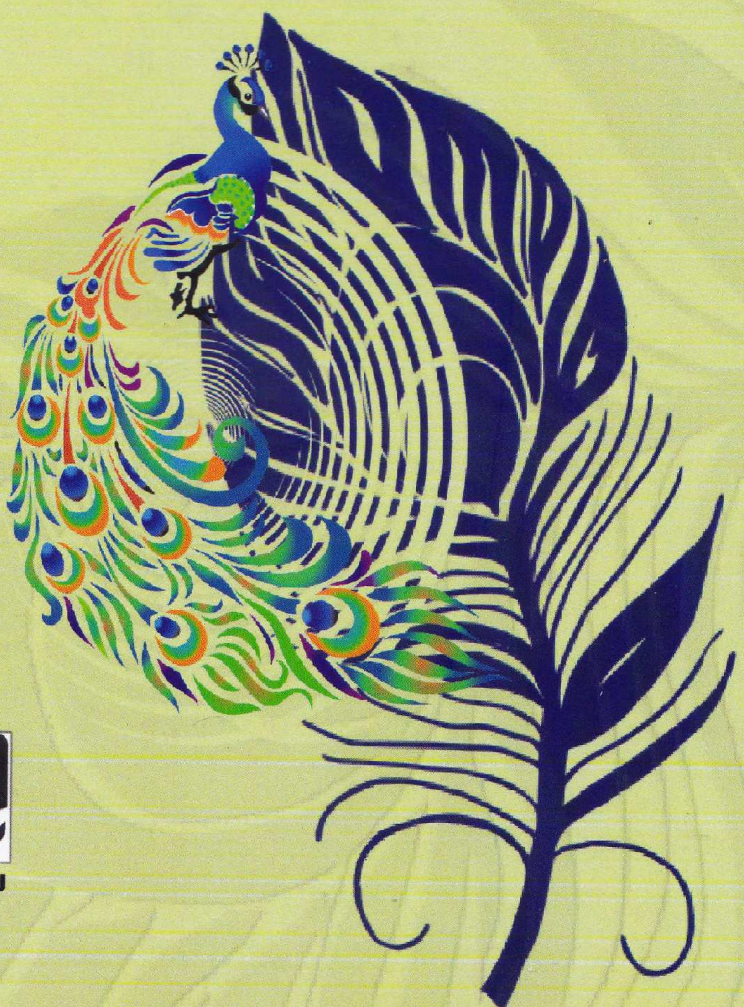
رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الدكتور
عبد ربه سالم الروسان

الرمز والخيال
في شعر العصر الإسلامي

(عصر صدر الإسلام والعصر الأموي)



شهرزاد

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الرمز والخيال في شعر العصر الإسلامي

(عصر صدر الإسلام والعصر الأموي)

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2021/1/479)

811.2
الروسان، عبدربه سالم
الرمز والخيال في شعر العصر الإسلامي/ عبدربه سالم الروسان_ عمان: دار شهرزاد للنشر والتوزيع 2021
()ص
ر.ا: 2021/1/479
الواصفات: الشعر العربي/ / الدراسات الأدبية/ العصر الإسلامي/ / الأدب العربي/

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه، ولا يعبّر هذا المصنف عن راي دائرة المكتبة الوطنية او اي جهة حكومية اخرى.

الطبعة الاولى 2021

جميع حقوق الطبع محفوظة للناشر

لا يسمح، باعادة اصدار هذا الكتاب او اي جزء منه او تخزينه في نطاق استعادة المعلومات او نقله باي شكل من الاشكال، دون اذن خطي مسبق من المؤلف

عمّان- الاردن

All rights reserved. NO Part of this book may be reproduced، stored in retrieval system، or transmitted in any form or by any means، without prior permission in writing of the publisher.

دار شهرزاد للنشر والتوزيع

عمان-شارع الملك حسين

عمارة رقم 45

هـاتف: 0798153362 -0798153329

E-mail:dar_shahrazad@hotmail.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الرمز والخيال

في شعر العصر الإسلامي

(عصر صدر الإسلام والعصر الأموي)

Symbol and Imagination in Poetry of the Islamic Era
(The Era of Islam and the Umayyad Period)

تأليف الدكتور

عبد ربه سالم الروسان

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَلَقَدِ اخْتَرْنَاهُمْ عَلَىٰ عِلْمٍ عَلَى الْعَالَمِينَ ﴿٣٢﴾ ﴾

الدخان: ٣٢

الإهداء

إن الثواني، والساعات، والشهور، والأعوام تنقضي ويغرقها الدهر في لجته ..... إن اللحظات والأزمنة تبيد ..... وكل شيء إلى الزوال صائر، فلا يبقى غير صدى الأفكار ..... ها هنا على أديم هذا البياض أخط كلمات دافئة، تختال نشوى على درب الأسطر، هي كلمات أضمنها إهدائي إلى:

- والدي رحمه الله، وأسكنه فسيح جنانه
- أمي التي كانت أجنحة تحيم
- إلى صاحبة الروح الجميلة ، والوجدان النبيل زوجتي
- إلى أساتذتي الذين أكن لهم كل الاحترام والتقدير
- وإلى كل من يعشق اللغة العربية

عبدربه الروسان

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه، ومن سار على نهجه إلى يوم الدين، أما بعد:

فقد هدف الباحث من هذه الدراسة الموسومة بـ "الرمز والخيال في شعر العصر الإسلامي" والمقصود به "عصر صدر الإسلام والعصر الأموي"، إلى بيان أهمية الدراسة، فقد رأيت أن هناك من تمرد على تراث الأمة الشعري، ووصف الخيال الشعري بأنه مصطنع[1].

وتنبع أهمية هذه الدراسة في تحليل نصوص من الشعر في العصر الإسلامي للكشف عن مدى ارتباطها بالرمز والخيال، فرمزية الطلل في العصر الإسلامي مثلاً، والذي هو (الطلل) يعد امتداداً للعصر الجاهلي يدل على أن العرب عرفوا الرمز قبل غيرهم من الأمم، وكانت عندهم حضارة منذ آلاف السنين تفوق الحضارات الأخرى، وذلك كما يتبين في معلقة امرئ القيس عند تحليلها تحليلاً رمزياً، فالطلل رمز للماضي البعيد .... للشباب ..... للأمل، للماضي الذي ذهب ولن يعود[2].

---

(1) أمين, أحمد, **فيض الخاطر**, مؤسسة هنداوي، مصر، 2011م، ص 122؛ الشابي, أبو القاسم, **الخيال الشعري عند العرب**, ط 2, تونس: مطبعة الدار التونسية للنشر, 1975م، ص 240.

(2) عوض, ريتا, **بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، بيروت: دار الآداب، لبنان، ط 1، 1992م، ص 220.

وأما مبررات اختيار هذه الدراسة فهو، أولاً الرغبة في دراسة هذا الموضوع، والحرص على إبراز دور الخيال والرمز في شعر العصر الإسلامي، وبما أن الدراسات قليلة في هذا المجال، فقد جاءت هذه الدراسة لتعزز وتكمل الدراسات السابقة، وتضيء الجوانب المخفية.

وأما الدراسات السابقة التي تناولت الرمز والخيال في شعر العصر الإسلامي، فلم يعثر الباحث فيها على دراسة أكاديمية شاملة متخصصة عالجت هذا الموضوع بالإطار الذي قدمه الباحث، وإنما ثمة دراسات وكتب عرضت للرمز والخيال من جوانب مختلفة من ضمنها ما تناولها الباحث، ولكنها جاءت متناثرة في ثنايا هذه الدراسات والكتب.

واعتمدت الدراسة المنهج التحليلي الذي يرصد النصوص الشعرية ويحللها، والمنهج الجمالي الذي يعنى بالوقوف على جماليات النص الشعري، والمنهج البنيوي الذي يتعامل مع بنية النص الداخلية.

وقد اشتملت خطة هذه الدراسة على مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، وقائمة بأبرز المصادر والمراجع.

أما المقدمة فقد اشتملت على أهمية الدراسة، وسبب اختيار الموضوع، والمنهج الذي سار عليه الباحث، وجاء التمهيد ليكون مدخلاً إلى الموضوع، وليلقي بعض الضوء على هذه الدراسة، وبين أن الخيال والرمز لفظان متلازمان، فالخيال منبع للرموز.

وناقش الفصل الأول مفهوم الرمز والخيال لغة واصطلاحاً عند النقاد القدماء والمحدثين، وبين أهمية الرمز والخيال في الشعر.

وناقش الفصل الثاني الرمز في شعر العصر الإسلامي، إذ عرض للنصوص الشعرية التي ظهر فيها الرمز، وقام الباحث بتحليل هذه النصوص، وقدمّ في نهاية الفصل نموذجاً تطبيقياً حلَّل فيه قصيدة لذي الرمة تبين رمزية الثور.

وأما الفصل الثالث والأخير، الخيال في شعر العصر الإسلامي، إذ عرض للنصوص الشعرية التي ظهر فيها الخيال، وقسمها الباحث حسب الأغراض المهمة، ثم قام بتحليلها، وقدم في نهاية الفصل نموذجاً تطبيقياً حلل فيه قصيدة "رثاء الأبناء" لأبي ذؤيب الهذلي عن الخيال.

وأنهي الباحث دراسته بخاتمة لخّص فيها أهم النتائج التي توصل إليها، أعقبها بقائمة المصادر والمراجع، وأخيراً فإن وفقت في ما قدمته فمن الله - عز وجل-، وإن أخطأت، أو قصرت فمن نفسي، وحسبي ما بذلت من جهد.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

التمهيد

يرى بعض الدارسين أن فترة صدر الإسلام تمتد من بدء الدعوة الإسلامية إلى نهاية العصر الأموي، ومن ثم فإن شعراء العصر الإسلامي (صدر الإسلام والأموي) لم يخرجوا في جملة تصورهم وتخيلهم عما ألفوه في زمن الجاهلية، وإن فاتوهم كثيراً في ترتيب الفكر وتقريب المعنى إلى الأذهان والوجدان بما هذب نفوسهم ورقق طباعهم من دراسة كتاب الله وحديث رسوله عليه السلام، وبما نوّع خيالهم ونمّى معارفهم من مشاهد الحضارة وبدائع الصناعات، غير أننا لا نجد في شعرهم من المبالغة والتهويل والتعمق في المعاني العقلية عسيرة الإدراك، ما نجده لأهل العصر التالي لاشتغال القوم بالفتوح والمغازي وتأسيس الحضارة والعمران[1].

على أن التغير الجسيم الذي أحدثته الثورة الصناعية في أوروبا، أو النهضة الحضارية في الوطن العربي، لا يمكن أن تقاس إلى ما أحدثه الإسلام من انقلاب هائل مفاجئ في حياة العرب، ولعلنا نستطيع أن ندرك جسامة هذا الانقلاب إذا تخيلناه في صورته الحية خارج إطار التاريخ المسجل الذي لم يكن يضم في الأغلب إلا الأحداث والوقائع التاريخية الكبرى..... ولنا أن نتصور الإنسان العربي الذي عاش حياته التقليدية في الجزيرة العربية متصلاً بأسباب قوية أو ضعيفة بما جاورها من بلاد، وقد وجد نفسه فجأة محارباً في عقيدة دينية جديدة غيرت كثيراً من قيمه الروحية والخلقية والاجتماعية، ثم خائضاً في أحداث سياسية، وفتن وحروب أهلية حول نظام الحكم، والاقتصاد،

---

(1) الجندي، إنعام، **الرائد في الأدب العربي**، الناشر: دار الرائد العربي، ط1، بيروت، 1986م، 1/ 151.

والعصبيات القبلية القديمة، ثم مهاجراً ومستقراً في تلك الأقطار التي دفعت إليها الفتوح الإسلامية، ومواجهاً لأنماط من المعيشة والسلوك الحضاري، والتراث الفكري في غير تلك الأنماط التي ألفها في موطنه القديم[1]. لنا أن نتصور هذا الإنسان، وقد واجه هذا الانقلاب المفاجئ الشامل في حياته، فندرك إلى أي مدى كان يعيش أزمة نفسية عنيفة متذبذباً بين القديم والجديد، مقبلاً حيناً على ترف الحضارة واستقرارها، ومشدوداً حيناً إلى ذلك التراث النفسي المترسب في أعماق وجدانه، وإلى تلك القيم الأخلاقية والاجتماعية التي أصبحت من صميم كيانه، وليس من الشطط أو التعسف في التأويل إذن أن نلتمس فيما كان ينشئ هذا الإنسان من أدب ورموز وراء تعبيره المباشر تشير إلى ذلك الصراع النفسي الذي لعله لم يدرك كنهه على وجه التحديد، فيتسرب بقصد - أحياناً - وبغير قصد في كثير من الأحيان إلى إدراكه وتصويره...[2].

والغزوات لم تكن ماءً تصب على نار الشعر لتطفئها، بل كانت زيتاً سريع الاشتعال والتوهج، وملهماً غزير الأفكار والصور يمد الشعراء بالمعاني، ويريش أخيلتهم بالصور، وينفخ قلوبهم بالعواطف، فتتحول هذه العناصر كلها في سوح الجهاد إلى ملاحم لا مثيل لها[3]. لذلك يجد الدارس من واجبه أن يبحث عن مظاهر التحول الفكري والوجداني الذي أحدثه الإسلام من تطور وتجديد في الشعر محاولاً أن يستشف من وراء المستوى التعبيري المباشر لذلك الأدب

---

(1) ينظر: طليمات, غازي, **الشعر في عصر الخلافة والنبوة الراشدة**, دمشق: دار الفكر, سوريا, 2007م، ص 70.

(2) ينظر: الوجود, ثناء أنس, **تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي**, القاهرة: مكتبة الشباب, مصر, 1990م، ص 181 - 182.

(3) ينظر: طليمات, غازي, **الشعر في عصر الخلافة والنبوة الراشدة**, دمشق: دار الفكر, سوريا, 2007م، ص 92.

شيئاً من الدلالات والرموز التي يمكن أن تفصح عن ذلك التحول في "صيغة فنية جديدة"[1].

إن الشعر عموماً، والشعر العربي على وجه الخصوص يطرح رؤية خاصة للعالم لا تتقيد دائماً بالإطار النسبي، فإذا كان العالم الحسي هو عالم النسبية والتغيير؛ فإن الشعر عادة يصور الأشياء وعلاقاتها في إطار يتجاوز النسبي والمتغير، فالتعبير اللغوي يزداد شاعرية كلما ازدادت فيه علاقات المجاز، واتسعت دلالات الرمز، ومعنى هذا أن الشعر يتجاوز المنطق، وإن كان لا يناقضه بالضرورة، وإنما هو يعلو فوق مقولتي الزمان والمكان، معبراً عن جوهر الحقيقة بأساليب البيان الخيالي، والأدب العربي بطبيعته الإنزياحية نحو الخيال والرمز، فالشعراء يهيمون في الخيال، وهذا الهيام خوض في اللاواقع بمفترض الخيال البعيد الملموس، فهم يهيمون في أعمالهم الأدبية من تشخيص وخيال ورمز[2].

وتتبنى الرمزية أساليبَ جديدة في التعبير، وألفاظاً تعبر عن أجواء روحية، ومن ضاق به اللفظ يعمد إلى التخييل؛ فالخيال والرمز لفظان متلازمان، والخيال منبع للرموز. إن الأشكال البلاغية من استعارة وتشبيه وكناية ومجاز تترابط لتكوين تلك اللوحة الرائعة لترسم الشعر بلوحة حياتية ذات ألوان مختارة تعكس وجهة نظر صاحبها الداخلية ونظرته للكون والحياة، فرغم الغموض الذي يحيط بالشعر التصويري ورغم الإستطرادات والإحالات والأجواء الخانقة التي تلف الشعر التصويري الخيالي الرمزي إلا أننا نجد أنفسنا

---

(1) القط, عبدالقادر, **في الشعر الإسلامي والأموي**, القاهرة: دار المعارف، مصر, 1995م، ص 4.

(2) ينظر: العطوي، مسعد بن عيد، **الرمز في الشعر السعودي**, الرياض: مكتبة التوبة، السعودية، ط 2، 1993م، ص 37.

مشدودين إلى هذا الشعر. وكان لنظرية تراسل الحواس أثرها الفعال في إثراء الرمز، فقد مكنت الخيال من صوغ الصور الرمزية وتركيبها وبثها دون أن يقيَد بأي علاقة سوى العلاقة التي يلتقطها الحدس أو الإحساس، فجعلوا لكل لون رمزاً، وذهبوا إلى أن اللون الأحمر يرمز للحركة والحياة الصاخبة والدم والشهوة والنشوة العارمة والثورة، واللون الأخضر يرمز للطهر والانعتاق والطبيعة، واللون الأزرق يرمز للعالم الذي لم يُعرف، واللون الأصفر يرمز للانقباض، واللون الأبيض يرمز للطهر[1].

ومما لا شك فيه أن المتخيل مجال لإنبجاس الرمز، وقد أرجع كولردج (Coleridge) إنتاج الرمز إلى الخيال، فهو القوة التي تذيب المادة لخلقها من جديد، وأما الوهم فهو أساس الاستعارة والمجاز لأنه طريق من طرق التذكر الذي يجد مادته حسب قانون التداعي، والترميز هو فعل قوة عقل يتخيل يأخذ الأشياء بقوة خيالية ويقدمها إلى قوة خيالية أخرى[2]. هناك تقابل بين الرمزي والخيالي في الحديث عن الذات والأنا التي قال بها فرويد (Freud)، فالرمزي يتسم بالاختلاف والإزاحة، والخيالي بالنزوع نحو المطابقة والمشابهة، وهو ينمو من خبرة الطفل المستمدة من الأنا الناظرة، ويمتد إلى خبرة الراشد المستمدة من الآخرين، ومن العالم الخارجي. وداخل الذات يسود الخيالي، والرمزي يمتد نحو الخيالي وينظمه ويعطيه اتجاهاً خاصاً[3].

---

(1) غطاس، أنطون كرم، **الرمزية والأدب العربي الحديث**، بيروت: دار الكشاف للنشر والطباعة، لبنان، 1949م، ص 98.

(2) ينظر: خليل، خليل أحمد، **علم الاجتماع وفلسفة الخيال**، دار الفكر اللبناني، لبنان، 1996م، ص 30.

(3) ينظر: ستروك، جون، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: د. محمد عصفور، **سلسلة عالم المعرفة**، عدد 206، الكويت، 1966م، ص 155.

يقول كولريدج إنه يفهم الخيال بوصفه القوة الحيوية والأداة الأولى لكل إدراك بشري، وفعل إدراك الرموز (الخيال الأولي) أو صناعة الرموز (الخيال الثانوي) هو فعل ديني أساساً، وهو إشتراك محدد في الفعل الإبداعي المطلق للصانع الأسمى للرمز، والمدرك الأسمى للرمز، وإن صنع الرمز أو إدراكه يقتضي اتحاد الذات مع الموضوع[1].

"وفي نقلة نوعية أخرى قام بها كولردج عندما كتب نظريته ذائعة الصيت في الخيال، فقسمه إلى خيال أوّلي Primary Imagination وخيال ثانوي Secondary Imagination، ووهم Fancy والنظرية مبسوطة في كتاب بدوي "كولردج. ولقد كانت تلك الآراء وغيرها تؤذن بتحوّل النظرية الشعرية إلى الرومانطيقية التي رفضت مقولة إن الفن محاكاة للطبيعة، واستعاضت عنها بالقول: إن الفن فيض للعواطف والمشاعر، أو كما قال وردزورث: "إن كل شعر جيد هو فيض تلقائي لعواطف قوية"، وهكذا كانت ردة فعل الرومانطيقية على تمجيد العقل في الكلاسيكية مزيدًا من إعلاء قيمة العاطفة، وحرية التعبير عن الذات، فيما سميّ النظرية التعبيرية ونظرية الخلق، لقد أشار الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه B. (Croce) إلى أن (التعبير) وليس (المحاكاة) أساس الشعر، وفرّق بين التجربة العاطفية في الفن والتجربة العاطفية في الحياة، وعدّ الفن تعبيراً حدسياً وليس معاناة للعاطفة. ودعا إلى توسيع مجال التأمل لدى الفنان حتى يتمكن من التعبير عن العاطفة، ملتقياً مع الرومانطيقيين في بعض دعوتهم، ومفترقاً عنهم في أشياء"[2].

---

(1) ينظر: كوليردج, **الخيال الرمزي**, ترجمة: د. عيسى علي العاكوب, معهد الإنماء العربي, دار الكتب الوطنية، بنغازي، 1992م، ص 23.

(2) ينظر: قطوس، بسام موسى، **دليل النظرية النقدية المعاصرة – مناهج وتيارات**، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2016م، ص 27.

أما الوهم، فيزج الخيال في الحركة ، وأيضاً في الصورة والمجاز، أو في أشد كثافتهما (الحركة والصورة) يتحركان باتجاه الرمز، أما المجاز ففي أشد كثافة يطمح إلى منزلة الرمز، ويقول بودلير (Baudelair) بأن الخيال قوة خالقة تحليلية تجميعية معاً، وله دور كبير في تعليم الإنسانية معنى الرموز في الطبيعة[1].

(1) ينظر: عبد المحسن, عبد الفتاح, **عبد الرحمن شكري ناقداً وشاعراً**، مكتبة الأسرة، ط 1، 1992م، ص 381.

الفصل الأول

الرمز والخيال

المبحث الأول

الرمز

ينهض الرمز على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالمرموز، وهي علاقة أعمق من مجرد التداعي أو الاصطلاح أو التشابه الظاهري. إن كثيراً ممن تعرضوا للرمز تناولوه بمقاييس ليست مستمدة من طبيعة الدراسات الأدبية، وترجع في الغالب إلى حقول الدراسات اللغوية والتحليل النفسي، ولذلك انتهوا إلى تقرير الرمز بوصفه إشارة قد عرف مدلولها الإشاري، إما عن طريق الاصطلاح العلمي كما هو الحال في الإشارة والرموز العلمية، أو عن طريق التواصل الاجتماعي كما هو الحال في الإشارات أو الرموز الاجتماعية – ومنه اللغة – وعند وقوف المرء عليها استيقظت مدلولاتها الرمزية المقصودة في نفسه[1].

(1) ينظر: فتوح، أحمد محمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة: دار المعارف، مصر، 1977م، ص67.

1. مفهوم الرمز:

أ. الرمز لغة:

ورد لفظ الرمز في المعجمات العربية بمعنى "الإيماء بالحاجب بلا كلام، ومثله الهمس، ويقال: الرمز: تحريك الشفتين"[1]، في حين أعطى الصاحب بن عباد (ت: 385 ه) الرمز بعداً فكرياً أوسع وعرفه، بأنه "الصوت الخفي باللسان"[2]، وذكر الجوهري (ت 393 ه)، الرمز بمعنى "الإشارة، والإيماء بالعينين، والحاجبين"[3]، والذي دل على ذلك الشاهد القرآني، قال تعالى: {قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزًا وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ{41}"[4]، ويعني ذلك أن مصطلح (الرمز) قد ورد في القرآن بلفظه الصريح وأبان عن مسألة الرمز، وأعطاها مكانة، وأهمية؛ لما تثيره هذه اللفظة من إيحاء أو إشارة.

أما ابن فارس (ت: 395 ه) فإنه أعاد الرمز إلى أصله الثلاثي، قال: "الراء، والميم، والزاء أصل واحد يدل على حركة، واضطراب"[5]، وذكر ابن

---

(1) الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت: 170ه)، **العين**، تحقيق: د. عبدالحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 2003م، مادة (رمز)، ص 83.

(2) ابن عباد، الصاحب إسماعيل (ت: 385ه)، **المحيط في اللغة**، تحقيق: محمد حسن آل ياسين، بيروت: عالم الكتب، لبنان، ط 1، 1994م، نسخ وترتيب مكتبة مشكاة الإسلامية: مادة (رمز)، ج 7، ص 76.

(3) الجوهري، إسماعيل بن حماد، **تاج اللغة وصحاح العربية**، ت: 393 ه، تحقيق: أحمد عبدالغفور، بيروت: دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1990 م: مادة (رمز)، ج 2، ص 54.

(4) سورة آل عمران، الآية: 41.

(5) ابن فارس، أحمد (ت: 395ه)، **معجم مقاييس اللغة**، اعتنى به: د. محمد عوض مرعب، والآنسة فاطمة محمد، بيروت: دار إحياء التراث العربي، لبنان، 2008م: مادة (رمز)، ص 79.

منظور (ت: 711ه) الرمز أنه "كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين"[1].

وهذا يعني أن المعنى اللغوي تضمن دلالة هذا الفن العامة منها، والخاصة، إذ يكاد علماء اللغة، والمعجم لا يتفقون فقط على كون الرمز يشير إلى التلميح لا التصريح، وكل منهما يتفق على كون الرمز يتمتع بخصوصية محدودة الأبعاد، إذن آراء كل من (الخليل، والجوهري، وأحمد بن فارس، وابن منظور) متفقة في كون الرمز يوحي إلى التلميح بالحاجبين، والعينين، غير أن الصاحب بن عباد يرى أن اللسان يدخل في الرمز، وبهذا فهو يفترق عنهم.

ب. الرمز اصطلاحاً: (Symbol)

أما الرمز اصطلاحاً هو اللفظ القليل المشتمل على معان كثيرة بإيماء إليها، أو لمحة تدل عليها. وعلى وفق هذا المنطوق أنه تم نقل الرمز من معناه الحسي اللغوي إلى مصطلح أدبي، إذاً تطلق الإشارة (وهي معنى الرمز) على الإيجاز، وقال ابن رشيق (ت 456ه) "الإشارة في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملاً، ومعناه بعيد عن ظاهره"[2].

إن المتكلم إنما يستعمل الرمز في كلامه لغرض طيه عن كافة الناس والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسماً من أسماء الطير، أو الوحش، أو سائر الأجناس، أو حرفاً من حروف المعجم، ويطلع على ذلك

---

(1) ابن منظور، **لسان العرب**، اعتنى به: د. خالد رشيد القاضي، بيروت: دار صبح، لبنان، ط 1، 2008م: مادة (رمز)، ج 4، ص 88.

(2) القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، لبنان، ط 4، 1972م، ج 1، ص 206.

الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولاً مفهوماً بينهما مرموزاً عن غيرهما"[1].

ويعني الرمز "كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضية، أو متعارف عليها"[2]، وهو ما يشير إلى أن الرمز يكون بين أشياء غير متعارفة، ومتناقضة فيحاول أن يقرب فيما بينها، أو متعارف عليها فيوحي إليها. فالدلالة الاصطلاحية (للرمز) تعني "علامة تحيل على موضوع، وتسجله طبقاً لقانون ما، وهو وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء"[3]، فهو يوحي بكون الإشارة، والإيماء مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً بالنظام الكوني.

مِن أوائل النقاد العرب القدامى الذين أشاروا إلى مصطلح الرمز الجاحظ (ت: 255 ه)، إذ يقول: "وعلى قدر وضوح الدلالة، وصواب الإشارة، وحسن الاختصار، ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى. وكلما كانت الدلالة أوضح، وأفصح، وكانت الإشارة أبين، وأنور، كان أنفع وأنجع. والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي، هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه، ويدعو إليه ويحث عليه"[4].

---

(1) ابن وهب الكاتب، أبي الحسين إسحاق بن إبراهيم, **البرهان في وجوه البيان**, بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 2015م، ص 112.

(2) وهبة، مجدي، **معجم مصطلحات الأدب**, بيروت: مكتبة لبنان، لبنان, ط 2، 1984م، ص 166.

(3) علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1985م، ص 101 – 102.

(4) الجاحظ, أبو عثمان عمرو بن بحر, **البيان والتبيين**, تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون, القاهرة, ط 7، 1998م، ص 75.

إذن البيان يعني الإفصاح عن المعنى الخفي الباطن، وعرفه ابن رشيق القيرواني (ت: 456 ه)، قائلاً: "وأصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة"[1]، وهذا ينبه إلى مكانة الرمز عند القدماء، وكيف تم استعماله، إذ جعله القيرواني خارج الإدراك الحسي، فيتطلب الوصول إلى فك شيفرته جهداً كبيراً، ويعني الرمز أيضاً "كل علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر"[2]. سواء أكانت تلك العلامة رمزاً ، أو إيحاء، أو إشارة، فكل منهما يشير للدلالة على ذكر الشيء بصورة غير معلومة.

عُرِف التعبير الرمزي في الأدب قبل الإسلام وبعده، فقد عُرف قبله بوصفه ذوقاً بمعناه لا بلفظه الصريح، أما بعد الإسلام فقد عُرف مصطلحاً نقدياً متداولاً بلفظه أحياناً، وما ينوب عنه من المصطلحات في أكثر الأحيان كالإشارة والمجاز والبديع. فإذا كان الرمز بمعناه الاصطلاحي الحديث هو "الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستقرة التي لا تقوى اللغة على أدائها في دلالاتها الوضعية"[3]، فقد عرف كثيراً في أشعار المتقدمين، والذين لم يقصدوا إليه، وإنما كان يجيء عفو الخاطر، أما المتأخرون فقد قصدوه قصداً، وبالغوا في توظيفه، فلم يقتصر على الأسلوب الرمزي فحسب، وإنما تجاوز ذلك كله إلى أن صار الموضوع كله رمزياً في كثير من الأحيان.

فالرمز الأسلوبي بمفهومه العام في كونه مجرد لفظ أطلق وأريد به معنى خفياً، فيطوي حينئذ معنى اللفظ الحقيقي لعلاقة بين المعنيين، الحقيقي والمجازي،

---

(1) ينظر: القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**, ج 1، ص 306.

(2) التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**، ج 1، ص 488.

(3) هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع , مصر، ط 9، 2008م، ص 398.

مما يجعل أسلوب الأديب يتراوح بين الحقيقة والمجاز، وبين المباشرة والإيحاء، فيكون النص كله رمزياً[1].

وهذا ما حاول معظم النقاد العرب أن يطلقوا على ألوانه مجموعة من المصطلحات، تميز بعضه عن بعض، فانحصرت معظمها في الصور البيانية، مثل: التشبيه بأنواعه، والاستعارة، والكناية..... إلى غير ذلك، ومن هؤلاء النقاد أدونيس[2] الذي يرى أن الرمز عبارة عن نص داخل نص، ويعده كالتناص، ويقول: "إن الرمز يتيح لنا التأمل في شيء آخر وراء النص"، فالرمز خفي بالنسبة لأدونيس، ويبدأ الرمز عنده عندما تنتهي لغة القصيدة، وهو القصيدة التي تتبلور في وعيك وذاكرتك بعد قراءة النص، فهو إضاءة لهذا الوجود المعتم، واندفاع نحو الجوهر.

أما بالنسبة لبشر فارس، فيقول: إنه أعجب بالمذهب الرمزي وتأثر به، فقد أضفى عليه من روح الشرق وفلسفته بعض الصوفية الرقيقة. إن رمزية بشر فارس ترجع إلى نزعته التجريدية، ومحاولته لاستبطان المحسوس، وإن نظرته إلى النفس والكون نظرة فلسفية قبل كونها نظرة فنية. يقول بشر فارس "إن ذلك الأسلوب – أي الأسلوب الرمزي – إنما هو أسلوب انساق له قلمي، ورفت إليه نفسي بعد التحصيل والرؤية والاجتهاد"[3]، ومفهوم ذلك أن الاتجاه الرمزي عند بشر فارس هو الرؤيا الميتافيزيقية. يرى عبدالله عووضة أن اللغة

---

(1) الجندي، درويش، **الرمزية في الأدب العربي الحديث**، دار النهضة للطباعة والنشر, مصر، الفجالة, القاهرة 1972, ص 273.

(2) ينظر: السعيد، بو سقطة، **الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر**، عناية: مؤسسة بونة للبحث والدراسات، ط 2، الجزائر، 2008م، ص 31.

(3) فتوح، أحمد محمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص 238.

رمز الواقع[1]. ويرى صلاح فضل: "أن الكلمات إنما هي مجرد علامات أو إشارات للأشياء، ويعني بهذه العلامات الدال والمدلول معاً؛ لأن العلاقة بين العلامة ومعناها اعتباطية، أما الرمز فيفترض علاقة طبيعية مسببة بين الدال والمدلول، كأن نقول: إن الماء رمز الصفاء والتجدد والحياة"[2].

وإن كانت كل من الاستعارة والكناية صورتين تقتبسان المدلول الواقعي القاصر، فإن الرمز "لا يقارن ولا يقابل جزءً بجزء، ولا يفترض على الحقيقة، بل إنه يكتشف في الظاهرة حقيقة قائمة بذاتها، لا تنتمي بسواها"[3]، فهو تفاعل بين شيئين أحدهما ظاهر والآخر خفي[4].

نستنتج أن النقد العربي نظر في الرمز اللغوي وكانت له إشارات مبثوثة ضمن المباحث النقدية وليست مفردة بمباحث خاصة وما ذلك إلا لأن لكل أمة أو ثقافة أو فترة زمنية نوعاً من النقد يتباين عن غيره من الأزمان والحضارات.

أما مفهوم الرمز عند الغرب، فقد قسَّمه "بيفان" (Bevan)[5] إلى نوعين: يمكن أن نطلق على أولهما: "الرمز الاصطلاحي"، ويعنى به نوعاً من الإشارات المتواضع عليها، كالألفاظ باعتبارها رموزاً لدلالاتها، أما ثانيهما: فيمكن أن نسميه بـ "الرمز الإنشائي"، ويقصد به نوعاً من الرموز لم يسبق التواضع عليه

---

(1) ينظر: عووضة، عبد الله، **ماهية الجمال**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م، ص 96- 97.

(2) فضل، صلاح، **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، القاهرة: دار الشروق، مصر، ط 1، 1998م، ص 29.

(3) العيد، يوسف، **المدارس الأدبية ومذاهبها**، بيروت: دار الفكر اللبناني، ط 1، 1994م، ص 172.

(4) ينظر: عبدالرحمن، نصرت، **في النقد الحديث - دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية**، عمان: مكتبة الأقصى، الأردن، ط 1، 1979م، ص 151.

(5) فتوح، أحمد محمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص 34.

"كذلك الرجل الذي ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزي بأنه يماثل نقير البوق"[1].

أما المستوى اللغوي:

ربما كان "أرسطو" (Aristo) (ت: 323 ق.م) أقدم من تناول "الرمز" على أساسه، وعنده أن الكلمات لمعاني الأشياء، أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس. يقول: "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"[2].

وواضح أنه إذا كان أصحاب "الاتجاه العام" قد فهموا الرمز باعتباره إشارة مطلقة، فإن أرسطو لم يزد على أن ضيق من حدوده فقصره على "الرموز اللغوية"، ولكنها تظل عنده مجرد إشارات كذلك.

أما "ريتشاردز" (Richards) و "أوجدن" (Ogdan) فيفرقان بين "الاستعمال الرمزي" و "الاستعمال الانفعالي" للغة إذ يعني "الاستعمال الرمزي" "تقرير القضايا" أي تسجيل "الإشارات" وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير، على حين أن الاستعمال "الانفعالي" هو استعمال الكلمات بقصد التعبير عن الاحساسات والمشاعر والمواقف العاطفية"[3]. وهو لا يعني بالاستعمال "الانفعالي" غير اللغة حين تستخدم على مستوى أدبي. وفقاً لما قرره أرسطو.

ومع ذلك يظل الرمز على المستوى اللغوي محتفظاً بقيمته الإشارية لا يتعداها حتى عند العالم الألماني "ستيفن أولمان" (Stephen Ullmann) الذي يقسم

---

(1) المرجع السابق، ص 42 – 43.

(2) هلال، محمد غنيمي، **النقد العربي الحديث**, ط 3, بيروت، لبنان، 1964م, ص 37 – 38.

(3) ينظر: بدوي، محمد مصطفى، **مبادئ النقد الأدبي لريتشاردز**, المؤسسة المصرية, 1963م، 49.

الرموز إلى تقليدية: كالكلمات منطوقة ومكتوبة، وطبيعية وهي التي تتمتع بنوع من الصلة الذاتية بالشيء الذي ترمز إليه "كالصليب" رمزاً للمسيحية[1].

يمكن القول – في التحليل النهائي – أن من نظروا للرمز بالمعنى اللغوي لم يضيفوا الكثير إلى فكرة أصحاب الاتجاه العام، إذ "القيمة الإشارية" للرمز لا يمكن تجاوزها غالباً.

وأما الرمز الأدبي:

يفهم "غوتة" (Goethe) الرمز على أنه امتزاج للذات بالموضوع، والفنان بالطبيعة، فإنه يكون منطقياً مع نزعته المثالية التي ترد العالم الخارجي إلى رموز للمشاعر، وترى في الطبيعة مرآة للشاعر، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية... ورغم أن إشارته هذه للرمز عابرة وسريعة قد كانت ذات أثر في معاصريه وبخاصة "شلنغ" (Schelling) و "شليغل" (Schlegel) ثم فيمن تلاهم[2].

أما "كانط" (Kant) فيمضي أبعد مما وصل إليه "غوته" إذ يشير في كتابه "نقد العقل المحض" إلى أن الرمز بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها، وليس بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج[3]. ومؤدى هذا أن الرمز بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة، ومن هنا لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز، بل العبرة بالواقع المشترك والمتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقي.

---

(1) ينظر: ستيفن، أولمان، **دور الكلمة في اللغة**, ترجمة د. كمال بشر, القاهرة, 1962, ص 19.

(2) ينظر: فتوح، أحمد محمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، ص 211.

(3) كانط، عمانوئيل، **نقد العقل المحض**, ترجمة: موسى وهبة، بيروت: مركز الإنماء القومي، لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ص 345.

ومثلما كانت نظرة كل من "غوته" و"كانت" إلى الرمز الأدبي مثالية تعتمد في الأصل على فعالية الذات، كانت نظرة "كولردج" الذي أسس فكرته عن الرمز على نظريته في التفرقة بين الخيال و"الوهم"، فالخيال هو القوة الحيوية التي تذيب المادة لخلقها في نظام جديد، أما الوهم فطريقة من طرق التذكر الذي يجد مادته حسب قانون الاقتران والتداعي، و"الوهم" هو أساس الاستعارة والمجاز، على حين يعتبر الخيال وسيلة الرمز وأداته الرئيسية[1].

"والرمز" يعني "استشفاف الخاص من خلال الفردي، أو العام من خلال الخاص، أو الكوني من خلال العام، وفوق هذا كله استشفاف ما هو أبدي وخالد فيما هو دنيوي وموقوت"[2].

هذه المحاولات الثلاث في طريق تحديد "الرمز" يمكن اعتبارها محاولات رائدة ،إذ كانت مقدسة لفلسفة الرمز الإيحائية كما قررها الرمزيون، ثم هي محاولات إن اختلفت من حيث الصيغة، فإنها تتفق جميعاً من حيث اعتمادها على النزعة المثالية التي تنظر إلى الكون من خلال عدسة الذات، وترى في الطبيعة رموزاً لحالات النفس الشاعرة.

2. أهمية الرمز

الغرض من الرمز النفسي هو بلوغ السلام، وفي الرمز حقيقة يعسر تفسيرها، ولكن المرء يحس بها، إنها بمثابة الطاقة النفسية. إن نشأة الرمزية كان بسبب فشل العقل أمام المعرفة، والشعر مصطبغ بالصبغة الرمزية من إيماء

---

(1) ينظر: تندال، وليم يورك، **الرمز الأدبي**، ت: إبراهيم رماتي، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م، ص 38.

(2) المرجع السابق، ص 39.

وإيحاء، ومن سبر غور النفس، وابتغاء اللانهاية[1]. الرمزيون يريدون أن يغوصوا بشعرهم في أعماق النفس، ويلجؤون إلى الألفاظ المشعة، وهم أول من دعا إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية. يبغض الرمزيون اللهجة الخطابية، ويلعب عالم العقائد والغيب دوراً كبيراً في الصور الرمزية، ونجح المذهب الرمزي في الشعر[2].

ظهر في العصر الحديث علم قائم بذاته هو "علم الرموز"، ويقصد به أمور ثلاثة هي:

أولاً: مجمل العلاقات والتأويلات الدائرة على رمز ما، مثل رمزية النار.

ثانياً: مجموع الرموز المميزة لتراث معين.

ثالثاً: فن تأويل الرموز بواسطة التحليل النفسي.

"بين التفسير والتأويل Interpretation مواطن التقاء وافتراق. فمن مواطن الالتقاء أن كليهما يسعى إلى الكشف عن معنى النص وقصدية المؤلف. وإذا كان المفسر يقع على عاتقه عبء تفهم النص وإفهامه من خلال البحث عما تعنيه الكلمات أو ظاهر اللفظ، فإن المؤول لا يكتفي بذلك بل يسعى إلى تجاوز قصدية المؤلف إلى البحث عما وراء الكلمات: أي إلى البحث عن الرموز الكامنة في النص. ومن هنا فإن من المعاني اللصيقة بالتأويل الكشف عن الخبيء والغامض، وهذا هو المفهوم من اقتران التأويل بالأحلام، فالأحلام رموز،

---

(1) ينظر: غطاس، أنطون كرم، **الرمزية والأدب العربي الحديث**, ص 12.

(2) ينظر: هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**, القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط 9، 2008، ص 115 - 320.

ولعله بسبب ذلك شاع في تراثنا أن التفسير للعامة، بينما التأويل للخاصة، وأن التفسير للظاهر ولكن التأويل للباطن"[1].

قد تكون العلاقة بين الرامز والمرموز إليه نازعة إلى شيء من الثبات. من ذلك القبة في المسجد، أو الخيمة لدى البدو الرحل التي ترمز دائماً إلى السماء[2]. وقد يكون الرمز مقارباً بالمعنى لـ "التماثل الرمزي"، فالحمام رمزٌ للسلام، والأسد رمزٌ للشجاعة، والشجرة رمزٌ للدورة الزمنية الموسمية.

الرموز الجماعية تمثلها "الصور الدينية" وهي تبدو منبثقة عن الأحلام والخيالات الابداعية للبدائيين.

ومن أسباب التعامل مع الرموز الدينية ما يلي:

- **أولاً**: سبب نفسي له علاقة بحاجات الفرد النفسية مثل الحاجة إلى سلطة خارجية.
- **ثانياً**: سبب اجتماعي، فالحاجة إلى الدين تكون أشد في المجتمعات الصناعية.
- **ثالثاً**: سبب ثقافي، وذلك للمكانة المهمة التي حظي بها الرمز.

ليست الكلمة الإلهية "كن" في لغة الوحي سوى رمزٍ، والعالم كله بحسب هذه اللغة كلام إلهي، أي أن العالم عبارة عن رموز. إن خلق هذا الكون، كان عبارة عن فكرة "كلمات"، "رموز"، وهذا العالم الواقعي ظل لعالم حقيقي، ورمز له[3].

---

(1) ينظر: قطوس، بسام موسى، **دليل النظرية النقدية المعاصرة – مناهج وتيارات**، مرجع سابق، ص 173.

(2) ينظر: هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، 325.

(3) جيردز، كليفورد، **الإسلام من وجهة نظر علم الأناسة والأنثروبولوجيا**، ت: أبو بكر احمد باقادر، 1993م، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الجزائر، ص 110.

بالرمز يمتزج اللامتناهي بالمتناهي، فيصبح ملموساً، والعالم الخارجي ليس سوى صورة العالم الداخلي ورموزه[1]. غرض الشعر في عرف الرمزيين خلق الحالات النفسية، والشعر الرمزي تعبير لحياة أوسع من حياتنا؛ فالتعبير الرمزي إذن يتكىء – من حيث المبدأ – على أساس نفسي وفلسفي. الشعور الرمزي لا يلمح إلا كما يلمح البرق، ثم يحتجب[2].

إن للشعراء الرمزيين معجماً فنياً يحتاج إلى استبطان وتحليل، ومن أبرز الصور ذوات الدلالة الرمزية في الشعر هذه التي تدعو إلى السفر والرحلة والاغتراب والحب. إن استخدام الرمز في الشعر أمر حساس جداً، وأي خطأ يحدث في ذلك الاستخدام يعطل الرمز، ويبطل فاعليته، فما الذي دفع الشاعر لاستخدام الرمز؟[3]. يعيش الشاعر فوضى التقدم، وصراع الذات والوجدان، فيجد في الرمز حلاً سريعاً يمكنه من مواكبة العصر المتحرك بسرعة، وأحياناً قد تعجز اللغة عن احتواء التجربة الشعورية، فيلجأ الشاعر إلى شحنها برموز تمنحها التكثيف الدلالي الكافي. والواقع أن العاطفة وخاصة العاطفة الدينية قد يعجز العقل المنطقي عن الخوض في أعماقها، فتتخذ الرموز والعلامات وسيلة لولوج القلب البشري، وعدم قدرة العقل البشري على استكناه أغوار النفس البشرية، واستيعاب المعتقدات الماورائية، فالرمز يوحي عادة إلى شيء غامض قد يختفي وراء الكلمة، أو الصورة، وكثيراً ما يكون التلميح أبلغ من التصريح، وأشد تأثيراً على نفس المتلقي. يرى الرمزي أن الوضوح والمنطق، والوعي والقيود اللغوية شروط خانقة للإبداع، وكابحة لتيار الانفعال؛ لذا لابد من

---

(1) ينظر: غطاس، أنطون كرم، **الرمزية والأدب العربي الحديث**, ص 29.

(2) ينظر: غطاس، أنطون كرم، **الرمزية والأدب العربي الحديث**، ص 87.

(3) المرجع السابق، ص 89.

الانطلاق مع العفوية، والحرية الكاملة؛ ليجري الإبداع في أجواء خالية من القيود والسدود، ولابد أيضاً من التماس أدوات لغوية جديدة، ألا وهي الرموز للتعبير عن الحالات النفسية القائمة بطريقة الإيماء والإيحاء، لا بطريقة المباشرة الواضحة. إنَّ استخدام الرمز في الشعر يدل على مدى عمق ثقافة الشاعر، وعمق فكره، فالرمز الشعري مرتبط بالتجربة التي يعانيها الشاعر والتي تمنح الأشياء مغزىً خاصاً"[1].

قد يستمد الرمز قيمته أو معناه من الناس الذين يستخدمون هذا الرمز، فلا يوجد في الرمز لغة خاصة ذاتية تحدد ذلك المعنى، وتفرضه فرضاً على المجتمع، فمثلاً ليس هناك ما يجعل اللون الأسود رمزاً للحداد، فما الذي يمنع أن يكون الأصفر أو الأخضر، أو حسبما يصطلح عليه المجتمع ، فالصينيون مثلاً يتخذون اللون الأبيض للحداد، فالمجتمع هو الذي يحدد معنى الرمز، وهو الذي يضفي على الأشياء المادية معنىً معيناً فتصبح رموزاً. يختلف استخدام الرمز باختلاف المبدعين وميولهم؛ "فقد تتصل بعض عواطفنا بمناظر أو أشياء مادية معينة نتيجة لموقف ما، أو واقعة، حينذاك تتحول هذه الأشياء والمناظر إلى ميراث تذكرنا بمضمون تلك المواقف والوقائع"[2].

إن الرمز شيء له وجود حقيقي، ولكنه يرمز إلى فكرة أو معنى مجرد، فالميزان رمز للعدالة، والحمامة رمز للسلام، والصليب رمز للنصرانية، ومن الممكن أن تستعمل الأفعال والحركات وبعض الإشارات رموزاً، فرفع الذراعين إلى أعلى رمز إلى الاستسلام، إذن فالرمز الأدبي "يشتمل على مدى من

---

(1) ينظر: قروح، رقية، **بنية اللغة الشعرية في شعر عز الدين المناصرة**, ديوان البنات، أنموذجاً، الجزائر، 2019م، ص 85.

(2) ينظر: فتوح، أحمد محمد, **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**, ص 139 – 140.

الدلالات تتجاوز حدوده..... ويمكن للرمز أن يقدم عوناً أساسياً للقصيدة للتعبير عن موضوعها، إذ إنه يمتلك طاقة هائلة لخدمة الفكرة أو الموضوع الشعري[1].

إن أي كلمة عندما تحتفظ بقدرتها على إثارتنا فهي لا تزال رمزاً، أما إذا نفدت هذه القدرة، فإنها تتدهور وتصبح مجرد إشارة. فالرمز هو المعنى الخفي الذي يتكشف لكل واحد منا، بعد أن يقرأ لغة قصيدة، أو بعد البحث الدؤوب والسعي نحو الحقيقة، إنه الخيط الرفيع الذي يربط الحقيقة بالزيف، والذي نستطيع به أن نصل إلى الجوهر، وهذا يعني أن الرمز ليس جاهزاً، أو متفقاً عليه؛ بل هو الجهد المبذول من كل قارئ، يستفزه المبدع بشفرات لغوية تساعده على فهم ما يقرأ؛ ليصل إلى مغزاه، دون أن يكون هذا المغزى مفروضاً عليه[2]. ويعمل الرمز على بث موجات من المشاعر تدفع القارئ إلى أن يحس بأن هناك عالماً آخر يتكون خلف هذا العالم المرئي. إن الرمز نوع من التعبير يعد اللغة وسيلة، ولكنه يخلقها من جديد، ويرسم مساره بمحاذاة لغة التواصل، فالشعراء الرمزيون المرهفون يريدون أن يعبروا عما تعجز اللغة عن التعبير عنه، فالرمز الواحد ليس ملكاً جماعياً يوظفه الجميع لإرادة المدلول الرمزي، إنه ملك خاص يختلف من شخص إلى آخر، ومن شاعر إلى آخر، ومن لحظة إلى أخرى، فإن لم يتحقق هذا التغيير اقترب الرمز من العلامة والإشارة، وفقد قيمته الفنية، أي إذا

---

(1) العلاق, علي جعفر، **في حداثة النص الشعري: دراسة نقدية**, دار الشروق والتوزيع، العراق، 2003م، ص 45.

(2) طه، علي محمود, **الرؤية والرومانسية في الشعر العربي**, مجلة الرسالة، العدد 857، 1949م، ص 19.

كان التعبير المعتاد يعتمد على التصريح والوصف الواقعي، فالرمزيون ينكرون التعبير الصريح"[1].

إن الرمز الشعري يبدأ من الواقع؛ ليتجاوزه دون أن يلغيه، إذ يبدأ من الواقع المادي المحسوس، ليتحول إلى واقع نفسي وشعوري تجديدي "فالرمز شيء حسي يعد كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بهما مخيلة الرامز"[2]. الرمز الشعري "هو الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصوداً أيضاً، أو بعبارة أخرى عبارة عن إشارة حسية مجازية"[3]. ويأخذ الرمز الشعري مكاناً في الحقل الدلالي لا يفترض بالضرورة علاقة بين الشيء وما يرمي إليه، كما يعمل على استثارة الإيحاءات الباطنية للتفاعلات الحاصلة في كيمياء هذه العلاقات.

إن الرمز الشعري، وعلى عكس الرموز الأخرى، سياقي بالأساس، أي أنه يأخذ دلالته من السياق الذي ينتمي إليه، ولهذه الأسباب نجد مجموعة من الرموز تتباين في دلالاتها وتختلف من سياق لآخر. والحاصل كما يقول سعدالدين كليب إن: "هذه التعددية في أطوار الأشياء، وفي الحاجات إليها، وفي المواقف الاجتماعية، تعكس تعددية هائلة في الذات الفنية التي هي الأخرى لها أطوارها المختلفة المتعددة"[4].

---

(1) طه، علي محمود، **الرؤية والرومانسية في الشعر العربي**، المرجع السابق، ص 30.

(2) سليمان، محمد، **الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية**، 2007م، (د. م)، ص 107.

(3) الياسين، إبراهيم منصور، **الرموز الذاتية في شعر عزالدين المناصرة**، مجلة جامعة دمشق، العدد 3، 2010م، ص 256.

(4) الديهاجي، محمد، **الرمز الشعري**، مجلة القدس العربي، لندن، 2019م، ص 25.

وفي الرمز الشعري يحضر المعنى بطبيعة ازدواجية تخضع بالضرورة لآليات التأويل، ويتحكم في ضبطها، ويتحكم في توجيه مآلاتها الدلالية. والرمز بطبيعته تلك يلعب دور الرابط والوسيط الذي ينظم الصور الشعرية في القصيدة، أو في النص الشعري؛ لذلك يكون الرمز محورياً وكلياً في عملية الخلق الشعري حين يمتلك نظم العلاقات الكلية للأشياء في هذا الوجود. والرمز حين لا ينقلك بعيداً عن تخوم القصيدة، بعيداً عن نصها المباشر، لا يكون رمزاً. الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحائي، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة. إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له؛ لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر[1].

ينبغي عدم النظر إلى الرمز في ضوء الظاهرة البلاغية، كما قد يتوهم البعض، بل يتحدد في ضوء الممارسة الكتابية كأفق متقدم في فعل الكتابة. الرمز إذن يجسده هذا البناء اللغوي الذي يتخطى عوالم التشبيه والتمثيل والاستعارة. وللرمز دواع عديدة منها ما هو حضاري، ومنها ما هو سياسي يتمثل في خوف الشعراء من الاضطهاد والمتابعة والملاحقة ، فيضطرون إلى ترميز أشعارهم بقصد إخفاء ما يريدون قوله، وهناك دافع فني خاص يرى في أن الرمز هو أرقى مقاماً من التعبير المباشر، أو حتى التعابير المعيارية التي تنتسب إلى التمثيل والاستعارة، أي أن الرمز هنا يكون أسلوباً راقياً من أساليب الأداء الفني[2]. إن الرمز في الشعر يجعل المعنى ملتصقاً بالكينونة الأصيلة بتعبير هايدغر (Heidegger)[3].

---

(1) ينظر: أدونيس، علي أحمد سعيد، **زمن الشعر**، بيروت: دار الساقي، لبنان، 2005م، ص 269.

(2) ينظر: أدونيس، علي أحمد سعيد، **زمن الشعر**، مرجع سابق، ص 271.

(3) هايدغر، مارتن، **نداء الحقيقة**، ترجمة: عبد الغفار مكّاوي، القاهرة: دار الطباعة والنشر، مصر، ط 1، 1977م، ص 175.

إن الرمز وسيلة للتعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى لغتنا أن تعرب عنها، فالألفاظ العادية مأسورة في حدود الشيء الذي تترجمه، ولكن الرمز يلج تلك الهالة العجيبة المسماة بمخبآت "اللاوعي"، فالرمز إذن علاج ناجع للغة العاجزة التي لا تفي بكامل شروط الأداء، فهو متمم لها برفعها من عثرتها.

جمال الرمز قائم على عمقه، وعلى عظمة الفكرة فيه. ولكن الوضوح شرط أساسي واجب الوجود، ملازم للإنتاج. وإذا سلمنا جدلاً أن العمق لا يكون إلا بالرمز، ولكن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح، فالوضوح من أركان الفن، وعنصر ملازم لجماله، وبفقدانه يكون الشعر كفن قد خسر ركناً من أركانه الرئيسية[1].

نستخلص أن الرمز الشعري يعود إلى الينبوع الأول للغة في شكلها المفعم بالمجاز الذي يجعل الجماد يتكلم. وعلى الذين يفهمون الرموز، أو يحاولون فهمها أن يتمتعوا بجهاز قادر على رؤية المجهول أو اكتشاف الغيوب، فليلى عند الشعراء ليست ليلى، بل إن ليلى وبقية الأسماء الأخرى والكلمات عبارة عن رموز إلى إدراك غيبي سحري امتلك الشاعر.

(1) ينظر: غطاس، أنطون كرم، **الرمزية والأدب العربي الحديث**، ص 276 – 277.

المبحث الثاني

الخيال

حظي الخيال باهتمام واسع من قبل الفلاسفة والنقاد منذ وقت مبكر لأهميته في جميع المجالات المعرفية والثقافية مثل الشعر، والموسيقى...، واختلف مفهوم الخيال على مر العصور بين الفلاسفة والنقاد. ولم يصل الخيال إلى المقدمة سوى في عهد الرومانسيين، لقد رفع الرومنسيون من شأن الخيال كوسيلة للنظر في دخيلة العالم وكقوة تحكم التأليف الشعري. ويعد الخيال وسيلة فنية مهمة بالنسبة للعمل الشعري، وله دورٌ مهمّ بالنسبة للإنسان، فهو قوة دافعة تجدد نشاطه، وقلب نابض بتجديد الحيوية، ويجب أن نفرق بين نوعين من الخيال، خيال يحاول استحضار عالم واقعي، أو إخراجه في صورة تجسده متحركاً، وخيال يتوهم عوالم لا تنتمي إلى الواقع.

1. مفهوم الخيال:

أ. الخيال لغةً:

الخيال لغة: الخيال والخيالة، الشخص والطيف، وخيّل إليه أنه كذا على ما لم يسمِ فاعله من التخيل والوهم، وتخيّل له أنه كذا أو تخايل أي تشبه، يقال: تخيله فتخيل له كما يقال تصور له[1].

(1) ينظر: الرازي، محمد بن أبي بكر (ت: 311هـ)، **الخيال في فلسفة أبي بكر الرازي**، دمشق: دار الرضوان، سوريا، 2006م، ص 147.

الدلالات العربية القديمة لكلمة "الخيال" تشير إلى الشكل والهيئة والظل، وجاء في لسان العرب: "خَالَ الشَّيءَ يَخَالُ خَيْلاً وخَيْلَةً وخَيَلاناً ومُخَيْلَةً وخَيْلُولةً"[1].

كما جاء في المعجم الوسيط: خيل إليه أنه كذا: شبه، واختالت الأرض بالنباتات: ازدانت، وتخايل له الشيء: تشبه. والخيال "الشخصُ والطيفُ، وما تشبه لكَ في اليقظةِ والمنامِ من صور"[2].

كما وردت لفظة (تخيل) في القرآن الكريم في قوله تعالى: {يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى{66}}[3]. أما اسم "الخيال" فهو يطلق على كل ما يتراءى كالظل، وخيال الانسان في المرآة فهو صورته. ومن معاني الخيال: الظن، وقد يطلق الخيال على شخص الانسان أو طيفه.

وفي المعجم الفلسفي نجد أن الخيال ليس سوى الصورة المشخصة التي تمثل المعنى المجرد تمثيلاً واضحاً"[4].

ب. الخيال اصطلاحاً (Imagination):

الخيال هو تلك العملية التي تؤدي إلى تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل، أو القدرة الكامنة على تشكيلها"[5]. وأشار ابن رشيق القيرواني (ت:

---

(1) ابن منظور, **لسان العرب**, مجلد 11, مادة (خيل)، ص 518.

(2) مجمع اللغة العربية, **معجم الوسيط**, مكتبة الشروق الدولية, مصر, ط 4, 2004م, مادة (خَيَلَ)، ص 266.

(3) سورة طه: 66.

(4) ينظر: صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي**, بيروت: دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط 1، 1982م، 1، ص 546.

(5) ينظر: وهبة، مجدي, **معجم مصطلحات الأدب**, ص 166.

456هـ) إلى أن للخيال أهمية كبرى في صناعة الشعر يقول: إن "تسمية الشاعر شاعراً لأنه شعر بما يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشعراء توليد معنى ولا اختراعه، أو استطراف لفظه وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص ما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن"[1].

ويقول ابن عربي (ت: 638 هـ): الخيال هو أعظم قوة خلقها الله، ولولا الخيال لما أمر النبي صلى الله عليه وسلم أحداً بأن يعبد الله كأنه يراه، ذلك أن رؤية الله بعين البصر مستحيلة، ولكنها ليست مستحيلة بعين الخيال[2]، ويقول: "الخيال طاقة بفضل قدرته على بث الدفء في النفس والكائنات"[3].

ابن عربي يتحدث عن الخيال بوصفه علماً، وركناً من أركان المعرفة، وهو علم بالتأملات الفردوسية، ويوضح كيف أن الذين أعد لهم الفردوس نزلا يلجون في كل جميل يتصورونه ويرغبون فيه، ينظرون لأنفسهم ولغيرهم من المنعمين. ويقول جلال الدين الرومي (ت: 672 هـ): "هذه الخيالات التي هي حبائل للأولياء ليست إلا صورة للحسان في بستان الله"[4].

---

(1) القيرواني, ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**, ج2, ص 116.

(2) ينظر: قاسم, محمود، **الخيال في مذهب محي الدين بن عربي**, القاهرة، ط 1، 1969م، ص 80.

