمنياً ينحو باتجاه المستقبل الذي لا يطمئن فيه إلى جني ثمار ما كان

يلقاه فيما مضى من زمن استعادة لمجد مملكته الآفل ٠ وكل هذه البواعث الذاتية المذكورة قد وجدت من النص الشعري وما فيه من تقنية تصويرية في الإسهام دلالياً ونفسياً في التفريغ عن تلك الهموم والإيحاء بها إلى متلقي النص ٠

ثم انتقل بعد ذلك إلى تجسيد مشهد آخر من رحلته الغرامية الطويلة ، إذ اكتسى التصوير في هذا المشهد سمة درامية متكاملة ، جسّد فيه الشاعر علاقة حقيقية اتضحت معالمها من خلال النمو الداخلي للحدث ، وما ضمن في نطاقه من خطاب درامي أبرز صدق تجربته ، كما يوحي بذلك تناقل الحوار بينه وبين حبيبته ، وذلك إذ يقول [١]:

ويومَ دخلتُ الخِدرَ خدرَ عُنَيز فقالتْ لكَ الوَيلاتُ إنَّكَ مُرجِلي
تقولُ و قدْ مالَ الغَبيطُ بنا معا عَقَرْتَ بعيري يا امرأ القيسِ فانزلِ
فقلتُ لها سيري و أرخي زمامَهُ ولا تمنعيني من جَناكِ المُعَلَّلِ فمِثْلكِ
حُبْلى قدْ طَرَقتُ ومُرْضِعٍ فألهيتُها عن ذي تمائمَ مُحْوِلِ
إذا ما بكى مِنْ خَلْفِها انصرفتْ لهُ بشِقٍّ وتَحْتي شِقُّها لم يُحَوَّلِ

فعلى الرغم من أن زمن الحدث الذي يتكلم عنه في هذا المشهد قد اكتسب توقيته من خلال تلوه للمشاهد السابقة ، إلا انّه في الواقع لم يعطنا تسلسله زمنياً في مسلسل غرامه الطويل ، إذ إنّ زمن الحدث في المشهد المذكور قد كان غير محدد أفصح عنه بإيراد الظرف (يوم) ، ومع هذه البهمة في تحديد موقع التجربة من حياته ، فقد كان ذكره لدخول خدر عنيزة المحدد الرئيس لما ذكرناه ، وقد يكون لمن عاصر الشاعر أو كان قريباً منه علم مخصوص بموقع هذه التجربة من حياته التي تكاد تحظى بأهمية مخصوصة لديه نتيجة استغراق

[١] ديوان امرئ القيس ، ص ٣٤ وما بعدها ٠

عرضـها فـي قصـيدته ضـمن سـياق الحـوار الملمـوس فـي المشـهد المـذكور ،فقد لحظنا من خلال قراءتنا تعالقاً جسدياً روحياً معلناً بشخص عنيزة خلافاً لما لحظ فـي المشـاهد السـابقة ، بحيث جسد واقعاً مقترنـاً بشـخوص مقصـودة كالشخصـية المذكورة ، إذ لـم يعد بفضـل تطـور تجاربـه الغراميـة يهتم بـالتركيز علـى الحـديث مـع النسـوة أو وصـفهن شـكلياً ، وإن خُمِّنَ إضـماره للشـعور المماثـل فـي حديثـه معهن أو وصـفهن وإنمـا بـات ذلـك واضـحاً معلنـاً مـن دون تحفظ ٠ ومـا تجـدر الإشـارة إليـه أنّ البـؤرة المكانيـة التـي اقترنـت بهـا تجربتـه مـع عنيـزة قـد كانـت الصـحراء ، هـذا المعلـم البيئـي الـذي مثـل تحـدياً مخصـوصـاً فـي تكـوين الفـرد العربي ، يجنح على أرضه محاولاً تحطيم واقعها الطبيعي العصيب أو خوفه من المجهول ، لنجد أن صبوة شاعر عربي إلى حبيبته في إطاره إنما هو جزء من هذا التحدي الأزلي لذا فإن صبوة امرئ القيس إلى عنيزة في هذا الحيز قد عدّ تعبيراً مقصوداً للتحدي المذكور ، ورفضاً لفكرة العجز والانقياد إلى سلطته التي تشعره بالخوف والهلاك والضياع بين فضاءاته الفسيحة ، لذلك فقد عزف امرؤ القيس عن التأثر بتأثيراته الحسية متخطياً إياه إلى حيز مكاني أصغر كـ(هودج عنيزة) الذي أشار إليه بلفظ (الخدر ، الغبيط) ليضع في مخيلة المتلقي صوراً متعددة ومتنوعة لواقع حياته وتجاربه ، وليوحي بخصوصية هذه التجربة .كما أشرنا إلى ذلك آنفاً. التي عبرت بكل ما حشد فيها من تقنيات أسلوبية عن سـلوك نفسـي متـأزم إزاء الواقـع المـذكور وسـلوكه الـذاتي إزاء المـرأة أيضـاً ٠ ويمكننـا أن نقـرأ الخصوصـيات الدلاليـة لهـذا المشـهد مـن خـلال استعراضـنا للمظاهر الحركية التي اعترت بنية التصوير الفني فيه على النحو الآتي :

١. حركة الشاعر في دخوله الخدر ٠
٢. حركة تأرجح الهودج وتمايله بسبب الثقل الزائد ٠
٣. حركة الشاعر في مداعبته للمرأة ٠

٤. حركة الطفل وهو يبكي ، يجسدها قوله: (إذا ما بكى) ٠
٥. حركة جسد المرأة وهي تحاول تهويد طفلها يبرزها قوله:(انصرفت له) ٠
٦. حركة جسد المرأة تحته وحركته فوق جسدها ٠

إن استقراء وفرة الحركة في تشكيل صور هذا المشهد يكشف عن سلوك جنسي متعطش ، على الرغم من علاقاته النسوية المتعددة التي يمكن من خلالها أن يشبع القدر الذي يكفيه صوب هذا الميل ، فهو نتيجة هذا التأثير السلوكي لا يستطيع أن يمهل المرأة حتى يتوقف الهودج ليمارس شغفه بها ، بل يستدعيه ذلك لتفجير توتره الشعوري إزاءها من دون الاكتراث بالمحيط الذي حوله وما يتملكه من مواقف اجتماعية إزاء هذه الممارسة ، إذ اندفع إليها بتصرف أظهر شبقيته وساديته بحيث لم يستدعه ذلك إلى مراعاة تحرجها وخوفها ، بل بالعكس من ذلك فقد دفعه توترها الشديد إلى أن يتلذذ بإزعاجها من دون أن يكترث حتى لسقوطهما عن الهودج ، وأن لا يكترث أيضاً بالترفق بحملها ومراعاة ظرفها النفسي والصحي ، أو بالنفور من علو بطنها ، فضلاً عن ضمور غريزته الأبوية إزاء بكاء الطفل الرضيع وتسليه بإلهائها عنه إلى الحد الذي لم يمهلها فيه أن تسكته ٠

كل هذه الحركات الثانوية قد كانت موازية للحركة الأصيلة ، وهي حركة البعير واهتزاز الهودج بمسيرها مما أثار الشاعر وأسهم في زيادة توتره عاطفياً ، إذا وضعنا في الحسبان إسهام مؤثرات أسلوبية أخرى اكتنفها التصوير الفني في تعضيد هذا الأثر الدلالي ، خصوصاً ما كان منها مجسداً للطابع الحسي في تشكيل المعنى وتجسيده بشكل حيّ ، كالإشعار بالمؤثر السمعي لتداول الحوار بينه وبين عنيزة ، ومن ثم الإيحاء سيميائياً بصوت بكاء الطفل ، وبغيرها من المؤثرات السمعية التي وإن لم يصرح بها لكنها تفهم من المستوى الإشاري للغة

النص من خلال قدرتها على الإشارة إلى دلالات غير مستحضرة في السطح التعبيري فيه ، وإنما تستحضر في إدراك المتلقي كأوصاف متممة لما جسد من صور فنية في واقعها الطبيعي ، فالحديث عن هودج على ظهر بعير يسير في الصحراء لابد من أن يخيل إليه بقية متعلقات البعد المكاني للحدث كصوت الريح ووقع حوافر الإبل على الرمال أو تأرجح الهودج أو صوت الحادي أو صوت حيوان وغير ذلك ٠ ومثل هذا التصور قد يحضرنا في الحديث عن مشهد آخر من أيامه الغرامية ، وذلك إذ يقول [1]:

ويوماً على ظَهْرِ الكثيبِ بنا معاً عليَّ وآلتْ حَلْفَةً لمْ تحلّلِ

أفاطِمُ مَهْلاً بَعْضَ هذا التَدلُّلِ وإنْ كنتِ قدْ أزمعتِ صَرْمي فأجملي

فاستخدام ظرف الزمان ذاته المتمثل بلفظة (يوم) وسبقه بحرف العطف ، يحيل المتلقي إلى ارتباط الموقف النفسي للشاعر بالأيام السابقة ، فضلاً عن تخمين انطواء هذا المشهد على الأفعال الحركية ذاتها المرتبطة بالتفاصيل الجزئية للأحداث السابقة ، ولكون القصيدة تمثلاً نفسياً بحتاً للتكوين الذاتي للأديب فإننا نخمن أن التصور الذاتي للشاعر قد دفعه إلى الاختزال السردي لبعض المواقف ، فقد أدرك أن هذا الأيام على كثرتها لا تكاد تختلف فيما بينها من حيث إبانتها لاقتداره على كسب ميل المرأة وذعونها لقوة فحولته ورجولته ، لذلك اضمر الإشارة إلى تفصيل هذا المشهد وعمد إلى شحنه بوقفة ذاتية مخصوصة يستنكر فيها عن طريق أسلوب الاستفهام صد هذه المحبوبة وتظاهرها الزائف بعدم الاكتراث له ، كما يظهر خطابه بجلاء أن ما يجمعه بها لا يخالف موقفه من النساء السابقات ، لذلك فهو لا يعبأ بصدها أو بتهديدها له بالهجر والصرم ، بل يعدّ أن ما أوصل المرأة المذكورة إلى هذا الحال هو

[1] ديوان امرئ القيس ، ص ٣٦ ، ٣٧ ٠

إفصاحه بحبه لها لذلك تراه يشجب ذلك ، داعياً إياها باتخاذ ما يحلو لها من مواقف تعتقد جزافاً بأنها قد توهن عزيمته أو تقلق من انتصاراته المتعددة على الصعيد النسوي ، لذلك ارتبط توتره العاطفي من موقف المرأة المذكورة بما يلاقيه من ضغوط نفسية من واقعه الحياتي ليعلن موقفه المذكور منها، وذلك فيما تلا الأبيات السابقة ، إذ يقول [٢] :

أغرّكِ منّي أنْ حُبّك قاتلي وإنّكِ مهما تأمري القلبَ يفعلِ
وإن تكُ قدْ ساءتكِ منّي خَليقةٌ فسُلي ثيابَكِ عن ثيابيَ تَنْسُلِ

ويبدو أن تصعد توتره النفسي في التجربة المذكورة مع فاطمة قد دعاه إلى أن يشحن المشهد الذي تلاه بأنماط متنوعة من الأفعال الحركية ، تعبيراً عن صموده بوجه النكسات المتنوعة وصلابته التي لا تجرّه إلى النكوص عاطفياً عند تجربة عابرة كما عبّر عن ذلك فيما قرأناه من خطاب سابق ، لنجد أنّ خطابه في هذا المشهد يكاد يحتمل من التسلط العاطفي والعنجهية الذاتية ما لا يقل شأواً عما سبق ، وذلك إذ يقول [١]:

وبَيْضةِ خِدْر لا يُرامُ خِباؤها تَمَتعْتُ مِنْ لَهْوٍ بها غيرَ مُعْجلِ
تجاوَزتُ أحراساً إليها و مَعْشراً عليَّ حِراصاً لو يُسرُّونَ مقتلي
فجئتُ وقد نضَّتْ لنومٍ ثيابَها لدى السّترِ إلا لِبْسَةَ المُتفضِّلِ
خرجتُ بها أمشي تجرُّ وراءَنا على أثرينا ذيلَ مِرْطٍ مُرَحَّلِ
فلما أَجزْنَا ساحةَ الحَيِّ و انتحتْ بنا بَطْنُ خَبْتٍ ذي حِقَافٍ عَقنقلِ
هصرتُ بفودي رأسَها فتمايلتْ عليَّ هضيمَ الكَشْحِ رَيّا المُخلخلِ

---

[٢] المصدر السابق ، ص ٣٧ ،٣٨ .

[١] ديوان امرئ القيس ، ص ٣٨ .