(3) ابن عربي, محي الدين، **الفتوحات المكية**, تحقيق: عثمان يحيى، بيروت: دار المعرفة، لبنان، 2006م، ص 87.

(4) الرومي, جلال الدين، **المثنوي**, الكتاب الأول، ترجمة: د. إبراهيم الدسوقي شتا، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2002م، ص 79.

أما النقاد المحدثون، فيقول أبو القاسم الشابي "إن الخيال ضروري للإنسان لا بد منه، ولا غنى عنه، ضروري له كالنور والهواء والماء والسماء، ضروري لروح الإنسان ولقلبه ولعقله وشعوره"[1].

ويقول: "وبالخيال يعبر الشاعر عن خوالج نفسه وعن تجربته، وعمّا يحس ويشعر به، إذ أن الشعور هو العنصر الأول من عناصر الفن..... وهو ذلك النهر الجميل المتدفق في صدر الإنسانية منذ القدم مترنماً بأفراحها وأتراحها"[2].

ويذهب الشايب إلى أن تعريف الخيال وتحديده أمر صعب وشاق، وذلك لسبب أن الكلمة ترد في العبارات مبهمة غير واضحة، كأنها تعني شيئًا غير واضح ومفهوم، ولأنها تدل على صور عقلية متشابهة، وإن لم تكن متحدة[3]. ويقول محمد مندور: "الخيال والوجدان منابع الشعر الجيد، ووفقاً لمفهوم التجربة الخيالية، فالأديب يعيش في خياله ما لا يتاح له في الواقع"[4]. يرى عبد الرحمن شكري بأن الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر في وصف جوانب الحياة وشرح عواقب النفس وحالاتها، والفكر وتجلياته، والموضوعات الشعرية وتباينها والبواعث الشعرية[5].

ويعرفه جابر عصفور بقوله: "الخيال قدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة

---

(1) الشابي, أبو القاسم، **الخيال الشعري عند العرب**, ص 18.

(2) المرجع السابق, ص 23.

(3) الشايب, أحمد، **أصول النقد الأدبي**, ط7, القاهرة: مكتبة النهضة المصرية, 1964م, ص 211.

(4) مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**, دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط 5، 2006م، ص 18 – 19.

(5) ينظر: شكري, عبد الرحمن، **المؤلفات النثرية الكاملة**, تحرير: أحمد إبراهيم الهواري، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ج 2، ص 790.

الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو بمكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك"[1].

ويقول جابر عصفور: وليس المقصود بالخيال السعي وراء الأوهام والخرافات، والبعد عن الحقيقة والواقع، وإنما يقصد به "نشاط خلاق، لا يستهدف أن يكون ما يشكله من صور نسخاً أو نقلاً لعالم الواقع ومعطياته، أو انعكاساً حرفياً لأنسقة متعارف عليها، أو نوعاً من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمل في واقعه من خلال رؤية شعرية، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي"[2].

ويؤكد الناقد سامي اليوسف في كتابه "الخيال والحرية" أن الخيال هو الأصل، والعقل هو الطارئ على المشروع البشري لأن كلمة العقل مأخوذة من عقل يعتقل اعتقال، أي فعل لجم وكبح، عكس كلمة خيال الآتية من الخيل الحركة والجموح. ويشير الناقد إلى الوجه الخلاصي للخيال بفضل قدرته الاختراقية على مكافحة التخثر، وتسريح النفس من إسارها داخل قيود المادة، والتأكيد على أهمية الخيال باعتباره نوعاً من أنواع الحرية، ولأنه يحرر الطاقات الراكزة في قاع النفس. ويعيد الكتاب الاعتبار لكرامة الانسان التي تراجعت لحساب المدارس المادية والشكلية"[3].

---

(1) عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، بيروت: دار التنوير، ط 3، 1983م، ص 13.

(2) عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، مرجع سابق، ص 14.

(3) ينظر: اليوسف، سامي، **الخيال والحرية**، دمشق: دار كنعان، سوريا، 2001م، ص 62.

ويقول محمد التونجي في كتاب "المعجم المفصل في الأدب":

"الخيال هو قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة، بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك"[1].

والخيال الجامح هو إسراف الكاتب في التحرر من القيود الشكلية، وانطلاق لا تحده عوائق في تشكيل صور ذهنية وعوالم لا وجود لها في الواقع، لكن الأديب استطاع أن يحمل القارئ على أجنحة من الخيال إلى تلك البقاع. أما الخيال عند الغرب. يقول أفلاطون "للخيال القدرة على استحضار الرؤية الصوفية تلك التي تسمو على ما يتناوله العقل"[2]. وأرسطو يرى أن الاحساس هو الذي يسبب الخيال[3]. يرى "كيتس" (Kitts) أن الخيال قوة قادرة على الكشف عن طريق الخلق والحس والجمال، كما أنها قادرة على بلوغ الحقيقة القصوى[4]. يشبه "باشلار" (Bachalar) ما في الخيال من ميل إلى السكينة والطمأنينة بروح الأنثى، الطبيعة الأنثوية تعبر عن حب حميم يستوعب الوجود، فالفنان يحطم مادة الأشياء الصلبة في خياله لاستكشاف عالم جديد من الصور والأشكال[5]. ويرى "كانط" أن الخيال هو الذي ينقل ما في الذهن إلى الواقع ويجعله ممكناً"[6].

---

(1) التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**, ج 1، ص 70.

(2) ينظر: عبدالمحسن, عبدالفتاح، **عبدالرحمن شكري ناقداً وشاعراً**, ص 384.

(3) ينظر: التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**, ج 1، ص 419.

(4) الحسين, الحايل, **الخيال أداة الإبداع**, مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، ط1, 1988, ص 23.

(5) باشلار، جاستون، **الماء والأحلام**, دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، بيروت: المنظمة العربية المتحدة، لبنان، ط 1، 2007م، ص 235.

(6) كانط، عمانوئيل، **نقد ملكة الحكم**, ترجمة: غانم هنا، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط 1، 2005م، ص 423.

ويقول كانط: الخيال وعي ذو سلطان ثابت الدعائم، لا يهتدي المرء إليه لأنه يعجز عن الوقوف على عظمته إلا إذا عرفه عن طريق الشعور، وحينئذ لا تستطيع قوة أخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه[1].

ويعرف "كولردج" الخيال قائلاً: "إنه القوة السحرية التي توافق بين صفات متنافرة، وتظهر أشياء قديمة ومألوفة بمظهر الجدة والنضارة، أي أنه اجتماع حالة غير عادية من الانفعال بحالة غير عادية من النظام"[2]. أما "بودلير" (Baudelaire) فيقول بأن "الخيال قوة خالقة تحليلية تجميعية معاً، له دور كبير في تعليم الانسانية الأولى معنى الرموز في الطبيعة" وهنا يتفق "بودلير" مع "كانط" في سيطرة الخيال على جميع الملفات الأخرى، ولا غنى عنه في العلم نفسه[3].

مما سبق نستخلص أن الخيال في المعاجم العربية يدور في فلك التشبيه والصورة المتخيلة لدى الإنسان في اليقظة والمنام، وكلها متعلقة بالجانب البصري. وأما الخيال في المعاجم الأجنبية فمعناه قدرة الذهن على إبداع واختراع صور لم تكن موجودة.

2. أهمية الخيال:

شكلت القناعة بما ينطوي عليه الخيال من فعالية كبيرة مناط اهتمام الفلاسفة والبلاغيين والنقاد، وإسهامهم في حل كثير من المشكلات الأدبية القديمة والحديثة. ولما كانت اللغة هي الأداة التعبيرية التي تتجسد من خلالها المعاني، ويتواصل بها الأفراد والشعوب، كانت أيضاً وسيلة يبتغى من ورائها

---

(1) المرجع السابق, ص 60- 63.

(2) نصر, عاطف جودة، **الخيال مفهوماته ووظائفه**, الهيئة المصرية، 1984م، ص 15.

(3) ينظر: نشأت، كمال، **في النقد الأدبي دراسة وتطبيق**, ط 1, النجف: مطبعة النعمان, العراق، 1970م، ص 28.

دمج الواقع في اللاواقع، من خلال جمع وتركيب العناصر المتباينة في علاقات جديدة ومبتكرة تعطي مجالاً أوسع للشاعر ليتحرر من قيود عالم الحس[1]. بيد أن العناية بالخيال بوصفه وسيلة تسهم في النهوض بعملية الإبداع وتطويرها، قد حصرت في أغلب الأحيان ضمن حدود التشبيه والاستعارة، فالحديث عن الخيال ودوره في صناعة العمل الشعري يظل مجالاً مفتوحاً لتقديم الإضافة.

يتركز عمل الخيال في البحث عن التشكيل الجديد من خلال الجمع بين العناصر المختلفة في شكل من الانسجام، باعتبار الصورة الشعرية ليست نسخاً للواقع، وإنما تمثل هذه المعطيات أساساً ينطلق منه الشاعر في بعث الجمال في الصور المنشأة، وقدرتها على التأثير في المتلقي بغية دفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية تعكس موقفه من العمل الإبداعي[2].

الخيال يفسح الآفاق أمام النفس البشرية، فلا تشعر بالملل من الوجود جراء ما ترى من مفرداته كل يوم وكل ساعة، بل كل لحظة على ذات النحو دون تغيير أو تجديد، فيأتي الخيال ليعوضها عما حرمته من التجديد ، ورؤية الدنيا على أوضاع لم تتعودها، ومن ثم لا تشعر تجاهها بالملل والضيق، كذلك فإن الفطرة الإنسانية تتوق إلى الانعتاق من قيود الحياة وقوانينها الصارمة، فلا تجد ذلك الانعتاق إلا في الخيال. والدنيا دون خيال تكون شديدة الضيق، فيجيء الخيال ليوسعها، وينطلق بالإنسان إلى عوالم أرحب وأكثر انفتاحاً، حيث يتعامل مع أشياء أكثر مواتاة وطواعية[3].

---

(1) ينظر: الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، ص 89.

(2) ينظر: الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص 95.

(3) العدوية، مريم، **تأملات في فضائل الخيال**، مجلة الرؤيا الإلكترونية العُمانية، 2015م.

وفوق ذلك فالخيال يخاطب فينا الطفولة الخالدة في أعماقنا، تلك الطفولة التي تبث الحياة في الجمادات، وتتلذذ بمخاطبة الأشياء من حولها وخضوعها لما تريد، وعلى النحو الذي ينبغي. والخيال يمدنا بالتعزية التي نحتاجها حين نحرم ممن نحب، أو حين يقع بنا مكروه، أو ألم، فنجد دنيا أكثر حناناً وتفهماً تعوضنا عما حرمناه، أو على الأقل يرينا ناساً يقاسون مثلما نقاسي، ويتألمون كما نتألم ، فلا نشعر أننا وحدنا في محنتنا، بل هناك من يشاركوننا ونشاركهم الوجدان. وفوق هذا فمن شأن الخيال أن يملأ نفوسنا رضاً واعتزازاً؛ لاستطاعتنا أن نلمح بين عناصر الوجود التي تبدو متباعدة لا صلة بينها وجوه شبه تقربها، وتقضي على ما بينها من تباعد، فنرى الكون المتنافرة عناصره وقد سادته قرابة لم تكن فيه[1].

والخيال عبارة عن تشكيل سحري لا يقدر عليه سوى الفنان المبدع، وهو أن تخلق من أشياء مألوفة شيئاً غير مألوف[2]، وأن العالم في أمس الحاجة إلى الخيال. والأدب كله ليس إلا فقه حدسي بالنفس في علاقتها بالوجود، وناتج حساسية شديدة الاستيقاظ من شأنها أن تتآزر مع الخيال لدى أولئك الحساسين الذين هم جد نادرين. والخيال الذي يتبدى من خلال شحن اللغة بالوجدان والشعور، وهو يختزن حنين الروح إلى الحرية، وإلى الانفلات من كل قيد لأنه أقدر على إرواء ظمأ النفس إلى الحرية من جهة، وإلى الروعة والفتون من جهة

(1) ينظر: عوض، إبراهيم، **الخيال في الشعر**, 2013م، شبكة الألوكة الأدبية واللغوية.

(2) ينظر: فائق, مصطفى، **في النقد الأدبي الحديث مقتطفات وتطبيقات**، جامعة الموصل, ط1, 1989م, ص 37.

أخرى. والخيال هو العين الثالثة التي زود بها الإنسان من بين الكائنات، وهو الخميرة التي تعجن منها الرموز، فهو نشاط لا بد منه[1].

صور الخيال[2]:

أولاً: الصورة البصرية.

ثانياً: الصورة السمعية.

ثالثاً: الصورة الشمية.

رابعاً: الصورة النفسية.

إن للخيال أهمية كبيرة في الكتابة الشعرية؛ إذ إن هذا العنصر له إسهام كبير في نجاح الشاعر، فكلما كان الشاعر يمتلك خيالًا واسعًا كان أكثر قدرة على إنتاج صور جديدة يكون لها تأثير بالغ الأهمية في المتلقي. والخيال هو روح النص الشعري وجوهره ولبه ولذته ونكهته، وهو أهم ميزة تميز النص عما سواه، فالشاعر المبدع يستخدم الكلمات والجمل في رسم مشاعره وأفكاره وأحاسيسه وعواطفه التي استثيرت، فيصوغها في قالب فني مؤثر يترك أثره في المتلقي[3]. وحتى تكون الصورة حية في النص، فلا بد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقرير والمباشرة، فالخيال هو الذي يحلق بالقارئ في الآفاق الرحبة، ويخلق له دنيا جديدة، وعوالم لا مرئية تخرجه من العزلة والتقوقع[4].

---

(1) ينظر: نصر، عاطف جودت، **الخيال مفهوماته ووظائفه**, ص 22.

(2) ينظر: فائق, مصطفى، **في النقد الأدبي الحديث مقتطفات وتطبيقات**، ص 168.

(3) ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**, ط 1، بيروت، 2001م، ص 19.

(4) ينظر: منصور، عبد الرحمن، **أركان النص الأدبي**, السعودية، 2009م، ص 55.

والنص الشعري إذا قل فيه الخيال، أو انعدم يصبح نصاً شاحباً لا يحرك وجدانك ولا مشاعرك، وتتوقف قيمة قصيدة الشاعر على مقدار الخيال الذي يحمله[1]، والخيال يمارس في الشعر حرية بلا حدود. الشاعر يتحدث نيابة عنا، وبطريقة أفضل من طريقتنا، فالشاعر يطمح باستمرار إلى معايشة عالم مكتمل، والواقع بالنسبة إليه ليس إلا هذا العالم غير المكتمل، فالشاعر يظل حالماً باستمرار بعالم لا مثيل له إلا في مخيلته؛ ولهذا فإنه كائن مستقبلي دائماً يرى الحاضر غير مكتمل. وهو الذي يعرف كيف يجعل دنياه الخيالية أروع من الحياة الواقعية، وأشد تأثيراً في نفوسنا، وإثارة لعواطفنا[2].

الأدب بمعناه الخاص كالشعر يعتمد على الخيال الذي هو اللغة الطبيعية لأداء انفعالاته، ما دامت اللغة العادية القاموسية عاجزة عن ذلك، والخيال يكسب الأسلوب قوة وروعة تحببه إلى القراء. الناقد يحتاج إلى الخيال؛ لأن الناقد أديب لا يكتفي بأصول النقد الأدبي، بل لا بد من الرجوع إلى نفسه يستثيرها قبل إصدار أحكامه الأخيرة، وهذه الناحية الذاتية مصدر التأثير الذي يبعثه في نفوسنا، ويثير به شعورنا، ولن يستطيع ذلك إلا بالخيال.

الخيال بعد ذلك عمدة الناقد في فهم شخصية المنقود وبيئته، وإن فهم الشخصية يجعل نقده ودياً عادلاً.

بين العاطفة والخيال ارتباط وثيق، فهو الذي يصورها، وقوته مرتبطة بقوتها، فإذا كانت صادقة قوية، أنشأت خيالاً رائعاً، وإذا كانت سقيمة أو

---

(1) ينظر: نشأت، كمال، **في النقد الأدبي دراسة وتطبيق**, ص 169 – 170.

(2) ينظر: الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**, ص 29.

مصطنعة كان الخيال هزيلاً سخيفاً[1]. لا عشق دون بعد خيالي، ولا خيال بدون شرط عشقي، فالخيال والعشق لا يتحملان ويقبلان سوى الحرية[2].

المقياس العام للخيال:[3]

أولاً: قوة الشخصيات المبتكرة وملاءمتها للغرض الذي ابتكرت لتمثيله.

ثانياً: جمال تصوير الطبيعة.

ثالثاً: الجدة في الصور البيانية.

رابعاً: القدرة على إبراز المعاني.

والخيال عند الصوفية هو وسيلة العروج إلى السماء، والإسراء المعنوي إلى الله، والوصول المعرفي إلى حقائق الكون. والخيال صانع المعجزات، وخالق كل جديد، وهو الوسيلة التي يستخدمها الصوفي لمعرفة ما لا يعرفه الإنسان العادي إلا بالموت[4].

وعطفاً على هذا التأسيس، تصبح مهمة الخيال التعبير عن المعارف والحقائق التي لا يستطيع العقل تجسيدها، ولا أصحاب الظاهر، فهو عند الصوفية "يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة، وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف، ولا

---

(1) ينظر: الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، مرجع سابق، ص 32.

(2) ينظر: ظاهراتي، اقتراب، **شعريات المتخيل**، شركة النشر والتوزيع، المدارس، 12 شارع الحسن الثاني، الدار البيضاء، ط 1، 2000م، ص 75.

(3) ينظر: الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، ص 35.

(4) ينظر: يونس، وضحى، **القضايا النقدية في النثر الصوفي**، دمشق: مطبعة اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2006م، ص 68 – 69.

يقترب منها ذهن الرجل العادي المنصرف إلى الظواهر، والذي يتعامل مع الأشياء من زوايا المنفعة دون أن ينفذ إلى المعاني الروحية العميقة"[1].

وانطلاقاً من هذه الممارسة التي منحها المتصوفة للخيال أدركوا لعبة "الشطح" في تعابيرهم الشعرية والنثرية، حتى قيل عنها: "عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته ... فإن الله تعالى فتح قلوب أوليائه، وأذن لهم بالإشراف على درجات متعالية، وقد جاد الحق تعالى على أهل صفوته، والمتحققين بالتوجه والانقطاع إليه، بكشف ما كان مستتراً عنهم"[2].

والذي يترتب على ذلك، أن الصوفي لما أطلق سلطة الخيال، كان يدرك تمام الإدراك أنه يريد الوقوف على النور الإلهي والوصول إليه في الوقت نفسه، إذ "الطريق إلى الذات الإلهية لا سبيل إلى السير في مدارجها إلا على هدي نور القلب، ووهج إشراقته"[3]. باعتبار أن نور القلب من نور الذات الإلهية، وتحقيقه يتطلب من السالك سيراً "لا يقتضي أن نخرج من الوجود، ومن نفوسنا، وإنما يقتضي على العكس أن ندخل أكثر فأكثر في الوجود، وفي نفوسنا"[4].

ولهذا كله، كانت التجربة الشعرية الصوفية "بحث عن الأسرار الإلهية في الكون: أسرار الحياة والموت، والنفس والروح، والعقل والقلب، وهي تجربة مختلفة من صوفي إلى آخر؛ لأنها علاقة داخلية بين الذات الفردية للصوفي،

---

(1) عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**, ص 85.

(2) الطوسي, أبو نصر السراج، **اللمع**, تح: عبدالحليم محمود، القاهرة: دار الكتب الحديثة, مصر، ط 1، 1960م, ص 453.

(3) بو زيان، أحمد، **المنحى الصوفي في الشعر العربي المعاصر**, رسالة ماجستير مخطوطة, جامعة وهران, الجزائر، 1998, ص 66.

(4) أدونيس، علي أحمد سعيد، **الصوفية والسريالية**, بيروت: دار الساقي، لبنان، 2007م، ص 10.

والذات الكلية للمطلق، تجربة انعتاق من الأعراف، وتجاوز للحدود[1]. وليس بدعاً القول إن التجربة الشعرية الصوفية بإطلاقها الفاعلية القلبية، إنما تقتضي من صاحبها أن يتبنى لغة ثانية على اللغة العادية. المتصوفة هم الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من تقدير طوال عصور الفكر العربي. فالصوفي يعتمد على البصيرة والحَدْس، ويثق بالنشوة الروحية الغامرة، وبالخيال المحلق الذي يسمو حتى يدنو من الحقيقة الإلهية ويحوم حول حماها[2].

نستخلص مما سبق أنه عن طريق الخيال نرى ما حولنا من الأشياء بعين غير العين التي كنا نراها بها فإذا هي شيء جديد لم يكن يخطر لنا على بال، حتى إن الإنسان ليفرك عينيه غير مصدق ما يرى، وكأنه في حلم، والشاعر في مثل تلك الصور يعرض علينا الدنيا في ثياب مدهشة، وينفض عنها خمولها وسكونها، فإذا بها دنيا غير الدنيا، وهو ما يبعث في النفس البهجة والانتعاش. لقد ارتفع الشاعر فوق المكان الواقعي، وكأنه من عليائه الفنية يرى ما لا تراه العين البشرية لأنه يدرك الأشياء بحدسه وخياله.

---

(1) يونس، وضحى، **القضايا النقدية في الشعر الصوفي**, ص 106.

(2) يونس، وضحى، **القضايا النقدية في الشعر الصوفي**, مرجع سابق، ص 107.

الفصل الثاني

الرمز في شعر العصر الإسلامي

المبحث الأول

الرمز في شعر عصر صدر الإسلام

لا يمكن أن نتتبع ظاهرة الرمز في شعر العصر الإسلامي؛ إلا إذا عدنا إلى الشعر القديم. كان الرمز في الشعر العربي القديم على صور مختلفة، اعتمدت في الغالب على التشبيه والاستعارة والكناية، ولم يكن المقصود من هذه الرموز الغموض والإبهام إلا بشكل ضيق[1]. فالشاعر العربي القديم كان يميل إلى الوضوح أكثر من الغموض والتجريد، ويكاد الرمز أن يكون قليلاً نوعاً ما في الشعر العربي؛ لأن هذا الشعر يقوم على الوضوح، ولكن حدث ذات مرة أن منع الخليفة عمر بن الخطاب شاعراً من التشبب بالنساء، وحار الشاعر ماذا يفعل فلم يجد إلا أن يتشبب بشجرة كناية عن المرأة وظل يدير المعنى حول الشجرة ما طاب له القول فأبدع قصيدة رمزية[2]. يقول الشاعر حميد بن ثور (ت: 30 هـ) [من الطويل]:[3]

---

(1) الطاهر, محمد بن الطاهر, **الرمز في الشعر العربي**, منشورات جامعة 7 أكتوبر، ط 2، 2007م، ص 50.

(2) ينظر: العيد، يوسف، **المدارس الأدبية ومذاهبها**، بيروت، ص 270.

(3) ابن ثور الهلالي، حميد (ت: 30هـ)، **ديوان حميد بن ثور الهلالي**، تحقيق: عبد العزيز الميمني، القاهرة: دار القومية للطباعة والنشر، مصر، ط 1، 1965م، ص 39 - 40.

سَقَى السَّرْحةَ المِحْلالَ والأَبْطُحَ الَّذي بِهِ الشَّرْيُ غَيْثٌ مُدْجِنٌ وَبُرُوقُ[1]

بِأبطحَ رَابٍ كُلَّ عَامٍ يَمُدُّهُ على الحَوْلِ عَرَّاضُ الغَمَامِ دَفُوقُ[2]

فَمَا ذَهَبَتْ عَرْضاً وَلَا فَوْقَ طُولِهَا مِنَ السَّرْحِ إِلَّا عَشَّةٌ وَسَحُوقُ[3]

فَيَا طِيْبَ رَيَّاهَا وَيَا بَرْدَ ظِلِّهَا إِذَا حَانَ مِن شَمسِ النَّهارِ شروقُ

ربما خطر لنا أن نتصور هذه السرحة امرأة، فقد أراد الشاعر أن يشبب بامرأة، ثم أمسك خوفاً من درة عمر ﷺ، فوجد في التعريض مندوحة عن التصريح، وفي الرمز منجى من العقاب.

إذن فالرمزية ليست حديثة الولادة والتعريف، ولا هي مرتبطة بالغزل وخصوصاً الفرنسي، بل بدأت منذ آلاف السنين، فقد أسهم الأدب العربي منذ قديم الزمان في ذلك، فأين زمن الصوفية في عصر الإسلام؟ وقبل الإسلام، وأين الملاحم الهندية واليونانية؛ فهذا دليل على أن اللغة الرمزية كانت معروفة منذ آلاف السنين.

ومهما يكن من قول، فإن العرب قد عرفوا الرمز، وكانوا يرمزون إلى الأعداء بالذئب، وإلى الفلاة بالناقة الحمراء.

إن الكثير من دارسي الأدب العربي يبدؤون حديثهم عن الرمز – عادة – بذكر الإشارات التاريخية التي ينتقيها الشاعر من تراث أمته، ومن تاريخها الحافل

---

(1) السرحة: شجرة عظيمة من شجر العضاة ظلها بارد، المحلال: الأماكن التي يكثر الناس الحلول بها، الأبطح: مسيل واسع فيه دقاق الحصى، الشري: شجر الحنظل.

(2) العراض: سحاب كثير البرق والاضطراب.

(3) عشة: قليلة الأغصان والأوراق، سحوق: طويلة مفرطة.

بـالبطولات، أو مـن الميثولوجيـا العالميـة، فيسـتعيرها مـن سـياقها في الماضـي، ويدخلها في نصه الشعري تصريحاً أو تلميحاً، لفظاً أو معنى، ويحملـها في ذلـك السياق دلالات جديدة ومعـاني أخـرى، تضـاف إلى ثـراء الدلالـة الأصـلية في التراث[1].

يشف هذا الرمز عن غايات بعيدة بحيث يعبر عـن تجربـة إنسـانية واسـعة، حاضرة وأزلية بحسب قدرة الشاعر التعبيرية وقدرته البيانية على صـهر رمـوزه ضمن سياق التجربة الكلية لأمته، ولأن حاجة السياق إلى دعوة مثل ذلك الرمز تكون من أجل صنع وحدة الحدث، وتكثيف عناصر الرمز أو اختراقه في نقطـة تعد قلب الحدث في النص[2]. وما يضـمن اسـتمرار الرمـوز العربيـة، ويجعـل رموز اللغة تحيا وتشع وتتسع، هو الإصغاء الدائم لإيقاع الحضارة فيها، وإدراك أبعادها التاريخية المتصلة اتصالاً وثيقاً بروح الأمة وبأفراحها وأتراحها.

ومن الرموز المهمة التي تصلح أن تكون مداراً للبحث، ما يلي:

1. المكان / الطلل:

تُعد المرأة رمزاً، أو النموذج الإنساني المهـيمن علـى صـفات الخصـوبة والجمال أكثر من غيرها، وتمتلك طاقات لا حد لهـا في إثـارة المشـاعر الجماليـة والعاطفية للشاعر، كما أن ذكر المرأة مقترنة مع ذكر المكـان، فقـد مثّلـت المـرأة رمزاً مهماً عند الشعراء قديماً وحديثاً، وكانت رمز الحياة ورحلتها عند القدامى، وكان لها رموزٌ دينية مختلفة في حياة الشاعر ورحلته، وأضفت المرأة جمـالاً علـى الشعر العربي سواء أكانت رمزاً أم غير ذلك، ولا تحلو الرحلة إلا بـذكر المـرأة،

(1) ينظر: حشلاف، عثمان، **الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر**، الجاحظية، 2000م، ص 83.
(2) المرجع السابق، ص 87.

كما عند الشاعر زيد الخيل يعطي انطباعاً بتلك النشوة الخاصة لدى الشاعر، فينقلب المكان إلى صورة من صور المرأة.

يقول الشاعر المخضرم زيد الخيل (ت: 10هـ) [من الطويل]:[1]

عَفَت أُبْضَةٌ مِنْ أَهْلِهَا فالأَجاوِلُ ... فَوَادِي نُضَيْضٍ فالصَّعِيْدُ المُقَابِلُ[2]

ودَكَّرَنِيْهَا بَعْدَما قَدْ نَسِيْتُها ... رَمَادٌ وَرَسْمٌ بالشَّبَابَةِ مَاثِلُ[3]

فَبِرْقَةُ أَفْعَى قَدْ تَقَادَمَ عَهْدُهَا ... فَمَا إِنْ بِهَا إِلا النُّعَاجُ المَطَافِلُ[4]

تَمَشَّى بِهِ حَوْلَ الظِّبَاءِ كَأَنَّهَا ... إِمَاءٌ بَدَتْ عَنْ ظَهْرِ غَيْبٍ حَوَامِلُ

يواجه الشاعر مصيره، ويتحدى القهر الطبيعي المسلط عليه، ويتشبث الشاعر بالمكان، وبذلك يؤكد نزعته الاستقرارية، فلا تهدأ نفسه إلا بالحنين إليه لتحقيق الوجود الانساني، وتحويل الحلم إلى حقيقة بوصف المكان رمزاً للخلود يسعى إليه الشاعر، ونجد الشاعر كذلك يحاول أن يتواصل مع الطلل عبر زخم الانفعالات النفسية كي يمنح الطلل رمز البقاء هارباً من فزع الماضي. وقيلت هذه القصيدة في صدر الإسلام.

ويقول الشاعر معن بن أوس المزني (ت: 64هـ) [من الطويل]:[5]

---

(1) زيد الخيل الطائي (ت: 10هـ)، **ديوان زيد الخيل الطائي**, جمع ودراسة وتحقيق: د. أحمد مختار البرزة, النجف: مطبعة النعمان، العراق، 1986م، ص 161.

(2) أبضة: ماء من مياه طيء, الأجاول ووادي نضيض: أماكن, الصعيد: التراب.

(3) الشبابة: موضع, ماثل: باق.

(4) برقة أفعى: موضع, المطافل: واحدتها مطفل من الإنس والوحش ذات الطفل.

(5) ابن أوس, معن (ت: 64هـ)، **ديوان معن بن أوس المزني**, صنعه: نوري حمودي القيسي، بغداد: دار الجاحظ، العراق، ط 1، 1977م، ص 35 – 36.

عَفَا وَخَلا مِمَّنْ عَهِدْتَ بِهِ خُمُّ وَشَاقَكَ بالمُسْحَاءِ مَنْ سَرَفٍ رَسُمُ[1]

عَفَا حِقْباً مِنْ بَعْدِ مَا خَفَّ أَهلُهُ وَحَنَتْ بِهِ الأَرْوَاحُ والهُطُلُ السُّجْمُ[2]

يَلُوحُ وَقَدْ عَفَّى مَنَازِلَهُ البِلَى كَمَا لاحَ فَوْقَ المِعْصَمِ الحَسَنِ الوَشْمُ

مَدَامِنُ حَيٍّ صَالِحِيْنَ رَمَتْ بِهِمْ نَوَى الشَّحْطِ إِذْ رَدُّوا الجِمَالَ وإِذ زَمُّوا[3]

بِعَيْنَيْكَ رَاحُوا وَالْحَدُوجُ كَأَنَّهَا سَفَائِنُ أَوْ نَخْلٌ مُذَلَّلَةٌ عُمُّ[4]

وَفِي الْحَيِّ نُعْمٌ قُرَّةُ الْعَيْنِ وَالهَوَى وَأَحْسَنُ مَا تَمْشِي عَلَى قَدَمٍ نُعْمُ

يشبه الشاعر صورة الظعائن بالسفن والنخل، فالأبعاد البصرية المشهدية للمكان تعد تشكيلاً مقصوداً من جهة القيمة التصويرية بوصفها نتاجاً تعبيرياً محملاً بالهوية التي أراد الشاعر الاعلان عنها، تلك الهوية التي عكست جدلية العلاقة الروحية بين الشاعر والمكان لتتحول الأطلال إلى رمز حي يتنفس منه الشاعر، وقيلت القصيدة في صدر الإسلام.

يقول كعب بن زهير (ت: 24 هـ) [من البسيط]:[5]

بَانَتْ سُعادُ فَقَلْبِي اليَوْمَ مَتْبُولُ مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُفْدَ مَكْبُولُ

---

(1) خم والمسحاء: موضعان.

(2) حقباً: السنون, خف: ارتحل أهله وتركوه, الهطل: السحاب, السجم: أغزر ما يكون من الغيم.

(3) نوى: نية, الشط: البعد.

(4) مذللة: ما قد مد بأفنائه فجعل تحت السعف, عُمُ: الطوال.

(5) ابن زهير، كعب (ت: 24هـ)، **ديوان كعب بن زهير**, تحقيق: محمد يوسف نجم, بيروت: دار صادر، لبنان، 1995م، ص 1 – 7.

وَمَـا سُـعَادُ غَـدَاةَ البَـيْنِ إِذْ رَحَلُـوا إِلاّ أَغَـنُّ غَضِـيْضُ الطَّـرْفِ مَكْحُـولُ

هَيْفَـــاءُ مُقْبِلَـــةً عَجْـــزاءُ مُـــدْبِرَةً لا يَشْـتَكي قِصَـرٌ مِنْهـا وَلا طُـولُ

تَجْلُو عَـوارِضَ ذِي ظَلْـمٍ إِذَا ابْتَسَـمَتْ كَأَنَّـــهُ مُنْهَـــلٌ بـــالرّاحِ مَعْلُـــولُ

فمـا تَـدومُ عَلَـى حَـالٍ تَكـونُ بِهَـا كَمَـــا تَلَـــوّنُ في أثْوَابِهَـــا الغُـــولُ

وَلَـا تَمَسَّـكَ بالعَهْـدِ الَّـذي قَطَعَـتْ إِلّـا كَمَـا يُمْسِـكُ المَـاءَ الغَرابِيْـلُ

فَلَـا يَغُرّنْـكَ مَـا مَنّـتْ وَمَـا وَعَـدَتْ إنّ الأمـــانِيّ والأحْـــلامَ تَضْـــلِيْلُ

كَانَـتْ مَواعِيـدُ عُرْقُـوبٍ لَهَـا مَـثَلاً وَمَـــا مَواعِيْـــدُهَا إلاّ الأبَاطِيْـــلُ

أَرْجُـــو وآمُـــلُ أَنْ تَـــدْنُو مَوَدّتُهـــا وَمَـــا إِخَـــالُ لَـــدَيْنَا مِنْـــكِ تَنْوِيْـــلُ

لجأ كعب إلى الرمز، وراح يتوجع ويتفجع ويتحسر على الجاهلية التي جفت أفناؤها، وطمس سحرها، وبهتت صورها، حيث كانت الحياة الجاهلية في نظر كعب جميلة مدهشة كظبي فاتر الطرف كحيل العين، أو هي هذه الفاتنة برائحتها الطيبة، وريقها العذب، ثم جاء الإسلام فانقلب الدهر بكعب وغيّر ألوانه فخيب أمانيه وغدت الحياة – على حبه الشديد لها – كاذبة تخدعه وتضلله، فهو لا يزال يرجو ويتمنى أن تنوله هذه الحسناء أو الحياة لكنه يعرف أنه يرجو أمراً عسيراً.[1]

(1) ينظر: وهب, رومية, **قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي**، منشورات وزارة الثقافة السورية، 1981م، ص 217.

ويقول الشاعر ابن مقبل (ت: 36 هـ) [من الكامل]:[1]

سَـلِ المَنَـازلَ كَيْـفَ صَـرْمُ الوَاصِـلِ ... أَمْ هَـلْ تُبَـيْنُ رُسُـومُهَا للسَّـائِلِ[2]

عَرَّجْـتُ أسْـأَلُهَا بِقَارِعَـةِ الغَضَـا ... وَكَأَنَّهَـا أَلْـوَاحُ سَـيْفٍ ثَامِـلِ[3]

أَوْرَدَ حِمْيَـرُ بَيْنَهَـا أَخْبَارَهَـا ... بِالحِمْيَرِيَـةِ فِي كِتَـابٍ ذَابِـلِ[4]

بِالخَـلِّ تَقْسِـمُ الرِّيَـاحُ تُرَابَهَـا ... تَسْفِي عَلَيْهَـا مِـنْ صَبَاً وَشَمَائِلِ[5]

لِلـرِّيْحِ وَالأَمْطَـارِ مَـا سَـبَقَا بِـهِ ... وَمَا تَـرَكْنَ فَمِـنْ نَصِيْبِ الخَابِلِ[6]

تَرْعَـى الفَلَـاةَ بِهَـا أَوَابِـدُ رُتَّـعٌ ... نُبُـلٌ هَجَـائِنُ مِثْـلُ دَوْدِ القَافِـلِ[7]

يَلْقَـيْنَ آرَامَ الشَّـقِيْقِ وَعُفْـرَهُ ... كَالْوَدْعِ أَصْبَحَ فِي مَـنَشٍّ السَّـاحِلِ[8]

مَـاذَا تَـذَكَّرُ مِـنْ وِصَـالِ غَرِيْبَـةٍ ... طَالَـتْ إِقَامَتُهَـا بِخَـلِّ الحَائِـلِ[9]

---

(1) ابن مقبل, تميم، **ديوان ابن مقبل**, تحقيق: د. عزة حسن، دمشق: مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، سوريا، 1962م، ص 165 – 166.

(2) صرم: القطيعة.

(3) قارعة الغضا: اسم موضع, ثامل: قديم.

(4) الحميرية: الكتابة الحميرية, ذابل: قديم انطمست معالمه.

(5) الخل: موضع, تسفي عليها: تهب عليها بالغبار والتراب.

(6) الخابل: الجن.

(7) أوابد: الوحش, رتع: أكلت ما شاءت الدابة وذهبت, هجائن: بيض كرام خالصة إبل, ذود: قطيع من الإبل, القافل: الراجع من السفر.

(8) آرام: ريم, الشقيق: موضع, عفرة: ظبي تعلو بياضه حمرة.

(9) خل: الطريق النافذ بين الرمال, الحائل: موضع كثير الرمال.

وصورة طللية لشاعر مخضرم دل من خلالها على انتمائه المكاني، يقف الشاعر أمام منازل كانت في زمن ما "الواصل" عامرة بأهلها لكنها أقفرت منهم "صرم" وتغيرت بسبب عوامل الطبيعة، وهو يختصر الديار كلها بامرأة واحدة، ولهذا الاختصار دلالته على المستوى الرمزي، فليست المرأة مقصودة لذاتها.

ليست صورة المرأة والطلل تقليداً شعرياً لدى الشعراء، إنها تقليد حينما يحتاج الشاعر إلى ذلك، والدليل أنه لم يلتزم بهذه الصورة في قصائده كلها، وليست النساء في شعره نساء معينات سوى التي كان قد تزوجها بعد وفاة أبيه، وفرق بينهما بعد اسلامه، فغالبية النساء في شعر ابن مقبل وغيره رموز شعرية تحمل معاني شعرية، وتبقى صورة المرأة السبيل إلى ذلك الانتماء إلى المكان، فرحيل المرأة هو رحيل الجمال والحياة، فصورة الطلل محملة بدلالات عدة. سطا الزمن على كل شيء حتى أصبحت الآثار الباقية كالكتابة الحميرية رمزاً ثابتاً لا تمحى، وقد أراد ابن مقبل من خلال هذه العلاقة التشبيهية بقاء الطلل أمام الطبيعة والزمن.

ويقول الحطيئة (ت: 29 هـ) [من البسيط]:[1]

يَا دَارَ هِنْدٍ عَفَتْ إلا أَثَافِيْهَا ... بَيْنَ الطَّوِيِّ فَصَارَاتٍ فَوَادِيهَا

أَرَّى عَلَيْهَا وَلِيٌّ مَا يُغَيِّرُهَا ... وَدَيْمَةٌ حُلِيَّت فِيْهَا عَزَالِيْهَا[2]

قَدْ غَيَّرَ الدَّهرُ مَنْ بَعْدِي مَعَارِفَهَا ... وَالرِّيحُ فأدّفَنَتْ مِنْهَا مَغَانِيهَا

---

(1) الحطيئة، أبو مليكة جرول بن أوس العبسي، **ديوان الحطيئة**، تحقيق: مفيد محمد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1993م، ص 280.

(2) أرى: دام، ولي: أول المطر، عزاليها: مصب الماء.

جَـرَّتْ عَلَيْهَـا بِأَذْيَـالٍ لهـا عُصُـفٌ فَأَصْبَحَتْ مِثْلَ سَـحَقِ البُـرْدِ عَافِيْهَـا

كَـأَنَّنِي سَـاوَرَتْنِي يَـوْمَ أَسْـأَلُهَا عَوْدٌ مِنَ الْرَّقْشِ مَا تُصْغِي لِرَاقِيْهَا[1]

طلل الخطيئة حاضر في النفس، ونداؤه مثل هذه الصورة تكمن في قياسها لدرجة الانفعال والحزن على فقدان المكان جغرافياً وحضوره زمانياً، فالطلل ماضٍ لكنه استقبالي يملأ الحاضر بذكراه. والمعنى متأصل في الرمز، أي أنه متأصل في المصير الغامض، في ما لا قدرة للإنسان عليه، فالشاعر مصدوم من هول ما يرى، وقيلت القصيدة في صدر الإسلام. تجربة المكان الطللي تحتوي على بنيات ثلاث: الإنسان، الزمان، المكان، ولا تتشكل صورة المكان إلا بهذا الاجتماع[2].

النابغة الجعدي (ت: 49 هـ) يقف على الأطلال، ويردد سؤاله الملح للديار التي فارقها ثماني سنوات مصوراً ما آلت إليه تلك الديار من تغير بتأثير الزمن، فضلاً عن العوامل الطبيعية من رياح وأمطار التي بدلت آثار الديار وغيرت من معالمها، يقول [من الطويل]:[3]

أَلَـمْ تَسْـأَلِ الْـدَّارَ الغَـدَاةَ مَتَـى هِيَـا عَـدَدْتُ لَهَـا مِـنَ الْسِّـنِينَ ثَمَانِيَـا

---

(1) عود: المسن من الشاة والإبل, الرقش: الحية.

(2) ينظر: العالم، أحمد شحادة، **وصف الطبيعة في الشعر الأموي**، ط 1، مؤسسة الرسالة، دار عمار، 1987م، ص 55.

(3) النابغة الجعدي (ت: 49هـ)، **ديوان النابغة الجعدي**، ت: واضح الصمد، بيروت: دار صادر، لبنان، ط 1، 1998م، ص 184- 194.

بِـوَادِي الظِّبَـاءِ فَالسَّـلِيلِ تَبَـدَّلتْ مِنَ الْحَيِّ قَطْراً لا يُفِيقُ وَسَافِيَا[1]

أَرَبَّـتْ عَلَيْـهِ كُـلُّ وَطْفَـاءَ جَوْنَـةٍ وَأَسْحَمَ هَطَّـالٍ يَسُوقُ القَوَارِيَا[2]

فَلَـا زَالَ يَسْـقِيْهَا وَيَسْـقِي بِلَادَهَـا مِنَ الْمُزْنِ رَجَّافٍ يَسُوقُ السَّوَارِيَا[3]

عَهِـدْتُ بِهَـا الحَـيَّ الجَمِيْـعَ كَـأَنَّهُمْ عِظَـامُ الْمُلُـوكِ عِـزَّةً وَتَبَاهِيَـا

فَـلا يُبْعِـدَنْكَ اللهُ إِنْ كَـانَ حَـادِثٌ أَصَـابَكَ عَنَّـا نَـازِحَ الـدَّارِ نَائِيَـا

وَلَكِـنْ جَـزَاكَ اللهُ حَيّـاً وَهَالِكـاً عَلَى كُلِّ حَالٍ خَيْرَ مَـا كَـانَ جَازِيَـا

فَلَـمْ يُبْـقِ مِـنْ تِلْـكَ الـدِّيَارِ وَأَهلِهَـا سُـرَى اللَّيْـلِ وَالأَيَّـامِ إِلاّ مَغَانِيَـا

شبه الشاعر أفراد قبيلته في ديارهم "عظام الملوك عزة وتباهياً"، ويكشف لنا النص من الوهلة الأولى أن الشاعر بتساؤله المحير يدخل في صراع مع الزمان والمكان باستخدام عناصر الطبيعة ومظاهرها، فكأنما يعكس الشاعر ما قاله أصحاب المذهب الرمزي بأن "معرفتنا بالأشياء صادرة عن احساسنا بها، بل إنها فينا، بل إنها نحن، فأنا أنظر إلى الطبيعة أحس بها... بحسب ما في نفسي من أسرار، وبحسب طعم الحياة في فمي.... فالطبيعة إذن رمز لوجودي وحياتي، وليست إلا الطريقة التي أعبر بها عن محض ذاتي"[4]. كان المطر محفزاً لقلق

(1) قطراً: المطر, يفيق: ينقطع, سافيا: الريح التي تثير التراب.

(2) أربت: دامت, وطفاء: ديم غزيرة المطر, جونة: سوداء, أسحم: أسود, القواريا: قارية طائر يمن عند بعض العرب, وطائر شؤم عند بعضهم الآخر.

(3) رجاف: البحر, السواريا: السحب التي تمطر عند الغداة والرواح.

(4) الجندي, درويش، **الرمزية في الأدب العربي الحديث**, ص 102 – 103.

الشاعر واحساسه بغربته عن المكان الذي ينتمي إليه، وكان سبباً لسرد ذكرياته، فيكون المطر رمزاً من رموز الفناء.

ذكر الشاعر مردفاً برموز الدمار للديار "سوق القواري" للدلالة على ما يتشاءم به من الطير عند بعض الأعراب، وبالوقت نفسه يكون مصدراً للتفاؤل عند البعض الآخر ليجمع بين تناقضات تدل على قلقه وخوفه باستعمال هذا الرمز الأسطوري في مقدمته لتلبي "اللغة عن طريق الرمز رغبة الشاعر في ايجاد أسلوبه الخاص، وتسد العجز الذي قد ينشأ عن حدة التجربة الشعورية"[1]، وقيلت القصيدة في صدر الإسلام.

ويقول حسان بن ثابت (ت: 53 هـ) [من الطويل]:[2]

بِطَيْبَةَ رَسْمٌ للرَّسُولِ وَمَعْهَدٌ ... مُنِيْرٌ وَقَدْ تَعْفُو الرُّسُومُ وَتَهْمَدُ[3]

وَلا تَنْمَحِي الآيَاتُ مِنْ دَارِ حُرْمَةٍ ... بِهَا مِنْبَرُ الهَادِي الَّذي كَانَ يَصْعَدُ[4]

وَوَاضِحُ آيَاتٍ وَبَاقِي مَعَالِمٍ ... وَرَبْعٌ لَهُ فِيْهِ مُصَلَّى وَمَسْجِدُ[5]

بِهَا حُجُرَاتٌ كَانَ يَنْزِلُ وَسْطَهَا ... مِنَ اللهِ نُوْرٌ يُسْتَضَاءُ وَيُوْقَدُ

مَعَالِمُ لَمْ تُطْمَسْ عَلَى العَهْدِ آيُهَا ... أَتَاهَا الْبِلَى فَالآيُ مِنْهَا تَجَدَّدُ[6]

---

(1) رماني، إبراهيم، **الغموض في الشعر العربي الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م، ص 275.

(2) ابن ثابت، حسان (ت: 53هـ)، **ديوان حسان بن ثابت**، شرحه: عبد مهنا، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، 1994م، ص 60- 61.

(3) طيبة: المدينة المنورة، رسم: أثر باق، معهد: المنزل المعروف، تعفو: تزول، تهمد: تبلى.

(4) آيات: علامات، حرمة: ما لا يحل انتهاكه.

(5) ربع: منزل.

(6) تطمس: تمحي، العهد: المعرفة، البلى: العدم.

عَرَفْتُ بِهَا رَسْمَ الرَّسُولِ وَعَهْدَهُ ... وَقَبْراً بِهَا وَارَاهُ فِي التُّرْبِ مِلْحِدُ[1]

ظَلِلْتُ بِهَا أَبْكِي الرَّسُولَ فَأَسْعَدَتْ ... عُيُونٌ وَمِثْلَاهَا مِنَ الجَفْنِ تُسْعِدُ

تَذَكَّرُ آلاءَ الرَّسُولِ وَمَا أَرَى ... لَهَا مُحْصِياً نَفْسِي فَنَفْسِي تَبَلَّدُ[2]

مُفَجَّعَةٌ قَدْ شَفَّهَا فَقْدُ أَحْمَدٍ ... فَظَلَّتْ لآلاء الرَّسُولِ تَعَدَّدُ[3]

وَمَا بَلَغَتْ مِنْ كُلِ أَمْرٍ عَشِيْرَهُ ... وَلَكِنَّ نَفْسِي بَعْضَ مَا فِيهِ تَحْمَدُ

أَطَالَتْ وُقُوفاً تَذْرِفُ الْعَيْنُ جُهْدَهَا ... عَلَى طَلَلِ القَبْرِ الَّذي فِيْه أَحْمَدُ[4]

فَبُورِكْتَ يَا قَبْرَ الرَّسُولِ وَبُورِكَتْ ... بِلادٌ ثَوَى فِيْهَا الرَّشِيدُ الْمُسَدَّدُ[5]

فالمكان هنا في المدينة المنورة تبقى صورته في الذاكرة مختزنة، والذي يتسم بأنه المكان الأمين الذي يختزن التفاصيل، والحدود المكانية، ويتسع إلى درجة يصبح فيها لا مكان، ويكون قادراً بالتالي على الحفاظ على ما يراد اخفاؤه، في الوقت الذي تكون فيه جميع الأماكن المحددة عرضة للانتهاك والقهر.

صور لنا الشاعر بلغته الشعرية عالية المستوى أبرز روابط انتماء الصحابة مع النبي عليه السلام في المكان "المدينة" ألا وهي رابطة الإيمان والمحبة والألفة والتشاور والعدالة.

رمز الطلل إلى جانب صورته الظاهرة في الواقع شكل من أشكال الفناء الذي يهدد الحب واستمرار الحياة، وقيلت القصيدة في صدر الإسلام.

---

(1) واراه: أخفاه.

(2) آلاء: نعم, تبلد: تتحير.

(3) مفجعة: مرزأة.

(4) تذرف: تسيل الدمع, جهدها: طاقتها.

(5) المسدد: الذي وفقه الله للسداد.

ونقف مع المكان عند شاعر من الشعراء المجاهدين في صدر الاسلام، فبعد أن أبلى المسلمون في فتح نهاوند (21هـ) بلاء حسناً، يورد لنا عمرو بن معد يكرب الحس الحربي من خلال لوحات قتالية تتحدد فيها البطولة الاسلامية ناسجاً تلك الصور من بحر الشجاعة الذي غرف منه المسلم متخذاً من مقومات الواقع الحربي أرضية لبناء تلك الصور المشرقة، ففي موقف من مواقف الفخر بعد انتصار المسلمين، وبعد أن هدأت النفوس واطمأنت، مما جعل الشاعر يحدو إلى نظم هادئ بتصوير متناسق، مع الحرص على النهج التقليدي من الصياغة بصورتها المتجددة، يقول عمرو بن معد يكرب (ت: 21 هـ) [من الكامل]:[1]

لِمَنِ الدِّيَارُ بِرَوْضَةِ السُّلَانِ ... فَالرَّقْمَتَيْنِ فَجَانِبِ الصَّمَانِ[2]

لَعِبَتْ بِهَا هَوْجُ الرِّيَاحِ وَبُدِّلَتْ ... بَعْدَ الأَنِيْسِ مَكَانِسَ الثِّيْرَانِ[3]

فَكَأَنَّ مَا أَبْقَيْنَ مِنْ آيَاتِهَا ... رَقْمٌ يُنَمِّقُ بِالأَكُفِ يَمَانِي[4]

دَارٌ لِعَمْرَةَ إِذْ تُرِيكَ مُفَلَّجاً ... عَذْبَ المُذَاقَةِ وَاضِحَ الأَلْوَانِ[5]

---

(1) عمرو بن معد يكرب الزبيدي, **ديوان عمرو بن معد يكرب الزبيدي**, جمعه ونسقه: مطاع الطرابيشي, دمشق: مجمع اللغة العربية، سوريا، ط 2، 1985م، ص 170.

(2) السلان: أرض, الرقمتين: روضتان, الصمان: متاخم للدهناء.

(3) هوج الرياح: شديدة الهبوب, الأنيس: من يؤنس به, مكانس: مولج الوحش من الظباء والبقر تستكن فيه من الحر.

(4) آياتها: علامات, رقم: ضرب مخطط من الوشي, ينمق: ينقش.

(5) مفلجاً: صفة للثغر تباعد بين الأسنان.

فالقراءة الأولى لهذه الأماكن المتوافرة في النص تأخذ بعدها وأثرها النفسي لتعطي دلالة رمزية إلى الانتماء المكاني، وتزيد من ربط الحاضر بالماضي لتكون وشاحاً نفسياً يسقط الشاعر عليه جملة أحاسيسه، وإن بدت بعض صور الطلل تقليدية، لكن رمز الطلل نفسه قد يتحول من مدلوله التأثيري المستمد من صورة الحبيبة الراحلة عنه إلى مدلول موضوعي. لُعبت بها هوج الرياح" ترمز إلى الفناء، مما حفزت ذلك القلق لدى الشاعر، فأثارت الاحساس بالغربة عن المكان الذي ينتمي إليه الشاعر.

ويقول أبو ذؤيب الهذلي (ت: 27 هـ) [من الكامل]:[1]

أَمِنَ المَنُونِ وَرَيْبِها تَتَوَجَّعُ ... وَالدّهرُ لَيسَ بِمُعْتِبٍ مَنْ يَجزَعُ

وَإِذا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَها ... أَلفَيتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

فَالْعَينُ بَعْدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها ... كُحِلَتْ بِشَوْكٍ فَهِيَ عُورٌ تَدْمَعُ

فَرَمَى فَأَنْفَدَ مِنْ نَجُودٍ عائِطٍ ... سَهْمًا، فَخَرَّ وَرِيشُهُ مُتَصَمِّعُ

فَبَدَا لَهُ أَقْرابُ هَذَا رَائِغًا ... عَجِلًا، فَعَيَّثَ فِي الكِنانَةِ يُرْجِعُ

فَرَمَى فَأَلحَقَ صَاعِدِيًّا مِطْحَرًا ... بِالكَشْحِ فَاشتَمَّلَت عَلَيهِ الأَضلُعُ

يَرْمِي بِعَينَيهِ الغُيُوبَ وَطَرفُهُ ... مُغْضٍ يُصَدِّقُ طَرفُهُ ما يَسْمَعُ

فَغَدا يُشَرِّقُ مَتنَهُ فَبَدَا لَهُ ... أُولى سَوابِقِها قَرِيبًا تُوزَعُ

يَنْهَشْنَهُ وَيَذُبُّهُنَّ وَيَحْتَمِي ... عَبْلُ الشَّوى بِالطُّرَّتَيْنِ مُوَلَّعُ

---

(1) أبو ذؤيب الهذلي، خويلد بن خالد (ت: 27هـ)، **ديوان أبي ذؤيب الهذلي**، تحقيق: أنطونيوس بطرس، بيروت: دار صادر، لبنان، ط 1، 2003م، ص 138 – 163.

بدت صورة المنية وكأنها حيوان مفترس له أظفار ينشبها في الضحية، وهي أظفار غير منظورة، والصورة مستمدة من واقع البيئة، والتميمة هي رمز للقدرة الإنسانية، ولِما اتخذ الإنسان من أساليب الوقاية أمام طوارئ الوجود المهلكة. القصيدة بمجملها تعبر عن قصور الإنسان وهوانه، وأنه مصاب ولا يصيب، وأنه يلجأ إلى التعاويذ، ويرمز إلى ذلك كله بالبكاء. ويتناول الشاعر عبر الحمار الوحشي رمزاً استطرادياً، فالحمار الوحشي رمز القوة يرتع بخير الطبيعة التي تمده بالخضرة، وينعم بأتنه الأربع يترنم بين الغيث والنضرة تحدقان به من كل جانب، إلا أن الموت كان يترصده، وهو يعدو ويزجي أتنه، يترصده بسهام الصياد.

الثور الوحشي هو الآخر رمز للقوة والبأس، ومع ذلك فإن الموت يصحبه في كل لحظة من حياته، حتى إنه بات يؤثر الظلام الذي يحميه، ويكره الضوء لأنه ضوء الموت، فأية مأساة التي لا يفطن إليها أحد، فمن الطبيعي أن يطرب الحي للضوء كرمز للبعث والنهوض من قبضة الظلام، إن الثور يخاف حتى من الكلاب التي تطلب روحه، قيلت القصيدة في صدر الإسلام في الفتوحات الإسلامية لبلاد الشام، حيث مات أبناء الشاعر بالطاعون.

ومن الشعراء الذين تطالعنا في نصوصه نبرة الحنين إلى المكان الشاعر عروة بن هانئ العجلاني، وكان أحد الفاتحين، إذ يقول [من الطويل]:[1]

أُكَرِّرُ طَرْفِي نَحْوَ نَجْدٍ وَإِنَّنِي ... إِلَيْهِ وإِنْ لَمْ يُدْرِكِ الطَّرْفُ أنظرُ

حَنِينـاً إلى أَرْضٍ كَأَنَّ تُرابَها ... إِذا أَمْطَرَتْ عُودٌ وَمِسْكٌ وَعَنْبَرُ

(1) ينظر: البصري، صدر الدين علي بن الحسن (ت: 656هـ)، **الحماسة البصرية**, تحقيق: مختار الدين أحمد, ط 3, القاهرة: عالم الكتب, مصر، ج 2، 1983م, 135.

بِــلادٌ كَــأَنَّ الأُقْحُــوَانَ بِرَوْضَــةٍ وَنَــوْرَ الأَقَــاحِي وَشْــيُ بُــرْدٍ مُحَبَّــرُ
أَحِــنُ إِلى أَرْضِ الحِجَــازِ وَحَــاجَتِي خِيَــامٌ بِنَجْــدٍ دُونَهَــا الطَّــرْفُ يَقْصُــرُ
أَفِــي كُــلِّ يَــوْمٍ نَظْــرَةٌ ثُــمَّ عَبْــرَةٌ لِعَيْنِــكَ مَجْــرَى مَاؤُهَــا يَتَحَــدَّرُ
مَتَــى يَسْــتَرِيحُ القَلْــبُ إِمَّــا مُجَــاوِرٌ بِحَــرْب وإِمَّــا نَــازِحٌ يَتَــذَكَّرُ

شكلت قيم الارتباط بين الشاعر والبيئة التصاقاً وجدانياً عبر عنه من خلال توظيفه للرموز البيئية من أجل أن يوضح لنا مدى شوقه لديار أحبته، وكان تعلق الشاعر بوطنه نابعاً من حاجته النفسية إليها. وقد عمد الشاعر إلى استثمار الصور الإيحائية في سبيل الارتقاء بالمكان، وذلك عبر المزاوجة بين الصور المرئية الزاخرة بالألوان: "بلاد كأن الأقحوان بروضة ونور الأقاحي وشي برد محبر"، وبين الصور الشمية: "أرض كأن ترابها إذا أمطرت عود ومسك وعنبر" على النحو الذي يثير المتلقي، فيعمل على زيادة تفاعله مع النص. وتعلق الشاعر المخضرم بانتمائه المكاني، والإخلاص له، واتضح تأثر اللغة الشعرية عند هؤلاء الشعراء لتكون صورة مبتكرة في تأمل الشعراء للأطلال.

2. **اللون:**

يحبذ معظم الشعراء عدم البوح عن معاني قصائدهم، فيتركون ذلك لشعراء آخرين، أو النقاد، أو حتى متذوقي الشعر وعامة الناس، فيكون بذلك قد أجبروا المتلقي على التمعن في القصيدة، وأضفوا على قصائدهم شيئاً من الجمال ويعتبر الرمز روح القصيدة ومتنفسها، ومنهم من استخدم الرمز كمحسنٍ بديعيٍ لإضفاء الجمال، والنكهة خاصة على القصيدة بشرط أن يحسن

اختيار الرمز، ويوظفه في القصيدة توظيفاً مناسباً؛ لذلك نجد شعراء الفتوح قد استخدموا هذا اللون في شعرهم، ومما يلي تفصيل لهذا اللون.

أ. البياض ودلالته الرمزية:

إن العرب تحب البياض وتمدح به نساءها ورجالها، فما المراد بالبياض حين يمدح به أو يمتدح؟ للإجابة على هذا السؤال يجب استعراض بعض النماذج التي اقترن بها البياض لنستطيع إخراج دلالتها الرمزية.

نجد حسان بن ثابت (ت: 35 هـ) يقرن البياض بنقاء العرض والشرف، ومن ذلك قوله في حمزه بن عبد المطلب [من السريع]:[1]

واللّابِسِ الخَيْلَ إذا أحْجَمَتْ ... كَاللَّيْثِ في غَابَاتِهِ البَاسِلِ[2]

أَبْيَضَ في الدَّرْوةِ مِنْ هَاشِمٍ ... لَمْ يَمْرِ دُونَ الحَقِّ بِالبَاطِلِ

وقد رمز حسان بأبيض في الذروة إلى نقاء سيدنا حمزة، وبياض عرضه، وشرفه، وعفته، وعلو شأنه في بني هاشم، والذي يؤكد هذا القول محمد العبد حيث يقول: "تعد الصفات اللونية من الرموز الشائعة...، ولاسيما اللون الأبيض الذي يكثر استعماله، فهو يرمز بالبياض إلى العفة والشرف والنقاء..."[3].

---

(1) ابن ثابت، حسان، **ديوان حسان بن ثابت**، 383/ 384. قيلت هذه القصيدة في رثاء حمزة بن عبد المطلب، الذي قتل في غزوة أحد 3 هـ، حيث كانت المعركة بين المسلمين والمشركين من قريش.

(2) أحجمت: تأخرت، ونكصت هيبة لما تراه، الليث: الأسد.

(3) العبد، محمد، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، القاهرة: دار المعارف، مصر، ط 1، 1988م، ص 57.

وكما نجد أن البياض دائماً يقترن بالمرأة أو الفتاة، حيث يقول أبو زرعة (ت: 28هـ) [من الخفيف]:[1]

رُبَّ خَرْقٍ مِثْلَ الهِلَالِ وَبَيْضَا ... ءَ لَعُوبٍ بِالجَزْعِ مِنْ عَمْوَاسِ[2]

قَدْ لَقُوا اللهَ غَيْرَ بَاغٍ عَلَيْهِم ... فَأَحَلُّوا بِغَيْرِ دَارِ ائتِنَاسِ

وَصَبَرْنَا حَقّاً كَمَا وَعَدَ اللهُ ... وَكُنَّا فِي الصَّبْرِ قَوْماً تَآسِي

وقد رمز الشاعر في كلمة الهلال إلى الحسن، والجمال، وصغر الفتى، ورمز إلى الفتاة بالبياض حيث الإشراق، والنضارة، والطهارة، والعفة.

وكثيراً ما نجد في شعر الفتوح أن اللون الأبيض يرمز إلى السيف، كما أن اللون الأسود يرمز إلى الرمح، ومن ذلك قول عمرو بن معد يكرب الزبيدي (21 هـ) [من الكامل]:[3]

وَالقَادِسِيَّةُ حَيْثُ زَاحَمَ رُسْتُمٌ ... كُنَّا الحُمَاةَ نَهُزُّ بِهِنَّ كَالأَشْطَانِ

الضَّارِبِينَ بِكُلِّ أَبْيَضَ مِخْذَمٍ ... والطَّاعِنِينَ مَجَامِعَ الأَضْغَانِ

وَمَضَى رَبِيعٌ بِالجُنُودِ مُشَرِّقاً ... يَنْوِي الجِهَادَ وَطَاعَةَ الرَّحْمنِ

---

(1) ينظر: الحموي، ياقوت بن عبد الله (ت: 626هـ)، **معجم البلدان**، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، ط 1، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، 1990م، 4/ 178.

- النصري، عبد الرحمن بن عمرو (ت: 28هـ)، **تاريخ أبي زرعة الدمشقي**، تحقيق: خليل منصور، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، 1994م، ص 13.

وقيلت هذه الأبيات في فتح عمواس سنة (18ه)، حيث كانت بين المسلمين والروم.

(2) خرق: الظريف من الفتيان في سماحة ونجدة، انظر: اللسان: مادة (خرق) 3/ 74. جزع: الوادي. انظر: اللسان: مادة (الجزع) 2/ 120.

(3) عمرو بن معد يكرب، **ديوان عمرو بن معد يكرب**، ص 174.

وقد رمز الشاعر بـ "أبيض مخذم" إلى السيف القاطع، الذي يطعن مجامع الأضغان، ويؤدي بحياة الشخص، وهذا دليل على قوة المجاهدين من المسلمين حيث إن إصابتهم لا تخطئ الهدف، وتنفذ إلى مجامع القلوب[1].

ويقول حسان بن ثابت [من الكامل]:[2]

وَمُسَوَّدٍ يُعْطِي الجَزِيْلَ بِكَفِّهِ حَمَّالِ أَثْقَالِ الدِّيَاتِ مُتَوَّجِ

زَيْنِ النَّدِي مُعَاوِدٍ يَوْمَ الوَغَى ضَرْبَ الكُمَاةِ بِكُلِّ أَبْيَضَ سَلْجَجِ

وقد رمز الشاعر إلى أبيض سلجج إلى السيف، وأضاف إليه صفة أنه قاطع في ضربته، ليدل على قوة وحدة هذا السيف الذي يستخدم في مواجهة الأعداء وشجاعة هذا الجيش واستبساله في القتال.

ويرمز كعب بن مالك ببياض الضباع والبقر الوحشي إلى تجدد القتال بين المسلمين والكفار، حيث يقول [من الطويل]:[3]

بِهِ الْعَيْنُ والآرامُ يَمْشِينَ خِلْفَةً وَبَيْضُ نَعَامٍ قَيْضُهُ يَتَقَلَّعُ[4]

---

(1) ينظر: القاضي، النعمان عبد المتعال، **شعر الفتوح الإسلامية في صدر الاسلام القومية**، القاهرة، 1965م، ص 215.

(2) حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت**، ص 85، قيلت هذه القصيدة في غزوة بدر سنة 2ه، حيث كانت بين المسلمين وقريش.

(3) كعب بن مالك الأنصاري، **ديوان كعب بن مالك الأنصاري**، ص 63. قيلت هذه القصيدة في أعقاب غزوة أحد، وهو يجيب بها على هبيرة بن أبي وهب.

(4) العين: هي البقر الوحشية الواسعة العينين، الآرام: جمع رئم وهو الغزال الأبيض، خلفه: جماعة خلف جماعة، القيض: قشر البيض، يتقلع: يتشقق ويتكسر.

مُجَالَـدُتُنا عَـنْ دِيْنِنـا كُـلُّ فَخمـةٍ دَرْبَـةٍ فيهـا القَـوانِسُ تَلْمَـعُ[1]

فالبياض مقترن بلفظة (الآرام) التي تعني الظباء البيض الخالصة البياض، وهنا يوجز كعب، ويعبر عن تجدد القتال بين المسلمين والمشركين، بالتعبيرين الآتيين "يمشين خلفه يتقلع".

ب. السواد ودلالته الرمزية:

إن السواد في شعر الفتوحات يرمز إلى أمور لم تكن ترمز إليها في الشعر الجاهلي، ففي الشعر الجاهلي كان يرمز إلى الدمن ووحشة ترك المحبوبة لهذه الديار، وكانت ترمز إلى الدمن الضياع والانقطاع، فهل بقي اللون الأسود في الفتوحات يرمز إلى هذه الأشياء؟ أم أنه تغير؟

ولمعرفة الإجابة يجب الوقوف على بعض الأبيات عند الشعراء الذين استعملوا اللون الأسود، حيث يقول المقداد بن الأسود الكندي (33 هـ) [من الوافر]:[2]

أَنَـا المِقْـدَادُ فِـي يَـوْمِ النِّـزَالِ أَبِيْـدُ الضِّـدَ بالسُّـمْرِ العَـوَالي

---

(1) المجالدة: المدافعة، الفخمة: الكتيبة العظيمة، المذربة: المدربة على القتال والبارعة فيه، القوانيس: جمع قونس وهي أعلى خوذة الحديد.

(2) المقداد بن الأسود: ويعرف بابن الأسود الكندي البهراني الحضرمي، أبو معبد، أو أبو عمرو، صحابي من الأبطال، هو أحد السبعة الذين كانوا أول من أظهر الإسلام وهو أول من قاتل على فرس في سبيل الله. قيلت هذه القصيدة في فتح البهنسا.

- العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر، الإصابة في تمييز الصحابة، ت: عادل أحمد عبد الموجود، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1995م، 4/ 454، 455.

وقد رمز الشاعر إلى بـ"السمر العوالي" إلى الرماح فهو يستطيع القضاء على خصمه وعدوه بالرماح حيث يطلقها عليهم في الحرب وينتصر عليهم وقد رمز ذلك إلى الشجاعة والانتصار على الأعداء[1].

أما العباس بن مرداس[2] (ت: 18 هـ) فقد رمز إلى اللون الأسود بالناقة، حيث يقول [من الرجز]:[3]

خِفَافٌ وَذِكْوانٌ وَعَوْفٌ تَخَالُهم مَصَاعِبَ زَافَتْ فِي طُروقَتِها كُلفَا[4]

ويرمز الشاعر هنا (الطروقة كُلفا) إلى الناقة السوداء. قيلت هذه القصيدة يوم حنين في السنة الثامنة للهجرة حيث كانت بين المسلمين والفرس.

في حين نرى حسان بن ثابت يجعل اللون الأسود يرمز إلى البعران، حيث يقول [من الطويل][5]:

---

(1) ينظر: الواقدي، **فتوح الشام**، ضبطه وصححه عبداللطيف عبد الرحمن، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1997م، 1/ 210.

(2) العباس بن مرداس بن أبي عامر السلمي من مضر، أبو الهيثم: شاعر، فارس من سادات قومه، أمه الخنساء الشاعرة، أدرك الجاهلية والإسلام، وأسلم قبيل فتح مكة، وكان من المؤلفة قلوبهم ويدعى فارس العبيد.

(3) العباس بن مرداس السلمي، **ديوان العباس بن مرداس السلمي**، ت: دكتور يحيى الجبوري، بيروت: مؤسسة الرسالة، لبنان، ط 1، 1991م، ص 115.

- ينظر: الزركلي، خير الدين، **الأعلام** لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين، بيروت: دار العلم للملايين، لبنان، الطبعة 15، 2002م، 7/ 282.

(4) مصاعب: جمع مصعب، وهو الفحل، وزافت: سارت ومشت، الطروقة: الناقة التي يطرقها الفحل، والكلف جمع أكلف، وهو الأسود.

(5) حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت**، ص 346.

أَقَمْنَا عَلَى الرَّسِّ النَّزِيعِ ثمانيًا ... بِأَرْعَنَ جَرَّارٍ عَرِيْضُ الْمَبَارِكِ[1]

بِكُلِ كُمَيْتٍ جَوزُهُ نُصْفُ خَلْقِهِ ... وَقُبٍ طِوَالٍ مَشْرِفاتِ الحَوَارِكِ[2]

وقد رمز إلى الكمتة وهو اللون الذي بين السواد والحمرة إلى الإبل، وذلك لأن الإبل السود والحمر أفضل أنواع الإبل عندهم.

ويلتفت كعب بن مالك إلى ورد ومحجول الخيل، فيقول [من الكامل][3]:

نَلْقَى العَدُوَّ بِفَخْمَةٍ مَلُومَةٍ ... تَنْفِي الجُمُوعَ كَقَصْدِ رَأْسِ المَشْرِقِ

وَنُعِدُّ للأَعْداءِ كُلَّ مُقَلَّصٍ ... وَرْدٍ وَمَحْجُولِ القَوَائِمِ أَبْلَقِ

تُرْدِي بِفُرْسَانٍ كَأَنَّ كُمَاتَهم ... عِنْدَ الهِيَاجِ أُسودٌ طَلٍ مُلْثِقِ[4]

فهنا الشاعر يصف الخيل بالورد، ومحجول والورد ما كان بين الكميت والأشقر والمحجول الذي في قوائمه بياض. والخيل بهذه المواصفة يرمز إلى الاستعداد لملاقاة العدو وشجاعة المقاتلين[5].

---

(1) الرس: البئر، الأرعن: المضطرب، أراد جيشاً وسماه أرعن لكثرته، الجرار: الذي له أتباع كثيرة وفضول.

(2) الكميت: بضم الكاف وفتح الميم الذي لونه الكمتة، والكمتة لون بين السواد والحمرة.

(3) كعب بن مالك الأنصاري، **ديوان كعب بن مالك الأنصاري**، ص 244 - 245، قيلت هذه القصيدة في غزوه الخندق.

(4) طل: مطر خفيف، ملثق: فيه تراب وطين، كماة: شجعان، تردي: تسرع.

(5) ابن هشام، **سيرة النبي**، 3/ 293.

ج. الحمرة ودلالتها الرمزية:

تتبارى على ألسنة شعراء الفتوح في عرض حمرة الدماء، بهدف إبراز دلالتها الرمزية التي تتصل بالقتل والموت والطعن والضرب، ومن ذلك قول حسان بن ثابت [من الخفيف]:[1]

تِسْعَةٌ تَحْمِلُ اللِّواءَ وَطَارَتْ ... فِي رَعَاعٍ مِنَ القَنَا مَخْزُومُ[2]

وَأَقَامُوا حتَّى أُبِيدُوا جَمِيعاً ... فِي مَقَامٍ وكلُّهُم مَذْمُومُ

3. الغبار:

من الرموز التي استخدمها شعراء الفتوحات الإسلامية (الغبار)، حيث عبروا من خلاله عن بطولاتهم وأمجادهم، وفي مقابل ذلك عبروا عن ذلة أعدائهم من الفرس والروم، وصوروا من خلاله شدة بأس المعركة حيث تظهر هذه الشدة من خلال الغبار الكثيف الذي يخرج من تحت سنابك الخيل، كذلك استطاعوا من خلاله تجسيد كثرة الجيش في سبيل الله تعالى.

لقد صور الشعراء كثرة الجيش المسلم وقوته من خلال ذلك الغبار الكثيف الذي تثيره خيولهم القوية التي تسرع بهم لتطير إلى ساح الحروب، فالجيش قوي والخيل سريعة يقول الشاعر سعيد بن عامر (ت: 20 هـ) [من الطويل]:[3]

نَسِيرُ بِجَيْشٍ مِنْ رِجَالٍ أَعِزَّةٍ ... عَلَى كُلِّ عَجَاجٍ مِنَ الخَيْلِ يَصْبِرُ

---

(1) حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت**، ص 224، قيلت هذه القصيدة في ذكر أصحاب اللواء يوم أحد.

(2) الرعاع: الضعفاء.

(3) ينظر: الواقدي، **فتوح الشام**، ج 1، ص 181.

وهذا يظهر تحري المسلمين لاختيار الخيل السريعة والقوية المقدامة في ساح الوغى، والتي تستطيع الصبر على القتال لعلمهم المسبق بطول قتالهم ومكوثهم على الجبهات، فليس هناك مكان أبداً لخيل هزيلة ضعيفة في جيش المسلمين، وقد استطاعوا الوصول إلى هذا المعنى من خلال استخدامهم لرمزية الغبار.

كما صور الشعراء الفاتحون ذلة الفرس والروم من خلالها أيضاً، حيث يحثون التراب والغبار على رؤوس الأعداء ووجوههم يقول الشاعر أبو أحيحة القرشي (ت: 13هـ) [من الرجز]:[1]

والْعَيْنُ مِنْهُ قَدْ تَغْشَاهَا الرَّدَى مَعْصُوبةً كأَنَّهَا مَلأَى ثَرَى

فهذا القتيل الرومي قد سقط على الأرض ممدداً، بفضل ضربات هذا الفارس المسلم المقدام، فملأ التراب عيني القتيل، وهذه كناية عن ذلة القتيل بعد موته.

وفي نحو هذا المعنى يقول الشاعر الفاتح صفوان بن المعطّل (ت: 19هـ) [من الكامل]:[2]

فَأَجَبْتُهَا أَنِّي سَأَتْرُكُ بَعْلَهَا بِالدَّيْرِ مُنْعَفِرَ المَنَاكِبِ بِالثَّرى

فالشاعر يخاطب هنا العروس التي تزوجت من هذا القتيل بأنها ستترك هذا الزوج ساقطاً على التراب في وسط الدير - الذي يرتاح فيه الناس - وهو

(1) ينظر: بدران، عبد القادر، **تهذيب تاريخ ابن عساكر**، دمشق: المكتبة العربية، سوريا، 1932م، ص 138 - 139.

(2) ينظر: ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، ج 24، ص 158.

متعفر بالثرى والتراب، وهذه ذلة كبيرة له، حيث سيرى الناس جميعاً هذا القتيل بهذه الصورة التي يرثى لها.

وقد صور الشعراء ذلة الروم يوم أن رجعوا مطأطئين رؤوسهم من هول ما حصل لهم في المعركة على أيدي المسلمين يقول الشاعر زياد بن حنظلة (ت: 68 هـ) [من الطويل]:[1]

وَغُودِرَ ذَاكَ الجَمْعُ يَعْلُو وُجُوهَهُم دِقَاقُ الحَصَى والسَّافِيَاتُ المُغَبَّرُ

وقد لطخت وجوه الروم ورؤوسهم بالغبار والحصى الدقيقة بعد الهزيمة النكراء التي حدثت لهم في تلك المعركة.

وفي نفس هذا السياق يقول الشاعر عمرو بن شأس الأزدي (ت: 20 هـ) مفتخراً بقبيلته التي حازت على شرف قتل رستم زعيم الفرس [من الوافر]:[2]

قَتَلْنَا رُسْتُماً وَبَنِيْهِ قَسْراً تُثِيْرُ الخَيْلُ فَوْقَهُمُ الهِيَالا[3]

فالخيل المسلمة تثير الغبار الكثيف فوق رؤوس الفرس، وقياداتهم بعدما تركوا في ساح المعركة أذلاء على أسوأ حال.

---

(1) ينظر: ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، مرجع سابق، ج 18، ص 144.

(2) عمرو بن شأس، **ديوان عمرو بن شأس**، ت: دكتور يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط 2، 1983م، ص 70.

(3) الهيال: التراب أو الرمل المهال أي المنصب.

وقد صور الشعراء بطولاتهم وأمجادهم من خلال استخدامهم لهذا الرمز أيضاً، فهذا الشاعر الفاتح زياد بن حنظلة (ت: 68 هـ) يقول مفتخراً بالبطولة والمجد [من الطويل]:[1]

عَطفْنَا لَهُ تَحْتَ الغُبَارِ بِطَعْنَةٍ لَهَا نَشجٌ نَائِي الشَّهِيْقِ غَزِيرُ

إن الشاعر استغل هذا الغبار الكثيف في وسط المعركة للانقضاض على فريسته فيطعنها طعنة قوية جعلت الدماء تسيل غزيرة من جسد القتيل.

وإلى نحو هذا المعنى يشير عبد الله بن سنان الأسدي (توفي أيام الحجاج) حين يقول [من الطويل]:[2]

دَلَفْتُ لَهُ تَحْتَ العِجَاجِ بِطَعْنَةٍ فَأَصْبَحَ مِنْهَا فِي النَّجِيْعِ مُرَمَّلَا

فالشاعر استغل هذا الغبار وقام بطعن ذلك الفارس والذي ذكر اسمه في القصيدة وهو النعمان، حتى سقط من على فرسه مضرجاً بدمائه على التراب حيث لثم الرمال بوجهه.

وقد كانت معركة فحل (بيسان) عظيمة الأثر في قلوب المسلمين، حيث أضحى الرداغ الذي وقع فيه الروم مادة خصبة لأشعار الفتوحات الإسلامية يقول القعقاع بن عمرو (ت: 40هـ) [من الكامل]:[3]

---

(1) ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، ج 19، ص 144.

(2) الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت: 224 هـ)، **تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك)**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ج 2، ص 429.

(3) القيسي، نوري حمودي، **ديوان القعقاع بن عمرو**، منشورات جامعة بغداد، 2010م، ص 79؛ ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، ج 2، ص 108.

مَا زَالتِ الخَيْلُ العِرَابُ تدوسُهُمْ ... في حَـوْمِ فَحْـلٍ والقَنَـا مُـوَّارُ

حَتَّى رَمَيْنَ سَرَاتَهُم عَنْ أَسْرِهِمْ ... في رَدْغَـةٍ مَـا بَعْـدَها اسْـتمْرارُ

يَـوْمَ الـرَّدَاغِ فَعِنْـدَ فَحْـلِ سَـاعَةً ... وَخَـزَّ الرِّمَـاحِ عَلَـيْهُمُ مِـدْرَارُ[1]

وَلَقَـدْ أَبَرْنَـا في الـرَّدَاغِ جُمُـوعَهُم ... طُـراً وَنَحْـوِي تَبْسُـمُ الأَنْظَـارُ

فقد كان وقوع الروم في الرداغ مفخرة لجيش الإسلام حتى هذا العصر، فكم من الخيول أثارت الوحل على رؤوس الروم؟، وكم جندي من جنودهم أكل الوحل لما سقط فيه؟!. وقد جاء هذا الوصف من وحي الطبيعة التي رآها المسلمون عيانا في تلك المعركة.

وورد عن النساء المسلمات أنهن كنّ يحثين التراب على وجوه الفارين من المقاتلين، وهن ينشدن أرجوزة خولة بنت ثعلبة الأنصارية (لم يتأكد من سنة وفاتها ومدفنها) في يوم اليرموك[2] بقولها [من الرجز]:

يَـا هَارِبـاً عَـنْ نِسْـوَةٍ ثِقَـاتْ ... لَهَـا جَمَـالٌ وَلَهـا ثَبَـاتْ

تُسْـلِمُوهُنّ إلى الهِنَـاتْ ... تَمْلِـكُ نواصِـينا مَـعَ البَنَـاتْ

أَعْـلاجُ سُـوءٍ فِسْـقٌ عَتَـاةْ ... يَـنَلْنَ مِنّـا أعظَـمِ الشَّـتَاتْ

يتضح من خلال ما سبق استخدام الشعراء الفاتحين لرمز الغبار بكثرة، فقد عبر عن خلجات صدورهم فصوروا بطولاتهم وذلة أعدائهم وشده معاركهم من خلاله[3].

---

(1) الرداغ: الماء والطين (الوحل).

(2) ينظر: صائمة، ابتسام مصطفى، **شعر الفتوحات الإسلامية في بلاد الشام في عهد الخليفة ابي بكر وعمر** – دار مؤسسة فلسطين للثقافة، 2009م، ص 130.

(3) ينظر: الواقدي، **فتوح الشام**، ج 1، ص 206.

4. العين:

استخدم شعراء الفتوحات الإسلامية لفظ (العين) في أشعارهم، فهي لا ريب نعمة عظيمة من النعم التي وهبها الله - سبحانه وتعالى - إيانا فهي ترى الخير وترى الشر، وقد لجأ إليها الشعراء الفاتحين كرمز للتعبير عما يجول في قلوبهم من أحاسيس ومشاعر ومعاني عظيمة، فعبروا من خلالها عن غرض الدعاء، والحنين للوطن، واستخدموها في التعبير عن مشاعر الوداع، وفي رؤية النصر، على التحسر على ما فات، فكل هذه المقاصد كانت العين أقصر السبل للتعبير عنها وتوضيحها.

يقول الشاعر أبو أحيحية القرشي [من الرجز]:[1]

لله عَيْنَا رَافِعٍ أَنَّى اهْتَدَى ... في مَهْمَهٍ مُشْتَبَهٍ يُعْيِي السُّرَى

والعَيْنُ مِنْهُ قَدْ تغَشَّاها الرَّدَى ... مَعْصُوبةً كَأَنَّها مَلأَى ثَرَى

فالشاعر هنا يستشهد بدلالة العين على شدة خوف صاحبها من القتل حيث صور الشاعر القتيل الرومي قبل موته بلص ينظر يميناً ويساراً خوفاً من أن يمسك، لكن أنى له الفرار من بين أيدي المسلمين، ورافع هو ابن عميرة وقد كان لصاً قبل الإسلام فأسلم وكان على معرفة كبيرة بالطرق والشعاب، وقد كان دليل خالد بن الوليد في مسيره إلى الشام.

وقد صور الشاعر عزة المسلم وجيش الإسلام، فالجيش عزيز على مدى العصور، وقد كان مصدر هذه العزة هو أداء الفرائض والالتزام بدين الله تعالى، فيصور الشاعر نافع بن الأسود هذا المعنى بقوله [من الطويل]:[2]

---

(1) ينظر: بدران، عبد القادر، **تهذيب تاريخ ابن عساكر**، ج 1، ص 138 – 139.

(2) ينظر: بدران، عبد القادر، **تهذيب تاريخ ابن عساكر**، ج1، ص 392.

بِقَــوْمٍ تَــرَاهُم فِي الــدُّهُورِ أَعِــزَّةً لَهُمْ عَرَضُ مَا بَيْنَ الفَـرائِضِ وَالـوِتْرِ

فهؤلاء الأقوام الذين خرجوا للجهاد وللقتال في سبيل الله تعالى قد ورثـوا العزة من آبائهم، فهم أعزة علـى اخـتلاف الـدهور والعصـور، وقـد اسـتخدم الشاعر في هذا البيت صفة من صفات العين وهـي الرؤيـة ليـدلل علـى صـدق مرماه ومقصد خبره.

وأثناء الخروج للجهاد في سـبيل الله كانـت الزوجـات يـودعن أزواجهـن، فهذه زوجة الشاعر النابغة الجعدي (ت: 50 هـ) تبكي عليه في وداعها فيصـف هذا الموقف بقوله [من البسيط]:[1]

بَائِــتْ تُــذَكِّرُني بِــاللهِ قَاعِــدَةً والدَّمْعُ يَنْهَلُ مِـنْ شَـأْنَيْهِمَا سَـبَلاً

فهذا الدمع الذي محله العين ينزل ليغطي الخدود لوعة علـى الفـراق، وقـد استخدم الشاعر لفظة الشأن كذلك ليدلل على عمـق الحـزن فالشـأن معـروف وهو شريان يصل الرأس بالعين، لكن الشـاعر أخـذ يـذكر زوجتـه بأنـه خـرج مجاهداً في سبيل الله تعالى طاعة له، تأدية للواجب الذي افترضـه الله – سـبحانه وتعالى – عليه، مخبراً إياها بأنه ليس من أصحاب الأعذار التي ذكـرت في كتـاب الله تعالى.

(1) النابغة الجعدي، **ديوان النابغة الجعدي**، ص 137.

ويقول القعقاع بن عمرو التميمي (ت: 40هـ) مشبهاً الفرس بالغنم الهائمة على وجوهها لا تدري أين تذهب ولا إلى أين تسير، مدللاً على صدق قوله بكونه شاهدهم على هذه الحال بأم عينيه هو وقومه [من الوافر]:[1]

فَمَا فَتِئَتْ جُنُودُ السِّلْمِ حَتَّى رَأَيْنَا القَوْمَ كَالغَنَمِ السَّوامِ

كما يظهر الشعراء الفاتحون صورة نساء الفرس وهن يتحسّرن على أزواجهن وأهلهن، مستخدمين رمزية العين لتصف لنا قدر هذا التحسر يقول عمرو بن شأس الأسدي (ت: 20 هـ) [من الوافر]:[2]

وَدَاعيةٍ بِفَارسَ قَدْ تَرَكْنَا تَبكّي كُلَّما رَأتِ الهِلَالَا

فالنساء الفارسيات يبكين كل يوم على رجالهن الذين خرجوا للحرب والقتال متحسرات كلما رأين الهلال.

وقد تورمت العيون على فقدان الأخوة والفرسان الشجعان، وخاصة أولئك الرجال الذين أسروا خلف القضبان فهذه خولة بنت الأزور (ت: 35 ه) تقول متذكرة شقيقها ضرار بن الأزور السجين خلف قضبان الروم [من الوافر]:[3]

أَبعَدَ أُخِي تَلَذُ الغَمْضَ عَيْنِي فَكَيْفَ يَنَامُ مَقْرُوحُ الجُفُونِ
سَأَبْكِي مَا حَيِيْتُ عَلَى شَقِيقٍ أعَزُّ عَلَيَّ مِنْ عَيْنِي اليَمِيْنِ
وَقَالُوا كَمْ بُكَاكِ قُلْتُ مَهْلاً أَمَا أَبْكِي وَقَدْ قَطَعُوا وَتِيْنِي

(1) القيسي، نوري حمودي، **ديوان القعقاع بن عمرو**، ص 88.
(2) عمرو بن شأس، **ديوان عمرو بن شأس**، ص 71.
(3) ينظر: الواقدي، **فتوح الشام**، ج 1، ص 297.

فالشاعرة تستغرب بل وتستبعد أن تنام عينها لحظة واحدة، وقد وقع في الأسر شقيقها ضرار، وتستدرك ذلك معللة بأنه كيف ستنام وقد تورمت عيناها على فراق الأخ الحبيب؟، وتقسم أن تبقى باكية على فقدان هذا الفارس وتستهجن كل من يعيب عليها هذا البكاء ويستكثره، فتقول: إن هذا الفارس كان بمثابة حبل الوتين لي فلما قطع الحبل أصبحت في انقطاع عن الحياة وزينتها، وهذا يستحق البكاء ليل نهار إلى أن يأتي موعد لقاء الله.

وفي المقابل شاركها ضرار بن الأزور (ت: 13 هـ) في البكاء على حرمانه من رؤيتها وهي أخته وشقيقته، حيث كانت تربطهما علاقة قوية جداً في الجهاد في سبيل الله تعالى علاوة على علاقة الأخوة في النسب فيقول [من الطويل]:[1]

وإنْ سَألتْ عَنِّي الأحِبَّةُ خَبْرِي ... بِأنَّ دُمُوعِي كَالسَّحَابِ وَكَالقَطْرِ

حَمَائِمَ نَجْدٍ خَبْرِي الأُخْتَ أَنَّنِي ... قُتِلْتُ بِحَدِ المُرهَفَاتِ مِنْ البَتْرِ

وفَي خَدِّهِ خَالٌ مَحَتْهُ مَدَامِعٌ ... عَلَى فَقْدِ أَوْطَانٍ وَكَسْرٍ بِلا جَبْرِ

فهذه حياة الأسر حياة دموع وبكاء، فالشاعر يصف دموعه في كثرتها كالسحاب وكالمطر الذي يروي كل شبر يسقط عليه ماؤه في أرجاء المعمورة، بل إن هذه الدموع التي تنزل من عينيه محت كثيراً من معالم صاحبها المرسومة على وجهه، وقد أخبر الشاعر في البيت الأخير بأن هذا الدمع لم يكن من أجل شيء فارغ، بل من أجل الأوطان والإخوان.

(1) ينظر: الواقدي، **فتوح الشام**، ج 1، ص 285.

وقد فقئت عين الشاعر أبي ذؤيب الهذلي (ت: 27 هـ) من كثرة البكاء على أبنائه الأربعة الذين قضوا في طاعون عمواس، لكن هذا البكاء لم يزعزع الإيمان بالقضاء والقدر فيقول [من الكامل]:[1]

وإذا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا ... أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيْمَةٍ لا تَنْفَعُ

فَالعَيْنُ بَعْدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها ... سُمِلَتْ بِشَوْكٍ فَهْيَ عُورٌ تَدْمَعُ

وهذا يدل على شدة حرقة قلب هذا الوالد على أبنائه الأربعة الشهداء، ويظهر للقارئ تقمص الشاعر شخصية يعقوب عليه السلام لما ابيضت عيناه من الدمع على فقد ابنه يوسف، وهذه حرقة الإيمان بالله تعالى وحزن الفراق.

وفي نفس هذا المعنى ينعي غيلان الثقفي (ت: 23 هـ في المدينة المنورة) عامراً ابنه، يأمر عينيه بالبكاء مخاطباً لها بقوله [من الكامل]:[2]

عَيْنِي جُودِي دمعك الهَتَّانِ ... سَحّاً وتَبْكِي فَارِسَ الفُرسَانِ

يَا عَامِ مَنْ لِلخَيْلِ لَّما أَحْجَمَتْ ... عَنْ شِدَّةٍ مَرْهُوبَةٍ وَطِعَانِ

يَا عَيْنُ فَابْكِي ذَا الحُزَامةَ عَامِراً ... لِلخَيْلِ يَوْمَ تَواقُفٍ وطِعَانِ

فهو هنا يخاطب العين بأن تجود بهذا الدمع ولا تحبسه وأن تزيد من البكاء، وقد خاطب الشاعر العين لأنها تظهر الحزن الموجود في القلب على فقدان الأبناء، ويعلل بها البكاء بأن هذين الشهيدين يستحقان البكاء لفضلهما المعروف في الطعان والحروب.

---

(1) ينظر: السكري، الحسن بن الحسين، **ديوان الهذليين**، ص 1 – 3.

(2) ينظر: ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، ج 26، ص 88 – 89.

كما وصفوا تعب عيونهم وهي تتطلع للمعركة وللقاء الأعداء، يقول علقمة بن قيس النخعي الهمذاني (ت: 6هـ) في طريقه إلى قيسارية [من الكامل]:[1]

أرَّقَ عَيْنِي أَخُو جُدَامٍ أَخِي جَشَمٍ وأَخُو حَرَامِ

فالشاعر يتطلع بشوق كبير هو وإخوانه للقاء الأعداء وقتالهم.

وقد تطلعت أعينهم إلى أوطانهم فرسموا من خلالها الحنين في أروع صورة، يقول الشاعر عروة بن هانئ العجلاني [من الطويل]:[2]

أَحِنُّ إِلى أَرْضِ الحِجَازِ وَحَاجَتِي خِيَامٌ بِنَجْدٍ دُونَهَا الطَّرْفُ يَقْصُرُ

أَفِي كُلِّ يَوْمٍ نَظْرَةٌ ثُمَّ عَبْرَةٌ لِعَيْنَيْكَ مَجْرَى مَاؤُهَا يَتَحَدَّرُ

وَمَا نَظَرِي مِنْ نَحْوِ نَجْدٍ بِنَافِعٍ أَجَلْ – لَا – وَلَكِنِّي إِلى ذَاكَ أَنْظُرُ

فهو يحاول أن يرى الحجاز وخيامها وما فيها وتسيل الدموع على الخدود حرقة وشوقاً لرؤية تلك البلاد التي نشأ بها الشاعر وترعرع في رباها. وبهذا يكون الشعراء الفاتحون قد برعوا في استخدام رمزية العين للتعبير عن كل ما يجول في صدورهم وقلوبهم من إظهار لعزهم وذل أعدائهم، وحزنهم على شهدائهم، وحنينهم لأوطانهم وغير ذلك من المقاصد.

---

(1) ينظر: البلاذري، **فتوح البلدان**، بيروت: دار ومكتبة الهلال، لبنان، 1988م، ص 148.

(2) البصري، صدر الدين علي بن الحسن، **الحماسة البصرية**, 2/ 135.

5. النار:

عرف الإنسان النار منذ الأزل، وكانت تمثل له الدفء والراحة، وقد احتلت النار مكانة مرموقة عند الإنسان العربي بشكل كبير، فاستخدموها في كثير من الأشياء، ودللوا بها على كثير من الأفعال، فأضحت كثرة النار مدحاً وقلتها ذماً على سبيل المثال، وقد استخدمها الشعراء في الفتوحات الإسلامية للدلالة على معاني كثيرة منها الفخر الجماعي بحسن البلاء في المعارك، ومنها الاكتواء بنار فراق المحبوب سواء أكان هذا الفراق أسراً أم شهادة في سبيل الله وغير ذلك.

لقد شبه الشعراء الفاتحون أنفسهم وإخوانهم في الحرب بالنار التي تحرق الأعداء وافتخروا بذلك، فهذه خولة بنت الأزور تقول في يوم أجنادين [من الرجز]:[1]

نَحْنُ بَنَاتُ تُبَّعٍ وَحِمْيَرْ ... وَضَرْبُنا فِي القَوْمِ لَيْسَ يُنكَرْ

لأَنَّنَا فِي الحَرْبِ نَارٌ تُسَعَّرْ ... اليَوْمَ تُسقَوْنَ العَذَابَ الأكبَرْ

لقد كان هذا التشبيه يهدف إلى الفخر الجماعي العام والذي كان يميّز أشعار الفتوحات الإسلامية، فالجنود في جيش الإسلام العظيم نار تحرق الأعداء وتسقيهم كأس المنون والذلة.

ويقول خالد بن الوليد (ت: 21هـ) [من الرجز]:[2]

وَيْلٌ لجمعِ الرُّومِ مِن يَوْمٍ شَغَبْ

---

(1) ينظر: الواقدي، **فتوح الشام**، ج 1، ص 53.

(2) ينظر: الواقدي، **فتوح الشام**، مصدر سابق، ص 157.

إِنِّـــــي رَأَيْـــــتُ الحَـــــرْبَ فِيـــــهِ تَلْتَهِـــــبْ

وَكَـــــمْ لَقُـــــوا مِنَّـــــا مَوَاقِـــــعَ النَّصـــــبْ

وَكَـــــمْ تَرَكْـــــتُ الـــــرُّومَ فِي حَـــــالِ العَطَـــــبْ

فهو يشبه الحرب بالنار التي تحرق الأعداء الروم في يوم اللقاء، ويفتخر الشاعر كذلك بكثرة إيقاعه للقتلى والجرحى في صفوف الأعداء.

وقال زياد بن حنظله في ذات المعنى [من الطويل]:[1]

سَائِلْ هِرَقْلاً حَيْثُ شِئْتُ وَقُودَهُ شَبَبْنا لَهُ حَرْباً يَهُزُ القَبَائِلَا

قَتَلْنَاهُمُ فِي كُلِّ دارٍ وَقِيْعَةٌ وَأُبْنَا بِأَسْرَاهُمْ تُعَانِي السَّلاسِلَا

فالمسلمون أوقدوا النيران لهرقل ومن معه من القواد والجند كي يحرقوا بها في الحرب، فلما قامت الحرب في يوم اليرموك أوقعوا فيهم القتلى والأسرى الكثيرين.

كما شبه الشعراء فقدان أبنائهم وإخوانهم بالنيران التي تحرق المهج والقلوب كمداً وحرقة على فراقهم، تقول الشاعرة مزروعة بنت عملوق الحميرية[2]

(1) ينظر: بدران، عبد القادر، **تهذيب تاريخ ابن عساكر**، ج 5، ص 403.

(2) يموت، بشير، **شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام**، بيروت: المكتبة الأهلية، لبنان، ط 1، 1934م، ص 75.

وهي شاعرة إسلامية لما أسر ابنها في موقعة انطاكية [من الكامل]:[1]

أيَـا وَلَـدِي قَـدْ زَادَ قَلْبِـي تَلَهُّبـاً وَقَدْ أُحْرِقَـتْ مِنِّـي الخُـدُودُ المَـدَامِعُ

وَقَدْ أَضْـرَمتْ نَـارُ المُصِـيْبَةِ شُـعْلَةً وَقَدْ حَمِيَتْ مِنِّـي الحَشَـا والأَضَـالِعُ

فالشاعرة قد احترق قلبها، وظهر هذا الاحتراق على الخدود بواسطة الدموع التي تخرج منها كمداً وحزناً على ابنها، كما شبهت المصيبة في البيت الثاني بالنار التي تحرق وتشتعل لتضرم القلب والضلوع من حوله.

وهذا ميسرة بن مسروق العبسي (ت: 24هـ) الصحابي الجليل يحترق قلبه على أخيه الذي قضى نحبه شهيداً في إحدى المعارك فيقول [من الرجز]:[2]

قَـــــدْ عَلِـــــمَ المُهِـــــيْنُ الجَبَـــــارْ

أنّ قَلْبِـــــي قَـــــدْ كُـــــويَ بالنَّـــــارْ

عَلَـــــى الفَتَـــــى القَـــــائمِ بالأَسْـــــحَارْ

سَـــــيَعْلَمُ العِلْـــــجُ أَخُـــــو الأَشْـــــرَارْ

أَنِّـــــي مِنْـــــهُ آخِـــــذٌ بالثَّـــــارْ

فهو يرسل رسالة تهديد ووعيد قوية إلى قاتل أخيه، بأنه سيأخذ لأخيه الثأر من قاتله، لما فعله من قتل لمهجة هذا الصحابي الجليل، ويدل هذا التهديد على شدة الترابط الأخوي بين المسلمين الذين فتحوا البلاد، وقد كانت الأخوة سبباً قوياً من أسباب النصر والتمكين.

---

(1) ينظر: الواقدي، **فتوح الشام**، ج 1، ص 285 – 286.

(2) المصدر السابق، ص 150.

وقد لجأ بعض الشعراء لتصوير الأعداء بالنيران مظهرين قوتهم، ليصلوا بذلك إلى وصف قوي لقوة المسلمين وشدة بأسهم، وقد جاء هذا التشبيه في وسط افتخارهم بقتل قيادات الروم بالرغم من شدة بأس مقاتليهم، يقول أبو نجيد نافع بن الأسود أحد الفاتحين [من الطويل]:[1]

وَنَحْنُ قَتَلْنَا يَزْدَجَرْدَ بِبَعْجَةٍ ... مِنَ الرُّعْبِ إِذْ وَلَّى الفِرَارَ وَغَارَا

غَدَاةَ لَقِيْنَاهُم بِمَرْوَ تَخَالَهُم ... نُمُوراً عَلَى تِلْكَ الجِبَالِ وَنَارَا

قَتَلْنَاهُم فِي حَرْبَةٍ طَحَنَتْ بِهِم ... غَدَاةَ الرَّزِيْقِ إِذْ أَرَادَ جِوَارَا

فالشاعر يفتخر بقتله لقائد الفرس فخراً جماعياً، ويذكر مشبهاً الفرس بالنمور والنيران، حيث جعل منها وسيلة تشبيه قوية فالنار مرئية وبالتالي سهلت رؤية جيش الفرس، وبالتالي تمكن الجيش المسلم من اللحاق بهم وإرهابهم وجعلهم يتركون أماكنهم فارين.

ويخبر الشاعر الفاتح حارث بن النمر عن حال الروم في معركة الواقوصة حيث ألقوا بأنفسهم في النيران مظهراً ذلة الروم وهول الهزيمة التي لحقت بهم في تلك المعركة فيقول [من الوافر]:[2]

فَضَلُّوا عَلَيْهِم فَضْلَةً مَشْهُورَةً ... هَجَمَتْ بِهِم فِي بَرْزَخِ النَّدامِ

فَتَهَافَتُوا بِالنُّورِ فِي وَاقُوصَةٍ ... وَكَسَتهُم فِي دَارِ شَرِ مَقَامِ

فالروم ألقوا أنفسهم في النور، وهي النيران المشتعلة في الواقوصة، فأصبحوا يقيمون بشر منزل ومكان بعد هذه الموقعة. وبهذا يكون الشعراء

---

(1) ينظر: الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، ج 4، ص 328.

(2) ينظر: ابن عساكر، **تاريخ دمشق**، ج 11، ص 399- 400.

الفاتحون قد استفادوا من هذه الرمزية حيث شبهوا أنفسهم بالنار ليعبروا عن معاني جاشت في قلوبهم وصدورهم من فخر، وإظهار للحزن على فقد الأحبة، وضعف أعدائهم.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

المبحث الثاني

الرمز في شعر العصر الأموي

من الرموز المهمة في شعر العصر الأموي:

1. المكان:

إن النصوص الشعرية لشعراء العصر الأموي تحمل أكثر من دلالة لمغريات البيئة، وخصوصاً البيئة النجدية، فلم تعد نجد بالنسبة إليهم فضاءً مكانياً مجرداً، إذ أضحت في شعرهم رموزاً تحيل على الثلاثية المتلازمة (الأرض، الزمان، الإنسان) حيث أصبحت مفردات البيئة المكانية وهواؤها موئلين يثريان عاطفة الشاعر لإبداع نصوص شعرية. لم تكن صور الافتتاح في العصر الأموي لتختلف عما كانت عليه الافتتاحيات في العصر الإسلامي، وهذا ما جعل افتتاح قصائدهم صدى لهذه البيئة[1].

أصبحت مقدمة لوحة الطلل تؤدي وظيفة خلق الجو الشعري الذي يمنح الشاعر القدرة على القول. إن الرموز المكانية عندما تكون واضحة في القصيدة فإنها تستهدف تحقيق كثافة دلالية اجتماعية، فهي تمثل إشارات تبث دلالاتها إلى خارج معنى النص، كما أنها تعمل على بعث الإيحاء داخل النص الشعري[2].

---

(1) العالم، أحمد شحادة، **وصف الطبيعة في الشعر الأموي**، ص 64.

(2) عبيد، محمد جابر، **شعرية القصيدة العربية الحديثة**، بغداد، 2000م، ص 171.

يقف جرير (ت: 110هـ) عند طلل له في موضع رامة، فيقول [من الكامل]:[1]

حَيِّ الفَلاةَ بِرَامَةَ الأَطْلَالَا رَسْماً تَحَمَّلَ أَهلُهُ فأَحَالَا

إنَّ السَّوارِيَ والغَوَادِيَ غَادَرَتْ للرِّيحِ مُخْتَرَقاً بِهِ وَمَجَالَا[2]

لم نلْقَ مِثْلَكَ بَعْدَ عَهْدِكَ مَنْزِلاً فَسُقِيْتَ مِن سَبلِ السِّمَاكِ سِجَالَا

في هذه اللوحة الطللية يعطينا الشاعر صورة مصغرة لواقع بيئي متكامل الأبعاد حيث رسم طلله (برامة)، ولو تأملنا طريقة الشاعر في ترتيبه لمعطيات البيئة، نجد أنه يقدم الريح ويجعلها سابقة للمطر.

ويقف الكميت بن زيد (ت: 126 هـ) عند طلل بين عدة أماكن متقاربة المواضع فيقول [من الكامل]:[3]

أَوْقَفْتَ بِالرَّسْمِ المُحِيْلِ الدَّارِسِ بَيْنَ الذَّنَائِبِ فَاليَرَاقِ فَرَاكِسِ

إن قدرة الشاعر على رسم صورة طلله بشكل واضح لم تكن لتتحقق لولا تأثير هذه الأمكنة في فكر الشاعر على النحو الذي انعكس صداه على بنية النص شكلاً ومضموناً.

---

(1) جرير بن عطية الكلبي، **ديوان جرير**، شرح محمد بن حبيب، ت: نعمان أمين طه، القاهرة: دار المعارف، مصر، ط 3، 2018م، ص 541.

(2) السواري: الأمطار الليلية. الغوادي: الأمطار الباكرة.

(3) الكميت بن زيد الأسدي، **ديوان الكميت بن زيد الأسدي**، ت: محمد نبيل طريفي، بيروت: دار صادر، لبنان، ط 1، 2000م، ص 91.

ولا يقتصر تأثير المكان على ذكر الطبيعة الصامتة كالجبال، إذ نجد من الشعراء من يقرن الأطلال في قصيدته ببعض الحيوانات، كما هو ملاحظ لدى الشاعر العرجي (مات في السجن ولم يذكر تاريخ وفاته في عهد هشام بن عبد الملك) إذ يقول [من المتقارب]:[1]

خَلِيْلَيَّ عُوجَا نُحَيِّيْ نِبَاعَا ... وَخَيْماً بِهِ ونُحَيِّي الرِّبَاعَا

تَبَدَّلتِ الأُدمَ مِنْ أَهْلِهَا ... وَعَيْنَ المَهَا وَنِعَاماً رِتَاعَا

لقد أظهر الشاعر الدلالات الواضحة على تأثره بمظاهر البيئة، فالظباء رمز لخلو المكان من أهله.

إن حديث الراعي النميري (ت: 90 هـ) عن الأطلال رمزاً... لما فيه، ورمزاً لشيخوخة العمر وحتمية الموت... رمزاً لشعور الإنسان أمام هذا الكون يقول النميري [من البسيط]:[2]

طَافَ الخَيَالُ بِأَصْحابِ فَقُلْتُ لَهُمُ ... أَأُم شَذْرَةَ زَارَتْنَا أَمْ الغُولُ

لا مَرْحَباً بِابْنَةِ الأَقْيَالِ إِذْ طَرَقَتْ ... كَأَنَّ مِحْجَرِهَا بالقَارِ مَكْحُولُ

سُودٌ مَعَاصِمُها جُعْدٌ مَعَاقِصُها ... قَدْ مَسَّهَا مِنْ عَقِيدِ القَّارِ تَنْصِيْلُ

وهنا صورة للضيف، فالراعي يتشاءم منه ويرسم له صورة منفرة.

---

(1) العرجي، أبو عمر عبدالله بن عمرو بن عثمان بن عفان، **ديوان العرجي**، ت: خضر الطائي، بغداد: الشركة الإسلامية للطباعة والنشر، العراق، ط 1، 1956م، ص 256.

(2) الراعي النميري، عبيد بن حسين النميري، **ديوان الراعي النميري**، جمع وتعليق: ناصر الحاني، دمشق: مطبوعات المجمع العلمي العربي، سوريا، 1964م، ص 185.

استمرت نبرة الحنين إلى المكان بما ينطوي عليه من منازل وأحبة لدى شعراء العصر الأموي، فهذا الصمة بن عبدالله القشيري (ت: 95 هـ) يقول [من الطويل]:[1]

حَنَنْتَ إلى رَيَّا وَنَفْسُكَ بَاعَدَتْ ... مَزارَكَ مِن رَيَّا وَشَعْبا كُما مَعَاً

فَمَا حَسَنٌ أَنْ تَأْتِيَ الأَمْرَ طَائِعاً ... وَتَجْزَعُ أَنْ دَاعِيَ الصَّبَابَةِ أَسْمَعا

قِفَا وَدِّعا نَجْداً وَمَنْ حَلَّ بِالحِمَى ... وَقَلَّ لِنَجْدٍ عِنْدَنَا أَنْ تُوَدَّعَا

وَلَمَّا رأيتُ البِشْرَ أَعْرضَ دُونَنَا ... وَجَالَتْ بَنَاتُ الشَّوْقِ يَحْنِنَّ نُزَّعَا

تَلَفَّتُ نَحْوَ الحَيِّ حَتَّى وَجَدْتَنِي ... وَجِعْتُ مِنَ الإِصْغَاءِ لِيتًا وَأَخْدَعا

بَكَتْ عَيْنِيَ اليُسْرَى فَلَّمَا زَجَرْتُهَا ... عَنِ الجَهْلِ بَعْدَ الحِلْمِ أَسْبَلَتَا مَعَا

وَأَذْكُرُ أَيَّامَ الحِمَى ثُمَّ أَنْثَنِي ... عَلَى كَبِدِي مِنْ خَشْيَةٍ أَنْ تَصدَّعَا

فَلَيسَتْ عَشِيَّاتُ الحِمَى برَوَاجِعٍ ... عَلَيْكَ وَلَكِنْ خَلِّ عَيْنَيْكَ تَدْمَعَا

نلاحظ الأمكنة قد سيطرت على فضاء الزمن الشعري، إذ إن الشاعر استخدمها كرموز مكانية ليعبر من خلالها عن جزعه لفراق أهله.

ولم يكن حنين الشعراء إلى المكان من أجل الأرض والجبال فقط، بل دخل النبات الذي عرفت به لوحات الشوق، فتأخذ هذه الأشياء معادلاً رمزياً لأيام

(1) الصمة بن عبد الله القشيري، **ديوان الصمة بن عبد الله القشيري**، ت: عبد العزيز محمد الفيصل، ط 2، الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، 2007م، ص 109.

البهجة التي كان يشعر بها الشاعر تجاه هذه الديار، فهذا الأحوص (ت: 105 هـ) يقول [من البسيط][1]:

بِمَنْشَطِ الشِّيْحِ مِنْ نَجْدٍ لَنَا وَطَنُ ... لَمْ تَجْرِ ذِكْرَاهُ إِلّا حَنَّ مُغْتَرِبُ

إِذَا رَأَى الأُفْقَ بالظَّلْمَاءِ مُخْتَمِراً ... أَمْسَى وَنَاظِرُهُ بالدَّمْعِ مُنْتَقِبُ

وَنَشْقَةٍ مِنْ عَرَارٍ هَزَّ لِمتَّهُ ... رُوَيْحَةٌ في سَرَاها مِسّهَا لَغَبُ

تَشْفِي غَلِيْلاً بِصَدْرِي لا يُزَحْزِحُهُ ... دَمْعٌ تُهِيبُ بِهِ الأَشْوَاقُ مُنْسَكِبُ

كل إيماءة تربطه بهذا الموطن حينما يجري معه مجرى النفس في الجسم وهذا ما بينه النص الشعري الذي تنعكس فيه نجد الرمز والمكان.

ويقول ذو الرمة [من البسيط][2]:

مِنْ دِمْنَةٍ نَسَفَتْ عَنْهَا الصَّبَا سُفَعاً ... كَمَا تُنَشَّرُ بَعْدَ الطيةِ الكُتُبُ[3]

سَيْلاً مِنَ الدَّعْصِ أَعْشَتْهُ مَعارِفَهَا ... نَكْبَاءُ تُسْحَبُ أَعْلَاهُ فَيَنْسَحِبُ[4]

لَا بَلْ هُوَ الشَّوقُ مِنْ دَارٍ تَخَوَّنَهَا ... مُرّاً سَحَابٌ ومَرّاً بَارِحٌ تَرِبُ[5]

---

(1) الأحوص، عبد الله بن محمد عبد الله الأنصاري، **ديوان الأحوص**، ت: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط 1، 2003، ص 55.

(2) ذو الرمة، غيلان بن عقبة التميمي، **ديوان ذي الرمة**، شرح الباهلي، رواية ثعلب، ت: عبد القدوس أبو صالح، بيروت، 1993م، ج 15، ص 21 – 23.

(3) دمنة: آثار الديار، الصبا: ريح، سفعاً: رماد.

(4) الدعص: الكثيب من الرمل، معارفها: المعالم المعروفة، نكباء: ريح.

(5) بارح: تثير التراب.

يَبْـدُو لِعَيْنِيْـكَ مِنْهَـا وَهْـيَ مُزْمِنَـةٌ نُـؤْيٌ وَمُسْـتَوْقَدٌ بَـالٍ وَمُحْتَطَـبُ

بِجَانِـبِ الـزُرْقِ لَـمْ تَطْمِـسْ مَعَالِمَهَـا دَوارِجُ المُورِ والأَمْطَـارُ والحِقَـبُ[1]

بهذه الأبيات يستوفي ذو الرمة وقوفه على الطلل بجملة من الثنائيات التي ترمز إلى الصراع بين الحياة والموت عبر المكان الطللي (تراكم الرمال وسيلها التي تغشى الطلل فيغير لونها لون المكان المعتاد، والمطر الذي يلازم الدمنة) وهذه مجتمعة ترمز الى الفناء والدمار والانتهاء. أما الجانب الآخر من هذه الثنائيات، فتشمل صوراً مكانية ترمز إلى عودة الحياة وكأنها كانت تحت الأنقاض، ثم جاء من يغيثها وينقذها من الموت والدمار، فالصور اللاحقة تقابل الصور السابقة: (ريح الصبا تسحب الرمال بعيداً، وريح النكباء تزيل الرمال عن الطلل فتجلت الديار ومعالمها، فأضحت الأحوية مزركشة).

ويبدو أن الديار التي ذكرها الشاعر بأسمائها كانت شاهدة على ذلك الحب، مثل ديار الخلصاء - التي هي وقفة شوق وحنين حيث يربط ذو الرمة الطلل بآثار مية، فالثلاثة حاضرون (مية، آثار مية، نحيبها، يدعوني، نأي دارها، دواعي الهوى حبها، أجيبها...) وهذا رمز وتعبير عن رغبة ملحة قوية في عودة الماضي الزماني والمكاني، فهو رمز السعادة والحب.

يقول ذو الرمة [من الطويل]:[2]

بَـدَا اليَـأْسُ مِـنْ مَـيٍّ عَلـى أنَّ نفسَـهُ طَوِيـلٌ عَلـى آثـارِ مَـيٍّ نَحِيبُهـا

وَأنْ سَوْفَ تَدْعُونِي عَلى نَأْيِ دَارِهِا دَواعِـي الهَـوَى مِـنْ حُبِهـا فأُجِيبُهـا

---

(1) الزرق: مال، دوارج: الريح السريعة، المور: التراب.

(2) ذو الرمة، **ديوان ذي الرمة**، ص 248.

2. اللون:

يعد اللون من العناصر المهمة التي تشكل الصورة؛ لما له من ارتباط وثيق بنواحي الحياة وظواهر الكون، وهو أداة تعكس نفسية الشاعر وإحساسه، وإن لكل لون طابعه الجمالي الذي يسهم في إبراز الصورة وتجسيدها. وقد ورد اللون في الآيات القرآنية، منه "الأبيض في أحد عشر موقعاً في القرآن الكريم، وكانت دلالاته تشير إلى الصفاء والنقاء والعمل الصالح... وذكر السواد في كتاب الله العزيز سبع مرات"[1]، أما في الشعر فقد حددت الغاية من توظيفه: "بالدقة في التعبير وإضافة معنى جديد على مجرد اللون، مثل تجدد اللون أو ثباته، ولمح معنى التشبيه فيه أو المبالغة"[2]، وهناك شروط مهمة لفهم دلالات اللون في الشعر، وهي: "عمق الخبرة، وكثافة التجربة، وطبيعة البيئة الثقافية، واستراتيجية تشكلها وحساسية التفكير، وأنموذج الرؤية هي التي تصنع اللون ورمزه وبعده الدلالي وقيمته السيميائية"[3]. ولم يكن ورود اللون في الشعر القديم وفي شعر جرير خاصة أمراً اعتباطياً أو لتزيين الكلام فحسب؛ وإنما جاء لتحقيق أغراض دلالية، فـ"الألوان ليست خالية من دلالات تعبيرية، وأحياناً رمزية، بل هي صور تعبر عن موضوعات الحياة، وانفعالات الفنان بها، وليست لتنميق الكلام فحسب"[4].

---

(1) الدوري، عياض عبد الرحمن، **دلالة اللون في الفن العربي الإسلامي**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2002م، ص 59- 60.

(2) عمر، أحمد مختار، **اللغة واللون**، الكويت: عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، الكويت، ط 2، 1982م، ص 58.

(3) عبد الحميد، شاكر، **التفضيل الجمالي**، مجلة عالم المعرفة، الكويت، 2001م، العدد 267، ص 44.

(4) ليلا، حاجي آبادي، **الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي**، فصيلة دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، العدد التاسع، 1990م، ص 88.

ونلاحظ غلبة اللون الأبيض والأسود عند جرير بالقياس إلى باقي الألوان الأخرى من أحمر، وأخضر، ورمادي...الخ.

أ. اللون الأبيض:

يرمز اللون الأبيض لمعاني "الطهارة، والنور، والفرح، والنصر، والسلام"[1]، كما يرمز لمعاني "الصفاء ونقاء السريرة والهدوء والأمل وحب الخير والبساطة في الحياة والبعد عن التقيد والتكلف"[2]، ويأتي اللون الأبيض في شعر جرير - بتلك المعاني وغيرها - في سياقات متعددة، لعل أبرزها المرأة، يقول جرير [من الطويل]:[3]

ذَكَرْتُ وِصَالَ البِيْضِ والشَّيْبُ شَائِعٌ وَدَارُ الصِّبا مِنْ عَهْدِهِنَّ بُلاقِعُ

يتذكر الشاعر في هذا البيت أيام وصل الأحبة بعد أن تقدم به العمر وشاب رأسه وأقفرت ديار الحبيبة.

وفي اختيار اللون الأبيض للمرأة إشارة إلى لونها وصفائها وحسنها، وما توحي به للشاعر من المتعة والنقاء والجمال، ولم يستمر في وصفهن، وأردف قائلاً: "والشيب شائع"، وتدل الجملة على غلبة الشيب، وضعف الشاعر وحسرته على نفسه، وفي التعبير باسم الفاعل "شائع" تأكيد لمعنى الحسرة على الشباب. ولا يخفى على فطنة القارئ كيف استثمر الشاعر فلسفة اللون الأول لوصف البيض في وصالهن، والانتقال السلس للحديث عن شيوع الشيب في الرأس في مفارقة

---

(1) همام، محمد يوسف، **اللون**، مطبعة الاعتماد، القاهرة، 1930م، ص 7.

(2) عبود، فرج، **علم عناصر الفن**، ميلانو: دار الفن، إيطاليا، 1982م، 1/ 137.

(3) جرير، **ديوان جرير**، ص 2 / 645.