فقد افتتح هذا المشهد بدلالة زمنية معومة ، تخالف ما افتتح به بقية المشاهد السابقة التي كان يشير إليها بلفظ (يوم) ، فضلاً عن عدم إفصاحه عن اسم الشخصية التي يتحدث عنها ، ما يحيل المتلقي إلى طول علاقته بها وقربها زمنياً من الحقبة التي نظم فيها القصيدة ، إذ يكشف المتن اللغوي لهذا المشهد عن كونها امرأة ذات مكانة رفيعة ، وذووها من علية القوم ، ودلالة ذلك ماثلة في إشارته التي تضمنها قوله (تجاوزت أحراساً) ، فمن البديهي أن لا يحيط الحرس إلا بمن كان زعيماً لقومه أو هو ممن بدرجته ٠ وعلى الرغم من هذا التعويم في تحديد المعلم الزمني للتجربة المذكورة إلا أن التحديد المكاني للحدث المذكور قد كان معلوماً يتخذ صفة الثبات ، ففضلاً عن احتفاظ ذاكرة الشاعر بتفصيلاته الدقيقة فقد انطبع المشهد بطابعه بشكل بائن ، بحيث يستقرأ من البنية الإشارية للغة النص ما يحيل المتلقي الحاذق ويوجهه إلى قصد الشاعر ضمنياً وكأنه يوحي إليه مسائلاً له بقوله: (مَنْ هيَ التي) :

١. بيضة الخدر من عشيقاتي ؟
٢. تجاوزت أحراساً إليها ؟
٣. هي التي حينما خرجت بها تجرّ وراءها ذيل مرط مرحل ؟
٤. هي التي من صفاتها أنها بيضة خدر ، وهضيم كشح ، وريا المخلخل ، إلى غير ذلك من الأوصاف الحسية التي أردفها الشاعر في وصفها فيما تلا ذلك من أبيات٠٠؟

كل هذه البيانات تثبت للمتلقي المعاصر زمناً للشاعر تحديداً مكانياً تقريبياً يتلاعب بذاكرته وفراسته ليستذكر الأماكن التي أقام بها الشاعر ، ويقلب أرشيف علاقاته الغرامية إمعاناً بمن يحيط بها الحرس ، ومن منهن بيضاء مهفهفة غير مفاضة ؟ ثم مَنْ من عادتها أن تجرّ نسجاً من الصوف لإمحاء آثارنا ، ومن هي ضامر البطن والكشح ممتلئة الساقين والفخذين إلى غير ذلك من

الأوصـاف التـي ذكرهـا؟ ٠ فـإذا حدّدت كل مـداليل هـذه الإشـارات لـدى المتلقـي تثبت من مكان الحدث ومن هوية الشخص الذي قصد إليه ، فضـلاً عن العمق الدلالي لأثر هذا الحدث في ذات الشاعر ٠

ونجد أن شكل الحركـة فـي المشـهد المذكور قد انشطر إلـى اتجـاهين حركيين ، كمنت وراء كل منهما دلالات نفسية متشعبة تمتص انبعاثها من التصور الفكري الـذي تحصـل لـدى الشـاعر نتيجـة التجـارب المتعـددة سـواء أكـان ذلـك علـى المستوى السياسي أو الاجتماعي الذي كان يحيط بواقعه آنذاك ، إذ نجد أن ما تمثـل ضـمن الاتجـاه الأول مـن ملامـح حركيـة قـد اكتنـز جملـة مـن اللقطـات الصورية كـانت تركزعلـى إحداث تصور دلالـي خـارج عن واقع التجربـة ، يرتبط بالسلوك النفساني للشاعر أصلاً ، إذ إنّ :

١. حركة تجاوز الحرس أو القوم عامة، فضلاً عما يرتبط بها من حركات ثانوية كالتخفي وتحريك الأعضاء أو التحور بالسير قفزاً وركضاً وما شاكل ذلك إتماماً لعملية تسلله ٠

٢. ومن ثم حركة دخولـه علـى عشيقته في توقيت زمني تكون النساء فيه غالباً مرتديات لثياب النوم ، وهذه الثياب عادة ما تكون خفيفة النسج رقراقة اللون ٠

٣. كذلك خروجه مشياً وإياها، يزامن ذلك إحداث حركات ثانوية تصور انطباع آثار أقدامهما على الرمال وتطاير ذرات الرمال نتيجة انتقالها عليها ، ثم حركة المرط الذي تسحبه عشيقته علـى تلك الرمال لمحو أثرهما حتـى نزولهما إلـى بطن حقف الرمل المعوج المحاط بأحقاف مماثلة ٠

كلها تحيل المتلقي إلى تحصل عقدة داء العظمة في التكوين النفسي للشاعر ، إذ مـازال يعـيش فـي أجوائـه الملكيـة المتسـلطة التـي تنظـر إلـى الآخـرين بعـين التعالي والترفع ، فلو تفحصنا قوله (لو يسرون مقتلي) لوجدناه يحيل إلى دلالة جليـة لهـذا السـلوك المتعـالي الـذي يخـيم علـى أفقـه النفسـي ، فهـو يصـور قـوم

حبيبته بأنهم لا يستطيعون قتله علانية مهابة له وخوفاً من قومه ، وإن كان ما يرتكبه بحقهم فعلاً مشيناً حينما يعتدي على عرضهم ، لذا فهو يحاول أن يستبدل الشعور بهذه العقدة معوضاً إياها فيما توفره المغامرات الغرامية له من مخاطر والشعور بعزة الانتصار حينما ينجح بالتسلسل وباستراق الفتاة من عين الحرس وقبضتهم أو بالتمايل على ظهر الأحقاف المعوجة والتلبد في بطونها ٠

أما الاتجاه الحركي الثاني ، فقد اختص بتجسيد لقطتين أساسيتين ارتبطتا بالسلوك الجنسي لديه ، وبروز تأثره إيروسياً بالمفاتن الحسية لجسد حبيبته ، إذ تمثل في :

١ـ حركة المعشوقة وهي تخلع ثيابها ، إذ استثمر لتجسيد ذلك ما يحيل إليه سياق الحال الذي أفضى به اقتران واو الحال بقوله : (فجئت وقد نضت لنوم٠٠٠)٠

٢ . حركة جنسية عارمة مستغرقة بالوصف الإيروسي لجسد المرأة ، وهو يسحب رأسها ويميلها إليه ٠

فالإفصاح عن سلوكه الجنسي في هاتين الصورتين بائن الأثر لا يعوز إلى قراءة دلالية متفحصة ، وهو لا يختلف عن تصوره العاطفي للقضية ذاتها فيما اكتنزه التصوير الفني في سرده لتجاربه الغرامية . كما قرأنا ذلك سابقاً . إلا إن ما يميز هذا السلوك في المشهد الأخير هو إعلانه من دون تحفظ عن سلوكه إزاء المرأة ، فضلاً عن إسهابه في تفصيل المظاهر الحسية في جسدها وتأثره بها ٠

ويبدو أن معادلة الزمان والمكان لدى امرئ القيس لا تكاد تكتمل واقعياً أو شعرياً إلا بالدوران في فلك المرأة ، وهذا ما يفصحه حضورها في المشغل الشعري لديه حينما نجده حريصاً على تدوير العدسة التصويرية يميناً وشمالاً من أجل لملمة أوصافها أو وصف علاقته بها مودة ونأياً ونفوراً وخضوعاً ٠ وقد نقابل بتساؤل حول ما إذا كان تجسيد امرئ القيس للصورة المكانية المتحركة مختصاً حصراً

بوصـف المحـور العـاطفي لتجاربـه الغراميـة مـن دون المضـامين الأخـرى التـي اكتنزتها معلقته وبقية قصائده الأخرى ؟٠والإجابة على ذلك تفضـي بـأن الشـاعر قد ضمن بقية الدلالات المعنوية في معلقته وفي غيرها من نتاجات شعره لهذه السمة الأسلوبية لأنها كما يبدو لا ترتبط بطقس فني مختص بنص ما ، وإنما تعد جزء من سلوكه الإبداعي وظرفاً من ظروف تكوينـه الفنـي ، وقد آلينا أن نناقشها في مضمار آخر من دراستنا يتفحص استجلاء طبيعة تصويره بمعزل عن تجسيد حضور المرأة فنياً في نصوصه الشعرية إبرازاً لخصوصيتها الدلالية ٠

وإذا انتقلنا لاستقراء توظيفه لهذه السمة الفنية في قصائد أخرى حفلت بالحديث عن تجارب غرامية مماثلة لما ضمنه في المضمون الدلالي لمعلقته ، كما في قصيدته التي مطلعها[١] :

ألا عِمَّ صَباحاً أيّها الطللُ البالي وَهَلْ يَعِمنْ مَنْ كانَ في العُصُرِ الخالي

إذ تكاد تجسد قصيدته هذه فلماً سينمائياً يجسد واقع علاقته بشخصية امرأة تدعى (بسباسة) ، طغت فيها الملامح الدرامية إلى الحد الذي جعل من بنية القصيدة أشبه ما يكون بالسيناريو ، فقد تحدث النص عن موقف الشاعر إبان شيخوخته مصوراً عدم فتور صبوته للنساء واحتفاظه بالحس الحماسي ونفس المغامرة الذي اعتمر ذاته أيام شبابه ، كما نقل الدلالات ذاتها التي درست في تركيب الصور المتحركة في النصوص المستعرضة سابقاً ، يقول الشاعر[٢] :

ألا زَعَمَتْ بسباسةُ اليَوْمَ أنَّني كَبِرْتُ وأنْ لا يُحْسِنُ اللهوَ أمثالي
كَذَبتِ لقدْ أُصبي على المَرْءِ عِرْسَهُ وأَمنعُ عِرْسي أنْ يُزَنَّ بها الخالي
يُضـئُ الفِراشَ وجهُهَا لضجيعِهَا كمصباحِ زيتٍ في قناديلِ ذُبّالِ

[١] ديوان امرئ القيس ، ص ١٣٩ ٠

[٢] المصدر السابق ، ص ١٣٩ وما بعدها ٠

كأنَّ على لَبّاتِها جَمْرَ مُصْطلٍ أصابَ غضاً جَزْلاً وكُفَّ بأجزالِ
ومِثْلِكِ بيضاءِ العوارضِ طَفْلةٍ لعوبٍ تُنَسِّيني إذا قمتُ سربالي
إذا ما الضجيعُ ابتزّهَا مِنْ ثيابِهَا تميلُ عليهِ هُونةً غَيْرَ مِجْبالِ
كحقفِ النَّقا يمشي الوليدانِ فَوْقَهُ بما احتبسا من لِيْنِ مَسٍّ و تَسهالِ

نستشف مما يشير إليه السياق الدلالي للأبيات أعلاه أن التوقيت الزمني للتجربة هو الزمن الحاضر ، وهذا ماثل من استقراء موقفه النفسي المتأزم مع الشخصية المذكورة ،وما تلوح به الحمولة المعنوية للفظة (كبرت) ، ومن ذا يحق التساؤل . انطلاقاً من كون النص وثيقة يستبان من خلالها أثر التكوينة الاجتماعية والنفسية للأديب بوصف اللغة محمولاً نصياً يستقى من خلاله تأثير المعطيات المذكورة في سياق المضمون الدلالي[1] . عن إمكانية احتفاظ توظيف العنصر الحركي في الصورة المكانية بالسرعة ذاتها التي توافرت فيما قرأناه من مظاهرها في التجارب المتنوعة التي تضمنها النص السابق لا سيما صدورها من شاعر كهل يحاول استعادة مجده الذكوري الآفل ؟ وهل أن حركة الشبق الجنسي العارم الذي تمتع به في ريعان شبابه مازالت بمستواها السابق أو أنها قد لحقها من الفتور والانحدار صوب الهمود والضعف ما لحقها بسبب شيخوخته ، إذا وضعنا في الحسبان أن خطابه في المعلقة قد جسد نبرة استذكارية تحتفظ بحيوية عرض الأحداث اعتماداً على سرد ما مضى منها وإن كان زمن السرد قد يحتمل وقوعه في سن متأخرة لدى الشاعر ؟ .

إنّ استقراء الإجابة عن التساؤلات المذكورة قد تستقى من طبيعة قراءتنا لتوظيف المحور الحركي في تشكيل الصورة المكانية وارتباطه دلالياً بالموقف النفسي الذي يقدمه الشاعر إزاء تجربته بما يكشف صدقه فنياً في معالجة محتواها ، أو أنه قد قصد بتوظيفها إلى إثارة فسحة تعبيرية يتقمص من خلالها شعوره بمجده

[1] ينظر المفكرة النقدية ، ص ٩ .