عجيبة أرى أنها تجمع بين شيئين أحدهما تبدو فيه مظاهر الحسن والجمال، والآخر يعكس ظواهر الضعف بتقدم العمر.

ب. اللون الأسود:

يرمز اللون الأسود إلى الحزن، والتشاؤم، والخوف من المجهول؛ لارتباطه بأشياء منفرة في الطبيعة دون سائر الألوان؛ فهو مرتبط بالليل والظلام، والرماد المتخلف عن الحريق[1]. وقد ورد اللون الأسود في شعر جرير في سياقات متفاوتة: فبينما رأيناه - كما عند الحديث عن اللون الأبيض - يستثمر اللون الأسود عند الحديث عن البياض يورده بكونه صفة محبوبة، نجده في النص الآتي يستثمره بوصفه سلبياً مذموماً، يقول في قصيدته البائية في هجاء ابن لجأ التيمي الواردة في ثمانية وعشرين بيتاً [من الوافر]:[2]

أبوكَ التَّيْمُ لَيْسَ بِخِنْدَفِيٍّ ... أرابَ سَوادُ لونِكُمُ أَرَابَا

تَرَى لِلُؤْمِ بَيْنَ سِبالِ تيمٍ ... وبَيْنَ سَوَادِ أَعْيُنِهِم كِتَابَا[3]

ينفي الشاعر أن يكون أبو المهجو حراً فسواد أبيه يجعله يشك أنه ابن عبد، ويصف تيم باللؤم الظاهر الملازم لهم، هو الذي يراه الإنسان ما إن ينظر إلى شفاههم وعيونهم، وقد جاء ذمه هنا ذماً صريحاً يخلو من التصوير والبيان المبتكر.

---

(1) ينظر: عمر، أحمد مختار، **اللون واللغة**، ص 200 – 205.

(2) جرير، **ديوان جرير**، 2/ 582.

(3) السبل: داء في العين شبه غشاوة كأنها نسج العنكبوت.

ج. اللون الأحمر:

يعد اللون الأحمر من أكثر الألوان تضاداً، فهو لون الثقة بالنفس، والتردّد والشك، وهو لون البهجة والحزن، ولون العنف والمرح... الخ[1]، ويعكس الحالات النفسية مثل العواطف الثائرة والحبّ الملتهب، والقوة والنشاط، وهو رمز النار المشتعلة[2].

ولعل أكثر دلالة وظف فيها اللون الأحمر هو الرمز إلى الدم والقتل، إذ ارتبط اللون الأحمر منذ القدم بدلالة غلبت عليه وهي الإيماء إلى لون الدم وما يعني من الصراع، والقتال والموت، والثورة والحرب[3].

ومن ذلك قول جرير يفتخر ببني قومه، وأنهم شجعان ساروا لقتال الملوك والرؤساء والفتك بهم، يقول [من الكامل]:[4]

إِنَّمَا وَقَيْنُكُمُ يُرقِّعُ كِيْرَهُ سِرْنَا لِنَغْتَصِبَ الْمُلُوكَ وَسَارُوا

ثم يزيد المعنى عمقاً، فيقول [من الكامل]:[5]

وَرَئِيْسُ مَمْلَكَةٍ وَطِئْنَ جَبِيْنَهُ يَغْشَى حَوَاجِبَهُ دَمٌ وَغُبَارُ

---

(1) ينظر: عمر، أحمد، **اللون واللغة**، ص 211 – 214.

(2) طالو، محي الدين، **الرسم واللون**، دمشق: مكتبة أطلس، 1961م، ص 72.

(3) الزواهرة، ظاهر، **اللون ودلالاته في الشعر – الشعر الأردني نموذجاً**، عمان: دار حامد، 2008م، ص 43.

(4) جرير، **ديوان جرير**، 2/ 875.

(5) المصدر السابق، 2/ 875.

فقومه لا يهزمون الأعداء فحسب وإنما يدوسون على جبينهم ويملؤون وجوههم بالغبار لهم وإذلالهم ألا ترى كيف وظّف اللون لتأكيد هذا المعنى، فقد جعل جرير (الدم) رمزاً لقوة وشجاعة قومه، كما جعله رمزاً لإذلال العدو والنيل منهم.

وقد كان للفعل المضارع (يغشى) تأثيره في الدلالة على استمرارية الحدث وعدم انقطاعه، كما أن ما تضمنه النص من أسلوب كنائي: (يغشى حواجبهم دم وغبار) يعكس مدى التحام اللون والصورة الدال على الهزيمة، وقد جاء المعنى بصورته الدالة عليه، وهذه المزية للكناية قد عبر عنها الإمام عبد القاهر الجرجاني (471هـ) بقوله: "أما الكناية فإن السبب في أن كان للإثبات بها رمزية لا تكون للتصريح، أنَّ كل عاقل يعلم إذا رجع إلى نفسه أن إثبات الصفة بدليلها، وإيجابها بما هو شاهد في وجودها، آكد وأبلغ في الدعوى من أن تجيء إليها فتثبّتها هكذا، وذلك أنك لا تدعى شاهد الصفة ودليلها إلاّ والأمر ظاهر معروف وبحيث لا يشك فيه ولا يظن بالمخبر التجوز والغلط"[1].

د. اللون الأخضر:

يرمز اللون الأخضر إلى معاني "النمو، والأمل، والخصوبة، والنبل"[2]، وهو لون (منعش، رطب، مهدئ، يوحي بالراحة)[3]. ويرجع اللون الأخضر في

---

(1) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود شاكر، جدة: دار المدني، السعودية، 1991م، ص 72.

(2) همام، محمد يوسف، **اللون**، ص 11.

(3) ينظر: حمودة، يحيى، **نظرية اللون**، القاهرة: دار المعارف، لبنان، 1975م، ص 136.

شعر جرير إلى أمرين: أولهما: الطبيعة، وثانيهما: ارتباط اللون الأخضر باللؤم والهوان. وجاء في الموضع الأول [من الكامل]:[1]

لَا زِلْتِ فِي غَلَلٍ يَسُرُّكِ نَاقِعٌ وَظِلَالٌ أَخْضَرُ نَاعِمُ الأَغْصَانِ

يتمنى الشاعر لصاحبته الحياة الناعمة في وسط الظلال والمياه التي تجري بين الأشجار، ودل اللون الأخضر على الحياة والخصوبة والعيش الرغد.

مما سبق يمكن القول: إن اللون في شعر جرير يؤدي وظيفة تعبيرية تكشف عن أعماق الشاعر النفسية وعن أفكاره، وقد تبين تباين الألوان في شعره كماً ودلالة، ويبدو أن الشاعر قد قصد إلى استعمال اللون استعمالاً حقيقياً؛ كاستعمال البياض والسواد للشعر، استعمال البياض للمرأة والفرس، كما ظهر استعمال اللون خاضعاً لسياق الكلام، فإذا كان سواد الشعر أمراً محبوباً فإن سواد اللؤم أمر مكروه.

ويبدع ذو الرمة (ت: 117 هـ) في الصورة الكاملة للقاء الثور والكلاب في مزج الجو المادي بالجو النفسي ليلة المعركة، وتبدو براعته في استخدام اللون في كثير من جوانب الصورة، معبراً حيناً عن تفرد الثور ووحشته في تجسيم بديع، يقول ذو الرمة [من البسيط]:[2]

ضَمَّ الظَّلامُ عَلَى الوَحْشِيِ شَمْلَتَهُ وَرَائِحٌ مِن نَشَاصِ الدَّلوِ مُنْسَكِبُ

(1) جرير، **ديوان جرير**، 2/ 1009.

(2) **ذو الرمة، الديوان**، ص 5.

ولذي الرمة ولع واضح برصد هبوط الظلام وانفراجه وظهور النور وانحساره، كما في قوله [من البسيط]:[1]

حَتَّى إِذَا مَا جَلَا عَنْ وَجْهِهِ فَلَقٌ هَادِيهِ فِي أُخْرَيَاتِ اللَّيلِ مُنْتَصِبُ

وَلَاحَ أَزْهَرُ مَشْهُورٌ بِنُقْبَتِهِ كَأَنَّهُ حَيْنَ يَعْلُو عَاقِراً لَهَبُ

ويصف الشاعر المعركة وصفاً حافلاً بالعنف والكر والفر معتمداً على معجمه الشعرى وحسه اللغوي، البصير بإيقاع الألفاظ وإيحاءاتها، يقول [من البسيط]:[2]

هَاجَتْ لَهُ جُوَّعٌ زُرْقٌ مُخَصَّرَةٌ شَوَازِبٌ لَاحَهَا التَّغْرِيثُ وَالجَنَبُ

ولعل من أكثر الصور ترداداً في شعر ذي الرمة صورة الصباح والفجر والبرق والسراب، التي يربط بينها وبين الجواد الأشقر أو الوجه الأبيض كما في قوله [من الطويل]:[3]

كَلَوْنِ الحِصَانِ الأَنْبَطِ البَطْنِ قَائِماً تَمَايَلَ عَنْهُ الجُلُّ وَاللَّونُ أَشْقَرُ

أما اللون عند عمر بن أبي ربيعة (ت: 93 هـ) كما في قوله [من الطويل]:[4]

---

(1) المصدر السابق، ص 7.

(2) المصدر السابق، ص 9.

(3) **ذو الرمة، الديوان**، ص 31.

(4) عمر بن أبي ربيعة، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، تحقيق: محي الدين عبد الحميد, بيروت: دار القلم للطباعة والنشر, لبنان, 1960م، ص 129.

قِفِي فَانْظُرِي أَسْمَاءُ هَلْ تَعْرِفِينَهُ أَهَذَا الْمُغِيرِيُّ الَّذِي كَانَ يُذْكَرُ

أَهَذَا الَّذي أَطْرَيْتِ نَعْتاً فَلَمْ أَكُنْ وَعَيْشُكِ أَنْسَاهُ إِلى يَوْمِ أُقبَرُ

فَقَالَتْ: نَعَم لَاشَكَّ غَيَّرَ لَونَهُ سُرَى اللَّيلِ، يُحْيِي نَصَّهُ والتَّهجُرُ

رَأَتْ رَجُلاً أَمّا إِذا الشَّمْسُ عَارَضَتْ فَيَضْحَى وَأَمّا بالعَشَّي فَيَخْصَرُ

أَخَا سَفَرٍ جَوَّابَ أَرْضٍ تَقَاذَفَتْ بِهِ فَلَواتٌ فَهْوَ أَشْعَثُ أَغْبَرُ

وَأَعْجَبَهَا مَنْ عَيْشِها ظِلُّ غُرْفَةٍ وَرَيَّانُ مُلْتَفُّ الحَدَائِقِ أَخْضَرُ

وَوَالٍ كَفَاهَا كُلَّ شَيْءٍ يَهُمُّهَا فَلَيْسَتْ لِشَيءٍ آخَرَ اللَّيْلِ تَسْهَرُ

يصف عمر أول خطوة لقصته الشعرية، كما في الأبيات، وبعد أن تغير لونه ومعاناته الرحلة، فشعره صار أشعث، ولونه صار مغبراً لسيره ومواصلته ليلاً ونهاراً. يقف مراقباً ديارها بعد طول الرحلة ينتظر هجوع أهلها محاولاً تبين خبائها، وهنا تبدو المفاجأة الفنية، أنه يهتدي إلى خبائها بشوقه ولهفته، وطيب عطرها.

عمر في هذه الأبيات يصف "نعماً بأنها منعمة فهي في ظل غرفة وحولها حدائق خضر، وقد كفيت ما تحتاج إليه من شؤون حياتها. ووظف عمر لون القمر في صورة الشاعر/ المتكلم لدلالة رمزية تتمثل برفعته وعلوه لاسيما أنه ورد في سياق دال على الفخر بفروسيته، يقول [من الرمل]:[1]

(1) عمر بن أبي ربيعة، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، مرجع سابق، ص 90.

قُلْـــنَ يَسْتَرْضِـــينَهَا مُنيّتُنـــا لَـــوْ أَتَانَـــا اليَـــوْمَ فِي سِـــرٍّ عُمَـــرْ

بَيْنَمَـــا يَـــذْكُرْنَنِي أَبْصَـــرْنَنِي دُونَ قَيْـــدِ المِيْـــلِ يَعْـــدُو الأَغَـــرْ[1]

وهذا التوظيف يدل على استخدام دقيق ومعرفة بالدلالات التي ينطوي عليه في ضوء الثقافة السائدة لاسيما أن لون البياض / القمر الذي نسب إلى الشاعر / المتكلم جاء على لسان مجموعة فتيات بصيغة حوار بينهن (قلن، قلن) وهذا يرجع إلى أن الحرية الاجتماعية التي كانت تتمتع بها المرأة العربية الأرستقراطية في ذلك العصر كانت تسمح لها أن تصرح لرفيقاتها أو لعشاقها بما في نفسها من إعجاب بأحدهم[2].

ويقول جميل بثينة (ت: 82 هـ) في اللون مخاطباً أو ناقلاً حواراً بينه وبين بثينة، وقد شاب رأسه، ففيه من الطرافة والنفس الشعري الجميل الذي اعتمد الحوار والصورة المتنقلة بين حاله في شبابه وحاله وقد كبر [من الوافر]:[3]

تَقُـــولُ بُثَيْنَـــةُ لَمَّـــا رَأَتْ فُنُونـــاً مِـــنَ الشَّـــعَرِ الأَحْمَـــرِ

كَبُـرَتَ، جَمِيـلُ، وَأَوْدَى الشَّـبَابُ، فَقُلْـــتُ: بُثَـــيْنَ، أَلا فَاقْصِـــرِي

أَتَنْسِـــيْنَ أَيّامَنَـــا بِـــاللّوَى وأَيامَنـــا بِـــذَوي الأَجْفَـــرِ[4]

---

(1) دون قيد الميل: على بعد ميل، الأغر: فرس في جبهته قطعة بيضاء.

(2) ينظر: جبور، جبرائيل، **عمر بن أبي ربيعة حبه وشعره**، بيروت: دار العلم للملايين، لبنان، ط 2، 1979م، ص 430.

(3) جميل بثينة، جميل بن عبد الله بن معمر، **ديوان جميل بثينة**، دار بيروت للطباعة والنشر، 1982م، ص 88.

(4) اللوى، وذو الأجفر: اسمان لموضعين.

أَمَـــا كُنْـــتِ أبْصَـــرْتِنِي مَـــرّةً ... لَيَـــالِيَ، نَحْـــنُ بِـــذِي جَـــوْهَرِ[1]

لَيَـــالِيَ، أَنْـــتُم لَنَـــا حِيْـــرةٌ ... أَلا تَـــذْكُرِينَ؟ بَلَـــى، فَـــاذْكُرِي!

وإِذْ أَنَـــا أَغْيَـــدُ، غَـــضُّ الشَّـــبَابِ ... أَجُـــرُّ الـــرِّدَاءَ مَـــعَ المِئْـــزَرِ،

وإِذ لِمّتِـــي كَجَنَـــاحِ الغُـــرَا ... بِ، تُطْلَـــى بِالمِسْـــكِ والعَنْبَـــرِ

فَغَيّـــرَ ذَلـــكَ مَـــا تَعْلَمِـــينَ ... تَغَيّـــرَ ذَا الـــزَّمنِ المُنْكَـــرِ

وَأَنْـــتِ كَلُؤْلُـــؤةِ المَرْزُبَـــانِ ... بِمَـــاءِ شَـــبَابِكِ، لَـــمْ تُعْصَـــرِي

قَرِيْبَـــانِ، مَرْبَعُنَـــا وَاحِـــدٌ ... فَكَيْـــفَ كَبِـــرْتُ وَلَـــمْ تَكْبَـــرِي؟

لقد أبدع جميل في هذا الحوار الذي أداره بينه وبين بثينة، وقد رأته قد كبر، وشاب شعره وصبغه، وعبّر عنه بتعبير (فنوناً من الشعر الأحمر) بما يؤديه هذا التعبير من تفاوت لون الأحمر (الحناء) التي صبغ بها شيبه. ويثقل عليه تعجبها بتعبير (فقلت: بثين ألا فاقصري) فيعود بالذاكرة إلى أيام شبابه وشبابها، ويذكرها بأيام وحالهما حيث كانوا جيرة، وكان هو يمدح بشبابه الغض، وهنا تتوالى صور الشباب التي يرسمها جميل مقابلاً صورة شيخوخته الأولى بصورة شبابه الغض، ومشيه الذي يختال فيه جاراً ردائه ومئزره، ثم صورة شعره الأسود الذي كان يعني به، فيضمخه بالمسك والعنبر، وشبه شعره بجناح الغراب الأسود، والملاحظ أنه فصّل في الصورة الأخيرة لأنها هي التي تقابل صورة البيت الأول (الشعر الأحمر ذا الأفانين) فما غيّر لون شعره الأسود هو أمور مؤلمة تعرفها بثينة نفسها إنه (الزمن المنكر) وينتقل إلى نقل صورتها، وهي في

(1) ذو الجوهر: اسم لموضع.

ريعان شبابها أيام كان يلتقي بها ويذكرها بأنها كانت كـاللؤلؤة، ويكتفـي بهـذا ليوحي لها، أو يوحي للسامع أنه إن كان قد كبر فقد كبرت هي أيضاً.

فالألوان إذن مـن اغنـى الرمـوز الـتي فتحـت بابًـا واسـعًا أمـام الشـعراء لاستخدامها في إبداعاتهم وإخضاعها بما تحمله من دلالات موروثة او مستحدثة لصالح التعبير الشـعري، ومحاولـة رسـم المحسوسـات كمـا انطبعـت ذواتهـا أو معانيها في عقل الشاعر ونفسه وقلبه[1].

3. رمزية الخمر:

تستند الصورة الرمزية في الشعر الأموي إلى الإسلام، فهـو الـذي أغناهـا، ومصادر الصورة الرمزية في الشعر الأموي هي مصادر أعجمية ودينية وغيرهـا. يقول درويش الجندي "كانـت نظـرتهم إلى الأشـياء نظـرة ماديـة حسـية، ففـتح الإسلام أمامهم مغاليق الروح، وأضاء قلوبهم بمثالية روحيـة، ووجههـم إلى أن هذه الحياة المنظورة بما يسودها من مادة وحس ليسـت شـيئاً بالقيـاس إلى حيـاة أخرى يؤمن بها القلب، وإن كانت لا تراها العين"[2].

تحتل مجالس الخمر في العصر الأموي مكانة واسعة، والقصيدة الأموية تبرز فيها الرموز الكثيرة التي تعـبر عـن معانـاة الشـاعر الأمـوي، إذ يـرى في الخمـر تخفيف من همومه.

---

(1) شنوان، يونس، **اللون في شعر ابن زيدون**، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1999م، ص 14.

(2) الجندي، درويش، **الرمزية في الأدب العربي الحديث**، ص 181.

وانطلاقاً من هذه المفاتيح سأحاول الدخول في عالم الصورة الرمزية للقصيدة الأموية، وسأبدأ من عند الشاعر الأخطل الذي يرى في الخمر رمزاً معادلاً ونموذجاً للأنوثة، يقول [من الطويل]:[1]

صَرِيعُ مُدَامٍ يَرْفَعُ الشَّرْبُ رَأْسَهُ ... لِيَحْيَا وَقَدْ مَاتَتْ عِظَامٌ وَمَفْصِلُ

تُهَادِيهِ أَحْيَاناً وَحِيْناً نَجُرُّهُ ... وَمَا كَادَ إِلّا بالحُشَاشَةِ يَعْقِلُ

إِذَا رَفَعُوا عَظْماً تَحَامَلَ صَدْرُهُ ... وَآخَرُ مِمَّا نَالَ مِنْهَا مُخَبَّلُ

شَرِبْتُ وَلاقَانِي لحلٍ أَلِيَّتِي ... قِطَارٌ تَرَوَّى مِنْ فِلسْطِيْنَ مُثْقَلُ[2]

فَقُلْتُ اصْبِحُونِي لَا أَبَا لأَبِيْكُمُ ... وَمَا وَضَعُوا الأَثْقَالَ إِلا لِيَفْعَلُوا

أَنَاخُوا فَجَرُّوا شَاصِيَاتٍ كَأَنَّهَا ... رِجَالٌ مِنَ السُّودَانِ لَمْ يَتَسَرْبَلُوا

وَجَاؤُوا بِبَيْسَانِيَّةٍ هِيَ بَعْدَمَا ... يَعُلُّ بِهَا السَّاقِي أَلَذُّ وَأَسْهَلُ

تَمُرُّ بِهَا الأَيْدِي سَنِيحاً وَبَارِحاً ... وَتُوضَعُ بِاللّهُمَّ حَيٍّ وَتُحْمَلُ

وَتُوقَفُ أَحْيَاناً فَيَفْصِلُ بَيْنَنَا ... غِنَاءُ مُغَنٍّ أَوْ شِوَاءُ مُرَعْبَلُ

فَلَذَّتْ لِمَرْتَاحٍ وَطَابَتْ لِشَارِبٍ ... وَرَاجَعَنِي مِنْهَا مِرَاحٌ وَأَخْيَلُ

فَصَبُّوا عُقَاراً فِي إِنَاءٍ كَأَنَّهَا ... إِذَا لَمَحُوهَا جُذْوَةٌ تَتَأَكَّلُ

تَدِبُّ دَبِيْباً فِي العِظَامِ كَأَنَّهُ ... دَبِيْبُ نِمَالٍ فِي نَقَاً يَتَهَيَّلُ

---

(1) الأخطل، أبو مالك الأغلبي، **ديوان الأخطل**، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 2، 1994م، ص 223 – 225.

(2) الألية: القسم، وكان الأخطل قد أقسم ألا يشرب الخمر عشرة أيام.

فَقُلْتُ اقْتُلوهَا عَنْكُمُ بِمِزاجِها وَأَطْيِبْ بِهَا مَقْتُولَةً حِيْنَ تُقتَلُ

رَبَتْ وَرَبَا فِي حَجْرِهُا ابنُ مَدِينَةٍ يَظَلُّ عَلَى مِسْحَاتِهِ يَتَرَكَّلُ

إِذَا خَافَ مِنْ نَجْمٍ عَلَيْهَا ظَمَاءةً أَدَبَّ إِلَيْهَا جَدْوَلاً يَتَسَلْسَلُ

أراد الشاعر بدايةً أن يبين صورة المخمور (صريع مدام) و (يرفع الشرب رأسه) و (نهاديه أحياناً) ويبين صورة الخمر باعتبارها رمز قوة تساعد الإنسان على التخلص من الهموم، وتتوافد بعد ذلك الصور الجزئية والتفصيلية التي ترمز إلى قوة الخمر، وذلك عند التصاقها بالشراب، حيث إنها تجعل الشاربين في مجالس الخمر يفقدون القدرة على الكلام، إذ إنهم يُحملون الخمر ضعف دينهم. وتوجد كذلك الصور البصرية والحركية استخدمها الشاعر ليعبر عن رمزية احترام وتقدير الخمر، فهي مثل القطار الذي يسير بانتظام من منبت الخمر وحتى بيعها، فهو لا يتوقف، وكذلك الخمر تسري في نفوس شاربيها. يقول محمد غنيمي هلال: "وإن كان قد بدأ صورته بالأشياء المادية، ولكنه استطاع أن يتجاوزها إلى أثرها في أعماق النفس أو اللاشعور، وكانت الظلال تؤدي دورها إلى جانب الضوء في الصورة"[1].

كما عليّ أن أشير هنا إلى الرمز السني المتمثل في العادات والتقاليد المتبعة، وهي الكرم، فالخمر تُحمل بزقاق ضخمة تحتوي على كميات كبيرة، ويستطرد الشاعر في الصورة التي ترمز إلى الكرم، يقول: (وما وضعوا الأثقال إلا ليفعلوا) فقد استخدم أداة النفي، وأداة الاستثناء لأنه حصر مهمتهم في

(1) هلال, محمد غنيمي, **النقد العربي الحديث**, ص 480.

إعطاء الخمر للشاربين. وأخيراً يظهر صوت المخمور، وقد حصل على الحرية، فهو عندما يطلب خمراً يُلبى طلبه، عندها يشعر بالوجود والكينونة.

إن تشبيه الزقاق بالسودان صورة رمزية تفصح عن العبودية التي حرمها الإسلام، وهي تظهر السلطة الأموية الظالمة، فصورة مجالس الخمر تتجاوز أبعاد المتعة واللذة إلى بيان مدى الفساد الذي تمارسه الدولة الأموية، والأخطل ابن هذه البيئة، فهو يصورها على أكمل وجه. إنها صورة رمزية تعري الواقع الفاسد، وأما تحديد منبت الخمر، وهي بيسانية، فتشير هذه الصورة الرمزية إلى التعصب الذي حاربه الإسلام، وكان موجوداً في الجاهلية، ويتجلى كذلك الرمز الديني للخمر، عندما يضعها الشاربون، أو يرفعوها، فإنهم يذكرون اسم الله عليها تعظيماً وتبريكاً لها، فهي رمز للقداسة عندهم عبر العصور.

وهناك صور أخرى في مجالس الخمر عند تناول الخمر مثل: الغناء، وشواء اللحم، وهذه الصور ترمز إلى الحرية لأن الغناء يعبر عن الحرية، فيتخلص الإنسان من العناء، وصورة شواء اللحم المقطع (شواء مرعبل) ترمز إلى الكرم، فهم يأكلون هذا اللحم، ويطعمون الآخرين منه، وهي عادات عربية أصيلة.

وقد أشار ساسين عساف إلى الرمزية وأثرها في النفس قائلاً: "إنها التعبير عن أحوال النفس الغامضة بطريق الإيحاء الخيالي طريق الصور والألفاظ والموسيقا"[1].

(1) عساف, ساسين, **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**, بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر, لبنان، ط1, 1982م، ص 480.

استخدم الشاعر الإيجاز وسيلة رمزية في قوله (لحقت بنا توابعها) ليشير إلى الخصوصية فيمن يرتاد المجلس، وليشير إلى مدى النشوة التي تحدثها الخمر، ويبالغ الشاعر في ألق الخمر، ويصفها بأنها المثال وتصل به إلى اللانهاية، وهي بالتالي وسيلة معرفة يهتدي بها الناس، أي تحقيق عالم مثالي عن طريق شرب الخمر، فالشعر الرمزي لا يخضع للمنطق ولا لعالم المادة والمرئي والمحسوس. كما يشير الشاعر إلى الصورة الرمزية للنمل وهو يدب دبيباً على الرمل ويسير بانتظام، كما تفعل الخمر وهي تدب في عظام شاربيها. ومن شدة شغف الشاعر بالخمر فإنه يدعو إلى قتلها، ويلح على قتلها، ويكرر ذلك ثلاث مرات لأن القتل رمز للحياة من جديد، فالخمر قبل أن يوضع عليها الماء كانت عذراء رمز الأنثى الطاهرة، والماء رمز الذكر، فعندما يتحد الماء مع الخمر يحدث تزاوج، وتتجدد وتتوالد الحياة من جديد، وهذا ينعكس على مجلس الخمر.

الشاعر أخيرًا يعتبر الخمر رمزاً للأصل والنسب، فالخمر مأخوذ من شجرة العنب التي هي الأصل، وهو يظل يهتم بها ويسقيها، ولا يبخل عليها، ويؤكد الشاعر على الاهتمام بالرموز الأنثوية المتمثلة بالخمر، والتي هي بحاجة إلى الرعاية والحنان.

تعتمد الصورة الرمزية إذن في مجالس الخمر عند الأخطل على الخيال، فهو قوامها وعمادها، فالمجلس عبارة عن رؤيا أو خيال، ولكن الشاعر يعيد بناء هذه الصورة الرمزية من جديد، ويضفي عليها الحيوية والحركة، وهذه الصورة مستمدة من الواقع.

أما الشاعر أبو سيحان عبدالرحمن بن أرطاة، كان معاصراً لمعاوية وابنه يزيد، وتوفي في المدينة، فيحمل الصورة رموزاً أخرى، يقول [من الطويل]:[1]

دَعِ ابْنَ سَرِيعٍ شُرْبَ مَا مَاتَ مَرَّةً ... وَخُذْهَا سُلَافاً حَيَّةً مَزَةَ الطَّعْمِ

تَدَعْكَ عَلَى مُلْكِ ابنِ سَاسَانَ قَادِراً ... إِذَا حَرَّمَتْ قُرَّاؤُنَا حَلَبَ الكَرْمِ

فَشَتَّانَ بَينَ الحَيِّ، والمَيْتِ فَاعتَزِمْ ... عَلَى مُزَّةٍ صَفْرَاءَ رَاووقُهَا يَهْمِي

فَإِنَّ سَرِيعاً كَانَ أَوْصَى بِحُبِّهَا ... بَنِيْهِ، وَعَمِّي جَاوَزَ اللهُ عَنْ عَمْي

وَيَا رُبَّ يَوْمٍ قَدْ شَهِدْتُ بَنِي أَبِي ... عَلَيْهَا إِلَى أَنْ غَابَ تَالِيَةُ النَّجْمِ[2]

حَسَوْهَا صَلَاةَ العَصْرِ والشَّمْسُ حَيَّةٌ ... تُدَارُ عَلَيْهِم بالصَّغِيرِ وَبالضَّخْمِ

فَمَاتُوا وَعَاشُوا والمَدَامَةُ بَيْنَهُم ... مُشَعْشَعَةٌ كَالنَّجْمِ تُوصَفُ بِالْوَهْمِ[3]

يحمل الشاعر الخمر عدداً من الرموز التي تدل على قوتها، وهذه الرموز هي العفة والطهارة، ويصف الشاعر الخمر بأنها (سلاف) أي لم تمسسها يد، أما رمز الإلتذاذ بالخمر فهو يدل على فكر الإنسان لأن الحياة قائمة على الفكر والعقل، واستطاع الشاعر أن يحول الشخصية التاريخية إلى رمز مرتبط بالحالة الشعورية، فملك ابن ساسان كان قادراً على أن يصور الثراء والمنصب السياسي والهيبة، وذلك عن طريق الخمر وما تحدثه في نفس شاربيها، ويقارن الشاعر بين

---

(1) الأصفهاني, أبو الفرج علي بن الحسين (ت: 356 هـ), **الأغاني**, القاهرة: مطبعة التقدم, مصر, 1905م، 2 / 222.

(2) تالية: توالي كل شيء وآخره. وتاليات النجوم: آخرها.

(3) مشعشعة: ممزوجة.

صورتين: الحي والميت فوصف شارب الخمر بأنه حي، وتاركها بأنه ميت، ولجأ الشاعر إلى السمو بصورته وتضخيم الرمز الشعري ليبين أهمية الخمر، ويشير الشاعر إلى الوصية التي ترمز إلى الأمانة، فذكر أن ابن عمه سريع يريد أن يوصي أبناءه وعمه إلى الإكثار من شرب الخمر لأنها تسبب المتعة واللذة. "دخل الشاعر على ابن عم له يقال له الحارث بن سريع، فوجده يشرب نبيذ زبيب، فجعل يعظه، ويأمره بشرب الخمر، وقال له: يا ابن سريع إن كنت قلت على أنه حرام تستغفر الله منه، وتنوي التوبة، فاشرب أجوده فإن الوزر واحد"[1].

ويصور الشاعر ليلته الخمرية التي استمرت حتى طلوع الفجر ليؤكد الرمز الواقعي ويحمل المشهد رموزاً ودلالات اجتماعية، كما يحمل الشاعر الخمر رموزاً دينية، فالخمر على حد قوله قادرة على البعث (فماتوا وعاشوا) وهذا الرمز حقيقة موجود في الدين ولا علاقة بالخمر به، ولكن مخيلة الشاعر هي التي أوحت له بذلك ليعطي صورة المجلس بعداً جمالياً. يقول زكريا ابراهيم: "والموضوع الجمالي موضوع متخيل، فهو لا يكون ولا يدرك إلا بفعل ذلك الوعي المتصور الذي يضعه باعتباره غير واقعي"[2].

غدا مجلس الخمر إذن رمزاً للمتعة، وأضاف إليه الشاعر عناصر طبيعية مثل النجم، بالإضافة إلى عناصر بصرية وحسية.

---

(1) الأصفهاني, أبو الفرج, **الأغاني**, 2 / 224.

(2) إبراهيم, زكريا, **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**, مكتبة مصر, 1988م، ص 231.

سأقف عند مجلس الأقيشر الأسدي (ت: 80 ه) لنعرف الصور الرمزية التي كان يعبر بها عن تفكير الإنسان الأموي في ذلك الوقت، يقول [من البسيط]:[1]

أَقُولُ والكَأْسُ فِي كَفِّي أُقَلِّبُهَا ... أُخَاطِبُ الصِّيْدَ أَبْنَاءَ العَمَالِيقِ[2]

إِنِّي يُذَكِّرُنِي هِنْداً وَجَارَتَهَا ... بِالطَّفِّ صَوْتُ حَمَامَاتٍ عَلَى نِيْقِ[3]

أَفْنَى تِلَادِي وَمَا جَمَّعتُ مِنْ نَشَبٍ ... قَرْعُ القَوَاقِيزِ أَفْوَاهُ الأَبَارِيْقِ[4]

كَأَنَّهُنَّ وأَيْدِي الشَّرْبِ مَعْمَلَةٌ ... إِذَا تَلأْلأَنَ فِي أَيْدِي الغَرَانِيْقِ[5]

بَنَاتُ مَاءٍ مَعاً بِيْضٌ جَآجِئُهَا ... حُمْرٌ مَنَاقِيرُهَا صُفْرُ الحَمَالِيْقِ[6]

أَيْدِيْ سُقَاةٍ تَهُزُّ الأَرْضَ مَعْمَلَةٌ ... كَأَنَّمَا أَوْبُهَا رَجْعُ المَخَارِيْقِ[7]

هِيَ اللِّدَادَةُ مَا لَمْ تَأْتِ مَنْقَصَةٌ ... أَوْ تَرْمِ فِيْهَا بِسَهْمٍ سَاقِطِ الفُوقِ[8]

---

(1) الأقيشر الأسدي، المغيرة بن عبد الله، **ديوان الأقيشر الأسدي**، تحقيق: محمد علي دقة، بيروت: دار صادر، لبنان، ط 1، 1997م، ص 95 – 97.

(2) الصيد: ج الأصيد: الملك.

(3) الطفّ: مكان في الكوفة. النيق: أرفع موضع في الجبل.

(4) التلاد: المال القديم الموروث. النشب: المال الثابت كالدار ونحوها. القواقيز: ج إناء لشرب الخمر.

(5) الغرانيق: ج غرنوق: شاب أبيض جميل.

(6) بنات الماء: طيور الماء طوال الأعناق. الجآجئ: رؤوس الأضلاع، أو الصدور. الحماليق: ج حملاق: باطن الأجفان يسوده الكحل.

(7) الأوب: الرجوع. المخاريق: البرق.

(8) الفوق: موضع الوتر من السهم.

عَلَيْكَ كُلُّ فَتَىً سَمْحٍ خَلائِقُهُ مَحْضِ العُرُوقِ كَرِيمٍ غَيْرِ مَمْذُوقِ[1]

وَلَا تُصَاحِبْ لَئِيْماً فِيْهِ مَفْرَقَةٌ وَلَا تَزُورنَّ أَصْحَابَ الدَّوَانِيْقِ[2]

لَا تَشْرَبَنْ أَبَداً رَاحاً مُسَارَقَةً إِلَّا مَعَ الغُرِّ أَبْنَاءِ البَطَارِيْقِ[3]

استطاع الشاعر في مجلس الخمر أن يستخدم رموز القوة والشجاعة والثقة بالنفس التي تحدثها الخمر، واستطاع مخاطبة الملوك، وأن يكون نديماً لهم، واستطاع في موضع آخر مخاطبة العماليق، وذلك لأن النفس تذعن للنشوة التي تسببها الخمر كما يقول الفارابي، فيتوهم الشاعر أن ذلك يحصل "وهو الكلام الذي تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور من غير روية وفكر واختيار"[4].

كما تعتمد الصورة الرمزية في مجالس الشراب على الإستذكار، فيتذكر الشاعر الماضي، ويتذكر حبيباته، وجارته (هند) وهي رمز أنثوي يضفي الجمال على المشهد، ويتذكر الحمام فوق النيق، ويرتبط هذا الصوت بالطبيعة، ويحدث صدى، ويظل يتكرر إلى أن يختفي، مما يجعل الصورة ذات بعد جمالي.

تظهر في النص صورتان ذات دلالة واحدة، صورة إنفاق المال وإتلافه، فالصورة الأولى ترمز إلى الكرم، والصورة الثانية ترمز إلى الاستهتار والتبذير، ويبدو أن الحضارة كانت سبباً في هذه الصورة، ويلجأ الشاعر إلى التضخيم

---

(1) المذوق: المختلط.

(2) المفرقة: الأم عربي، الأب: اجنبي. الدوانيق: ج دانق: سدس الدرهم.

(3) الغرّ: الرجل الشريف، البطاريق: دون مرتبة القائد أو العظيم من الروم.

(4) الفارابي, أبو النصر محمد بن محمد (339هـ)، **شرح كتاب (فن الشعر)**, تحقيق: د. محمد سليم سالم, القاهرة, 1971م، ص 161.

عندما يقول (قرع القواقيز أفواه الأباريق) إذ يجعل للإبريق أفواه دلالة على سرعة سيلان الخمر، ورمزاً يدل على الكرم، ثم ينتقل الشاعر إلى وصف الكؤوس وهي تتلألأ في أيدي شاربيها، وهي صورة جميلة ترمز إلى النور والبريق الذي يهتدي الضالون إليه، وصورة الشباب وهي ترمز إلى القوة والجرأة، والبياض الذي يرمز إلى الطهر والصفاء والنقاء، وتعاونت كل تلك الرموز لتضفي على مجلس الخمر الروعة، ويبين الشاعر أن الخمر توضع في مكانها المناسب، فهي مثل السهم الذي يصيب ولا يخطئ، وهي تفعل فعلها في نفوس شاربيها.

أخيراً يختار الشاعر لمجلسه ندماء يزيدون في تماسك المجلس الخمري، فهو لا يختار لئيماً لأنه رمز للضعف، ولا يختار بخيلاً لأنه رمز للفقر، ولا يختار دخيلاً لأنه رمز للتفرقة، فالشاعر اختار النديم الذي يرمز إلى القوة والشجاعة والكرم.

الصورة الرمزية في مجلس الحارثة بن بدر الغداني (ت 84ه)، يقول [من الطويل]: [1]

يَـذُمُّ أَبَـو بَحْـرٍ أُمُـوراً يُرِيْـدُها ... وَيَكْرَهُهَـا لِلأَرْيَحِـيِ الْمُسَّـوَدِ

فَـإِنْ كُنْـتَ عَيَّابـاً فَقُـلْ مَـا تُرِيْـدُهُ ... وَدَعْ عَنْكَ شُـرْبِي لَسْـتَ فِيـهِ بِأَوْحَـدِ

سَأَشْرَبُها صَهْبَاءَ كَالْمِسْـكِ رِيحُهَـا ... وَأَشْـرَبُها فِـي كُـلِّ نَـادٍ وَمَشْـهَدِ

فَنَفْسَكَ فَانْصَحْ يَا بْنَ قَيْسٍ وَخَلِّنِي ... وَرَأْيِـي فَمَـا رَأْيِـي بِـرَأْيِ مُفَنَّـدِ

(1) ابن بدر الغداني، الحارثة (ت: 84هـ)، **ديوان الحارثة بن بدر الغداني**, تحقيق: نوري حمودي القيسي، بغداد: وزارة الشؤون الثقافية العامة، العراق, ط 1، 1974م، ص 142.

وَقَائِلةٍ يَا حَـارِ هَـلْ أَنْـتَ مُمْسِـكٌ عَلَيْكَ مِنَ التَّبْذِيرِ قُلْـتُ لَهَـا اقْصِـدِي

وَلَـا تَـأْمُرِينِي بِالسَّـدادِ فَـإِنَّنِي رَأَيْـتُ الكَـثِيرَ المَـالِ غَيْـرَ مُخَلَّـدِ

وَلَا عَيْبَ لِي إِلَّا أَصْـطِحَابِي قَهْـوَةً مَتَى يَمْتِزِجْها المَـاءُ فِـي الكَـأْسِ تُزْبَـدِ

مُعَتَّقَـةً صَـهْبَاءَ كَالمِسْـكِ رِيحُهَـا إِذَا هِيَ فَاحَتْ أَذْهَبَـتْ غُلَّـةَ الصَـدِي

أَلا إِنَّمَـا الرُّشْـدُ المُبِـيْنُ طَرِيقُـهُ خِلافَ الَّذِي قَدْ قُلْتُ إِذْ أَنْتَ مُرْشِدِي

شَأَشْـرَبُها مَـا حَـجَّ للهِ رَاكِـبٌ مُجَـاهِرةً وَحْـدِي وَمَـعْ كُـلِّ مُسْـعِدِ

وَأُسْـعِدُ نَـدْمَانِي وأَتْبِـعُ شَـهْوَتِي وَأَبْـذُلُ عَفْـواً كُـلَّ مَـا مَلَكَـتْ يَـدِي

يلجأ الشاعر في مجلسه الخمري إلى استخدام الرمز في معارضة مبادئ الدين الإسلامي، إذ إنه يجهر في معارضته مما يجعل المجلس يخلو من الصورة الجمالية، ولكن تجربة الشاعر الذاتية هي التي جعلته يفعل ذلك، ثم يأتي الشاعر بالصورة الصوتية، ويحملها للخمر التي ترمز إلى القوة، وهذه الصورة نابعة من اللاشعور، كما يقول عزالدين إسماعيل "الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور"[1]، وكأن الخمر بالنسبة للشاعر هي أحد رموز الحرية.

الشاعر هنا لا يقوم بوصف الخمر وزقاقها كما فعل سابقوه، إنما هدفه هو المجاهرة بالشرب (وأشربها في كل ناد ومشهد) فهي ترمز عنده إلى الحرية.

---

(1) إسماعيل, عز الدين, **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية**، ط 3، بيروت: دار العودة، لبنان، 1981م، ص 138.

يقدم الشاعر المفعول به على فعله في قوله (فنفسك فأصلح) إذ إنه يريد التشهير بـ (أبي در) وهو (ابن قيس) الذي يتدخل فيما لا يعنيه، ويشكل رمزاً من رموز القيد، ويستخدم الشاعر أيضاً لفظة (خلني) التي تعني رمز الخلاص، ويقول: (سأشربها ما حج لله راكب) إذ إنه يجاهر بشرب الخمر، ويقدم صورة من صور المجتمع الأموي في تنفيذ فريضة الحج، فيجعل الشاعر من مجلس الشراب رمزاً من رموز الثورة، بعد أن كان يدعو إلى الحرية، ولكن الحرية والثورة مصطلحان لا ينفصلان، فالحرية ثورة، والثورة حرية، وهو يعلن أنه سيبدأ الثورة وحيداً إن لم يتبعه أحد، فالشاعر يرمز إلى قوته وثقته بنفسه. المجلس إذا نظرنا إليه بصورة كلية وجدناه يشكل صورة رمزية تجسد معاني المعارضة، والتشبث بالرأي.

سأنتقل إلى مجلس آخر لعله يفيدنا في استنباط رموز تغني فنية مجالس الخمر، يقول يزيد بن معاوية (ت: 64 ه) [من الطويل]:[1]

وَلَقدْ طَعَنْتُ اللَّيْلَ في أَعْجَازِهِ ... بِالكَاسِ بَيْنَ غَطَارِفٍ كَالأَنْجُمِ[2]

يَتَمَايَلُونَ عَلَى النَّعِيمِ كَأَنَّهُم ... قُضُبٌ مِنَ الهِنْدِيِّ لَمْ تَتَثَلَّمِ[3]

وَلَقَدْ شَرِبْنَاها بِخَاتَمِ رَبِّها ... بِكْراً وَلَيْسَ البِكْرُ مِثْلَ الأَيِّمِ[4]

وَلَهَا سُكُونٌ فِي الإِنَاءِ وَدُونَهُ ... شَغَبٌ يُطَوِّحُ بِالكَمِيِّ المُعْلَمِ

---

(1) يزيد بن معاوية, **ديوان يزيد بن معاوية**, تحقيق: واضح الصمد, بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، 1998م, ص 58.

(2) أعجاز: النهاية. غطارف: السيد الحسن، أو الشاب.

(3) قضب: السيف الشديد. الهندي: الحديد الهندي. تتثلم: تنكسر.

(4) الخاتم: الآخر، آخر شيء فيها.

يبدو أن المجلس يفيض بالرموز، فصورة الكأس وهي تطعن الليل تشير إلى دلالات ورموز عديدة، ومن ضمنها الليل وهو رمز الغدر والخيانة، فالشاعر يريد أن يؤسس مجلسه الخمري وكأنه يوحي إلى بلوغ المطلق، ويشير إلى من يحيط بمجلسه وهم شباب رمز القوة.

الخليفة الشاعر يشير إلى وجود رموز ثورية في مجلس الشراب، فالندماء يتمتعون بالقوة، فهم مثل السيوف، كما يشير إلى الحرب، وكأنه مستعد لحرب ستشن ضده، وهذه الصورة تعبر عن قلق الخليفة الشاعر الذي يشعر بعدم رضا العامة عن أدائه وسلوكه، ويبالغ الشاعر في شرب الخمر، إذ يجعل للخمر إلهاً، ثم يصور الشاعر الخمر بالفتاة البكر رمز الطهر. يقول مصطفى ناصيف: "الصورة منهج – فوق المنطق – لبيان حقائق الأشياء"[1].

تتعدد الرموز في مجلس أبي الهندي (ت 180ه) منها الرموز السياسية، والرموز الاجتماعية، ... وتعد الرموز الاجتماعية أكثرها وضوحاً لأنها تبين عادات وتقاليد المجتمع الأموي، يقول أبو الهندي [من الخفيف]:[2]

شَبَثٌ جَدِّي وجَدِّي مُؤْثِرٌ ... لَمْ يُنَازِعْنِي عُرُوقَ المؤَثِّبْ[3]

مِنْ بَنِي شَيْبَانَ أَصْلِي ثَابِتٌ ... وَبَنِي يَرْبُوعَ فُرْسَانُ العَرَبْ

أَجْمَعُ المَالَ وَمَا أَجْمَعُهُ ... أَطْلُبُ اللَّذَّةَ في مَاءِ العِنَبْ

---

(1) ناصيف, مصطفى, **الصورة الأدبية**, بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع, لبنان, ط 2, 1981م، ص 8.

(2) جبوري، عبدالله، **ديوان أبي الهندي**, النجف: مطبعة النعمان, العراق، ط 1، 1969م، ص 17 – 19.

(3) مؤثر: اختصاص المرء نفسه بأحسن شيء.

واسْـتِبائي الـزِّقَ مِـنْ حَانُوتِـهِ ... شَائِلَ الرِّجلينِ مَعْصُوبَ الـذَنَبْ[1]

وإِذَا صُـبتْ لِشِـرْبٍ خِلْتُهَـا ... حَبشِـيّاً قُطِعَـتْ مِنْـهُ الرُّكَـبْ

يَـا خَلِيلَـيَّ اسْـقِيَانِي عَفْوَهَـا ... بالبَواطي البيْضِ ليْسَتْ بالعُلَـبْ[2]

مِـنْ شَـرَابٍ خُسْـرُوانيٍّ إِذَا ... ذَاقَـهُ الشَّـيخُ تَغَنَّـى وَطَـرَبْ

يَتْـرُكُ القَـومَ إِذا مَـا طَرِبُـوا ... فِـي صِـيَاحٍ وَمِـراءٍ وَصَـخَبْ

وإِذَا مَـا مُنْـتَشٍ قَامَـتْ بِـهِ ... رَفَعُـوا الأَوْصَـالَ مِنْـهُ بِالخَشَـبْ

ثُـمَّ نَـاحُوا نَوْحَـةً ثُـمّ بكَـوْا ... ثُـمَّ ضَـجُّوا ضَـحِكاً، يَـا لِلَّعَـبْ

وَهْـوَ مُنْكَـبٌّ عَلَـى جَبْهَتِـهِ ... مُزْبِدَ الشِّـدْقَيْنِ مُسْـتَرْخِي العَصَـبْ

يَـنْفُضُ الـرَّأْسَ عَلَيْـهِ غُبْـرَةً ... مِـنْ تُـرَابٍ وَرَمَـادٍ وَقَشَـبْ[3]

وَأَتُـوْهُ بِطُهُـورٍ طَيِّـبٍ ... لِيُصَـلِّي فَتَلَكَّـأَ وَقَطَـبْ

وَسَـرَاوِيلُ لَـهُ مَرْفُوعَـةٌ ... حَلَـقُ النَّيْفَـقَ مِنْهَـا قَـدْ ذَهَـبْ[4]

يبدو شبث جد الشاعر (جدي شبث) صورة من صور مجلس الشراب، إذ يفخر الشاعر بجده، فالجد رمز من رموز الانتماء الاجتماعي، فهو يرى فيه الأصل، ويدافع الشاعر عن جده، في حين أن الناس يتحدثون عنه بالسوء،

---

(1) استبائي: شرائي لشربها.

(2) عفوها: زبدها. البواطي: الباطية، ضرب من الأواني.

(3) القشب: القذر.

(4) النيفق: السراويل.

وهذه صورة من المجتمع الأموي، ثم يتناول الشاعر عادة من عادات هذا المجتمع وهي عادة الكرم، فالمال كان في الجاهلية من أجل الحصول على الخمر، أما في المجتمع الأموي فيدل على الكرم، وهذه الخمر مرتبطة بالرمز الأنثوي الذي يدل على الجنس والخصب، وهناك صورة سيلان الخمر رمز النقاء والصفاء، وشبه الشاعر وعاء الخمر بالحبشي الذي قطعت ركبه، فقد كثر الأحباش في ذلك العصر، كما كثرت الرموز الحضارية في المجتمع الأموي مثل استخدام العلب في شرب الخمر، وكذلك اللباس مثل السراويل، وهذه الرموز مستمدة من الحضارة الفارسية، فقد كان المجتمع الأموي منفتحاً على هذه الحضارات المختلفة، وأفرد الشاعر رمزاً خاصاً للخمر الفارسي، فهي تمنح الحياة والأمل لا سيما لمتقدمي العمر. يقول ساسين عساف عن الصورة في الشعر الرمزي: "الصورة تعرت من المادة، تصفت وبلغت التجريد أو كادت، متحركة تتحول إلى ينبوع صوري دافق يندفع ويتتابع ويثير، إنه ينبوع من الصور المتحركة المتعاقبة المتوالدة المتماوجة العاكسة ظلالاً وألواناً تضفي على الأشياء مسحة من الحلم، وغفوة من الإلهام وجواً من الغرابة"[1].

أما المنتشي فقد جاءت صورته لترمز إلى الإنكسار (مكب على جبهته)، وترمز إلى حالته المقززة (مزبد الشدقين)، وترمز إلى القلق والتوتر (مسترخي العصب)، وذلك قبل أن يحتسي الخمر التي تخفف من معاناته، فكانت الحياة في هذا المجلس معدومة ولا تبعث على الأمل. ولا يلبث أن يقدم أبو الهندي بعد ذلك صورة من الكوميديا السوداء (المضحك المبكي) في هذا المجتمع الأموي (ناحوا نوحة، ثم بكوا، ثم ضجوا ضحكاً) تبرز هذه الصور الرمزية التناقض

(1) عساف, ساسين, **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**, ص 56.

السياسي والاجتماعي التي يتبعها فوضى نفسية. المجلس إذن يشكل لوحة رمزية للمجتمع الأموي الذي بدأ يتحول تحولاً سريعاً في الحياة على جميع الصعد، وهذه المجالس الخمرية تعبر عن طريق الصور الرمزية عن واقع الحياة للإنسان الأموي.

أرى مما سبق أن المجالس الخمرية في العصر الأموي كانت متنوعة من رموز أنثوية منحت المجالس الدفء والخصب، ورموز سياسية حصنها المجتمع، ورموز اجتماعية زادتها مصداقية وحيوية، ورموز أخرى، وقد أسعف خيال الشاعر هذه الصور ليزيدها جمالاً، بعيداً عن الأساليب المباشرة، وبعيداً عن الحياة المادية الكئيبة.

4. الرمز السياسي:

ونجد الرموز عند الشعراء السياسيين الذين نجحوا في توظيفها لخدمة مقاصدهم السياسية، منها ما ورد في قول الشاعر عبد الله بن همام السلولي (ت: 100هـ) [من الوافر]:[1]

لَقَدْ ضَاعَتْ رَعِيَّتُكم لَدَيْكُمْ تُدَرّونَ الأَرانِبَ غَافِلِينَا

إِذَا مَا مَاتَ كِسْرَى قام كسرى نُعِدُّ ثلاثةً مُتَتَابِعِينَا

رمز الشاعر بشخصية كسرى ملك الفرس للحكام الأمويين للدلالة على مقصدين، الأول: هو طغيان الحكام الأمويين وجبروتهم واستمرار تلك السياسة على وتيرة واحدة في الحكم يذهب طاغية ليقوم مقامه طاغية آخر معاوية، وتلاه يزيد ثم عبد الملك، والثاني: هو أن الحكم الأموي أصبح ملكياً

(1) عبد الله بن همام السلولي (ت: 100هـ)، **شعر عبد الله بن همام السلولي**، تحقيق: وليد محمد السراقبي، دبي: مركز جمعية الماجد للثقافة والتراث، الإمارات، ط 1، 1996م، ص 105.

يتوارث فيه الأبناء الحكم بعد موت الآباء دون الأخذ بعين الاعتبار إلى الشورى أو أخذ البيعة من المسلمين، ويبدو أن هذا الرمز متعارف عليه لدى الشعراء إذ يرمزون للحكام الطغاة بأسماء ملوك الفرس والروم ومثل هذه الإشارة نجدها تتكرر عند الشاعر أيمن بن الخريم (ت: 80هـ) في بشر بن عبد الملك [من الوافر]:[1]

كَأَنَّ التَاجَ تَاجُ أَبِي هِرْقَلٍ جَلَوْهُ لأَعْظَمِ الأَيَّامِ عِيْدَا

تضمن قول الشاعر على رمزين إشارة إلى الحكم الملكي الأول وتوارث الحكم الملكي عند الأمويين هو التاج، والآخر شخصية أبي هرقل وهو هرقل الأكبر والد هرقل إمبراطور الإمبراطورية البيزنطية، كذلك يصف الكميت (ت: 126هـ) الخليفة الأموي بـ (المرزبان) في قوله [من الطويل]:[2]

أَمِ الوَحْيُ مَنْبُوذٌ وَرَاءَ ظُهورِنا فَيَحْكُمُ فِيْنَا المَرْزُبَانُ المُرقّلُ[3]

والمرزبان تعني الملك الفارسي، فرمز بها عبد الملك بن مروان لمنحه دلالة الطغيان والتكبر.

وفي قول عبيد الله بن قيس الرقيات (ت: 71هـ) مادحاً عبد الملك بن مروان [من المنسرح]:[1]

---

(1) ابن الخريم، أيمن (ت: 80هـ)، **ديوان أيمن بن الخريم**، تحقيق: الطيب العشاش، بيروت: دار المواهب للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، 1999م، ص 29.

(2) الكميت بن زيد الأسدي، **ديوان الكميت بن زيد الأسدي**، ص 593.

(3) المرزبان: الملك الفارسي.

وَأَنَّهُـــم مَعْـــدِنُ المُلْـــوكِ فَلَـــا تَصْـــلُحُ إِلَّـــا عَلَـــيْهِمُ العَـــرَبُ

يَعْتَـــدِلُ التَّـــاجُ فَـــوْقَ مَفْرِقِـــهِ عَلَـــى جَبِـــيْنٍ كَأَنَّـــهُ الـــذَّهَبُ

نلمح في الخطاب إشارة خفية بتشبيه حكم الأمويين بحكم الملوك الجبابرة، ولم تغب هذه الإشارة على عبد الملك الذي أدرك مقصد الشاعر فأنكر ذلك المدح بعد أن قارنه بمدحه لمصعب بن الزبير مبيناً الفرق بين المعنيين[2] وملوك الفرس كانوا رمزاً للجبروت والطغيان وأن الأمويين قد تشبهوا بهم لا بخلفاء المسلمين، لذلك قارن عبد الملك بين مدح الشاعر الحسي له وبين مدحه المعنوي لمصعب بن الزبير [من الخفيف]:[3]

إِنَّمَـا مَصْـعَبٌ شِـهَابٌ مِـن اللّـ ـــهِ تَجَلَّـتْ عَـنْ وَجْهِـهِ الظَّلْمَـاءُ

مُلكُـهُ مُلْـكُ قُـوَّةٍ لَـيْسَ فِيـهِ جَبَـرُوتٌ وَلَـا بِـهِ كِبْرِيَـاءُ

يَتَّقِـي اللهَ فِـي الأُمُـورِ وَقَـدْ أَفْـ ـــلَحَ مَـنْ كَـانَ هَمَّـهُ الاتِّقَـاءُ

واستحضر النابغة الجعدي (ت: 65 هـ) أبا بكر وعمر بن الخطاب وعثمان بن عفان رضي الله عنه في مدحه لعبد الله بن الزبير، قائلاً [من الطويل]:[4]

حَكَيْتَ لَنَا الصِّدِّيقَ حِيْنَ وَلِيتَنَـا وَعُثْمَانَ والفَـارُوقَ فارْتَـاحَ مُعْـدِمُ

---

(1) عبيدالله بن قيس الرقيّات، **ديوان عبيدالله بن قيس الرقيّات**، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، 1995م، ص 73.

(2) ينظر: المرزباني، محمد بن عمران بن موسى، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، ت: محمد حسين شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1995م، ص 222.

(3) عبيدالله بن قيس الرقيّات، **ديوان عبيدالله بن قيس الرقيّات**، ص 44.

(4) النابغة الجعدي، **ديوان النابغة الجعدي**، ص 43.

فالشاعر يستحضر هذه الشخصيات لأنه يرى فيه رموزاً للخلافة الإسلامية ويرى أن يوصل رسالة للمتلقي بأن عبد الله بن الزبير قد سار على نهجهم، وذلك للتعظيم من شأنه ومكانته.

كذلك استدعى الشاعر سويد بن منجوف السدوسي (ت: 252 هـ) الرمز الخرافي (العنقاء) في رثاءه لعبد الله بن الزبير وأخيه مصعب في قوله [من الطويل]:[1]

فَإِنِّي لَبَاكٍ مَا حَيِيْتُ عَلَيْهِمَا ... وَمُثْنٍ ثَنَاءً لَسْتُ مِنْهُ بِمُعْتِبِ

أَرَى الدِّينَ وَالدُّنيا جَمِيْعاً كَأَنَّمَا ... هَوَتْ بِهِمَا بِالأَمْسِ عَنْقَاءُ مُغْرِبِ[2]

هما ما هما كأنا لذي الدينِ عصمةً ... فهلْ بعدَ هذا من بقاءٍ لمطلَبِ

يبث الشاعر حزنه العميق على الفقيدين الذي سيستمر مدى الحياة، فبموتهما ضاع الدين وذهبت بهجته، وقد رمز بضياع الدين بطائر العنقاء الأسطوري (عنقاء مغرب) التي تلتهم أجساد الموتى وتغرب بكل ما تأخذه ولا يرجع أبداً. ولعله أراد بطائر العنقاء الضخم الإشارة إلى السلطة الأموية الحاكمة التي هوت بالمرثيين وقضت عليهما، وأضاعت الدين وتعاليمه لعدم الالتزام بأحكام الله وشرائعه.

جسد الرمز في النماذج السابقة رفض الشعراء للواقع السياسي المفروض عليهم وأسلوب السياسة الأموية في الحكم، فكانت قناعاً مناسباً تختفي خلفه

---

(1) ينظر: الأصفهاني، الراغب، **مفردات ألفاظ القرآن الكريم**، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، دار القلم، الدار الشامية، ط 4، 2009م، ص 591.

(2) عنقاء مغرب: طائر متوهم لا وجود له في العالم.

تلك المشاعر بصورة جزئية، فتظهر للبعض على أنها رمز للقوة والسلطة بينما تظهر للبعض الآخر أنها رمز للتسلط والطغيان ومخالفة أحكام الشورى والبيعة في استلام مقاليد الحكم.

5. رمزية الغزل العذري:

ينسب الشعر العذري (العفيف) لقبيلة عذرة أو بني عذرة، التي ظهر منها جملة من شعراء الغزل الرقيق العفيف منهم عروة بن حزام الذي اشتهرت قصائده ومقطوعاته في عفراء. ولعلّ أشهر أولئك الشعراء كُثير عزة وقيس بن الملوح (قيس ليلى) وقيس بن ذريح (قيس لبنى) وجميل بثينة. وفيما يلي نبسط في إيجاز الملامح الرمزية في شعر أولئك الشعراء.

لقد نشأ هذا الشعر في البيئة الحجازية، وكان المجتمع فيها محافظاً أشد المحافظة، فقد كان من عادات العرب أن ينتقلوا بحثاً عن المراعي، فلم يجدوا غضاضة في أن يتحدث الشبان إلى الغواني. ولكنهم كانوا يجدون كل الغضاضة في أن يشبِّب الشاعر بمحبوبته فتذيع سيرتها على الألسنة وتصبح مضغة فيها، فإن تزوجته ظن الناس بها تهتكاً أرادت أن تستره بالزواج.

إن القارئ لقصة (المجنون) إذا تأملها جيداً أدرك ما تنطوي عليه من دلالة رمزية، وأول ما يلفتنا في كتاب الأغاني - وهو المصدر الأصيل لقصة المجنون - أن أبا الفرج (ت: 356هـ) يريد أن يوجهنا في قراءة القصة وجهة رمزية، فهو لا يفتأ مشككاً في شخصية (قيس) وكأنه يريد أن يحولها في ذهن القارئ إلى مجرد معنى أو قناع، فبداية يثير خلافاً في اسمه هل هو قيس أو مهدي؟ ثم يثير خلافاً في نسبه فهل هو قيس بن معاذ أو قيس بن الملوح، أو مهدي بن الملوح؟ ثم يمضي فيثير الخلاف حول وجوده فيورد نقلاً عن الأصمعي، (رجلان ما عرفا

في الدنيا قط إلا بالاسم، مجنون بني عامر، وابن القرية وإنما وضعهما الرواة)[1]، ثم يثير شكاً في شعره فيأتي بحديث ابن الكلبي أن شعر المجنون وضعه فتى من بني أمية كان يهوى ابنة عم له[2]، وكل ذلك تمييع لشخصية قيس ومحاولة لتجريدها، ثم هو بعد ذلك يحاول أن يخرج بنا من الخصوص إلى العموم فيورد قول ذلك العامري الذي سئل عن المجنون فقال: عن أيهم تسألني فقد كان فينا جماعة رموا بالمجنون، فعن أيهم تسأل؟ فقيل عن الذي كان يشبب بليلى، فقال: كلهم كان يشبب بليلى[3]، إذن فشخصية قيس - حسب هذا القول - لا تدل على شخص بعينه، وإنما هي رمز لمدلول بعينه.

وكما حاول أبو الفرج أن يوجهنا هذه الوجهة الرمزية في شخصية المجنون نحا نحواً من ذلك في شخصية (ليلى) فإذا به يورد في سياق قصة المجنون هذه القصة:

"قضى عبيد الله بن الحسن بن الحسين بن أبي الحر العنبري (ت: 198 هـ) على رجل من قومه قضية أوجبها الحكم عليه، وظن العنبري أنه تحامل عليه، وانصرف مغضباً، ثم لقيه في طريق، فأخذ بلجام بغلته، وكان شديداً أيضاً ثم قال له:

إيه عبيد الله:

يقول قيس بن الملوح [من الطويل]:[4]

---

(1) ينظر: الأصفهاني، أبي الفرج، **الأغاني**، ص 97.

(2) المصدر السابق، 1 / 3.

(3) ينظر: الأصفهاني، أبي الفرج، **الأغاني**، 1 / 5.

(4) قيس بن الملوح، **الديوان**، دراسة وتعليق: يسرى عبد الغني، بيروت: منشورات دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1999م، ص 87.

طَمِعْتُ بِلَيْلَى أَنْ تَرِيعَ وَإِنَّمَا تُقَطَّعُ أَعْنَاقَ الرِّجَالِ المَطَامِعُ

فقال عبيد الله:

يقول قيس بن الملوح [من الطويل]:[1]

وَبَايَعْتُ لَيْلَى فِي خَلَاءٍ وَلَمْ يَكُنْ شُهُودٌ عُدُولٌ عِنْدَ لَيْلَى مُقَانِعُ

خل عن البغلة[2].

وكأن أبا الفرج بهذه القصة أيضاً يلفت إلى أن ليلي هي الأخرى رمز، ويريد بهذين البيتين اللذين يدوران حول المطامع، وتقطيع الأعناق، والمبايعة، والشهود العدول أن يتجه بقارئ القصة وجهة سياسية.

وإذا كانت أحداث هذه القصة ترجع إلى عهد عبد الملك بن مروان، ونحن نعرف صراع عبد الملك مع ابن الزبير من أجل الخلافة، ونعرف أيضاً أن عبدالله بن الزبير في صراعه مع عبد الملك كان من القبائل القيسية التي منها بنو عامر ألا يحق لنا - بعد ذلك - أن نقول: إن قصة المجنون لم تكن إلا أداء لهذا الصراع في صورة رمزية، وأن ليلى لم تكن إلا رمز الخلافة المتنازع عليها، وأن قيساً لم يكن إلا وجه الحزب الزبيري وربما كان هذا سر نسبة قيس إلى بني عامر تلك القبيلة

(1) قيس بن الملوح، **ديوان قيس بن الملوح**، ص 89.

(2) ينظر: الأصفهاني، أبي الفرج، **الأغاني**، 1/ 32.

التي عضدت ابن الزبير، ووقفت معه. وكأن قيساً كان يمثل وجهة النظر الزبيرية، وازدراء حزبهم لبني أمية حين قال [من الوافر]:[1]

أَلَـــا يَالَيْـــلُ إِنْ مُلِّكْـــتِ فِيْنَـــا ... خَيَـــارُكِ فَـــانْظُرِي لِمَـــنْ الخَيَـــارُ

وَلَـــا تَسْـــتَبْدِلِي مِنِّـــي دَنِيّـــاً ... لا بَرَمـــاً إِذا حُـــبَّ القَتَـــارُ

يُهَـــرْوِلُ فِـــي الصَّـــغِيرِ إِذَا رآهُ ... وتُعجِـــزُه مُلِمَّـــاتٌ كِبَـــارُ

فَمِثْـــلُ تَـــأَيُّمِ مِنْـــهُ نِكَـــاحٌ ... وَمِثْـــلُ تَمَـــوُّلٍ مِنْـــهُ افْتِقَـــارُ

وكأنه كان يمثل حسرة الحزب الزبيري كله بعد انهيار حلمه في قوله [من الطويل]:[2]

أَلا إِنّ لَيْلَـــى العَامِرِيَّـــةَ أَصْـــبَحتْ ... تَقْطَّـــعُ إِلاّ مِـــن ثَقِيْـــفٍ حِبَالُهـــا

فَهُمْ حَبَسُوهَا مَحْبَسَ البُدْنِ وابْتَغَى ... بِهَـــا الـــرِّبحُ أَقْـــوامٌ تَسَـــامَتْ مَالُهـــا

خَلِيْلَـــيَّ هَـــلْ مِـــنْ حِيْلَـــةٍ تَعْلَمَانِهـــا ... يُـــدْنِي لَنَـــا تَكْلِـــيْمَ لَيْلَـــى احْتِيَالُهـــا

فَـــإِنْ أَنْتُمـــا لَـــمْ تَعْلَمَاهـــا فَلَسْـــتُما ... بِـــأَوْلَ بَـــاغٍ حَاجَـــةً لا يَنَالُهـــا

فأي ربح كان حول ليلى إذا لم تكن هي الخلافة نفسها؟ ثم انظر بعد ذلك إلى التعزي في الأبيات وما يوحي به من دلالات واسعة "فلستما بأول باغ حاجة لا يناالها".

وفي إطار هذا التصور يمكن أن نقرأ قول قيس [من الطويل]:[3]

---

(1) قيس بن الملوح، **ديوان قيس بن الملوح**، ص 34.

(2) قيس بن الملوح، **ديوان قيس بن الملوح**، ص 105.

(3) المصدر السابق، ص 105.

أَلَـا بَـائِعي لَيْلَـى بِمَكَّـةَ ضَـلَّةً تُبّـاً بِعْتُمـا هَـلْ يَسْـتَوِي الثَّمَنَـانِ
فَمَـا غُـبِنَ المُبتَـاعُ لَيْلَـى بِمَالِـهِ بَـل البَائِعَـا لَيْلَـى هُمَـا غُبِنَـانِ

أفرأيت إلى هذا البيع والتبايع الذي تم بمكة، ومكة بالذات؟ أرأيت إلى ربح الشاري وغبن البائع؟ ألا يذكرك هذان البيتان بشكوى ابن الزبير لأمه حين خذله صحبه؟ هل نقول - بعد ذلك - كما قال شارح ديوان المجنون: إن بائعي ليلى هما أبوها وآخر معه، أو أنك تذهب معنا إلى أن البائع هنا هو من خذل ابن الزبير بمكة؟

ثم أهو من باب المصادفة في القصة أن يكون غريم قيس من ثقيف؟ ونعيد السؤال مرة أخرى مع تحوير بسيط يكشف مغزى الرمز: ألم يكن الحجاج بن يوسف غريم قيس بن ثقيف؟ على أننا نعني في السؤال الثاني بقيس قبائل قيس لا ابن الملوح. والأمر في النهاية لا يختلف، فالحجاج - كما نعلم - هو الذي أرسى دعائم البيت المرواني، وهو الذي عصف بابن الزبير وأحلامه، وفي بعض الروايات يدعى غريم قيس بورد بني ثقيف، فلعل ورداً هذه أريد بها النعت لا التسمية فالأسد ينعت بأنه ورد، وعلى ذلك بيت المتنبي (ت: 354 هـ) [من البسيط]:[1]

وَرْدٌ إِذا وَرَدَ البُحَيْـرةَ شَـارِباً وَرَدَ الفُـرَاتَ زَئِـيرَهُ والنِّيْلَـا

غير أن أخبار المجنون وأشعاره ما لبثت أن استحقبت ايماءات شيعية، وهذا أمر طبيعي فقصة المجنون تعاور عليها قصاص مختلفو الميول والأهواء، ولا يسعنا

(1) المتنبي، علي بن الحسين (ت: 354هـ)، **ديوان المتنبي**، شرح أبي البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، بيروت: دار المعرفة، لبنان، 1978م، ص 117.

إلا أن نقف عند هذه الأبيات للمجنون التي تشبه حديث المباهلة الذي يتخذه الشيعة حجة من حججهم.

يقول قيس ابن الملوح [من الطويل]:[1]

أَلَا أَيُّهَا القَوْمُ الَّذِينَ وَشَوْا بِنَا ... عَلَى غَيْرِ مَا تَقْوَى الإِلهِ وَلابِرِ

أَيْنْهَاكُمُ عَنَّا تُقَاكُم فَتَنْتَهُوا ... أَمْ أَنْتُم أُنَاسٌ قَدْ جُبِلْتُم عَلَى الكُفْرِ

تَعَالَوْا نَقِفْ صَفَّيْنِ مِنَّا وَمِنْكُمُ ... وَنَدْعُو إِلَهَ النَّاسِ فِي وَضَحِ الفَجْرِ

عَلَى مَنْ يَقُولُ الزُّورَ أَوْ يَطْلُبُ الخَنَا ... وَمَنْ يَقْذِفُ الخُودَ الحِصَانَ وَلا يَدْرِي[2]

ولعلك تقف في هذه الأبيات - كما وقفنا - عند هذه الألفاظ ذات المدلول الديني من مثل التقوى والبر والكفر والزور ولا شك أن هذه الألفاظ تجاوزت بالأبيات المدلول المباشر. وصعدت بها إلي آفاق من الرمز والإيماء.

وفي إطار هذا التصوير نستطيع أن نذكر أبيات قيس التي تتحدث عن ليلى المريضة في العراق:

يقول قيس بن الملوح [من الطويل]:[3]

يَقُولُونَ لَيْلَى بِالعِرَاقِ مَرِيضَةٌ ... فَيَالَيْتَنِي كُنْتُ الطَّبِيْبَ المُدَاوِيا

ويستوي بعد ذلك أن تكون هذه الأبيات منحولة أو محرفة، وسواء أقالها قيس أو غيره فقد أدت المراد، وأومأت بالمقصود، فليلى الشيعية في العراق كانت مريضة حقاً، بل إن العراق هو ساحة مرضها، فيه خذل علي وقتل الحسين،

---

(1) قيس بن الملوح، **ديوان قيس بن الملوح**، ص 35.

(2) الخنا: الفحش، الخود الحصان: العذارى الشريفات.

(3) قيس بن الملوح، **ديوان قيس بن الملوح**، ص 30.

وفيه يخمد كل صوت يجهر بحب علي وآله، وما خبر حجر بن عدي ومقتله بغائب.

ونترك المجنون إلى قيس بن ذريح (ت: 61 هـ) وشخصية ابن ذريح تقترب اقتراباً شديداً من شخصية المجنون، بل إن الشخصيتين لتتداخلان في ألوان التوله والهيام ويسرى هذا التداخل إلى الأشعار أيضاً أحدهما إلى الآخر، ولكن تبقى - بعد ذلك - لقصة قيس بن ذريح دلالتها الخاصة.

إننا إذا تجاوزنا عن واقع قصة ابن ذريح إلى ما ترمز إليه رأينا شبهاً واضحاً بين موقف الحسن بن علي وموقف ابن ذريح فالحسن تنازل عن الخلافة لمعاوية، ولعله ندم على ذلك، بعد أن لامه أنصاره على فعله فتروي حوادث التاريخ أن الحسين حاول أن يثنيه عن ذلك، وتروي الحوادث أيضاً أن أنصاره رأوا فيما منعه إذلالاً، وكانوا يصيحون، يا مذل العرب. موقف الحسن إذن موقف معادل لموقف ابن ذريح وندمه أو ندم أنصاره معادل لما نراه من ندم ابن ذريح.

ثم انظر كيف يحملك الشاعر على تجاوز الواقع بما يورده من تكنف الوشاة، والغش والافتلات، الأمر الذي يضفي على القضية صبغة عامة:

يقول قيس بن ذريح [من البسيط]:[1]

قَدْ قُلْتُ لِلقَلْبِ لُبنَاكَ فَاْعترفْ ... واقْضِ اللَّبانَةَ مَا قَضَيْتَ وَانْصَرِفِ

قَدْ كُنْتُ آليتُ جَهْداً لا أُفَارِقُها ... أفٍ لِكَثْرةِ ذاكَ القيْلِ والحَلِفِ

حَتَّى تَكَنَّفَني الوَاشُونَ فافتُلِتتْ ... لَا تَأْمنَنَّ أَبَداً مِنْ غُشِّ مُكْتَنِفِ

---

(1) قيس بن ذريح، **ديوان قيس بن ذريح**، شرح عبد الرحمن المسطاوي، بيروت: دار المعرفة، لبنان، ط 2، 2004م، ص 154.

هَيْهاتَ هَيْهاتَ قَدْ أَمْسَتْ مُجَاوِرَةً أَهْلَ العَقِيْقِ وَأَمْسَيْنَا عَلَى سَرِفِ
حَيٌّ يَمانُونَ وَالبَطْحَاءُ مَنْزِلُنا هَذا لَعَمْرُكِ شَمْلٌ غَيْرُ مُؤْتَلِفِ

ولا يخفى ما في "حي يمانون" من إيماء رمزي، ولا ننسى أن بني أمية في الشام كان اعتمادهم على قبيلة كلب اليمنية. ولعل مما يلفتنا أيضاً أن ابن ذريح يكثر من استخدام لفظي "الشيخ" و "الشيخين" وهما لفظتان لهما مدلولهما الخاص في أوساط الشيعة، فاقرأ قوله [من الهزج]:(1)

إِذَا نَادَى المُنَادِي بِاسْمِ لُبْنَى عَيَيْتُ فَمَا أُطِيْقُ لَهُ جَوابَا
فَهَذاَ فِعْلُ شَيْخَيْنَا جَمَيعاً أَرَادا لِي البَلِيَّةَ والعَذَابَا

وقوله [من الطويل]:(2)

فَيَالَيْتَ أَنِّي مِتُّ قَبْلَ فِرَاقِهَا وَهَلْ تُرْجِعَنْ فَوْتَ القَضِيَّةِ لَيْتُ
فَصِرْتُ وَشَيْخِي كَالَّذِي عَثَرتْ بِهِ غَدَاةَ الوَغَى بَيْنَ العُدَاةِ كُمَيْتُ
فَقَامتْ وَلَمْ تُضْرِرْ هُنَاكَ سَوِيَّةٌ وَفَارِسُها تَحْتَ السَّنَابِكِ مَيْتُ

وقد حمل الشراح الشيخ والشيخين على الأب أو الأب والأم جميعاً مراعاة لظاهر القصة، ولكن ألست معي في أنك إذا صرفت لفظ الشيخ أو الشيخين إلى مدلولهما عند الشيعة من أبي بكر وعمر رضي الله عنهما رأيت أن السياق استقام لك؟ ثم ألا يلفتك إيثار استخدام قيس كلمة "القضية" تعبيراً عن مأساته وما في ذلك من حفز لمجاوزة الواقع.

---

(1) المصدر السابق، ص 15.

(2) المصدر السابق، ص 18.

ولعل مما يستوقف القارئ لشعر ابن ذريح كثرة ذكره للغراب، وقد يقال: إن هذا أمر طبيعي بالنسبة لشاعر فرق بينه وبين من يحب، ولكن الأخبار تأتي بعد ذلك وكأنها توجه القارئ وجهة خاصة بشأن هذا الغراب، فمرة نرى أبا السائب المخزومي قائماً على غراب يضربه وهو يردد قول ابن ذريح، ومرة نجد عائشة بنت طلحة هي التي تنتف ريش الغراب وتضربه بقضيب، ومرة ثالثة نجد أن ضارب الغراب بعض الجواري[1]، وكل أولئك – في نظرنا – محاولة للتوجه بالقارئ وجهة رمزية، ومع إحساسنا بذلك كنا لا ندري أي وجهة هي حتى وقعنا على هذا الخبر الذي يدور حول أبيات ابن ذريح التي أولها [من الوافر]:[2]

لَقَدْ نَادَى الغُرابُ بِبَيْنِ لُبْنَى ... فَطَارَ القَلْبُ مِنْ حَذَرِ الغُرابِ

ومؤدى القصة أن لبنى أمرت غلاماً لها فاشترى أربعة غربان فلما رأتهن بكت وصرخت وكتفتهن وجعلت تضربهن بالسوط حتى متن جميعاً، وجعلت تقول الأبيات بأعلى صوتها.

ونحن نسأل أي هذه التي تبيع الغربان؟ وهب أنها تباع فلماذا أربعة غربان بالتحديد؟ أهي بعدد الأبيات... أم بعدد الذين أقصوا علياً عن الخلافة في زعم الشيعة؟ ونحن إذا فهمنا هذا الفهم لا نحمل النص أكثر مما يحتمل، بل نحن نجاري قصاص الشيعة فيما دأبوا عليه من الرمز لأفكارهم وميولهم بقصص تجري على ألسنة الحيوان[3] ثم علينا ألا ننسى أن الوقت وقت تقية.

---

(1) السراج، جعفر بن أحمد بن الحسين، (ت: 500 هـ)، **مصارع العشاق**، بيروت: دار صادر، لبنان، 2010م، 2/ 146، 117.

(2) قيس بن ذريح، **ديوان قيس بن ذريح**، ص 64.

(3) ينظر: العوا، عادل، **الروح النقدية لدى إخوان الصفا**، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، 1948م، ص 55.

وفي هذا الإطار نفسه يمكن أن نقرأ شعر جميل بن معمر (ت: 82 هـ) فما نظن بثينة أو غيرها في الشعر إلا لوناً من التجسيد الرمزي، وفي أخبار جميل وشعره ما يوجهنا هذه الوجهة وما نراه ينحو بنا نحواً خاصاً في الفهم.

نستطيع أن نعود إلى شعر جميل فنقرأه قراءة جديدة تلمس أبعاده المتخفية خلف الغزل.

ولعلنا الآن نجد تفسيراً جديداً لهذه الأنغام الحماسية التي امتزجت بشعر جميل، ولهذه القوة التي يلوح بها ويخشى استخدامها كما نرى في قوله [من الطويل]:[1]

تَقُولُ وَقَدْ فَاضَتْ مِنَ العَيْنِ عَبْرَةٌ ... أَفِقْ إنَّ جَهْلاً مِنْكَ هَذا التَّكلُّفُ

وَلَسْتُ بِنَاسٍ أَهْلَهَا حِيْنَ أَقْبَلُوا ... وَجَالُوا عَلَيْنَا بِالسُّيُوفِ وَطَوَّفُوا

وَقَالوا: جميلٌ بَاتَ فِي الحَيِّ عِنْدَها ... وَقَدْ جَرَّدُوا أَسْيَافَهم ثُمّ وَقَفُوا

وَفِي البَيْتِ لَيْثُ الغَابِ لَولَا مَخافَةٌ ... عَلَى نَفْسِ جُمْلٌ والإلهِ لأَرْعَفُوا[2]

هَمَمتُ وَقَدْ كَادَتْ مِرَاراً تَطَلَّعَتْ ... إلى حَرْبِهم نَفْسِي وَفي الكَفِّ مُرْهَفٌ

وَمَا سَرَّنِي غَيْرُ الَّذِي كَانَ مِنْهُمُ ... وَمِنِّي وَقَدْ جَاؤوا إِلَيَّ وَأَرْجَفُوا[3]

فَكَمْ مِرْتَجٍ أَمْراً أُتِيحَ لَهُ الرَّدى ... ومِنْ خَائِفٍ لَمْ يَنْتَقِصهُ التَّخَوُّفُ

والأمر عندنا ليس أمر أهل بثينة وقصة إحاطتهم به وبها كما تصور الأخبار، وإنما تعكس هذه الأبيات - في نظرنا - إحساس إنسان معتد بنفسه

---

(1) جميل بثينة، **ديوان جميل بثينة**، ص 31 - 32.

(2) أرعفوا: سبقوا إلى القتال.

(3) أرجفوا: أسرعوا.

يحس بالقهر لأنه لا يأمن بوائق استخدام القوة، فهو يهم ولا يفعل، ويتمنى ولا يستطيع ويغمد سيفه مخافة أن يكون في إشهاره القضاء على بقية من أمل، وفي ضوء ذلك نستطيع أن نفهم البيت الأخير على وجهه الصحيح فهو بيت يعزي به الشاعر نفسه عن العجز والقهر، فهو إن مات فليس أول من طلب أمراً فمات دونه، وإذا اعتصم بالخوف وآثر التقية فإن ذلك أمر لا ينقصه، ولا يقلل من قدره.

على أننا لا نريد أن نترك هذه القصيدة التي انتزعنا منها المقطع السابق دون أن نتعرض لمقطع آخر غريب في بابه يصف به جميل لائمه، وذلك إذ يقول [من الطويل]:[1]

أَلَا أَيُّهذا اللَّائِمي أَنْ أُحِبّها ... تأَمَّلْ كَدَا أَيِّي وأَيُّكَ أَعْنَفُ

أَجِدَّكَ لم تُحِبْ فَتَخفِقَ رَسْلَةٌ ... برحلكَ أو باقي الهِبَابِ مُشرِّفُ

عَلَندِيّ كَعْيرِ العُونِ قد شُقَ نابُهُ ... على الأَيْنِ فيهِ عِزَّةٌ وتعجرُفُ

إنْ أنتَ امرؤٌ ترعيَّةٌ جُلُ هَمَّهِ ... جِمالٌ ومِعزًى لا تزالُ تؤنَفُ

إذا نَفَرتْ عَن ظَهرِ غيبٍ رأيتَهُ ... من الشّدِّ أَجلى بعدَ إذْ هوَ أغضفُ

إذا مُرِضتْ عَنْه عَنَاقٌ رأيتَهُ ... بسِكينهِ مِن حولِها يتلهَّفُ

مِحبٌ لصُغراها، بَصيرٌ بِنَسلِها ... حَفوظٌ لأُخْراها، أُحَيدبُ أحنفُ

إذا وَلجَ النَّاسُ الظِّلالَ فإنَّهُ ... معَ الشَّاةِ حتَّى يَسرحَ الشَّاءَ مُحْقِفُ

لهُ قَمحةٌ سُودٌ رَبابٌ كأنَّها ... إذا وردتْ مَاءً بَراذينُ تَرجُفُ

بَناتُ خداريٍّ كَأنّ قرونَها ... إذا أشرقتْ فَوقَ الجماجمِ عُلَّفُ

---

(1) جميل بثينة، **ديوان جميل بثينة**، ص 33 – 35.

وَراسِـيةٌ قَعـراءُ ضَـمَّنَ شِـربَها إذا هتَـفَ القُمـريُّ جَـوْنٌ معلَّـفُ

ولَـمْ يَشـهدِ الفِتيـانَ لَـيلاً يَلفّهُـم على شُعَبِ الأكوارِ حَمراءُ حَرْجُـفُ

ووجه الغرابة في هذه الأبيات هو هذا الوقوف الطويل على اللائم، وقد تعودنا من الشعراء أن يذكروا اللائم ذكراً خاطفاً ساخرين منه أحياناً، غير ملقين بالاً للومه في كثير من الأحيان. أما أن نقرأ هذا الوصف المسهب للائم فهذا هو الغريب حقاً.

ومن الغرابة أيضاً هذه الصفات التي يخلعها الشاعر على لائمه فهو امرؤ ساقط الهمة لا يعدو أن يكون راعي غنم ومعزى كل همه ملاحقة أغنامه ومعزاه ورعايتها، والجري خلفها إذا نفرت، والتلهف على ذبح المريض منها، يقضي نهاره في هجير الشمس مقيماً بأحقاف الرمل إلى جانب شائه، أما الخصومة فلا شأن له بها، لأن الخصومة وما تقتضيه من حجة قوية وبيان ناصع فهي شأن الفتيان الذين سمت هممهم بالحب، ولزموا قلاصهم بين إناخة وسفر.

أرأيت - إذن - إلي جميل كيف يقرن بين الحب وبين سمو الهمة؟ أرأيت إليه كيف جعل أولئك الفتيان الذين عرفوا الحب جوابين للفلوات، طامحين للمثل الأعلى بينما هذا اللائم الذي لم يعرف الحب مجرد ترعية ساقط الهمة يتلفع بالجهل، ويعيش مع بهائمه واحداً منها؟ ألا يتطلب هذا منا أن نقف عند هذا الحب الذي يقترن بالفتوة والمعرفة والمثل العليا والقدرة على مجادلة الخصوم ودحرهم لنعرف أي حب هو؟! أظنك توافقنا على أن هذا الحب ليس حب امرأة وإن كانت المرأة صورته المجسدة.

يبقى من أقطاب هذه الحركة العذرية كثير بن عبد الرحمن (ت: 108هـ) وأمر كثير ربما كان أكثر وضوحاً من أمر أضرابه، وذاك أن ميوله العقيدية كانت معروفة ولم يستطع أن يخفيها، فهو شيعي كيساني من أتباع محمد بن الحنفية، وربما كانت كيسانية كثير هي مفتاح الرمز في شعره الغزلي، والقارئ لشعره يجد أن المحبوبة تقف على خط موازٍ لما اعتنقه من نحلة، فهو في نحلته يحب محمد بن الحنفية ويتخذ التقية في حبه مسلكاً، وكذلك هو في حبه لصاحبته يخفي حبها، ويداجن.

يقول كثير عزة [من الطويل]:[1]

وَمَا زِلتُ مِنْ لَيلى لَدُنْ طُرَّ شَارِبي ... إلى اليَومِ أُخفي حُبَها وأداجنُ

وأَحمِلُ في لَيْلى لِقومٍ ضَغينةً ... وَتَحملُ في لَيْلى عَليَّ الضَّغائنُ

وهو حريص كصاحبه على كتمان السر [من الطويل]:[2]

وإنّي عَلى ذَاكَ التَّجلدِ إنَّني ... مُسرٌّ هُيامٍ يَتَبلُ ويُردَعُ[3]

أَتى دُونَ ما تَخْشَونَ مِن بثِّ سِركُمْ ... أَخُو ثِقَةٍ سَهلُ الخَلائقِ أروعُ

ضَنِينٌ بِبَذلِ السِّرِّ سَمْحٌ بِغَيرِهِ ... أَخُو ثِقَةٍ عَفُ الوِصَالِ سَمَيْدَعُ[4]

أَبىَ أنْ يَبُثُ الدَّهرَ مَا عَاشَ سِرَّكم ... سَلِيماً وَمَا دامتْ لَهُ الشَّمسُ تَطْلعُ

---

(1) كثير عزة، كثير بن عبد الرحمن بن الأسود الخزاعي، **ديوان كثير عزة**، شرحه: إحسان عباس، بيروت: طبعة دار الثقافة، لبنان، 1970م، ص 381.

(2) كثير عزة، **ديوان كثير عزة**، ص 406.

(3) تجلد: تصبر، مسر: فيه من الهيام داء دخيل.

(4) سميدع: كريم.

وهو – أيضاً كصاحبه جميل – يصب سخطه على الزمان المشؤوم الذي نبا بالصالحين.

يقول كثير عزة [من الطويل]:[1]

فإمَّا تَرَيْنِي اليَوْمَ أُبْدي جَلَادةً فَإنِّي لَعَمْرِي تَحْتَ ذَاكَ كَلِيمُ

وَمَا ظَعَنَتْ طَوْعاً وَلكِن أزَالَهَا زَمَانٌ نَبَا بالصَّالحِينَ غَشُومُ

وأعد معي قراءه البيت الثاني وظاهره حديث عن ظعن المحبوبة. ولكن ألا ترى معي أن الشاعر أكثر من الايماءات حتى كاد يفتضح أمره، ألا ترى أن الزمان هنا هو الذي كان حرباً على الوصال؟ ألا ترى أن الشاعر آثر استخدام (أزال) وكان المفروض مثلاً أن يقول (نأى بها) فرحيل المحبوبة ليس زوالاً لها، ولكن الزوال هنا يومئ إلى ركن تهدم، ونعمة تبددت، ثم انظر أيضاً إلى كلمة (الصالحين) التي أدرج تحتها المحبوبة، وكيف آثر استخدام جمع المذكر؟.

وهكذا لا يفتأ كثير يتجاوز بقارئه أرض الواقع بما يخلعه على محبوبته من مثل هذه الصفات، فانظر أيضاً إلى قوله [من الطويل]:[2]

وَكَيْفَ يَرُوعُ القَلْبَ يَا عَزُّ رائِعٌ وَوَجهُكِ فِي الظَّلْماءِ للسَّفرِ مَعْلَمُ

وربما يستوقف القارئ هذه المعاني المشتركة بين كثير والكميت بن زيد، فكثير ما وصف كثير محبوبته، وما صور به ما يلاقيه من الناس في سبيل هذا

(1) كثير عزة، **ديوان كثير عزة**، ص 127.

(2) كثير عزة، **ديوان كثير عزة**، ص 129.

الحب يتردد بصورة أو بأخرى عند الكميت بل ربما وصل الأمر إلى حد التماس اللفظي، فكثير يقول [من الطويل]:[1]

هِي الحُرّةُ الدَّلُ الحَصانُ وَرَهطُها إذ ذُكِـرَ الحَـيُّ الصَّـريحُ المُهَـذَّبُ

وعلى الفور نذكر قول الكميت في بني هاشم (هم المحض منا والتصريح المهذب) وربما اشترك الشاعر بعد ذلك في ذلك الصبغ العقلي الذي طبع شعر كل منهما. ولا عجب فهذا الصبغ العقلي سمة لازمت عديداً من شعراء الشيعة.

وبعد، فقد يختلف القارئ حول ما ورد من تفسير للحب العذري، وقد يثور من يعارض من أصول هذا الغزل ورمزه، ولكن هذه المحاولة ستكون دافعاً لكثير من الباحثين في إعادة قراءة هذا التراث العذري، وفي إعادة النظر إلى ما أثير حوله من آراء، فحسب هذه المحاولة أن تكون حجراً نلقيه في المياه الراكدة الساكنة.

نموذج تطبيقي لقصيدة ذي الرمة عن رمزية الثور، ونقدم نص القصيدة من ديوانه [من البسيط]:[2]

---

(1) المصدر السابق، ص 158.

(2) ذو الرمة، **ديوان ذي الرمة**، ص 38- 48، ذو الرمة: (ولد حوالي سنة 77هـ. وتوفي بالبادية عام 117 هـ). وهو من كبار الشعراء الوصافين، كما أن له شعراً رقيقاً في الأدعية والابتهالات الدينية، وقد حافظ على تقليد بكاء الأطلال والوقوف بها، وتميز غزله مع اشتغاله بالجدل والمناظرات الكلامية، وله شعر في المديح، يمتاز شعره بالصدق والطبيعية البدوية لعبارته التي تجلت في أسلوبه الجزل ولفظه الغريب. كان هواه مع الفرزدق في نقائضه ضد جرير نظراً لقرابته للأول.

أذاكَ أم نَمِـــشٌ بالوَشْـــمِ أكرُعُـــه ... مُســـفَعُ الخـــدِّ غـــادٍ ناشـــطٌ شَـــبَبُ[1]

تقـيظَ الرمـلَ حتـى هـزَّ خِلفتـهْ ... تـــروحَ الـــبردُ مـــا في عيشـــهِ رتَـــبُ[2]

رَبْـلاً وأرطـى نفـتْ عنـه ذوائبـهُ ... كواكبَ القـيظ حتَّـى ماتـتِ الشـهبُ[3]

أمســـى بِـــوَهبين مجتـــازاً لِمرتعـــهِ ... مِن ذِي الفَوارس يَـدعو أنفهُ الربـبُ[4]

حتَّـــى إذا جعلتـــهُ بَـــيْنَ أظهرِهـــا ... مِـن عجـة الرمـلِ أثبـاجٌ لهـا حِبـبُ[5]

ضَمَّ الظَّلامُ على الوَحشـيِّ شملتـهُ ... ورائـحٌ مـن نَشـاصِ الـدلوِ منسـكبُ[6]

فَبـاتَ ضـيفاً إلى أرطـاةِ مـرتكمٍ ... مـــن الكَثِيـــب بِهـــا دِفءٌ ومحتجـــبُ[7]

ميلاءَ مـن معـدنِ الصـيرانِ قاصـيةٍ ... أبعـــارهنَ علـــى أهـــدافِها كثـــبُ[8]

---

(1) نمش: ثورٌ نمش، وهو أن تكون في الأكرع نقط سود في بياض. أكرعه: الكراع ما بين الكربة والرسغ. مسفع: أسود الخد, غاد: ذاهب من موضع إلى موضع. ناشط شبب؛ الناشط: الخارج من بلد إلى بلد. والشبب: الذي تمت سنه وقوته.

(2) تقيظ: أقام في القيظ. حتى هز: حتى حرك. خلفته: المراد بالخلفة نبت في آخر الصيف. تروح البرد: هب نسيم فيه البرد. رتب: ما أشرف على الأرض. كالدرج وفيه غلظة وشدة.

(3) الربل: نبت في آخر الصيف بلا مطر. الأرطى: نبات يشبه الطرفاء. الذوائب: هنا تعني أغصان الشجر. كوكب القيظ: يريد كواكب حر القيظ. الشهب: جمع شهاب والمراد شدة الحر كشهاب النار.

(4) وهبين أو (وهبان): موضع. الربب والربة: وهو ما تصلح عليه الإبل.

(5) بين أظهرها: في وسط الرمل. أثباج الحبب: نوع من الرمل.

(6) الشملة: الحلة. رائح: مثل غاد: وهو الذي يأتي عشاء. النشاص: ما ارتفع من السحاب وتراكم. منسكب: منصب.

(7) مرتكم: متراكم. دفء: ما يستر ويتوقى به.

(8) ميلاء: معوجة. الصيران: جمع صوار وهو القطيع من البقر الوحشي. الهدف: ما أسرف من الرمل. الكثيب: جمع كثبة وهو البعر.

إذا استهلتْ عَلَيه غَبْيةٌ أرجَت ... مرابضُ العينِ حتى يأرج الخشبُ[1]

كأنَّهُ بيتُ عطَّارٍ يضمِّنهُ ... لطائم المسكِ يحويها وينتهَبُ[2]

تَجْلو البوارق عن مُجرمزٍ لهقٍ ... كأنَّه مُتقبِّي يلْمقٍ عزَبُ[3]

والودقُ يستنُّ عن أعلى طريقيهِ ... حَوْلَ الجُمانِ جرى في سلكه الثقبُ[4]

يَغْشى الكِناسَ بِرَوْقَيهِ ويهدمهُ ... من هائلِ الرملِ مُنقاضٌ ومنكثبُ[5]

إذا أرادَ انكراسا فيهِ عَنَّ لهُ ... دُونَ الأُرومةِ مِن أَطنابِها طُنُبُ[6]

وقَد تَوجسَ رِكزاً مقفراً نَدِسٌ ... بنبأةِ الصوتِ ما في سمعهِ كذبُ[7]

فباتَ يشأزَهُ ثأدٌ ويسهرهُ ... تذؤبُ الرِّيح والوسواسُ والهضبُ[8]

---

(1) الاستهلال: شده وقع المطر. الغبية: الغليظ من المطر. أرجت: أي فاحت بالطيب والعطر. والخشب: يقصد به خشب الكناس.

(2) اللطائم: جمع لطيمة وهي وعاء يمسك فيه المسك. وقيل: سوق يباع فيه المسك. يحويها وينتهب: أي يجمعها ويبيعها.

(3) تجلو: تكشف. بوارق: سحاب فيه مطر وبرق. المجرمز: المجتمع المنقبض بعضه في بعض: لهق: أبيض. يلمق: القباء المحشو.

(4) الودق: المطر الشديد. يستن: يجري. الجمان: خرز يتخذ من الفضة.

(5) الكناس: مرقد الثور. روقيه: قرنيه. هائل متناثر: مهال، منفاض: منهال، منكثب: من الانكثاب وهو الجمع.

(6) انكراساً: دخولاً. عنَّ له: عرض له. الأرومة: أصل الشجر. أطنابها: عروقها.

(7) توجس: تسمع. ركزاً: صوتاً خفياً. القفر: الأرض الخالية. ندس: فطن. نبأة: صوت خفي.

(8) يشأزه: يقلقه. تذؤب الريح: هبوبها من كل وجه. وهو مأخوذ من خداع الذئب. الهضب: الأمطار.

حتَّى إذا مَا جَلا عَنْ وَجهِهِ فَلَقٌ ... هَادِيهِ فِي أُخرياتِ اللَّيلِ مُنْتَصبُ[1]

أغْباشُ لَيلٍ تَمامٍ كانَ طارقَهُ ... تطخطخُ الغيمِ حتَّى مَالهُ جُوبُ[2]

غَدا كأنَّ بِهِ جَناً تذائبهُ ... مِن كُلِّ أقطارِهِ يَخشى ويرتقبُ[3]

حتَّى إذا مالهَا فِي الجدرِ واتَّخذتْ ... شَمسُ النَّهارِ شُعاعاً بينهُ طبَبُ[4]

ولاحَ أزهرُ مَشهورٌ بنُقبتهِ ... كأنَّهُ حِينَ يَعلو عاقراً لهَبُ[5]

هَاجتْ لهُ جُوَعٌ زرقُ مُخصرةٌ ... شَوازبَ لاحهَا التَّغريثُ والجنبُ[6]

غُضفُ مَهريةُ الأشْدَاقِ ضَاريةٌ ... مِثلُ السَّراحينِ فِي أعنَاقهَا العَذَبُ[7]

ومُطعمُ الصَّيدِ هبَّالٌ لبغيتهِ ... ألفى أباهُ بذاكَ الكَسْبِ يكتسبُ[8]

---

(1) الفلق: الصباح. هادية: أوله. منتصب: مرتفع.

(2) الأغباش: بقايا ظلمة الليل في آخره. ليل تمام: أطول ما يكون في الشبه. تطخطخ الغيم: تراكم في أسوداد. جوب: مزج من السحاب ترى منها السماء.

(3) جنا: جنوناً. تذائبه: تخابث معه كالذئب.

(4) الجدر: نبت، ويكون الجدار أيضاً. الطبب: الطرائق في الرمل أو السحاب.

(5) أزهر: أبيض. نقبته: لونه.

(6) جوَع: كلاب جائعة. مخصرة: ضامرات الخواصر. شوازب: ضامرة بشدة. لاحها: أهزلها وغيرها. التغريث: الجوع. الجنب: إلتصاق رئتيه.

(7) الأغضف: الذي مال طرف أذنيه إلى ما يلي قفاه. مهرية الأشداق: واسعتها. ضارية: الضراوة هي حرص الكلب على الصيد. السراحين: الذئاب. والعذب: السيور تشدّ في أعناق الكلاب.

(8) هبال: من الاهتبال. وهو الأخذ بسرعة.

مُقـزعٌ أطلـسُ الأَطْمـارِ لَـيسَ لَـهُ ... إلا الضَّـــراءَ وإلاّ صـــيدَها نَشَـــبُ[1]

فانْصاعَ جَانبهُ الوحشـيَ وانكـدرت ... يُلحـبنَ لا يـأتلي المَطلُـوبُ والطَّلـبُ[2]

حتَّى إذا دَوّمـتْ في الأَرْضِ رَاجَعـهُ ... كِبَـرٌ ولـو شـاءَ نَجّـى نَفْسَـهُ الهَـرَبُ[3]

خِزايـــةٌ أدركتْـــهُ بَعْـــدَ جولتـــهِ ... من جانبِ الحَبلِ مَخلوطاً بِها الغَضَبُ[4]

فَكفَّ عَن غرْبِهِ والغَضـفُ يسـمعُها ... خلفَ السّبيبِ مـن الإجهـادِ ينتحـبُ[5]

حتَّـى إذا أمكَنتـهُ وَهْـوَ مُنْحـرفٌ ... أو كـادَ يمكنُهـا العُرقـوبُ والـذّنبُ[6]

بلّـتْ بـهِ غـيرَ طيّـاشٍ ولا رعـشٍ ... إذ جُلنَ في مَعْرَكٍ يُخشـى بـه العطـبُ[7]

فَكـرَّ يَمْشـقُ طَعنـاً في جواشِـنِها ... كأنَّـهُ الأجـرُ في الإقبـالِ يَحْتسـبُ[8]

فَتـارةً يخـضُ الأعنـاقَ عـن غـرضٍ ... وَخضـاً وتُنـتظمُ الأَسْـحارُ والحُجُـبُ[9]

يُنحَـى لَهـا حَـدَّ مـدْريٍّ يجـوفُ بـهِ ... حـالاً وَيَصـردُ حـالاً لَهْـذم سـلبُ[10]

---

(1) مقزّع: خفيف الشعر. أطلس: أغبر. الضراء: الصيد بالكلاب الحراص على الصيد. النشب: المال.

(2) الجانب الوحشي: الجانب الأيمن. الانكدار: الانقضاض. يلحبن: يمررن مراً سريعاً مستمراً ومستقيماً. يأتلي: أي لا يألو جهداً ولا يُقصر. المطلوب: الثور. الطلب: الكلاب.

(3) دومت: حلقت.

(4) خزاية: أي خشية الخزي والعار. الحبل: حبل الرمل.

(5) الغرب: الجدة والنشاط. السبيب: هنا الذنب. النحيب: النفس الشديد المتواصل.

(6) أمكنته: أوشكت على الإمساك به.

(7) بلّت به: ضفرت به؛ وهنا: وجدته. غير طياش: غير متهيب للقاء ولا جبان. رعش: جبان. يخشى العطب: يخشى منه الإهلاك.

(8) فكر: أي فعطف. يمشق طعناً: أي يطعن طعناً مطابقاً. جواشنها: صدورها. الاحتساب: طلب الثواب.

(9) يخض: يطعن طعناً جائفاً. عن غرض: عن جانب، الأسحار: جمع سحر وهو الرية.

(10) ينحى: يقبل على الشيء. المدري: القرن. يصرد: ينفذ. لهذم: قاطع. سلب: طويل.

حتّـى إذا كـانَ مَحْجـوزاً بنافـذةٍ وزاهقـاً وَكِـلا رَوْقيـهِ مُختَضـبُ[1]

وَلَىَّ يَهُـزُ انهزامـاً وسـطَها زَعِـلاً جَذلانَ قَدْ أفرختْ عَنْ رَوْعهِ الكَـرَبُ[2]

كأنَّـهُ كَوْكَـبٌ في إثـرِ عَفْريـةٍ مُسـوَّمٌ في سـوادِ اللَّيـلِ مُنقَضِـبُ[3]

وَهـنّ مِـن وَاطـئٍ ثَنْيَـيْ حَويَّتـهِ وَنَاشـجٍ وَعَواصِـي الجَـوْفِ تَنْشَـخِبُ[4]

دون الوقوف عند جزيئات البلاغة في القصيدة - أعني الصور البيانية في كل بيت أو مجموعة من الأبيات تمثل دفقة شعرية بعينها - يدهشنا الطابع الدرامي للحكاية التي تضمنتها القصيدة. فثمة صراع واضح بين الثور من جهة - سواء بمعنى اللفظ الحقيقي أو الرمزي - وبين الطبيعة بعناصرها المختلفة والإنسان من جهة أخرى - وهذا الصراع يمكن أن نلتمس تفسيره على وجه من الوجوه التالية.

هذا الصراع يعكس في مستواه الاول الصيّد، فساكن الصحراء يعيش على صيد الحيوانات والطير في المقام الأول، إذ تضيق الصحراء عن موارد الحياة ومتطلباتها: فلا زراعة مستقرة. ولكننا نلاحظ هنا أن الصيد يأخذ شكل "الطقس" الديني، وهو من ثم ذو رمزية تاريخية تربط شاعر العصر الأموي بأسلافه لا القريبين وحسب - أعني الشعراء الجاهليين - بل البعيدين أيضاً من أرباب الحضارات الغابرة وأناس العصور التاريخية المبكرة. فلا شك أن صيد الثور بالنسبة لهؤلاء كانت له دلالة عظيمة تتلخّص في الإيقاع برمز من رموز القوة،

---

(1) محجوزاً: الكلاب أصابها الطعن في موضع حجزتها. زاهقاً: هالكاً. روقيه: قرنيه. مختضب: مصبوغ بالدم.

(2) يهز: يقطع الفلاة – انهزاماً: مراً سريعاً. زعلا: نشيطا. أفرخت: انكشفت.

(3) العفرية: الشيطان. مسموم: معلم.

(4) عواصي الجوف: عروق إذا انقطعت ظلت تدفع الدم.

ومن ثم الاستحواذ على الطبيعة وإثبات قدرة الإنسان على السيطرة عليها والتحكم فيها. ولا يتعارض هذا الطقس مع طقوس العبادة الأخرى فنحن نعلم مثلا أن الثور المقدس لدى المصريين لم يكن أي ثور بل ثوراً ذو خصائص معينة تتعلق بالشكل واللون وما إلى ذلك[1].

وعلينا أيضاً أن نستدعى في الأذهان أحد الطقوس التي عرفها الملوك الرعاة الأوائل ومنهم ملوك مصر أيضاً - وهي طقس الكفاح ضد الثور، فعادة ما كان لكل قبيلة ملك (كبير أو شيخ أو مرزبان)، وكان عليه أن يجدّد قوته كل فترة محددّة، فيقوم بإجراء طقس الصراع هذا ضد الثور، وربما كان الطقس أقرب إلى الرمزية منه إلى الصراع الحقيقي. وعلى أية حال فالرمز متضمّن وواضح. والمستوى الثاني من مستويات الرمز أن يكون "الثور" نظير الإنسان - بمعنى أن الشاعر يقوم بإسقاط أحاسيسه الخاصة وانفعالاته ومعاناته على الثور، ومعنى هذا أن يصير الثور ممثلاً للإنسان وأن يتقمص دوره في الحياة. وميزة هذا الإسقاط النفسي أنه يزيل عن الإنسان كثيراً من الحرج، فهو مثلاً قد يبدو ضعيفاً شاكياً في نظر المستمع أو المتلقي إن هو باح بمشاعره في صراحة ومباشرة. كما أن للثور فضائل ومزايا لا يتمتع بها الإنسان من ذلك طبعاً أنه يجيد النزال والمصارعة والعدو وغير ذلك مما لا يستعطيه الإنسان إلا في حدود. ويقوم الإسقاط هنا بدورٍ أساسيٍ في تزويد الإنسان بكثير من الراحة والاطمئنان، إذ يشعر بأنه زاد إلى قوته قوة إضافية. وبناء على هذا الافتراض تطول سلسلة الرموز، فيصير كناس الثور رمزاً لبيت الإنسان أو مدينته، والصياد والكلاب قد تكون رمزاً للأعداء المتربصين به الدوائر. ويؤكد ما نقوله قولُ "شوقي ضيف": إن

(1) ينظر: رضوان، علي، **الخطوط العامة لعصور ما قبل التاريخ**، القاهرة، 1999م، ص 21 - 22.

ذا الرمة لم يرسم حيوان الصحراء رسماً ظاهرياً، فبث العواطف والحركات النفسية فيه، فيبث في الثور نفسية البدوي الأنوف الذي لا يلتمس عذراً في الهرب، فيهب روحه مخلصاً كما وهب العرب روحهم فتوحاتِهم.[1]

يقول ذو الرمة:[2]

فكرَ يمشقُ طعناً في جواشِنِها كأنهُ الأجرُ في الإقبالِ يحتسبُ

فكأنما الثور فاتح من أولئك الفاتحين الأوائل.

وقد لا يكون الأمر هذا ولا ذاك، وإنما هو إدانة واضحة للإنسان الذي يحاول دائما أن يصطاد الثور، فتتدخل العناية الإلهية في إنقاذه من بين يدي الصياد الشرير وكلابه المدربة. فنجاة الثور إذن ترمز لانتصار الخير على الشرّ، وغير بعيد مما ذهب إليه يقول عبد القادر القط: "وتمضي المعركة إلى نهايتها المرسومة فينتصر الثور- أو الفارس المفرد رمز الحياة والإرادة - ويترك الكلاب مضرّجة بدمائها، والصياد يعض بنانه ندماً على خسارته في كلابه وعلى ما فاته من صيد ثمين. وما دام صاحب الكلاب يمثل الطرف الآخر من الصراع فإن الشاعر يصوِّرُه على نحو زريٍّ يحطُّ من قدره، فهو دائماً فقير جائع يرتدي الأطمار ويمنِّي زوجه وأولاده (بلحم طريّ) طالما اشتهوه. وهو يقف في نهاية الصراع ندمان أسفاً رمزاً لهزيمة الموت أمام إرادة الحياة وقوة البطل. وهذه الصورة تتردد في شعر هؤلاء الشعراء سواء كان اللقاء مع الثور والكلاب أم مع الصائد وقوسه ونبله، وحمار الوحشي[3] ويستشهد بقول ذي الرمة:[4]

---

(1) ضيف، شوقي، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، دار المعارف، ط 11، 1998م، ص 253 – 255.

(2) ذو الرمة، **ديوان ذي الرمة**، ص 38.

(3) ينظر: القط، عبد القادر، **في الشعر الإسلامي والأموي**، ص 421 – 422.

(4) ذو الرمة، **ديوان ذي الرمة**، ص 34.

ومطعـــمُ الصـــيدِ هبـــالٌ لبغيتـــهِ ألفـى أبـاهُ بـذاكَ الكسـبِ يكتسـبُ

مُقـزعٌ أطلـسُ الأطمـارِ لـيسَ لـهُ إلا الضـــراءُ وإلا صـــيدَها نَشَـــبُ

فالصياد ما فتئ هبالاً أي: منتهزاً الفرصة حتى ينال من الثور، وهو يبدو على هيئة رثّة وأسمال بالية.

والشاعر في كل الأحوال متورِّط في الموقف بكل تفاصيله، فهو إنما يصوِّر لنا صوراً متنوعة لغضب الطبيعة: الريح المتذئبة والظلام المخيف والرمال المتهايلة والكلاب النابحة المطاردة، والصياد المشمِّر عن ساعديه ليصيب الثور في مقتل، وهو نفسه وهو يكاد يخر صريع الفقر والإعياء.. إلى آخر تلك المفردات. فلو لم يكن الشاعر قد ذابت نفسه في تلك الجزيئات فغدت كلها شيئاً واحداً أو كادت؛ إذن لما تعرَّض لوصفها، وهذه غاية الرومانسية كما نعلم.

ولا يفوتنا هنا أن نقرن موقف الشاعر النفسي بموقف امرئ القيس وهو يصف الليل، فالوصف يستغرق حالات نفسية عميقة تتراوح ما بين التخوّف والترقب واليأس والإحباط، وفي خلفيتها أطياف متباينة للطبيعة تجلِّيها لنا بكل دلالاتها الممكنة. فالشاعر إذن غير سطحي في وصف مفرداتها، بل هو يستكنه دلالاتها، ويجعل منها إطاراً متكاملاً مرتبطاً مع الموقف النفسي لذلك الحيوان القلق المهموم. هنالك علينا أن نلاحظ سقوط الحاجز بين الذات (الشاعر) والموضوع (الطبيعة بشمولها)، فأحاسيس الذات امتزجت بظواهر الطبيعة، فأصبح الحديث عن هذه مكملاً للحديث عن تلك، وبعبارة أخرى صارت الطبيعة ناطقة بلسان حال الشاعر معبرة عما يعانيه. كذلك نجد من عناصر جمال القصيدة قدرة الشاعر الفائقة على تصوير الحركة حين يقول مثلاً: "يغشى الكناس بروقيه" أي قرنيه - ففيها تصوير الاندفاع الجياش، أو يقول: "هاجت له

جوع زرقٌ مخصّرةٌ تعبيراً عن تحفّز الكلاب الجائعة الضامرة للهجوم (وينبغي ألا تفوتنا مقارنة هذا التصوير الأدبي بمناظر الصيد في مقبرة مروكا بسقارة وهي ترجع إلى الأسرة السادسة من الدولة القديمة ففيها تصوير ملوّن رائع لكلاب الصيد)[1].

ولعلنا ندرك بعض هذه المرامي في تحليل شوقي ضيف لشعر الصحراء، فيقول: إن ذا الرمة شاعر الصحراء، فهو لا ينفك مغرماً بها، وما غرامه بميّة إلا تمهيد لغرامه بالصحراء، فبينما يستغرق غزله بها ثلاثين بيتاً نجد أن وصف الصحراء يستمر مائة بيت، وهو لا يكتفي بوصف الظواهر بل ينفذ إلى الأعماق، فيصور الوحوش في حركتها كما يصور انفعالاتها المختلفة ويشخصها، فوصف الصحراء عنده غاية في ذاته لا تمهيد لغرض آخر في القصيدة. "إنه لم يرسمها رسماً ظاهرياً يقف فيه عند وصف جسمها (يعني حيوانات الصحراء) وحركاتها بين المراعي حين يشتدّ الحر أو يدخل الليل، أو يسقط المطر، بل هو يصفها وصفاً داخلياً. فإننا نرى ذا الرمة يصف نفسه وهواجسه ووساوسه، وما يصاحبه في أثناء ذلك من اضطراب وقلق، خوفاً من الإنسان وكلابه التي يرسلها عليه، ويستمر ذو الرمة حتى يصله بهذه الكلاب فيفر منها في بادئ الأمر، ثم يعود وقد استشعر كرامته، فأنف أن يهرب من المعركة"[2].

إن تصوير الصراع على هذا النحو ينتهي نهاية سعيدة إذ ينجو الثور من رموز الشر، ولكننا سرعان ما نعود لنفكر في مصير الصياد الذي كان بائساً ثم

---

(1) علي، فايز، **الرمزية والرومانسية في الشعر العربي**، القاهرة، مصر، 2006م، ص 92.

(2) ضيف، شوقي، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، ص 253 - 255.

ازداد بؤساً بفقده الصيد الثمين فضلاً عن خسارته في كلابه، فإذا لم نتعاطف معه كثيراً فلعلنا نتساءل عن مصير أولاده الذين قد يبيتون وهم يتضورون جوعاً[1]. فهل يعوضنا عن حزننا لهؤلاء فرحنا بنجاة الثور؟ هذا السؤال وأمثاله من أهم أسباب استمتاعنا بمطالعة هذا الشعر الذي أسيء إليه كثيراً حين وُصف بأنه شعر غنائي خالٍ من الدراما.

ويلتفت النقاد إلى ملاحظة هامة، وهي أن الشعراء الأمويين قد حاكوا النماذج الجاهلية في هذا الصدد، وإن ابتكروا بعض الصور أو جددوا فيها. يقول القط: "والناظر في شعر الطبيعة عند الأمويين يرى هذا السعي وراء الأكمل في صور كثيرة أغلبها احتذاء للجاهليين، وقليلها مبتكر أصيل أو إضافة جديدة إلى الصور القديمة"[2].

ولا عجب في هذا، ففي أدب كل أمه أو جماعة ثمة أعراف وتقاليد متوارثة – شفاهية في أصلها ومنشئها – وهي تعد بمثابة التراث الذي يحتفظ به الخلف ويحافظون عليه، وهذه التقاليد الشائعة ليست ملكاً لشخص دون آخر أو لجيل دون جيل. ويضيف القط كلمة تقدير لذي الرمة، فيقول: "ولعل ذا الرمة – على كثرة صوره التقليدية – من أكثر الشعراء الأمويين اهتداء إلى الأصيل أو قدرة على الإضافة إلى القديم بما يضفيه على صوره أحياناً من تجسيم أو ما يصوغها فيه من تعبير جديد"[3].

---

(1) ينظر: ضيف، شوقي، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، ص 254.

(2) القط، عبد القادر، **في الشعر الإسلامي والأموي**، ص 441.

(3) القط، عبد القادر، **في الشعر الإسلامي والأموي**، مرجع سابق، ص 441 – 442.

الفصل الثالث

الخيال في شعر العصر الإسلامي

المبحث الأول

الخيال في شعر عصر صدر الإسلام

إن المبدع ينطلق من الواقع، يتأمله جيِّداً، ثم يُعيد تشكيله، ونقله من الحياة، إلى الشِّعر، معتمداً في ذلك، على عنصر الخيال، باعتباره القوة التركيبية، التي تساعده على التوفيق، بين الصفات المتضادة، أو المتعارضة، وأيضاً بين العناصر المتباعدة، والمتنافرة، بغية خلق عالم متميِّز، في جدّته وتركيبه[1].

وقد أحدث الإيمان بقدرة العقل وإهمال قيمة الخيال، ردة فعل عنيفة جداً عند الرومانتيكيين، فأصبحت لغة الخيال والصور عندهم تفضل في الشعر لغة العقل، وأضحى الشاعر حياً مع الصور لا مكتشفاً للحقائق، ومن ثم ركزوا على تحديد مفهوم الصورة من حيث وحدتها العضوية، وعلاقتها بالإنسان في الكشف من خلجاته الشعورية، وحقائقه النفسية، ورصد عالمه الداخلي[2].

هذا التركيز الرومانتيكي على علم الذات، والمغالاة في قدرة خيال والولع في الصور المجنحة، أدى إلى ظهور البرناسيين الذين نظروا إلى الصورة على أساس أنها لوحات وصفية يسجلها الشاعر للمنظر الطبيعي باعتبارها شاهداً

---

(1) ينظر: عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص 17.

(2) ينظر: عثمان، عبد الفتاح، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، **مجلة فصول**، المجلد الثالث، العدد الأول، 1986م، ص 2.

على ما يراه، فلا يتخذ من المنظر على أساس الفلسفة، ولا يجعل منه رموزاً لحالات نفسية تخص عالمه هو[1].

لقد عني النقاد القدماء والمحدثون بالصورة الفنية عناية كبيرة وفائقة، فالأدب عامة والشعر خاصة لا يلائمه إلا التصوير البياني "أي التعبير عن طريق الصورة... ولقد درس علماء البلاغة العرب القدماء أساليب البيان والتصوير دراسات طويلة ومفصلة"[2] فهذا الجاحظ يقول "إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[3] فهو هنا يشير إلى أن الشعر خيال مصنوع يلمع ويبرق إذا ما كان التصوير فيه جيداً مقبولاً.

اتجه النقاد المحدثون إلى دراسة الأدب بحسبانه إنتاجاً وجدانياً يرتبط بالأحاسيس والمشاعر، وليس إنتاجاً فكرياً مجرداً، ومن ثم اتجهت الأنظار إلى دراسة الأدب دراسة دقيقة تعتمد على التأمل والذوق، ونظر إلى العمل الأدبي ككل متحد تسري في أجزائه حياة واحدة، ومن ثم أضحت الصور التي تنقل الفكر والعاطفة من خلال العمل الفني أكثر ما تتجه إليه أنظار النقاد المحدثين، لاسيما العرب منهم على الرغم من اختلافهم وعدم اتفاقهم على تعريف موحد للصورة الفنية، فمن العلماء من ربط تعريف الصورة بالوجدانية كعز الدين إسماعيل الذي يقول "الصورة تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[4].

---

(1) ينظر: عثمان، عبد الفتاح، **الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي**، مرجع سابق، ص 2.

(2) مندور، محمد، **الأدب وفنونه**، القاهرة: دار النهضة، مصر، 1974م، ص 39 – 40.

(3) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، **الحيوان**، القاهرة: مطبعة الحلبي، د. ت، ج 3، ص 131.

(4) اسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية**، ص 127.

ومنهم من ربط مفهومها بشكلها كعلي البطل الذي يقول "الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[1].

ومنهم من عدها تشكيلاً عقلياً يقول الرباعي "إن الصورة في المفهوم الفني أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن، شريطة أن تكون الهيئة معبرة وموحية في آن واحد، ولكن هذا المفهوم العام للصورة، أما المجال التفصيلي له فيجعل الصورة تركيبية عقلية"[2].

لا يمكن تجاهل دور الخيال البارز في خلق الصورة وتشكيل أبعادها، وبعثها من كوامنها، ومدى مساهمته في تجسيد انفعالات الشاعر داخل سياقه الإبداعي، فالشعر يجسد الانفعالات ويصورها بواسطة الخيال أو يجسد صور الموضوعات لكي يتم الاستمتاع بها وإظهار الشعور بصدقها"[3]، وكل الأنواع الأدبية بحاجة إلى مَلكة الخيال لأنه يُلوِّنها ويبث فيها حياة وحركة ويُلقي عليها ظلاً جميلاً"[4]، فالخيال توأم الصورة وعمادها الأساسي.

وهكذا يصنع الخيال الخصب في إثراء الصورة، فالصورة "نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو

---

(1) البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي**، ط 3، بيروت: دار الأندلس، لبنان، 1983م، ص 30.

(2) الرباعي، عبد القادر، **الصورة في النقد الأوروبي**، مجلة المعرفة، العدد 464، 1979م، ص 42.

(3) عتيق، عبد العزيز، **في النقد الأدبي**، بيروت: دار النهضة، لبنان، ط 2، 1990م، ص 118.

(4) الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، دراسة في النظرية والتطبيق، اربد: مكتبة الكتاني، الأردن، ط 2، 1995م، ص 42.

المتباعدة في وحدة"[1] وما أرى هذه الكلمات لجابر عصفور إلا ترديداً وصياغة جديدة لفكر الإمام عبد القاهر الجرجاني فقد أشار رحمه الله إلى هذه الوظيفة التي يقوم بها الخيال في إثراء الصورة وذلك عندما تحدَّث عن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس "وذلك أن موضع الاستحسان... والمؤلف لأطراف البهجة أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ومؤتلفين مختلفين، وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض، وفي خلقة الإنسان وخلال الروض"[2].

لا ريب أن الوصف الخيالي هو "وصف الأشياء المحسوسة لا من حيث هي واقعة في المكان، بل من حيث هي واقعة في النفس، ومدى تأثيرها وما تستثيره فينا من وحي داخلي"[3]، فالمثيرات الحسية هي أساس التصوير إذاً، ومن خلالها يتمكن الشاعر أن يستخدم العلاقات الحسية بشتى أنواعها بقصد "تمثيل تصور ذهني يعين له دلالته وقيمته الشعورية من تنشيط الحواس وإلهابها"[4].

وحول هذا المعنى يقول سيد قطب: "إنه يعبر بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، كما يعبر بها عن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، ثم يرتقي بالصورة التي رسمها، فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجددة فإذا المعنى الذهني هيئة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد، وإذا النموذج الإنساني شاخص أو حي"[5].

---

(1) عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص 373.

(2) الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، **أسرار البلاغة**، 1991م، ص 130.

(3) حاوي، إيليا، **فن الوصف**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1967م، ص 14.

(4) إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية**، ص 114.

(5) قطب، سيد، **التصوير الفني في القرآن**، ط 9، القاهرة: دار المعارف، 1980م، مصر، ص 62.

إذن لابد للصورة الفنية في القصيدة من خضوع لعنصر الحركة لإبقائها حية، لكن ينبغي أن تكون هذه الحركة "منسجمة بين كم الصور وقيمتها الفنية والتعبيرية، لكيلا يفتقر إلى التوازن بين ما تطمح إليه من إذكاء الغرابة، وما تكنه فعلاً من قدرة على الإيحاءات والتداعيات النفسية"[1]، فإن تحقق هذا الانسجام أصبحت الصورة الفنية في حركة متجددة فتراها كمشهد حيث تعيش معه يقول سيد قطب: "فما يكاد يبدأ العرض حتى يحيل المستمعين نظارة، وحتى ينقلهم إلى مسرح الحوادث الأول الذي وقعت فيه أو ستقع، حيث تتوالى المناظر وتتجدد الحركات، وينسى المستمع أن هذا كلام يتلى، ومثل يضرب، ويتخيل أنه منظر يعرض وحادث يقع"[2].

تُقسم الأغراض الشعرية في عصر صدر الإسلام إلى قسمين:

أولاً: أغراض جديدة

بعد أن بزغ الإسلام خرج العرب من جزيرتهم، وفي أيديهم مشاعل الدين الجديد، وفي أفواههم ألسنتهم التي ألفت قرض الشعر، وراحوا يصورون حنينهم إلى بلادهم في المقطعات الحماسية التي سجلوا بها أحداث الفتوح. ولما كانت الحياة الجديدة ثورة متعددة الوجوه، فإن تأثيرها كان عميقاً، إذ أنطق بالشعر من لم يكونوا قد نطقوا به، وحمل على النظم ألسنة لم تكن تنزع إلى النظم، حتى أننا لنجد في كتب التاريخ والمغازي مقطعات حماسية لم تنسب إلى أصحابها، أو قرنت بأسماء غير مشهورة.

---

(1) صالح، بشرى، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994م، ص 173.

(2) قطب، سيد، **التصوير الفني في القرآن**، ص 34.

ومن كانت حياتهم جهاداً، وأوطانهم صهوات الجياد لم يطالبوا بتطوير الشعر وتجويده ولا بإتقانه وتثقيفه لأنهم في نفرة دائمة. ولهذا جاءت مقطعاتهم التي لا يزيد أطولها على عشرة أبيات حازمة حاسمة شبيهة بالبيانات العسكرية تهدف إلى تسجيل نصر وقع، أو تحريض على نصر متوقع بلا تقديم ولا تمهيد.

ومن أهم هذه الأغراض الشعرية الجديدة التي ظهر فيها الخيال:

1. **مصارعة قوى الشرك**

يتجلى الخيال في عينية كعب بن مالك (ت: 50 ه) في غزوة الخندق التي نظرت إلى المعركة بعين الشاعر المحلق في سماء الخيال. لقد كان المسلمون والمشركون يتعقبون الورود على خوض الموت، ويتعاورون رمي السهام بالقسي، كما كانوا يتعاورون تلقيها بالصدور. ومع أن المسلمين ردوا جموع قريش على أعقابها، فانكشفت عن سماء المعركة انكشاف السحاب، فإن كعب بن مالك يقر بما أوقعه كل فريق في خصمه، لكنه ينذر أعداءه بغضب سماوي، وبانتقام مروع، ينزله بهم الله على نحو أوسع وأوجع، يقول كعب [من الطويل]:[1]

نُعاورُهم تَجْري المَنِيَّةُ بَيْنَنا ... نُشَارِعُهم حَوْضَ المَنايا وَنَشْرَعُ[2]

نُهَادي قِسيّ النَّبعِ فِينا وفِيْهِمُ ... وَمَا هوَ إلَّا اليثْربيُّ المُقَطَّعُ

وَرَاحُوا سِرَاعاً مُوجِفينَ كَأنَّهم ... جَهامٌ هُراقتْ مَاءَه الرِّيحُ مَقْلَعُ[3]

---

(1) كعب بن مالك الأنصاري، **ديوان كعب بن مالك الأنصاري**، ص 225 – 227.

(2) نعاورهم: نداولهم, نشارعهم: نشاربهم.

(3) موجفين: مسرعين, الجهام: السحاب الرقيق لا ماء فيه.

فَنَلْنَا وَنَالَ القَوْمُ مِنَّا وربَّما فَعَلْنَا ولكنْ مَا لَدَى اللهِ أوسعُ

تدفق الأحزاب ألوفاً على المدينة، وأحدقوا بها وحاصروها، ومنُوا أنفسهم بقتل النبي عليه السلام، والظفر بأموال المسلمين، وخُيل إليهم وإلى المسلمين عامة، وإلى حسان بن ثابت خاصة أنهم أصبحوا بالقوة الأرضية القاهرة قادرين على اكتساح المسلمين، وفجأة نزل المدد من السماء، فارتد المشركون مدحورين تسوط جنوبهم الرياح، وتطارد فلولهم الملائكة، وتلقي الرعب في قلوب أحلافهم يهود بني قريظة، يقول حسان [من البسيط]:[1]

حتَّى إذا وَرَدُوا المَدينةَ وارْتَجُوا قَتْلَ النَّبِي ومُغْنمَ الأَسلابِ
وَغَدَوا عَلَيْنا قَادِرينَ بأيدِهم رُدُّوا بِغيظهمِ عَلى الأَعْقابِ
بِهَبوبِ مَعْصفةٍ تَفَرّقُ جمعَهُم وَجَنودُ رَبِّكَ سَيّدُ الأَرْبابِ
وَكَفى الإلهُ المؤمنينَ قِتَالَهم وأثابهَم في الأَجْرِ خَيرَ ثَوابِ

2. شعر الفتوح

يجنح الخيال عند الشاعر الأسود بن قطبة إلى المبالغة فيغلو، لكنه غلو شعري تسوغه طبيعة الفن والرغبة في الإدهاش، ويقربه من الصواب، فالأسود بن قطبة، وهو من شعراء الفتوح يذكر أن المسلمين في يوم أليس قتلوا من الفرس سبعين ألفاً ما عدا الذين أخطأهم العد، فالمد العربي المظفر ألقى الرعب في قلوب الأعداء فشُلت أيديهم، يقول الشاعر [من الوافر]:[2]

(1) حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت**، ص 18.

(2) ينظر: الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، 1 / 254.

قَتَلْنا مِنْهُم سَبْعينَ أَلفاً بَقيَّةَ حَرْبِهِم غِبَّ الإِسارِ

سِوى مَنْ لَيسَ يُحصى مِن قَتِيلٍ ومَنْ قَدْ غالَ جَوْلانَ الغُبارِ[1]

صورَ الشعراء لهو الفرس وانغماسهم في الشراب تصوير المراقب لا الشارب، إما انصياعاً لحكم الشريعة التي تحرم الخمر، وإما خوفاً من درة الفاروق التي تدرك الفسوق ولو اجترح في أقصى الأرض. ولقد وُلي النعمان بن عدي أعمال دست ميسان لعمر بن الخطاب ﷺ، وأرسل إلى زوجته يأمرها أن تلحق به، فأبت، فأحب أن يستثيرها بأبيات منها [من الطويل]:[2]

ألا هَلْ أَتَى الحَسْناءَ أنّ حليلَها بِمَيسانَ يُسقى في زجاجٍ وَحَنتمِ[3]

إذا شِئتُ غنّتْني دَهاقينُ قَريةٍ وَصنّاجةٌ تَجْثُو على حَرفِ مَنْسمِ

فإنْ كنتَ نَدْماني فبالأكبرِ اسْقِني ولا تَسْقِني بالأَصْغرِ المُتَثلِّمِ

ما أظن أن أبا حفص الذي سجن أبا محجن في الخمر يغفل أو يتغافل عن وال يزعم أنه يعب الراح بأكبر الأقداح، ويصغي إلى الغناء من حوراء عيناء مع سُماره وجلسائه من سراة العرب ومرازبة الفرس. إن الصورة ليست أكثر من فرية تفتريها ريشة واحد من الذين يقولون ما لا يفعلون، والباعث على رسمها إثارة غيرة لا معاقرة خمرة.

---

(1) غالَ: غطى.

(2) ينظر: الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، 5 / 243.

(3) الحنتم: نوع من الجرار المطلية.

ويصور الشاعر نافع أبو نجيد أحد الفاتحين في لوحة فنية أخرى نهاية يزدجرد ملك الفرس بصورة مفعمة بالحركة باستخدام الأفعال الماضية حيث يقول [من الطويل]:[1]

ونحنُ قَتلْنا يَزْدجرد بِبَعجةٍ ... من الرُّعبِ إذ ولىَّ الفرارَ وَغَارا

غَداةَ لَقِيناهم بِمَروَ تخالَهم ... نُموراً على تِلْكَ الجِبالِ وَنَارا

قَتْلناهم في حَرْبةٍ طَحَنتْ بهم ... غَداةَ الرّزيقِ إذ أرادَ حِوارا

ضَمَمْنا عَلَيهم جَانبْيهم بِصَادقٍ ... مِن الطَّعنِ ما دامَ النَّهارُ نَهارا

فالحركة واضحة مرئية وهي ناجمة عن توظيف الشاعر للأفعال: (قتلنا ببعجة – طحنت بهم - ضممنا عليهم جنبيهم). هذه الأفعال تجعلك داخل المعركة تتخيل حركاتها وسكناتها، فالرماح متوجهة نحو صدور الأعداء تبعجهم، والحرب تطحن الأعداء كما تطحن الطاحونة الحبوب، فهذه الحركة المتولدة من خلال استخدام الشاعر لكلمة (طحنت بهم) موفقة توضح عظم القتال ومقدار النصر الذي أحرزه المسلمون، وترى حركة جنود الأعداء في الميسرة والميمنة قد تجمعت وانضم بعضها إلى بعض نتيجة لطعن المسلمين المتواصل طوال النهار.

ثانياً: أغراض تقليدية:

أبرز الأغراض التي ظهر فيها الخيال هي الوصف، والغزل، والهجاء، والحكمة، والرثاء. وظل الشعراء يتناولونها بالأسلوب التقليدي المحافظ على المعاني المأثورة، والمباني المعروفة، والبدء بالأطلال والغزل، واشتمال القصيدة

(1) ينظر: الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، ج 4، ص 43.

الواحدة على موضوعات متعددة، والمحافظة على التشكيل الفني لبناء القصيدة، وما تواضع النقاد على تسميته (عمود الشعر).

1. **الغزل:**

وقف الحطيئة (ت: 50ه) على أطلال محبوبته في (مسحلان وحامر) وقوف العاشق الوفي، فآلمه أن ترحل عنها سُليمى، ويحل محلها بقر الوحش والنعام، وأن يهجر أهلها غدران الماء، فينبت فيها العشب ويزهر، ويرنو بأزهاره المتفتحة إلى الشمس، لقد خُيل إليه وهو ينظر إلى الأعشاب المزهرة أنه يرى قبيلة سليح، وقد نشرت فوق البطاح برودها الملونة، فابتهج بما تصور، وحزن على ما فارق، ولم يبعد عنه الحزن إلا سلامة الحفير الذي كانت خيمة سليمى تتوسطه، فيحميها من السيول، يقول الحطيئة [من الطويل]:[1]

عَفا مُسْحلانُ مِن سُلَيمى فَحَامرُه ... تُمشِّي بِهِ ظِلمانُهُ وجآذرُهْ[2]

بِمُستأسدِ القُرْيان حُوٌّ تِلاعُهُ ... فَنوَّارهُ مِيْلٌ إلى الشَّمسِ زَاهرُهْ[3]

كأنّ سَلِيحاً نَشَّرتْ فِيهِ بَزّها ... بُرُوداً وَرَقْماً فَاتكَ البَيْعَ تاجرُهْ[4]

خَلَا النُّؤيُ بِالعلياءِ لَمْ يَعْفُهُ البِلى ... إذا لَمْ تَأوَّبهُ الجَنُوبُ تُباكرُهْ[5]

أرسل الشاعر ابن مقبل عينيه وراء الركب المسافر تتمليان محاسن الظعائن، وتشيعان نجائب الحبائب، فإذا القافلة الراحلة تحاذي (هضب أفيح)

---

(1) الحطيئة، **ديوان الحطيئة**، ص 180.

(2) مسحلان وحامر: موضعان, ظلمان: جمع ظليم وهو ذكر النعام, الجآذر: جمع جؤذر وهو ولد البقر.

(3) استأسد النبت: اكتمل وطاب, القريان: مجاري المياه, الحو: التي اشتدت خضرتها فضربت إلى السواد.

(4) سليحا: حي من قضاعة, البز: الثياب, الفاتك: الجاد المستكثر.

(5) النؤي: الحفيرة حول الخباء.

لتنحدر منه إلى واد كثيف الشجر مديد الظلال، لكن هذه النظرة لم توح إلى ابن مقبل بومضة من رجاء، بل انقلب الضياء إلى سراب، وتلفعت الحياة بالموت، حتى خُيل إليه أن بيض الطيور المنطوي على الأجنة الحية فراخ ميتة مكفنة بقشورها مدفونة في قبورها، وما قبورها إلا الأعشاش المضفورة من أوراق الأراك، وأن صلة الشاعر بأحبته قد انقطعت[1]، يقول ابن مقبل [من البسيط]:[2]

جَعلْنَ هَضْبَ أفَيحَ عَن شَمائِلها ... بانتْ حَبائبُهُ عَنهُ وَلَمْ يَبِنِ[3]

واسْتقبلوا وَادياً ضَمَّ الأَراكُ بِهِ ... بَيْضَ الهُداهدِ ضَمَّ المَيْتِ في الجَنَنِ[4]

مَا زلتُ أَرمُقُهمْ فِي الآلِ مُرْتَفقاً ... حتَّى تَقَطَّعَ مِن أَقْرانِهم قَرَني[5]

ومن أبرز القصص التي يبدو فيها الخيال "الرومانسي" في صورة درامية مفجعة قصة عبدالله بن علقمة وحبيشة أثناء حياة الرسول عليه السلام، وعناصر القصة شبيهة إلى حد كبير بما نجده في أخبار عشاق الدولة الأموية، فهي تبدأ بنظرة عارضة، أو لقاء تسوقه الصدفة، إذ كان عبدالله قد صحب أمه لتزور جارة لها، وكان لها بنت يقال لها حبيشة بنت حبيش "أحد بني عامر" فلما رآها

(1) عطوان, حسين, **مقدمة القصيدة العربية**, دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع, مصر, ط 2, 1987م، ص 165.

(2) ابن مقبل, تميم، **ديوان ابن مقبل**, ص 165.

(3) الهضب: الجبل, أفيح: اسم موضع.

(4) الهداهد: جمع هدهد وهو طير, الجنن: القبر والكفن.

(5) الأقران: الحبال.

عبدالله أعجبته، وزاد إعجابه بها حين رآها في المرة الثانية، وقد عاد لينصرف بأمه في صباح مطير، فأنشأ يقول [من الوافر]:[1]

وَمَا أَدْري بَلَى إنِّي لأَدْري أصَوبَ القَطْرِ أحسنُ أم حبيْشُ

حُبَيْشةُ والَّذِي خَلَقَ الهَدايا وَمَا عَنْ بُعدِها للصَّبِ عَيْشُ

لتذوُّق الأشياء أثر كبير في إدراكها، والإحساس بها وتصويرها، وطعوم المدركات الذوقية مختلفة فمنها المر، والحلو والشاعر المبدع يستطيع أن يستحضر هذه المدركات، ويشكل منها بحاسته الذوقية صورة، وللصورة الذوقية حضور عند الهذليين في اتجاهاتهم الشعرية المختلفة، وغالبيتها يرتبط بحديث الشعراء مع محبوباتهم أو وصف ريق المحبوبة بالجمر والعسل، ويمكن أن نلحظ ذلك جلياً في قول أبي ذؤيب الهذلي [من الطويل]:[2]

وإنَّ حديثاً مِنكِ لَوْ تَبْذُلينه جَنى النَّحلِ في ألبانِ عُوذٍ مطافلِ[3]

فالشاعر ربط حلاوة حديث المحبوبة بحلاوة العسل، بل جعل في مخيلته صورته وطعمه أحلى وأطيب من العسل الممزوج بلبن النوق حديث عهد النتاج.

وفي صورة فنية أخرى حوت أكثر من مدرك حسي يشخص الشاعر خيال المحبوبة في صورة إنسان بوهنه وضعفه لبعد المسافات بينه وبينها، وعدم قدرته

---

(1) الأصفهاني, أبو الفرج, **الأغاني**، ص 269.

(2) السكري، الحسن بن الحسين، **ديوان الهذليين**، ص 140.

(3) ألبان عوذ: إبل حديثة إنتاج اللبن.

على رؤيتها فهو في صحراء قاحلة في الحجاز ويفصل بينهما جبل شامخ، ويشخص ذلك الجبل في صورة شيخ متزن وقور يقول بشر بن ربيعة الخشعمي [من الطويل]:[1]

أَلَمّ خَيالٌ مِن أُمَيمةَ مُوهناً ... وَقَد جعلتْ أولى النُّجومِ تَغُورُ

وَنَحنُ بِصحراءِ العُذيبِ وَدارُها ... حِجازيَّةٌ إنّ المَحلّ شَطِيرُ

وَلَا غروَ إلّا جوبَها البيدُ في الدُّجى ... ومِنْ دُونِنا رَعْنٌ أشَمُّ وَقُورُ

2. **الوصف:**

تمثل حاسة البصر نافذة من نوافذ إدراك الأشياء وأبرعها دقة في المخاطبة بالصورة، ولها من السمات ما يجعلها مميزة على غيرها وهي الحركة، فكل شيء ترسمه يكاد يظهر في التصوير متحركاً[2]، ويضاف إليها كل ما وقعت عليه عين الشاعر من الألوان والمرئيات المتنوعة، ما يستشهد به على تلك الصورة ما جاء على لسان ساعدة بن جؤية في وصفه للمرأة السبيّة، فيقول [من البسيط]:[3]

وحُرَّةٍ مِن وراءِ الكُورِ واركةٍ ... في مَركبِ الكَرْهِ أو تَمْشي على جَشَمِ[4]

---

(1) ينظر: الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، ج 4، ص 292.

(2) عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث**، عمان: مكتبة الأقصى، الأردن، ط 2، 1982م، ص 191.

(3) ساعدة بن جؤية الهذلي، **ديوان ساعدة بن جؤية الهذلي**، تحقيق: ميساء قتلان، كلية الآداب، جامعة دمشق، 2003م، ص 255.

(4) الجشم: الثقل.

يُذْرينَ دَمعاً على الأَشْفارِ مُنْحدراً يَرْفَلنَ بعدَ ثِيابِ الخَالِ في الرُّدمِ[1]

فالشاعر يرسم صورة حسية للمرأة السبية (الأسيرة) وكيف تبدَّل حالها من عز إلى ذلة مستعيناً بعناصر الصورة اللونية والحركية في إبراز ذلك الموقف المهين، فقابل بين مشهدين لها. حالها قبل الأسر متخيلاً هيأتها بالبرود الحمراء المخططة باللون الأحمر في عز وكبرياء، وبين حالها بعد الأسر وهي مرغمة تمشي بكره وتعتلي مراكب الهوان والذلة وقد ارتدت ملابس مرقعة، مبدياً مفاتنها إهانة لقومها، إذ لا أشدُّ على العربي من أن تهان وتنتهك حرماته.

حينما نظر حسان إلى محيا النبي عليه السلام يوم قريظة خُيل إليه أنه يرى البدر يسعى إلى القوم، كأن الله أنزله من السماء ليبدد ظلمات الأرض، فكان ينير حيث يسير، يقول حسان [من الوافر]:[2]

غَداةَ أَتاهُم يَمْشي إِليهِم رَسُولُ اللهِ كَالقَمرِ المُنيرِ

شبوب الحريق في السحاب من الصور التي برع حميد بن ثور (ت30 ه) في رسمها وتحريكها وتلوينها وبث الحياة في جنباتها. رأى سحباً سوداء تقتحم الأفق، فخُيل إليه أنه يرى نوقاً ضخاماً تعرج في مسيرها، فأتبعها عينيه، فلما أخذ البرق يمزق صدورها وظهورها بسيوفه السريعة شب فيها حريق انتشرت ألسنته الطوال انتشاراً لا يلبث على حال. لا تكاد نصاله تُسل حتى تُغمد كأن لمعانه المتواتر الإيماض والإغماض لحاظ طيور قُذيت أحداقها، فراحت تطرد الأقذاء بتحريك الأجفان حركات متسارعة، أو كأنه حقل من نخل يابس صعقه

(1) ثياب الخال: برود حمر فيها خطوط خضر، الثوب المردم: الثوب المرقع.

(2) حسان بن ثابت, **ديوان حسان بن ثابت**, ص 74

البرق في ليل دامس، فإذا هو يلتهب وتذهب فيه النار كل مذهب ، يقول حميد [من الطويل]:[1]

كأنَّ الرَّبابَ الدُّهمَ في سَرَعانِه عِشارٌ مِن الكلبيَّةِ الجُونِ ظُلَّعُ[2]

كأنَّ اشتعالَ البَرقِ في حَجَراتِه ضِرامٌ شَرَى في أيكِهِ يَتشيَّعُ[3]

خَفا كاقْتذاءِ الطَّيرِ واللَّيلُ مُدبرٌ بِجُثمانهِ والصُّبحُ قَدْ كادَ يَسْطعُ[4]

دَجَا اللَّيلُ واسْتنّ استِناناً زَفيفُهُ كما استنّ فِي الغابِ الحَريقُ المُشَعْشَعُ[5]

كعب بن مالك أرقته مصارع الأبطال في مؤتة، فقضى ليلة ركبه فيها الغم، وثقل عليه الهم، وأمضه الشوق إلى الراحلين، فرفع بصره إلى كواكب القطب السبعة، وإلى السماكين، فشكا شكاة من اخترقه نيزك ملتهب لا ينطفئ حتى يحرق قلبه المحزون، يقول كعب [من البسيط]:[6]

في لَيْلةٍ وَرَدتْ عليَّ هُمومُها طَوْراً أحِنُّ وتارةً أتَمَلْمَلُ

واعْتَادني حُزنٌ فَبتُّ كأنَّني بِبنَاتِ نَعْشٍ والسِّماكُ مَوكَلُ[7]

---

(1) الميمني، عبد العزيز، **ديوان حميد بن ثور**، ص 107.

(2) سرعانه: أوائله , عشار: حوامل , الكلبية: إبل منسوبة إلى كلب بن وجرة , تظلع: تغمز في مشيها.

(3) حجراته: نواحيه , شرى: تفرق وتتابع.

(4) اقتذاء الطير: فتحها عيونها وتغميضها كأنها تجلي بذاك القذى عنها.

(5) استن: انتشر وذهب كل مذهب , زفيف: بريق , المشعشع: المتفرق.

(6) كعب بن مالك، **ديوان كعب بن مالك**، ص 260.

(7) بنات نعش: سبعة كواكب مشهورات , السماك: كوكب وهو من منازل القمر.

وَكأنَّمـا بَـيْنَ الجَـوانحِ والحَشَـا مَـا تَـأوَّبني شِـهابٌ مُـدْخِلُ[1]

يبـدو أن كعـب بـن زهـير (ت 26ه) لإيغالـه في البـداوة، وتمرسـه في الصحراء اضطر إلى مرافقة الذئاب، واحتمال مخاطرها حملته قـدماه إلى صـحراء جرداء لا يقتحمها إلا الأقوياء، فكان كلما أغذ السير خُيل إليه في جوف الليـل أنه يسمع غمغمة مبهمة، فلا يدري أهي صوت بشـر أم عزيـف جـن؟ غـير أن الذي يدريه حق الدراية هو أنه كـان يسـاير ذئبـاً أشـعث أغـبر يبطـئ ويسـرع، ويستوي ويظلع، فيحار فيه أهو يبحث عن رفيق يؤنسه في الطريق، أم أنه فريسة تشبعه بعد مخمصة؟ فلما قاربه زادت حيرته، واتهـم الـذئب بالخبـال والضـلال لأنه لا يقترب من البشر إلا حيوان أحمق. غير أن الشـاعر – علـى ثقتـه بنفسـه وقوسه – أحس رعدة تسري في أوصاله حينما قابل هذا الصديق البغيض، فقال [من الطويل]:[2]

وَصـرْماءَ مِـذكارٍ كـأنَّ دَوِيَّهـا بُعيـدَ جَنـانُ اللَّيـلِ مِمَّـا يُخيَّـلُ[3]

حَـديثُ أناسِـيٍّ فلمَّـا سَـمعتُهُ إذا لـيسَ فيـهِ مـا أبـينُ فأعْقِـلُ

قَطعـتُ يُماشِـيني بهـا مُتضـائِلٌ من الطُّلسِ أحياناً يُخبُّ وَيَعْسِـلُ[4]

يُحـبُّ دُنـوَ الإنـسِ منـهُ ومـا بـهِ إلى أحـدٍ يومـاً مـن الإنـسِ مَنـزلُ

تَقـرَّبَ حتَّـى قُلـتُ لم يَـدنُ هكـذا مـن الإنـسِ إلا جاهـلٌ أو مُضَـلَّلُ

---

(1) تأوبني: أتاني ليلاً.

(2) كعب بن زهير، **ديوان كعب بن زهير**، ص 45.

(3) صرماء: أرض لا نبت فيها ولا ماء, مذكار: مخوفة لا يسلكها إلا الفحل من الرجال, جنان الليل: ظلمته.

(4) متضائل: نحيف, الطلس: جمع أطلس, ويريد به هنا ذئباً فيه غبرة، الخبب والعسلان: نوعان من عدو الذئب.

مَدى النَّبلِ تَغشاني إذا مـا زَجَرْتُـهُ قُشَعْريرةٌ مِـن وجهـهِ وهـوَ مُقْبـلُ[1]

راح رفيقا السفر يتماشيان صامتين، وكلاهما يساير صاحبه ويحاذره، فإذا كسر الذئب حاجز الصمت بعواء كريه الصوت شعر كعب أن الصوت ينذر بالموت، وأن رفيقه فقير جائع، ورفقة الفقر والجوع انتحار، وإذا فنيت أصداء العواء في الفضاء نظر الشاعر إلى صاحبه الأغبر، فخُيل إليه أن موجة من دخان كثيف تصاعدت من شجر يحترق، وصبغت الذئب بطناً وظهراً، وسفلاً وعلواً حينئذ يتضاعف خوف الشاعر، ويحس أن القدر ساق إليه زميلاً مرعباً له باختراق الغابات دربة، وله بمخاتلة الفرائس خبرة، وأنه تقلب بين شبع وجوع، فسمن في الشتاء سمنة الأكول الذي أدمن الإفتراس، وهزل في الصيف هزال المريض الذي التزم الحمية، وأنه الآن منقض عليه فآكله، يقول كعب [من الطويل]:[2]

إذا ما عَوى مستقبلَ الرِّيح جَاوبتْ مَسامِعُه فـاةٌ علـى الـزَّادِ مُعـولُ[3]

كَسـوبٌ إلى أن شـبّ مِـن كَسْـب مُحالفُـةُ الإقتـارُ لا يَتمـوَّلُ[4]

كـأنَّ دُخـانَ الرَّمـثِ خـالطَ لونَـهُ يَغُـلُّ بـهِ مِـن بـاطنٍ ويجَلَّـلُ[5]

---

(1) مدى النبل: أي هو منه مدى رميته السهم، تغشاني قشعريرة من وجهه: يريد أنه اقشعر جلده لرؤية وجه الذئب.

(2) كعب بن زهير، **ديوان كعب بن زهير**، ص 46.

(3) مستقبل الريح: يسمع لصوته طنيناً لأن الريح ترد صوته إليه.

(4) الإقتار: الفقر.

(5) الرمث: شجر يشبه الغضا, يجلل: يعلى ويظهر على متنه.

بَصيرٌ بأدغالِ الضِّراءِ إذا خَدى يَعيلُ ويَحْفى بالجِهادِ ويَمْثُلُ[1]

تَراهُ سَميناً إذا ما شَتا وكأنَّهُ حَميٌّ إذا ما صَافَ أو هوَ أهزلُ[2]

وترى عبد الله بن رواحة هو الآخر يصور الحرب بشيء من الدقة والتفصيل لأنه كان مجاهداً، حيث يقول [من الطويل]:[3]

وُمُعتركٍ ضَنْكٍ تَرَى المَوتَ وَسْطَهُ مَشَينا لَهُ مَشيَ الجِمالِ المَصَاعبِ[4]

فَهُم جُسُرٌ تَحتَ الدُّروعِ كأنَّهم أُسودٌ متَى تُنْضَ السُّيوفُ تُضَارِبِ[5]

بِخُرْسٍ تَرَى المَاذِيَّ فَوْقَ جُلُودِهم وبَيْضاً نِقاءً مِثلَ لونِ الكَواكِبِ[6]

يصف في هذه الأبيات المعركة وشدتها، ثم ينتقل إلى وصف شجاعتهم فيها، فهم كالأسود، متى تتقابل مع أعدائها تتعارك في شدَّة، وقد عبَّر عن شدَّة الحرب أولاً بالحقيقة في قوله "معترك ضنك" ثم عبَّر عن بشاعة وشدة هذه الحرب بالمجاز المرسل وذلك في قوله "ترى الموت وسطه"، حيث عبَّر بالموت عن أسبابه ووسائله، مبالغةً وتبشيعاً لهذا المشهد، وعلاقة المجاز هنا المسببة حيث أطلق المسبَّب وأراد السبب، وانظر إلى بلاغة هذا المجاز كيف ينفذ مباشرة إلى القلوب

---

(1) الأدغال: ما واراك من الشجر, خدا: أوغل وشق طريقه, يعيل: يضرب في الأرض, الجهاد: الأرض الغليظة الصلبة لا نبات فيها, يمثل: يظهر.

(2) حمي: تحامى الطعام خشية المرض.

(3) عبد الله بن رواحة، **ديوان عبد الله بن رواحة**، تحقيق: وليد قصاب، الدار البيضاء، 1988م، ص 124.

(4) معترك / المعترك: موضع الحرب، **اللسان**، 10/ 122، مادة (عرك)، ضنك / الضنك: الضيق من كل شيء، **اللسان**، 9/ 66، مادة (ضنك)، المصاعب: الجمل المصعب الذي لم يمسسه حبل أو يُركب، **اللسان**، 8/ 237، مادة (صعب). ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج 8، ص 237.

(5) تنض / نضا السيف نضوا وانتضاه: سله من غمده، **اللسان**، 14 / 285، مادة (نضى).

(6) خرس: كتيبة خرساء: إذا صمتت من كثرة الدروع أي لم يكن بها قعاقع، **اللسان**، 2/ 43، مادة (خرس)، الماذي / المأذيَّة: الدرع اللينة السهلة، **اللسان**، 14 / 149، مادة (مذى).

ويملؤها رعباً وفزعاً، حتى أنه ليتبادر إلى ذهن السامع وخياله مشهد الموت واقفاً وسط الميدان يحصد الأرواح حصداً ولما كان هذا هو حال الحرب أراد أن يثبت لقومه شجاعةً وأنهم لا يعبؤون بمثل هذه الصعوبات فقد ألفوها وتعودوا عليها، وذلك بالصورة التشبيهية "مشينا له مشي الجمال المصاعب".

يقول كعب بن مالك [من البسيط]:[1]

فَلا تَمنُوا لِقَاحَ الحربِ واقْتَعدُوا ... إنَّ أخا الحَربِ أصدَى اللَّونِ مَشْعولُ[2]

إنَّ لَكمْ عِندَنا ضَرْباً تُراحُ لهُ ... عُرجُ الضِّباعِ لَهُ خَذمٌ رَعَابيلُ[3]

إنَّا بَنو الحَربِ نُمْريها ونُنْتجُها ... وَعِندَنا لِدَوي الأَضْغانِ تَنْكيلُ[4]

يهدِّد كعب كفار مكة، ويحذرهم عاقبة سعيهم لإشعال الحروب؛ فمن يلازم الحروب ويؤاخيها يظهر أثرها وشقاؤها عليه، ثم يتوعدهم بإسقاطهم قتلى ليكونوا طعاماً سائغاً لمن لا يجد له طعاماً من الضباع، ثم يفخر بخبرة قومه في الحروب، ومعرفتهم بخباياها وأسرارها، وتعلو لهجة الاستعلاء في هذه

---

(1) كعب بن مالك الأنصاري، **ديوان كعب بن مالك الأنصاري**، ص 255، 256.

(2) أصدى اللون: لونه بين السواد والحمرة، مشعول: نار مشعلة ملتهبة متقدة، **اللسان**: 8 / 95، مادة (شعل).

(3) تراح: أراح اللحم أي أنتن، الامتراح، التسمم، **اللسان**، 6 / 254، مادة (ترح)، يقصد أن الضباع تأتي على رائحة نتن لحومهم بعد مقتلهم، خذم / خِذْمَة: قطْعة بسرعة، ينظر: الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد، **أساس البلاغة**، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1998م، ص 106، مادة (خذم)، رعابيل / رعبل اللحم رعبلة: قطّعه لتصل النار إليه فتنضجه، **اللسان**، 6 / 172، مادة (رعبل).

(4) نمريها / مريت الناقة: إذا مسحت ضرعها لتدر، **اللسان**، 14 / 63، مادة (مري)، تنكيل: يقال نكّلت بفلان إذا عاقبته في جرم أجرمه عقوبة تنكل غيره عن ارتكاب مثله، **اللسان**، 14 / 256، مادة (نكل). ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، ج 8، ص 95.

الأبيات، وتظهر جليةً من أول كلمة في المقطوعة، حيث بدأ بلا الناهية، وحذف التاء من الفعل "تتمنوا" وذلك من باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني، فالكلمة بعد حذف التاء خفيفة، تنتقل فيها من حرف إلى حرف في يسر وسهولة، كما أن المتمني للشيء يتخيله ويرسم أحداثه في عالم من نسج خياله ويراه واقعاً ماثلاً أمامه محقّقاً فإذا اصطدم بالواقع رآه من المستحيلات، ومما يزيّن للإنسان تحصيله بسهولة الانتصار في الحرب لأن الرايات في الحروب لا تنصب إلا مع قوة الطمع في الغلبة.

3. الهجاء

يقول حسان بن ثابت [من الطويل]:[1]

وَقَومٌ مِنِ البَعْضَاءِ زَوْرٍ كأنَّما ... بأَجْوافِهم مِمَّاتُحِنُّ لَنَا الجَمْرُ[2]

يَحِيشُ بِما فِيها لنَا الغَليُ مِثْلما ... يَحِيشُ بِمَا فِيهِ منَ اللَّهبِ القِدْرُ[3]

تُصِدُّ إذا مَا وَاجَهتْني خُدودُهم ... لَدى مَحْفِلٍ عنّي كأنَّهمُ صُعْرُ[4]

يصور حسان الغلَّ والحقد المتراكم في صدور أعدائه له، بالماء الذي يتحرَّك ويضطرب في القدر عند غليانه، وهذا الحقد الباطن لا يستطيعون إخفاءه فهو يظهر في صدودهم وإعراضهم بوجوههم عنه، وقد صوَّر حسان هذه الهيئة تصويراً دقيقاً، حيث شبه القوم وقد امتلأت صدورهم بالأحقاد والأضغان

---

(1) حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت**، ص 267.

(2) زوره / زوَّر الطائر تزويراً إذا ارتفعت حوصلته، زوَّر الطائر امتلأت حوصلته، **اللسان**، ج 2، ص 78، مادة (زور)، تحن، الأحنة: الحقد وجمعها (إحن) مختار الصحاح، ص 15.

(3) يحيش: جاشت القدر إذا بدأت تغلي، **اللسان**، 2 / 251 مادة (جيش).

(4) صعر / الصعر: الميل في الخط خاصة... الصعر داء يأخذ البعير فيلوي عنقه ويميله، **اللسان**، 8 / 240، مادة (صعر).

بالطيور التي زَورَت من كثرة الطعام حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو قوله "زورٍ" وهذه الاستعارة فيها خيال رائع لا يقف عند حد التعبير عن الامتلاء، والمبالغة في تصوير فحسب، بل أرى أنه اختار هذه الاستعارة خاصة لما بين هيئة الحاقد المتكبر وهيئة الطائر الذي أكل حتى الشبع من تقارب كبير، فالطائر إذا أكل وشبع، فإنه يقف على الأغصان منتفش الريش، والمتكبر الحاقد هو الآخر يمشي منتفشاً متعالياً متعاظماً منتفخ الأوداج، فيالها من إيحاءات وظلال رائعة.

قال حسان يهجو بني سهم وعمرو بن العاص [من البسيط]:[1]

لَاطَتْ قُريشٌ حِياضَ المَجدِ فافْتَرَطتْ سَهمٌ فأصبحَ مِنهُ حَوضُها صَفِرا[2]

وأَوْرَدُوا وَحِياضُ المَجدِ طَامِيةٌ فَدلَّ حَوضَهُمُ الورَّادُ فانْهدَرا[3]

يهجو حسان بني سهم بضعة الأصل بسبب تفريطهم في رعاية مجدهم حتى ضاع تماماً، وقد صوَّر حسان في هذه الأبيات المجد بالماء على سبيل الاستعارة المكنية، حيث شبه المجد بالماء بجامع سهولة ضياعه، وتكديره واحتياجه إلى حَيطةٍ في حفظه ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهي الحياض، وفي تصوير المجد بالماء خيالٌ حسن، وذلك لما بين المستعار والمستعار له من التقارب فحسن الاستعارة "يكون بمقدار ما بين المشبه والمشبه به من التقارب والتماثل

---

(1) حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت**، ص 342.

(2) لاطت / لاط الحوض بالطين لوطاً: طيَّنه، **اللسان**، 13 / 253 مادة (لوط)، صفراً: الصُّفر، الصِفَر، الصَّفر: الشيء الخالي... أصفر الرجل... افتقر، **اللسان**، 8/ 250، مادة (صفر).

(3) طامية / طما الماء يطمو طموا: ارتفع وعلا وملأ النهر، 9/ 148، **اللسان**، مادة (طما)، انهدرا / الهدر: ما يبطل من دم غيره، ذهب دم فلان هدراً وهدراً بالتحريك أي باطلاً ليس فيه قود ولا عقل ولم يدرك بثأره، **اللسان**، مادة (هدر).

وتصوُّر الجمع بينهما في الذهن[1] فالماء إذا لم يُرع ويحفظ في إناء محكم فإنه ينهدر، وإذا سال وانهدر فإنه لا يمكن جمعه ثانية، وإن جُمع وأعيد إلى إنائه فإنه يكون قد تعكر، وهكذا المجد إذا لم يحفظ من أن يدنس بأي فعل قبيح، فإنه يضيع ولا يُتخلص مما علق به من نقصٍ وعارٍ، لأن أي إساءة من أي فرد من أفراد القبيلة يتحملونها جميعاً وتنقص من أقدارهم، وأيضاً من وجوه الشَّبه بين المستعار له والمستعار أن الماء والمجد لا يُستغنى عنهما، فالماء هو الحياة، وكذلك المجد، إذ إن الحياة لا قيمة لها إذا عاش الإنسان حقيراً ذليلاً بين الناس.

يقول حسان [من الكامل]:[2]

اللُّؤمُ خَيرٌ مِن ثقيفٍ كُلِّها ... حَسَباً ومَا يَفعلْ لَئيمٌ تَفْعَلِ

وَبَنى المَليكُ مِن المَخَازي فَوقَهُم ... بَيْتاً أَقَامَ عَلَيْهِم لَمْ يُنْقَلِ

إنْ هُمْ أَقَاموا حَلَّ فَوْقَ رِقَابِهم ... أَبداً وإنْ يَتَحوَّلُوا يَتَحوَّلِ

يهجو حسان هؤلاء القوم باللؤم، بل إنَّ اللؤم خيرٌ منهم، فاللؤم ملازم لهم أينما كانوا، وقد عمد حسان إلى الكناية عن نسبة الخزي إليهم وذلك بتخيُّل الخزي بيتاً بناه الله عليهم يتحوَّل معهم أينما كانوا مبالغةً في إثبات اللؤم والعار لهم، وهذه الطريقة يلجأ إليها حسان في شعره في أكثر من موضع أقصد تخيُّل المجد أو اللؤم أو الغدر بيتاً بُني على من يمدحهم أو يهجوهم، فهو يقول في إحدى قصائده [من الكامل]:[3]

---

(1) لاشين، عبد الفتاح، **الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام**، دار المعارف، مصر، 1982م، ص 25.

(2) حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت**، ص 348.

(3) حسان بن ثابت، **ديوان حسان بن ثابت**، مصدر سابق، ص 304.

ألمْ تـرَ أن الغـدرَ واللـؤمَ والخنـا بنـى بيتـاً بـينَ المعـينِ إلى عُـردِ

وقد أثبت حسان دوام هذه الصفة وعدم مفارقتها لهم بالبيت الثالث، فهذا البيت المتخيل ينتقل معهم في كل مكان، ولك أن تتخيل هذا البيت الذي بُني عليهم لا بالطين أو الطوب ولكن بالمخازي، وما فيه من المبالغة في إثبات الصفة، وهذا هو الشعر "يخرج الأشياء عن حقيقتها والطبائع عن أصولها، ولا بد فيه من المبالغة وإلا ما حرَّك الحواس وهيَّج العواطف"[1].

يقول كعب بن مالك في يوم أحد [من البسيط]:[2]

سُـقتمْ كِنانـةَ جَهْـلاً مِـن سـفاهتِكم إلى الرَّسُـولِ فَجُنـدُ اللهِ مُخْزيهـا
أوردْتُموهـا حِيـاضَ المَـوتِ ضَـاحيةً فالنَّـارُ مَوْعـدُها والقَتْـلُ لاقيهـا[3]
جَمَّعتموهـا أحابيشـاً بِـلا حَسـبٍ أئمـةِ الكُفـرِ غَـرتْكمْ طَواغيهـا[4]
ألا اعْتَـبرتمْ بِخيـلِ اللهِ إذ قَتلـتْ أهـلَ القَليـبِ ومِـن ألقيْنَـهُ فِيهـا[5]
كَـمْ مِـن أَسـيرٍ فَكَكْنـاهُ بِـلا ثمـنٍ وَجـزَّ نَاصـيةٍ كُنَّـا مَوالِيهـا

يصور كعب في هذه الأبيات سفاهة وجهالة المحرضين على حرب الرسول ﷺ، لأنهم أوردوا أنفسهم وغيرهم موارد الهلاك، وكعب يصور أولاً من دُفعوا إلى حرب رسول الله ﷺ، وسيقوا إليها بالأنعام التي تساق، فقد بدأ الأبيات

(1) شرف، حنفي محمد، **الصور البيانية**، دار النهضة، مصر، ط 1، 1965م، ص 74.
(2) كعب بن مالك الأنصاري، **ديوان كعب بن مالك الأنصاري**، ص 292.
(3) ضاحية: ضاحية كل شيء ناحيته البارزة.
(4) أحابيش: جبل بأسفل مكة.
(5) القليب: البئر.

باستعارة "السوْق" للدفع على سبيل الإستعارة دلالة وإشارة إلى الإنقياد الأعمى عن غير بصيرة وتفكير، ثم ثنى في البيت الثاني بالإستعارة المكنية ليكمل الصورة ويؤكد المعنى الذي بدأه، وهو الاندفاع في جهل إلى الهلاك، حيث صور تدافعهم لملاقاة الموت على يد جند الله بالإبل تساق وتتدافع إلى حياض الماء، ويا لها من استعارة مكنية رائعة موحية، حيث شبه الموت بمورد ماء، ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهي الحياض فقد "جعل للموت حياضاً يردها الناس وكأن الموت له حياض يردها الناس"[1]، وتخيل الموت مشروباً خيال مثير يوحي بسهولة تحصيله على يد جند الله، كما أن قوله "أوردتموها" ترشيح للإستعارة أن الورود مناسب للماء، ثم يفرع كعب من هذه الإستعارة خيالاً رائعاً، حيث إنه ذكر في بداية الشطر الثاني قوله "فالنار موعدها"، وكأن هذا الشراب "الموت" لا يطفئ غلة ولا يروي ظمأ، بل هو على عكس جميع الأشربة – لا يروي ولا يريح – لأنه سيشعل فيهم النار بمجرد أن يتذوقوه، قال تعالى: { مِمَّا خَطِيئَاتِهِمْ أُغْرِقُوا فَأُدْخِلُوا نَارًا {25} {نوح: 25}.

ويقول كعب يذكر إجلاء بني النضير، وقتْل كعب بن الأشرف [من الوافر]:[2]

فَمَنْ يَتبعْهُ يُهدَ لِكُلِّ رُشْدٍ ... ومَنْ يكفرْ بهِ يُجزَ الكفورُ

فَلمَّا أُشْربوا غَدْراً وَكُفراً ... وَحَادَ بِهِم عَنِ الحَقِّ النُّفورُ

أَرى اللهُ النَّبيَ بِرأيِ صِدْقٍ ... وَكَانَ اللهُ يَحكُمُ لا يَجُورُ

---

(1) محمد, محمد أبو موسى, **قراءة في الأدب القديم**, مكتبة وهبة للطباعة والنشر، ط 5، 2018م، ص 89.

(2) كعب بن مالك الأنصاري، **ديوان كعب بن مالك الأنصاري**، ص 93.

يبين كعب في هذه الأبيات جزاء من يتبع النبي عليه السلام، وعاقبة من يكفر، ويبين عاقبة هؤلاء اليهود لما تمادوا في كفرهم وغدرهم، وقد صور كعب امتلاء هؤلاء اليهود بالغدر والكفر في قوله "أشربوا"، فقد شبه قلوبهم – وقد امتلأت بالحقد والغدر الناتج عن توالي تكذيبهم بالنبي عليه السلام، والمكر له – بمن يسقى شراباً، على سبيل الإستعارة، ومعلوم أن المقصود بأشربوا غدراً وكفراً أن قلوبهم ملئت غدراً وكفراً؛ لأن القلوب هي موطن هذه الصفات المعنوية، ونظم البيت الثاني عند كعب يحمل الكثير من الظلال والإيحاءات التي تكمل الصورة، فبناء الفعل المبني للمجهول "أشربوا" فيه إيحاء بالتكلف في مخالفة الحق، كما أن فيه إيحاء بسلب الإرادة، كما أن عدم تحديد الفاعل يدل على كثرة موارد الحقد والكفر، وانظر إلى روعة المجاز في إسناد الفعل حاد إلى "النفور" مع أنه ليس الفاعل الحقيقي، وإنما هو سبب، والفاعل الحقيقي هو الإنسان، وفي إسناد الفعل إلى النفور دلالة على سلب إرادتهم، حيث يدفعهم النفور دونما وعي إلى أن يحيدوا عن الجادة، وفي هذا المجاز وأشباهه تتحقق "المبالغة في تدخل المسند إليه المجازي في تحقق المسند، وتخيل أن الفعل واقع من غير فاعله ، وفي هذا متعة وتحقيق للغرض"[1].

4. الحكمة:

الشماخ بن ضرار (ت: 24 ه) بعدما أسن وشاخ تلفت إلى الوراء ليعرف ما ذهب من حياته، ويقيسه بما بقي، فخُيل إليه أن شبابه كله لم يكن أكثر

(1) دراز, صباح عبيد, **الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم**، مطبعة الامانة, مصر, ط 1، 1986م، ص 107.

من زورة زائر، وأطول من إلمامة عابر ألمّ به سويعة ثم رحل، يقول [من الطويل]:[1]

كأنّ الشَّبابَ كانَ روحةَ راكبٍ قَضَى أرَباً مِن أهلِ سَقْفٍ وغُضُورا[2]

ربط النابغة الجعدي (ت: 65 ه) الأحياء بعضهم ببعض، فوجد أن ما يجري في عالمي الإنسان والحيوان يجري في عالم النبات وفق ناموس إلهي واحد يدل على وحدة الخالق وتنوع الخلائق، وهذا الناموس يجري تطبيقاً لجدلية البقاء والفناء، والنماء والإنطواء. لقد خُيل إليه أن البشر كالشجر، صبيهم فنن مزهر، وشابهم غصن مثمر، وشيخهم عود يابس. من هوت عليه قبضة القضاء التوى وانطوى، وعاد إلى التراب الذي نبت منه، يقول النابغة [من المتقارب]:[3]

وما البَغيُ إلاَّ على أهلهِ وما النَّاسُ إلا كَهذي الشَّجرْ

تَرَى الغِصنَ في عُنفوان الشَّبا بِ يَهتزُّ في بَهجَاتٍ خُضُرْ

زَماناً مِن الدَّهرِ ثُمَّ التَوى فَعَادَ إلى حُفْرةٍ فانْكَسرْ

لسان الإنسان أول ما يدلك على ما فيه من عقل أو جهل، وإن الحكيم الحليم يضع كلامه في مواضعه، والأحمق الأخرق يهرف بما لا يعرف، فيُخيل إليك أنه يهذي بأقوال كنبال بلا نصال تتناثر على غير بصيرة، ولا تقع على غير هدف، يقول الشاعر هبيرة بن أبي وهب المخزومي [من الطويل]:[4]

---

(1) الشماخ بن ضرار، **ديوان الشماخ بن ضرار**، ت: صلاح الهادي، القاهرة: دار المعارف، مصر، 1968م، ص 130.

(2) سقف وغضور: موضعان.

(3) النابغة الجعدي، **ديوان النابغة الجعدي**، ص 53.

(4) ينظر: ابن هشام، **سيرة النبي ﷺ**، 4/ 63.

وإنَّ كَـلامَ المَـرءِ في غَـيرِ كُنهِـهِ لكالنَّبلِ تَهْوي لـيسَ فيهـا نِصـالُها [1]

5. الرثاء:

رثى حسان بن ثابت عثمان بن عفان رثاءً جمع فيه بين تصوير الفتنة ومناقب الشيخ، والدعوة إلى الثأر. بدأ بتصوير الفتنة، فذكر أن دار الخليفة تحولت إلى ساحة حرب يتوثب فيها القتلة، ويحاصرون شيخاً صالحاً دأبه العبادة والتلاوة، والصيام والقيام، والذكر والتبتل، ثم تنبأ بأن دمه لن يضيع، وبأن عترته ستنادي بالانتقام له، وخُيل إليه أن الصرخات المحرضة على إدراك الثأر تدوي في أكناف المدينة، ولهذا نصح المسلمين بأن يكونوا على أهبة لئلا يأخذهم الموت فجأة وهم ينظرون، يقول حسان [من البسيط]: [2]

مَن سرّهُ المَوتُ صَرْفاً لا مـزاجَ لَـهُ فَليـأتِ مأسـدةً في دَارِ عُثْمانـا [3]

ضَحُّوا بأشمطَ عُنوانُ السُّجودِ بـهِ يُقَطِّـعُ اللَّيـلَ تَسـبيحاً وَقُرآنـا [4]

لَتَسـمَعنَّ وَشِـيكاً في دِيـارِكمُ اللهُ أكـبرُ يَـا ثـاراتِ عُثْمانـا [5]

شُدُّوا السُّيوفَ بِـثِنيٍ في مَنـاطِقِكُم حتَّى يَحينَ بهـا في المَـوْتِ مِـنْ حَانَـا

ويقول الشاعر أبو ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه [من الكامل]: [6]

---

(1) كنهه: حقيقته ووجهه الصحيح.

(2) حسان بن ثابت, **ديوان حسان بن ثابت**, ص 9

(3) المأسدة: المكان كثير الأسود.

(4) الأشمط: من خالط سواد شعره بياض, عنوان السجود به: كأنه يشير إلى قوله تعالى: {سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ {29} {الفتح: 29}.

(5) وشيكاً: سريعا, قريباً.

(6) السكري، الحسن بن الحسين، **ديوان الهذليين**, ص 1 - 3.

أَمِـــنَ المَنُـــونِ وَرَيبِهـــا تَتَوجَـــعُ ... والدَّهرُ لـيسَ بِمُعتـبٍ مَـن يَجْـزَعُ[1]

قَالَـتْ أُميمـةُ مَـا لجِسـمِكِ شَـاحِباً ... مُنـذُ ابْتُـذلتَ وَمِثـلُ مالـكَ يَنْفـعُ[2]

أَمْ مَـا لجَنبـكَ لا يلائِـمُ مَضْـجعاً ... إلا أَقـضّ عَليـكَ ذاكَ المَضْـجعُ[3]

فأجبتُهـا أنْ مَـا لجِسْـمِيَ أنَّـهُ ... أَوْدَى بَـنِيَ مِـنَ الـبِلادِ فَودَّعُـوا

أَوْدَى بَنِـيَ وأَعْقَبُـوني غُصَّـةً ... بَعْـدَ الرُّقَـادِ وَعبْـرةً لَـا تُقْلِـعُ

وإذا المنيَّـةُ أنشَـبتْ أَظْفارَهـا ... ألفَيـتَ كُـلّ تَمِيمَـةٍ لا تَنْفَـعُ

تتميز القصيدة بالخيال الحسي اللطيف الذي يوجز المعنى والعبارة ويكثفهما، ويمد في أبعادهما الإيحائية، كما نجد في حديثه عن التميمة أو التعويذة التي تدفع الروح الشريرة، أو الأذى عن المصاب، فهي لا تنفع أمام القدر، كما تتميز القصيدة بقدرة خيال الشاعر على الابتكار والاختراع، فالحوار حول الدهر بينه وبين أميمة الذي تسأله فيه عن الشحوب، ويجيبها بأن السبب هو الحزن على فقدان أبنائه، كما تتميز القصيدة بوجود مستوى فني يظهر في الحوار المتخيل، والمعاني الإنسانية التي تشتمل عليها من مثل قول الشاعر: إن الإنسان متروك، وليس ثمة من يحفل به حين يفدحه الخطب، وأن الدهر لا يلين قلب الدهر.

نستنتج مما سبق أن عشرات الصور التي رسمتها ريشة الشعر الإسلامي متشابهة، ولعل هذا التشابه ناجم عن فقر البيئة لا فقر الخيال، فالبيئة البدوية كانت شحيحة جدباء لا تضع بين أيدي الشعراء إلا أشياء قليلة.

---

(1) المنون: المنية.

(2) شاحباً: متغيراً مهزولاً.

(3) أقض عليك: صار تحت جنبك مثل القضض وهو الحصى.

المبحث الثاني

الخيال في شعر العصر الأموي

أبرز الأغراض الشعرية التي ظهر فيها الخيال في العصر الأموي:

1. الغزل:

وإننا لواجدون في شعر جميل بثينة (ت 82ه) ذلك الخيال المادي الحسي، كما في قوله [من الطويل]:[1]

أبثنةُ لِلْوصَلِ الَّذي كانَ بَيْنَنا ... نَضَا مِثْلما يَنْضُو التُّرابُ فيُخلقُ[2]

أبثنةُ ما تَنأينَ إلا كأنَّني ... بِنَجمِ الثُّريا ما نأيتِ مُعلَّقُ

وقوله [من الكامل]:[3]

إنَّ المَنازلَ هَيَّجتْ أَطْرابي ... واسْتَعجمتْ آياتُها بِجَوابي[4]

قَفْراً تَلُوحُ بِذي اللُّجينِ كأنَّها ... أَنْضاءُ رَسْمٍ أو سُطورُ كِتَاب[5]

يتخيل جميل مرةً أخرى وهو يجتمع مع بثينة في وادي البلى، ثم في الحياة الأخرى، يقول [من الطويل]:[6]

---

(1) جميل بثينة, **ديوان جميل بثينة**, ص 35.

(2) نضا: ذهب لونه, يخلق: يبلى.

(3) جميل بثينة, **ديوان جميل بثينة**, ص 101.

(4) الأطراب: جمع طرب وهو خفة تلحق الإنسان من فرح أو حزن, استعجمت: سكتت وعجزت عن الكلام.

(5) ذو اللجين: موضع.

(6) جميل بثينة, **ديوان جميل بثينة**, ص 22.

أعوذُ بكَ اللَّهمَ أنْ تَشحطَ النَّوى بِبُثنةَ في أدْنى حَيَاتي وَلَا حَشْري[1]

وَجَاورْ إذا مَا مِتُّ بَيْني وَبَيْنها فَحَبذا مَوْتي إذا جَاورَتْ قَبْري

وقد يتجسد الإحساس بالذنب في نفس جميل، فيُخيل إليه أن حد العقاب قد وجب عليه لحبه بثينة، ولأنه لا ينفك عن حبها، يقول [من الطويل]:[2]

لَئنْ كَانَ في حُبِّ الحَبيبِ حَبيبُهِ حُدودٌ لَقَد حَلَّتْ عليَّ حُدودُ

وينتقل جميل بمخيلته إلى نقل صورة بثينة وهي في ريعان شبابها أيام كان يلتقي بها، ويذكرها بأنها كانت كاللؤلؤة، يقول [من المتقارب]:[3]

أتنسينَ أيامَنا باللّوى وأيامَنا بِذِوي الأَجفَرِ[4]

وأنتِ كَلُؤلُؤةِ المَرزُبان بِماءِ شَبابكِ لَمْ تُعْصرِ

ويتمنى جميل أن تعود أيام الوصال، ويعني بها أيام كان مع بثينة، وكان لطول العهد الذي مر على أيام صباها تخيله الشاعر دهراً لإحساسه الكبير بالحرمان من لقائها، يقول [من الطويل]:[5]

ألا لَيتَ أيَّامَ الصَّفاء جَدِيدُ وَدَهْراً تَولَّى يا بُثينَ يَعودُ

لا تبدو مي في شعر ذي الرمة كمعشوقة الشاعر العذري مجرد امرأة جميلة بعينها تدور حولها مشاعره بالفشل والحرمان، بل تبدو كأنها "شوق مطلق" و

---

(1) تشحط: تبعد.

(2) جميل بثينة، **ديوان جميل بثينة**, ص 68.

(3) جميل بثينة، **ديوان جميل بثينة**, ص59

(4) اللوى, وذو الأجفر: اسمان لموضعين.

(5) جميل بثينة، **ديوان جميل بثينة**, ص 15.

"حنين مجرد" يراودان عواطف الشاعر وخياله في رحلة دائبة سعياً وراء ذلك الحب المطلق الذي لا يني يفلت من بين يديه.

ومن أكثر ما يتابع الشاعر أضعان مي بعينه، حتى إذا اختفت تابعها بخياله، وما أكثر ما يندفع هو الآخر في رحلة مماثلة حافلة بالعناء تشدها إلى رحلة مي سوانح المها والظباء بالنهار، وأحاديث السمر وأطياف الأحلام بالليل، يقول ذو الرمة [من الطويل]:[1]

ذَكَرتكِ إذ مَرَّتْ بِنا أمُ شَادنٍ ... أمامَ المَطَايا تشْرئبُ وتَسْنحُ[2]

من المُؤلفاتِ الرَّملَ أدماءُ حُرةٌ ... شُعاعُ الضُّحى في مَتنِها يَتَوضَّحُ[3]

تُغادرُ بالوَعْساءِ وَعْساءَ مُشْرفٍ ... طِلا طَرْفُ عَيْنيها حَواليْه يَلْمحُ[4]

رَأتْنَا كأنَّا قاصدونَ لِعَهدِها بهِ ... فهيَ تَدْنُو تَارةً وَتَزحْزَحُ

هي الشِبهُ أعطافاً وجيداً ومقلةً ... وميَّةُ أبهى بعدُ منها وأملحُ[5]

ويقول ذو الرمة [من الطويل]:[6]

ألا طرقتْ مَيٌّ هُيوماً بِذكْرِها ... وأيْدي الثُريا جُنَحٌ في المَغَاربِ[7]

أخا شِقةٍ زَوْلاً كأنَّ قَميصَهُ

---

(1) ذو الرمة, **ديوان ذي الرمة**, ص 44.

(2) الشادن: ولد الظبية, تشرئب: تشرف, تسنح: تعرض, السانح: المبارك.

(3) المؤلفات: جمع مؤلفة وهي الظبية التي لها ولد, أدماء: بيضاء, حرة: كريمة, المتن: الظهر, يتوضح: يلمع ويبرق.

(4) الوعساء: الرملة السهلة, الطلا: ولد الظبية.

(5) الأعطاف: جمع عطف وهو الجانب.

(6) ذو الرمة، **ديوان ذي الرمة**, ص 31.

(7) الهيوم: الذي ذهب عقله.

سَرَى ثُمَّ أغْفى وَقْعةً عِندَ ضَامرٍ مَطيَّـةِ رَحّـالٍ كَـثيرِ المَـذاهبِ
بِـريحِ الخُزامـى هَيَّجَتهـا وَخَبطـةٍ مِن الطَّلِّ أنفاسُ الرِّياحِ اللَّواغـبِ[2]

وعندما تزوجت لبنى، قال قيس وقد قاده اليأس إلى التخيل الذي قد يؤدي به إلى بعض السلو ما دام تحقيق أمله في واقع الحياة مستحيلاً [من الطويل]:[3]

فإنْ تَكُ لُبنى قَد أتَى دُونَ قُربِها حِجـابٌ مَنيـعٌ مـا إليـهِ سَـبيلُ
فـإنَّ نسـيمَ الجـوِّ يَجمـعُ بَينَنـا وَنُبصـرُ قِـرنَ الشـمسِ حِـينَ تـزولُ
وأرواحُنـا باللَّيـلِ في الحَـيِّ تَلتقـي وَنَعلـمُ أنَّـا بالنَّهـارِ نَقيـلُ
وَتَجمعُنـا الأرضُ القَـرارُ وفوقَنـا سَمَاءٌ نَـرى فِيهـا النُّجـومَ تَجـولُ[4]
إلى أنْ يعودَ الدَّهرُ سِلْما وَتَنْقضـي تِـراتٌ بِغاهـا عنـدَنا وذحـولُ[5]

إن قيساً يحاول أن يخلق لنفسه جواً من التسامي يصبره ويأخذ بيده، ولكن المبالغة الشديدة في تخيله بعدت به عن الجانب الذي ابتغاه، وبدت وقد جنحت به إلى جانب اليأس والقنوط.

قيس بن ذريح يرضيه أن يضمه ولبنى الكون الفسيح ليلاً ونهاراً ، فهما يستظلان بسماء واحدة، ويلفهما ليل واحد، ويرقبان معاً ضوء فجر واحد، ويتنسمان معاً هواءً واحداً، ويشاهدان شمساً واحدة سعة الغروب، وهكذا

---

(1) شقة: سفر بعيد, زولاً: خفيفاً, جراز: قاطع.

(2) اللواغب: الرياح اللينة.

(3) قيس بن ذريح, **ديوان قيس بن ذريح**, ص 107 – 108.

(4) القرار: الثبات.

(5) تِرات: شدائد, ذحول: الثأر والعداوة.

تتسع تجربة الشاعر، وينفسح خياله اتساع الكون كله ورحابته، يقول قيس [من الطويل]:[1]

أَليستْ لُبينى تَحتَ سَقفٍ يُكنُّها ... وإيايَ هذا إنْ نأتْ لِي نَافعُ

وَيَلبسُنا اللَّيلُ البَهيمُ إذا دَجَا ... وَنُبصرُ ضَوءَ الصُّبحِ والفَجرُ سَاطعُ[2]

تَطأُ تَحتَ رجلِيْها بِساطاً وَبَعضَهُ ... أَطأهُ برجلي ليسَ يَطويهِ مَانعُ

كان طبيعياً وقد حل بقيس بن الملوح ما حل به من لوثة هي أقرب إلى الجنون، وانصرافه عن الدنيا بكل ما فيها، وانحصار همه في حب ليلى، وذرف الدمع على فراقها، والهيام بها في الفيافي والوهاد يعايش الوحوش ويأنس إليها علّ ذلك ينسيه إياها، أو يقربه – تخيلاً – إلى ساحتها ووصالها. كان طبيعياً أن يحمله أبوه وإخوته، وبعض بني أعمامه إلى مكة لزيارة البيت الحرام، وأداء فريضة الحج مثلما حدث مع سميه ومعاصره قيس بن ذريح، ولم يشغله ذلك عن ذكر ليلى شعراً جميلاً في كل محل طافت به قدماه في منى وعرفه.....

قيل لواحد من بني مخزوم: من أشعر الناس ممن قال شعراً في منى ومكة وعرفه؟ فقال: أصحابنا القرشيون، ولكن أحسن المجنون حيث يقول [من الطويل]:[3]

وَداعٍ دَعا إذْ نحنُ في الخَيفِ مِن مِنىً ... فَهيَّجَ أَحزانَ الفؤادِ ومَا يَدري

دَعَا باسْم لَيْلِى غَيرَهَا فَكأنَّما ... أَطارَ بِلَيلى طَائراً كانَ في صدري

دَعَا باسْمِ لَيْلى ضَلَّلَ اللهُ سَعيَهُ ... وَلَيلى بِأرضٍ عَنهُ نَازحةٌ قَفْرِ

---

(1) قيس بن ذريح، **ديوان قيس بن ذريح**، ص 79.

(2) البهيم: الأسود.

(3) قيس بن الملوح، **ديوان قيس بن الملوح**، ص 33.

ولا يكاد قيس ينتقل من منسك إلى آخر إلا وتتزاحم عليه خيالات ليلى، فينسى التلبية والتكبير، يقول [من الطويل]:[1]

وَلَم أرَ لَيْلى بَعدَ مَوقفِ سَاعةٍ بِخيفِ مِنىً تَرْمي جِمارَ

وَيُبْدي الحَصَى مِنْها إذا قَذَفتْ بِهِ مِن البَردِ أَطرافُ البَنانِ المُخضَّبِ

فَأصبحتُ مِن لَيْلى الغَداةَ كَناظِرٍ مَعَ الصُّبحِ في أَعْقابِ نَجْمٍ مُغْرِبِ

وهناك صورة التقطها جرير بكلّ دقّة، وكأنما هو مصور محترف حين التقط منظر أشجار الدوم وقد انعكس عليها السَّراب فجعلها تبدو متألقةً زاهيةً كأنما منظرها منظر الظَّعائن بما ترتديه من ثيابٍ جميلة براقة. وفي ذلك قال جرير [من البسيط]:[3]

قَالُوا نَرى الآلَ يَزْهى الدُّومَ أو يا بُعدَ مَنْظرِهم ذَاكَ الَّذي

وهذه الصورة تعكس مدى حزن جرير على فراق أحبته لدرجة أنه أصبح يتخيل صورهم مجسمةً في أشياء أخرى غيرهم، وكأنه بذلك يعيش أحلام اليقظة التي سرعان ما تتلاشى وتختفي.

والحقيقة أني رأيت من خلال تلك الصور المختارة والمنتقاة بعناية فائقة، مهارةَ جريرٍ في التعبير الدقيق عن نفسيته وما يختلجها من مشاعر جياشة، وهموم فياضة، فلم يعجز عن أن يصف وصفًا كاملاً تلك الحالة التي يعيشها عندما فارقه أحبابه، ولم يخنه التعبير مطْلقًا في الكشف عن كلّ ما استتر في أعماق أعماق

---

(1) المصدر السابق, ص 81.

(2) المحصب: موضع الجمار بمنى.

(3) جرير، **ديوان جرير**، ص 180.

(4) يزهى: يعلو ويرتفع، الدوم: شجر يشبه النخيل.

نفسه، بل قد أبدع كثيراً عندما اختتم تلك الصور بما يعيشه ويحسّه كل من يخشى الفراق من رغبة جامحةٍ في أن يتأخر المَفارِق قليلاً عن الرحيل ليتلذّذ بالجلوس معه، أو الأنس بالحديث إليه ولو لوقْت قصير. وهذا ما جعل جريراً يصوغ ذلك الشعور النفْسِي في قوله [من البسيط]:[1]

نَادى المُنَادي بَينَ الحُبِّ فابْتَكروا مِنَّا بَكُوراً فما ارْتَابُوا وَمَا انْتَظَرُوا

فجرير يوضح في هذا البيت سرعة رحيل الأحباب بمجرد أن نادى المنادي بالرحيل، ويؤكد على تلك السرعة بقوله: فما ارتابوا وما انتظروا، وهذه الألفاظ التي اختارها جرير تعكس حرصه الشديد على تريث أحبابه، وبقائهم في الحي ولو للَحظات.

ومن قصائد جرير التي تتسم بالسمو في الخيال، قوله [من الوافر]:[2]

أَلا حَيِّ الدِّيارَ بِسُعدَ إِنِّي أُحِبُّ لِحُبِّ فاطمةَ الدِّيارا

أراد الظَّاعنونَ لَيَحْزُنُوني فَهَاجوا صَدعَ قَلْبي فاسْتَطارا

أبيتُ اللَّيلَ أَرقبُ كُلَّ نَجْمٍ تَعَرَّضَ حَيثُ أَنْجدَ ثُمَّ غَارا

وجرير كان بارعاً فيما نظمه من نسيب رقيق سهل يُخيل إليك أحياناً أنه نثر مرسل إذ نجد أسلوباً شعرياً جديداً يلائم النغمات والإيقاعات الجديدة، وجرير يمثل الشعر الشعبي الذي يتحرى السهولة والبساطة والقرب من حديث الناس، يقول [من البسيط]:[3]

قُلْ للدِّيار سَقَى أطلالَكِ المَطرُ قَدْ هِجتُ شَوْقاً فَماذا تَرْجعُ الذِّكرُ

---

(1) جرير، **ديوان جرير**، ص 180.

(2) جرير، **ديوان جرير**، ص 216.

(3) المصدر السابق، ص 196.

أســقيتِ مُحْــتفلاً يسَــتنُ وابلُــهُ أوْ هَاطِلــاً مُرْثعِنــاً صَــوبُه دُرَرُ[1]

إنَّ الفؤادَ مَع الظُّعْنِ الّـتي بَكَـرتْ مِن ذِي طُلـوحٍ وَحَالـتْ دُونَـهُ البَصَـرُ

إن لابن الدمينة (ت: 130ه) مع أميمة قصة حب نظيفة طويلة إذ كان من فرط حبه لها وتعلقه بها يتمنى أن يعيشا معاً يرعيان في النجود، ويختفيان فيها، أو تحملهما طيور القطا وتحلق بهما بعيداً في أجواء الفضاء، وفي ذلك يقول [من البسيط]:[2]

يَــا لَيْتَنــا فَــرَدا وَحْــشٍ مَعــاً نَرْعـى المِتـانَ ونخْفَـى في فَيافِيهـا[3]

أَوْ ليتَ كُدْرَ القَطَا حَلَّقْنَ بِي وَبِهـا دُونَ السَّــماءِ فَعِشْــنا في خَوافِيهــا

أَكْثرتُ من لَيْتَني لَـوْ كـانَ يَنْفَعُنِـي وَمِن مُنَى الـنَّفْسِ لَـوْ تُعْطـى أمانِيهـا

لقد طرق أكثر من واحد من الشعراء العشاق هذا التمني تمني الإنفراد بصاحبته حتى لا يراهما الناس، ولكنهم لم يبلغوا في هـذا الشـأن مـا بلغـه ابـن الدمينة من رقة القول ورقي الخيال.

رغبات شعراء الغزل العذريين لم تكبت تماماً، وأنها كانـت تطفـو علـى سطح خيالهم، فتداعبه من حين لآخر، فقد كان لتوبة بـن حمـير حاجـة في ليلـى

---

(1) يستن: ينصب, مرثعناً: متساقط في بطء, الدرر: الدفعة من المطر.

(2) ابن الدمينة، عبد الله بن عبيد الله (ت: 130هـ)، **ديـوان ابـن الدمينـة**, تحقيـق: أحمـد راتـب النفـاخ, القاهرة: مكتبة دار العروبة, مصر, 1979م، ص 150.

(3) الفَرَد: المنفرد, المتان: جمع متن وهو ما غلظ من الأرض.

الأخيلية (ت: 80 ه) نزعت نفسه إليها، فأسر بها لصاحبته، ولكنها سرعان ما ردته إلى ما ينبغي لمثله من العفة قائلة [من الطويل]:[1]

وَذِي حَاجةٍ قُلْنا لَهُ لا تُبحْ بِها فَلَيسَ إليها مَا حَيِيْتَ سَبيلُ

لَنَا صَاحبٌ لا يَنْبَغي أنْ نَخونَهُ وَأَنتَ لأُخْرى صَاحِبٌ وَخَليلُ

المحب العذري لم تتبرأ دوافعه تمام البراءة من المتعة الجسدية، وإن كانت هذه الرغبات ظلت حبيسة خياله الشعري لم تتجاوزه إلى الواقع، إذ لم يكن باستطاعة البدوية المعشوقة أن تمنح صاحبها شيئاً من هذه المتعة حتى لو أرادت.

إذا كان عمر بن أبي ربيعة يصور في أشعاره ما يتخيله من أحاديث تدور بينه وبين صويحباته يكون هو فيها محور أحاديثهن، والحب عند عمر عاطفة مشتركة، وإعجاب متبادل، فكلما أفصحت له صاحبته عن حبها أفصح هو عن حب لا يقل حرارة وإخلاصاً[2].

إن هذا الرأي يعد حديث عمر حقيقة ينقلها في أشعاره، وليس فناً اختاره انسجاماً مع شخصيته التي يصورها، البطل المترف الذي تسعى إليه الفتيات كما يسعى إليهن. إنه فن جديد أوجده عمر، ويذكر عمر في إحدى قصائده حبه ودموعه التي تسيل على خده، ولكنه يفصل في وصف الفتاة التي أحبها واكتشف أنها متعلقة به، ففصل في هذا المعنى من خلال حوار مع فتيات كانت فيهن هند التي عناها بغزله، يقول [من الرمل]:[3]

وَلَقَد أَذْكُرُ إذ قُلْتُ لَهَا ودَمُوعي فَوقَ خَدْي تَطَّرِدْ

---

(1) ليلى الأخيلية, **ديوان ليلى الأخيلية**, بيروت: دار صادر للطباعة والنشر, لبنان، 1998م، ص 13.

(2) ينظر: القط, عبدالقادر, **في الشعر الإسلامي والأموي**, ص 198.

(3) عمر بن أبي ربيعة, **ديوان عمر بن أبي ربيعة**, ص 54.

قلتُ مَن أنتِ فَقالتْ أنا من ... شَفَّهُ الوَجْدُ وأبْلاهُ الكَمَدْ
نَحنُ أَهلُ الخَيْفِ مِن أهلِ مِنىً ... مَا لِمقْتُولٍ قَتَلْناهُ قَوَدْ
قُلتُ أَهلاً أَنتمُ بُغْيتنا ... فَتسمَّينَ فَقالتْ أنا هِنْدْ
حَدثُوني أَنَّها نَفَثتْ ... عُقَداً يا حَبْذا تِلكَ العُقَدْ
كُلَّما قُلتُ مَتَى مِيعادُنا ... ضَحِكتْ هِندٌ وَقالتْ بَعْدَ غَدْ

ومن الخيال الفني عند عمر أن سكينة بنت الحسين، ومعها نساء من شريفات المدينة أرسلن إلى عمر، وقد تشوقن إلى لقائه بعد أن تذكرن حلاوة شعره وحسن ظرفه أن يوافيهن في مكان وموعد محددين، فقضى بينهن وقتاً طويلاً من الليل ينشدهن ويحادثهن، ثم عاد إلى مكة، وقال [من الكامل]:[1]

قَالتْ سُكينةُ والدُّموعُ ذَوارِفٌ ... مِنها على الخَدَّينِ والجِلْبابِ
ليتَ المُغيريّ الَّذِي لمْ نَجزْهُ ... فِيما أَطالَ تَصيُّدي وطِلابي
كانَتْ تَردُ لَنا المُنى أَيَّامَنا ... إذ لا نُلامُ على هَوىً وَتَصابي

هذا الشعر لم يغضب سكينة لأنها هي وغيرها من الشريفات اللائي شبب بهن عمر، وغير عمر من شعراء حضر الحجاز الغزليين كن يفهمن مثل هذا الشعر على أنه زاد فني يجدن فيه متعة بريئة.

وقد يضفي عمر على تجربته الشعرية بعداً آخراً متخيلاً نرى من خلاله أتراب صاحبته، وقد استشعرن رغبة الحبيبين في لقاء منفرد لفترة وجيزة، ولكن على مقربة منهن رعاية لحق الهوى من ناحية، ومراعاة لقيم المجتمع المتحضر المحافظ معاً من ناحية أخرى، فيدعين حاجتهن إلى التجول في السهل القريب،

(1) المصدر السابق, ص 33.

وتظهر صاحبتهن تمنعها على هذا الإحتيال الذي دبرته في مكر ظريف إرضاءً للشاعر المحب، يقول عمر [من الطويل]:[1]

فَسلَّمتُ واستأنستُ خيفةَ أن ... عَدُوّ مَكاني أو يَرى كَاشِحٌ فِعْلي

فَقالتْ وأرْخَتْ جَانبَ السِّترِ ... مَعي فَتحدَّثْ غيرَ ذِي رِقبةٍ أهلي

فَقلتُ لَها مَا بي لَهم مِن تَرقبٍ ... وَلكنّ سِرِّي لَيسَ يَحملُهُ مِثلي

فَلمَّا اقْتَصرن دُونهنَ حَدِيثاً ... وَهنّ طَبيباتٌ بِحاجةِ ذِي التَّبْلِ[2]

عَرَفنَ الَّذي تَهْوى فَقُلنَ لها ... نَطُفْ سَاعةً في طِيبِ لَيلٍ وفي

فَقالت فَلا تَلبثنَ قُلنَ تَحدَّثي ... أتَيْناكِ وانسبْنَ انْسيابَ مَها الرَّملِ

فَقُمنَ وَقَد أفْهمنَ ذا اللُّبِّ أنَّما ... فَعلْنَ الَّذي يَفْعلْنَ في ذَاكَ مِن

كثرت النساء حول عمر، وكل منهن حريصة على التودد إليه واحتلال مكان بارز في شعره الغزل، ويُخيل إلينا أن كثيراً من هؤلاء كن يتصدين له عن عمد، ويشجعنه على التغزل بهن إرضاءً لغرورهن، وتنويهاً بجمالهن، وحباً للتحدث بأخبارهن، فمما يذكر أن عمر لما شبب بفاطمة بنت عبدالملك بن مروان في قوله [من الخفيف]:[3]

افْعَلي بالأَسيرِ إحْدى ثَلاثٍ ... وافْهَميهنَ ثُمَّ رُدي جَوابي

اقْتُليهِ قَتلاً سَريعاً مُرِيحاً ... لَا تَكُوني عَليهِ سَوطَ عَذابِ

أو صَليهِ وَصْلاً يُقرُّ عَليهِ ... إنَّ شرَّ الوِصالِ وَصلُ الكَذَّابِ

---

(1) عمر بن أبي ربيعة، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، ص 153.

(2) ذي التبل: سقيم الفؤاد.

(3) عمر بن أبي ربيعة، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، ص 24.

أعطت الذي جاء بالأبيات لكل بيت عشرة دنانير.

2. الوصف:

الخيال العربي منتزع من البيئة، فقد تناول الشعراء الطبيعة جزءً مهماً من أركان صورهم الفنية إذ أن بعض الشعراء وصفوا الطبيعة كما هي في الحياة، وبعضهم الآخر تناولها مثالياً عن طريق الفلسفة والخيال[1].

الأخطل (ت: 92ه) يشبه صوت الخمر وقد صُب عليها الماء، يقول [من الطويل]:[2]

عَزَّ الشَّرابُ فأقبلتْ مَشروبةً هَدرَ الدنانُ بِها هَديرَ الأَفْحلِ

شبه الأخطل صوت الخمر بهدير الإبل، حيث ينتزع تشبيهه من الصحراء (الجمل)

هناك صور بديعة الخيال تتردد كثيراً في شعر جرير يربط فيها بين الصبح أو البرق، والجواد الأشقر، يقول [من الوافر]:[3]

كأنَّ الصُّبحَ أبلقُ ذو حُجولٍ يشبُّ وراءَ قُنْبلةٍ وِراد[4]

وقوله [من الوافر]:[5]

سَمتْ لي نظرةٌ فرأيتُ بَلَقاً تِهاميّاً فَراجعَني ادّكاري[1]

---

(1) ينظر: أمين, أحمد, **النقد الأدبي**, بيروت: طباعة دار الكتاب العربي, لبنان، 1952م، ص 102.

(2) الأخطل, **ديوان الأخطل**, ص 286.

(3) جرير, **ديوان جرير**, ص 94.

(4) يشب: يرفع يديه, القنبلة: الجماعة

(5) جرير, **ديوان جرير**, ص 147.

يَقـــولُ النَّـــاظرونَ إلى سَـــنَاهُ نَـرى بُلقـاً شمَسْـنَ عَلـى مِهـارِ[2]

وقوله [من البسيط]:[3]

أسقي المَنازلَ بينَ الـدّامِ والأُدَمـي عـــينٌ تَحلَّـــبُ بالسَّـــعدينِ مِـــدْرارُ

كأنمـا بَرْقُهـا والـوَدْقُ مُنضَـرجٌ بُلْـقٌ تَكشَّـفُ بـينَ البُلْـقِ أمْهـارُ[4]

وقوله [من الطويل]:[5]

أنخنـا فسَـبحْنا ونـورتِ السُـرى بأعرافِ وَردِ اللـونِ بُلـقٍ شـواكله[6]

وقوله [من البسيط]:[7]

'مسى بَنوها وَقَـد جَلـت مصـيبتُهم مثـلَ النُّجـومِ هَـوى مِـن بينهـا القَمـر

كَنَّـا كـأنجمِ ليـلٍ بينَهـا قمـرٌ يجلـو الـدُّجى فَهـوى مِـن بينِهـا القمـرُ

جرير ينتزع خياله، وتشبيهه من الصحراء، فهو رجل بـدوي يـرى السـماء والصحراء، ويشبهها بالنجوم والقمر.

يقـول الراعـي النميري (ت: 90 ه) يصـف ذئبـاً أنحلـه الجـوع [مـن الكامل]:[1]

---

(1) بلقاً: خيولاً بلقاء.

(2) شمسن: امتنعن.

(3) جرير، **ديوان جرير**، ص 152

(4) الودق: المطر، منضرج: متشقق.

(5) جرير، **ديوان جرير**، ص 386.

(6) أعراف: جمع عرف وهو شعر العنق، ورد اللون: أحمر اللون، وأراد به الصبح، شواكل: جمع شاكلة وهي الخاصرة.

(7) جرير، **ديوان جرير**، ص 229.

مُتَوشِحُ الأَقْرابِ فِيه نَهمةٌ نَهشُ اليدينِ تَخالُهُ مَشْكولا[2]

كَدُخانِ مُرْتجِلٍ بأعلى تَلْعة غَرثانُ ضَرمٍ عَرْفجاً مَبْلولا[3]

أتعرف أجمل من هذا الخيال؟ ذئب ناحل يعدو يشبهه الشاعر بالدخان، تشبيه بدوي محض منتزع من صور الحياة اليومية، وهو على بساطته لا يتفتق إلا لمخيلة فطنة متوقدة. الخيال العربي خصب من ناحية "التصوير والتأليف".

هناك صور بديعة الخيال تتردد في شعر الفرزدق (ت: 114ه) يربط فيها بين الصبح أو البرق والجواد الأشقر، يقول الفرزدق مشيراً إلى رفيق رحلة أضر به طول السرى [من الطويل]:[4]

جَرَرنا وفدَّيناهُ حتَّى كأنَّما يَرى بهَوادِي الصُّبحِ قَنبلَةً شُقرا[5]

وتقوم الأصوات عند ذي الرمة مقام "الموسيقى التصويرية" لتلك الدراما الصحراوية الفاجعة، ويُخيل إلى الشاعر في وحشته أنه يسمع عزيف الجن وقرع طبولهم، مما يزيد من رهبة المنظر وعمق المأساة، يقول ذو الرمة [من الطويل]:[6]

---

(1) الراعي النميري، **ديوان الراعي النميري**، ص 139 – 140.

(2) متوشح الأقراب: متقلد السيف، النهمة: الإفراط في الشهوة، نهش اليدين: خفيف اليدين، مشكولا: مقيدًا.

(3) تلعة: تلة، غرثان: شدة الجوع، ضرم: مشتعل.

(4) الفرزدق، همام بن غالب، **ديوان الفرزدق**، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، شرح: محمد ناصر الدين، ط 2، 1994م، ص 22.

(5) هوادي الصبح: أوائله.

(6) ذو الرمة، **ديوان ذي الرمة**، ص 52.

فَـلاةٌ لصـوتِ الجـنِّ في مُنكراتِهـا هَزيـزٌ وللأبـوامِ فيهـا نَـوائِحُ[1]

ويقول [من الطويل]:[2]

ورَمـلٌ عَزيـفِ الجـنِّ في عُقداتـهِ هـدوءً كَتِضـراب المُغـنّينَ بالطَّبـلِ

ويقول [من البسيط]:[3]

للجـنِ بالليـلِ في حافاتِهـا زَجَـلٌ كمـا تَنـاوحَ يَـومِ الـرِّيحِ عَيشُـومُ[4]

هَنّـا وهِنّـا ومـن هُنـا لهـنَّ بِهـا ذاتَ الشّـمائلِ والأيْمـانِ هَينـومُ[5]

دَويـةً ودُجـى لَيـلٍ كأنَّهمـا يَـمٌ تـراطنَ في حَافاتـهِ الـرُّومُ

خَـلاءً تَحِـنُّ الـرّيحُ أو كُـلَّ بُكْـرةٍ بِها مِن خصاصِ الرَّمثِ كُـلَّ ظَـلامُ[6]

وللـوحشِ والجنّـانِ كُـلّ عَشـيَّةٍ بِهـا خِلفـةٌ مِـن عـازفٍ وبُغـامُ[7]

إن ذا الرمة يتمثل الرعب المقيم بالصحراء ليلاً تمثلاً فريداً، وهو يتخيل صوت الجن يأتي من هنا ومن هنا، ومن شمال ويمين، فضلاً عن تلك المزاوجة المخيفة بين الصحراء والليل التي تخلق منهما بحراً زاخراً بالأصوات غير المفهومة مما يزيد في الخوف درجة أو درجات، وإذا كان ذو الرمة قد جاء بهذه الصورة الدقيقة البارعة المخيفة لليل الصحراء، فإنه يدفع إلينا بصورة أخرى بارعة

---

(1) الهزيز: صوت الريح, الأبوام: جمع بومة.

(2) ذو الرمة, **ديوان ذي الرمة**, ص 295.

(3) المصدر السابق, ص 257.

(4) زجل: صوت, عيشوم: نبات يصدر صوتاً إذا هبت عليه الريح.

(5) هنا وهنا: للجن صوت يسمع هنا وهناك, هينوم: هينمة صوت مختلط غير مفهوم.

(6) خصائص الرمث: الفروج بين أغصان الشجر.

(7) خلفة: متعاقبة.

لنفس الصحراء وليلها، ولكنها هذه المرة صورة أنيسة حينما يتخيل أن لها صوتاً كأنه غناء الإنسان وترجيحه، وذلك في قول ذي الرمة [من الطويل]:[1]

ودويـةٍ مثـلَ السـماءِ اعتسـفتُها وقد صـبغَ اللَّيـلُ الحَصـى بسَـوادِ[2]

بها مِن حسيسِ القَفرِ صَـوتٌ كأنَّـه غِنـاءُ أناسـيٍّ بهـا وتَنَـادِ[3]

يرى ذو الرمة الصحراء دائرة مفرغـة، بحيـث يصـور لـه خيالـه بسـبب اتساع هذه المهامه وترامیها أنه وصحبه يدورون في تلك الدائرة، يسير فيها قومه حتى يصيبهم الكلال، وكأنهم يتحركون وقوفاً، فيصبحون حيث أمسـوا، يقـول [من الطويل]:[4]

ومَهمـهٍ دليلُـهُ مطـوحُ يـدأبُ فيـهِ القـومُ حتـى طلَحـوا[5]

ثـم يظلـونَ كـأن لم يبرَحـوا كأنمـا أمسـوا بحيـثُ أصـبحوا

نستنتج أن خيال الشاعر الأموي دائم اليقظة لالتماس الصور من الكمال وعقد وجوه شبه بينها وبين ما يصفه من أشياء أو أحياء أو خواطر أو عواطف، ولعل ذلك ما طبع الشعر العربي القديم بتلك السمة الغالبة من الرصد الخارجي اكتفاءً بعقد الصلات بين ظواهر الأشياء التي قد تبدو بعيدة الصلة أو متناقضة أو مبعثرة يجمعها خيال الشاعر الراصد، ويبث من الوشائج ما يجعل بعضها بديلاً لبعض[6].

---

(1) ذو الرمة، **ديوان ذي الرمة**، ص 69.

(2) الدوية: الفلاة.

(3) الحسيس: صوت الجن.

(4) ذو الرمة، **ديوان ذي الرمة**، ص 190.

(5) طلحوا: أصابهم الكلال والإجهاد.

(6) ينظر: القط، عبد القادر، **في الشعر الإسلامي والأموي**، ص 220.

3. النقائض:

شعر جرير حافل بألوان الخيال، وخَلق الصور الجديدة المبتكرة. من ذلك ما دار في المجالس الأدبية، فقد روى أن جريراً والفرزدق اجتمعا عند بشر بن مروان، فقال لهما بشر: إنكما قد تقارضتما الأشعار، وتطالبتما الآثار، وتقاولتما الفخر، وتهاجيتما، فأما الهجاء فليست بي إليه حاجة فجدّدا بين يدي فخراً، واتركاني مما مضى.

فقال الفرزدق [من الطويل]:[1]

فَنحنُ السَّنامُ والمَناسمُ غيرُنا ... فمنْ ذا يُساوي بالسَّنامِ المَناسِما

فقال جرير [من الطويل]:[2]

على مَوضعِ الأستاهِ أنتم زَعمتمُ ... وَكُلُّ سَنامٍ تَابعٌ للغَلاصِمِ

فقال الفرزدق [من الطويل]:[3]

على محرثٍ للفرثِ أنتم زعمتمُ ... ألا إنَّ فَوق الغلصماتِ الجَماحِمِ

فقال جرير [من الطويل]:[4]

وأنبأتمونا أنَّكُم هَامُ قَوْمِكم ... ولا هامَ إلا تَابعٌ للخَراطِمِ

قال الفرزدق [من الطويل]:[5]

فنحنُ الزمامُ القائدُ المقتدَى بهِ ... مِن النَّاسِ ما زِلنَا ولسْنا لَهازِما

---

(1) الفرزدق، **ديوان الفرزدق**، ص 51.

(2) جرير، **ديوان جرير**، 2 / 1007.

(3) الفرزدق، **ديوان الفرزدق**، ص 56.

(4) جرير، **ديوان جرير**، 2 / 1018.

(5) الفرزدق، **ديوان الفرزدق**، ص 63.

فقال جرير [من الطويل]:[1]

فَـنحنُ بَـني زَيـدٍ قَطعْنـا زِمامِهـا فَتاهـتْ كَسـارٍ طَـائشِ الـرَأسِ عَـارمِ

فقال بشر: غلبته يا جرير بقطعك الزمام، وذهابك بالناقة وأحسن الجائزة لهما وفضل جريراً[2].

وقد استمد جرير صوره من المشاهدات الحسية حوله، وكانت تشبيهاته واستعاراته مأخوذة من البيئة والمجتمع الذي عاش فيه. ومن الصعب على الشاعر إنشاء عمل أدبي بمعزل عن الواقع الاجتماعي الذي يتفاعل معه، فالصور الخيالية تأثرت بالبيئة، يقول ابن طباطبا العلوي (ت: 322هـ): "واعلم أن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها وهم أهل وبر، صحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلافها من شتاء وربيع، وصيف وخريف، من ماء، وهواء، ونار وجبل، ونبات وحيوان وجماد، وناطق ومتحرك وساكن، وكل متولد من وقت نشوته وفي حال نموه إلى حال انتهائه، فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها، في رخائها وشدتها، ورضاها، وغضبها، وفرحها وغمها، وأمنها، وخوفها، وصحتها، وسقمها، والحالات المتصرفة في خلقها،

(1) جرير، **ديوان جرير**, 2 / 1039.

(2) الشايب، أحمد، **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، ط 3، مكتبة النهضة المصرية، 1998م، ص 170.

وخلقها من حال الطفولة إلى حال الهرم وفي حال الحياة إلى حال الموت، فشبهت الشيء بمثله صادقاً على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها[1].

ومن صور جرير الخيالية: التصوير بالقرد، وأكثر ما ترتبط عنده بالفرزدق؛ لما يراه من مناسبة صفاته وأفعاله له. ومن ذلك قوله مخاطباً زوجة الفرزدق [من الطويل]:[2]

أمْسَى الفَـرزْدقُ يـا نُـوارُ كأنَّـهُ قِـردٌ يَحـثُ علـى الزِّنـاءِ قُـرُودا

يخبر في هـذا البيـت نـوارة - زوجـة الفـرزدق - فسـاد زوجهـا وارتكابـه الفواحش، ويشبهه بالقرد من ناحية نجاسته وخبثه، وقد ضرب بـالقرد المثـل في الزنا وقيل: "أزنى من القرد"[3]، واختار الأداة "كأن" للدلالة على شدة المشابهة بين الفرزدق والقرد، يقول ابن جني (ت: 392هـ): "ومن إصلاح اللفظ قولهم: كأن زيداً عمرو، اعلم أن أصل هذا الكلام: زيـدٌ كعمـرو، ثـم أرادوا توكيـد الخـبر فزادوا فيه "إنّ" فقالوا: إن زيداً كعمرو، ثم إنهم بالغوا في توكيد التشـبيه، فقـدموا حرفاً إلى أوّل الكلام عناية به وإعلاماً أن عقد الكلام عليه، فلما تقدمت الكاف وهي جارة، لم تجر أن تباشر "إنّ" لأنها ينقطع عنها ما قبلها من العوامـل، فوجـب لذلك فتحها، فقالوا: كأن زيداً عمرو"[4].

---

(1) العلوي، ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: طه زغلول سلام، (د . م)، 1956م، 10 – 11.

(2) جرير، **ديوان جرير**، 1/ 340.

(3) الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد، **معجم الأمثال**، تحقيق: قصي حسين، دار الشـمال للطباعـة والنشـر والتوزيع، 1990م، ص 304.

(4) ابن جني، أبو الفتح عثمان، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ط 4، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب، 1999م، 1/ 318.

ثم لاحظ عمق تصويره لنجاسة الفرزدق حيث قال: "قرد يحث على الزناء قروداً" فلم يكتف بجعله قرداً بل أوغل في تصوير فحشه وقبحه بأن جعله يحث على الزنا وفي اختيار الفعل "يحث" دون "يدعو" مثلاً؛ إشارة إلى شدة حرصه على الزنا وتشجيع الآخرين لارتكاب الفواحش، كما أن تقديم الجار والمجرور "على الزنا" على المفعول "قروداً" يؤكد أهمية فعل الزنا عند الفرزدق، وقد أظهر الشاعر صورة المهجو في صورة تركيبية منفرة محاطة بغلاف العتمة والسواد والظلمة والقبح وسوء المنظر. بينما جاءت صورة المهجو أعني الفرزدق في موضع آخر تجسد منظر جمع بين النفور من الشيب وحركة القرد، قال [من الطويل]:[1]

أَرى الشَّيبَ في وجهِ الفَرزدقِ قَد عَلا لهازمَ قردٍ رنّحتهُ الصَّواقعُ

فالشيب هنا قد غلب على وجه الفرزدق وتحت حنكه، فأصبح كالقرد المترنح تحت الصواقع.

وفي إظهار الفرزدق بحالة من السكر وغيره في قوله: "رنحته الصواقع"؛ تأكيد لفكرة فحش الفرزدق، وخبثه وفساده، ثم تأمل كلمة "رنحته" وأثرها في رسم صورة المتخبط المتمايل الفاقد للتوازن.

كما يصور جرير الفرزدق بالقرد في الخيانة وعدم الأمانة فيقول [من الطويل]:[2]

وَمَا كانَ جَاراً لِلفَرزْدقِ مُسلمٌ لِيأمنَ قِرداً لَيْلهُ غَيرُ نَائمِ

(1) جرير، **ديوان جرير**، 2/ 923.

(2) جرير، **ديوان جرير**، 2/ 1001.

وأصل تركيب الكلام: وما كان رجل مسلم جاراً للفرزدق ليأمن....، ولكنه قدم خبر كان "جاراً للفرزدق" على اسمها "مسلم"؛ لأن الجوار أحق بالأمن وعدم الخيانة، وفي ذلك يقول النبي ﷺ: (والله لا يؤمن والله لا يؤمن والله لا يؤمن) قالوا: وما ذاك يا رسول الله، قال: (الجار لا يأمن جاره بوائقه)، قالوا يا رسول الله، وما بوائقه؟ قال: (شرَّه)[1]. كما حذف الموصوف (الرجل) وذكرت الصفة (مسلم)؛ للإشارة إلى أن المسلم أولى بعدم خيانته وتجاوز حدوده. وفي عدم ذكر المشبه (الفرزدق) في "ليأمن قرداً" إيحاء بأنهما شيء واحد وكأنه القرد بعينه، وهنا تظهر بلاغة التشبيه في صورتها التمثيلية. كما أن وراء الكناية "ليله غير نائم" وتأكيد لفجور الفرزدق وفساده، وهنا جمع الشاعر في صوره التخييلية بين سواد الليل وعتمة المنظر وقبح وجه القرد.

كما أن من التصوير بالقرد في شعره، قوله [من الطويل]:[2]

أمنْ سَفهِ الأَحلامِ جَاؤوا بِقردِهم إليَّ، ومَا قردٌ لِقرمٍ يُصاولُهْ

بعد أن يفخر جرير بنفسه [من الطويل]:[3]

أنا الدَّهرُ يُفني المَوتَ والدَّهرُ خَالدٌ فَجِئني بمثْلِ الدَّهرِ شَيئاً يُطاولُهْ

ويخاطب الفرزدق ويطلب منه أن يأتيه بشيء مثل الدهر خلوداً، يشير إلى جهل بني مجاشع الذين دفعوا الفرزدق ليتصدى له، ويشبه الفرزدق بالقرد في سياق استفهام تعجبي توبيخي، وساعد على ذلك ورود الجناس في قوله: "وما

---

(1) البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي (ت: 256هـ)، **صحيح البخاري**، دار ابن كثير، 1414هـ كتاب الأدب، باب إثم من لا يأمن جاره بوائقه، 5/ 2240.

(2) جرير، **ديوان جرير**، 2/ 970.

(3) المصدر السابق، 2/ 981.

قردٌ لقرمٍ يصاوله" وما يحدثه من نغم موسيقى يلفت الانتباه إلى المعنى وهو عدم المساواة بين القرد والفحل في المبارزة.

ثم يزداد جرير سخرية بالفرزدق فينفي أن يكون إنساناً في الأصل [من الوافر]:[1]

وَهَلْ كَانَ الفَرزدقُ غَيرَ قِردٍ أَصابتْهُ الصَّواعقُ فَاسْتدارا

ورد تشبيه الفرزدق بالقرد في سياق الاستفهام الإنكاري؛ فهو ينكر على المخاطب عدم معرفته بأن الفرزدق كان قرداً، ثم تحول بفعل الصواعق إلى إنسان. وتظهر السخرية بجلاء في قوله: "فاستدارا"؛ أي قد تغير تغيراً كاملاً، وصار إنساناً.

ومن صور جرير الخيالية: التصوير بالخنزير، وقد ارتبطت في ديوانه بالأخطل؛ لأنه على دين النصارى الذين يحلون الخنزير طعاماً.

قال جرير [من البسيط]:[2]

إنَّ الأَخَيطلَ خِنزيرٌ أطافَ بهِ إحدَى الدَّواهي التَّي تُخشى وتُنْتَظرُ

لم يقف هجاء جرير لخصومه عند سلب كرامتهم ومكانتهم بل تجاوز ذلك إلى إنزالهم منزل الحيوان وتقبيح صورتهم، فهنا يشبه الأخطل بالخنزير، ووقع التشبيه في سياق الجملة الخبرية "إن الأخيطل خنزير" لتأكيد الشبه وتقريره فقد أصبحا شيئاً واحداً، ويفيد تصغير "الأخيطل" التحقير وتقليل شأن الخصم /

(1) المصدر السابق، 2/ 887.

(2) جرير، **ديوان جرير**، 2/ 156.

المهجو. ويُصور وقع شعره على الأخطل، وأنه كالمصيبة العظيمة التي يخشاها المرء فيقول "أطاف بإحدى الدواهي التي تخشى وتنتظر"، وفي البناء للمجهول وحذف الفاعل (تخشى وتنتظر) تهويل ينسجم مع تهويل وقع شعر جرير على الأخطل، وهذا الشطر أخذه جرير عن الأخطل في قوله [من البسيط]:[1]

وَقَد أصابتْ كِلاباً من عداوتِنا إحدى الدَّواهي التَّي تُخشى وتُنْتظرُ[2]

وقال جرير [من الطويل]:[3]

تَعدَّرْتَ يا خِنزيرَ تَغلبَ بَعدَما عَلِقْتَ بِحَبلي ذِي مُعَاسرةٍ شَغْبِ

يخاطب الأخطل ويلقبه بـ "خنزير تغلب"، وفي الإستعارة مبالغة في ذم الأخطل وفساده، ووراء التصوير في قوله: "علقت بحبلي ذي معاسرة شغب" إشارة إلى قوة جرير وانتصاره على الأخطل.

ويعلو صوت جرير في هجائه وسخريته من الأخطل في قوله [من الطويل]:[4]

لَعلَّكَ خِنزيرَ الكُناسةِ فاخرٌ إذا مُضرٌ مِنها تَسامَى بَنُو الحَرْبِ

الكناسة: موضع الزبالة، وتأمل تدرج الهجاء من "خنزير تغلب" إلى أن وصل إلى أعلاه في آخر القصيدة (خنزير الكناسة).

ومن صور جرير: التصوير بالكلب، ومنها قوله [من الطويل]:[5]

---

(1) الأخطل، **ديوان الأخطل**، ص 108.

(2) الدواهي: واحدها داهية وهي المصيبة.

(3) جرير، **ديوان جرير**، 2/ 633.

(4) جرير، **ديوان جرير**، 2/ 634.

(5) المصدر السابق، 2 / 643.

إذا أنْتَ لاقَيتَ البُعَيثَ وَجدتَـهُ أشحَّ على الزَّادِ الخَبيثِ مِن الكَلبِ

لاشك أن جريراً عند هجائه لخصمه يمعن ويشتد في إلقاء الضربات المتتالية من التبكيت والسخرية والتحقير على الخصم، فهنا قال: "وجدته أشح"، و "أشح" أفعل تفضيل؛ أي هو الأشح بين من تقارنه به من البخلاء، وقوله: "على الزاد" إذ الزاد ما يتزود به من الطعام والقوت، وإمعاناً في التبكيت والهجاء بإظهار البعيث شديد البخل والحرص وصف الزاد بالخبيث الذي يتخلص الناس منه الذي به عفن لا يؤكل، وأن البعيث أشد بخلاً على هذا الزاد الخبيث من الكلب! والسؤال هنا: لِمَ عبر بالكلب هنا، ولم يقل القرد أو الخنزير أو غيره من الحيوانات؟ والجواب: العرب تقول "أبخل من كلب على جيفة". كما تقول "ألأم من كلب على جيفة"[1]؛ فقد عرف عن الكلب حرصه وبخله على خبيث الطعام مثلما عرف عن الذئب خبثه.

ومن التصوير بالكلب أيضاً قول جرير [من الطويل]:[2]

وما زلتَ يا عِقدانُ بانِي سَوأةٍ تُناجِي بها نَفْساً لَئيماً ضَميرُها

العقدان: الكلب الملتوي الذنب[3]، يشبه جرير الفرزدق بالكلب الأعقد الذنب يُناجي نفسه اللئيمة بالشر، وفي الكناية "عقدان" إشارة إلى قِصَرِ الفرزدق وفساده.

---

(1) الجاحظ، **الحيوان**، 1/ 227.

(2) جرير، **ديوان جرير**، 2/ 883.

(3) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ع ق د)، 4/ 290.

وتأمل اختيار اسم الفاعل "باني" للدلالة على الاستمرار في الفساد والشر وثباته على ذلك، ثم التجريد في قوله "يناجي نفساً لئيماً ضميرها" فجعله يتحدث مع نفسه في مجلس سوء وكأنه يهذي، وأخرجه في صورة قبيحة فاسدة. ألا تلاحظ معي مدى انسجام النص الشعري وائتلافه وتماسك أجزائه؟!

يواجه جرير الفرزدق وكان عليه أولاً أن يقوّض له بناءه الذي يرتكز عليه، ويوضح له ما ينخر فيه من تفسخ وتحلل، ولم يكن أمامه إلا الفن يلجأ إليه، وإلا ما يجود به خياله الشاعر، ولقد وقع على ضالته في أولئك القيون الذين كانوا يلوذون بمجاشع قوم الفرزدق، فاتخذ منهم معوله لهدم معقل العصبية الذي يتحصن به صاحبه، ولإحراق واحة الآباء والأجداد التي كان يستروح فيها أنسام الماضي، وماذا يبقى من حديث العصبية بعد أن شكك جرير في نسب غالب أبي الفرزدق إلى أبيه صعصعة، إنما غالب ابن لجبير ذلك القين الذي اتصلت به ليلى زوج صعصعة [من الوافر]:[1]

فَدَيْتُكَ يَا فَرَزْدقُ دينُ لَيْلَى ... تَزورُ القَيْنَ حَجّاً واعْتِمارا

فَظَلّ القَيْنُ بَعدَ نِكاحِ لَيْلَى ... يَطيرُ على سِبالِكمُ الشِّرارا

ويعرض أمر غالب و جبير وكأنه قضية تشغل الناس، وكل يدلي فيها بدلوه، فمنهم من يثبت، ومنهم من ينكر، ولكن تشابه غالب بجبير قطع قول كل قائل [من الطويل]:[2]

يَقُولونَ: كَلَّا لَيسَ للقَيْنِ غَالِبٌ ... بَلى، إنَّ ضربَ القَينِ بالقَينِ يُعْرفُ

---

(1) جرير، **ديوان جرير**، ص 352.

(2) المصدر السابق، ص 598.

ولّـا رَأَوْا عـينيْ جُـبيرٍ لغالـبٍ أبـانَ جُـبيرُ الرِّيبـةَ المُتقـرفُ

والعجب – بعد ذلك – والرائع في فن جرير أنه يمضي وكأن نسبة غالب إلى القيون قد أصبحت حقيقة ثابتة، فيبني عليها ما شاء له خياله من مواقف، هذا جبير قبل موته يوصي غالباً أبا فرزدق، فماذا كانت وصاته؟! [من المتقارب]:[1]

وَأَوْصى جُبيرٌ إلى غالبٍ وَصيَّةَ ذي الرَّحمِ المُجْهدِ

فَقالَ: ارْفقنّ بلَيَّ الكتيفِ وحُكِ المشَاعبِ بالمِبْردِ[2]

وهذه حدراء زوج الفرزدق تأنف منه، ولا تدري كيف تصنع – وهي سليلة أسرة كريمة – بما يكلفها الفرزدق من أمور القيون [من الكامل]:[3]

حَدراءُ أنكرتِ القُيونَ وَريحَهُم والحَرُّ يَمنعُ ضَيمَهُ الإنكارُ

لما رأتْ صدأ الحَديدِ بِجلدهِ فاللَّونُ أورقُ، والبنانُ قِصارُ

قالَ الفرزدقُ رَقّعي أكيارَنا قَالتْ: وَكيفَ تُرقَّعُ الأكيارُ؟!

ويظل جرير ينوع على هذا المعنى ويفرع، وينثال خياله الثر فيأتي بالغريب المضحك، ويقيم لجبير – ذلك القين – واقعاً نابضاً، فيصبح في أذهان العامة أعرف من نهشل ومجاشع وزيد الفوارس وغيرهم ممن رصع بهم الفرزدق

---

(1) جرير، **ديوان جرير**، ص 800.

(2) بليّ الكتيف: ضباب الحديد.

(3) جرير، **ديوان جرير**، ص 853.

شعره، فإذا فرغ جرير من قضية الآباء استدار إلى الأخوال فأمطر الفرزدق بوابل من سخرياته، ووصم ضبة أخواله بكل المنديات والمخزيات [من البسيط]:[1]

كانَ الفرزدقُ إذ يعودُ بخالهِ ... مِثلَ الدَّليلِ يَعودُ تحتَ القَرمَلِ[2]

وأفخرْ بضبةَ إنَّ أمكَ مِنهمُ ... ليسَ ابنُ ضبةَ بالمُعمِّ المخوَلِ

ترى هل وفق الشاعر في وضع كل صورة في موضعها المناسب حيث استدعى صور الحيوان في تشكيل الصور التي أوردناها هنا؟.

في تقديري أن الشاعر قد وفق في تشكيل الصورة من الخيال معتمداً على صورة الحيوان في سياقاتها الاجتماعية والسياق اللغوي الذي وردت فيه كل صورة. فقد جمع في هجاء الفرزدق بين القرد وما يشاع عن المهجو من صفات الذم والقبح، وجمع في هجاء الأخطل بين الخنزير والنصارى الذين يحلون الخنزير طعاماً، وألصق بالبعيث وبالفرزدق شح الكلب وحرصه على الزاد الخبيث.

يقول الفرزدق يصف صورة عطية والد جرير [من الكامل]:[3]

وَتَرى عَطيةَ والأتانُ أمامَهُ ... عجِلاً يمرُ على الأَمْثالِ

ويظلُّ يَتبعهنَ وهوَ مُقَرمدٌ ... مِن خلفِهنَ كأنَّهُ بِشكالِ[4]

وَتَرى على كتفيْ عطيةَ مَائلاً ... أرباقَهُ عُدِلَت لَهُ بِسخَالِ[1]

---

(1) المصدر السابق، ص 225.

(2) القرمل: شجر ضعيف لا شوك فيه.

(3) الفرزدق، **ديوان الفرزدق**، ص 36.

(4) مقرمد: القرميد حجارة من آجر، شكال: حبل.

تَبِــعَ الحِمَــارَ مكَلَّمــاً فأصــابَهُ بنَهيقــهِ مِــن خَلفِــهِ بنَكــالِ[2]

إذا تخيلنا صورة عطية، لا نستطيع أن نمسك أنفسنا عن الضحك من هذا الرجل الملازم لخلفية حميره يحجل وراءها، وهي ترفسه، فـتترك كلومـاً بجسـمه، وعلى أكتافه حبال لقيد من هذه الأتن، أو لسوقها، يلاحقه نهيق حميره في غدوه ورواحه، وكأنه وحميره جوقة من الأصوات الناشزة.

4. الزهد:

لاقت الصورة الشعرية اهتماماً واسعاً من العرب القدامى والمحدثين، على إبراز دور الفكرة وإثراء المعنى المـراد، ولاقـت أيضـاً اهتمامـاً كـبيراً مـن أدبـاء الغرب، فاهتموا بالخيال وما ينتج عنـه مـن قيمـة جماليـة تثـري العمـل الأدبـي وتساعد في إبراز جماله.

إن طبيعة الصورة عند الخوارج تعتمد على القرآن الكـريم، وعلـى واقـع بيئتهم التي غلب عليهـا الصـراعات الفكريـة والسياسـية، وعلـى الطبيعـة الـتي شكلوا صورهم من موادها ومشاهدها المختلفة. ومن هنا فقد جاء خيالهم قويًـا عميقًا بعيدًا عن الوهم والظلال، ولقد زاد من قوة خيالهم، وواقعيته واعتمادهم في أغلب أشعارهم على الغاية والهدف المنشـود الـذي سـعوا مـن أجلـه، وهـو الموت، وبيع النفوس رخيصة في سبيل الله، فسخروا الخيال لخدمة أغراضهم.

---

(1) أرباقه: جمع رِبق وهو الحبل فيه عقدة.

(2) نكال: عقاب.

يقول قطري بن الفجاءة (ت: 78 هـ) [من الوافر]:[1]

سبيلُ الموتِ مَنهجُ كلُّ حيٍ وَداعيهِ لأرضِ اللهِ داعِ

ومنْ لم يَغتبطْ يُسأمْ وَيُهرمْ ويَفْضِ بهِ القضاءُ إلى انْقطَاعِ

يجد القارئ في تلك الأبيات أن الشاعر في تكوينه لهذه الصورة الفنية اعتمد على القرآن الكريم، الذي نفّر في الكثير من الحياة الدنيا، ونعيمها الزائل، وأقر بالحقيقة القائلة بأن الموت أمر محتوم لكل الكائنات، وقد استلهم الشاعر ذلك في قوله تعالى: {كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ {26} وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ{27}}[2].

حيث صور الشاعر الموت وكأن له داعياً يدعو الناس فلا يجدون بداً من الاستجابة له وذلك تأكيد على حقيقة زيف الحياة التي ما هي إلا ظل زائل، والشاعر يوظف التضاد بين (يغتبط – يهرم) تأكيداً لتلك الحقيقة وإبرازاً لها.

ومن تشبيهات الخوارج قول عمرو بن الحصين (ت: 52 هـ) [من الكامل]:[3]

مُتَأوهونَ كأنّ جَمرَ غَضى لِلموتِ بينَ ضلوعِهم يَسْري

تَلْقَاهمُ ألاَّ كأنَّهم لِخُشوعِهم صَدَرُوا عن الحَشْرِ

يصور لنا عمرو بن الحصين في هذه الأبيات المفعمة بالتقوى والإيمان لوحة فنية جميلة، تبرز تقوى الخوارج وزهدهم في الحياة، ومدى طاعتهم لله عز وجل، وشدة خشوعهم وتعبدهم، حتى أنه ومن كثرة أنينهم، يخيل للرائي وكأن جمر

---

(1) معروف، نايف، **ديوان الخوارج**، بيروت: دار المسيرة، ط 1، 1983م، ص 169 – 170.

(2) سورة الرحمن: آية 26 – 27.

(3) معروف، نايف، **ديوان الخوارج**، ص 142.

الغضى (شجرة ذات صلابة وقوة، وجمرها يدوم فترة طويلة لا ينطفئ) يسري بين ضلوعهم، فيصدر عنهم هذا الصوت (الأنين)، ويبين لنا أنهم من شدة خشوعهم وتذللهم في دعائهم يخيل لك أنهم في يوم الحشر.

وقول الطرماح بن حكيم (ت: 125 هـ) [من الخفيف]:[1]

إنَّما النَّاسُ مِثلُ نابتةِ الزَّرعِ مَتَى يَأتِ مُحْتصدَهْ

يوضح لنا الشاعر في هذا البيت الحقيقة الخالدة على مر العصور والتي لا مفر منها ألا وهي حقيقة الموت، وأنها منهج كل حي، والمتمثلة بفناء الإنسان، وحتى يجعل الشاعر تلك الحقيقة قريبة من الأذهان فإنه يربطها بصورة أخرى استمدها من واقع الحياة التي يعيشه، فمثل لنا فناء الناس وموتهم بفناء الزرع، فالإنسان متى يأت أجله يمت، وكذلك الزرع متى يحن موعد حصاده يحصد وينته، فالجامع بينهما الفناء، فأراد الشاعر من خلال ذلك التشبيه إلى حث الإنسان ودفعه إلى عبادة الله عز وجل ولزوم طاعته، وعدم الاغترار بهذه الحياة التي مصيرها الفناء، بل عليه أن يسارع إلى تحصيل الخيرات حتى ينعم بدار البقاء لا الفناء.

وقوله [من الطويل]:[2]

فأقتلُ قَعْصاً، ثُمَّ يَرْمي بأعظمي كَضِغثِ الخَلَى بينَ الرِّياحِ العَواصفِ

يصور الشاعر في هذا البيت حالته عند قتله (قعصاً) أي سريعاً، وإلقاء عظامه أرضاً، بقبضة من الحشيش الجاف الذي يلقى بين الرياح العواصف

---

(1) الطرماح، حكيم بن حكم بن قيس الطائي، **ديوان الطرماح**، تحقيق: عزة حسن، بيروت: دار الشرق العربي، لبنان، ط 2، 1994م، ص 84.

(2) المصدر السابق، ص 86.

الشديدة، وهذا ما عبر عنه بقوله (ضغث الخلى) فالشاعر هنا يشبه لنا سرعة موته وفناء عظامه بسرعة فناء الحشيش الجاف الذي يلقى في جوٍ من الريح العاصف، فيذهب سريعاً ولا يبقى له أثر من شدة الريح مما يوحي بحرص الشاعر على طلب الشهادة، والفوز بها، غير آبه بما يحل بجسده بعدها.

وقول عمران بن حطان (ت: 84 هـ) في رثاء أبي بلال [من البسيط]:[1]

تَرَكْتَنَا كَيتامى بَادَ والدُهُم فلمْ يرَوا بَعْدهُ خَفْضاً ولا لِيناً

يكشف لنا الشاعر من خلال التصوير السابق على طبيعة العلاقة المتينة التي تربط أبطال الخوارج بقائدهم أبي بلال، فهذه العلاقة ليست مجرد علاقة رئيس ومرؤوس، أو علاقة بين قيادة وجند فقط، بل علاقه أب رحيم بأبنائه الذين فجعوا لموته، فأهملوا من بعده وتقطعت بهم الأسباب، فلم يجدوا من بعده من يعطف عليهم ويرعاهم، وهذا ما عبر عنه بقوله (فلم يروا) حتى أنهم أصبحوا من بعده كاليتامى الذين فقدوا والدهم البار بهم وبحقوقهم، فصور الشاعر (أبا بلال) بالأب لما له من الدلالة على الأمن والحنان بأبنائه (فرسان الخوارج).

لقد تباينت الصور عند شعراء الخوارج بحسب مقدرة الشاعر وبراعته في قول الشعر، وقد استطاع شعراء الخوارج أن يرقوا بصورهم إلى مستوى فني رائع، فحركوا المشاهد الجامدة، وجعلوها تنبض بالحياة، كما شخصوها، وخلعوا عليها صفات البشر، وجسموا المعنويات، وأظهروها بمظاهر حسية تتحرك، ولك أن تتخيل هذه المقطوعة الشعرية التي اشتملت على أكثر من

(1) عباس، إحسان، **شعر الخوارج**، بيروت: دار الثقافة، لبنان، ط 3، 1974م، ص 144.

صورة جزئية وكونت في النهاية صورة كلية، يقول فروة بن نوفل (ت: 41 هـ) [من الطويل]:[1]

هُـم نصـبوا الأجسـادَ للنَّبـلِ والقَنـا فَلَـمْ يَبْـقَ مِنهـا اليَـوْمَ إلا رميمُهـا
تَظـلُّ عِتـاقُ الطَّـيرِ تَحجُـلُ حـولَهم يُعْلِلْـنَ أجسـاداً قَلـيلاً نَعيمُهـا
لِطافـاً بَراهـا الصَّـومُ حتَّـى كأنَّهـا سُـيوفٌ إذا مـا الخَيـلُ تَـدْمي كُلومُهـا

فالشاعر من خلال هذه الصورة الجزئية التي أوردها، في البيت الأول، يصور حال أصحابه في المعارك، وأجساد الخوارج التي أضحت وكأنها أهداف تصوب عليها الرماح، وفيه كناية عن شجاعة الخوارج وكثرة الحروب والمعارك التي خاضوها، إذ لم يبق من هذه الأجساد إلا الرميم البالي، ولقد كنى الشاعر في البيت الثاني، عن زهد الخوارج في الحياة وتمثل ذلك في قوله (أجساداً قليلاً لحومها)، أمّا البيت الثالث فقد اشتمل على كناية وتشبيه يظهران تقوى وورع الخوارج، وقد تظافرت الصورة الجزئية التي بدأ بها الشاعر، وكذلك عناصر الصوت واللون والحركة (النبل، القنا، الطير، السيوف، الخيل) في رسم ملامح الصورة الكلية التي تكونت في النهاية معالم هذه الجماعة، المتمثلة في الزهد وتمني الشهادة في سبيل الله.

أما الشاعر عمرو بن الحصين، فيرسم لنا لوحة فنية في غاية الدقة والجمال، يكشف من خلالها ورع إخوانه، وقوة إيمانهم، من خلال الصورة الجزئية التي أوردها التي شكلت في النهاية صورة كلية معبرة عن عمق التقوى والإيمان في نفوسهم، حيث يقول [من الكامل]:[2]

---

(1) معروف، نايف، **ديوان الخوارج**، ص 159.

(2) معروف، نايف، **ديوان الخوارج**، ص 142.

إلّـــا تَجـــئهم فَـــإنَّهم رَجـــفُ القُلـــوبِ بحضْـــرةِ الـــذِّكرِ
متـــأوهون كـــأنَّ جَمْـــرَ غَضـــى لِلْخـــوفِ بَـــينَ ضُـــلوعِهم يَسْـــري
تَلْقَـــــاهم أُلاً كـــــأنَّهم لِخُشـــوعهم صَـــدَرُوا عـــن الحَشْـــرِ
لَـــا لَـــيلُهُم ليـــلٌ فَيُلبَسُـــهم فِيـــهِ غَواشـــيَ النَّـــومِ بالسَّـــكرِ
إلّـــا كَـــذا خِلْسَـــةً وآوِنَـــةً حَـــدَرِ العُقْـــبِ وَهُـــم عَلَـــى دُعْـــرِ

لقد اشتمل البيت الأول على الصورة الجزئية التي تكشف عن شدة خشوع الخوارج، وهم في حضرة الذكر حتى أن خشوعهم ترتجف منه القلوب، فيدفعه للتأوه والأنين خوفاً وخشية من الله سبحانه، وكأن جمر الغضى يلهب ضلوعهم وهذا ما عبرت عنه الصورة الجزئية الواردة في البيت الثاني، ويخيل لك في البيت الثالث وأنت تنظر إليهم، وهم في مناجاتهم لله وتهجدهم، وكأنهم في يوم القيامة، ويظهر الشاعر من خلال الصورة الجزئية في البيت الرابع، حالهم وكأن مرضاً معدياً نزل بهم، أو مسهم طرف من الجنون، وفي البيت الخامس يكني الشاعر طول قيامهم وسهرهم في الليل، فلا يعرفون للنوم طعماً. ولقد جاء الشاعر بصيغة الجمع (يلبسهم، ليلهم، ضلوعهم...) ليدلل على أن هذه الصفات هي سمة غالبة على جميع الخوارج، وامتزاج عناصر الصوت واللون والحركة (الذكر، رجف القلوب، جمر، يسرى، ليل) مع الصور الجزئية أسهم في بناء الصورة الكلية المتمثلة في تقوى الخوارج وورعهم.

يرى الباحث من خلال ما سبق أن صور الخوارج الفنية جاءت معبرة عن أهدافهم وأغراضهم في الحياة، فهم لم يتركوا وسيلة فنية تصل بهم إلى تلك الأغراض، إلا وقد وظفوها.

نستخلص مما سبق أن تنوع صور البطولة في شعر الخوارج فقد كانت قائمة على واقع يرفض الذات، ويدعو إلى الاندماج بالواقع الجماعي. وتميز الخيال عند الشعراء الخوارج بالجدية، لاعتمادهم في استقائه على ثقافتهم التي اكتسبوها من القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، ومن واقع عصرهم ومن بيئتهم التي أخذوا من عناصرها، ومشاهدها المختلفة. وقد جاء التكرار عند الشعراء الخوارج على نحو مكثف بوصفه وسيلة من وسائل الإيقاع الفني، جاعلين منه أسلوباً إيقاعياً منسجماً في تشكيل بنية النص. وتنوع في الصيغ الانشائية في شعر الخوارج (الأمر، النداء، الاستفهام...) حيث استخدمها شعراؤهم بديلاً عن المقدمات التقليدية، وجاءت الصورة الشعرية عند شعراء الخوارج صادقة ومعبرة، وأسهمت في منح متلقي شعرهم شحنة عاطفية بغية إثارة انفعاله وتفاعله مع الحدث.

نموذج تطبيقي لقصيدة أبي ذؤيب الهذلي "رثاء الأبناء" عن الخيال [من الكامل]:[1]

أَمِنَ المَنونِ وَريبِها تَتَوَجَّعُ ... وَالدَّهرُ لَيسَ بِمُعتِبٍ مِن يَجزَعُ

قالَت أُمَيمَةُ ما لِجِسمِكَ شاحِبًا ... مُنذُ ابتَذَلتَ وَمِثلُ مالِكَ يَنفَعُ

أَم ما لِجَنبِكَ لا يُلائِمُ مَضجَعًا ... إِلّا أَقَضَّ عَلَيكَ ذاكَ المَضجَعُ

فَأَجَبتُها أَن ما لِجِسمِيَ أَنَّهُ ... أَودى بَنِيَّ مِنَ البِلادِ فَوَدَّعوا

أَودى بَنِيَّ وَأَعقَبوني غُصَّةً ... بَعدَ الرُّقادِ وَعَبرَةً لا تُقلِعُ

سَبَقوا هَوَيَّ وَأَعنَقوا لِهَواهُمُ ... فَتُخُرِّموا، وَلِكُلِّ جَنبٍ مَصرَعُ

---

(1) السكري، الحسن بن الحسين، **ديوان الهذليين**، ج 1، ص 1 - 5.

فَعَبَرتُ بَعدَهُمُ بِعَيشٍ ناصِبٍ ... وَأَخالُ أَنّي لاحِقٌ مُستَتبَعُ

وَلَقَد حَرِصتُ بِأَن أُدافِعَ عَنهُمُ ... فَإِذا المَنِيَّةُ أَقبَلَت لا تُدفَعُ

وَإِذا المَنِيَّةُ أَنشَبَت أَظفارَها ... أَلفَيتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ

فَالعَينُ بَعدَهُمُ كَأَنَّ حِداقَها ... سُمِلَت بِشَوكٍ فَهيَ عورٌ تَدمَعُ

حَتّى كَأَنّي لِلحَوادِثِ مَروَةٌ ... بِصَفا المُشَرَّقِ كُلَّ يَومٍ تُقرَعُ

وَتَجَلُّدي لِلشّامِتينَ أُريهِمُ ... أَنّي لَرَيبِ الدَهرِ لا أَتَضَعضَعُ

وَالنَفسُ راغِبَةٌ إِذا رَغَّبتَها ... وَإِذا تُرَدُّ إِلى قَليلٍ تَقنَعُ

وَلَئِن بِهِم فَجَعَ الزَمانُ وَريبُهُ ... إِنّي بِأَهلِ مَودَتي لَمُفَجَّعُ

كَم مِن جَميعِ الشَملِ مُلتَئِمِ القُوى ... كانوا بِعَيشٍ قَبلَنا فَتَصَدَّعوا

وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ ... جَونُ السَراةِ لَهُ جَدائِدُ أَربَعُ

صَخِبُ الشَوارِبِ لا يَزالُ كَأَنَّهُ ... عَبدٌ لِآلِ أَبي رَبيعَةَ مُسبَعُ

أَكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتهُ سَمحَجٌ ... مِثلُ القَناةِ وَأَزعَلَتهُ الأَمرُعُ

بِقَرارِ قيعانٍ سَقاها وابِلٌ ... واهٍ فَأَثجَمَ بُرهَةً لا يُقلِعُ

فَلَبِثنَ حينًا يَعتَلِجنَ بِرَوضَةٍ ... فَيَجِدُّ حينًا في العِلاجِ وَيَشمَعُ

حَتّى إِذا جَزَرَت مِياهُ رُزونِهِ ... وَبِأَيِّ حينِ مِلاوَةٍ تَتَقَطَّعُ

ذَكَرَ الوُرودَ بِها وَشاقى أَمرَهُ ... شُؤمٌ وَأَقبَلَ حَينُهُ يَتَتَبَّعُ

فَافتَنَّهُنَّ مِنَ السَواءِ وَماؤُهُ ... بِئرٌ، وَعانَدَهُ طَريقٌ مَهيَعُ

فَكَأَنَّها بِالجِزعِ بَينَ يَنابِعٍ ... وَأُولاتِ ذي العَرجاءِ نَهبٌ مُجمَعُ

وَكَـــأَنَّهُنَّ رَبابَـــةٌ وَكَأَنَّـــهُ ... يَسَـرٌ يُفيضُ عَلى القِداحِ وَيَصدَعُ

وَكَأَنَّمـــا هُـــوَ مِـــدوَسٌ مُتَقَلِّـــبٌ ... في الكَـــفِّ إِلّـــا أَنَّـــهُ هُـــوَ أَضـــلَعُ

فَـوَرَدنَ وَالعَيّـوقُ مَقعَـدَ رابِـئِ الـــ ... ـــضُرَباءِ فَـــوقَ الـــنّظمِ لا يَتَتَلَّـــعُ

فَشَـرَعنَ في حَجَـراتِ عَـذبٍ بـارِدٍ ... حَصِـبِ البِطـاحِ تَغيبُ فيـهِ الأَكـرُعُ

فَشَـرِبنَ ثُـمَّ سَـمِعنَ حِسًّـا دونَـهُ ... شَـرَفُ الحِجـابِ وَرَيـبَ قَـرعٍ يُقـرَعُ

وَنَميمَـــةً مِـــن قـــانِصٍ مُتَلَبِّـــبٍ ... في كَفِّـــهِ جَـــشءٌ أَجَـــشُّ وَأَقطُـــعُ

فَنَكِرنَـــهُ ونَفَـــرنَ وَامتَرَسَـــت بِـــهِ ... سَـــطعاءُ هادِيَـــةٌ وَهـــادٍ جُرشُـــعُ

فَرَمـى فَأَنفَـدَ مِـن نُجـودٍ عـائِطٍ ... سَـهمًا، فَخَـرَّ وَريشُـهُ مُتَصَـمِّعُ

فَبَـدا لَـهُ أَقـرابُ هـذا رائِغًـا ... عَجِلًـا، فَعَيَّـثَ في الكِنانَـةِ يُرجِـعُ

فَرَمـى فَـأَلحَقَ صـاعِدِيًّا مِطمَـرًا ... بِالكَشْـحِ فَاشـتَمَلَت عَلَيـهِ الأَضـلُعُ

فَأَبَـــدَّهُنَّ حُتـــوفَهُنَّ فَهـــارِبٌ ... بِدَمائِـــهِ أَو بـــارِكٌ مُتَجَعجِـــعُ

يَعثُـرنَ في حَـدِّ الظُّبـاتِ كَأَنَّمـا ... كُسِـيَت بُـرودَ بَـني يَزيـدَ الأَذرُعُ

وَالـدَّهرُ لا يَبقـى عَلـى حَـدَثانِـهِ ... شَـبَبٌ أَفَزَّتـهُ الكِـلابُ مُـروَّعُ

شَـغَفَ الكِـلابُ الضَّـارِياتُ فُـؤادَهُ ... وَإِذا رَأى الصُـبحَ المُصَـدَّقَ يَفـزَعُ

وَيَعـودُ بِـالأَرطى إِذا مـا شَـفَّهُ ... قَطـرٌ وَراحَتـهُ بَلِيـلٌ زَعـزَعُ

يَرمـي بِعَينَيـهِ الغُيـوبَ وَطَرفُـهُ ... مُغـضٍ يُصَـدِّقُ طَرفُـهُ مـا يَسـمَعُ

فَغَـدا يُشَـرِّقُ مَتنَـهُ فَبَـدا لَـهُ ... أُولى سَـوابِقِها قَريبًـا تـوزَعُ

فاهتَـاجَ مِـن فَـزَعٍ وَسَـدَّ فُروجَـهُ ... غُـبرٌ ضَـوارٍ وافِيـانِ وَأَجـدَعُ

يَنهَشُـــنَهُ وَيَـــدُبُّهُنَّ وَيَحتَمـــي ... عَبــلُ الشَــوى بِــالطُرَّتَينِ مُوَلَّــعُ

فَنحـــا لهـــنَّ بِمُـــدَلقَينِ كَأَنَّمـــا ... بِهمـــا مـــن النَّضـــجِ المجـــدَّحِ أيـــدَعُ

فَكَـــأَنَّ سَـــفّودَينِ لَمّـــا يُقتَـــرا ... عَجِـــلا لَـــهُ بِشَـــواءِ شَـــربٍ يُنـــزَعُ

فَصَـــرعنهُ تحـــت الغُبَـــار وجنبـــهُ ... مُـــترَبٌ، ولكـــلُّ جنـــبِ مَصـــرَعُ

حتـــى إذا ارتـــدت وأقصَـــدَ عُصـــبةً ... منهـــا، وقـــام شـــريدُها يتصـــوعُ

فَبَـــدا لَـــهُ رَبُّ الكِـــلابِ بِكَفِّـــهِ ... بِـــيضٌ رِهَـــافٌ ريشُـــهُنَّ مُقَـــزَّعُ

فَرَمـــى لِيُنقِـــدَ فَرَّهـــا فَهَـــوى لَـــهُ ... سَـــهمٌ، فَأَنفَـــدَ طُرَّتَيـــهِ المِنـــزَعُ

فَكَبـــا كَمـــا يَكبـــو فَنِيـــقٌ تـــارِزٌ ... بِالخُبـــتِ إِلّـــا أَنَّـــهُ هُـــوَ أَبـــرَعُ

وَالـــدَّهرُ لا يَبْقـــى عَلـــى حَـــدَ ثانِـــهِ ... مُستَشـــعِرٌ حَلَـــقَ الحَديـــدِ مُقَنَّـــعُ

حَمِيَـت عَلَيـهِ الـدِّرعُ، حَتّـى وَجهُـهُ ... مِـن حَرِّهـا يَـومَ الكَريهَـةِ أَسـفَعُ

تَعـدُو بِـهِ خَوصَـاءُ يَفصِـمُ جَريُهـا ... حَلَـقَ الرِحالَـةِ فَهِـيَ رِخـوٌ تَمـزَعُ

قَصَـرَ الصَّـبُوحَ لَهـا فَشَـرَّحَ لَحمَهـا ... بِـالنَيِّ فَهِـيَ تَثـوخُ فيهـا الإِصـبَعُ

مُتَفَلِّـقٌ أَنسـاؤُها عَـن قـانِئٍ ... كَـالقُرطِ صـارِ غُـبرُهُ لا يُرضَـعُ

تـأبى بَـدَرَّتِها إِذا مـا استغضِـبتْ ... إِلا الحمـيمَ فإِنَّـه يَتبضَّـعُ

بَينَـا تَعَنفـهُ الكُمـاةَ وَرَوغِـهِ ... يَومًـا أَتـيحَ لَـهُ جَـريءٌ سَـلفَعُ

يَعـدو بِـهِ نَهـبَ المُشـاشِ كَأَنَّـهُ ... صَـدَعٌ سَـليمٌ رَجعُـهُ لا يَظلَـعُ

فَتَنَاديـا وَتَواقَفَـت خَيلاهُمـا ... وَكِلاهُمـا بَطَـلُ اللِقـاءِ مُخَـدَّعُ

مُتَحـامِيينِ المَجـدَ كُـلٌّ واثِـقٌ ... بِبَلائِـهِ، وَاليَـومُ يَـومٌ أَشـنَعُ

وعليهمـــا مَســـرودتان قَضـــاهما دَاوودُ أو صـــنَعُ السَّـــوابغ تُبَّـــعُ
وَكِلاهُمـــا في كَفِّـــهِ يَزَنِيَّـــةٌ فيهـــا سِـــنانٌ كَالمَنـــارَةِ أَصـــلَعُ
وكلاهمـــا مُتَوشـــحٌ ذَا رونَـــقٍ عضْـــباً إذا مـــسَّ الضَّـــريبةَ يقطَـــعُ
فَتَحالَســـا نَفسَـــيهما بِنَوافِـــذٍ كَنَوافِـــذِ العُـــبُطِ الَّـــتي لا تُرفَـــعُ
وَكِلاهُمـا قَـد عـاشَ عيشَـةَ ماجِـدٍ وَجَنـى العَـلاءَ لَـو أنَّ شَـيئًا يَنفَـعُ

تتميز هذه القصيدة - بدون مبالغة - بالوحدة العضوية، إذ يحكمها منذ بدايتها انفعال نفسي واحد يهيمن على صور القصيدة وأفكارها، وينمو بها في البناء، ومن ثم تعطي القصيدة فكرة واحدة وتبدو فيها عاطفة واحدة هي عاطفة الحزن الشديد، كما تتميز القصيدة بالخيال الحسي اللطيف الذي يوجز المعنى والعبارة ويكثفهما ويمد في أبعادهما الإيحائية، كما نجد في حديث الشاعر عن التميمة أو التعويذة التي تدفع الروح الشريرة أو الأذى عن المصاب، فهي لا تنفع أمام القدر، وكما نجد في وصفه لعينيه وقد كحلتا بشوك لشدة انهمار الدمع منها، رامزاً إلى اندحار الإنسان أمام قدره، وكأن القصيدة بذلك تخلت عن المباشرة في التعبير إلى الأسلوب الرامز الذي هو من سمات الشعر الجيد، وتتميز القصيدة بقدرة خيال الشاعر على الابتكار والاختراع، فالحوار حول الدهر بينه وبين أميمة أو أمامة الذي تسأله فيه عن الشحوب ويجيبها بأن السبب هو الحزن، حوار مخترع من خيال الشاعر، كما تتميز القصيدة بوجود مستويين نفسي وفني، والمستوى النفسي يظهر منذ مطلع القصيدة في خطاب النفس كيف تتفجع من الموت الذي أصاب الأبناء والدهر لا يحفل بمن يتفجع، كما يظهر في كمية الحزن الكبيرة التي تعبر عن حالة إنسانية، أما المستوى الفني فيظهر في الحوار المتخيل، والمعاني الإنسانية التي تشتمل عليها من مثل قوله: إن الإنسان

متروك وليس ثمة من يحتفل به حين يفدحه الخطب، أو أن الحزن لا يلين قلب الدهر، أو أن الدهر ليس بمراجع من جزع منه بما يحب ... الخ، كما يظهر في قياس الشاعر حاله بواقعه، وفي البراعة اللغوية التي تتساوى مع تجربة القصيدة، كالاستفهام في البيت الأول الذي يعبر عن باطل الشكوى ولا جدواها، والذي يستدعي به الشاعر من يحاوره، ثم يعبر عن الانحدار والهزيمة والحزن، إضافة إلى التعبيرات التي تمثل معاني هي أجمل ما قيل في الصبر، وأصبحت تجري مجرى الأمثال على حتمية الموت، ولعلنا نستطيع أن نقول إن قصيدة أبي ذؤيب الهذلي وإن بدت ظاهرياً تجري على الأسلوب الجاهلي، إلا أنها تمثل لوناً جديداً من الشعر الذي تفاعل مع الحياة التي يعيشها الشاعر، ففيها إضافات إسلامية إلى معاني الرثاء القديم، وتتميز بالوحدة الموضوعية والعضوية.

والملاحظ على هذه القصيدة أن الشاعر يبدأ الأبيات 16 ، 37 ، 51 ، بمطلع واحد هو (والدهر لا يبقى على حدثانه)، وفي الأول يتحدث عن هلاك الحمار الوحشي، بينما يفيض في الثاني القول في هلاك الثور ويصفه ويصف الصائد والكلاب، وفي الثالث يتحدث عن مصرع البطل الفارس الكامل السلاح، ويصف هذا البطل وموقفه إزاء بطل آخر، يصطرعان ويتشاجران بالسلاح، فإذا به قد خر صريعاً قتيلاً، وأبو ذؤيب يتخذ من هذه الأنماط الثلاثة عزاء لنفسه وتسلية لها وحضاً على الصبر، فهذه الضروب الثلاثة من مظاهر القوى الحيوية، التي تتمثل في الحمار والثور والبطل، لا تجدي أمام الموت فهو أقوى وأقدر، ولاشك أن النظرة الأولى للقصيدة توحي بسيرها على النمط الجاهلي للقصيدة، من حيث اشتمالها على مقدمة، ثم عدة موضوعات كوصف الحمار الوحشي، أو وصف الثور، أو وصف الفارس، أو المعركة ... الخ، ولكن النظرة الفاحصة في هذه القصيدة تكشف عن أنها من عيون الشعر العربي

التي تتميز بأشياء جديدة في مضمونها وبنائها، فهي في جملتها تعبر عن هوان الإنسان وضعفه أمام الحتميات، أو قل تعبر عن الاستسلام والرضوخ أمام القدر، وهي الفكرة التي أكدها الإسلام وتأثر بها الشعراء، وتظهر في القصيدة الكرامة الإنسانية التي لا تخمد جذوتها في نفس الشاعر والإنسان عموماً، وذلك في حديثه عن التماسك والتجلد والصبر للشامتين، ولعلها من هذا الجانب كانت تستهوى القدماء، فحين مات ابن المنصور العباسي الأكبر، أمر أحداً أن يقرأ عليه هذه القصيدة ليتسلى بها، فلم يجد في أهل بيته من يقرأها، وحين قرئت عليه من آخر، قال (والله لمصيبتي بأهل بيتي أن لا أجد أحداً يحفظ هذا، لقلة رغبتهم في الأدب، أعظم من مصيبتي بابني)[1].

(1) الضبي، المفضل (ت: 168هـ)، **المفضليات**, تحقيق: شاكر وهارون، (د. م)، ط 1، 1942م، ص 420.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة الرمز والخيال في شعر العصر الإسلامي، فبعدما وضّحت مفهوم الرمز والذي ينحصر في معنى الاخفاء والحجب لمعنى باطني غير ظاهر وراء معنى آخر ظاهر ومباشر لكنه ليس مقصوداً بعينه لأن المقصود هو ذلك المعنى الباطن، ثم تطرقت الدراسة إلى التجربة الشعرية في العصر الإسلامي وعلاقتها باستلهام ذلك الرمز، ثم بيّنت أشكال الرمز مركزة على أكثر الرموز استخداماً في الشعر العربي، فلاحظت أن استلهام الشاعر للرمز يكون استلهاماً فنياً، ومن أهم الرموز التي أشارت إليها الدراسة: رمز المكان / الطلل، اللون، الغبار، العين، النار، ورمزية الخمر، والمرأة في الغزل العذري.

أما الخيال فقد وضحت الدراسة مفهوم الخيال والذي يدور في فلك التشبيه والصورة المتخيلة، وقدرة الذهن على إبداع واختراع صور لم تكن موجودة، ثم بينت الدراسة أهم الأغراض الشعرية التي ظهر فيها الخيال وهي تقسم إلى قسمين: أغراض جديدة مثل: مصارعة الشرك، وشعر الفتوح، وأغراض تقليدية مثل: الغزل، الوصف، والهجاء، والرثاء، والحكمة والزهد، ويمكن تلخيص النتائج التي توصلت إليها الدراسة فيما يلي:

1. إن شعر العصر الإسلامي لم يكن بمنأى عن استخدام الرمز والخيال.
2. إن أبواب البلاغة العربية قد تناولت مفهوم الرمز من خلال موضوعاتها: التشبيه والكناية والاستعارة.
3. إن للخيال علاقة بالصورة، ويعد أحد عناصرها.

4. إن للخيال علاقة مع الرمز من خلال عناصر: التشبيه، والاستعارة، والمجاز.

5. إن ظاهرة الغموض في الشعر ليس معناها التعقيد والإبهام، إنما معناها تكثيف الصور الفنية في التعبير دونما استبداد في الفردية والاستغراق بالرمز والطلاسم وهو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني.

6. إن لظاهرتي التشيع والتصوف أثرًا في نشاط التعبير الرمزي وخاصة على ألسنة بعض شعراء العصر الأموي.

7. اعتمد الشعراء في العصر الإسلامي الرمز في توليد الصور الشعرية.

8. يسعى الرمز في وظيفته إلى تكثيف الصورة الشعرية وإغنائها، كما يزيد من الأبعاد الجمالية للقصيدة.

9. كان لإبداع الشعراء أثر في صورهم، فلم يحاكوا الطبيعة بنقلها نقلاً بحتاً، وإنما كان للخيال دور مهم في التصوير.

10. لم يغرق شعراء الرسول عليه السلام في الخيال، فلم تأت صورهم في هيئة شطحات خيال، وإنما كان الخيال في شعرهم بالقدر الذي تستحسنه الأذواق وتتفق على قبوله.

11. ظهرت صور متعددة للرسول - عليه السلام-، فكان رمز القائد الشجاع، والكريم، والأمين، والصادق، وذلك في أغراض الشعر المتعددة.

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

المصادر والمراجع

إبراهيم، زكريا، **فلسفة الفن في الفكر المعاصر**، القاهرة: مكتبة مصر، مصر، ط 1، 1988م.

ابن الأثير، أبو الحسن إسحق بن محمد بن عبد الكريم (ت: 630هـ)، **الكامل في التاريخ**، بيروت: دار صادر، لبنان، 1982م.

الأحوص، عبد الله بن محمد عبد الله الأنصاري (ت: 105هـ)، **ديوانه**، تحقيق: مجيد طراد، بيروت: دار الكتاب العربي، لبنان، ط 1، 2003م.

الأخطل، أبو مالك الأغلبي (ت: 92هـ)، **ديوانه**، شرح: مهدي محمد ناصر الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 2، 1994م.

أدونيس، علي أحمد سعيد، **زمن الشعر**، بيروت: دار الساقي، لبنان، ط 3، 2005م.

أدونيس، علي أحمد سعيد، **الصوفية والسريالية**، بيروت: دار الساقي، لبنان، ط 2، 2007م.

إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية**، ط 3، بيروت: دار العودة، لبنان، 1981م.

الأصفهاني، الراغب (ت: 502هـ)، **مفردات ألفاظ القرآن الكريم**، تحقيق: صفوان عدنان داوودي، دار القلم، الدار الشامية، ط 4، 2009م.

الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين (ت: 356هـ)، **الأغاني**، القاهرة: مطبعة التقدم، مصر، ط 1، 1905م.

الأقيشر الأسدي، المغيرة بن عبد الله (ت: 80هـ)، **ديوانه**، تحقيق: محمد علي دقة، بيروت: دار صادر، لبنان، ط 1، 1997م.

أمين، أحمد، **فيض الخاطر**، القاهرة: مؤسسة هنداوي، مصر، ط 3، 2011م.

أمين، أحمد، **النقد الأدبي**، بيروت: طباعة دار الكتاب العربي، لبنان، ط 1، 1952م.

ابن أوس المزني، معن (ت: 64هـ)، **ديوانه**، تحقيق: نوري حمودي القيسي، بغداد: دار الجاحظ، العراق، ط 1، 1977م.

باشلار، جاستون، **الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة**، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، تقديم: أدونيس، بيروت: المنظمة العربية المتحدة، لبنان، ط 1، 2007م.

البخاري، محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي (ت: 256هـ)، **صحيح البخاري، دمشق**: دار ابن كثير، سوريا، ط 2، 1993م.

ابن بدر الغداني، الحارثة (ت: 84هـ)، **ديوانه**، تحقيق: نوري حمودي القيسي، بغداد: وزارة الشؤون والثقافة، العراق، ط 1، 1974م.

بدران، عبد القادر، **تهذيب تاريخ ابن عساكر**، دمشق: المكتبة العربية، سوريا، 1932م.

بدوي، محمد مصطفى، **مبادئ النقد الأدبي لريتشاردز**، القاهرة: المؤسسة المصرية، مصر، ط 1، 1963م.

البصري، صدر الدين علي بن الحسن (ت: 656هـ)، **الحماسة البصرية**، تحقيق: مختار الدين أحمد، القاهرة: عالم الكتب، مصر، ط 3، عالم الكتب، 1983م.

البطل، علي، **الصورة في الشعر العربي**، ط 3، بيروت: دار الأندلس، لبنان، 1983م.

البغدادي، عبد القادر بن عمر (ت: 1093هـ)، **خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1986م.

البلاذري، أحمد بن يحيى (ت: 279هـ)، **فتوح البلدان**، بيروت: دار ومكتبة الهلال، لبنان، ط 1، 1988م.

بوزيان، أحمد، **المنحى الصوفي في الشعر العربي المعاصر**، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة وهران، الجزائر، 1998م.

تندال، وليم يورك، **الرمز الأدبي**، ترجمة: إبراهيم رماتي، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1991م.

التونجي، محمد، **المعجم المفصل في الأدب**، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 2، 1999م.

ابن ثابت، حسان (ت: 35هـ)، **ديوانه**، شرحه: عبد مهنا، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1994م.

ابن ثور الهلالي، حميد (ت: 30هـ)، **ديوانه**، تحقيق: عبد العزيز الميمني، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، ط 1، 1965م.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت: 255هـ)، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبدالسلام هارون، القاهرة، مصر، ط 7، 1998م.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت: 255هـ)، **الحيوان**، القاهرة: مطبعة الحلبي، مصر، (د. ت)، (د. ط).

ابن جؤية الهذلي، ساعدة، **ديوانه**، تحقيق: ميساء قتلان، كلية الآداب، جامعة دمشق، سوريا، ط 1، 2003م.

جبور، جبرائيل، **عمر بن أبي ربيعة حبه وشعره**، بيروت: دار العلم للملايين، لبنان، ط 2، 1979م.

الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد (ت: 471 أو 474هـ)، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود شاكر، جدة: دار المدني، السعودية، ط 1، 1991م.

جرير، جرير بن عطية الكلبي (ت: 110هـ)، **ديوانه**، شرح محمد بن حبيب، ت: نعمان أمين طه، القاهرة: دار المعارف، مصر، ط 3، 2018م.

جميل بثينة، جميل بن عبد الله بن معمر (ت: 82هـ)، **ديوانه**، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، 1982م.

الجندي، إنعام، **الرائد في الأدب العربي**، الناشر: دار الرائد العربي، ط1، بيروت، 1986م.

الجندي، درويش، **الرمزية في الأدب العربي الحديث**، القاهرة: دار النهضة للطباعة والنشر، مصر، الفجالة، ط 1، 1972م.

ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت: 392هـ)، **الخصائص**، تحقيق: محمد علي النجار، ط 4، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1999م.

الجوهري، إسماعيل بن حماد (ت: 393هـ)، **تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: أحمد عبدالغفور، بيروت: دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1990م.

جيردز، كليفورد، **الإسلام من وجهة نظر علم الأناسة والأنثروبولوجيا**، ترجمة: أبو بكر أحمد باقادر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، الجزائر، ط 1، 1993م.

الجيوسي، سلمى الخضراء، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، بيروت، لبنان، ط 1، 2001م.

حاوي، إيليا، **فن الوصف**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط 1، 1967م.

الحسين، الحايل، **الخيال أداة الإبداع**، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، ط1، 1988م.

حشلاف، عثمان، **الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر**، الدار البيضاء: الجاحظية، المغرب، ط 1، 2000م.

الحطيئة، أبو مليكة جرول بن أوس العبسي (ت: 30هـ)، **ديوانه**، تحقيق: مفيد محمد قميحة، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1993م.

حمدان، فاطمة سعيد أحمد، **مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة**، جامعة أم القرى، مكة، السعودية، ط 1، 2000م.

حمودة، يحيى، **نظرية اللون**، القاهرة: دار المعارف، مصر، ط 1، 1975م.

الحموي، ياقوت بن عبد الله (ت: 626هـ)، **معجم البلدان**، تحقيق: فريد عبد العزيز الجندي، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1990م.

الحميرية، مزروعة بنت عملوق، **معجم شعراء العرب**، المكتبة الشاملة الحديثة، ط 1، 2010م.

ابن خريم، أيمن (ت: 80هـ)، **ديوانه**، تحقيق: الطيب العشاش، بيروت: دار المواهب للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، 1999م.

خليل، خليل أحمد، **علم الاجتماع وفلسفة الخيال**، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط 1، 1996م.

دراز، صباح عبيد، **الأساليب الإنشائية وأسرارها البلاغية في القرآن الكريم**، القاهرة: مطبعة الامانة، مصر، ط 1، 1986م.

ابن الدمينة، عبد الله بن عبيد الله (ت: 130هـ)، **ديوانه**، تحقيق: أحمد راتب النفاخ، القاهرة: مكتبة دار العروبة، مصر، ط 1، 1979م.

الدوري، عياض عبد الرحمن، **دلالة اللون في الفن العربي الإسلامي**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط 1، 2002م.

ابن ذريح، قيس، **ديوانه**، شرح عبد الرحمن المسطاوي، بيروت: دار المعرفة، لبنان، ط 2، 2004م.

ذو الرمة، غيلان بن عقبة التميمي (ت: 117هـ)، **ديوانه**، شرح الباهلي، رواية ثعلب، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، بيروت، لبنان، ط 1، 1993م.

أبو ذؤيب الهذلي، خويلد بن خالد (ت: 27هـ)، **ديوانه**، تحقيق: أنطونيوس بطرس، بيروت: دار صادر، لبنان، ط 1، 2003م.

الرازي، محمد بن أبي بكر (ت: 311هـ)، **الخيال في فلسفة أبي بكر الرازي**، دمشق: دار الرضوان، سوريا، ط 1، 2006م.

الراعي النميري، عبيد بن حسين النميري (ت: 90هـ)، **ديوانه**، جمع وتعليق: ناصر الحاني، دمشق: مطبوعات المجمع العلمي العربي، سوريا، ط 1، 1964م.

الرباعي، عبد القادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، دراسة في النظرية والتطبيق، اربد: مكتبة الكتاني، الأردن، ط 2، 1995م.

الرباعي، عبد القادر، **الصورة في النقد الأوروبي**، مجلة المعرفة، العدد 464، 1979م.

ابن أبي ربيعة، عمر (ت: 93هـ) **ديوانه**، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، بيروت: دار القلم للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، 1960م.

رضوان، علي، **الخطوط العامة لعصور ما قبل التاريخ**، القاهرة، مصر، ط 1، 1999م.

رماني، ابراهيم، **الغموض في الشعر العربي الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1، 1991م.

ابن رواحة، عبد الله (ت: 8هـ) **ديوانه**، تحقيق: وليد قصاب، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1988م.

الرومي، جلال الدين (ت: 672هـ)، **المثنوي**، الكتاب الأول، تحقيق: د. إبراهيم الدسوقي شتا، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط 1، 2002م.

الزركلي، خير الدين، **الأعلام لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين**، بيروت: دار العلم للملايين، لبنان، ط 15، 2002م.

الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد (ت: 538هـ)، **أساس البلاغة**، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1998م.

ابن زهير، كعب، **ديوانه**، تحقيق: محمد يوسف نجم، بيروت: دار صادر، لبنان، ط 1، 1995م.

الزواهرة، ظاهر، **اللون ودلالاته في الشعر – الشعر الأردني نموذجاً**، عمان: دار حامد، 2008م.

ابن زيد الأسدي، الكميت (ت: 126هـ)، **الديوان**، تحقيق: محمد نبيل طريفي، بيروت: دار صادر، لبنان، ط 1، 2000م.

زيد الخيل الطائي، **ديوانه**، جمع ودراسة وتحقيق: د. أحمد مختار البرزة، النجف: مطبعة النعمان، العراق، ط 1، 1986م.

ستروك، جون، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة: د. محمد عصفور، **سلسلة عالم المعرفة**، عدد 206، الكويت، 1966م.

ستيفن، أولمان، **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة د. كمال بشر، القاهرة، مصر، ط 1، 1962م.

السراج، جعفر بن أحمد بن الحسين (ت: 914هـ)، **مصارع العشاق**، بيروت: دار صادر، لبنان، ط 1، 2010م.

السعيد، بوسقطة، **الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر**، عنابة: مؤسسة بونة للبحث والدراسات، ط 2، الجزائر، 2008م.

السكري، الحسن بن الحسين (ت: 275هـ)، **ديوان الهذليين**، القاهرة: مطبعة الكتب المصرية، مصر، ط 1، 1945م.

السلولي، عبد الله بن همام (ت: 100هـ)، **شعره**، تحقيق: وليد محمد السراقبي، دبي: مركز جمعية الماجد للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، ط 1، 1996م.

سليمان، محمد، **الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية**، (د. م)، ط 1، 2007م.

ابن شأس، عمرو، **ديوانه**، تحقيق: دكتور يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط 2، 1983م.

الشابي، أبو القاسم، **الخيال الشعري عند العرب**، مطبعة الدار التونسية للنشر، تونس، ط 2، 1975م.

الشايب، أحمد، **أصول النقد الأدبي**، ط7، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط 1، 1964م.

الشايب، أحمد، **تاريخ النقائض في الشعر العربي**، ط 3، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1998م.

شرف، حنفي محمد، **الصور البيانية**، القاهرة: دار النهضة، مصر، ط 1، 1965م.

شعيب، محمد عبد الرحمن، **في النقد الأدبي الحديث**، القاهرة: دار التأليف، مصر، 1968م.

شكري، عبد الرحمن، **المؤلفات النثرية الكاملة**، تحرير: أحمد إبراهيم الهواري، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د. ط)، (د.ت).

شنوان، يونس، **اللون في شعر ابن زيدون**، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1999م.

صائمة، إبتسام مصطفى، **شعر الفتوحات الإسلامية في بلاد الشام في عهد الخليفة أبي بكر وعمر** – دار مؤسسة فلسطين للثقافة، ط 1، 2009م.

صالح، بشرى، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، بيروت: المركز الثقافي العربي، لبنان، ط 1، 1994م.

صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط 1، 1982م.

الضبي، المفضل (ت: 168هـ)، **المفضليات**، تحقيق: شاكر وهارون، (د. م)، ط 1، 1942م.

ابن ضرار، الشماخ، **ديوانه**، تحقيق: صلاح الهادي، القاهرة: دار المعارف، مصر، ط 1، 1968م.

ضيف، شوقي، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، القاهرة: دار المعارف، مصر، ط 11، 1998م.

ضيف، شوقي، **في النقد الأدبي**، القاهرة: دار المعارف، مصر، ط 1، 1962م.

طالو، محي الدين، **الرسم واللون**، دمشق: مكتبة أطلس، سوريا، ط 1، 1961م.

الطاهر، محمد بن الطاهر، **الرمز في الشعر العربي**، القاهرة: منشورات جامعة 7 أكتوبر، مصر، ط 2، 2007م.

ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد (ت: 322هـ)، **عيار الشعر**، تحقيق: طه زغلول سلام، (د . م)، ط 1، 1956م.

الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت: 224 هـ)، **تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك)**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة: دار المعارف، مصر، (د. ط)، (د. ت).

الطرماح، حكيم بن حكم بن قيس الطائي (ت: 125هـ)، **ديوان الطرماح**، تحقيق: عزة حسن، بيروت: دار الشرق العربي، لبنان، ط 2، 1994م.

طليمات، غازي، **الشعر في عصر الخلافة والنبوة الراشدة**، دمشق: دار الفكر، سوريا، ط 1، 2007م.

طه، علي محمود، الرؤية والرومانسية في الشعر العربي، **مجلة الرسالة**، العدد 857، 1949م.

الطوسي، أبو نصر السراج (ت: 224هـ)، **اللمع**، تحقيق: عبدالحليم محمود، القاهرة: دار الكتب الحديثة، مصر، ط 1، 1960م.

ظاهراتي، اقتراب، **شعريات المتخيل**، شركة النشر والتوزيع، 12 شارع الحسن الثاني، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000م.

العالم، أحمد شحادة، **وصف الطبيعة في الشعر الأموي**، ط 1، مؤسسة الرسالة، دار عمار، الأردن، 1987م.

ابن عباد، الصاحب إسماعيل (ت: 385هـ)، **المحيط في اللغة**، نسخ وترتيب مكتبة مشكاة الإسلامية، ط 1، 2014م.

عباس، إحسان، **شعر الخوارج**، بيروت: دار الثقافة، لبنان، ط 3، 1974م.

العبد، محمد، **إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، القاهرة: دار المعارف، مصر، ط 1، 1988م.

عبد التواب، صلاح، **الحياة الأدبية**، القاهرة: دار الزهراء للطباعة والنشر، مصر، ط 1، 1972م.

عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، **عالم المعرفة**، الكويت، ع (267)، 2001م.

عبد الرحمن، نصرت، **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، عمان: مكتبة الأقصى، الأردن، ط 2، 1982م.

عبدالرحمن، نصرت، **في النقد الحديث - دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية**، عمان: مكتبة الأقصى، الأردن، ط 1، 1979م.

عبد المحسن، عبد الفتاح، **عبد الرحمن شكري ناقداً وشاعراً**، القاهرة: مكتبة الأسرة، مصر، ط 1، 1992م.

عبود، فرج، **علم عناصر الفن**، ميلانو: دار الفن، إيطاليا، ط 1، 1982م.

عبيد، محمد جابر، **شعرية القصيدة العربية الحديثة**، بغداد، العراق، ط 1، 2000م.

عتيق، عبد العزيز، **في النقد الأدبي**، بيروت: دار النهضة، لبنان، ط 2، 1990م.

عثمان، عبد الفتاح، الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي، **مجلة فصول**، المجلد الثالث، ع (1)، 1986م.

ابن عربي، محي الدين (ت: 938هـ)، **الفتوحات المكية**، تحقيق: د. عثمان يحيى، بيروت: دار المعرفة، لبنان، 2006م.

العرجي، أبو عمر عبدالله بن عمرو بن عثمان بن عفان (ت: 120هـ)، **ديوانه**، تحقيق: خضر الطائي، بغداد: الشركة الإسلامية للطباعة والنشر، العراق، ط 1، 1956م.

عساف، ساسين، **الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس**، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1982م.

ابن عساكر، علي بن الحسن (ت: 571هـ)، **تاريخ دمشق**، ج 11، تحقيق: عمرو بن غرامة العمروي، بيروت: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 1995م.

العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر(ت: 825هـ)، **الإصابة في تمييز الصحابة**، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1995م.

العشماوي، محمد زكي، **قضايا النقد الأدبي والبلاغة**، القاهرة، مصر، ط 1، 1979م.

عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، بيروت: دار التنوير، لبنان، ط 3، 1983م.

عطوان، حسين، **مقدمة القصيدة العربية**، القاهرة: دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، مصر، ط 2، 1987م.

العطوي، مسعد بن عيد، **الرمز في الشعر السعودي**، الرياض: مكتبة التوبة، المملكة العربية السعودية، ط 2، 1993م.

العلاق، علي جعفر، **في حداثة النص الشعري: دراسة نقدية، بغداد**: دار الشروق والتوزيع، العراق، ط 1، 2003م.

علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985م.

علي، فايز، **الرمزية والرومانسية في الشعر العربي**، القاهرة، مصر، ط 1، 2006م.

عمر، أحمد مختار، **اللغة واللون**، الكويت: عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، الكويت، ط 2، 1982م.

ابن عمرو، القعقاع، **ديوانه**، تحقيق: نوري حمودي القيسي، بغداد: منشورات جامعة بغداد، 2010م.

العوا، عادل، **الروح النقدية لدى إخوان الصفا**، بيروت: المطبعة الكاثوليكية، لبنان، ط 1، 1948م.

عوض، ريتا، **بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرئ القيس**، بيروت: دار الآداب، لبنان، ط 1، 1992م.

عووضة، عبد الله، **ماهية الجمال**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط 1، 1988م.

العيد، يوسف، **المدارس الأدبية ومذاهبها**، بيروت: دار الفكر اللبناني، لبنان، ط 1، 1994م.

غطاس، أنطون كرم، **الرمزية والأدب العربي الحديث**، بيروت: دار الكشاف للنشر والطباعة، لبنان، ط 1، 1949م.

فائق، مصطفى، **في النقد الأدبي الحديث مقتطفات وتطبيقات**، جامعة الموصل، الموصل، العراق، ط1، 1989م.

الفارابي، أبو النصر محمد بن محمد (ت: 339هـ)، **شرح كتاب (فن الشعر)**، تحقيق: د. محمد سليم سالم، القاهرة، مصر، ط 1، 1971م.

ابن فارس، أحمد (ت: 395هـ)، **معجم مقاييس اللغة**، اعتنى به: د. محمد عوض مرعب، والآنسة فاطمة محمد، بيروت: دار إحياء التراث العربي، لبنان، ط 1، 2008م.

فتوح، أحمد محمد، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، القاهرة: دار المعارف، مصر، ط 1، 1977م.

الفراهيدي، الخليل بن أحمد (ت: 170هـ)، **العين**، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 2003م.

الفرزدق، همام بن غالب (ت: 114هـ)، **ديوانه**، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، شرح: محمد ناصر الدين، ط 2، 1994م.

فضل، صلاح، **النظرية البنائية في النقد الأدبي**، القاهرة: دار الشروق، مصر، ط 1، 1998م.

قاسم، محمود، **الخيال في مذهب محي الدين بن عربي**، القاهرة، مصر، ط 1، 1969م.

القاضي، النعمان عبد المتعال، **شعر الفتوح الإسلامية في صدر الاسلام القومية**، القاهرة، مصر، ط 1، 1965م.

ابن قتيبة، أبو محمد عيسى بن مسلم (ت: 276هـ)، **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، القاهرة: دار الحديث، مصر، ط 2، 2003م.

قروح، رقية، **بنية اللغة الشعرية في شعر عز الدين المناصرة**، ديوان البنات، أنموذجاً، الجزائر، ط 1، 2019م.

القشيري، الصمة بن عبد الله (ت: 96هـ)، **ديوانه**، تحقيق: عبد العزيز محمد الفيصل، الرياض: جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، ط 1، 2007م.

القط، عبدالقادر، **في الشعر الإسلامي والأموي**، القاهرة: دار المعارف، مصر، 1995م.

قطب، سيد، **التصوير الفني في القرآن**، القاهرة: دار المعارف، مصر، ط 9، 1980م.

قطوس، بسام موسى، **دليل النظرية النقدية المعاصرة – مناهج وتيارات**، عمان: دار فضاءات للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2016م.

القيرواني، ابن رشيق أبو عليم الحسن (ت: 456هـ)، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت – لبنان، ط4، 1972م.

ابن قيس الرقيّات، عبيدالله (ت: 85هـ) **ديوانه**، بيروت: شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، لبنان، ط 1، 1995م.

كانط، عمانوئيل، **نقد العقل المحض**، ترجمة: موسى وهبة، بيروت: مركز الإنماء القومي، لبنان، (د. ط)، (د. ت).

كانط، عيمانوئيل، **نقد ملكة الحكم**، ترجمة: غانم هنا، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط 1، 2005م.

كثير عزة، كثير بن عبد الرحمن بن الأسود الخزاعي، **ديوانه**، شرحه: إحسان عباس، بيروت: طبعة دار الثقافة، لبنان، ط 1، 1970م.

الكردي، محمد علي، **الخيال عند بلاشار**، (د. م)، ط 1، 1980م.

كوليردج، **الخيال الرمزي**، ترجمة: عيسى علي العاكوب، معهد الإنماء العربي، دار الكتب الوطنية، بنغازي، لبنان، ط 1، 1992م.

لاشين، عبد الفتاح، **الخصومات البلاغية والنقدية في صنعة أبي تمام**، القاهرة: دار المعارف، مصر، ط 1، 1982م.

ليلا، حاجي آبادي، وآخرون، **الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي**، فصيلة دراسات الأدب المعاصر، السنة الثالثة، ع (9)، 1990م.

ليلى الأخيلية، **ديوانها**، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، 1998م.

ابن مالك الأنصاري، كعب، **ديوانه**، تحقيق: سامي مكي العاني، بغداد: منشورات مكتبة النهضة، العراق، ط 1، 1966م.

مبارك، محمد رضا، **اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي**، بغداد: دار التراث والمعاصرة، العراق، ط 1، 1993م.

المتنبي، علي بن الحسين (ت: 354هـ)، **الديوان**، شرح أبي البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا وآخرين، بيروت: دار المعرفة، لبنان، ط 1، 1978م.

مجمع اللغة العربية، **معجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط 4، 2004م.

محمد، محمد أبو موسى، **قراءة في الأدب القديم**، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، ط 5، مصر، 2018م.

ابن مرداس السلمي، العباس (ت: 18هـ)، **ديوانه**، تحقيق: دكتور يحيى الجبوري، بيروت: مؤسسة الرسالة، لبنان، ط 1، 1991م.

المرزباني، محمد بن عمران بن موسى (ت: 297هـ)، **الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء**، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1995م.

ابن معاوية، يزيد (ت: 64هـ)، **ديوانه**، تحقيق: واضح الصمد، بيروت: دار صادر للطباعة والنشر، لبنان، ط 1، 1998م.

بن معد يكرب الزبيدي، عمرو، **ديوانه**، جمعه ونسقه: مطاع الطرابيشي، دمشق: مجمع اللغة العربية، سوريا، ط 2، 1985م.

معروف، نايف، **ديوان الخوارج**، بيروت: دار المسيرة، لبنان، ط 1، 1983م.

ابن مقبل، تميم (ت: 102هـ)، **الديوان**، تحقيق: د. عزة حسن، دمشق: مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، سوريا، ط 1، 1962م.

ابن الملوح، قيس، **ديوانه**، دراسة وتعليق: يسرى عبد الغني، بيروت: منشورات دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1999م.

مندور، محمد، **الأدب وفنونه**، القاهرة: دار النهضة، مصر، ط 1، 1974م.

مندور، محمد، **الأدب ومذاهبه**، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط 5، مصر، 2006م.

منصور، عبد الرحمن، **أركان النص الأدبي**، الرياض، السعودية، ط 1، 2009م.

ابن منظور، محمد بن مكرم (ت: 711هـ)، **لسان العرب**، اعتنى به: خالد رشيد القاضي، بيروت: دار صبح، لبنان، ط 1، 2008م.

الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد (ت: 518هـ)، **معجم الأمثال**، تحقيق: قصي حسين، بيروت: دار الشمال للطبعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 1990م.

النابغة الجعدي، **الديوان**، تحقيق: واضح الصمد، بيروت: دار صادر، لبنان، ط 1، 1998م.

ناصيف، مصطفى، **الصورة الأدبية**، بيروت: دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط 2، 1981م.

نشأت، كمال، **في النقد الأدبي دراسة وتطبيق**، ط 1، النجف: مطبعة النعمان، العراق، ط 1، 1970م.

نصر، عاطف جودة، **الخيال مفهوماته ووظائفه**، القاهرة: الهيئة المصرية، مصر، ط 1، 1984م.

النصري، عبد الرحمن بن عمرو (ت: 28هـ)، **تاريخ أبي زرعة الدمشقي**، تحقيق: خليل منصور، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1994م.

هايدغر، مارتن، **نداء الحقيقة**، ترجمة: عبد الغفار مكّاوي، القاهرة: دار الطباعة والنشر، مصر، ط 1، 1977م.

ابن هشام، عبد الملك (ت: 833هـ)، **سيرة النبي ﷺ**، تحقيق عمر عبد السلام تدمري، بيروت: دار الكتاب العربي، لبنان، ط 3، 1990م.

هلال، محمد غنيمي، **الأدب المقارن**، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط9، 2008م.

هلال، محمد غنيمي، **النقد العربي الحديث**، بيروت، لبنان، ط 3، 1964م.

همام، محمد يوسف، **اللون**، القاهرة: مطبعة الاعتماد، مصر، ط 1، 1930م.

أبو الهندي، **ديوانه**، صنفه: عبد الله جبوري، النجف: مطبعة النعمان، العراق، ط 1، 1970م.

الواقدي، أبو عبد الله محمد بن عمر (ت: 207هـ)، **فتوح الشام**، ضبطه وصححه عبداللطيف عبد الرحمن، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، ط 1، 1997م.

الوجود، ثناء أنس، **تجليات الطبيعة والحيوان في الشعر الأموي**، القاهرة: مكتبة الشباب، مصر، ط 1، 1990م.

الوجود، ثناء أنس، **صور الطبيعة**، (د. م)، ط 1، 1985م.

وهب، رومية، **قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي**، دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية، سوريا، ط 1، 1981م.

ابن وهب الكاتب، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم (ت: 335هـ)، **البرهان في وجوه البيان**، بيروت: دار الكتب العلمية، لبنان، 2015م.

وهبة، مجدي، **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت: مكتبة لبنان، لبنان، ط 2، 1974م.

الياسين، إبراهيم منصور، الرموز الذاتية في شعر عزالدين المناصرة، **مجلة جامعة دمشق**، ع (3)، 2010م.

يموت، بشير، **شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام**، بيروت: المكتبة الأهلية، لبنان، ط 1، 1934م.

اليوسف، سامي، **الخيال والحرية**، دمشق: دار كنعان، سوريا، ط 1، 2001م.

يوسف، رشيد، **تاريخ الأدب**، القاهرة: مطبعة السعادة، مصر، ط 1، 1982م.

يونس، وضحى، **القضايا النقدية في النثر الصوفي**، دمشق: مطبعة اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط 1، 2006م.

المواقع الإلكترونية:

الديهاجي، محمد، **الرمز الشعري**، مجلة القدس العربي، لندن، 2019م. https://ww.alquds.com.uk

العدوية، مريم، **تأملات في فضائل الخيال**، مجلة الرؤيا الإلكترونية العُمانية، 2015م. .https://alroya.com

عوض، إبراهيم، **الخيال في الشعر**، 2013م، شبكة الألوكة الأدبية واللغوية https:// .ww.alukah.net

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

المحتويات

المقدمة 9
التمهيد 13
الفصل الأول:الرمز والخيال 19
المبحث الأول:الرمز 19
1. مفهوم الرمز: 20
أ. الرمز لغة: 20
ب. الرمز اصطلاحاً: (Symbol) 21
2. أهمية الرمز 28
المبحث الثاني:الخيال 37
1. مفهوم الخيال: 37
أ. الخيال لغةً: 37
ب. الخيال اصطلاحاً (Imagination): 38
2. أهمية الخيال: 43
صور الخيال[O]: 46
الفصل الثاني:الرمز في شعر العصر الإسلامي 51
المبحث الأول:الرمز في شعر عصر صدر الإسلام 51
1. المكان / الطلل: 53
2. اللون: 66
أ. البياض ودلالته الرمزية: 67

ب. السواد ودلالته الرمزية: 70
ج. الحمرة ودلالتها الرمزية: 73
3. الغبار: 73
4. العين: 78
5. النار: 84
المبحث الثاني:الرمز في شعر العصر الأموي 89
من الرموز المهمة في شعر العصر الأموي: 89
1. المكان: 89
2. اللون: 95
أ. اللون الأبيض: 96
ب. اللون الأسود: 97
ج. اللون الأحمر: 98
د. اللون الأخضر: 99
3. رمزية الخمر: 105
4. الرمز السياسي: 120
5. رمزية الغزل العذري: 124
الفصل الثالث:الخيال في شعر العصر الإسلامي 149
المبحث الأول:الخيال في شعر عصر صدر الإسلام 149
أولاً: أغراض جديدة 153
1. مصارعة قوى الشرك 154
2. شعر الفتوح 155

ثانياً: أغراض تقليدية: 157
1. الغزل: 158
2. الوصف: 161
3. الهجاء 168
4. الحكمة: 173
5. الرثاء: 175
المبحث الثاني:الخيال في شعر العصر الأموي 177
1. الغزل: 177
2. الوصف: 188
3. النقائض: 193
4. الزهد: 204
الخاتمة 217
المصادر والمراجع 219

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

www.moswarat.com

رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

بين التفسير والتأويل مواطن التقاء وافتراق، فإذا كان المفسر يقع على عاتقه عبء تفهم النص وإفهامه من خلال ما تعنيه الكلمات أو ظاهرة اللفظ، فإن المؤول لا يكتفي بذلك بل يسعى إلى تجاوز قصدية المؤلف، إلى البحث عما وراء الكلمات إلى البحث عن الرموز الكامنة في النص، ومن هنا فإن المعاني اللصيقة بالتأويل تكشف عن الخبيء والغامض وهذا هو المفهوم من اقتران التأويل بالخيال، فالخيال منبع للرموز، ولعله بسبب ذلك شاع في تراثنا أن التفسير للعامة بينما التأويل للخاصة وأن التفسير للظاهر ولكن التأويل للباطن.

ومن خلال تأويل النصوص الشعرية في العصر الإسلامي وخاصة عصر صدر الإسلام نصل إلى أن الحياة الطبيعية ما هي إلا صلاة وتعبد وتسبيح وتحميد وتهليل وتكبير وهذه النصوص مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالقرآن الكريم وتأويله، فقد استطاع المسلمون في ذلك الوقت من الانتصار على اعظم امبراطورتين: الفارسية والرومانية في أقل من خمس سنوات في معركتي القادسية واليرموك سنة 15 هـ وذلك بفضل هذه البلاغة وهذا الدين الجديد

9789923702550

دار شهرزاد للنشر والتوزيع
عمان - شارع الملك حسين - عمارة رقم 45
هاتف: 0798153362 - 0798153329
E-mail:dar_shahrazad@hotmail.com