الفروسـي وببهوتـه الملكيـة ، إذ جسد تفحصـنا للمعـالم الحركيـة التـي طغت فـي الأبيات أعلاه تكورها على محاور متعددة كانت تتخذ المعلم المكاني المتجسد في دار بسباسة منطلقاً رئيساً ، وهذا ما سنوضحه على النحو الآتي :

أولاً : جملة الحركات الرئيسة المرتبطة بسرد الحدث وتصويره مكانياً ، إذ تتفرع هذه الحركات وفقاً لنمو الحدث داخلياً ، وما يتفرع منه من مواقف جزئية تبين خصوصية التجربة وعمقها ، وهذا النوع من الحركات ينقسم إلى قسمين :

١. الحركات الفردية التي تكتنز دلالة زمنية متقدمة ، من حيث الاندفاع الحركي الفردي لسلوكه الجنسي ، فهو يحدوه إلى تجسيد حركة عارمة لا يكترث معها إلا بسداد جوعه جنسياً ، وهذا ما تفصح عنه دلالة الفعل (لهوت) ، إذ تحصل إسناد الفعل إلى ضمير الفاعل المفرد ما اكسب الحركة هنا اتصافها بالسمة الفردية ، ولو كان سياق الحال يؤشر توافر السلوك المذكور لدى الشاعر وحبيبته على السواء لصيّر التشكيل اللفظي للفعل المذكور على نحو (لهونا) بما يوحي به الضمير المتصل من اشتراك الفعل لدى الجماعة

٢. الحركات المزدوجة بينه وبين حبيبته ، المتصلة بـ:

أ . لقائه بها واستمرار هذا اللقاء زمنياً ، إذ إن استنطاق الحمولة المعنوية لإشارته المتمثلة بقوله (لعوب) تشير إلى أفعال حركية مشتركة ذات طابع جسدي ، فضلاً عن أن ثيمتها دلالياً تحيل إلى استغراق زمني من أجل التواصل في اللعب ٠

ب . تفصيلات حركية في حيز محدود تشتمل على إبانة حركة انقضاء اللقاء ، وهي حركة مشتركة تظهر سلوكه نفسياً وهو لا يهمه من أمر الاجتماع بحبيبته سوى قضاء صبوته إليها ، وما يظهر عليه أيضاً من ارتباك فكري وجسدي إلى الحد الذي لا يغفله عن شأن حبيبته إليه في تلك الساعة بل ينسيه

حتى تذكر عدم ارتدائه لقميصه ٠ كما تبين هذه التفصيلات حركة المرأة صوبه وهي تنتظر أن يبادرها عاطفياً بما ينبئ بقيمتها لديه وعدم امتهانها ، وبما يحيل المتلقي إلى تصور تعلقها

بأطراف جسمه أو في معاونته على ارتداء ثيابه أو الالتصاق به توديعاً له ٠

ثانياً : الحركات الثانوية التي تسهم في تعضيد بنية التصوير الفني بوصفها أشبه ما تكون بوظيفة المؤثرات السمعبصرية في العمل السينمائي ، إذ شحنت الأبيات السابقة بتأثيرات حسية بارزة هدف الشاعر من توظيفها إلى تقريب مظاهر الوصف تقريباً يثير مكامن الشعور والتخيل لدى المتلقي إزاء ما يتحدث عنه ،فقد استثمر آلية التشبيه لخلق أفق تخييلي لديه يتصور من خلاله معالم الجمال والحسن المتوافرة في التركيب الجسدي لدى عشيقته، فضلاً عن التلويح بطبيعة هاجسه النفسي إزاء تلك المفاتن وتقريبه له، ويمكن إجمال المظاهر الحركية المذكورة على النحو الآتي :

١ـ حركة النار في فتيل القنديل إثناء التوهج ، وهي حركة تقابل دلالياً تلويحه إلى اتصاف جسد حبيبته بالبياض وتوهجه إليه بما يثير رغبته جنسياً ويحركه إليها ، كما أن حركة توهج بياضها وتشبيهه بحركة تماوج لهيب النار في القنديل يتوازى مع حركة خفقان قلبه إبان توتره عاطفياً ، وهنا يبرز لعنصر اللون تأثيراً حيوياً حينما يسهم في تشكيل حركية المشهد من خلال إلفات الشاعر إلى تقطع بياض وجه المرأة في الخباء المظلم ، فضلاً عن أن تشبيه فتور بياض وجهها بفتور نور القنديل في الظلام يحيل إلى فتور سلطة العقل لديه والخضوع لسلطة اللاوعي والانقياد وراء صوت غريزته ٠

٢ . حركة احتراق الخشب وتوهج الجمر كلما مسته الريح ، فضلاً عما يتطاير من شرر بسب المس المذكور أو نفخ المصطلي للنار ، وهو تشبيه يتوازى مع الصور الحسية ذات الطابع اللوني التي تصور احمرار نهدي المرأة جراء مبادلته

للغرام معها ، كما أن حركة تقطع النار قوة وفتوراً تقابل أيضا احتباس أنفاسهما وإطلاقهما إبان المجامعة ، وهنا يخلف اللون أثراً بارزاً في تجسيد الحدث تجسيداً حياً كما لمسنا ذلك في تقريبه لصورة احمرار نهدي المرأة المختلط بالبياض من صورة الخشب الأبيض الذي تأكله النار شيئاً فشيئاً فتصيره إلى جمر محترق ، كما أسهم اللون في إبانة الهاجس الإيروسي الفاضح في مخيلته التصويرية بوصفها جزء من تكوينه الذاتي ٠

٣ . حركة الوليدين فوق أحقاف الرمال المعوجة لسهولة الوطأ ولينه ، وهي حركة موازية لاندفاع جسده بشكل يسير على الملمس اللين من جسدها ، وكناية عن انصياعها لها انصياعاً تاماً ، إذ نجد أن الصورة هنا قد غلفت أيضاً بطابع حسي بارز ، إلا أن ما يفرقه عن طبيعة التصوير الفني في الصورة السابقة أن التأثير الحسي فيها قد اتصل بما يستدعي حاسة اللمس والاستشعار الجسدي ، ما اكسب الصورة بفعل معطياتها الإشارية القدرة السريعة على المقاربة الدلالية بين الصورة المجسدة واستشعار ذلك واقعياً ٠

ونظن أن إلحاح الشاعر على استشعار الدقة في تجسيد المظاهر الحسية المتصلة بميله الجنسي صوب شخصية بسباسة قد ارتبط أصلاً بفتور هذا الميل لديه بسبب تقدمه في السن وإحساس النساء القريبات منه بذلك ، ما دفعه إلى تمثل هذا السلوك بوصفه معوضاً نفسياً عن الشعور بعقدة الفقد والانكسار ، فهو متيقن من أن أجمل ما يصبو إليه هو عالم المرأة الذي يعوضه عن الإحساس بالآلام والضياع والانكسار بعد سقوط ملك أبيه وما خلف ذلك من ويلات مطاردة أعدائه له أو الحروب التي خاضها طلباً للثأر، لذا فأن ذهاب سطوة الانفعال المذكور وعزوف النساء عنه بسبب كهولته ، أو عجزه عن سداد رغباتهن سيحيله إلى الاعتقاد بتوقف الحياة والفناء والتلاشي ، بل ستتصير موتاً بطيئاً أعسر من تحققه واقعياً ، وهذا ما يدفعه دائماً إلى تكرار الحديث عن مثل

هذه التجارب والتواصل في تفريع أحداثها وتفصيلها درامياً ، لينتقل بعد الوصف الجنسي لتجربته مع بسباسة إلى الحديث عن تجربة جديدة تجمعه بشخصية نسائية أخرى تدعى (سلمى) ،إذ استهل الحديث عنها بإشارات تنبئ بالعقدة المذكورة وهو يحاول جاهداً أن يقنع المتلقي بأنه ما زال محتفظاً بالسطوة ذاتها على الرغم من اعتقاد النساء بكبره ، وذلك إذ يقول[1] :

سموْتُ إليها بَعْدَ ما نامَ أهلُها سُمُوَ حَبَابِ المَاءِ حالاً على حالِ
فقالتْ سَبَاكَ اللهُ إنَّك فاضِحي ألستَ ترى الُّسمارَ والناسَ أحوالي
فقلتُ يمينُ اللهِ أبرحُ قاعداً و لو قطّعوا رأسي لديكِ و أوصَالي
حلفتُ لها باللهِ حِلْفَةَ فاجرٍ لناموا فما إنْ مِنْ حديثٍ ولا صَالِ
فلمّا تنازعْنا الحديثَ وأسمحتْ هصرتُ بغصنٍ ذي شَمارِيخَ ميالِ
وصِرْنا إلى الحُسنى ورقَّ كلامُنا ورُضْتُ فذلّتْ صعبةً أيَّ إذلالِ
أيقتلُني والمشَرفيُّ مضاجعي ومسنونةٌ زُرْقٌ كأنيابِ أغوالِ
فأصبحْتُ معشوقاً وأصبحَ بَعْلُها عليهِ القَتَامُ سيءُ الظنِّ و البالِ
يغطُّ غَطيطَ البَكرِ شُدَّ خِناقُهُ ليقتلَني و المَرْءُ ليسَ بقتالِ
وليسَ بذي رمحٍ فيطعنَني بهِ وليسَ بذي سَيْفٍ و ليسَ بنبالِ
أيقتلُني أنّي شَغَفْتُ فؤادَها كما شَغَفَ المهنوءةَ الرجلُ الطالي
وقدْ عَلِمتْ سلمى وإنْ كانَ بعْلها بأنَّ الفتى يهذي و ليسَ بفعالِ

فالمغامرة التي يجسدها هذا المشهد غير منقطعة عن تصوير وقفته مع بسباسة ، وهذا بائن من حديثه عن تجربة جديدة يثبت لها مقدرته الفروسية وديمومة يفعان شبابه الذكوري الذي لا يمكن للزمن من أن يفتره ، مستثمراً لإبانة ذلك حشداً من اللقطات الحركية التي ترتبط بإلفات المتلقي إلى بطولته وفرادته الذاتية في التسلل وعدم تهيب المخاوف ، وهذا باعتقاده ليس متوافراً لدى غيره من

[1] ديوان امرئ القيس ، ص ١٤١ .

الفرسان المكلوفين بحب النساء والصبوة إليهن ، ويمكن إيجاز هذه اللقطات على النحو الآتي :

١ـ حركة تسلله وسموه إلى (سلمى) وتباين حركته بين وقوف وتقرفص لئلا يبصره قومها ، وهنا يستخدم الشاعر مؤثراً بصرياً بديعاً برز في تشبيه سموه إلى الحبيبة بتواتر حركات أفعى الماء وتماوج جسدها بتخالف الأمواج شيئاً فشيئاً تعبيراً عن فرحه بلقائها وعزيمته التي تكاد تسوق روحه إليها قبل جسده ٠

٢. حركة دخوله عليها وارتسام معالم الدهشة والحيرة على وجهها خوفاً من أهلها ، ثم حركة رأسها يميناً وشمالاً تخوفاً من انكشاف أمرها ، وهذا يستقى من الإشارة الدلالية التي يحيل إليها استفهامها الاستنكاري المتجسد في قولها :(ألست ترى السمار والناس أحوالي ؟) ، ومن ثم حركات ثانوية أخرى تنبئ عن خوفها ، كذلك حركات أخرى توحي بتحايله عليها لأجل استمنائها وإغوائها يحيل إليها قوله : (فلما تنازعنا الحديث وأسمحت) ٠

٣ـ حركة فردية منطبعة بالعنف والنشوة تمثلت بضمها إليه يبرزها قوله :(هصرت بفودي رأسها فتمايلت) ٠

٤. حركة مشتركة لفعل لقائهما الغرامي يحيل إليها قوله :(ورضت فذلت صعبة أي إذلال) ، وطبيعي أن تتفرع هذه الحركات وتعدد بين الفردية والاشتراك مع ما يرافقها من تأثيرات حسية ٠

٥ـ حركة الزوج إبان اعتلاء الغضب له وهو يهم بقتل امرئ القيس أبرزها التصوير الفني في النص بتأثير حسي أشبه سورة الغضب لدى الجمل الفتي شكلاً وصوتاً ٠

إن معالم السرد التي تمتع بها هذا المشهد قد منحت النص نجاحاً فنياً في تجسيد الحدث وتخييله صورياً للمتلقي ، وهذا ماثل من المتابعة الدقيقة لتعاقب الصور بما زامنها مع تطور تفاصيل الحدث ذاته، وما رافق هذا التطور من

تبـاين المواقـف الشـعورية ووضـوحها ، لا سـيما أن هذا المشـهد بالتحديد قد شـهد انفراجـاً فـي العقـدة التـي رسـمها منـذ مسـتهل تصـوير التجربـة ، فهـو حضـورياً يصـور ذاته بكونـها منسلخة عن الواقع الاجتماعي الذي يحيط بحبيبته وزوجها ، وبثقافة اجتماعية لا تشابه الأفق الثقافي لمحيطه الاجتماعي ، من حيث عدم الاكتراث والتحفظ من القدوم على امرأة متزوجة غريبة أو من غضب زوجها منها لخيانته إياه ولهتكه حرمة عرضه ، لذلك يضطرب في تفسير سلوك زوجها مثيراً دوامة من الاندهاش والاستنكار بقوله :(أ يقتلني أنّي شغفت فؤادها ؟) ، أو بتعميم سلوكه المضطرب على سلمى وكأنه يستدعيها إلى عدم الخوف والاكتراث من زوجها ، لأنها كما يرى هو لم ترتكب جريمة نكراء أو فاحشة شنيعة حينما شرعت بمبادلته للغرام وهو حق من حقوقها ، أو أن زوجها ليس جاداً وشجاعاً بما فيه الكفاية لأجل إخافته وقتله ، وذلك في قوله :(وقد علمت سلمى وإن كان بعلها بأن الفتى يهذي وليس بفعال)٠

أما إذا أمعنا النظر في البواعث النفسية التي حدت بالشاعر إلى أن يركز على المقاصد المذكورة بما يثبتها شكلاً حضورياً للمعنى ، فإنها تنم عن عقدة نفسية مستعصية في تركيبه الذاتي سببها التناقض الشديد بين أحلام يقظته وواقعه المحيط به ، فهو ما يزال ينشد عودة ملكه وأيام صبوته للنساء في ظل

ملك أبيه ، وهو يصارع بعنف تقدم الزمن به وتبدي ملامح فتور قوته وعزوف النساء عنه ، فضلاً عن انقطاع قدرته على الحوار مع الآخر بوصفهما ذاتين متساويتين اجتماعياً ، وهذا ما تظهره أحدى وقفاته الدلالية في القصيدة ذاتها ، إذ وقف متأملاً مستفهماً متعجباً من تسارع جريان الزمن به ، ومن تغير وجهه عنه، واستطالة الأمور لغير ما يحب ، وذلك في قوله[1] :

[1] ديوان امرئ القيس ، ص ١٤٣ ٠

كأنَّيَ لمْ أَركبْ جَواداً للذّةٍ ولمْ أتبطنْ كَاعِباً ذاتَ خِلخالِ

فقد دلّ قصده في قطع التواصل الحركي بعبارته: (لم أركب جواداً) وفي قوله :(ولم أتبطن كاعباً) أن يحدث مفارقة دلالية تعرض إليك إيمانه بان تفرده ذكورياً قد تحصلا بفعل الحركة الدائمة صوب المرأة وصوب ساحات الوغى وهو يعتلي فرسه ، وإنّ انقطاع هذه الحركة التي باتت نسقاً سلوكياً في تكوينته النفسية يشير إلى انعدام قوته وشبابه ودخوله في التوقيت الأبدي للموت والفناء .

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن معالم أخرى لتوظيف الصورة المتحركة في شعره ، خصوصاً نتاجاته التي لم ترتبط بوصف مغامراته الغرامية ، سنجد أنها قد عنيت بتصوير أصالة الخيل وجودتها في العدو بما يظهر لك ارتباط تركيزه على إبراز العنصر الحركي فيها بمعالم تكوينه الذاتي وإبراز انمياز فروسيته عن بقية الرجال ، ليس على صعيد اختبار ذلك في مضمار الوغى والسباق وإنما في مجال علاقته بالنساء أيضاً ، إذ لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده الغرامية من الإشارة إلى هذه القضية أو التلميح إليها ، ويبدو أن حركة الفرس دلالياً تتوازى مع كثرة تنقل الشاعر واقعاً من بلد إلى أخرى ومن مكان إلى مكان آخر ، كما تحيل أيضاً إلى الضغط النفسي الشديد المنصب على ذاته جراء التجارب المريرة التي حصدها من حياته التي شهدت انتقالاً مضطرباً من واقع إلى آخر ، فمن الغبطة التي كانت تعمه في أيام صبوته إلى النساء وانغماسه في علاقات غرامية عميقة معهنّ ، انتقل إلى واقع دموي حافل بالمخاطر والويلات العصيبة التي كانت تفرض أثرها حتى في صياغة معانيه في الغزل ، لنتلمس فيها البرود العاطفي إزاء المرأة والتركيز على الجانب الإيروسي معها ، وهذا ما اتضح من خلال اتخاذه للممارسة الجنسية متنفساً يفرغ فيه زفرات واقعه

المزري ، وتواصلاً لأحلامه التي كان يطمح إلى تحقيقها أيام ملك أسلافه ٠ ومن اللقطات البديعة التي صورها الشاعر في وصف فرسه[٢] :

وَقَدْ أغتدي والطيرُ في وكُناتِها بمُنْجردٍ قَيْدِ الأوابدِ هَيكلِ
مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً كجلمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السيلُ مِنْ عَلِ
كُمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عنْ حالِ مَتْنِهِ كمّا زَلَّتِ الصَّفْواءُ بالمُتَنَزّلِ
على الذَّبْلِ جَيّاشٍ كأنَّ اهتزامَهُ إذا جاشَ فيهِ حميُه غَليُ مِرْجلِ
مِسَحٍّ إذا ما السابحاتُ على الوَنى أثَرْنَ الغُبارَ بالكديدِ المُركّلِ

فالنص أعلاه مليء بدينامية حركية عجيبة في تصوير الخيل ، وكأنّه يحتجز بين صدور الأبيات وأعجازها فيه فرساً يضجّ ويعجّ بالحركة ، لجامه معقود بعنان قوافيها ، وقوائمه تثبت حوافرها في تشكيل ألفاظها ، فقد برع الشاعر فيها بتجسيد الفرس مكانياً بشكل استقصى فيه جملة المؤثرات الحسية التي ترتبط بمثل هذا التصوير في الحيز الطبيعي سواءً أكان منها مرتبطاً بالجانب البصري أم بالسمعي تقريباً لصورة الوصف لإدراك المتلقي ، إذ أوحى توظيفه للفعل (أغتدي) بانطلاق الحركة ضمن أفق زمني مخصوص بوقت (الغدو) ، فالطيور ضمن التوقيت المذكور ما زالت ملازمة لمواقعها ساكنة هامدة يلتصق النوم بأجفانها ، والشاعر مفعم بالنشاط يهتزّ على ظهر فرس قليل الشعر أملس الظهر ، سريع العدو لا يترك وحشاً من الوحوش والأوابد إلا أدركها وظفر بها ٠ وفي البيت الثاني منها يعطيك صورة أخرى لمواصفات فرسه بصورة تكاد تعرب بشكل رئيس عن طبيعة موقفه النفسي من دون الفرس ، فعلى الرغم من أن جودة الفرس الذي انتقاه تمهده للتماشي مع رغبات الشاعر وحركاته يميناً وشمالاً ، كراً وفراً ، إقبالاً وإدباراً ، إلا إنّ استقراء دلالات التضاد في هذه

[٢] المصدر السابق ، ص ٥١ وما بعدها ٠

الصورة تحيل إلى القلق النفسي الذي يغلب على تفكيره ، وخوفه المتواصل من إدراك مجهول الأحداث وتقلب الدهر ، فمن البديهي أن لا يرسل الفرس بالجري إلا إتباعاً لمراده ، فتراه يكر به حيناً وفي لحظة سريعة يفرّ به عكس الاتجاه ، أو يقبل به أو يدبر تبعاً لاضطراب ذاته وتأزمها ، وعلى الرغم من تقبل تخريج هذه الصورة دلالياً لوجهة أخرى تبرز أن الشاعر إنما عني بجمع أوصاف فرسه في الأحوال المذكورة ليبين جودتها من دون أن يستجمع كل تلك الحركات في زمن واحد أو حال واحدة ، وإنما في أوقات متفرقة٠ إلا إن تركيزه على جمعها من جانب ، ومن جانب آخر فان استقراء حركاته هو سفراً وحضوراً ، قتالاً ودعة ، انتصاراً وانهزاماً ، يبرز بشكل جلي التصاق هذا الوصف بتكوينه الذاتي وبكثرة ما يراود ذاته من تصورات ومشاريع لا تكاد تلتصق بمخيلته حتى تغدو فارة مدبرة عنه كفرار فرسه وإدبارها ٠

ويلحظ في تشكيل هذه الصورة جمال التأثير السمعي . البصري الذي خلفه استثمار عنصر التشبيه في تشكيلها ، فقد تضمن التشبيه المذكور المزاوجة بين نمطين حسيين لمظهر الحركة ، الأول قد تمثل في خلق صورة مكانية متحركة مصحوبة بتأثير سمعي تجسد صورة اندفاع السيل على منحدر الجبل ،والثانية اختصت بتصوير ارتطامه بالصخور وتزعزع الصخور وانجرافها مع تياره ، فضلاً عما يرافق انجرافها من صور أخرى لتدحرجها وما يرافق ذلك من أحداث أصوات شديدة ، إذ استخدم الحالين المذكورين مقارباً بين الشدة المتجسدة في اندفاع السيل وارتطامه بالصخور وشدة جري الفرس وقوته وعظيم صوته واندفاعه ٠ وفي البيت الثالث يكرر الشاعر اللقطة الأولى التي ذكرها في البيت الأول فيما يخص ملاسة ظهر الحصان ، لكنّ تصوير السمة المذكورة قد اختلط بتوظيف عنصر اللون إحداثاً لفضاء أوسع لتخيل الصورة ، وذلك في تشخيصه لصفات فرسه ، إذ نعته بالكمتة ، وهي صفة لونية تشير إلى اختلاط اللون

الأحمر باللون الأسود[1] ، ويظهر جمال التصوير الفني في هذا البيت أيضاً حينما حاول الشاعر أن يخلط توظيفه لعنصر اللون في تقريبه لصورة الفرس المنجرد بتأثيرات حسية . بصرية تمثلت بتشبيه ملاسة ظهره بالحجر الصفوان الأملس الصلب الذي تنزلق على سطحه قطرات المطر أو قدم من يسير عليه ، إذ يسعى امرؤ القيس إلى عدم قصر هيئة الاكتمال الجسدي والفروسية عليه فحسب وإنما يريد أن يضفي على كل شيء يكون بمعيته الصفات ذاتها خصوصاً أن الفرس هي جزء لا يتجزأ من تكوين الفروسية ، لذلك فأن مواصفات عليا كالمواصفات التي وصف بها فرسه لا يمكن أن تتوافر إلا لديه ، ومن ثم فإن التعامل مع تلك المواصفات التي وصفت بالصعوبة كالسرعة والشدة والجموح وملاسة الظهر لا يمكن ترويضها أو تذليلها أو التعامل معها بثقة و اقتدار إلا من قبل فارس من طراز امرئ القيس أو لدى القلة من الصناديد الفرسان ، لذلك فقد سعى الشاعر إلى طمس مواصفات الكمال الجسماني التي تتمتع بها فرسه وتغليب مقدرته الجسدية عليها ، فهو لا يكترث لتلك الملاسة لأنه يمتلك من القوة ما يجعله اثبت وأمكن على ظهره ، بل يأبى أن يقول أكاد أن أزل أو انزلق ، وإنما قد ينزلق السرج من شدة ملاسة ظهر الفرس من دون أن يزل هو عنه ، فالشاعر ماض في قصده منتصر حتى على فرسه ،لأنه لا يستطيع أن يخلع عن نفسه سطوة (الأنا المتضخمة) حتى في مثل هذا الموضع من التصوير . وفي البيت الرابع انتقل الشاعر إلى تصوير حركة الفرس وشدة اهتزامه وما يطلقه من صوت ينبأ عن قوته في العدو ، إذ يعطيك انطباعاً حسياً لحركة الفرس مع استشعار صوته المذكور مستخدماً لذلك كل ما

---

[1] يقول ابن منظور :(لون ليس بأشقر ولا أدهم ٠٠٠الكمتة لون بين السواد والحمرة يكون في الخيل والإبل و غيرهما) ٠ لسان العرب . كمت . ٠

يجعل لغة الشعر متصلة بتشخيص الملامح المرئية في الوصف بشكل دقيق ، وذلك حينما قرب بالتشبيه بين صورة الصوت المندفع من صدر الفرس وبين صوت غليان الماء في القدر وما يرافقه من حركة للفقاعات نحو السطح ، أو انكشاف غطاء القدر نتيجة شدة الغليان ٠ ولا يكاد ينقطع الوصف في البيت الخامس عن الاستمرار في التقاط الصور المتفردة لفرس الشاعر ، ولكنه يركز في هذا المضمار من التصوير على وصف قوائمه الأمامية في العدو ، إذ يذكر أن قوائم فرسه تمدّ سوية فيأتي جريه حيناً فحيناً فلا يثير ذلك غبار الأرض على خلاف خيول أقرانه التي تثير الغبار نتيجة تخالف حركة قوائمها ووقع حوافرها على الأرض ، وهكذا يستمر الشاعر في التقاط الأوصاف المتحركة لفرسه مركزاً على كل ما يضفي عليها خصوصية مفارقة لما لدى غيره من الفرسان استجابة لهواجسه النفسية التي تشعره بالانمياز في كل شئ عنهم وعن الناس والتي تنفخ في شعوره عقدة الأنا المتضخمة ٠

والذي يلحظ في بنية التصوير الفني لدى امرئ القيس بشكل عام سواءً أكان ذلك في إطار وصفه لمغامراته الغرامية أم في وصفه للفرس ولغير ذلك من مشاهد الطبيعة أنه يعتمد على الرؤية المحسوسة في تشكيل الصورة ولجزئياتها المكانية من دون إضفاء مسحة تخييلية تخرق تواتر الوصف المألوف ، وحتى الموازاة التشبيهية التي اعتمدها كمؤثرات سمعية وبصرية لتجسيد المكان وما يجول فيه من مشاهدات جامدة أو متحركة فإنه لم يركز على إنماء فضاء تخييلي خارق للعادة و المألوف ، ومع كل ذلك فإن هذا لا يعني القطع بأن تصويره الحسي قد خلا تماماً من ومضات إبداعية للخيال ، بل تخضع تلك الومضات لنسج مخيلته الشعرية عامة بما يفصل الإبداع عن الرتابة الملموسة في التصور الذهني للكلام العادي ، لأن دخول تصوير الأشياء في مضمار الإبداع يخضعها لرؤية مخصوصة من الخيال بشكل عام ، كما أن الومضات

المذكورة تخضع أيضاً لمخيلته الشعرية حينما يعمد للمقاربة بين الأشياء بالتشبيه ليحفز توظيفها مخيلة المتلقي لاستجماع الأوصاف التي يقدمها التشبيه في تشكيل صورة مخصوصة للمعنى وهي أوصاف مستغرقة بذكر الجزئيات الحسية المرئية ، ما يجعل المتلقي حاضراً في مضمار التأثيرات الدلالية التي توخى الشاعر توصيلها إليه متمازجاً معها تمازجاً شعورياً فاعلاً ٠ وقد يكون تركيز امرئ القيس على تجسيد الأوصاف المحسوسة متأتياً من نزعة واقعية تحصلت لديه بفعل واقعه الحياتي الصعب على الرغم من اختصاص مضامين شعره بالحديث عن تجارب رومانسية ، فهو في كل ما سردناه من تجارب غرامية لم يجسد واقعاً حقيقاً للحب ، وإنما انشغل بتسليط إبداعه على التقاط المشاهد الخليعة التي تصور نزعته الجنسية السادية ليعلن من خلالها انتصاره المستمر على النساء وهزيمة أزواجهن أو التشهير بغباء الحرس حينما ينجح بتخطيهم تسللاً إليهن إظهاراً لانمياز فحولته وفروسيته من دون رجال العرب كافة ٠

وكلامنا السابق لا يشير إلى خلو شعر امرئ القيس كلياً من لمحات تخييلية ، وإنما تقصد بالدرجة الكبرى الإشارة إلى أن تشكيل التصوير الفني في شعره الغزلي قد خلا من الظاهرة المذكورة ، إذ يظهر استقراء تشكيل المعنى في شعره خصوصاً ما يتصل ببنية التصوير الفني وجود لمحات تخييلية جميلة لكنها تتماز بالقلة قياساً بهيمنة الصورة الحسية فيه ، ومن قبيل ما أشر من معالم الصورة التخييلية في شعره قوله في وصف الليل[١] :

ولَيْلٍ كمَوْجِ البحرِ أرخى سُدولَهُ عليَّ بأنواعِ الهُمومِ ليبتلي
فقلتُ لهُ لمَّا تمطّى بصُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أعجازاً ونَاءَ بكَلْكَلِ

[١] ديوان امرئ القيس ، ص ٤٨ ، ٤٩ ٠

ألا أيُّها الليلُ الطويلُ ألا انَجلي بصُبْحٍ وما الإصباحُ منْكَ بأمثلِ
فيا لكَ مِنْ لَيْلٍ كأنَّ نجومَهُ بأمراسِ كتانٍ إلى صُمٍّ جَنْدلِ

إذ تعكس هذه الأبيات وقفة نفسية متأزمة لذات الشاعر استثمرت التخييل الفني للإيحاء بظلامية هواجسه وتفكيره وإحساسه السوداوي بالأشياء المحيطة به ، فشدة ظلام الليل و تعتيمه على الأشياء المحيطة بحيزه المرئي جعله يتحسس في هذا الليل حركة متسارعة صوب إزعاجه و تنغيصه ، متناوبة في التخييم على الأشياء فتحيلها قاتمة تتلبد بينها الأشياء كتلاطم الموج الهائج في عباب البحار حينما يميل لونه إلى القتوم ، وهذه الحركة التي يلتمسها ليست حركة طبيعية لمشهد الليل ، بل هي مقصودة منه بوصفه ذاتاً واعية تقف موقف الند له ، لذا تعامل مع ما استجلبه الليل في البؤرة المكانية المحيطة به من ظلام حالك وسوداوية مقرفة بأنه فعل مقصود ينوي من خلاله أن يعتم الأشياء في وجهه لأنه يشخص له بصفة فارس مفعم بالحيوية كذاته الطامحة ، يتمطى جواده غير مكترث بحاله ، بل يكاد يتغافل الشاعر إلى الحد الذي يعطيه دبر حصان ظلامه القتوم بدلاً من أن يعي نداءه بأذن صاغية ، ما جعل الشاعر متأزماً متوتراً سيء المزاج ، إذ إن الصورة التي تخيل بها الليل تكاد تكون صدى لتصوراته النفسية لواقع الحياة والمجتمع بل جزء من تركيبته الثقافية ، فهو دائب على أن يظهر في معاني أشعاره صورة الفارس الهمام المنتصر ، ما جعل خطابه الشعري منطبعاً بهذه النبرة حتى في صميم تجاربه الغرامية ، لذا نستشعر في خطابه لليل هذه النبرة المتعالية التي اختلطت بتوظيف أسلوب النداء لدلالة الزجر تارة ، وبالأمر تارة أخرى بما يفيد التهديد وكأنه يسمع خطابه الجهور ويعقل مقاصده طالباً منه الانكفاء والانجلاء ٠ لذلك جسدت هذه الصورة المتخيلة بعداً جمالياً أسهم في تعضيد الأثر الدلالي للنص في جذب المتلقي للتفاعل مع مقاصده خصوصاً وهو يترصد ذهنياً الالتفات إلى جزئيات

الصورة المكانية بطابعها الحركي ، كحركة تراسل أمواج البحر ، وحركة انسدال الستار ، وحركة تمطي الليل للفرس بهيئته المشخصة ، واستدارته بما جعل دبر الفرس مقابلاً للشاعر ، فضلاً عن صورة حركته وهو ينادي الليل ويلوح بيديه ويعلي صوته ٠

وإذا انتقلنا لاستبيان المقاصد الدلالية لتوظيف الصورة المكانية المتحركة في شعر عمر بن أبي ربيعة المخزومي ، وارتباط ذلك بموقفه النفسي في نطاق تجاربه التي جسدها في نتاجاته الشعرية للمسنا امتلاكه للتقنيات الفنية ذاتها التي تملكها امرؤ القيس سابقاً في توظيف الصورة الفنية في وصف الأحداث والأشياء وما يرتبط بها من إدراك حسي لتفاصيلها الدقيقة ، هدفاً إلى التأثير في إدراك المتلقي تأثيراً فاعلاً لا ينكفئ من خلاله على المتابعة الخارجية لمحتوى التجربة و إنما يختلط مع إبداعه بحضور شعوري مشترك يوصله بموقفه النفسي الصادق من التجربة التي يتحدث عنها ، بشكل يستطيع المتلقي من خلاله تصيد ما يبثه اللاوعي من انعكاسات نفسية واجتماعية تجسد سلوكه الذاتي وموقفه من المجتمع المحيط به ، فضلاً عن الكشف عن طبيعة الوسط الاجتماعي الذي يعايشه وما فيه من أنساق ثقافية قد أثرت على أفق مقدرته الإبداعية٠

وتكاد تكون السمة الحركية ملمحاً بارزاً في تشكيل الأداء الفني للصورة لدى ابن أبي ربيعة ، والنصوص التي تؤشر توافر الظاهرة المذكورة لديه كثيرة سواء أكانت مرتبطة بتشكيل الصور المكانية أم بتشكيل بقية أنماط الصور الأخرى ، منها قصيدته الرائية التي خص تجربتها بالوصف الغزلي ، إذ يقول فيها[1] :

هيّجَ الشوقَ مغانٍ و صيرْ دارسات قد علاهنَّ الشجرْ

[1] ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٦٠ ، ٦١ ٠

ورياحُ الصيفِ قد أزرتْ بهِ تنسجُ التربَ فنوناً و المطرْ
ظلتُ فيها ذاتَ يومٍ واقفاً أسألُ المنزلَ هل فيهِ خبرْ
للتي قالتْ لأترابٍ لها قطفٌ فيهنَّ أنسٌ وخفرْ
إذْ تمشيْنَ بجوٍّ مونقٍ نيرِ النبتِ تغشاهُ الزهرْ
بدماثٍ سهلةٍ زينتُها يومَ غيمٍ لم يخالطْهُ قتزْ
قدْ خلونا فتمنينَ بنا إذْ خلونا اليومَ نبدي ما نسرْ
فعرفنَّ الشوقَ من لباتها وحبابُ الشوقِ يبديهِ النظرْ
قلْنَ يسترضينها منيتنا لو أتانا اليومَ في سرٍّ عمرْ
بينما يذكرنني أبصرنني دونَ ميْلِ القيْدِ يعدو بي الأغرْ
قلْنَ تعْرفْنَ الفتى قلْنَ نعمْ قد عرفناهُ وهل يخفى القمرْ
ذا حبيبٍ لمْ يعرّجْ دوننا ساقَهُ الحيْنُ إلينا والقدرْ
فأتانا حيْنَ ألقى بركَهُ جمل الليلُ عليهِ و اسبطرْ
ورضابُ المسْكِ من أثوابهِ مرَّمر الماء عليهِ فنظرْ
قدْ أتانا ما تمنينا و قد غيّبَ الإبرامَ عنّا والقذرْ

إذ نلمس في النص أعلاه تركيز الشاعر على سرد تجربة مخصوصة طغى فيها اعتماد العنصر المكاني في تفصيل جزئياتها وكأنّه يجعل منه وسيطاً روحياً يستحضر من خلاله ذاكرته مفتشاً فيها عن جزئيات الحدث وما ترتبط به من مشاهدات حسية تستجمع الإلمام بسينوغرافيا المكان وما تحصل في إطاره من أفعال حوارية ، إذ يتقصد من خلال ذلك اختزال المسافة زمنياً بين ماضي الحدث وحاضره ، فيكون تصوير الحدث في إطار النص مجسداً لبعدين دلاليين ، الأول يشير إلى تجربة كامنة في فضاء ذاكرة الشاعر ، والثاني يمثل تجربة إبداعية حاضرة في الأفق التعبيري للنص تتجدد بحضور المتلقي وهو يتلاقح مع مؤثراته الدلالية سواء أكان هذا التأثر معقوداً بما يثار في وعيه من

انطباعات سريعة أو يتأثر به عن طريق التأثير السيميائي للغة النص فيدعوه ذلك إلى اعتمال ذاته في قراءة المعنى وفقاً لمرجعياته الثقافية المتنوعة ٠ ابتدأ الشاعر نصه بمستهل تصويري . كما يستهل مخرجو الأفلام السينمائية نتاجاتهم الفنية بمشاهد تصويرية مخصوصة ترتبط بالمغزى العام لموضوعاتها . يثير انطباعاً نفسياً عاماً يمثل الثيمة التي تدور حولها تجربته ، إذ نجد أن توظيف الفعل (هيّج) . وإن كان ماضياً . لكنّه ينطوي على شحنة حركية تكاد تقربه من الحاضر لأن اقترانه بلفظة (الشوق) يؤكد استمرار توتره نفسياً للقاء من يحب ، هذا التوتر يزداد أثره إبان تأمله لرسم المنازل الدارسة التي كان يقطنها أحبته ، والصير المحيطة به وعلو الأشجار وتشابك بعضها ببعض ، فضلاً عن تآكلها بعصف الرياح وهبوبها ، لذلك اعتمد الشاعر على بنية التصوير الفني لخلق مفارقة دلالية بين الحال السابقة للمعالم المذكورة وما كان يعتري ذاته نفسياً ، بما تصيرت إليه بعد هجر أهل محبوبته لها ، إعلاماً للمتلقي بعمق الأثر المذكور في ذاته وملازمة الشوق له ، ولعل قراءة المشاهد التي اشتملت عليها القصيدة تنبئ بمصداق مزاعمنا في ذلك ، فقد جسد المشهد الأول وقفة تصويرية . كما ذكرنا آنفاً- انطبعت كلياً بهواجسه النفسية وهي ترتبط بالبؤرة المكانية التي هي المحرك الموضوعي لتجربته ، إذ زيّن تحريك الوصف فيها بانحراف أسلوبي خلفه توظيف المجاز في تشكيل الصورة فيه ، وذلك في قوله (أسأل المنزل) ، فأفقه التخيلي يحول الدار ذاتاً عارفة تقوى على إدراك انفعاله ولهفته إلى معرفة أحوال أحبته وتصرف أفاعيل الدهر بهم ، بل تقوى حتى على الرد بالإجابة عن ذلك ٠ وهكذا كان وصفه لما ارتبط بمكان التجربة وما جسده حركياً في إطاره ، كما يتضح ذلك تحديداً في البيت الرابع من القصيدة ،وما يتلوه من الأبيات جزء من دوامة التساؤل الطويل الذي لف بها الدار رغبة في معرفة حال محبوبته ، لتلمس تراقص ذاته وهو يتناغم مع الوصف الحركي

لحركتهـا مـع رفيقاتهـا وأغلـبهن أوانـس جمـيلات مـن ذوات الحشـمة و الحياء ، كتركيزه على وصف حركة رأس حبيبته وهي تتلفت بالحديث إليهن أو بحركتهن وهن يتنزهن كما يشير إلى ذلك قوله (إذ تمشين) ، أو في تصويره لاتفاق المعالم الجمالية التي يبرزها وصفه لهن مع المؤشرات ذاتها التي يصف بها الطابع المكاني الخاص بالحدث بما يظهر أثر المكان دلالياً في تكوين تجربته المذكورة ،وهذا ما يتجسد في التقاطه لصور جانبية سلطت عدسته على وصف مروج خضراء متفتحة الأزهار في جو لطيف غائم من دون مطر ، أو كيف تتمشى النسوة المذكورات على أرض دمثة لينة قوامها رملية يجعل حركاتهن بالمشي هادئة من دون توعر أو اضطراب مخافة اتساخ أقدامهن وثيابهن إذا ما كانت الأرض ترابية ، وهذا ما يوحي به قوله (لم يخالطه قتر) ، بل تراه يعمد لإثارة المتلقي ثانية باستعارته للأرض زينة كزينة النساء ، إذ يصور الأرض بصورة تشخيصية وهي تغار مما فيهن من زينة وتبرج ، لذا تزينت حتى لا تعاب بألسنة النسوة ، كذا حال السماء التي عشقت هذا الجمال فاستجلبت الغيم لتظليلهن مخافة أن يشعرن بالحر وبغرثة العطش ما استدعاه إلى ذكر الغيم غير الممطر إشعاراً بلطافة المكان ٠ ويبدو أن للتأثير الثقافي لبنية النص القرآني في الوعي الأدبي للعصر الذي عايشه ابن أبي ربيعة أثراً مخصوصاً في تشكيل الملكة الفنية للأدباء عامة ، ولدى شاعرنا بشكل خاص ، وهذا ما يتجسد في انطباع ملكته التصويرية بالمؤثرات الجمالية للوصف القرآني خصوصاً ما ارتبط منه بتجسيد المكان ، ما ورث في نتاج ابن أبي ربيعة تعالقاً مخصوصاً بالقضية المذكورة وهذا ما يتجسد بتقارب وصفه الحسي لمعالم الارتياح والانشراح التي خلفها الغيم على شعور النسوة المذكورات مع المعالم ذاتها ، التي وصفها القرآن الكريم فيما أنعم به الله عزّ وجلّ على بني إسرائيل حينما بعث تبارك وتعالى الغيم ليقيهم سطوة الشمس وشدة الحر ، كما في قوله

الكريم : ((وظللنا عليكم الغمام وأنزلنا عليكم المن والسلوى))[١] ، وقولـه عزّ وجلّ : ((وظللنا عليهم الغمام وأنزلنا عليهم المنّ والسلوى))[٢] ٠إذ نلمس جلياً التقارب الدلالي والفني بين ما وظف فنياً في الآيات المذكورة وبين توظيف الشاعر للمعنى ذاته في النص السابق ٠

بعد ذلك يتابع الشاعر سرد التجربة وما تشتمل عليه من أحداث فرعية مستثمراً بنية التصوير الفني لاستنفار المتلقي حسياً للتفاعل مع ما يسرده له ، إذ عني في هذا المضمار من التعبير بتقفي الآثار الحركية المتعلقة بالوصف المكاني للتجربة ، كإشارته إلى صورة حركة النسوة ودخولهن إلى خلوة مكانية بعيدة عن المرأى لأجل أن يتحدثن من دون تقييد فيما يستحببن من كلام ، إذ يبرز البيت الثامن والتاسع من القصيدة نقل الوصف العام للنسوة إلى وصف خاص يرتبط بشخص حبيبته ، وذلك حينما عرفن لظى الشوق في عينيها ما دفعهن إلى استفزازها وإحراجها قصداً للتخفيف عنها والأنس بأخبارها مع من تحب والاستماع إلى وصفها له ولجماله ٠ وفي الواقع نجد أن الشاعر في المشاهد السابقة قد رسم ما يشعر بنرجسيته المتضخمة التي تخالف السلوك النفسي لامرئ القيس ، فامرؤ القيس بسبب ساديته الجنسية لا يكترث بتعدد النساء أو انحصار تجربته بشخص امرأة واحدة وإنما جل ما يهمه من الأمر ظفره بالتلذذ حسياً بمفاتن المرأة الجسدية وما يفرغ كبوته الجنسية المتعطشة معها ، بينما نجد أنّ ابن أبي ربيعة يكاد يكون أضعف في ذلك من صاحبه ، يقتصر ميله إلى النساء بما يشعره باحتفائهن بجماله ، فذاته لا تتشبع من وله امرأة واحدة به وإنما تحثه للوصول إلى الحالة التي تجعله أمنية جمع غفير من النساء ،

---

[١] سورة البقرة ، الآية ٥٧ ٠

[٢] سورة الأعراف ، الآية ١٦٠ ٠

وأصدق ما يعضد رؤيتنا المذكورة في ابن أبي ربيعة أن بعض المضآن الأدبية تروي التفات الحدس النقدي لدى المتقدمين إلى انصباغ نتاج الشاعر بهذا السلوك بوصفه ارتداداً نفسياً لتركيبه الذاتي[٣] ، كذلك أن استنطاق الحمولات المعنوية التي انطبع بها النص تعضد ما أشرنا إلى السلوك المذكور لدى الشاعر ، إذ يقودك البيت العاشر وما تتلوه من أبيات القصيدة السابقة إلى التعرف على تركيز الشاعر على تجسيد المظاهر الحركية للنسوة ، وهذا بائن من استقراء طبيعة الخطاب الذي تضمنه سرد التجربة ، إذ نجد اقتران تسلط الأنا الذاتية لديه بالحديث بضمير الجمع للمتكلم في توجيه حديث النسوة صوب ذاته كما في قوله (يذكرنني) ، (أبصرنني) (عرفناه) ، (ذا حبيب لم يعرج دوننا) ، (فأتانا ، قد أتانا) ، (ما تمنينا) ، (غيب الإبرام عنا) ، فهو يحبذ عرض الإغراء الذي لا يقتصر على فتاة واحدة ، كذلك لا يحبذ أن يصدر الغزل ممن تصبو إليه فحسب ، وإنما يطمح إلى فعل جماعي متعدد المصادر ليستكمل به شعوره بالعظمة والتعالي نظراً لغناه ولمنزلته اجتماعياً لكون أقاربه هم من الخلفاء والأمراء والولاة ٠ وما يجدر ذكره إزاء القضية المذكورة دخول النص في علاقة تناص مع تجربة قرآنية أخرى تماثل بها توافر الفعل النسائي الجماعي مع ما احتوته تجربة ابن أبي ربيعة ، وهي تجربة سيدنا يوسف (ع) مع امرأة عزيز مصر والنسوة اللواتي دعتهن ليشهدن جماله وليتعرفن على سر ولهها به ، فحبيبة عمر تدعو رفيقاتها إلى الحضور في مكان يوصف بالجمال والنضارة يسوده جو مونق لطيف ، وهذا التصوير . كما تعرفنا إليه سابقاً في

---

[٣] ينظر كتاب الأغاني ، ١ / ١٢٣ ٠ وقد تطرق الدارسون المحدثون إلى القضية ذاتها معالجين ذلك في استبيان الموقف النقدي لدى العرب من التغزل بالمرأة خصوصا لدى ابن أبي ربيعة كالدكتور داود سلوم ، ينظر مقالات في تاريخ النقد العربي ، ص ٥٦ ٠ والدكتور بدوي طبانة ، ينظر دراسات في نقد الأدب العربي ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ ٠

قراءتنا لبنية التصوير الفني في مطلع القصيدة ذاتها . يتقابل مع طبيعة التصوير الفنـي الذي يتضمنه قولـه تعالى ((فلمّا سمعت بمكرِهنَّ أرسلتَ إليهنّ واعتدت لهـنّ متكئـاً))[١] ، كـذلك الأمـر مـع تقابـل تصـويره لحـديث النسـاء وملامتهن لحبيبته على كلفها بحبه واستغرابهن الشديد من ذلك كما يوحي به قوله (فعرفن الشوق في مقلتها) أو في قوله (قلن يسترضينها منيتنا لو أتانا اليوم في سر عمر) ، مع موقف صديقات امرأة عزيز مصر من ولهها بيوسف واستغراقها بالكلف به ، كما تجسد ذلك في قوله تعالى ((وقال نسوة في المدينة امرأت العزيز تراود فتاها عن نفسه قد شغفها حبّاً إنّا لنراها في ضلال مبين))[٢]، كذلك توازي المضمون الدلالي في قوله[٣] :

بينما يذكرنني أبصرنني دون ميل القيد يعدو بيْ الأغرْ

قلْنَ تعرفْنَ الفتى قلنَ نعم قد عرفناه و هل يخفى القمرْ

مع معنى الآية الكريمة في قوله تعالى ((وقالت اخرُجْ عليهنّ فلمّا رأينَه أكبرنَهُ وقطّعنَ أيديَهُنّ وقُلْنَ حاشَ للهِ ما هذا بشراً إنْ هذا إلا ملك كريم))[٤] ، فعلى الرغم من تباين موقف الشاعر عن موقف يوسف (ع) دلالياً في الاستجابة لتأثيرات الإغراء التي مارستها النسوة ، إلا إن التناص ما بين التجربتين قائم من خلال تركيز الشاعر على محاولة الوصول إلى الحالة التي زامنها نبي الله (ع) من حيث التعرض لإغراءات متعددة لنساء عدة استشعاراً لنرجسيته التي تحاول أن تضعه الرجل المثالي في التصور الغرامي للنساء بشكل عام ٠ ومما يحتسب جمالياً في بنية الشكل الفني للقصيدة السابقة أن توظيف بحر شعري

---

[١] سورة يوسف ، الآية ٣١ ٠

[٢] سورة يوسف ، الآية ٣٠ ٠

[٣] ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٦١ ٠

[٤] سورة يوسف ،/ الآية ٣١ ٠

كبحر الرمل ، وهو بحر يتصف بمزايا إيقاعية متفردة من حيث اتسامه بالرشاقة الإيقاعية و الانسيابية النغمية التي تهبه التأثير الحسي الوجداني في السمع ، قد أسهم بشكل فاعل في تعضيد بنية التصوير الفني لهذه القصيدة وتعاقب زمن الصور فيها بما يحقق أثراً نفسياً فاعلاً في ذات المتلقي يبعثه للتعلق بمجريات سرد التجربة وكأنّه يستحضرها بوصفها إفرازاً اجتماعياً مقترناً بذاته خاصة كما هي في وجدان الشاعر ٠

ولعمر بن أبي ربيعة قصائد أخرى تشابه في مغزاها الدلالي القصيدة السابقة ، إذ لا تفترق كثيراً عما فيها من قدرة مونتاجية وظفت لتناقل الصور الحركية وتنظيمها في فضاء النص ببنية سردية متفردة ، منها قصيدته التي مطلعها[١] :

ليتَ هنْداً أنجزتنا ما تعدْ وشفتْ أنفسنا مما تجدْ

إذ لم يقتصر التقارب الفني فيهما على التوحد موضوعياً في غرض القصيدة فحسب ، وإنما تشاكلتا حتى في انتقاء الشكل الإيقاعي لوزن القصيدة ، فقد نظمت القصيدة الأخيرة أيضاً على بحر الرمل المحذوف الضرب والعروض كسابقتها على الرغم من اختلاف النسق الصوتي الذي احكم به بناء قافيتها ذات الروي الدالي ٠ ومن النماذج الشعرية الأخرى التي أبرزت حركية الصورة المكانية في شعر ابن أبي ربيعة قصيدته التي مطلعها [٢]:

أمنْ آلِ نعْمٍ أنتَ غادٍ فمبكرُ غداةَ غدٍّ أمْ رائحٌ فمهجرُ

وفيها يسرد مغامراته الغرامية على شاكلة أسلوب امرئ القيس في معلقته ، وذلك إذ يقول [٣] :

إذا زرْتُ نَعْماً لمْ يزلْ ذو قرابةٍ لها كلمّا لاقيتُها يتنمّرُ

---

[١] ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ١٨٥ ٠

[٢] المصدر السابق ، ص ١٢ ٠

[٣] المصدر السابق ، ص ١٣ ٠

قفي فانظري أسماءُ هلْ تعرفينَهُ أهذا المغيريُّ الذي كانَ يُذكرُ
أهذا الذي أطريتِ نَعْتاً فلمْ أكنْ وعيشكِ أنساهُ إلى يومِ أقبرُ
فقالتْ نعمْ لا شكَّ غيّرَ لونَهُ سُرى الليلِ يحيي نصَّهُ و التهجرُ

فهو يستعرض سجلاً طويلاً من مغامراته ، يصور فيها ارتياده لأرض الحبيبة وصبوته إليها وموقف أهل حبيبته منه تلويحاً بفروسيته وشجاعته كما فعل امرؤ القيس من قبل ، وذلك في قوله (إذا زرت) بما يوحي بوصف استيائهم منه ، كحركة الرجل الذي يسأل عنه وهو يهم بغضبه ذهاباً وإياباً ، فضلاً عما يصاحب ذلك من حركات ثانوية توحي بغضبه كصفق اليدين وجر اللحية أو تلاعب عينيه وانتفاخ أوداجه ومن ذا استعار لوصف غضب قريبها صفة النمر الهائج الذي لا يلاقى إلا وهو غضبان شرس كما يوحي بذلك تصويره للمعالم المذكورة في قوله : (قفي فانظري ٠٠) إذ يطالب فيه زوجته التي تدعى أسماء لتتعرف إلى من قصد دارهما ، وفي ذلك دلالة على أن إثارتها حركياً إلى الوقوف والنظر قد تخفف الضغط عليه نفسياً حينما يحاول أن يحقق ظنه في هوية الطارق ، خلافاً لجلوسها من دون حركة الذي يجعله متفرداً ويحقق أمام زوجته ضعفه ونكوصه عن الدفاع عن حرمه وهذا واضح من توظيفه لأسلوب الاستفهام الذي يوحي بتجاهله والتقليل من شأنه ، لذا تقمص الشاعر بشخصية الزوجة في تسويغ ما عليه من هيئة زهيدة مدعياً على لسانها بان السفر قد نال منه ما نال ، وعتّم الليل ما عليه من هيبة ٠ وعلى هذا النحو الدرامي يمضي الشاعر في سرد الحدث متبعاً ذلك بمشاهد حركية أسهمت زمنياً بتطوره من موقف إلى آخر ، كما يلاحظ ذلك في الأبيات التي تتلو ما ذكرناه سابقاً ، وذلك إذ يقول [١]:

[١] ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ١٤ ، ١٥ ٠

فبتُّ رقيباً للرفاقِ على شفا أحاذرُ منهم مَنْ يطوفُ وأنظرُ
إليَّهم متى يستمكنُ النومُ منهمُ وليْ مجلسٌ لولا اللبانةُ أوعرُ
وباتتْ قلوصي بالعراءِ ورحلُها لطارقِ ليلٍ أو لمَنْ جاءَ معورُ
فدلَّ عليها القلبُ ريا عرفتُها لها وهوى النفسِ الذي كادَ يظهرُ
فلمَّا فقدتُ الصوتَ منهمْ وأطفئتْ مصابيحُ شبَّتْ بالعشاءِ و أنورُ
وغابَ قميرٌ كنتُ أهوى غيوبَهُ وروّحَ رعيانٌ ونوّمَ سمّرُ
وخُفّضَ عنّي الصوتُ أقبلتُ مشيةَالـ حبابِ وشخصي خشيةَ الحيِّ أوزرُ

نلاحظ في الأبيات أعلاه تركيز الشاعر في تجسيد كل المشاهد الحسية المرتبطة بزيارته للحبيبة وما فيها من تفصيلات لحركته المرتبطة بذلك الحدث، تثبيتاً لما يصفه في ذهن المتلقي بحيث يثير فيه عنصر التشويق الإثارة ليتابع معه تطور الحدث المذكور وانتقاله إلى حدث آخر بالصيرورة ذاتها وهذا ماثل من خلال ما تتضمنه الدلالات السيميائية التي شحن بها لغة النص ، فقوله (بتّ رقيباً) يدل على طاقة حركية تتضمن التنقل السريع في نطاق حيز التجربة ليترقب من خلال ذلك حركة الحرس بحلول وقت العشي ، ويستمكن مواقعهم تمهيداً لاختراقها ولاستغفالهم تاركاً قلوصه عرضة لهجمات الأوابد والوحوش من دون اكتراث ، لأن ظفره بزيارة الحبيبة يدعوه لبذل كل فيس و غال ، وهكذا يمضي الشاعر في الحديث عن تجربته المذكورة إذ يقول[٢] :

فحييتُ إذْ هنَّا عليكَ ألمْ تخفْ وقيتَ وحولي مِنْ عدوِكَ حُضّرُ
فواللهِ ما أدري أ تعجيلُ حاجةٍ سرتْ بكَ أمْ قدْ نامَ مَنْ كنتَ تحذرُ
فقلتُ لها بلْ قادني الشوقُ والهوى إليكِ وما نفسٌ من الناسِ تشعرُ

فقالتْ وقدْ لانتْ وأفرخَ روعُها كلاكَ بحفظٍ ربُّك المتكبّرُ

[٢] المصدر السابق ، ص ١٥ ، ١٦ .

فبتُّ قريرَ العينِ أعطيتُ حاجتي أقبّلُ فاها في الخلاءِ فأكثرُ
فأنتَ أبـا الخطابِ غيرَ مدافعٍ عليَّ أميرٌ مـا مكثتَ مُؤمّرُ
فيـا لكَ من ليلٍ تقاصرَ طولُهُ ومـا كانَ ليلي قبلَ ذلكَ يقصرُ

إذ تفصـح الأبيـات أعـلاه عـن حـب الشـاعر للحـديث عـن صـولاته الغراميـة وشجاعته في زيارة الحبيبة ليلاً ، إلا إننا نجد في هذا المقطـع من النص مفارقة أسلوبية بين الموقف الذي جسده ابن أبي ربيعة وبين ما جسده امرؤ القيس من قبل في الغرض ذاته حينما وقف وقفات عديدة أفصح فيها عن استعراض قواه العضلية وعنجهيته الملكية لأجل استمالة حبيبته إلى نزواته الجنسية أو تهديد أهلها فيما إذا مانعوا من زيارته لها ، وهذا ما لا نلمسه في سلوك ابن أبي ربيعة ، إذ يبدو أنّ لمكانته الاجتماعية المرتبطة بنسبه القرشي الذي يصله برسول الله (ص) وبالخلفـاء الراشـدين (رض) ، وبخلفـاء بنـي أميـة [١]، فضـلاً عـن التطـور الحضـاري الـذي شـهده المجتمـع العربـي ومـا اسـتحدث فـي أنسـاقه الاجتماعيـة من قيم ارتبطت بالدين الإسلامي ، أثراً في فتور اندفاعه صوب النساء قياساً بالكندي ، إذا وضعنا في الحسبان تقدم السن به وملامة أقاربه القرشيين له على ولعه بالتشبيب بالنساء ووصفهن حسياً[٢] ٠ ومع ذلك كان الشاعر حريصاً على التقاط الصور الحركية التي تصور اندفاعه الشديد إلى شخص محبوبته بما يوحي بصبابته وهيامه العاطفي بالمرأة ، خصوصاً الصور التي انطبعت بإطار سردي يجمعه بشخص حبيبته ، كما يبدي ذلك قوله (بل قادني) ، إذ ينفتح بحمولاته المعنوية على الإشارة إلى الكم الحركي الواسع في فضاء الحدث مغطياً بذا كل الحركات التي ارتبطت بمحور تجربته كحركات المرأة خوفاً وخجلاً ، أو مبادلته إياها الحب والغرام ٠ ومن الجدير بالذكر أن

[١] ينظر الشعر والشعراء ، ص ٢٧٦ ٠ ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ٩ ٠
[٢] ينظر الشعر والشعراء ، ص ٢٧٦ ، ٢٧٨ ٠

يحظى وصف الليل بمكانة مخصوصة في قصائد الغزل لابن أبي ربيعة جرياً على عادة امرئ القيس وهو يسقط تأزمه النفسي على تصوير المشاهدات الطبيعية ، ولكن وجه الإسقاط المذكور قد يتباين بين الشاعرين ، إذ لمسنا سابقاً تضجور امرئ القيس من طول الليل بما يتفق مع طول الهم والفقد الذي يعتري ذاته ، أما عمر فعلى النقيض من صاحبه يجن جنونه من قصر ليله ، إلى الحد الذي يستثير فيه مخيلته الفنية ليحقق صورة منزاحة عن الواقع تجسد حديثه مع الليل مترجياً إياه بان يبطئ لتدوم فرحته وليطول أنسه بحبيبته ، ويبدو أن لاستقرار حياته الاجتماعية وعدم تعرضه للنكبات المتكررة كالتي مر بها امرؤ القيس فضلاً عن غناه ، قد بعثه إلى أن لا يصور الليل كما صوره صاحبه ، وأن لا يكون للون الأسود أثر في تشكيل صورته ٠

وإذا تفحصنا طبيعة التصوير الفني في شعر ابن أبي ربيعة خصوصاً ما يتصل منه بتصوير المشاهدات الطبيعية الأخرى كوصف الخيل مثلاً ، للحظنا أنّه لا يركز كثيراً على رسم الجانب

الحركي للخيل ، وإنما يعرج على ذلك تعريجاً سريعاً يعدّ فيه الخيل صفة لازمة لإثبات فروسيته وفحولته ، لذا فإن وصفه لذلك يرتبط بشكل رئيس بمحور التجربة الكبرى ، أو تقليداً فنياً يحاول من

خلاله أن يرتبط بصورة البطل المثالي كما يصوره الموروث الأدبي لدى العرب في تجارب مماثلة وإن كانت الخيل مستخدمة في عهده ومؤشراً رئيساً لإثبات الفروسية ، ومن ذلك قوله الذي عالجناه سابقاً[1] :

بينما يذكرنني أبصرنني دونَ ميلِ القيدِ يعدو بيْ الأغرْ

[1] ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ٦١ ٠

وقد يكون مرجع ذلك إلى طبيعة حياته المترفة التي لم تسجل في تأريخ الشاعر خروجاً في معركة أو قتالاً مع أحد راجلاً أم راكباً ما عدا احتراق سفينته التي خرج بها مجاهداً في سبيل الله في أواخر حياته مستشهداً بالاحتراق معها بعد أن تاب عن التشبيب بالنساء والتعرض لهن [٢] ، وقد يكون لتطور المجتمع العربي خصوصاً ما يحيط بحواضره أثر فاعل في توجيه دلالات شعره ، فهو شاعر حضري يبلور معالم عصره ومشاهداته ، ودليل ذلك نلمسه في عدم تحرجه من وصف حركة محبوبته فوق ظهر بغل ، إذ إن المرأة الجاهلية ذات الحسب الشريف عادة ما تصور معتلية لظهور نجائب الإبل كما فعل ذلك امرؤ القيس ، ولا يحبذ الشاعر أن يصفها وهي تركب حماراً أو بغلاً ، وتراه يصفها بالحال المذكور بكل وقار ومن دون التقيد بحرج من تأثير اجتماعي ، وقبيل ذلك نلمسه في قوله[٣] :

نظرتْ عيني إليها نظرةً مهبطَ الحجّاجِ مِنْ بَطْنِ يَمَنْ
مُوهِناً تمشي بها بَغْلتُها في عثانينَ مِنِ الحجِّ ثكنْ

فهو يصور الحبيبة بنزولها في حيز مكاني وهو مهبط حجاج اليمن ، إذ يركز في تصوير حركة سيل البغلة البطيئة في منتصف الليل بين الجماعات الأولى من الحجاج ، وهذا الأمر لا يثني من حركة الصبوة إليها فركوب البغلة و لبسها لثوب الإحرام قد زاد من تعلقه بها لكونها لا تعير له بالاً استجابة لما تفرضه عليها قيود الفريضة المذكورة ، لذا زاد ذلك من تأجج نيران الشوق ولهيبها لأجل محادثتها وملاطفتها ، وهذا ما يؤكد مصداق كلامنا في أن تباين التركيب

[٢] الشعر والشعراء ، ص ٢٧٦ .
[٣] ديوان عمر بن أبي ربيعة ، ص ١٥٤ .

الاجتماعي تبعاً لاختلاف الزمن بين الشاعرين قد أسهم في توجيه الأداء الدلالي لديهما في وصف المرأة وفي غير ذلك من التجارب الأدبية ٠

وما تجدر الإشارة إليه إنّ حديثنا عن المؤشرات الجمالية والدلالية التي خلفّها توظيف الصورة المتحركة لدى الشاعرين ينسحب إلى شمول كل النصوص التي احتوت على هذا النمط من التوظيف والتي لم ننتقيها عينات للدراسة على الرغم من تنوع الغايات الدلالية التي قد يسبغها التوظيف المذكور في غرض من دون آخر ، أو في تجربة معينة من دون الأخرى ٠

نتائـج البحث :

أفصح البحث في استقراء الأثر الدلالي لتوظيف الصورة المكانية المتحركة في شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة عن جملة من النتائج التي توحي بأبعاد فنية وجمالية ، آلينا أن نجملها على النحو الآتي :

١ . أسهم البعد المكاني إسهاماً فاعلاً في تشكيل الصورة الفنية في الشعر العربي سواء أكان ذلك مرتبطاً بتوظيفها بشكل عام أم اقترن توظيفها مع العنصر الحركي خاصة ، فضلاً عن مساسه وظيفياً بتعضيد المستوى الدلالي للنص وإبانة الإحالات النفسية المسقطة من ذات الشاعر على صياغة المعنى في النص ٠

٢ـ يمثل المكان استدعاء حسياً في مضمار التصوير الفني ، لكونه يثير في مخيلة المتلقي الترابط حسياً مع تصور المعنى والتفاعل معه من خلال محاكاة ما يقابل مداليله في الواقع الطبيعي ٠

٣. تعدّ موارد علم البيان من الأدوات الفاعلة في تشكيل الصورة الفنية بشكل عام ، والصورة المكانية وحركتها خاصة ، فضلاً عن الإيحاء بمؤثراتها الحسية ٠

٤ . إنّ اقتراب التصوير الفني من محاكاة الأشياء المحسوسة في واقعها الطبيعي اقتراباً شديداً قد لا يعبر عن حقيقتها الموضوعية أو اتسام طبيعة

التصوير بالجمود الفوتوغرافي ، بل لا بد من انطباعه بالهواجس النفسية للمنشئ وحركتها باطنياً لديه ، وهذا ماثل من خلال تركيزه على مشاهد بعينها من دون الأخرى ، أو من انتقائه لبعض منها يرتبط بالموقف الأدبي الرئيس لتجربة النص ٠

٥ . يمثل بناء الصورة المكانية المتحركة تقنية من تقنيات السرد القصصي في البناء الأدبي بشكل عام ، وفي الشعر خاصة ٠

٦. تسهم استضافة العنصر الحركي في تشكيل الصورة الفنية في الشعر العربي في مقاربة وظيفتها نصياً بمنجزات العمل السينمائي ، حينما يحاول المنشئ أن يضفي على بناء النص ما يكسبه الحيوية

والتجدد من خلال توظيف العنصر المذكور في سلسلة الأحداث وتنظيم انتقالها زمنياً من موقف إلى آخر ومن مشهد إلى مشهد آخر بما يقارب وظيفة المونتاج سينمائياً ٠

٧. على الرغم من كون العنصر الحركي مؤشراً جمالياً في تشكيل الصورة الفنية في الشعر العربي ، إلا أن توظيفه فيها لا يتواتر في النصوص كافة ، وإنما يطرد مع استشعار المنشئ للحس الجمالي في تشكيل البناء الفني للنص ، فضلاً عن ارتباطه بالبواعث النفسية لديه ٠

٨ . إنّ توظيف الصورة الفنية في بناء الشعر لا ينفصل وظيفياً عما تقدمه المكونات الأخرى من أثر في تمتين المستوى الجمالي والدلالي في النص خصوصاً موارد البنية الإيقاعية ، إذ يكون الإيقاع ذا أثر بالغ في التأثير حسياً على ذائقة التلقي وهو يتآزر مع حمولات المعنى المرتبط بتوظيف الصورة والإشعار بحركيتها عن طريق تواصل تأثيره النغمي علة مدار أبيات القصيدة

٩. برزت الصورة المتحركة في شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة بوصفها لمسة أسلوبية توخى الشاعران من خلالها سرد تجاربهما الغرامية بما يبين حيويتهما وفحولتهما في المضمار المذكور ٠

١٠ . تمثل الصورة المتحركة لدى الشاعرين تقنية مخصوصة لسرد الأحداث بما أكسب نتاجهما وأسلوبهما نمطاً درامياً شاكل الأعمال السينمائية

١١. ارتبط توظيف الصورة المكانية المتحركة لدى الشاعرين المذكورين ، ولدى امرئ القيس على الخصوص ببواعث نفسية كانت تستجيب لسلوكه الذاتي ، وتمثل إسقاطاً لتأثيراتها عليه فضلاً عن تأثيرات الوسط الاجتماعي المحيط به ٠

١٢ـ توازى توظيف الصورة المكانية المتحركة في شعر امرئ القيس مع حركة الزمن الذي عاصره ، لذا انطبع توظيفه للصورة المذكورة بذاكرة صورية وسيرية ينفتح المتلقي من خلالها على طبيعة التركيب الذاتي للشاعر وما صادفته من تجارب وأحداث وهو ينتقل عبر حركة الصورة من تجربة إلى أخرى ومن موقف إلى آخر سواء أكان ذلك على مستوى القصيدة الواحدة أو قراءة نتاجه بشكل عام ٠

١٣. لم يقتصر توظيف النمط المذكور من الصورة الفنية في شعر امرئ القيس وابن أبي ربيعة على وصف تجاربهما الغرامية حصراً ، وإنما اقترن ذلك بوصف الفرس والليل أيضاً ٠ وقد لمس أن هذا الاقتران يكاد يكون ضئيلاً لدى ابن أبي ربيعة ٠

١٤ . انفتح توظيف الصورة المتحركة في شعر عمر بن أبي ربيعة على تجارب مماثلة لما في القرآن الكريم من تصوير سردي مورثاً ذلك علاقة ملحوظة للتناص بين دلالة شعره والقرآن الكريم ما أكسب شعره بعداً ثقافياً يرتبط بالموقف الثقافي للمجتمع آنذاك ٠

١٥ـ إن لانتقاء نمط مخصوص من بحور الشعر العربي أثراً مخصوصاً في التأثير حسياً على ذائقة التلقي وبعثه للتفاعل مع مجريات التصوير الفني ذي الطابع الحركي كما برز ذلك لدى ابن أبي ربيعة ٠

١٦ . ما يؤشر في توظيف الصورة المكانية المتحركة لدى ابن أبي ربيعة أنها قد وظفت لدواعي التقليد الفني بالدرجة القصوى من دون أن تمثل إسقاطاً باطنياً كما لدى امرئ القيس ٠

١٧ . أحدث توظيف الصورة المتحركة في شعر ابن أبي ربيعة مفارقة دلالية عما هو شائع في تصوير المرأة ولوازمها في الشعر العربي كما برز ذلك من خلال وصف ركوبها للبغل ٠

المصادر والمراجع :

. القرآن الكريم

ـ ابن الرومي حياته من شعره ، عباس محمود العقاد ، ط٥ ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة مصر ، ١٩٦٣ ٠

. الأدب العربي وتأريخه في العصرين الأموي والعباسي ، د٠ محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجيل بيروت ، لبنان ، ١٩٩٠ ٠

ـ أسرار البلاغة ، لعبد القاهر الجرجاني ، تحقيق هـ ٠ ريتر ، دار المسيرة ، بيروت ، ١٩٨٣ ٠

ـ تأريخ الأدب العربي قبل الإسلام ، د٠ نوري حمودي القيسي ، د٠ مصطفى عبد اللطيف الجياووك ، د٠ عادل جاسم البياتي ، دار الحرية ، بغداد ، ١٩٧٩ ٠

ـ تأريـخ الأدب العربـي . العصـر الجـاهلي . د٠ شـوقي ضـيف ، ط٧ ، دار المعارف ، القاهرة مصر ٠

. التأويل بين السيميائيات والتفكيك ، امبرتو إيكو ، ترجمة سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ط١ ، بيروت لبنان ، ٢٠٠١ ٠

ـ التجربـة الخلاقـة ، س٠م بـورا ،ترجمـة سـلافة حجـاوي ، ط٢ ن دار الشـؤون الثقافية العامة ، بغداد العراق ، ١٩٨٦ ٠

ـ التصـور والخيـال ، ر٠ل بريـت ، ترجمـة د٠ عبـد الواحـد لؤلـؤة ، موسـوعة المصطلح النقدي ، دار الرشيد ، دار الحرية للطباعة والنشر ،بغداد ، ١٩٧٩ ٠

. جماليات المكان ، باستون باشلار ، ترجمة غالب هلسا ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، العراق ، ١٩٨٠ ٠

ـ حركـة التجديـد فـي الشـعر العباسـي ، د محمـد عبـد العزيـز المـوافي ، مكتبـة الشباب، ليبيا ،١٩٩٠ ٠

. دراسات في تأريخ نقد الأدب العربي من الجاهلية إلى القرن الثالث الهجري ، د٠ بدوي طبانة ط٥ ، المكتبة الانجلو مصرية ، القاهرة ٠

. دراسات في النقد الأدبي ، د أحمد كمال زكي ، دار الأندلس ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٠ ٠

ـ دمـاء القصـيدة الحديثـة ، د٠ علـي جعفر العـلاق ، الموسـوعة الصـغيرة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، العراق ، ١٩٨٩ ٠

. دير الملاك ، د٠ محسن اطيمش ، دار الرشيد ، ١٩٨٢ ٠

. ديوان امرئ القيس ، دار صادر ، بيروت ٠
ـ ديوان عمر بن أبـي ربيعـة المخزومـي ، إعداد وتقديم وتحقيق ، علـي ملكـي ، دار الفكر للجميع ودار الرأي العام ٠
. الرحلة الثامنة ، جبرا إبراهيم جبرا ، ط١ ، منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، لبنان ١٩٦٧ ٠
ـ الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه ، د٠ يحيى الجبوري ، دار التربية ، بغداد ٠
ـ الشعر العربـي المعاصر ، د٠ عز الدين إسماعيل ، ط٢ ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، لبنان ١٩٧٢ ٠
ـ الشـعر والشـعراء أو طبقـات الشـعراء ، لابـن قتيبـة الـدينوري ت ٢٧٦ هـ ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، دار أحياء الكتب العلمية ، القاهرة ، ١٣٦٩ هـ ٠
ـ شعرية المغايرة ، د٠ إياد عبد الودود الحمداني ، ط١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد العراق ، ٢٠٠٩ ٠
. الصورة الأدبية ، د مصطفى ناصف ، ط٣ ، دار الأندلس ، ١٩٨٣
ـ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د٠ جابر أحمد عصفور ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٤ ٠
. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، د٠ علي البطل ، ط١ ، دار الأندلس ، ١٩٨٠ ٠
ـ صنعة الشعر ، تيد هوز ، ترجمة وتقديم مي مطر ، ط١ ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد العراق ، ١٩٨٠ ٠
ـ عبقرية الصورة والمكان ، طاهر عبد مسلم ، ط١ ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان الأردن ، ٢٠٠٢ ٠

ـ عزف علـى وتـر الـنص الشـعري ، د٠ عمـر محمـد طالـب ، منشـورات اتحـاد الكتاب العربي ، دمشق ٢٠٠٠ ٠

ـ فـن الشعـر ، لأرسـطو ، ترجمـة وتقـديم وتعليـق د٠ إبـراهيم حمـادة ، مكتبـة الانجلو المصرية ، القاهرة ، ١٩٧٧ ٠

. فـي الأدب وفنونـه ، علي بو ملحم ، المطبعة العصرية ، ١٩٧٠ ٠

. فـي معرفة النص ، يمنى العيد ، ط٣ ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٥ ٠

ـ قصائـد فـي زمـن الحـرب . مجموعـة شـعرية . طـه ياسين حـافظ ، بغداد ، ١٩٨٦ ٠

ـ قضـايا النقد الأدبـي بـين القـديم والحـديث ، د٠ محمـد زكـي العشـماوي ، دار المعرفة الجامعية ١٩٩٢ ٠

ـ لسـان العـرب ، لابـن منظـور جمـال الـدين محمـد بـن مكـرم ت ٧١١ هـ ، دار صادر ، بيروت ٠

ـ لغـة الشـعر العربـي الحـديث ، د٠ سـعيد الـورقي ، ط٣ ، دار النهضـة العربيـة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٤ ٠

ـ المرئـي واللامرئـي ، مـوريس ميرلـو بـونتي ، ترجمـة د٠ سـعاد محمـد خضـر ، مراجعـة نيقـولا داغـر ، ط١ ، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة ، بغـداد ، العراق ، ١٩٨٧ ٠

ـ المفكرة النقديـة ، بشـرى موسـى صـالح ، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة ، بغداد ، ٢٠٠٨ ٠

. مفهوم الشعر . دراسة في التراث النقدي ، جابر أحمد عصفور ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢ ٠

ـ مقـالات فـي تـأريخ النقـد العربـي ، د٠ داود سـلوم ، منشـورات وزارة الثقافـة والإعلام ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١ ٠

. مقالات في الشعر الجاهلي ، يوسف اليوسف ، ط٤ ، دار الحقائق ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٥ ٠

. مملكة الغجر . دراسة نقدية . د٠ علي جعفر العلاق ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد ، ١٩٨١ ٠

ـ مـن الأدب الحـديث فـي ضـوء المـذاهب الأدبيـة والنقديـة ، د٠ علـي علـي مصـطفى صـبح ، ط١ ، دار المـريخ ، المملكـة العربيـة السـعودية ، ١٩٨١ ٠

. من الذي سرق النار ، خطرات في النقد والأدب ، د٠ إحسان عباس ، جمعتها وقـدمت لهـا د٠ وداد القاضـي ، ط١ ، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٠ ٠

ـ نظريـة الأدب ، أوسـتن وارين ورينيـه ويليك ، ترجمـة محـي الـدين صـبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، ط٣ ، مطبعة خالد الطرابيشي ، ١٩٧٣ ٠

ـ نظريـة الشـعر فـي النقد الأدبـي القديم ، د٠ عبد الفتـاح عثمـان ، مكتبـة الشباب ، ١٩٧٧ ٠

. النقـد الأدبـي ، سيد قطب ، ط٣ ، دار الفكر العربي ، ١٩٥٩ ٠

ـ وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ، حياة جاسم ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الحرية للطباعة ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧٢ ٠