الفصل الثانى

التصوير الفنى

١ – الصورة – طبيعتها – وظيفتها :

تحتل الصورة الشعرية (١) مكانا جوهريا فى كل عمل فنى وخاصة الشعر ، وتحتل أيضا مكانتها القوية فى هذا العمل على مدى تاريخ الفن الطويل منذ أن بدأ الإنسان فى الإنتاج والإبداع ، وماتزال الصورة حتى الآن تحتل مكانها فى الشعر الحديث الذى لم يتخل عنها فى حين تخلى عن كثير من مقومات العمل الفنى الأخرى والتى يراها قاصرة عما يريد . وإذا كان هناك أشياء تغيرت فى الصورة نفسها ، فهو تغير مفهومها والنظر إليها فى العمل الفنى ، ودورها كذلك فيه ؛ ومدى علاقتها بالعناصر الأخرى سواء إذا نظرنا إليها بمنظار آخر فى عمل فنى قديم ، أم نظرنا إليها عند إبداع العمل الفنى «الحديث».

والصورة بطبيعتها دعامة قوية فى القصيدة ، فالشاعر – كما يقول البروفيسور «موليك» –: «يستخدم الصورة غالبا ليوضح ماعجزت اللغة « الواضحة » عن إيضاحه (٢) . » ، ويقول : « فى الحقيقة أن الشاعر العظيم ليس من مهامه التعبير عن فكر فقط ، بل إنتاج الصورة أيضا لأنها – أى الصورة – هى الباعث الذى يعطى المتعة الجمالية التى تعتبر الهدف الأساسى للشعر ، ولهذا الغرض عليه أن يستخدم الصور (٣) . . » . ولذا

---

(١) نقصد بالصورة Poetic Image وهى عنصر من عناصر القصيدة وجزء من صنعة الشاعر فى شعره لاالمعنى العام المقصود به الشكل مثلا أو Form.

(٢) Literary Criticism, p. 71

(٣) Ibid:, P. 71

كانت الصورة فى الشعر أظهر ماتكون .. فيقول نفس الباحث : «إن الحاجة للصورة فى الشعر أقوى منها فى النثر ، لأن الشعر أكثر **تحديدا** وأقل **توسعا** ، ويعتبر شكلامتساميا من أشكال التعبير أكثر من النثر ، ولذا لابد من استخدام الشعر للصورة (١) » . ويقول : «إن الصورة الشعرية هى صورة للكلمة مملوءة بالانفعال والعاطفة (٢) ..» . ومن هنا نجد أن العاطفة تلعب دورا أساسيا فى تكوين الشعر أو القصيدة ومن ثم تؤدى دورها فى خلق الصورة ، يقول «جيمس هنرى هنت» : «إن الشعر عاطفة لأنه ينشد أعمق الانفعالات ، ولذا لابد لـه من معاناتها بغرض توصيلها (٣) ..» ، ويقول «جون دنيس» : «إن الشاعر والرسام كذلك . كلاهما يصف فعلا ، ولكن لابد لهما أن يصفاه بعاطفة(٤) » . ويقول أيضا : «لابد من وجود **عاطفة** فى الشعر والتصوير (يقصد بالتصوير هنا الرسم) (٥) » ، ويقول : «إن الرسام والشاعر ، كلاهما يصل إلى قمة فنه عندما يصف « كمية» من «الفعل» **بكمية من العاطفة** ، وبدا واضحا إذن مما قيل إن **العاطفة** فى الشعر لابد من وجودها فى كل أجزائه ، وحيث لاتوجد عاطفة لايوجد شعر (٦) ..» .. وإذا كانت لصورة الشعرية تأتى نتيجة «العاطفة» ، فمن هنا تتضح مدى أهميتها فى العمل الفنى . ، ومدى تفردها «بدور خاص» ، لايشاركها فيه عناصر العمل الفنى الأخرى . لأن العاطفة فى حقيقة الأمر ما هى إلا «صورة» داخل العمل الفنى .

ولكن — من جهة أخرى — لايمكن فصل «الصورة» عن بقية عناصر

---

(١) Ibid., p. 71

(٢) Ibid., P. 71

(٣) English Critical Essays XIX Century., p. 300

(٤) English Critical Essays XVI-XVIII Century, p. 240

(٥) Ibid., p. 240

(٦) Ibid., p. 240

العمل الفنى الأخرى من موسيقا أو لغة ، لأنها تكونت بهما ، ولكن الصورة تنفرد — كما يقول موليك — بإعطاء المتعة الجمالية ، والتى بدونها لايصبح الشعر شعرا أيضا ، كذلك يكمن تأثير الصورة فى علاقتها بالصور الأخرى حولها فى العمل الفنى ، فقد ننظر إلى صورة محددة تعبر عن شىء ما ، أو تنقل لنا إحساسا ما . ولكن إذا استرسلنا فى بقية الصور بعد ذلك ، أو نظرنا إلى القصيدة بعامة ، فقد تتغير نظرتنا إلى الصورة الأولى ، ومن ثم يتغير هذا الإحساس السابق نحوها ، وهذا مايعبر عنه «هاملتون» بقوله : «فالشاعر الذى يولد **صورا واضحة حية** ، إنما يطرب لهذه الصور ولصفتها الحسية ، إنه لا يسرع فى طريقه إلى القيام بفعل ما ، فليس الفعل غايته ، بل غايته هى **مايمكن وصفه بأنه تجربة نامية فى طريقها إلى الاكتمال** ، ولذلك فهو لايطرح صورة جانبا ، ولكنه ينميها ويطور صفتها الحسية ، **بحيث تزيد كل صورة منها بقية الصور غزارة وغنى ، ولكى تمتزج هذه الصور بشتى أنواع العناصر الأخرى بحيث ينشأ عنها جميعا كل منسجم محكم** (١) ..» ولهذا أيضا تؤدى دورها فى النمو الداخلى للنص ، وفى تدعيم كلية النص أو وحدته .

والصورة الشعرية تحمل داخل النص أبعادا متعددة ، لابعدا واحدا ، فقد نجد من النظرة الأولى بعدا مباشرا ، ولكن بعد التأمل المستمر نرى أنها قد تحمل أبعادا خلفية غير مباشرة وهلم جرا .. وكلما ازداد التأمل ، ازداد ظهور هذه الأبعاد . وهذه الأبعاد لا تأتى إلا إذا كانت الصورة بألفاظها وتركيبها وعاطفتها قادرة على «الإيحاء» بهذا البعد أو الأبعاد ، وكما يقول الدكتور إحسان عباس : «إن دراسة **الصور مجتمعة قد تعين على كشف** معنى أعمق من المعنى الظاهرى للقصيدة ، ذلك لأن الصورة ، وهى جميع الأشكال

---

(١) الشعر والتأمل ٧٥

المجازية ، إنما تكون من عمل القوة الخالقة : فالاتجاه إلى دراستها يعنى الاتجاه إلى روح الشعر (١)» .. ولكن فى الشعر الجاهلى لانجد «معنى»أعمق ؛ بل نجد بعدا ، ففى الأطلال وتصويرها ، أو قصائد الرحلة ونحوها ، نجد أبعادا زمانية ومكانية وراء الصورة ، أو وراء الصور مجتمعة ، قد لاتتضح للوهلة الأولى بمجر النظر . فالعلاقات الظاهرية أمامنا وضعها الشاعر بطريقة لاشعورية لكى يعبر عما فى نفسه من أسرار ودخائل ، وعلينا نحن أن نكتشفها ، فالشاعر — كما يقول الدكتور مصطفى ناصف : — «يجنح إلى نسق من الأشياء يخالف مانرى وما نعرف من أجل الوصول إلى **حقائق مستقرة باقية ، ومن أجل ارتياد دقائق** وأسرار ، لكن الطابع الأصلى لهذا الارتياد ، أنه عالم متكامل مكثف بذاته . مكثف **بثرائه بفضل تعقده وتركيبه** ، ومن ثم **فالمنظورات فى أنفسها ليست أهلا وحدها لإيحاء الدلالة أو لكشف النسق المركب** الذى يسيطر عليه مبدآن متآزران (٢)» .. وهذه الخاصية للصورة لاتوجد فى أى عنصر أخر من عناصر العمل الفنى ، فاللغة والموسيقا عنصران قائمان بذاتهما ، صحيح أنهما يمتزجان تماما بعاطفة الشاعر وفكره . ولكنهما لا يحملان تلك الأبعاد العميقة الأغوار القائمة فى الصورة الشعرية . أو كما يقول الدكتور ابراهيم عبد الرحمن : «الوعى بالزمان والمكان (٣)»، حتى الصور الجزئية — كما سنرى — فى القصيدة الجاهلية تختلف صورة عن صورة حسب تلك الأبعاد الز مانية أو المكانية فيها ، فصورة «**الوشم** »**لدى الشاعر فى الأطلال مهما يكن تصويرها جزئيا أو « صغيرا»** ، فهى تحمل

---

(١) فن الشعر ٢٣٨

(٢) الصورة الأدبية ١٥

(٣) الشعر الجاهلى ٢٢٤

أبعادا زمانية قوية فى حين أن تشبيه ريق المرأة مثلا بالعسل لايحمل أى بعد وإن عبر عن عاطفة قوية أومظاهر بيئية أو قدرة تصويرية عميقة .

يتطرق بنا هذا إلى القول بأن الصورة الشعرية — والجاهلية بخاصة — تعكس لنا الرؤية الجمالية للشاعر ، وتعطى التأثير الجمالى نتيجة العاطفة من خلال عقد ارتباطات وعلاقات متنوعة تتخذ من البيئة عناصرها ، وقد برز الشاعر الجاهلى فى هذا الاتجاه ، فلم تقع عينه على مظهر بيئى إلا وربطه بنفسه ، أو بالمرأة مثلا ، فكانت عينه اللماحة تجول داخل بيئته مقارنة هذا بذاك ، فالصورة هنا عكست لنا البيئة الحقيقية ، لا البيئة العيانية ، لأنها أعادت تركيب الواقع تركيبا جماليا ، بحيث يظهر أجمل وأبهى مما هو عليه فى الواقع عن طريق رؤية الشاعر له ، لأن العاطفة ولدت قدرة «الخيال» الذى عقد تلك الارتباطات والامتزاجات والمقارنات ، فنحن لم نعرف «مدى جمال» الحيوان الصحراوى إلا لأن الشاعر شبه به المرأة ، فلم يصف الشاعر الحيوان الصحراوى «على حدة» ، ولم يرى فيه جمالا لذاته ، بل لأن المرأة فى نظره جميلة ، وبما أنه شبهها بالظباء ، فالظباء بدورها جميلة بل أجمل ، أى أصبحت ذات جمال غير عادى ، ومن ثم ننظر نحن إليها من هذا «الوضع» ، فليس هناك «طبيعة حقيقية» إلا من خلال تلك الصورة لأنها أعادت تركيب جزئياتها على نحو غير عادى . وهنا يلعب «الخيال الشعرى» دوره الفعال ، فالشاعر ينظر إلى الطبيعة نظرة تخالف نظرة الإنسان العادى ، هو ينظر إليها من «عاطفته» ، من إحساس مسيطر عليه داخل نفسه ، ومن ثم ينعكس هذا الإحساس فى اختياره لمظاهر البيئة وفى عقد العلاقات بينها ، أى ينظر إلى **الطبيعة من خلال ذاته هو** ، من خلال مايعانيه ، ومايشعر به . وهذا هو الشعر كما يراه «شيلى» الشاعر البريطانى الكبير حيث يقول :

إن الشعر — كإحساس عام — يمكن تعريفه بأنه تعبير الخيال (١) . . »، وكما يقول «هنت»: «إن الشعر يجسد الانفعالات ويصورها بواسطة الخيال، أو يجسد صور «الموضوعات» التى تحتويها ، وتقوم الصور الأخرى حولها بإلقاء الضوء على تلك الموضوعات أيضا لكى يتم الاستمتاع بها وإظهار الشعور بصدقها» (٢) ، وهنا يلعب الخيال دورين : دورا يقوم بسيطرة إحساس معين على الصورة بحيث يجبرنا على النظر إليها من **خلال هذا الإحساس** ، والدور الثانى يأتى نتيجة للدور الأول حيث يخلق وحدة مهيمنة شاملة بين الصور بعضها البعض، عندما تتناول موضوعات مختلفة، أو موضوعا واحد يهيمن عليه إحساس واحد ، فالخيال **يعكس** الإحساس النابع من عاطفة الشاعر عن طريق الصورة ، وفى الوقت نفسه يوحد بين أجزاء العمل الفنى نتيجة ربطه بين الصور عن طريق هذا الإحساس المسيطر . . وكما يقول «كولردج»: «الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة **معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس فى القصيدة** فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر ، هذه القوة تظهر فى صورة عنيفة قوية فى مسرحية الملك لير فى «شكسبير» ، ففى هذه المسرحية نجد أن **الألم العميق الذى يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها** ، وهذه القوة التى هى أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة ، منها العاطفى العنيف ، ومنها الهادىء الساكن ، ففى صور نشاطها الهادئة التى تبعث على المتعة فحسب نجدها **تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة** (بينما نفتقد هذه الوحدة فى وصف الرجل العادى الذى لا تتوفر

---

(١) English Critical Essays XIX Century, p. 121

(٢) Ibid., p. 301

لديه ملكة الخيال) (١).» وهذه بعينه ما لاحظه أيضا البروفيسور «إميل أورزكو» فى نقده لقصائد «سانت جون» الغنائية وتعليقه عليها حيث وجد أن «أغلب الاستعارات فيها مأخوذ من الطبيعة كما **تنعكس فى النظرة الباطنة للرجل السجين** (٢)». . إذن فدور الخيال لا ينحصر فقط فى تشكيل الاستعارات أو استخدامها ، بل يقوم بما هو أقوى من ذلك — كما رأينا — ، وكما يقول «بازل ويلى » فى شرحه للخيال ونظريته عند كولردج : «إن الخيال لا يختص فقط بخلق الاستعارة الحية (كما فى المثالين السابقين) ، لكنه يقوم بـ«التوحيد» ، ويضافر جميع جهوده لكى نرى كل الأشياء كشىء واحد والشىء الواحد فى كل الأشياء (٣)». . ، وعلى هذا فالشاعر يعطينا الطبيعة من خلال ذاته ، أى أنه يثريها ويعطينا حقيقتها الأزلية الأبدية ، لا حقيقتها الظاهرة ، لأنها — فى الصورة — امتزجت بشعور وإحساس يختلف — كما يقول كولردج — عن إحساس الرجل العادى ونظرته . وفى الحقيقة أن الشاعر الجاهلى استطاع أن يعطينا الطبيعة من خلال ذاته — كما رأينا وكما سنرى — ولذا لم يكن شعره شعرا سطحيا أو ساذجا لا يعنى إلا بظواهر الأشياء ، يقول الدكتور إبراهيم عبد الرحمن : «فالقول ببساطة الشعر وصدق صوره يجافى طبيعة الفن عامة والشعر الجاهلى خاصة ، ذلك أن الشاعر الجيد **لا يشاكل بصوره الواقع الذى يصوره مشاكلة حقيقية ، لأنه لا يصور هذا الواقع فى ذاته ، ولكنه يعكس رؤيته له ، ومن ثم فإنه حين يعرض لتصويره يحرص على أن يخلق صورته خلقا جديدا يعكس هذه الرؤية أو تلك ، وقد بلغ الشعر الجاهلى درجة عالية من التعقيد الفنى فى اللغة والأساليب والأوزان والصور الشعرية**، وهو تعقيد

---

(١) كولردج ١٥٨

(٢) Literary Supplement, Friday August, 5, 1960, P: 495

(٣) Nineteenth-Century Studies, Coleridge to Matthew Arnold p.27.

يفرض على دراسه ، أن يعنى بتحليل صوره **لاستكشاف تلك العلاقات الجديدةالتى خلقها الشعراءبين** عناصر الصورة المختلفة (١)». . ، ونتيجة لذلك فكما تدل الصور المختلفة على رؤية الشاعر الذاتية للطبيعة ، تدل الصورة الواحدة على تعدد شخصيات الشعراء واختلافهم ، فقد يكون المنظر واحدا والجزئيات واحدة ، ومع ذلك نستطيع ـ عن طريق الصورة ـ أن نميز شاعرا عن شاعر ، لأن عناصر الصورة الداخلية فى تكوينها تتكون بطريقة خاصة حسب الحاله وحسب الموقف وحسب قدرة الخيال لدى الشاعر . وبالتالى فإن لكل شاعر طريقته الخاصة المعبرة عن شخصيته ، ونرى «ستانلى هايمن» يعرض لدراسة قامت بها «كارولين سبرجن» عن الصور عند «وكسبير» ، ويقول عنها — أىعن الباحثة — إنها « تدرك أنالصور قد تبعث أثرا متزايدا من العاطفة أو التوتر ، وأنها تستطيع أن تصرح عن طبع الشخص الذى يستعملها وشخصيته ، حين يعجز شىء سواها عن أن يفعل ذلك (٢) . » .

وبما أن الصورة الشعرية تعبر عن إحساس الشاعر الخاص أو شخصيته أو عاطفته . . ، فلا بد وأن يعبر كثير منها عن «فكر ما» ، نقصد هنا فكر الشاعر الذى يبدو وراء الصوره ، أو يبدو من تجميع عدة صور معا ، يذكر «هاملتون» أن« كولردج » كتب عن نفسه يقول : «إنه قلما جرب إحساسا خاليا من التفكير . وقلما فكر فى فكرة خلت من الإحساس ، فنشاط القلب ونشاط العقل كانا ممتزجين فى نفسه إلى درجة غير عادية (٣) . » ، وهذا أيضا نتيجة دور «الخيال» ، يقول الدكتور مصطفى ناصف : «خاصية الخيال

---

(١) الشعر الجاهلى ١٩٣

(٢) النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ١ : ٣٠٢

(٣) الشعر والتأمل ٤٩

الفنى أن يكسر الحاجز الذى يبدو عصيا بين العقل والمادة ، فيجعل الخارجى داخليا والداخلى خارجيا ، يجعل من الطبيعة فكرا ، ويحيل الفكر إلى الطبيعة(١) ».
ولكن ليست كل صورة فى القصيدة الجاهلية تحوى فكرا ، فعندما يستطرد الشاعر إلى تشبيه ريق حبيبته بالخمر ، ثم يستطرد فى تصويره هذه الخمر فهذه الصور لا تعطى فكرا ، فالرابطة هنا الاستمتاع والجمال فيما يريد الشاعر إظهاره من «شعور» ، فى حين أن تشبيه الفرس بالعقاب والاستطراد فى الأخير وتصرفاته يدل على «فكرما» لدى الشاعر له مغزاه ، فكر يتعلق بالحياة ومناجاتها . . ، هذا الفكر يجعل الصورة تحمل تلك الأبعاد الزمنية ، أو «القيمة الزمنية» التى نراها نحن فى هذه الأبيات ، أو بمعنى آخر ماتوحى به الصورة .

بجانب هذا فمن طبيعة الصورة أيضا «الحيوية» ، بمعنى أنها لا تدرك مافى الكون من جمال فحسب ، بل تعطينا «عناصر» هذا الجمال الممثلة فى اللون أو الصوت أو الضوء ، فالخيال يمزج أيضا بين هذه العناصر ، ويكون منها صورة موحدة تقوم فيها تلك العناصر بأدوار معينة مؤثرة ، أى أننا نعود فنقول إن الصورة تجعلنا ندرك ما فى الكون من جمال عن طريق بعث الحياة فيه بمزج مظاهره أو عناصره على نحو فريد ، مع أن تلك العناصر نفسها موجودة خارج القصيدة ، ولكنا نشعر — داخلها — بأنها خلقت خلقا آخر . ومن ضمن «حيوية الصور» الحركة التى نشعر بها سواء فى الصورة المحدودة أم فى تتابع الصور .

لهذا كله كانت الصورة الشعرية مؤثرة أقوى تأثير فى القارىء وسنركز

---

(١) الصورة الأدبية ٢٧

على ناحية **الزمن** بالذات ، فكما أن الصورة تحوى بعدا زمنيا ، فهى أيضا تؤثر فينا **زمنيا** ، بمعنى أن ما نراه فى الصورة من عناصر الطبيعة من اللون والصوت والضوء والحركة والثبات ، أى مانراه فى الطبيعة فى «الصورة» هو استعادة تلك الطبيعة التى رأيناها **سابقا** ، أو خلق جديدلها ، فلا يمكن أن ننفعل بالمنظر الطبيعى داخل القصيدة ، أو بالصورة الشعرية، ما لم نكن قد رأينا الطبيعة من قبل على نحو ما ، أى أننا نرى فى **الآن** صورة لمدركات مجمعة سابقة زمنيا ، أو بمعنى آخر تعود بنا الصورة الشعرية إلى **الماضى** ، ولذا تختلف الصور الشعرية عن الصور فى الحياة فالأولى تستعيد وتجمع مانراه بلا تجميع . كذلك بما أن الصورة تعطينا جوهر الطبيعة ، فهى لذلك خالدة ثابتة أبدية ، فهى **ذات زمان باق** ، مهما اختلفت المظاهر فى الخارج، وكما يقول هاملتون : « إن الصور فى الشعر تختلف عن الصور فى الحياة العملية فى أنها لاتحل محل الإحساسات الماضية فحسب ، بل إنها تخدم الوظيفة التى ظهرت من أجلها ، ولكنها فيما يبدو عنصر باق (١) .. » ، ويقول عن تأثير تلك الصورة : « والصور الهامة هى تلك التى تثير انفعالا ، وكثيرا ماتحرك أفكارنا ، ولكن الفكر والانفعال اللذين تثيرهما هذه الصور تهيمن عليهما بدرجات متفاوتة الصفة الحسية لهذه الصور . كما يهيمن الفكر والانفعال بدورهما على هذه الصفة الحسية ، فهناك شعر رفيع مثل قصيدة «نشيد إلى الشمس الغاربة» للشاعر «فرانسيس تومبسون» التى اقتبسناها فى الفصل السابق ، عبارة عن مهرجان من الصور ، ومثل هذا الشعر يولد فى نفوسنا انفعالات مشبعة بالصفات الحسية للصور ، انفعالات لا يثيرها شىء فى نفوسنا غير هـذه

---

(١) الشعر والتأمل ٧٦

الصور بالذات(١) . » . فزمنية «الصورة» لاشك تساهم بدورها فى خلق زمن القصيدة بعامة ، وبالنسبة للشاعر أيضا ، فالصورة ـ كما يظهر فى مسألة الاسترجاع الزمنى والمزج الزمنى على نحو مارأينا ـ تحوى الحاضر فى شكل ذاكرة قوية تسترجع الماضى دائما ، وكما يقول الدكتور مصطفى ناصف عن الخيال والصور : «تتضمن ذاكرة الشاعر آثار الصلة الحسية المباشرة بالعالم بمجموعات كثيرة من الصور.(٢)» ، ويقول : «الذاكرة التى تمارس بطريقة خاصة هى هبة الشاعر الطبيعية ، فالشاعر إنسان يستطيع أن يجدد العهد بتأثرات حسية معينة كما لو كانت تحدث أول مرة ، وليس الخيال نفسه إلا من أعمال الذاكرة ، إذ لاشىء مما نتصوره لم نكن نعرفه ـ بوجه ما ـ من قبل ، وقدرتنا على الإدراك هى قدرتنا على أن نتذكر ما مارسناه لنستخدمه فى موقف آخر متميز ، فكل شاعر عظيم أوتى ذاكرة قوية تمتد إلى ما وراء التجارب الضخمة ، إلى ملاحظات ضئيلة دقيقة فى خارج التراكز الشخصى(٣) . . » وكما يقول الشاعر والناقد إدجار ألان بو : «لقد تحدثت عن ذكريات ، عن أحداث وقعت خلال فترة شبابنا ولكن أحيانا ماتظل تتبعنا حتى فى طور رجولتنا ، وتبدو شيئا فشيئا أقل فأقل تحديدا فى أشكالها (٢) . . » ، فإذا دخلت تلك الذكريات إلى الصور أو استعيدت فى شكل صور فهى لا شك تعيد التأثير ثانيا ، ومن ثم تكون الصورة نفسها فى القصيدة أقوى تأثير امن العناصر الأخرى من الذكريات أيضا ، وكما يقول البروفيسور موليك : «إن الصورة

---

(١) نفس المصدر ٧٧

(٢) الصورة الأدبية ٣١

(٣) نفس المصدر ٣١

(٤) Edgar AIlan Poe, P. 663

تترك انطباعا فى الذاكرة أعمق من غيرها (١) . ». ، فهناك لاشك تبادل معين بين الصورة الشعرية والذاكرة الإنسانية .

٢ — الصورة — تكوينها — تطورها — قيمتها :

إن الناظر إلى الصور الشعرية الجاهلية يرها تتميز بالتنوع ، ولا تأخذ اتجاها واحدا ، ويمكن تحديد تلك الاتجاهات إلى حد ما . وقد تعرضت تلك الصور إلى هجوم الباحثين المحدثين الذين اتهموا الشاعر الجاهلى بالسطحية ، أو بالجمود ونحو ذلك ، فنرى الدكتور عز الدين اسماعيل يقول : «فالصورة الشعرية القديمة إذن صورة حسية حرفية شكلية ، وقد استتبع ذلك صفة أخرى جوهرية هى «الجمود» ، فلم يكن فى الصورة أى خاصة عضوية أو حركية ، بل كانت عناصر جامدة (٢) .». ، ولكنا نرى أن الصورة الشعرية القديمة لها وضعها الخاص ، ولها نواحيها الجمالية والتأثيرية المتعددة . فلو نظرنا إلى قول الشماخ فى وصف القوس ضمن صورة عامة لها :

إذا انبض الرامون عنها ترنمت ترنم ثكلى أوجعتها الجنائز (٣)

فهذه الصورة الجزئية المحددة لها تأثير عميق ، لأنها تبين براعة الشاعر الجاهلى فى عقد المشابهة عن طريق دقة الملاحظة ، كذلك فإن الترنم هنا يعطى صوتا موسيقيا خاصا جعلته الثكلى أشبه مايكون بالنواح ، ولكنه ليس نواحا أو صراخا ، بل هو ترنم ولهذا أيضا تأثيره النفسى فى القارىء لاشك ، كذلك الاستطراد فى الثكلى بأنها أوجعتها الجنائز يعطينا مدى عمق الترنم نفسه

---

(١) Literary criticism, P. 71

(٢) الأدب وفنونه ١١٢

(٣) ديوانـــه ١٩١

فى دلالته على التأثر الشديد الغارقة فيه هذه الثكلى ، كذلك نلاحظ تعبيرى «انبض» و «الرامون » فى صيغة الجمع بالذات واستخدام أسلوب الشرط مع موسيقية المعنى نفسه ، حتى لكأننا نسمع صوتها فعلا لشدة تجسيم الشاعر له ، أو على الأقل نتمثله فى المخيلة ، فقد نجح الشاعر فى التعبير عن صوت القوس كما تجلت أيضا عبقرية الشاعر فى ربط الموسيقا بالحزن ، مما جعلنا نتأثر أيضا من موقف تلك الأم الثكلى فى هذا الموضع ، ولو كان قال هذه ثكلى تتوجع من الجنائز مثلا لما أعطى التأثير المطلوب ، سواء للقوس أو الثكلى ، ولا شك أن أثر هذا البيت سيظل عالقا بالذهن أمدا طويلا بعد الانفعال به ، والصورة جميلة معبرة مؤثرة ، ولها لونها الخاص ، ولا يمكن أن تأتى من شاعر جامد أو «شكلى» . وهذا النوع من الصور هو أبسط الصور الجاهلية وأصغرها . وكان الشاعر الجاهلى دائما هدفا يسدد إليه النقاد سهامهم بحجة أنه لا يستطيع سوى تشبيه شىء بشىء وأنه لا يمكنه تجاوز ذلك إلى كلية الصورة ، وطبيعى أن يكون هناك صور ذات قيمة فنية ضئيلة ، أو لا تتعدى التشبيه أمامنا ، ولكن هذا لا يعنى أن جميع الصور الجزئية هكذا ، كذلك ليست العبرة بالحجم — فى نظرنا — بل بالتأثير والتعبير ، لأن هذه هى طبيعة الشعر الجاهلى ، كما أننا إذا طالبنا الشاعر الجاهلى — وهو يخضع لظروف وبيئة مخالفة لنا تماما ، ويفكر تفكيرا مختلفا أيضا — أن يخضع لما نريده من الشاعر اليوم نكون مخطئين ، ومع ذلك فالشاعر الجاهلى حقق فى صوره كثيرا مما نريده اليوم فعلا .

إن الصورة الجزئية هى أصغر «وحدة تصويرية » فى شعر الشاعر الجاهلى ، وهى ليست من نوع واحد ، كما ليست «محددة» بأبيات معينة ، ولننظر إلى هذه الصور : يقول امرؤ القيس :

كأن قلوب الطير رطباً ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالى(١)

ويقول :

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل( )

ويقول قيس بن الخطيم :

صبحانهم شهباء يبرق بيضها تبين خلاخيل النساء الهوارب (٣)

ويقول الأعشى :

شفى النفس قتلى لم توسد خدودها وساداولم تعضض عليها الأنامل (٤)

فهذه الصور محدودة بالبيت الذى قيلت فيه ، ولا تحتاج إلى ما قبلها وما بعدها لتصورها أو فهمها ، فامرؤ القيس فى ابيت الأول يشبه شيئين بشيئين ، مجرد عقد مقارنة ، ففن الشاعر هنا تجلى فى « عقد صلة » بين مايراه أمامه وبين مظهر من مظاهر الطبيعة ، وينتهى تأثير الصورة بانتهاء الغرض من التشبيه ، أو الإعجاب به ، كما لاتحمل الصورة هنا شيئا أبعد منها ، ولو قارنا هذه الصورة بصورة أخرى للكلحبة العرنى فى وصف فرسه حيث يقول :

كأن بليتيها وبلدة نحرها من النبل كرات الصريم المنزعا (٥)

لوجدنا نفس طريقة التركيب والتشبيه واستخدام مظاهر البيئة (الكراث) ولكن الصورة هنا تزيد شيئا عن السابقة ، تزيد الشعور بالألم والإشفاق لهذا الفرس ، هذا الشعور يثيره تصوير الشاعر فى لمشبه به فى الشطرة الثانية ، مما

---

(١) ديوانه

(٢) ديوانه

(٣) ديوانه ٤٤

(٤) ديوانه ١٨٥

(٥) المفضليات ٣٢

يعطينا إيحاء غير مباشر بتحمل الفرس وصمودها ، مما يدل أيضا على نوع من افتخار قيمى للشاعر بها . ولو نظرنا إلى قول عنترة بن شداد :

فازور من وقع القنا بلبانـــــه وشكا إلى بعـبرة وتحمحـــم(١)

لوجدنا أنه أدغم ماعبر عنه البيت السابق برمته فى الشطرة الأولى ، فى حين أنه فى الشطرة الثانية أعطانا صورة علاقة إنسانية ونفسية بين الشاعر وفرسه (شكا إلى) ، مما أعطى تأثيرا بالتعاطف الشديد وخاصة فى تعبيره « أزور » والعبرات والشكوى والتحمحم ، فالشاعر لايصور فرسه «وهو بعيد» ، بل يصوره فى علاقة عاطفية به ، وهذا مايعطى الصورة ثراء وخلودا ، مع أن عنترة لم يتجه إلى الناحية الفنية ليصف جمال الفرس أو حركته ،لأنالتعاطف الفريد والشعور النفسى هنا هما أساس الصورة ، هذا بالإضافة إلى إظهار القيمة البطولية فى تعرض صدر الحصان فى شجاعة للأعداء ، وهذه القيمة هنا بالذات هامة لأن الشاعر — كما قلنا فى موضع سابق — يعتبر الحصان جزءا منه أو بدلا عنه فى القتال ، فكأن القنا فى الحقيقة فى صدر الشاعر لا الحصان .

وإذا قارنا ذلك ببيت امرئ القيس الثانى (مكرمفر..) نجد أن امرأ القيس لم يتجه فى تصويره المحدود ذلك الاتجاه العاطفى لدى عنترة ، ولكنه اتجه اتجاها فنيا ينم عن دقة ملاحظة فى تصويره حركة أرجل الفرس بأنها تتم معا حتى لايعلم إذا كان الفرس يتقدم إلى الأمام أم إلى الخلف من شدة عدوه ، كذلك التركيز والاختصار فى تصويره «مكر مفر» ، ثم السرعة فى سقوط الصخرة فى المشبه به ، ومع عظمة التصوير وجودته لانرى شيئا «وراء البيت»

---

(١) ديوانـــه ١٥٣

لانرى عاطفة بين الشاعر وبين هذا الفرس اللهم إلا الإعجاب به والاهتمام وتقديره لمنزلته . ولذا فهو يصفه «وهو بعيد» ، ولانرى «قيمة» أيضا كتلك التى رأيناها لدى عنترة ، لأن امرأ القيس يصف حصانه بمعزل عن «جوسائد» ، فى حين أن عنترة فى بيته فقط يشعرنا بهذا الجو القيمى القتالى حتى ولو لم نر ما قبله ومابعده من أبيات . ولا يقال إن الكر والفر والإقبال والإدبار فى بيت امرئ القيس تعبر عن قتال ، هى تعبر عن حركة مركزة فى صورة متحركة ، ولكن لاتوحى بأن هذه الحركة داخل معركة لها صلة بالقيمة البطولية ، ومن ثم نشعر أن تصوير عنترة فيه إيقاع النغم البطولى الحماسى الذى يبرز روح الشجاعة والإقدام والتضحية بالنفس .

ولو نظرنا إلى بيت قيس بن الخطيم لوجدنا أن القيمة القتالية هى الأساس فى هذه الصورة ، وهى مصدر إيحائها وقوتها . فالشطرة الثانية هى التى أعطت الشطرة الأولى قوة الصورة وتأثيرها ، فالتصبيح وإبراق البيض يعبران عن قيمة بطولية قتالية ، ولكن الأثر التصويرى فى البيت لم يأت إلا فى ظهور خلاخيل النساء الهوارب ، مما أثر شعورا قويا بمدى تأثير تلك « الشهباء » التى يبرق بيضها ، كذلك نرى فى «الهوارب» تشديدا على الهزيمة بجانب المنظر نفسه ، ولايخفى ما فى الصورة من جمال وقدرة ، وعبقرية الشاعر هنا تركزت على خدمة «القيمة» القتالية لامجرد التصوير الفنى ، ولذا نرى للبيت هنا بعدا قيميا بطوليا قويا ربما ينبع من فروسية الشاعر نفسه كما هو معروف عن قيس . ولكن ليس للصورة أى بعد زمنى .

إذا نظرنا إلى بيت الأعشى سنرى القيمة القتالية تظهر فى أوج معانيها وتأثيرها خلف ذلك التصوير الرائع متعدد الأجزاء ، فالتأثير الذى نشعر به من هذا البيت يفوق أى تأثير شعرنا به من الأبيات السابقة ، فعبقرية الشاعر

هنا تجلت فى تحويل ماهو مثير للإشفاق إلى مثير للفخر ، فالشاعر لم يذكر كثرة عدد القتلى ، ولم يظهر الإقدام أو الشجاعة ونحو ذلك ، ولكنه أتى بشيئين مغرقين فى التصوير العاطفى (توسيد الخدود وعض الأنامل)، فالمتبادر للذهن أن يقول مثلا شفى النفس قتلى ظلمونا أو جاروا علينا أو حاربونا ، أو حتى قتلى كانوا أبطالا ، وقد اشتفى هو بالثأر منهم أو القضاء عليهم ، ولكنه لم ينتقل إلى إظهار القيمة القتالية مباشرة فى تعبير صريح ، بل اتجه إلى «عمق القيمة» عن طريق الصورة القاسية التى تظهر هؤلاء المهزومين الذين يبخل عليهم حتى بأبسط مايفعل للميت بعد موته ، وليس هذا فحسب ، بل بتحويل هذا البخل إلى شفاء لصدره من غل شديد ، فالصورة هنا صورة«نفسية» أكثر منها صورة شكلية ظاهرية . ولننظر إلى قول الشاعر نفسه فى مكان آخر يصف ناقته :

ويهماء تعزف جنانهـــا ... مناهلهـا آجنـات ســـدم
قطعت برسامـة جســـرة ... عذافرة كالفنيـق القطـــم
غضوب من السوط زيافـة ... إذا ماارتدى بالسراب الأكـم
كتوم الرغاء إذا هجـــرت ... وكانت بقية ذود كـــتم
تفرج للمرء عن همـــه ... ويشفى عليها الفؤاد السقـــم(١)

فالصورة العامة ابتداء من البيت الثانى هى صورة الناقة ، وانقسمت صورة الناقة فى الحقيقة إلى صور جزئية داخلها ، استقلت كل منها ببيت لا علاقة له بما قبله أو بما بعده سوى أنها جميعا «وصف» للناقة ، أى أنه لاصورة للناقة واحدة فى الحقيقة ، بل هى صور جزئية متعددة ، ولم تثر فينا هذه الصور أى

---

(١) ديوانـــه ٣٧

شعور سوى الإعجاب بصفات **الناقة نفسها**، لاالإعجاب بالصورة ، وليس للصورة أية أبعاد سوى الناحية الفنية البادية فى مهارة عقد المقارنات والتشبيهات وبيان مدى اهتمام الشاعر بناقته ، وحذقه لصناعته ، وهذا الكلام ينطبق أيضا على «الاتجاه الطرفى» فى وصف الناقة ، بل إن أغلب الشعر الجاهلى الذى يتعرض فيه الشاعر للناقة من هذا الضرب ، ولانرى إثراء للصورة إلا حين ينتقل الشاعر إلى حيوان آخر فى قصائد الرحلة مثلا أو غيرها . ولكى يتضح هذا ، ننظر إلى الأبيات الآتية :

يقول كعب بن زهير :

يقول حياى من عوف ومن جشم ... ياكعب ويحك هلا تشترى غنما
مالى منها إذا ما أزمة أزمت ... ومن «أويس» إذا ماأنفه رذما
أخشى عليها كسوبا غير مدخر ... عارى الأشاجع لايشوى إذا ضغما
إذا تلوى بلحم الشاة تبرهها ... أشلاء برد ولم يجعل لها وضما
إن يغد فى شيعة لم يثنه نهر ... وإن غدا واحداً لايتقى الظلما
وإن أطاف ولم يظفر بضائنة ... فى ليلة ساور الأقوام والنعما
وإن أغار ولم يحل بطائلة ... فى ظلمة ابن جمير ساور الفطما
إذ لاتزال فريس أو مغيبة ... ميداء تنشج من دون الدماغ دما(١)

ويقول الشنفرى :

وأغدو على القوت الزهيد كما غدا ... أزل تهاداه التنائف أطحل
غدا طاويا يعتن للريح هافياً ... يخوت بأذناب الشعاب ويعسل
فلما لواه القوت من حيث أمه ... دعا فأجابته نظائر نحل

---

(١) ديوانه ٢٢٤ — ٢٢٦

مهللة شيب الوجوه كأنهـــا قداح بكفى ياسر تتقلقـــل
أو الخشرم المبعوث حثحث دبره محابيض أرساهن سام معســـل
مهرتة فـوه كأن شدوقهـــا شقوق العصى كالحـات وبسل
فضج وضجت بالبراح كأنهـا وإياه نوح فوق علياء ثكـــل
فأغضى وأغضت وائتسى وائتست به مراميل عزاها وعزته مرمـــل
شكا وشكت ثم أرعوى بعد وأرعوت وللصبر إن لم ينفع الشكو أجمـل
وفاء وفاءت بادئات وكلهـا على نكظ مما يكاتم مجمـــل (١)

ويقول أسماء بن خارجة فى الذئب أيضا :

ولقد ألم بنـا لنقريـــه بادى الشقاء محارف الكســـب
يدعو الغنى أن نال علقتـــه من مطعم غبا إلى غـــب
فطوى ثميلتـه فألحقهـــا بالصلب بعـد لدونـة الصلب
ياضل سعيك ماصنعت بمـا جمعـت مـن شب إلى دب
لو كنت ذا لب تعيش بـــه لفعلت فعـل المرء ذى اللـب
فجعلت صالح مااخترشت ومـا جمعـت من نهب إلى نهـب
وأظنـه شغبـا تـدل بـــه فلقـد منيت بغايـة الشغـب
إذ ليس غير مناصل نعصـا بهـا ورجالنـا وركائـب الركـب
فاعمـد إلى أهل الوقير فإنمـا يخشى شذاك مقرمـص الزرب
أحسبتنـا ممـن تطيـف بـــه فاخترتنـا للأمـن والخصـب
وبغـير معرفـة ولا نسـب أنى وشعبك ليس مـن شعبى
لما رأى أن ليس نافعـــه جـد تهاون صـادق الإرب

---

(١) مختارات ابن الشجرى ٨٥ — ٨٩

وألح إلحاحاً بحاجتـــــه شكوى الضريـر ومزجـر الكلب
ولوى التكلح يشتكـى سغبـاً وأنا ابن قاتـل شدة السغـــب
فرأيت أن قـد نلته بـــأذى مـن عذم مثلبـة ومـن سـب
ورأيت حقـاً أن أضيفـــه إذ رام سلـمى واتـقى حـربى
فوقفـــت معتـامـا أزاولهـــا بمهنـد ذى رونـــق عضـب
فعرضتـه فى ساق أسمنهـــا فاجتاز بين الحـاذ والكعـــب
فتركتهـا لعيالـــه جـــزراً عمـداً وعلـق رحلهـا صحبى (١)

فموضوع الصور الكبيرة الثلاث هو وصف الذئب وحالاته المختلفة ، وتصوير جوعه وسعيه إلى الطعام . ولكنها تختلف من حيث نظرة الشاعر إلى الذئب ، فكعب يذكر الذئب فى مناسبة شراء غنم ، وهو يرفض هذا الشراء خوفا من الذئب عليها ، وإشفاقا من تحمل رعيها وحراستها ، ويستطرد إلى تصوير الذئب فى حالة جوعه وما يتبع ذلك من تصرفات ، فبدأ بوصف سعيه إلى الطعام بأنه «كسوب» ، ثم وصف جسمه بالهزال . وإذا ماأصاب لايخطئ ثم استمر فى بيان افتراسه ، فبعد أن بدأ بالضربة الصائبة ، تطرق إلى كيفية «تمزيق» الذئب لفريسته بحيث لايترك منها شيئا ، ثم بين أحوال هجومه على الفريسة ، فإذا كان معه أقرانه ، فهو أقصى مايكون من اندفاع وشده ؛ وإن كان منفردا لم يحل شيء دون إدراكه بغيته ، وهذا الوصف وماسبقه نابع أصلا من تصور لشاعر متاعب هذا الذئب وماسيلاقيه إذا اشترى هذه الغنم وعمل على حمايتها . ثم يستمر فى بيان تطواف الذئب وتجواله مظهرا أنه إذا لم يصادف شيئا من الغنم أصاب الناس والحيوانات الأخرى ؛ ولايتهاون أو يعود أدراجه إلا بفريسة تاركاً آثار عمله فى الحيوانات المثخنة بالجراح ، وصحيح

(١) الأصمعيات ٥٠ — ٥٢

أن كعبا أراد بيان متاعب امتلاك الغنم وأنها تسبب فى ظهور الذئب ومايتبع ذلك من خسائر وأخطار ، إلا أن الصورة التى أوردها **تحولت من الشاعر إلى الذئب نفسه** ، بمعنى أنه أعطانا خصائص حيوانية ومعيشية عن عادات الذئب أكثر من إعطائنا تأثير هذا الذئب فى نفسه : فحدث للصور هنا نوع من الانعزال عن الشعور الذى بدأ به الشاعر أو المناسبة ، فالصورة هنا — بعبارة أخرى — « أفلتت » من الشاعر ولم يستطع السيطرة عليها ، فتحولت الصورة العامة للذئب إلى صور جزئية مفككة تحوى الواحدة بيتا أو بيتين ، **ومن ثم فقدت الوحدة أو الكلية** ، وبالتالى لانرى فى هذه الصورة العامة أو فى جزئياتها أى أبعاد زمنية أو عاطفة سائدة ، أو صلة نفسية بين الشاعر وبين الذئب ، ولكن لاشك أن الصورة بجزئياتها تدل على قدرة وصفية وفنية عالية ، كما تدل على بعد مكانى بيئ فى دراسة أحوال الحيوان فى البيئة الجاهلية . إذن فهذه **صورة عامة** للذئب تحوى جزئيات داخلها .

وإذا نظرنا إلى أبيات الشنفرى نرى أولا مناسبة مختلفة تماما ، لانرى فى الواقع مناسبة قدر مانرى مشاركة ، فليس هناك شئ خارجى دعا الشنفرى إلى وصف الذئب ، ليس هنا بيع أو شراء أو غنم ، بل موقف نبع من ذات الشاعر ، فالشاعر صعلوك شريد والصعلوك يرى دوما فى الذئب رمزا له ، والأبيات السابقة على هذه الصورة تدل على ذلك . ففيها تظهر شدة الجوع والتشرد ، وكأن الشاعر يصور نفسه فى الذئب . فالصورة نبعت من شعور المشاركة ، والمشاركة تعنى أن الاثنين تتعاورهما نفس الظروف والحياة والضياع والتشرد ، ومن هذا المنطلق تنبع جزئيات الصورة ، وهذا يبدو من أول الأبيات (أغدو كما غدا) ، فالذئب تطرق إلى شعر الشنفرى لأن الشاعر تطرق إلى نفسه فى الذئب ، وأول ماتطرق إليه فيه هو التجوال فى القفار ، الضياع ،

اللاهوية ، ثم الجوع . وهى صفة لازمة ومتكررة فى ذكر الذئب دائما ، ثم الحركة والسعى ، وتصل الصورة إلى قمة التصوير الفنى الجميل فى «تتابع» أوصاف «الحالة» : طاويا ، يعتن للريح ، هافيا ، يخوت ، يعسل . ثم فى مدى الشعور النفسى القوى بحالة هذا الذئب على هذا النحو الذى ظهر فى صنعة فنية قوية . ثم ينتقل الشاعر إلى تجسيم موقف السغب ، فأتى بذئاب كثيرة أقبلت وشاركت هذا المتوحد فى ضياعه ، وفى نفس الوقت دل الشاعر هنا على نوع من القيادة أو التبعية ، تبعية القطيع لقائد ما ، وهذا أيضا يدل على تأثير عادات الحيوان وخصائصه وصلته بأخواته . وينم عن مراقبة شديدة له بالإضافة إلى المعاناة والمشاركة ، ومع أن الجوع هنا هو الداعى لتجمع هذه الذئاب ، إلا أن الدافع الأعمق من هذا هو حرص الشاعر على بيان تجمع القطيع ، فهو يسعى إلى الحياة بتبعيته لهذا الذئب فى حقيقة الأمر ، يسعى إلى الماء وإلى الطعام ، سعى لاينتهى وحلقة مفرغة يدورون فيها . موقف الطبيعة والحياة ، موقف أزلى متكرر ، ويفصل الشاعر فى أوصاف الذئاب فى تصوير رائع «مهالة شيب الوجوه .. قداح بكفى ياسر تتقلق ..» فقد ساعدته قدرته الفنية التصويرية على دعم الصورة بالتشبيهات المستمرة (الخشرم المبثوث) ، ومع أن الصورة فى البيتين : الرابع والخامس وفى السادس أيضا تبدو منعزلة فى جزئية منفصلة عن بقية الوصف لأنه فصل وأكثر من التشبيه . إلا أنه عاد ثانية فى البيت السابع ، إلى بيان التبعية القطيعية للذئب . عاد إلى نفس الاتجاه التصويرى ، تساعده هنا الألفاظ وإيقاعها . « أغضى وأغضت . شكا وشكت . فاء وفاءت» ولعل استخدام الواو هنا بدلا من الفاء فى العطف يدل على المشاركة بالإضافة إلى التبعية ، فهو جائع وهى أيضا جائعة . ومايفعله تفعله لأنها تشعر بنفس مايشعر به ، وليس لأنها تقلده وتتبعه فى عماية فقط ، وهذا يدلنا على السعى والتجمع . وينهى الشاعر الصورة الذئبية بالعودة إلى الضياع وإلى التشرد

ثانية .. لاحيلة إلا الاحتمال والصبر ، عادوا جميعا ، والمنظر هنا ذئاب أضناها الجوع وشفها الهزال ، وطغى عليها اليأس ؛ فأخذت تجول هنا وهناك فى غير نظام ، يقابل هذا ذاك ، ويعود هذا من حيث أتى ذاك ، يأس فى يأس ، وبحث يتلوه بحث ، وسعى إثر سعى ، تحسس وتشمم فى كل مكان وفى كل اتجاه .. ، وتتراجع آلة التصوير إلى الخلف فى بطء ليصغر المنظر ، وتختفى الذئاب عن العين شيئا فشيئا ، ليظل هذا الوضع الذى لا نهاية له فى حياة الصحراء آخر منظر أمام ناظرى القارئ مصورا حياة ذلك الصعلوك رفيق الفلاة .

وأول مايلاحظ فى هذه الصورة أنها تمتاز عن صورة كعب فى أن الشاعر هنا متصل نفسيا وحياتيا وبيئيا بالذئب ، فلا يصفه وهو بعيد ، بل يصفه «وهو فيه» ، بل و«داخله» ، كذلك نلاحظ جماعية القطيع والارتباط المصيرى مما لانجده لدى كعب ، ويركز الشنفرى على وصف حالة الجوع ، حالة بؤس وألم وضيق .. حالة مستمرة لانهاية لها ، ولم يختمها الشاعر بالغنيمة ، فقد بدأ بالجوع والسعى وانتهى بالجوع والسعى ، فى حين أن كعبا يركز على «الافتراس» وغنائم الذئب وآثاره ، كذلك يصور كعب ذئبا فى شكل حيوان جائع خطر يعيث الفساد ثم يظفر بفريسته ، فهو هنا يصور ضررا وشرا ، أما الشنفرى فيصور «حياة» فى إضافته القطيع والتفصيل فى المشاركة ، ولكن الشنفرى يشارك كعبا فى تجزئه الصورة ، فصحيح أن الشنفرى بدأ بالمشاركة ، ولكن صورته فى بعض أجزائها فى بداية وصفه للذئب ووصفه للذئاب تكاد تكون منفصلة ، والجامع الوحيد لها هو الحيوية أو التبعية ، فشعور المشاركة هنا شعور عام لدى الشاعر ، بحيث إننا لو فصلنا مثلا البيت الأول عن بقية الأوصاف لما عرفنا بهذه المشاركة — أقصد مشاركة الشاعر للذئب — لأن

الشعور بها لم يأت من الصور ، ولكن **أتى بمطابقة الصورة فى حد ذاتها للظروف الشاعر نفسه**، أى هنا مشاركة حياتية : وليست مشاركة تصويرية ، فلم تدخل المشاركة إلى باطن الصورة بل اكتشفت بحال الصورة ، وهنا أيضا يمكن القول بأنه إذا كانت هناك جزئيات تصويرية «أفلتت» من الشاعر كما عند كعب ، فما زالت هناك رابطة بين الذئب والشنفرى الصعلوك ، ولكن نرى فى صورة الشنفرى أيضا القدرة التصويرية الفنية العالية حتى أن المستشرق «تشارلز لايل» يقول عن قصيدة الشنفرى إنها «مفخرة جزيرة العرب التى استعصت ترجمتها على المترجمين (١) ..» .

وإذا نظرنا إلى أبيات أسماء بن خارجة نرى أن التمهيد فى الأبيات السابقة لوصف الذئب لايشابه التمهيد الذى رأيناه لدى الشنفرى ، فالشنفرى صور نفسه مباشرة بأنه جائع وضائع وشريد ، ثم قرن نفسه بالذئب ، فى حين أن أسماء بدأ بالتقييم الذاتى للبيئة ، وتطرق إلى الذئب كحيوان صحراوى دفعه الجوع إلى القصد إليه ، وهنا يشابه الشنفرى فى «شقاء الذئب» فقول أسماء : «ألمبنا» ، يخالف قول الشنفرى : «أغدو على القوت كما غدا» ، فأسماء لايرى نفسه فى الذئب ، بل يرى فيه لاجئا ألجأته الحاجة إليه ليشاركه طعامه ، ثم يصف أسماء الذئب وحاله من الجوع فى ثلاثة أبيات ، ولكنا نلاحظ فى البيت الأوسط أن الشاعر يجعل الذئب «يقنع» بما يصيب من طعام قليل ، لأنه يراه كذلك ، فأضاف إلى الذئب بعض السلوك أو «التفكير» ، وهو بهذا يمهد لما سيأتى بعد ، وربما كان هذا الموقف ينتهى بإعطاء الذئب قطعة من شواء ، ونحوه ، فيعود بها جذلان فرحا وينتهى الأمر ، ولكن الشاعر هنا جذبه

---

(١) مجلة الشعر العدد ١١ ص ٣١

هذا الموقف الحياتى الممثل فى سعى الذئب إلى الطعام... ،إلى الحياة ورأى أن يتخذ منه موضوعا لصورة رائعة تدل على عمق الرؤية التصويرية لهذا الشاعر ، فقد وجد أن الذئب جاءه ليطعم وليس يوجد طعام معه الآن ، فوجه الكلام إلى الذئب . وبين أنه لو كان ذا عقل يفكر لما كان فعل مافعل من السعى المستمر على غير هدى ، وعدم التمييز بين مافيه طعام من سواه ، ولكان جمع ماحصله فى غارات سابقة لوقت الشدة ، ثم يعود ليقول ربما يكون هـذا التجوال على غير هدى نتيجة لتوحشه وافتراسه ، ثم يظهر سوء حظ الذئب فى الإتيان إليه ، لأنه لايملك أن يعطيه شيئا ، فما معه إبل ، وليس من شاء ، وطلب منه الذهاب إلى أصحاب لغنم ، ثم نلاحظ لفتة جميلة فى تحويل الخيالى إلى حقيقى حيث جعل قدوم الذئب ليس لأنه جائع فحسب ، بل لأنه يرى فيه صديقا يمكن أن يعطيه ويطعمه ، فيرد على ذلك بأن شعبه ليس من شعبه ، ولكن هذا الحديث لم يجد شيئا لدى الذئب ، لأنه ألح ولم ينصرف ، فقد ظهرت عليه إمارات الجوع الشديد حقا ، وبدا أن الموقف لن ينجلى إلا بإطعامه . وعاد الشاعر أيضا إلى تحويل الخيالى إلى حقيقى ، فرأى أنه قد أهان الذئب «بتوبيخه» و«سبه» فيكفى مالحق به من ذلك بالإضافة إلى الجوع ، فآثر إطعامه لأنه — أى الشاعر — ممن يطعم الجياع ، ورأى «حقا أن يضيفه» ، إذ لم يجد شرا من الذئب سوى طلب الطعام ، فكافأه بأن عقر له ناقة وتركه يأكل منها ويجر الباقى إلى صغاره . فشعور الشاعر هنا إذن هو التعاطف مع الذئب لا المشاركة ، فهو مايزال بعيدا عنه ، ولايرى فيه نفسه ، بل ينفى أن يكون «شعبه من شعبه» ،ومع ذلك نرى الشاعر صاحب قدرة تخيلية قوية لاتفرق بين واقع وخيال ، فالواقع خيال والخيال واقع ، وهذه قمة من قمم النضوج الفنى لدى الشاعر ، يقوم «خياله» بدور فعال وقوى فى هذه الصورة ، فالشاعر

وجه إلى الذئب العتاب على عدم حرصه وخطئه وسوء حظه ، فهو لايرى فيه إنسانا يخاطبه ، بل مايزال حيوانا (لأنه ليس ذالب) ولكنه يجعل منه عنصرا تصويريا لكى يتخذ من هذه الحادثة البسيطة البيئية المتكررة صورة تدل على «قيم» أكثر من دلالتها على مشاركة أو زمنية ، حيث نرى الشاعر يحرص على القيم «الإيجابية» فى الحياة .. فهو لايقبل الانهزامية أو السلبية ، ويأبى على الذئب أن يكون كذلك ، فهو لذلك يحثه بطريقة غير مباشرة على عدم قبول «الوضع» والاستكانة . فالصورة هنا بكاملها تعطينا «إيقاعا» يرفض «التقوقع» ، وتعطينا موقفا لإنسان العصر الجاهلى من خلال فنه الذى لم ينفصل لحظة عن ذلك الموقف . ونرى تتابعا لجزئيات الصورة التى تتطور شيئافشيئا وكأننا نقرأ قصة قصيرة ، كما تدل على العطف الشديد نحو الحيوان الشريد ، وقد ضحى الشاعر بناقته من أجل إطعام الذئب وصغاره ، والصورة هنا تحمل «فكرا» بجانب دلالتها على القيمة ، ولم يفصل الشاعر فى «فنية» تصويره ، ولم يكثر من التشبيهات ووصف حركات الذئب وسكناته ولونه ، بل اقتصر فقط على إظهار الجوع ، فلم يأخذ منه إلا مايريد إبرازه فقط ، وأيضا لانرى جزئيات داخل الصورة يمكن فصلها ، فلا يمكن نزع بيت يقوم بذاته ، إذن فما الذى ربط هـــذه الجزئيات ؟ أهى العاطفة السائدة ؟ فالظاهر هو التعاطف مع الذئب أكثر من العاطفة ، هل هو الفكر ؟ صحيح أن هنا فكرا ولكنه أقرب إلى فكر تأملى فى حال الذئب وليس فكرا فلسفيا عاما يشمل الكون أو الدهر ؛ هل هو التطور الحياتى الزمنى للأبيات ؟ كلا أيضا ، إذن فالشئ الوحيد الذى ربط هذه الجزئيات فى صورة « كلية » هو القدرة التصويرية التخيلية الفائقة فى تحويل البسيط إلى مركب وتحويل الحدث العابر إلى صورة ، وتحويل ماليس موضوعا للتأمل إلى موضوع له : والتعامل مع الحيوان تعاملا خاصا ينم عن عمق النظرة

الفكرية التأملية لأحداث الحياة الممتزجة «بالقيم الإيجابية» والدعوة إليها . هذا هو ماجعل الشاعر يعطينا تلك الصورة الكلية التى لم تشكلها عاطفة سائدة قدر مايشكلها تسلسل تصورى تطورى لحديث متخيل من الشاعر إلى الذئب ، كذلك تقوم الألفاظ هنا بدور إيقاعى قوى فى إظهار «السعى» ، وكذا الموسيقا وسنعود إليهما مرة أخرى .

وهكذا رأينا ثلاث صور «للذئب» قيلت فى ثلاث «مناسبات» تختلف كل منها عن الأخرى فى تكوينها وعرضها وصلتها بالشاعر وعاطفته وفكره وحياته : **الصورتان الأوليان صورتان عامتان للذئب ، تتكونان من جزئيات تصويرية أو «صور جزئية» صغيرة** تسلسل حسب الحدث أو «التتابع» ، أما الصورة الأخيرة فهى **صورة كلية** لا يمكن أن تجزأ إلى جزئيات صغيرة ، لأن تسلسلها تسلسل تصويرى متطور تعمل فيه قدرة الشاعر التخيلية على ربط تلك الجزئيات فى **شكل حدث كلى موحد** . فالعلاقة بين مايريد الشاعر تصويره وبينه ، والقيم الجاهلية السائدة ، والتفاعل مع مظاهر الطبيعة تعتبر الدعامات الأساسية فى تكوين الصورة الجاهلية بالإضافة إلى القدرة الفنية ، وليست العبرة بالحجم ، بل بالترابط والتأثير والتعبير .

٣ — الصورة — رمزيتها — تداخلها :

أشرنا فى موضع سابق إلى أن الشاعر الجاهلى فى أماكن متعددة فيما يسمى بقصائد الرحلة وبعض قصائد الرثاء المستخدم فيها الحيوان ، يستطرد من الناقة إلى حيوان آخر قد يكون بقرة ، أو ثورا وحشيا ، أو حمار أو أتانا أو مجموعة آتن ، أو ظليما ونعامة ، وقد تعرضنا فى أماكن أخرى إلى قطاع

من البقرة الوحشية وقطاع من الحمار الوحشى والأتن عند الحديث عن التطور الداخلى للنص ، وهـذا النـوع من الاستطراد فى جميع هـذه القطاعات المتكررة على هذا النحو ، يصور الشاعر فيها الحيوان الآمن الرائع ، الذى يعيش حياته فى خصب ونماء ، ويسعى لرزقه ، ثم يأتى إليه الموت من حيث لايحتسب ، وقد ينجو الحيوان كما فى قصائد الرحلة ، وتنتصر إرادة الحياة ، وقد يموت الحيوان كما فى قصائد الرثاء لإظهار العظة والعبرة ، وهذا كله يدل على أن تلك الصور المستطرد إنها لاتختص فقط بتصوير الحيوان وسط البيئة ، أو تصوير صياد أو معركة بينه وكلابه وبين الحيوان ونحو ذلك مما تمتلئ به البيئة الصحراوية ، ويقف عند حدود الوصف ، بل إن هذه الصور بجزئياتها التى تتابع — كما رأيناها — تركز بقطاعاتها المختلفة إلى أبعد مما أمامنا ، ترمز إلى الصراع بين البقاء والفناء ، ترمز إلى ضربات القـدر المتتالية الممثلة فى ظهور الموت ، وكيف يكافح الحيوان فى سبيل البقاء ، **وهذا يعنى أن القيمة الزمنية هنا التى تشمل هذه القطاعات حولت الصورة من مجرد صورة وصفية إلى صورة رمزية** . ولكن ليس يعنى هذا أن كل تصوير للحيوان أو التشبيه به يعتبر تصويرا رمزيا ، فعندما يصف زهير مثلا ناقته بقوله :

كأن الرحـل منهـا فـوق صعـل من الظلمـان جـؤجـؤه هـواء
أصـك مصـلم الأذنـين أجـنى لـــه بالسى تنـــــوم وآء(١)

لانرى هنا رمزا ما ، وكل ماهناك أنه رأى أن يختار الظليم لكى يشبه به ناقته ، وهذا ما يقصده فعلا ، لاأبعد من ذلك ، وهذا نوع من الاستطراد

---

(١) ديوانـــه ٦٤

سنذكره فيما بعد ، وقد انتقل الشاعر بعد ذلك إلى موضوع آخر ، وهذا يدلنا على أنه كان مايزال فى الناقة ،وكذلك إذا نظرنا إلى قول الحارث ابن حلزة :

غير أنى قد أستعين على الهمـ ـــم إذا خف بالثوى النجاء
بزفوف كأنها هقلة أم م رئال دوية سقفاء
آنست نبأة وأفزعها القنـ ـاص عصرا وقد دنا الإمساء
فترى خلفها من الرجع والوقـ ـع منيناً كأنه أهباء
وطراقاً من خلفهن طراق ساقطات تلوى بها الصحراء
أتلهى بها الهواجر إذ كلـ ـل ابن هم بلية عمياء(١)

فالشاعر — كما يبدو — يشبه ناقته بالنعامة فى السرعة والاستطراد إلى قوله «أم رئال» ، لايفصل الشاعر فى الناقة ، ولكنه يريد أن يظهر سرعتها ، فيبين فى البيت الذى يليه أن النعامة هنا فزعت من صياد ، ولذا فهى تعود .. ، وفى البيت الرابع يبدأ بقوله : «فترى خلفها» ، أهو خلف النعامة أم خلف الناقة ؟ فى الحقيقة أنه يقصدهما معا إدماج المشبه فى المشبه به ، ويقول ابن الأنبارى الشارح إنه «خلف الناقة» ، وعلى أيه حال لافرق هنا ، فهو مايزال فى الناقة على الحقيقة ، ولكنه يترك التشبيه والإدماج صراحة فى بيته السادس ، ويقتصر على الناقة فقط ، إذن فلا يمكن القول بأن هذا التشبيه هنا يرمز إلى شىء ما ، لأن القطاع التقليدى المتكرر لم يوجد (٢) ، وبالتالى لم ينفصل الشاعر عن

---

(١) شرح القصائد السبع ٤٤٠ — ٤٤٤

(٢) قد نجد بعض التقليد المتبع ، ولكنه لايرمز إلى شىء مما سنعرض له من الصراع القدرى ، وذلك مثل تتبع العقبان والطير للجيش تأكل من لحوم القتلى ، فهذا يتكرر لدى كثير من الشعراء فى العصر الجاهلى وغير الجاهلى لمدح الجيش ونحو ذلك.

الناقة لأنه أتى بمشبه به فى استطراد بسيط محدود جدا لكى يظهر الشاعر سرعة ناقته ، ولكن قد يقال إنه أتى بمظاهر «حيوية» مثل أم رئال ، أو مظاهر قدرية مثل «الـ ياد» ، ونقول إن هذين لايعدوان مجرد «جزئين» فى الصورة التى غرضها التشبيه والعلاقة فى السرعة ، ولم يفصل لا فى هذا ، ولا فى ذاك ، فما يزالان ملتصقين بالناقة بعيدين عن اتجاه رمزى سائد ، ولذا فلم يعطيا شحنة رمزية متطورة ، ولكن لننظر إلى قول ثعلبة بن صعير فى وصف ناقته :

تضحى إذا دق المطى كأنهـــا ... فدن ابن حيـة شاده بالآجـر
وكأن عيبتهـا وفضـى فتانهـا ... فنان مـن كنفى ظلـيم نافـر
يبرى لرائحـة يساقط ريشهـــا ... مر النجـاء سقاط ليـف الآبـر
فتذكرت ثقلا رثيـداً بعدمـا ... ألفـت ذكـاء يمينهـا فى كافـر
طرفت مراودهـا وغرد سقبهـا ... بالآء والحـدج الـرواء الحـادر
فتروحـا أصلا بشد مهـــذب ... ثر كشؤبـوب العشى المـاطـر
فبنت عليه مع الظلام خباءهـــا ... كالأحمسيـة فى النصيف الحاسر (١)

فلا يمكن أن يكون هذا التفصيل فى الظليم والنعامة تشبيها للناقة ، فقد بدأ الشاعر الصلة لابالناقة نفسها ، بل بوعاء الجلد وغشاء الرحل الموضوعين على ظهر الناقة ويتأرجحان عند سيرها ، وأدى به هذا إلى تشبيهها بجناحى الظليم فى عدوه ، وربما تكون الرابطة هنا هى السرعة ، ولكن إذا كانت كذلك ، فلماذا لم يعد إلى الناقة بعد انتهاء التشبيه؟ ، فقدجعل هذا الظليم يعدو وراء نعامة تعدو هى الأخرى ، ثم إن هذه النعامة قد تذكرت بيضها فذهبت إليه ، وإذا

---

(١) المفضليات ١٢٩ — ١٣٠

قيل إنه مايزال فى السرعة ، نقول لماذا يذكر بعد ذلك صغارها وصوتهم ، والحنظل ، ثم الرواح (الظليم مع النعامة) ، ثم تراكم التشبيهات والصور مما لاعلاقة له بالناقة ، ثم التطرق إلى بناء الخباء وتشبيهها بامرأة من «الحمس».. ؟ فهو لم يعدإلى الناقة ، لم انتقل إلى ذكر شبابه ولم يقل «بذاك شبهت ناقتى» ، أو «على مثلها أسير» ونحو ذلك .. فالشاعر هنا اتخذ «رابطة السرعة» لينتقل إلى الظليم والنعامة فى ذاتهما وليس بغرض تصوير سرعة الناقة فقط ، فقد فصل القول فى أشياء حيوية ظاهرة فى علاقة الظليم بالنعامة والتعاون بينهما ، ثم البيض ثم الرئال ، ثم علاقة ذلك بالمطر الممثل للخصب والنماء ، ثم بناء «الخباء» ، كل هذا — فى رأينا — لم يأت عبثا أو مجرد وصف لنعام ، فإن قلت إن الشعراء الجاهليين من عادتهم ترك المشبه والاستطرادفى المشبه به مما لاعلاقةله بالمشبه . نقول هذا صحيح — وسنعرض لهذه الظاهرة فيما بعد — ولكن المسألة هنا ليست مسألة استطراد تصويرى فقط ، بل هو يتفق مع كثير من الشعراء فى هـذا الاتجاه فى التفصيل فى جزئيات حياة الحيوان وتطورها والتركيز على أشياء «حيوية» بعينها ، ولايمكن أن يكون هذا بمحض الصدفة ، كما لايمكن أن يكون بناء على الحالة النفسية ، لأن الحالة النفسية تختلف من شاعر إلى آخر ، كما لاتوجد هنا حالة نفسية تنم عنها الأبيات : كذلك فالحيوان نفسه لايرمز إلى شىء بمفرده ، كما أنه أتى فى كثير من الأماكن غير رامز ، وعلى هذا نقول إن وجود الحيوان أو الطير بهذه الوضع التصويرى يرمز إلى أبعد مما هو أمامنا ، لأن تناول الشاعر لأشياء «حيوية» ، مقصود منها إظهار «الحياة» فى أقوى صورها ، لكى يظهر قسوة المصاعب والمتاعب وضربات القدر ، وهذا الرمز لايتحقق هنا إلا فى شكل صورة ، فالمظاهر الحيوية متتابعة أمامنا يعبر فيها الشاعر عن الخصوبة والتعاون بين الظليم والنعامة ، تماما كما رأينا فى قطاع حمار الوحش والآتن ، ثم تذكر البيض ، ثم الطعام والصغار ، الشعور

بالمسئولية من كلا الصرفين ، الاتجاه معا فى سرعة ، حيوية وخصوبة أيضا ، وربط ذلك بالطبيعة والمطر ، وينتهى الموقف هنا بالرقاد على البيض . أى أظهر الشاعر تكريس الطير نفسه لتطور الخصب والنماء واستمرار الحياة . فالتعاون والخصوبة والحيوية والكفح فى الحياة هى جزئيات تقليدية تتكرر من صورة إلى صورة ، ومن شاعر إلى شاعر ، ومن حيوان إلى حيوان ، لأن الشاعر يرى فيه قطعة من الحياة ومن القدر والكون ومسودة لحياة الإنسان ، أى أن هناك «تقليدا» ماأيضا فى الصور بجانب رمزيتها . ففكر الشاعر الجاهلى المتأثر بالزمن لاينفصل البتة عن صنعته الفنية ، ومن هذه الصنعة الرمز بالمظاهر البيئية الحيوانية فى شكل صور متتابعة متكررة الأساس فيها هو الرمز لا الحدث الفعلى . ويؤكد هذ الاستنتاج نص هام وخطير للجاحظ أورده فى كتاب الحيوان ، يقول فيه : «ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب التى تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مديحا ، وقال : كانت ناقتى بقرة ، من صفتها كذا أن تكون الكلاب هى المقتولة ، **ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها** ، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب ، وربما قتلتها ، وأما فى أكثر ذلك ، فإنها تكون هى المصابة والكلاب هى السالمة والظافرة وصاحبها الغانم (١) ..» .

والجاحظ يريد هنا بحديثه عن الكلاب والبقر والصياد مانراه وذكرناه من استطراد . وأهم مافيه ، والذى لم يلتفت إليه الباحثون كثيرا هو قوله «ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها» ، وهذا — فى رأينا — أهم من بحث مسألة من القاتل ومن المقتول من بقر الوحش والكلاب . وهذه العبارة السابقة تدل دلالة قوية على أن الشاعر الجاهلى لم يأت بذكر المعركة بين

---

(١) الحيوان ١ : ٢٤٢

الوحش والكلاب بناءعلى رؤيةمباشرة ، ولم يأت بها حكاية عن قصةبعينها ، كذلك فإن مسألة التقاليد الشعرية المتعارف عليها — وخاصة فى الشعر الجاهلى — ظاهرة موجودة وثابتة . فمثلا الأطلال فى بدايات القصائد — كما أشرت — تقليد شعرى يتناقله اللاحق عن السابق ، وكما يقال إنابن حذام هو أول من وقف بالديار وبكى وخاطب الربع (١) ، ثم نسج على منواله الشعراء . ويقول الدكتور نورى القيسى بعد أن عرض لبعض صور الاستطراد المذكور : «ومن هذه الصور نستطيع أن نؤكد أن الشعراء كانوا يقلدون فى أوصافهم نماذج شعرية سابقة ، ويسلكون فى تتبعهم لحركات هذه الصورة وألوانها طرقا عرفوها وسمعوها وحاولوا أن يترسموا خطوات من سبقهم من الشعراء فى هذا المضمار ، ولم يستطيعوا أن يخرجوا عن هذه الحدود إلا بما سمحت لهم قدرتهم على التعبير ، ومهارتهم فى استخدام الصور التى اهتدوا إلى رسمها وحذقهم فى اختيار الألفاظ والمعانى الملائمة للجو الشعرى الذى يريدون التعبير عنه(٢) .» . وقد لاحظ أيضا الدكتور محمد الكومى «نوعا»من «الاتفاق» فى أوصاف الناقة فقال : «والمتطلع فى تلك الأوصاف يجد انسياب الصورة الشعرية للناقة بشكل موحد ، مما يدل على وجود اتفاق فى شكلا ومضمونا(٣)». بالإضافة إلى ماسبق نلاحظ فى هذا التقليد الآتى :

١ — أن هذه الحيوانات المستطرد اليها فى التقليد وهى البقرة الوحشية والثور الوحشى والحمار الوحشى والأتان والظليم والنعامة (٤) ، تنفرد عن

---

(١) انظر ديوان امرئ القيس ١١٤ ، ومقدمة القصيدة فى الشعر الجاهلى ٧٣ ومابعدها .

(٢) الطبيعة فى الشعر الجاهلى ١٤٢

(٣) الصراع بين الإنسان والطبيعة ١٠٨

(٤) أطلق الشاعر الجاهلى تعبير البقرة الوحشيةوالثور الوحشىعلى ذلك النوع من الحيوانات المجترة الصحراوية التى تسمى "انتيلوب Antelope" وهو نوع يقطن الصحارى ويشبه الغزال=

جميع الحيوانات فى تلك البيئة بأنها لا علاقة لها بمنفعة أو بضرر بالإنسان من قريب أو بعيد، هى حيوانات متأبدة مستوحشة ، والاستيحاش هنا بمعنى النفور والانفراد والوحدة بعيدا عن الإنسان ، فلم يتخذ الشاعر فى هذا التقليد حيوانات «نفعية» كالناقة أو الماعز أو الغنم ، وكذلك لم يستخدم حيوانات مفترسة من السباع كالأسد والذئب ونحوهما ، لأن هذه الحيوانات تنفى عنها صفة الاستيحاش تلك، وإن كان فى الأخيرة صفة «التوحش» وهى

= الضخم ، وله قرنان طويلان منحنيان إلى الخلف وينتمى إلى ذوات الأظلاف ، ويقول الجاحظ عن الظباء وبقر الوحش : «والأغلب على القرون أن تكون اثنتين اثنتين (الحيوان ٢ : ٦٧٢) ويقول : "وبقر الوحش تمنع أنفسها وأولادها من كلاب القناص ومن السباع التى تطيف بها بالقرون .. " (نفس المصدر ٢ : ٦٧٣) . وبقر الوحش هذا بخلاف النوع المسمى Deer والتى تتميز بقرونها المتشعبة (أنظر The Outline of Science P.342) وهذا النوع الأخير يقطن شمال أوروبا . وقد انقرضت البقرة الوحشية الآن من صحراء جزيرة العرب (انظر Encyclopaedea Britannica Vol. 11., P. 170) ولكن هناك سؤال : هل الثور الوحشى هو ذكر هذه البقرة من نفس النوع ؟ فالشاعر الجاهلى لم يذكر الاثنين معا ، فإما بقرة بمفردها أو مع جؤذرها وإما ثور نشيط قوى بمفرده .. ، بعكس الحمار والأتان أو الظليم والنعامة إلا فى النادر ، ويذكر الدميرى أن بقر الوحش له قرن كبير عظيم مصمت بخلاف قرون سائر الحيوانات فإن قرونها مجوفة (انظر حياة الحيوان الكبرى ٢ : ٢١٧) ويقول الجاحظ عن بقر الوحش إنها "بالمعز أشبه منها بالبقر الأهلى وفى ذلك تسمى نعاجا"..(الحيوان ٢ : ٦٦٩) . ويقول ابن قتيبه إن «نعاج الرمل» هى البقر ، واحدتها نعجة .. "انظر (أدب الكاتب ١٤٦) ، وإذا فبقر الوحش بصفاته تلك يطلق عليه "النعاج" أسوة بالغنم ، وإذا كنا قد وجدنا أن الثور الوحشى كان يطلق عليه لفظ "شاة" كما قال الأعشى :

وكان انطلاق الشاة من حيث خيما (ديوانـــه ٢٩٥)

وحيث يقول ابن قتيبه : "والشاة : الثور من الوحش" (أدب الكاتب ١٤٦) ، وقد ذكر ذلك بعد ذكر بقر الوحش ووصفها بالنعاج مباشرة .. نقول إذا وجدنا هذا فالمرجح أن هذا الثور هو ذكر البقرة الوحشية ، وإذا كان كذلك فلماذا يذكر الشاعر الجاهلى فى استطراده التقليدى كليهما على حدة؟ ولماذا يتفرد كلاهما بقطاع خاص به فى ذلك الاستطراد ؟ . أما الحمار الوحشى فهو يستوطن حاليا أفريقيا ويطلق عليه بالإنجليزية The wild ass بخلاف =

تعنى الافتراس والقتل . ويؤكد ذلك ماقاله الجاحظ عن النعام بأنه مشهور بالتشرد والبعد (١) .

٢ — إن هذه الحيوانات مع التفصيل فيها والبعد فى تشبيهاتها وأحوالها عن «الناقة» ، فالناقة غالبا ماتكون سبب الطرق إليها ، أى أنها مرتبطة بهلى على نحو ما ، يبدأ الشاعر بالناقة أوما يشير إليها كأنه يريد نوعا من«الدخول» إلى هذا الاستطراد ثم يبعد عن الناقة تماما ، وهذا يدلنا على محاولة الشاعر الانتقال من «الإنسية» التى نعرفها ويعرفها إلى «الوحشية» ، وأن الناقة بحالتها «الإنسية» وارتباطها بالإنسان ، وخضوعها له ، واستفادته النفعية منها فى حياته لاتحقق مايريد ذكره والتعبير عنه فى هذا التقايد ، أى أن الارتباط بين الوحشية وبين هذا

= Zebra المخطط لأن النوع الأول الذى افترض من شبه الجزيرة لم يكن مخططا ، لأننا لانلمح فى الشعر الجاهلى إشارة إلى ذلك ، واللون المخطط يعتبر غريبا وشاذا فى جميع أصناف الحيوان ، ومن هذه الحمر الوحشية الحمر الحضيرية والمعاقرة وذات الأثر والخفة .. ونحو ذلك (انظر المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام لجواد على ٢ : ١١٦) ، وأما الظليم والنعامة فهما الاستثناء الوحيد فى الحيوانات التى تشبه بها الناقة لأنها من الطيور ، ومع أن النعام من الطيور إلا أنه يقترب فى شكله العام وارتفاع جسمه من الجمل ، حتى قيل إنه مزيج من الطير والحيوان (انظر حياة الحيوان الكبرى للدميرى ٢ ٢٩٢) ، ويضرب الجاحظ المثل بها فى الحمق والتشرد حتى أنها قد تحضن بيض غيرها (الحيوان ١ : ١٢٠ ، ٢ : ١٢٧) ويقول إنها لاطائر ولابعير ، وإنها لامخ لها ، وربما كان صغر حجم الرأس السبب فى هذا القول ، ويروى الجاحظ "إنها مع عظم بيضها تكثر عدد البيض .. " (٢ : ١٢٧) وعلاقة هـــذا الطائر ببيضه علاقة مشهورة . هذه الملاحظة جديرة بالأهمية لكثرة ارتباط النعام وذكر البيض فى الشعر الجاهلى ، ويروى الجاحظ أيضا أن الظليم يوصف بالجبن والنفار والتوحش ويوصف النعام بأنه أصلم وأصم لأن أذنيه صغيرتان جدا خلف ريش رأسه ، ويذكر الجاحظ أن النعامة : «لاتستأنس بشئ من الوحش وإن الثم يغنيها فى فهم ماتحتاج إليه . . " (٢ : ١٥٥) ويقول فى نص هام له علاقة كبيرة بالشعر الجاهلى كما سنرى « هى أنفر وأشرد وأقل إنسا من جميع الوحش .." (٢ : ١٥٦) .

(١) الحيوان ٢ : ١٥٥ ، ١٥٦ .

التقليد يفسره ويؤكده انتقال الشاعر من الناقة إلى حيوان وحشى آخر ، ولكن مازال السؤال : ماذا من الناقة بالذات فى الغالب ؟ الإجابة هى أن الناقة الحيوان الأساسى فى حياة الجاهلى ، يصفها الشاعر معبرا دائما عن تلك الأهمية ، ثم إن هذه الناقة تشبه من ناحية الصفات الجثمانية تلك الحيوانات . فينتقل إليها — كعادة الشعراء — ثم يدخل فى هذا التقليد ويترك الناقة أو يتناساها لأنه «دخل» إلى موضوع أهم متخذا تلك الروابط المذكورة . وكأنه يقول إن هذه الناقة التى من صفتها كيت وكيت تذكرنى بتشابهها مع هذا الحيوان بهذا التقليد الذى أورده لأعبر به عما أريد . لأن الناقة لا تشفى من ذلك غليلا . ومن ناحية أخرى ولكى يأتى بهذا التقليد إذا ما أراده مباشرة يذكر الناقة كمدخل طبيعى واقعى له . فالشاعر وهو ينظر إلى مشكلة الحياة والموت أمامه ، وبالمقابلة مع نفسه وحياته هو ، وجد أنه منضم إلى ذلك القطاع الفانى المتصارع بحكم طبيعته ، ووجد نفسه يحاول التغلب على مايقابله تماما كما يفعل الحيوان ، ومن ثم حدث ارتباط وتمازج وتعاطف بينه وبين ذلك الحيوان . ولكن أى حيوان ؟ الناقة لا تصلح للأسباب التى ذكرناها آنفا ، الحيوان المفترس لا يصلح لسببين : أولهما أنه دائما مهاجم ، منتصر . وليس ثمت صراع ضد قوى أخرى أعظم ، والثانى أن هذا الحيوان المفترس مرتبط به أيضا لأنه يفترسه هو نفسه ولهذا لا يصلح ، فلا يوجد حيوان يجسد له الصورة تماما كما يراها سوى «حيوانات» منتشرة أمامه فى البيئة ترتع آمنة . لها إغراقها فى الحيوية والخصوبة والأمومة والغفلة عن طوارق الدهر ، لا هى بمستأنسة خاضعة خانعة فى قبضته يسيطر عليها ، ولا هى مفترسة مختبئة مترقبة متحفزة تفترسه هو ويقع فى قبضتها . . حيوانات ليس لها أى ارتباط به لكى تجسد تماما واقع المشكلة ، وهنا ينقض القدر عليها بمصائبه وكوارثه .

من هذا التكرار والتقليد وبهذا الفكر الشعر الجاهلي ونظرته إلى الكون والحياة من ناحية وحيوانه من ناحية اخرى ، نجد ان صور هذه الحيوانات داخل تلك القطاعات الاستطرادية التى استخدمها الشاعر الجاهلى الأول ماهى إلا صور فى القصيدة الشعرية ترمز إلى أبعد مما أمامنا من أوصاف وحركات ونحوها ، ترمز إلى مشكلة البقاء والفناء والحياة والموت ومايرتبط بهما ، ثم تداول الشعراء هذه الصور الرامزة ، وأخذها هذا عن ذاك وذكروها كلما أرادوا الرمز إلى المشكلة التى يرونها أمامهم وتقض مضجعهم ، والتى تظهر أمامهم دوما على مسرح الحياة ، واستخدام «رمز» حيوى معين لشىء معنوى ليس غريبا عن الشاعر الجاهلى ، فقد استخدم رموزا أخرى متعددة — كما رأينا — لما يريد أن يعبر عنه من مشكلات حياته ، وقد استخدم كثير من الباحثين المحدث اصطلاح «رمز» مدلين على أشياء ظهرت عند الشاعر الجاهلى (١) ، كذلك إذا قارنا بين «الرمز» كما أشرنا إليه فى القصيدة الجاهلية ، وبين «تفسيرات» الرمز بالمصطلح الحديث لوجدنا تقاربا ، مع انوضع فى الاعتبار ظروف العصر والبعد الزمانى وبيئة الشاعر الجاهلى وتفكيره .

يقول الدكتور عز الدين اسماعيل : «إن الرغبة الملحة على الإنسان هى رغبة الوجود ، وكل مغامرات الإنسان الطويلة ليست — فى أقصى غاياتها — إلا طريقا لتحقيق وجوده . ومن ثم لإدراك معنى هذا الوجود ، وقد أخذت هذه المغامرات أشكالا مختلفة ، فهى تتمثل مرة فى البحث عما نسميه الحقيقة والأخرى فى البحث عن الله ، وثالثة فى محاولة تفهم ما النفس ، وإذا نحن ترجمنا هذه المحاولات فى إطار أعم أمكننا أن نتمثلها فى علاقة الإنسان بالكون

---

(١) انظر الأصول الفنية للشعر الجاهلى ٢٨ ومابعدها ، وقضايا النقد الأدبى والبلاغة ١٧٢ ، والطبيعة فى الشعر الجاهلى ص ٢٨٨ ، وملامح وحدة القصيدة ص ١٣٨ .

وعلاقتة بالله وعلاقته بالإنسان نفسه ، ويتفرع من هذه العلاقات كل المواقف الثانوية من النظر فى الحياة والموت ، فى الحب والكره ، فى الخلود والفناء ، فى الشجاعة والخوف ، فى الخصب والإمحال ، فى النجاح والإخفاق ، فى العدل والظلم ، فى الفرح والحزن، وكل هذه المعانى مستقرة فى الضمير الإنسانى وقد استقرت فيه منذ وقت مبكر ، منذ أن تبلورت التجربة الإنسانية والعقيدة الدينية ، لقد استقرت ذاكرة الإنسان التى تكونت عبر التاريخ وانطبعت آثارها من ثم فى عاداته الاجتماعية ، وقد ارتبط الرمز بهذا المواقف منذ البداية(١) .

إن المتتبع لعالم الشاعر الجاهلى — فيما يختص بهذا النوع من الصور الرمزية ، لابد وأن سيقع فى نهاية الأمر على هذا العالم الخفى البعيد ، لأن القراءة الممعنة للقصيدة الجاهلية تطلعه على «ماوراء النص» ، لأنه «كلما نبل الشعر ابتعد عن منطلق البعد الواحد، وتحولت صوره إلى طاقات جديدة ، وقارىء القصيدة عليه أن يتبنى فكرة الاحتمالات هذه بواسطة حدقته الفنية التى تتغور داخل الأشياء ليستشف أسرارها ويستكشف غاباتها المجهونة (٢) .». وهنا تتحول القصيدة من تجربة محدودة إلى عمل فنى متكامل يشمل الرؤية الشاملة للوجود (٣) . . وهنا يمكن القول بأن حيوان البيئة الصحراوية فى شعر الشاعر الجاهلى يعطينا صورة لحياته ، صورة لوجدانه وانفعاله وفكره فيما يختص بمشكلة البقاء والفناء والحياة والموت ، فلم يكن تصوير الشاعر له مجرد تصوير لمظهر طبيعى بيئى يقف عند حدود جماله أو حركاته أو شكله ، يقول

---

(١) الشعر العربى المعاصر ١٩٦ — ١٩٧

(٢) دراسة فى لغة الشعر ٢٠

(٣) نفس المصدر ٢٠

أدونيس : «**حين لاينتقلك الرمز بعيدا عن تخوم القصيدة ، بعيدا عن نصها المباشر لايكون رمزا ، الرمز سايتيح لنا أن نتأمل شيئا آخروراءالنص(١)..**»

ويقول الباحث يوسف اليوسف : «فلعل أول انطباع تخلفه القصيدة الجاهلية على صفحة الوعى هو أن جدلية الذات — الصحراء هى العلاقة الأولى التى تؤطر مجمل العلاقات وتصنع القيم ، لا الاجتماعية فحسب بل والأدبية أيضا ، فالصحراء ليست بعدا من أبعاد الحياة الاجتماعية والنفسية ، وبالتالى الفكرية والنفسية فحسب ، وليست كينونة موضوعية محايدة تنسرح فوق الواقع الجغرافى والطبيعى فقط ، بل هى سمة تحايث الذات وتلازمها ، بحيث تمتزج وإياها فى وحدة عضوية لافكاك لأو صرها (٢) . ». ويقول: «فلئن كانت الطبيعة عند «ورد زورث » كبير الرومانسيين الإنجليز تقوم كإطار مستقل عن الذات ،وتحتاج فقط للاستعمال والتفسير ، فإنها عند الجاهلى قائمة فى وعيه ، وهذه هى إحدى خصائص البدائية ، إن الطبيعة لاتقوم خارج النفس ، بل هى جزء من هذه النفس (٣) .». هذا فيما يختص بالحيوان ، أما بخصوص الطير فنرى الاتجاه نفسه أو ما يشبهه ، ففى موضع سابق رأينا تصوير الشاعر للعقاب حينما يشبه فرسه بها ، أو القطاة عندما يشبه أيضا فرسه بها ، فالعقاب لم تكن ترمز إلى شىء خارج القصيدة ولا خارج الصورة ، كذلك لا نرى تقليدية سائدة كالتى نراها فى قطاعات الحيوان النامية المتطورة المتكررة ، وكذلك تركيب جزئيات الصورة يختلف ، والطير أيضا يختلف ، ولكن لاشك أن هذه الصورة للعقاب أو القطاة ونحوهما تبعد بنا عن الفرس نفسه . كما تبعد البقرة الوحشية أو الحمار ونحوهما عن

---

(١) زمن الشعر ١٦٠

(٢) مقالات فى الشعر الجاهلى ١٨

(٣) نفس المصدر ١٩ -

الناقة ، وينطلق الشاعر فى تصوير العقاب ، وقد انقضت على حيوان أو انقض عليها حيوان آخر أو طير أقوى منها وتتطور الأحداث إلى النهاية على نحوما بينا الجزء الأول ، ولننظر إلى قول عبيد ممهدا بوصف الفرس :

كأنها لقسوة طلوب ... تخزن فى وكرها القلوب
باتت على إرم عذوبا ... كأنها شيخة رقوب
فأصبحت فى غداة قرة ... يسقط عن ريشها الضريب
فأبصرت ثعلبا من ساعة ... ودونه سبسب جديب
فنفضت ريشها وانتفضت ... وهى من نهضة قريب
يدب من حسها دبيبا ... والعين حملاقها مقلوب
فنهضت نحوه حثيثة ... وحردت حردة تسيب
فاشتال وارتاع من حسيسها ... وفعله يفعل المذؤوب
فأدركته فطرحته ... والصيد من تحتها مكروب
فجدلته فطرحته ... فكدحت وجهه الجبوب
يضغو ومخلبها فى دفه ... لابد حيزومه منقوب (١)

فأمامنا **صورة رمزية واضحة** ، ترمز **جزئياتها المتتالية المتطورة** إلى إلى أبعد مما هو أمامنا ، فليست المسألة مسألة عقاب تحاول افتراس ثعلب ، بل نرى الحياة بشقيها : الحيوى والمأسوى ، أمامنا صورة لا يرى فيها الشاعر فقط حياة للحيوان ، بل حياة للإنسان ، لماذا ؟ لأنهما الاثنين يخضعان لقدر واحد ودهر واحد ، ثم يصور الشعر أيضا الدفاع عن النفس ضد الأعداء وضد ضربات القدر والدهر التى منها الموت ، ثم تمعن جزئيات الصورة فى

---

(١) ديوانه ٢٩ — ٣٠

تصوير الاندفاع كالقدر الراصد ، ثم الرعب فى حملاق العين المقلوب تماما كما رأينا لدى الثور الوحشى عند عبدة بن الطبيب ، صورة الفزع ورؤية الموت بعينه ، ثم المطاردة المصيرية ، حب الحياة ضد حب الحياة ، فالثعلب يهرب لينجو ، والعقاب تطلبه لتعيش ، لأنها تطلب الحياة ، صورة ترمز إلى التضاد فى الطبيعة مع قسوتها أيضا ، صورة ترمز إلى لقطة من الكون فيها نقائض القدر وسخريته ، وهذا يوضح بعدين زمنيين للصورة نتيجة القيمة الزمنية المنتشرة فى الأبيات من النظر إلى المصير والقدر والدهر ، البعد الأول فى تصوير القدرية والمصيرية فى سعى العقاب إلى الثعلب ، والبعد الثانى هو ربط ذلك بالمصير العام للأحياء كلها و لإنسان خاصة ، وأن هذا كله ضمن صروف دهر سائد وقدر محتوم متربص . . ، فهنا صورة تعبر عن قطاع من الحياة يلعب الزمن دوره فيه والطير أو الحيوان بمفرده ليس هو الرمز ، بل الرمزية فى الصورة ترجع إلى تركيبها ونمائها على هذا النحو وما تهدف إليه واكتسب الطير أو الحيوان شحنات رمزية بوجودهما داخلها على هذا الوضع ، هذا بالإضافة إلى أن الصورة ترتبط بالجو الشائع من التشاؤم والسوداوية فى القصيدة برمتها ، فهى تعكس لنا رؤية الشاعر للوجود من خلال ذاته ، وهذا الاتجاه التصويرى الرمزى يدل على أن الصورة الشعرية تعكس لنا فعل الزمان والمكان وأثره فى ذات الشاعر وفى رؤيته للوجود .

بالإضافة إلى ماسبق نجد أن تجاور الصور فى القصيدة الجاهلية يوجد الرمزية أو يلغيها بخلاف مالو نظرنا إلى كل منها منفصلة وعلى حدة ، فصورة الصياد مثلا تتكرر دوما فى قصائد الرحلة وغيرها والتى يرمز الشاعر فيها إلى ضربة القدر المتربص للحيوان الغافل ، ذلك الصياد يصوره الشاعر دائما فى

حال البؤس والفقر ، ويظهره بمظهر الممقوت المكروه ، فهو منبوذ ونذير شؤم ، وإذا نظرنا إليه فى قصيدة ليست من هذا النوع كما فى أبيات للمزرد ابن ضرار الذبيانى ضمن قصيدة طويلة تصل إلى أربعة وسبعين بيتا نجد أنه تطرق إلى ذكر الصياد فى البيت الرابع والستين وحتى آخرها ، وفصل فيه تفصيلا شديدا مظهرا حالته البائسة من أول الأبيات ، ثم وصف رماحه وكلابه حيث يبدو فيها الضعف وسوء الحال ثم صور شقاء الصياد وأسرته وإعالته لصغار وأمهم ، ونلاحظ أيضا عدم رثائه لحاله ، بل جعله مسهدا كليلا يحمل نفسا محطمة (١) . . ، ولم يأت هذا كله ضمن أى تصوير رمزى أو أى صراع حيوانى ، فصورة الصياد هنا بجزئياتها كلها وبمفردها ليس فيها أى رمز ولا تحمل أى بعد زمانى . . هى صورة متكررة من صور البادية تصور حياة إنسان يسعى إلى رزقه . . هذا — فى رأينا — هو تفسيرها هنا ولكن إذا نقلنا هذه الصورة ووضعناها ضمن القطاع التصويرى الرمزى الشامل للرحلة والحيوان بتفصيله ، وجعلنا «الصياد» بحاله هذا «يختم» الموقف الحيوى ، أصبحت شيئا آخر واكتسبت أبعادا ورمزا ، ورأينا فيها أبعد من مجرد صياد يسعى لرزقه ، ولرأينا أن تصوير البؤس والشقاء والمقت له علاقة بما سبق ، وبما سيأتى ، بحيث يريد الشاعر إظهار أن ضربات القدر قد تأتى من أضعف الناس وأحقرهم وأقلهم شأنا ، أو من أقل الأشياء فى الكون ضآلة ، فلم يأت قدر الحيوان من فارس أو بطل ، بل من صياد لاهم له إلا قنص الوحش ، صياد حقير ضعيف بائس مكروه ، يخيم عليه شبح الموت والفناء والشؤم ، وهذا يدلنا على العلاقة الحيوية بين جزئيات الصورة بعضها البعض وبين الصور الصغيرة وما جاورها ، وأن الرمز فى الصورة يشع تأثيره

---

(١) المفضليات ٩٩ — ١٠٠

على ماجاوره بالتالى . يقول الدكتور أحمد عبد السيد الصاوى فى تعليقه على أبيات امرئ القيس :

وليل كموج البحر أرخى سدولـــه ... على بأنواع الهـموم ليبتـــلى
فقلت له لما تمطى بصلبـــــــه ... وأردف أعجازا ونـــاء بكلكـل
الا أيها الليـل الطويـل ألا انجـ...ـلى ... بصبح وما إلا صباح فيك بأمثل
فيـالك مـن ليـــل كـأن نجـومـــه ... بكل مغار الفتل شدت بيـذبـــل
كـأن الثريا علقت فى مصامهـــــا ... بأمراس كتان إلى صم جندل (١)

«الليل هنا رمز وكذا الناقة رمز آخر ، كلاهما يعبر عن الخوف والحزن وبقدرما يتخذهما الشاعر وسيلة لإبراز هذا الشعور ، بقدر ما يطالعنا من من خلال استخدامهما بإحساساته تجاههما ، ومن هنا فالشاعر لا يلتقط صوره وهو بعيد عنها ، وانما نراه داخل أطرها ، فهو — كما قلنا — عنصر من عناصرها ، والمركز الذى تتجمع أجزاء اللوحة حوله ، والمحور الذى يعطى الصورة مدلولها الإيحائى والنفسى ، مما يجعلنا نحس به وبهمومه وكدره النفسى ، فهو يعطى صورة من نفسه ، كما يأخذ منها دلالاتها (٢) ..» ، ولكن الليل هنا — فى رأينا — ليس فقط معبرا عن الحزن أوالخوف أوالضيق بل إن الشاعر هنا يرى فى الليل ثباتا أبديا وبقاء مستمراً ، فهو مدركه وإن خال أن المنتأى عنه واسع — كما يقول النابغة — ، ولذا فالليل أصلح مايكون للتعبير الدائم عن الطول وعدم الانتهاء ، ليس فقط فى أبيات امرئ القيس ، بل فى أبيات كثير من الشعراء الجاهليين الآخرين ، فهو ليس «بمنقض» ، ولا شك — كما يقول الدكتور الصاوى — أن الشاعر بتصويره لليل فإنما يصور

---

(١) ديوانـــه ١٨
(٢) فن الاستعارة ٥٤٥

نفسه ، أو يصور حالة من نفسه ، بمعنى أن الليل يرمز إلى مافى الشاعر من هموم ثقال ، ولكن الرمز هنا — كما نراه — آت من الجمع بين دلالته على الحالة النفسية الآن ، وبين استمداده رمزيته من الليل بعامة ، أى ربط الوقتى بما هو أبدى وخالد ، وهنا تكمن قوته الرمزية ، فهو يرمز إلى مايصلح لأن يعبر عن الحالة النفسية للشاعر ، ولذا لانرى الناقة هنا رمزا ، لأن الناقة — فى رأينا — لاترمز إلى ماورائها فى الشعر الجاهلى — على نحو مابينا — والذى أظهر رمز الليل هنا هو التشبيه القوى الذى أتى به الشاعر ، وهذا يعنى أن الرمز أصلا لم يوجد هنا إلالوجود التشبيه لكى يدل الشاعر بالليل على الحالةالنفسية ، وكان يمكنه أن يأتى بتشبيه آخر ولا يستخدم الليل ويدل أيضا على حالتـه النفسية ، ولكنه رأى فى الليل مالم يره فى شىء آخر ، وخاصة الربط بين طوله وبين موج البحر الذى يدل على الاتساع والاستمرار والخلود .

بجانب تلك العلاقة «الجوارية» بين الصور فى القصيدة الجاهلية ، نجد علاقة من نوع آخر وإن كانت غير بعيدة كل البعد عما سبقها ، نجد علاقة تداخلية ، فيبدأ الشاعر فى تشبيه شىء بشىء ، ثم يترك الأول ويستمر فى الثانى ويفصل فيه ، وقد يعود إلى الأول ، وقد لايعود ، وأحيانا نرى الشاعر يأتى بالمشبه به قبل المشبه ، يأتى به فيفصل فيه أولا ، ثم يقول أخيرا : «ليس هذا بأحسن من كذا.» ، أو «بأفضل من..» ويأتى بالمشبه الأصلى ، أو مايفترض أن يكون المشبه ، وهذا النوع من الصور لايلحق بأى نوع من الأنواع السابقة إلا من وجهة الاستطراد فقط . ولننظر مثلا إلى قول الأعشى فى هريرة :

ماروضـة من رياض الحزن معشبة	خضراء جاد عليها مسبل هطـــل
يضاحـك الشمس منها كوكب شرق	مـؤزر بعميم النبـت مكتهـــل

يوماً **بأطيب منها** نشر رائحـــة ولابأحسن منهاإذ دنا الأصل(١)

فالأعشى هنا لم يأت بصورة الروضة لذاتها ، مع التفصيل فيها ، وإنما يصورها لدعم الصورة الأصلية لصاحبته هريرة : فالصورة الأولى — وهى صورة من الطبيعة — لم يأت بها الأعشى لذاتها ؛ بل أتى بها **ليدمجها كدعامة للصورة الأصلية** وهى صورة المرأة ، فلا الصورتان منفصلتين تماما ، ولا مرتبطتين تماما بحيث تؤدى كلتاهما إلى الأخرى ، فالأولى جزء من الثانية ، أى متداخلة معها ، أو فيها على نحو ما ، فلدينا صورة أولية أو رئيسية بداخلها صورة ثانوية جاءت قبلها فى المكان فقط ، وإذا كان الأعشى قد حصر الصورة الثانوية فى بيتين ، فلننظر إليه فى أبياته الآتية التى بدأها بوصف الأسد:

فمـا مخدر ورد كـأن جبينـــه يطلى بورس أو يطـان بمجسد
كستـه بعـوض القريتين قطيفـــة متى مـا تنل من جلـده يتزنـد
كـأن ثياب القوم حـول عـرينـه تبـابين أنبـاط إلى جنـب محصد
رأى ضوء نـار بعـدما طاف طوفه يضيىء سناها بين أثـل وغرقد
فيـا فرحا بالنار إذ يهتـدى بهـــا إليهم وإضرام السعير الموقـد
فلمـا رأوه دون دنيـا ركابهـــم وطاروا سراعا بالسلاح المعتد
أتيح لهم حب الحيـاة فأدبـروا ومرجاة نفس المرء مافى غد غد
فلم يسبقوه أن يـلاقى رهينـــة قليل المسالك عنـده غير مفتدى
فـأسمع أولى الدعـوتين صحابـــه وكان لتى لايسمعون لهـا قـد
بأصدق بأساً منك يوماً ونجـــدة إذا خامت الأبطال فى كل مشهد (٢)

فنرى الأعشى يفصل تفصيلا شديدا فى تصوير الأسد «وحاله» ، يمكن

---

(١) ديوانـــه ٥٧
(٢) ديوانـــه ١٩١ — ١٩٣

أن نقول عنه إنه صورة قائمة بذاتها لو لم يبدأ بقوله : **فما مخدرويني** الوصف بقوله : **بأصدق بأسا منك** . . فالصورة الأولى أو الثانوية لاترتبط بعلاقة عضوية بالصورة العامة لهذا الممدوح ، ولكنها فى نفس الوقت ليست منفصلة عنها تماما الانفصال . لأن أوصاف الأسد فى الحقيقة . وبعد أن علمنا بأنه يكرسها لمدح الممدوح لايراها الشاعر فى الإسد نفسه قدر ما يراها فى الممدوح . أو قدر مايرى أكثر منها فى الممدوح ،ولذا لا يمكن فصل الصورة الأولى عن الثانية . وهنا نرى مدى حرص الأعشى—فى استخدامه الأسد الرمز البطولى — على إظهار «القيم» الإيجابية . والحث على الارتفاع إلى المثل الأعلى وإبراز التفوق ، فلا يرضى الشاعر لممدوحه بأقل من «القمة» ولهذا نشعر فى الصورة الشعرية الأعشوية بالإيقاع الحماسى البطولى الذى يظهر روح السيادة والتفوق ويحث عليها . واستطاع الشاعر هنا عن طريق فنه واستخدام تداخل الصور إظهار هذا الإيقاع ، وأعاد الأعشى بعد هذه الصورة نفس الطريقة فى مدح الممدوح بعد ذلك بالكرم ، فبدأ بتصوير جدول يفيض بالماء لكى يقول إن الممدوح أكرم منه ، وهكذا يستخدم الشاعر نوعا من التداخل «التصويرى» يتكون من صورة عامة أصلية تدعمها صورة أو صورتان تتداخلان معها ، وفى الحالة السابقة — كما رأينا — يسبقانها (١) ، وقد وصل الأمر بأبى ذؤيب الهذلى الذى يبدأ قصيدته بالمرأة . . إلى أن يشرع — فى البيت السابع — فى تصوير الخمر فى سعة أبيات تالية . لايترك منها شيئا ، وفى البيت الثامن من وصف الخمر لايعود إلى المرأة ، بل يجعل صورة الخمر ضمن صورة أعم ،وهى صورة العسل،بدأها فى البيت الثامن واشتملت على ثلاثة عشر بيتا فى تصوير العسل وجمعه فى تفصيل شديد ، ليقول فى البيت الرابع عشر منها :

---

(١) انظر أيضا فى نفس طريقة التصوير ديوان الهذليين ١ : ٣٩ ، ٤٣ ، ٦٩

بأطيب من فيها إذا جئت طارقا من الليل والتفت عليك ثيابها (١)

ثم يستمر فى ذكر المرأة وتصويرها العام ، فلدينا هنا ثلاث صور : الأولى تدخل فى الثانية ، والثانية مع الأولى تدخلان فى الثالثة ، ولا يمكن فصل إحداهما عن الأخريين ، كما لا يمكن أن نقول إنها صورة واحدة . وقد نرى هذا النوع ولكن بطريقة عكسية ، يقول الحادرة :

وإذا تنازعك الحديث رأيتها حسنا تبسمها لذيذ المكرع
بغريض سارية أدرته الصبا من ماء أسجر طيب المستنقع
ظلم البطاح له انهلال حريصة فصفا النطاف له بعيد المقلع
لعب السيول به فأصبح ماؤه غلا تقطع فى أصول الخروع (٢)

فشبه ريقها بماء السحابة الصافى ، واستطرد فى وصفه وترك المشبه . ونرى صورة تفصيلية للماء والسحاب والمطر والسيول قائمة بذاتها — إذا نظرنا إليها على حدة — ولكنها — فى القصيدة — تدعم الصورة الأصلية وهى وصف المرأة ومحاسنها ، ومنها الريق ، فيختار الشاعر جزءا من المرأة أو صفة فيها لكى يتخذها تكأة للدخول فى صورة جانبية يدعم بها الصورة الرئيسية ويقويها ، فيأتى بقطعة مستقلة من الطبيعة ، ثم يربط بينها وبين مايريد مدحه أو تصويره ، أو يدخلها داخلها على نحو ما رأينا . .

وإذا كنا رأينا هنا أن الشاعر ينشىء صورته الثانوية حسب مايراه أمامه من الحاجة إلى تدعيم الصورة الأصلية ، ويختار موضوع الصورة حسب الحالة (الأسد فى المدح — تصوير العسل والخمر فى المرأة) فإننا نرى بعض الصور

---

(١) ديوان الهذليين ١ : ٨١
(٢) المفضليات ٤٤ — ٤٥

من هذا الاتجاه وقد تكررت فى الموضوع لدى بعض الشعراء وامتزجت بشئ من «الحكاية» ، من ذلك تصوير امرأة بالدرة المكنونة داخل «صدفة» ممنعة عزيزة ، وقد تكون هذه الدرة لدى تاجر ضنين بها لايمنحها لأحد ، وقد تكون فى أعماق البحر فى حراسة جنى قائم عليها ، فيقول أبو ذؤيب مثلا :

كأن ابنة السهمى درة قامس ... لها بعد تقطيع النبوح وهيج
بكفى رقاحى يحب نماءها ... فيبرزها للبيع فهى فريج
أجاز إليها لجة بعد لجة ... أزل كغرنوق الضحول عموج
فجاء بها ماشئت من لطمية ... يدوم الفرات فوقها ويموج
فجاء بها بعد الكلال كأنه ... من الأين محراس أقذ سحيج(١)

فيصور الشاعر هذه المرأة — الدرة وكأنها تضئ بالليل وهى فى حماية تاجر حصل عليها بعد عناء شديد، لايدانيها شئ ، فريدة فى نوعها وشكلها .. ونرى الأعشى يقول فى وصاف صاحبته :

وكفل كالنقا مالت جوانبه ... ليست من الزل أوراكا وماانتطقا
كأنها درة زهراء أخرجها ... غواص دارين يخشى دونها الغرقا
قد رامها حججا مذ طر شاربه ... حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا
لاالنفس توئسه منها فيتركها ... وقد رأى الرغب رأى العين فاحترقا
ومارد من غواة الجن يحرسها ... ذو نيقة مستعد دونها ترقا
ليست له غفلة عنها يطيف بها ... يخشى عليها سرى السارين والسرقا
حرصاً عليها لو ان النفس طاوعها ... منه الضمير لبالى اليم أو غرقا
فى حوم لجة آذى له حدب ... من رامها فارقته النفس فاعتلقا
من نالها نال خلدا لا انقطاع له ... وما تمنى فأضحى ناعماً أنقا

---

(١) ديوان الهذليين ١ : ٥٦ — ٥٧

تلك التى كلفتك النفس تأملهـــا وما تعلقت إلا الحين والحرقـا (١)

فنرى نفس الصورة الثانوية .. الدرة والغواص وهنا يضاف الجـــن والحراسة والتفصيل فى الحرص والمخاطر ، وهنا يعود الإيقاع الإيجابى إلى الظهور حيث نشعر بأن أبا ذؤيب يحض بطريقة غير مباشرة مستخدما صوره إلى السعى والدأب والحرص ، وأن الإنسان لن يحصل على شىء إلا بالكد والنضال ، وأنه إذا ما نال شيئا بعد هذا فلابد وأن يحميه ويضن به ، ويحاول طاقته الذود عنه ، بل الموت دونه .. وهذه كلها قيم تبرز روح الإنسان الجاهلى الذى يسعى لإظهارها كلما أمكنه ، ومن ثم تغلغلت إلى صنعته فى التصوير . ونلاحظ أيضا فى صورة أبى ذؤيب الحكاية فى بقية التطور القصصى بحيث يمكننا أن نقول إن الصورة هنا — صورة الدرة — كلية عضوية الأجزاء ، لا يمكن فصل جزء عن جزء فيها ، ولكن الصورة الكلية كلها تدعم الصورة الأصلية للمرأة أى أنها — بكليتها — صورة جزئية ضمن صورة عامة .

٤ — الصورة — تعبيرها عن الحياة والمجتمع :

أ — تصوير الطبيعة الجاهلية : لم يترك الشاعر الجاهلى شيئا أمامه مـــن مظاهر الطبيعة إلا وسجله فى شعره ، وقد رأينا كيف كان الحيوان بأنواعه وظروف معيشته وصلته بالشاعر من أهم عناصر تكوين الصورة الشعـرية الجاهلية ، ولكن هذه الصورة لم تكتف — كصورة — بالحيوان فقط ، بل بجميع العناصر المستمدة من الطبيعة ، فقد كان الشاعر الجاهلى فنانا حقـا مهما يقل فى شأنه ، ونرى الشاعر والناقد الامريكى «إدجار ألانبو» يعطينا جوهر الشاعر الصادق فيقول : «إنا سوف نصل — مهما يكن من أمر —

---

(١) ديوانـــه ٣٦٧

وبصورة أكثر قربا إلى تصور محدد لما يكون عليه الشعر الصادق ، وذلك بمجرد الرجوع لعناصر غاية فى البساطة ، عناصر تخلق فى الشاعر نفسه الأثر الشعرى الصادق ، إنه يمكنه العثور على ذلك الغذاء الإلهى الذى يغذى روحه الكائن فى تلك النجوم السيارة المضيئة فى السماء ، فى لفتات الزهرة ، فى عناقيد منابت الشجيرات الصغيرة ، فى تموجات الحقول الخضراء ، فى انحناءات الأشجار «الشرقية» الطويلة ، فى البعد الأزرق للجبال ، فى تجمعات السحب ، فى تلألؤ الغدران التى تكاد تختفى ، فى لمعان الأنهار الفضية ، فى استرخاء البحيرات المنعزلة ، فى أعماق الينابيع المتوحدة التى تومض ببريق النجوم ، هو يرى ذلك الغذاء فى أغنيات الطير وفى قيثارة عوليس (إله الريح) وفى تنهدات رياح الليل ، فى الأصوات المزمجرة للغابات ، وفى تلك الأمواج التى تشكو همها إلى الشاطئ ، وفى التنفسات المنعشة للأشجار وفى شذا البنفسج (١) ..» ، وهذا كله نراه فى الشعر الجاهلى فى صورة كاملة حيث أعطت تلك الطبيعة الصحراوية ذلك الشاعر الغذاء الإلهى ، ومع أن كثيرا من تلك المظاهر الصحراوية — فى شعر الجاهلى — لم يكن يحمل أبعادا زمانية كالنبات مثلا ، إلا أنه احتل مكانه الجمالى الأكبر فى الصورة الشعرية بجميع أنواعها ، وساهم فى إثرائها وغناها ، ودلنا فى نفس الوقت على مدى الامتزاج الشعورى بين الشاعر والبيئة حوله ، ومدى قدرته الفنية فى استخدام تلك المظاهر عناصر فى صورته الشعرية .

لا يمكن أن نقول إن طبيعة البيئة الجاهلية صحراوية جدباء تماما فقد كانت هناك مناطق ذات زروع ونبات حسن ، يقول الهمذانى واصفا جبل هنوم من جبال اليمن : «خالف جبل تخلى لما فى رأسه من العنب والخوخ والرمان والتين

---

(١) Edgar Allan Poe, The poetic Principle p. 576.

وغير ذلك (١) ..» ، ويقول فى وصف أودية : «وكل هذه الأودية غيول مخارجها من صفوحه ، عليها الأمواز والأقصاب.. ، وصفوحه مكتسية بالمزارع والعشاش التى تكون للبقر مراتع (٢) ..» ، ويقول فى وصف مظهر الجبال : «الشوامخ من الجبال ، الجبال المتاكمة الطول ، المنخرطة الرءوس ، والمسنمة من الجبال (٣) ..» فلا شك أن هذه المناظر جذبت عين الشاعر الجاهلى لأننا نجدها مجسدة مصورة فى شعره ، ويتمتع النبات الصحراوى كالصبار ونحوه بجمال خاص سواء فى شكله وأنواعه أو فى أزهاره المشهورة بحسنها وألوانها. ولننظر إلى قول لبيد فى تصويره للظعن ، جاعلا النبات جزئية مدعمة للصورة بأكملها :

كأن أظعانهم فى الصبح غاديـة ... طلح انسلائل وسط الروض أوعشر
أو بارد الصيف مسجور مزارعه ... سود الذوائب مما متعت هجـر
جعل قصار وعيدان ينوء بـه ... من الكوافر مكموم ومهتصـر
يشربن رفها عراكا غير صـادرة ... فكلها كارع فى الماء مغتمـر
بين الصفا وخليج العين ساكنـة ... غلب سواجد لم يدخل بها الحصر (٤)

فنرى منظرا ممتعا للعين ، وكأننا نشاهد فعلا النباتات بألوانها وأحوالها ؛ حتى كأن الصورة هنا فى النبات لا فى الظعن الذى تضاءل تصويره بجانبه ، فقدرة الشاعر هنا ظهرت فى تجسيم المنظر ، وتحولت الألفاظ والعبارات إلى لوحة فنية نكاد نراها بالعين قبل قراءتها ، وقد تطغى أيضا صورة نباتية داخل

---

(١) صفة جزيرة العرب ١٩٣
(٢) نفس المصدر ١٩٣
(٣) نفس المصدر ١٦٢
(٤) ديوانـه ٤٥ — ٤٦

القطاعات الرامزة ، يقحمها الشاعر بغرض عرض المنظر الذى لفت حواسه واجتذبه ، فعندما يصور زهير القطاة التى شبه فرسه بها : وهى تطير هاربة من صقر يتبعها قال :

ثم استمرت إلى الوادى فألجأهـا ... منه وقد طمع الأظفار والحنـك
حتى استغاثت بماء لارشاء لـه ... من الأباطح فى حافاته البـرك
مكلل بأصول النجـم تنسجـه ... ريح خريق لضاحى مائه حبـك
كما استغاث بسيء فز غيطلـة ... خاف العيون فلم ينظر به الحشك(١)

فالصورة فى البيت الثالث التى تصور الماء وقد تكلل بالنبات — أى أن النبات حوله كالإكليل — صورة لاعلاقة لها بما قبلها أو بما بعدها ، ويمكن حذفها ، ويأتى البيت الأخير بعد الثانى مباشرة ، ولكن السبب الداعى إلى استطراد الشاعر إلى صورة جمالية نباتية ليس لها من تفسير هنا إلا حبه للطبيعة واجتذاب المنظر له . ونرى زهيرا فى قصيدة له يبدأ فيها بالطلل فى ثلاثـة أبيـات ، فى البيت الثالث منها يصف بقرا وظباء وحميرا ، وقد تجولت فى هذا الطلل . ثم يقول فى البيت الرابع ومابعده :

فى عانـة بذل العهـاد لهـا ... وسمى غيث صـادق النجـم
فاعتم وافتخرت زواخـره ... بهاول كتهاول الرقـم(٢)

فربط بين الحيوان الراتع فى الطلل ، وبين الغيث الذى يظهر النبات الذى بدا حسنه وتفتحت أزاهيره . وقد طال والتف حتى صار كنقوش الوشى ، فالشاعر هنا انتقل من جزئيات الطلل وماتوحى به من العفاء والخراب إلى

---

(١) ديوانـه ١٧٥ — ١٧٧
(٢) ديوانـه ٣٨٢ — ٣٨٣

«الحيوان» والحياة ، لإظهار سخرية القدر والزمن ، ثم إلى النبـات الذى لم يأت هنـا ضمن جزئيـات الطلل ذات الأبعاد الزمنية وعنـاصره المتـداولة المتكررة فالصورة هنا التفاتة جمالية ، ولاشك أن الشاعر رأى فى مكان ما من الصحراء تلك الصورة للنبات ، فآثر استخدامها بناء على شعور جمالى لذات الجمال لا لشىء آخر . ونرى كعب بن زهير يقول فى طلل أيضا :

لازالت الريح تزجى كل ذى لجب غيثاً إذا ماونتـه ديمـة دفقـا
فأنبت الفغو والريحـان وابلـه والأيهقان مع المكنان والذرقـا(١)

ولكن نلاحظ هنا «تجمع النباتات» فى الصورة حتى أتخمت بها ، فهو يصف «نباتات» ولايصور منظرا للنبات كما فعل زهير ، وقد فعل عنترة فعل كعب حين قال فى وصف أرض :

بأرض تردى الماء من هضباتهـا فأصبح فيها نبتهـا يتوهـج
وأورق فيها الآس والضال والغضا ونبق ونسرين وورد وعوسج (٢)

فالنبات فى هذه الصورة لايأخذ حريته ليتنفس، بل هو مكظوظ متكاتف ولكنه رغم هذا لم يفقد جماله أو الشعور بجماله ، فى حين أننا نرى الحطيئة — فى طلل — يورد منظرا للنبات ، ولكنه لا يركز عليه قدر مايحاول تصوير منظر له ، يقول :

عفا مسحلان من سليمى فحامره تمشى بـه ظلمانـه وجـآذره
بمستأسد القريـان حو نباتـه فنوارد ميـل إلى الشمس زاهره(٣)

---

(١) ديوانـه ٢٣٤
(٢) ديوانـه ٣٣
(٣) ديوانـه ١٩

فهو يصور النبات هنا بمنظر حوله وبالإتيان بالميل الشمسى ، أو هو يدور مع الشمس حيث دار ، وربما يكون هذا النبات عباد الشمس المعروف ، فقد أعطى الشاعر «فسحة» وحركة للنبات ، و«صلة» بما حوله من مظاهر الطبيعة مما أبرز النبات نفسه فى صورة جميلة . وقد دخل النبات إلى الصور الجزئية الصغيرة أيضا ، فنرى كعبا فى وصف فراخ القطا يقول :

جوانح **كالأفانى** فى أفاحصهـــا ينظرن خلف روايا تستقى نطفـا(١)

ويقـــول :

حمر حواصلها كالمغد قد كسيت فوق الحواجب مما سبدت شعفا(٢)

ويقول فى أبيات يذكر فيها القفر والمرقبة :

ومرقبة عيطاء بادرت مقصـــراً لأستأنس الأشباح أو أتنـــــورا

على عجل منى غشاشا وقـد بـــدا ذرا النخـل واحمر النهار فأدبرا(٣)

فهو يصف المرقبة وقد أتاها على خوف آخر النهار ، وذلك — كما يقول الشارح — «أشد لخوفه ، لأن البصر لايصدقه فى آخر النهار كما يصدقه فى أوله وفى وسطه ، وإنما يحمر عند سقوط الشمس ومغيبها (٤) ..» ، والجدير بالملاحظة هنا أن الشاعر — فى حال الخوف كما يصور هو نفسه — يلتفت إلى جمال المنظر أمامه ، وحتى إذا كان أراد التوقيت ، فقد أختار لهذا منظرا من أجمل مناظر الطبيعة الحية ، وقد دخل تصوير النبات إلى الصور المتداخلة أيضا ، فنرى الأعشى يقول فى وصف فرسه :

---

(١) ديوانـــه ٧٧

(٢) ديوانـــه ٧٩ وانظر ٢٢٨

(٣) ديوانـــه ١٢٥

(٤) هامش الديوان ١٢٥

سلس مقلـــــده أسيـــــ ـل خـــده مـــرع جنابـــــه
فى عـــازب وسمـــى شهـــــ ـر لـــن يعز بـــنى مصابـــــه
حطـــت لـــه ريـــح كمـــــا حصـــت إلى ملـــك عيابـــــه(١)

فأدخل صورة المرعى والنبات لكى يساند الصورة الأصلية فى مدح هذا الفرس .

فى الأمثلة السابقة رأينا صورا «لنبات» قائمة بذاتها داخل صورة أعم ، أو داخل منظر ، فالنبات هنا عنصرأساسى أومكون للصورة الكبرى نفسها ، لكن هناك صور يدخل النبات إليها فى شكل جزئيات تسهم فى تكوين بناء الصورة العضوية بدون أن يكون هو صورة قائمة بذاتها داخلها ، **أى يضفى الروح الجمالية على الصورة** ، ولننظر إلى الحطيئة فى أبياته فى وصف المرأة :

خميصة ماتحت الثيـاب كأنهـــا **عسيب نما فى** ناضـــر لم يخضـــد
تفرق بالمـدرى أثيثـاً نبـــاته على واضح الذفرى أسيـل المقلـد
تضوع رياها إذا جئت طارقـــاً **كريح الخزامى فى نبات الخلى الندى**(٢)

فنرى أن كل بيت فى هذ الوصف حوى «جزئية نباتية» فى وضع مايدعم بها الشاعر تصويره الأصلى للمرأة ، وكأنه يقرن النبات بها ليثريها ويغنيها ، لأنه يرى الجمال فى النبات قبل أن يراد فى المرأة ، وهذا تماما مارأيناه عندما يشبه الشاعر المرأة بالظبية أو بقرة ونحوهما من مظاهر البيئة الطبيعية ، وهذا يدلنا على أن الشاعر يرى الجمال فى الطبيعة أولا ، أى يرى فيها «جوهر الجمال» الذى تستمد منه الأشياء حوله جمالها بتشبيهها بجزئية منه ، ولكن إذا نظرنا إلى قول الحطيئة فى مكان آخر :

---

(١) ديوانـــه ٢٨٥
(٢) ديوانـــه ٤٦

كعاطية ـن ظباء السليـل حسانه الجيد تزجى غـزالا
تعاطى العضاه إذا طالهـا وتقرو من النبت أرطى وضالا(١)

فهذا النبات لم يأت به الشاعر كمنظر فى الطلل أو حوله قائم بذاته ، كذلك لم يأت به ليدعم الجمال الذى يريده فى المرأة كالصورة السابقة ، ولكنه أتى ليدعم «المنظر الجمالى» ، أو صورة المرأة الجمالية ، لافى نفسها ، بل داخل منظر أعم ، وهذا يتم فى اللحظة التى لاتستطيع أن نفرق فيها بين ماإذا كان يصف أمرأة أم ظبية ؟ فهو ينظر إلى **صورة المرأة كنظرته إلى** صورة ظبية تناول هذا النبات ، وليست المرأة نفسها أو محاسنها على حدة هى المقصودة ، أى أن الشاعر هنا يصف منظرا فيه امرأة لكى يصورها داخل صورة الحسن ، أما الأبيات السابقة على هذه فهو يصور فيها امرأة حسناء لامنظرا حسنا فيه امرأة ، ومثل ذلك قول طرفة :

وفى الحى أحوى ينفض المرد شادن مظاهر سمطى ؤلؤ وزبرجـد
خذول تراعى ربربـا بخميلـة تناول أطراف البرير وترتدى (٢)

وقول خداش بن زهير :

قفار وقد ترعى بها أم رافـع مذانبهـا بين الأسلة والصخـر
وإذ هى خود كالوذيلة بـادن أسيلة مايبدو من الجيب والنحر
كمغزلة تقرو بحومل شادنـا ضئيل البغام غير طفـل ولاجأر
طباها من النانات أو صهواتهـا مدافع جو فالنواصف فالخـتر
إذا الشمس كانت رتوة من حجابها تقتها بأطراف الأراك وبالسدر (٣)

---

(١) ديوانـه ٦٧
(٢) ديوانـه ٧ — ٨
(٣) الجمهرة ٥١٧

وهذا يدلنا على دقة الشاعر اجاهلى فى تركيب صوره وفى اختيارهـا وتنوعها حسب «المنظر» الذى يريده .

قلنا إن الحيوان قد احتـل مكانه الكبير فى الصورة فى الشعر الجاهلى ، ولننظر إلى قول الحطيئة فى وصف الناقة أو الإبل :

ستكفيك أمثال المجـادل جلـــه ... مهاريس يغنى المعتفين شكيرهـا
عظام الجثى غلب الرقـاب كأنها ... أكاريع ظبى مدفـآت ظهورهـا
عطـاء مليك مايكدر سيبـــــه ... إذا نخلت سهم وخـاب عشيرهـا
إذا نام طلح أشعث الرأس وسطها ... هداد لها أنفاسها وزفيرهـــــا
عوازب لم تسمع نبوح مقامـــة ... ولم تحتلب إلا نهـارا ضجورهـا
إذا بركت لم يؤذها صوت سامر ... ولم تعص عن أدنى المخاض قذورها
ولم يرعها راع ربيب ولم تـــزل ... هى العروة الوثقى لمن يستجيرهـا
طباهن حتى أطفل الليل دونهـــا ... تفاطير وسمى رواء جذورهـــا
يطفن بجون جافر يتقينـــــــه ... بروعات أذناب قليل كسورهـا
لبيت أوابيها عواكف حولـــه ... عكوف العذارى ابتز عنها خدورها(١)

فالصورة هنا عامة داخلها جزئيات منفصلة ، والاتجاه الوصفى هو الاتجاه الطرفى ، أما من جهة طريقة التصوير وانتفات الشاعر إلى مايصور ، فلاشك أننا نرى أمامنا صورة جديدة لانراها فى الشعراء الآخرين الواصفين للإبل ، والذين ركزوا على سرعتها وغنائها ، فهنا نرى العزة والترف ، والتنفس الدال على ذلك ، وهو الذى يهدى راعيه إليها ، ثم إنها لم تشاهد الحى ، بعيدة المرعى لاتراح إلى أهلها ولاتسمع أصواتهم ، ثم صور الشاعر هدوءها وسكونها ، وقد رعت الوسمى كله ، ثم صورها مع فحلها ، والصورة الجزئية الأخيرة من

(١) ديوانـــه ٢١٨ — ٢٢٠

أجمل ماقيل فى وصف النوق ، والقصيدة برمتها — والتى منها هذه الصورة — تسير على هذه الوتيرة إلى آخرها ، ونرى الحطيئة أيضا يتجه إلى نفس الطريقة التصويرية أيضا فى وصف جمل (١) ، ولننظر إلى تصويره الآتى فى أبيات أربعة لم يزد عليها :

عفا الرس والعلياء من أم مالـــك ... فبرك فوادى واسط فنـــــيم
تبدلت الحقب القوافـل كالقنـا ... لهـن بغلان الشريف نحـــــيم
تعرضن واستسمعن أصوات سامر ... على الماء من غرقى لهن نئـــــيم
فما وردها إلا إذا ماتعرضـــت ... نجوم على آثارهـــن نجـــوم (٢)

فبدأ صورته بتعدد الأماكن فقط ، أى بدأ بجزئية طللية واحدة ، لكى يتجه فورا إلى التصوير فى البدء بجزئية ثانية ، فوصف الحمير بأنها ضوامر ، ذوات نحيم ، ثم وصف الضفادع وأصواتها ، ثم نرى صورة النجوم الرائعة فى البيت الرابع ، ونجد فى الصورة بعامة الآتى : **أولا** : الصوت المتردد فى جنبات الصورة ، وكأننا نسمع ولانرى : « نحيم ، استسمعن ، أصوات ، سامر ، نئيم ، » فالصوت هنا جزئيات تدعم الصورة الأصلية ، تماما كما رأينا فى تدعيم النبات لصورة المرأة نفسها ، **ثانيا** : التسلسل الترابطى فى الصورة ، فهذه الأماكن قد عفت ورحل أهلها وحلت محلهم هذه الحمر ، فهنا صلة زمنية ومكانية بين الحمر والأهل الراحلين ، ثم صدر عن هذه **الحمر نحيم** ، **وهذه الحمر تستمع لأصوات الضفادع** ليلا ، فربط الشاعر بين الحمير والضفادع فى **الاستماع** ، ثم ربط بين الضفادع والنجوم .. **ثالثا** : التأثير الجمالى العام الجديد للصورة كلها ، تماما كما رأينا فى وصفه للإبل ، هذا التأثير الناجم

---

(١) انظر ديوانـــه ٢٢٥
(٢) ديوانـــه ٢٣٠

عن جعل الحمير تصوت بدلا من وصمها وهى ترتع مثلا أو تأكل أو نحو ذلك، فقد اختار الصوت بالذات ، ثم جعل هذه الحمير «تستمع» لنقيق الضفادع ، وكأن بينهما رباطا ما أو صداقة ، وجاء الشاعر بصوت الضفادع لأنهن يسمرن ليلا ، وليس لمجرد أنه نقيق صادر ، فإضافة السمر للضفادع زاد فى جدة الصورة ، ثم نرى استكمال المنظر أو اللوحة بنهاية تصور النجوم وكأن الضفادع تنظر إليها لكى تأتى ، وقد يكون قصده ورد الحمير لا الضفادع ، وهذا أيضا إن غير المعنى فلن يغير الصورة ، لإنها كلها يشملها إحساس واحد ، ويمكن القول إن الصورة هنا صورة كلية لا صورة عامة ، لأن ترابط جزئياتها على هذا النحو يجعلها صورة عضوية لا يمكن فصل جزء منها ، وهذا كله سر طرافتها وجدتها . ويصور الحطيئة فرسا له ولكنا لا نرى فى صورته ذلك الترابط الموجود فى الصورة السابقة ، ولكن نرى التفصيل فى أعضاء جسم الفرس لا فى الصورة ، يقول :

وسرب ذعرت بذى ميعة ... ترى فى البديهة منه اعتزاما
له متن عير وساقا ظليم ... ونهد المعدين ينبى الحزاما
صليب الحجاج شديد اللجا ... ج يجذب بعد الحميم اللجاما
أمين الفصوص كعير الفلاة ... يتلو نحائص قبا جسامـا(١)

والفرق لاشك واضح بين الصورتين . وكنا رأينا عنترة ينبغ فى صورته الجزئية مع فرسه ، ونراه هنا يعطينا صورة عامة للفرس ذات جزئيات منفصلة صنيع الحطيئة فى أبياته السابقة ، يقول :

ولرب مشعلة وزعت رعالها ... بمقلص نهد المراكل هيكل

---

(١) ديوانه ٢٣١

سلس المعذر لاحق أقرابه متقلب عبثا بفأس المسحل
نهد القطاة كأنها من صخرة ملساء يغشاها المسيل بمحفل
وكأن هاديه إذا استقبلته جذع أذل وكان غير مذلل
وكأن مخرج روحه فى وجهه سربان كانا موجلين لجيأل
وكأن متنيه إذا جردته ونزعت عنه الجل متنا أيل
..... إلخ (١)

ويظل الشاعر هكذا حتى نهاية وصفه له ، فمع تراكم التشبيهات ودقة الملاحظة ودلالة ذلك على مدى اهتمام الشاعر بفرسه ، وحرصه على وصفه وذكره وتكريمه إلا أن الصورة نفسها تفقد الوحدة تماما ، ولذا لاتكون صورة كلية لأن كل جزئية منها قائمة بنفسها ويمكن فصلها على حدة ، ولايؤثر ذلك على الصورة العامة ، وهذا الاتجاه من نفس الاتجاه الطرفى فى تصوير الناقة ، وهو يخالف مثلا مارأيناه لدى الحطيئة ، ومالدى عبيد أيضا عندما يصور خيله ويذكر حيوانات أو طيورا أخرى مفصلا كالعادة ، متخذا رابطة السرعة لتكوين صور متداخلة ، فمرة هى كأسراب القطا (٢) ، ومرة ثانية كالسعالى (٣) ومرة ثالثة كالكلاب (٤) ، وإذا كنا فى صورة الطلل السابق ذكرها والتى تحوى الحمير والضفادع وجدنا أن الرابطة الأساسية هى «صنعة الصورة» فى ، كليتها مع قيام جزئيات الصوت بدور أساسى وهام ، فإننا نجد فى صورة أخرى للحطيئة فى بدء قصيدة له إحساسا شاملا مستمرا مسيطرا ، يقول :

يادار هند عفت إلا أثافيها بين الطوى فصارات فواديها

---

(١) ديوانه ١٢٢ — ١٢٣
(٢) ديوانه ٣٨
(٣) ديوانه ٤١
(٤) ديوانه ٤٣

أرى عليها ولى مايغيرهـــــا ودیمـة حللت فيهـا عزاليهـا
قد غير الدهر من بعدى معارفها والريح فادفنت فيهـا مغانيهـا
جرت عليهـا بأذيـال لها عصف فأصبحت مثـل سحق البرد عافيها
كأننى ساورتنى يـوم أسألهـــا عـود من الرقش ماتصغى لراقيها
حتى إذا ماانجلت عنى قعدت على حـرف تهالك فى بيـد تقاسيهـا
أرمى بهـا معرض الدوى ضامـرة فى ليلـة مايذوق النـوم ساريهـا
إذا علت بلدا قفرا إلى بلـــد كلفتها رءوس أعلام تسامیهـا (١)

فالصورة هنا تشمـل جزئيات منفصلة ، ولكن لانستطيع أن نقـول إن الإحساس هنا منفصل ، هذا الإحساس المتأثر بالخراب والدمار ، فالشاعر منفعل انفعالا شديدا بالموقف حتى وإن كان يقلد فى الأطلال ، فالتقليدية الطلالية لاتمنع أبدا من إظهار الشعور النفسى الذاتى من خلالها ، ويمكننا أن نتبين من يقلد لمجرد التقليد وتركيب جزئياته ، ممن يقلد فى الطلل مع ظهور إحساسه الذاتى الشخصى ، وإذا نظرنا إلى أبيات الحطيئة سنجد أن للألفـاظ إيقاعا خاصا ناجما عن هذا الإحساس التدميرى ، كذلك يبدو هذا الإحساس فى اختيار الشاعر لجزئيات الطلل نفسه ، فقد اختار العفاء والخراب ، كما لم يذكر منها إلا الأثافى ، لم يذكر الحيوان مثلا : ثم أظهر أن المنـزل لايغيرها مع تعاقبه عليها ، ومع وصفها بالخراب ، إلا أنه عاد ليظهر أثر الدهر ثانية فى تغيير «المعارف» ، ومن أسلحته المخربة الفتاكة «الريح» ، ثم نجد أن تعبير « ادفنت فيها مغانيها» ، يعبر عن جزئية زمنية أضيفت إلى تزمن الأطلال بعامة ، وهذا التعبير نهاية التصريح بالانسحاق والبعد والاختفاء التام ، ثم نلاحظ قوله

---

(١) ديوانه ٢٤٠ — ٢٤١

«من بعدى» ، أى من بعد حياة كنت أنا شاهدا لها ، وليس فقط من بعد حياة أهلها الذين كانوا فيها ، ثم استمر الشاعر فى بيان أثر الريح الخرابى التدميرى فى «جر الأذيال ، العصف ، أصبح عافيها مثل سحق البرد» ، استمرار لحالة النظرة الكئيبة والخراب المقيم ؛ تدعمها الألفاظ بإيقاعها . ونلاحظ تكرار كلمة «العفاء» مع أننا علمنا من الشاعر من أول بيت بأن الطلل عاف وداثر ، فكأنه يكرر العفاء هنا لنفسه ، لإحساسه ، لالنا أو للسامع ، بدليل أنه فى البيت الخامس أفصح عما يعتوره بأن رد الأثر إلى نفسه وقال إنه عندما وقف على الطلل كأن أفعى نهشته ، أفعى لاإبلال من سمها الناقع ، فهو لا يصف طللا يراه ، قدر مايصف طللا أحس به فى نفسه ، أو حالة نفسية مرت به مما شاهده ، أو مما تخيل أنه شاهده . ثم نلاحظ قوله بعد ذلك «انجلت عنى» . ولم يقل مثلا «فدع ذا» إلى كذا ، أو ينتقل إلى الناقة مباشرة ، فليس هنا انفصال فى الخيط الشعورى النفسى ، ونلاحظ أيضا تعبيره «حتى إذا» ، الذى ينم عن وقت ماقضاه الشاعر فى الاستغراق فى تلك الحالة السابقة قبل أن يسير على ناقته ، وتعبيره أيضا «قعدت على حرف» نشعر فيه بالبطء والسكون . كذلك لم يقل «فسل حاجتك بكذا» ، أو «فسل الهم بكذا» ، لأنه فى الحقيقة مايزال مستمرا فى هذا الهم ، أو هو لايريد أن ينقطع عنه ، والألفاظ والعبارات كلها تدل على ذلك ، فقد وصف الناقة بأنها «تهالك» وفى «بيد تقاسيها» . فالناقة نفسها متهالكة وسط بيداء قفر تقاسيها ، فانتقل نفس الإحساس من الطلل إلى الناقة ، أو فى الحقيقة انتقل إحساس الشاعر نفسه إلى الناقة ، أو ليس هناك طلل أو ناقة ، إنما هو إحساس نفسى مستمر يتخذ متنفسا فى الطلل ثم الناقة ، ويستمر الإحساس المسيطر ، الإحساس بالكآبة والضياع فى «أرمى بها» ، ثم «ضامرة» . وهذا كله تم فى «ليل» ، لأن الليل أدعى إلى الإحساس بهذا الشعور خلاف النهار ، وليس هذا بليل فحسب ، بل ليل لم يذق فيه

الغمض .. ، وليس هو المعانى فقط .. ، بل كل من يسير فى هذا الليل لا ينام . ، دعوة إلى المشاركة تعبر عن مدى مايعانيه الشاعر .. وتستمر الحالة.. فالناقة علت بلدا قفرا أيضا إلى بلد قفر ، فلا تسير إلا من قفر إلى قفر ، فإن قلت إن هذا القفر متداول لإظهار التقييم الذاتى للبيئة ، نقول هذا صحيح فى حالة لو أنه يفتخر بنفسه ، أو أنه قادر على اجتياز تلك القفار ، ولكن الشاعر هنا فى حالة ابتئاس وكآبة لافخر ، ويشعرنا بالإشفاق على ناقته . لأنها تحمل نفسها على الهلكة فى هذه القفار المتتابعة ، ثم هو نفسه يقول «كلفتها» رءوس أعلام تسامیها ، أى هو حملها على ذلك وضغط علیها ، فإن قلت : إن الشاعر يصور مكابدته ومعاناته وناقته لكى يمهد الطريق إلى الممدوح . وهذه عادة أيضا لدى الشعراء ، نقول إنه لو كان يقصد ذلك لظهر فى وصفه للطريق فقط ، ولكن الكآبة هنا تسلطت على الطلل أيضا ، أو بمعنى آخر تسلطت من الطلل ، فالتعبير السائد عن القفر والخراب منذ أول الطلل حتى الممدوح لانظن أنه يسر هذا الممدوح فى شئ ، ولم يظهر لشاعر مكابدته بغرض المدح إلا بعد ذلك فى البيت القائل :

إليكم يابن شماس شججت بها عرض الفلاة إذا لاحت فيافيها
حتى أنخت قلوصى فى ديارکم بحير من يحتذى نعلا وحافيها (١)

فكأنه انتقل إلى موضوع آخر تماما ، وكأن الفلاة هنا فى البيتين غير الفلوات السابقات لأن الشاعر صحا من حالته ، ووجد أنه يخاطب ممدوحاً ، فبدأ بالتمهيد التقليدى بعد أن كان انتهى فعلا من وصف الناقة ومن التطرق إليه وذكر اسمه ، ولذا نشعر بأن هناك انفصالا بين ماقبل الاسم وما بعده ، وهذا

(١) ديوانه ٢٤١

يدلنا على أن الشاعر لم يكن يقصد مما سبق التطرق إلى ممدوح ، قدر ما كان يريد تصوير حالة نفسية طاغية ، ولذا اضطر إلى تكرار الفلاة—فلاة الممدوح— داخل المدح . وهنا يمكن القول بأن هذه الصورة يسيطر عليها إحساس عاطفي كلي شامل ، جمع بين أجزائها ، يظهر في ألفاظ ذات إيقاع بهذا ، أكثر مما يظهر في الصور الجزئية داخلها ، ولايخفى أيضا تأثير الوزن والقافية ، والقصيدة كلها من أجمل ماقيل في المدح بعامة سواء بالكرم أو بالقيم الأخرى ، مما يدلنا على مدى عبقرية الشاعر ، و تمكنه من فنه .

قلنا في موضع سابق إن الحطيئة لم يكثر من ذكر الأطلال ، ولم يتخذ في أطلاله الاتجاهات التقليدية كما عند سواه ، فجزئيات الطلل في ديوانه بسيطة وعادة يكتفي بأقل مايريده منها ، وهذا يدلنا على أن الشعور النفسي مع موهبة التصوير الفني طاغيان على تقليده ، فهو يضع الصورة في المكان الأول وقبل كل شيء ، وما الطلل أو غيره ، إلا أدوات لإظهار هذه الصورة بما تحمل من شحنات نفسية ، أو « كمادة» يصبغ عليها ذلك الشعور وذلك التصوير ، كما يدلنا نص الحطيئة أيضا على أن العبرة ليست بموضوع الصورة ، بل بالإحساس النفسي والشعوري خلف الصورة ، فإن قيل مثلا إن الطلل عادة يأتي بالإحساس نفسه ، نقول هذا صحيح ، ولكنه يعتمد كذلك على الموقف النفسي للشاعر ومدى حساسيته لذلك (١) ، ولذا فقد تكون أبيات الحطيئة السابقة أشد تعبيرا عن الخراب والقفر من قول المتنخل الهذلي مثلا في وصف ماء قفر :

وماء قد وردت أميم صاف على أرجائه زجل الغطاط
فبت أنهنه السرحان عنه كلانا وارد حران قطاط

---

(١) انظر أيضا قصيدة عبيد بن الأبرص في ديوانه ٢٣ ، حيث يسطر عليها نفس الشعور الخرابي ، وإن كانت أقوى من حيث "التزمن" .

قليل ورده إلا سباعـــــــاً ... يخطن المشى كالنبـــل المـراط
كأن وغى الخموش بجانبيـــــه ... وغى ركب أميم أولى زيـــاط
كأن مزاحف الحيـات فيـــه ... قبيل أصبح آثار السيـــــاط(١)

فالصورة ومافيها من تقييم ذاتى للبيئة تدل على موهبة الشاعر فى التصوير وخاصة استخدام مظاهر البيئة المختلفة من حيوانات وطيور وهوام ، بحيث وضع فى كل بيت نوعا منها ، ويدلنا ذلك على مدى تأثير البيئة فى الشاعر ، ومدى وعيه وتجاربه فى تمثلها والإحساس بها ، ولكن الإحساس الشامل بالقفر والضياع لانجده فى الأبيات ، كذلك نرى أن جزئيات الصورة العامة مفككة ، وأن حذف إحداها لايؤثر شيئا ، لأن العبرة ليست بحشد الحيوان والطير والحشرات لإظهار القفر . وإذا قارنا أبيات المتنخل بوصف امرئ القيس لماء أيضا فى قوله :

وآجن ماؤها ريش الحمام بـــه ... كأن أشباح حولياتـه العطـب
فيـه من الوحش أغفـال معطلـة ... سيان مرتعها التوثيـل والنجـب
وردته موهنـا والنسر مرتفـــع ... كأنه نيراً عين لهـا شهـــب
أرسلت دلوى فى حافات مظلمـة ... جوفاء يقصر عن مرجوهـا السبب
ليلا فجـاءت بمـاء مـن معـورة ... مرت عليه حديد النـاب معتصب
أعمى أصم لـه رقشاء تألفـــه ... ماإن له غير إزراء به نشـــب
رأى الخزاية أن تجتر مفعمـــة ... دلوى فجاء على أعوادها يثـب
غضبان فى نابه الحوباء عاجلـــة ... كالحبل أسود يعلو لونه شهـب
أهويت سوطى لـه لما برزت بـه ... فخر فوق أتى الحـوض يضطرب
فى نفنف طامس الأعلام ليس به ... إلا ذؤالة طاو كشحـه جنـب

---

(١) الجمهرة ٦٠٤ — ٦٠٥

بيد مسهبة مرت مخفقة بهماء حرباؤها للشمس منتصب
وقد محا الجدب عنها كل ساكنه فما بأجوازها عجم ولاعرب
مايأنس القوم فيها من مخافتها والهول فيها ولاالمهرية النجب
قطعتها بعلنداة ... إلخ (١)

سنجد أن امرأ القيس فاق المتنخل فى إظهار التقييم الذاتى للبيئة ، وترابط أجزاء الصورة ، وربط الماء والقمر بمظاهر طبيعية حولها أكثر ، مستخدما المناظر حول هذا القفر ، مع التفصيل فى كل جزئية والإلحاح عليها ، ثم إدخال صورة فرعية إلى الصورة الأساسية عندما استطرد فى تفصيل الأفعوان ثم الفصل بين إقفار الماء والقفر الصحراوى ، والإغراق فى تصوير هذا الجدب بالإلحاح فيه أيضا كسابقة . كذلك فى استخدامه الحيوانات بطريقة تدخلها ضمن القفر مما جعلنا نشعر بأنها جاءت تلقائية لا لمجرد التشبيه كما عند المتنخل ، وهذا يبدو فى تصوير حياة الأفعوان وبقائه المستمر فى البيد بدلا من تشبيه آثاره بشئ ، ثم الإيحاء بحياة الذئب فى الفلاة ، خلاف إقبال السباع على الماء فيها أيضا ، كذلك تصوير موقف الحرباء المقيمة فى هذا القفر ، ثم علاقتها بالشمس ، خلاف تشبيه صوت البعوض بصوت الناس وهكذا .. فعند امرى القيس تصوير لبيئة صحراوية تشمل فى داخلها حيوانات تعيش لاصفات من حيوانات تشبه كذا . ، ولكن ربما يفوق المتنخل امرأ القيس فى علاقته بالذئب ، فقد شارك المتنخل الذئب فى الورود إلى الماء معبرا عن المشاركة فى الحياة (المكان) . والمشاركة فى المصير أيضا ، حيث أن الماء مصدر حياة (الزمان) ، ولانجد هذه المشاركة لدى امرئ القيس هنا ، وإن كنا نراها فى مكان آخر .

---

(١) ديوانه ٣٠٢٠ – ٣٠٤

رأينا فى صورة حطيئية سابقة مدى تأثير «الصوت» كعنصر فعال فى تكوينها وترابطها ، تماما كما رأينا فى وصف تميم بن أبى بن مقبل للبيداء عند حديثنا عن الاتجاه الميثولوجى ، فالصوت فى الصحراء بالذات له تأثير خاص على الشاعر الجاهلى ، ومن ثم جاء واضحا بارزا فى تصويره ، ولانعجب إذا رأينا بشامة بن عمرو يقول فى صورة جزئية فى وصف درع :

ومن نسج داؤود موضونة ترى للقواضب فيها صليلا (١)

فالصوت أصبح يرى ولايسمع ، وليست المسألة — فى رأينا — كما يقول الشارح : «عبر عن السماع بالرؤية توكيدا للمعنى ، إذالرؤية أوفق من السمع» ، بل لأن الصوت لدى الشاعر فى الصحراء أشد تأثيرا من الرؤية وخاصة ليلا ، فلكى يعبر الشاعر عن شدة هذا التأثير جعله يراه بدلا من أن يسمعه .

وكما رأينا الصوت والصحراء بعامة والأطلال والقفر ، رأينا أيضا تصوير الشاعر الجاهلى للمظاهر السماوية وخاصة البرق ، وكما رأينا الحطيئة شاعر الصورة بعامة نرى عبيدا شاعر البرق خاصة ، فهو يبيت الليل يرقبه — كما رأينا فى حديثنا عن البقاء والخلود فى المظاهر الطبيعية (٢) — وليس أدل على «تبرق» عبيد من هذا البيت :

وخبرنى ذو البؤس فى يوم بؤسه خصالا أرى فى كلها الموت قد برق (٣)

فهو لايرى الموت ظهر ، أو بدا أو لاح ، وإنما برق ، حيث إن البرق عنده أشد الظواهر الطبيعية بروزا ، وكذلك رأينا وصف السحاب والأمطار خلال الأطلال وغير الأطلال ، وصور أبو ذؤيب السحاب مع البرق مع

---

(١) المفضليات ٥٩

(٢) انظر ديوانه ٧٣ ، ٨٤ ، ٩٦ ، ٩٨ ، ٩٩

(٣) ديوانه ٩٩

المطر مع الرياح فى صورة جميلة استطرد إليها من المرأة التى دعا لها بالسقيا من هذا السحاب فيقول :

سقى أم عمرو كل آخر ليلة ... حناتم سود ماؤهن شجيج
تروت بماء البحر ثم تنصبت ... على حبشيات لهن نئيج
إذا هم بالإقلاع هبت له الصبا ... فأعقب نشء بعدها وخروج
يضيء سناه راتعاً متكشفاً ... أغر كمصباح اليهود دلوج
كما نور المصباح للعجم أمرهم ... بعيد رقاد النائمين عريج
أرقت له ذات العشاء كأنه ... مخاريق يدعى وسطهن خريج
تكركره نجديةٌ وتمده ... يمانية فوق البحار معوج
له هيدب يعلو الشراج وهيدب ... مسف بأذناب التلاع خلوج
ضفادعه غرقى رواء كأنها ... قيان شروب رجعهن نشيج
لكل مسيل من تهامة بعدما ... تقطع أقران السحاب عجيج
كأن تقال المزن . . . إلخ(١)

فنرى فى الصورة ربطا قويا بين جزئياتها مع كثرتها ، لا جزئيات «المنظر» بل جزئيات الصورة ، فالمنظر يحوى سحابا ورياحا وبرقا مع بعض المظاهر الأخرى حولها مثل الضفادع والجرار ومسايل الماء ، فالمظاهر البيئية أمام الشاعر معروفة متكررة محددة ، ولكن الصورة — لمن ينظر إليها — يجد حشدا ضخما من الصور الجزئية متراكما ، فالسقيا من هذا السحاب يتم من جرار «يسلن» ، وهذه السحابة أو الجرار تروت ، ثم تنصب على سحب لهن صوت ، وهذه السحب «حبشيات» ، وإذا هم السحاب بالإقلاع جعلته الصبا غيما وراء غيم ، ثم يصور الشاعر سحابا متكشفا بالبرق لأنه يظهره

(١) ديوان الهذليين ١ : ٥١ — ٥٥

بضوئه ، ثم انتقل إلى صورة متداخلة استطرد إليها (المصباح ينير للعجم) ثم أدخل نفسه فى الصورة مبينا أنه قد أرق للبرق يرقبه فى ساعة العشاء ، ثم شبهه بالمخاريق ، ثم نرى بعد ذلك انكركرة والرياح وصلة السحاب بالأرض وألوانها ، ثم مسيل المياه وصوتها . . إلخ ، صورة مزدحمة ازدحاما شديدا ، وخيال الشاعر وحده هو المتسبب فى هذا الازدحام لا البيئة ، فالبيئة أبسط من ذلك بكثير ، وهذا يعنى أن مكنة التصوير لدى الشاعر أمدته بعلاقات وارتباطات تخيلها ، وكون منها صورته متسلسلة فى نسق مستمر بحيث تفضى جزئية إلى أخرى ، فقد حافظ الشاعر على كلية صورته ، فالرابط هنا بين جزئيات الصورة ليس عاطفة سائدة لأن أجزاء الصورة نفسها يربط بعضها بعضا عن طريق الصنعة ، ومجموعة الجزئيات «الهامشية» (الضفادع ـ المسايل ـ الحرار) ، تدور حول مجموعة الجزئيات «الرئيسية» (السحاب المطر — البرق) يدعمها جميعا التشبيهات المستمدة من خيال الشاعر ومن تجاربه السابقة ، ومن مدركات بيئية رآها سلفا ، وقد استخدم الشاعر اللون (حبشيات ـ النور ـ مصباح اليهود) ، والصوت (نشيج — تكركره — نشيج — عجيج) ، ثم الروابط التى جمعت بين هذه الجزئيات (حنا تم سود — تروت بماء البحر — إذا هم — أعقب نشء — يضيء — كما نور الصباح . . إلخ) ، كل هذا يجعل هذه الصورة صورة طبيعية رائعة ممتدة ، تدل على قدرة الشاعر الهائلة على التصوير الفنى . (١)

ولكن المنظر الذى أثار الشاعر الجاهلى أكثر من سواه هو منظر الجبل الذى تحف به السحب حيث تكرر هذا المنظر عند أكثر من شاعر بحاله ، يروى الهمدانى فى وصف جبل «تخلى» : « فلا يزال فى أيام الصحو ضاحيا

---

(١) انظر صورة مشابهة لصورة أبى ذؤيب لدى لبيد ١٠٢ — ١٠٤

حتى يدحض الشمس من جزء وسط السماء والقمر منها بمنظر ، وحينئذ يثور البخار من بطون الأودية ، ومن بطون شعابه سحابا أبيض كثيفا ، وهو يظهر ويكثف ، ويرتفع فى سرعة ، فلا يدور من الفلك جزءان أو ثلاثة حتى قد التبس ذلك البخار رأس الجبل من جميع جوانبه فيعتم به ونظرته عليك طلعا يحول بينك وبين النظر إلى دابتك إذا كانت قدامك ، أوبينك وبين رفيقك إذا بدرك، فإن كنت فى وقت نوء كان ذلك السحاب الذى أنت فيه ينهمل رذاذا غزيرا ، ثم ارتفع وتكاثف ، فإذا تكاثف وقع فيه لامعةالبرق،وتبعها صوت الرعد عجلا وريثا على قدرالعقيقة من البرق» .(١)
ولا شك أن هذا الوصف التفصيلى جعلنا ندرك مدى تأثر الشاعر الجاهلى به، ومدى وضوحه كظاهرة بيئية مستمرة دائمة . . فيقول المتلمس :

كم دون مية من مستعمل قـذف ومن فلاة بها تستودع العيس
ومن ذرا علم طـام مناهله كأنه فى حباب الماء مغموس (٢)

فالصورة أمامنا للصحراء أو القفر ، وتتضح فيها عداوة المكان ، والشاعر هنا يصف جبلا يقوم بينه وبين محبوبته ، ولكن الأهم من البعد المكانى وما يثيره فى نفسه جمال المنظر ذاته الذى اجتذب الشاعر ، فصوره فى صورة رائعة،ومع جزئيتها إلا أن تأثيرها الفنى التصويرى أقوى مايكون. .، وترى الحطيئة يأتى بنفس التصوير فى قوله :

وتضحى الجبال الغبر دونى كأنهـا من الآل حفت بالملاء المعضد (٣)

والذى يهمنا هنا — بالإضافة إلى جمال الصورتين — أن الشاعر التفت

---

(١) صفة جزيرة العرب ١٩١ — ١٩٢
(٢) الجمهرة ٥٥٣
(٣) ديوانـه ٥٠

إلى المنظر الجميل ، لا إلى وصف «المنظر» ، فهو يرى الجبل أمامه دائما ، ويرى الصحراء بما فيها ويصفها ، فما اجتذبه ليس أن البيئة بيئة طبيعية أمامه يمكن أن يصفها فى شعره ، بل ما اجتذبه هو عنصر الجمال فيها ، وعبر عن ذلك عن طريق تكوين هذه الصورة ، فالشاعر هنا لا يقال فقط إنه صادق فى تصويره ، بل هو صادق وفنان ومعبر ، هو صادق لأنه نقل مايراه أمامه على طبيعته ، وما يراه فى بيئته ، ثم هو فنان لأنه لايرى فيما نقله إلا الجمال ـ فى هذا الموضع — ، ثم هو معبر لأنه استطاع خلق صورة شعرية جميلة تعبر عن قدرة فنية تظهر هذا الصدق وذاك الجمال ، ويدلنا على هذا التصور الجمالى البحت فى هذا الموضع أن الشاعر الجاهلى ذكر الجبل فى مواضع متعددة ، فهو أحيانا ممثل للخلود ، فخلع عليه قيمة زمانية ، وأحيانا ممثل لعداوة المكان ، لأنه يقف بينه وبين محبوبته ، فخلع عليه قيمة «مكانية» ، وأحيانا لايرى فيه إلا المنظر الجميل فقط ، وهذا مانراه فى صورتى المتلمس والحطيئة ، فمع أن الأول بدأ بالبعد المكانى ، إلا أنه اتجه بجانب هذا — إلى «صورته» وليس غرضه منها إلا الجمال فحسب لأنه كان بمنأى هذا التطرق .

ولكن إذا كانت الصحراء قد اجتذبت ملكة التصوير لدى الشاعر الجاهلى فهل اجتذبها أيضا البحر ؟ لا شك أنه رآه ، فالجزيرة العربية محوطة بالبحار . ونرى الدكتور طه حسين يقول : «من عجيب الأمر أنا لا نكاد نجد فى الشعر الجاهلى ذكر البحر أو الإشاره إليه ، فإذا ذكر ، فذكر يدل على الجهل لاأكثر ولا أقل (١) .». وذكر البحر يقل جدا فى الشعر الجاهلى بطبيعة الحال بالمقارنة بالمظاهر الصحراوية ، ولكن هناك إشارات فى الشعر الجاهلى تدل على أن هؤلاء الشعراء رأوا البحر ، وقد لاحظ الباحث يوسف اليوسف أيضا

---

(١) فى الأدب الجاهلى ٧٩

إشارات للبحر فى شعر الجاهليين ، وقد رد على الدكتور طه حسين هـذه النقطة واستشهد على «وجود البحر» فى الشعر الجاهلى بستة أبيات للشعراء : امرىء القيس وطرفة وزهير والنابغة (١) ، ولكن لم يكن هؤلاء الشعراء فحسب هم الذين تعرضوا لذكر البحر وما يختص به ، بل هناك آخرون مثل بشامة بن عمرو (٢) ، والمخبل السعدى (٣) ، والأعشى (٤) وعنترة (٥) . وزهير فى موضع آخر (٦) ، وغيرهم . ولو نظرنا إلى هذه المواضع نجد أنها تختص بصورة جزئية فقط لاتوسع فيها ، منها مثلا تصوير لحالة الغريق ، أو حركة السفن ، أو الغواص أو الدرة . . إلخ.

(ب) تصوير حياة الجاهلية :

رأينا فيما سبق من فصول كيف عبر الشاعر عن القيمة الحربية عن طريق التصوير ، أى تصوير المعارك والخطوب ، ولننظر إلى هذه الصورة للمهلهل ابن ربيعة فى تصوير الحرب :

إذ أقبلت حمير فى جمعها ... ومذحج **كالعارض المستحيق**
وجمع همدان لهم لجبة ... وراية **تهوى هوى الأنوق**
فقلد الأمر بنو هاجر ... منهم رئيساً **كالحسام العتيق**
مضطلعاً بالأمر يسمو له ... فى يوم لاينساغ حلق بريق
ذاك وقد عن لهم عارض ... **كجنح ليل فى سماء بروق**

---

(١) مقالات فى الشعر الجاهلى ٩٤
(٢) المفضليات ٥٨ — ٥٩
(٣) المفضليات ١١٥
(٤) ديوانه ٥١
(٥) ديوانه ٨٤
(٦) ديوانه ١٤٨ وانظر ١٦٧

تلمع لمع الطير راياتـــــه على أواذى لـج بحـــر عميق
فـاحتـل أوزارهـــم أزره برأى محمـود عليهم شفيـق
وقـد علتهـم هفـــوة هبـــوة ذات هيـاج كلهيب الحريق
فـانفرجت عن وجهـا مسفـراً منبلجاً مثل انبلاج الشروق (١)

فهل هذه الصورة العامة صورة للحرب ؟ أم صورة للطبيعة ؟ فقد لجأ الشاعر فى جزئياته التصويرية المتتابعة إلى التشبيهات المستمدة من البيئة ، فهو لايصف حركة الفرسان أو القتال ، أو النهب أو الأسر وسوى ذلك من جزئيات المعركة،ولكن يركز على ربط وصف القبائل بعامة ، والقائد الممدوح بخاصة بأشياء مستمدة من الطبيعة متتابعة ، وهذا يعنى أن تصوير الطبيعة ومظاهرها مسيطر على الشاعر أكثر من سيطرة الواقع الفعلى عليه ، فلا تكاد تخلو كل شطرة أو جزئية من تشبيه من واقع البيئة (السحاب — العقاب — البرق — الليل — البحر — الشروق) ، بالإضافة إلى التشبيهين الآخرين : (الحسام — لهيب الحريق) ، فأمامنا صورة عامة داخلها جزئيات لا تربطها رابطة عضوية ، والسبب فى ذلك تعدد التشبيهات ، لأن كل تشبيه يتجه بنا وجهة مخالفة للأخرى ، ولذا فإن استخدام التشبيهات أو الاستعارات أو نحوها — فى كثير من الأحيان — يكون مفسدا للصورة لا مدعماها ، لأن اعتماد الشاعر هنا ينصب على محاولة إيجاد تشبيه منفصل لكل صورة ، لا على ربط التشبيهات بعضها ببعض ، ولاعلى حركة مستمرة أوحالة نفسية سائدة ، ولاعلىعضوية الصورة ، والشاعر مايزال يصف المعركة« وهو بعيد » ، يسيطر عليه عامل الصنعة والطبيعة لا الاندماج الكلى فى الموقف الحربى أمامه ، ولكن مع ذلك نشعر بالإيقاع الحماسى البطولى الذى ينتشر فى الصورة معوضا

---

(١) الجمهرة ٥٧٤ — ٥٧٦

عدم ترابط الجزئيات التصويرية حيث يبرز الشاعر إقبال جحافل القبائل ، ثم جمع همدان ، ثم رايه تهوى مثيرا بذلك روح السيادة والتفوق والعظمة ، ثم انتقل إلى البطولة الرئاسية ، حيث أبرز تقليد الأمر ورئيسا كالحسام ثم تقلد الأمر فى يوم شديد الهول ، فنرى استمرار الإيقاع الحماسى البطولى ، ونجد سمات التفوق ، إقبال الجمع كالعلرض ، والاضطلاع الرئاسى ، وكأن الشاعر هنا لا يرى فى الصورة القتالية داخل الصورة الطبيعية إلا المثل التى تحض على الانتصار المستمر والتفوق البطولى أكثر من اتجاهه إلى تصوير قتال فعلى ، لأننا نشعر — كما اشرنا — بأنه يصف وهو بعيد وليس مندمجا فى الموقف الحربى ، وإلا لكان شغله «الواقع» عن التفكير فى «المثال».ولو نظرنا إلى الأعشى يصف القتال يوم ذى قار قائلا :

فلله عينا من رأى من عصابة ... أشد على أيدى السعاة من التى
أتتهم من البطحاء يبرق بيضها ... وقد رفعت راياتها فاستقلت
فثاروا وثرنا المنية بيننا ... وهاجت علينا غمرة فتجلت
وقد شمرت بالناس شمطاء لاقح ... عوان شديد همزها فأضلت
كفوا إذا أتى الهامرز تخفق فوقه ... كظل العقاب إذ هوت فتدلت
وأحموا حمى مايمنعون فأصبحت ... لها ظعن كانت وقوفا فحلت
أذا قوهمو كأسا من الموت مرة ... وقد بذخت فرسانهم وأدلت
سوا بغهم بيض خفاف وفوقهم ... من البيض أمثال النجوم استقلت
ولم يبق إلا ذات ريع مفاضة ... وأسهل منهم عصبة فأطلت
فصبحهم بالحنو حنو قراقر ... وذى قارها منها الجنود فقلت
على كل محبوك السراة كأنه ... عقاب هوت من مرقب إذ تعلت
فجادت. . . (١) إلخ .

---

(١) ديوانه ٢٥٩ — ٢٦١

لرأينا أن عناصر القتال غلبت على التشبيهات المستمدة من واقع البيئة أو الطبيعة الجاهلية ، ويتضح هنا اقتراب الشاعر من المعركة ، كذلك نلاحظ القيمة الزمنية فى تكراره للموت عدة مرات وسط القتال مما أدى إلى صبغ الأبيات صبغة «فروسية» واضحة . كذلك نلاحظ القيم القتالية الحربية فى «الحمى » و «الظعن » . كما نجد أيضا «الحكاية » فى تطور أجزاء الصورة ، مما يدل على الاندماج فى الموقف ، وقد يكون شاهده على الأقل ، ثم نرى أيضا تفصيلات فى السلاح والعدة ، فالأعشى يتجه إلى جزئيات أدق من المهلهل فيما يختص بالحرب ، مع أن الأول فاقه فى تشبيهاته المستمدة من الطبيعة ، ولكن رابطة الأبيات العضوية فى الصورة ، لاتستمر من أول الصورة إلى آخرها ، والمستمر هو هنا رابطة «الحكاية» ، فهذا «ظهر »، وهذا « أتى » ، وذاك يرد على سواه ، وهلم جرا . ونلاحظ هنا أيضا ظهور الإيقاع البطولى الحماسى الذى يتفق فيه الشاعران ، ولكن لدى الأعشى تحول إلى جزئيات متعددة منتشرة فى حين أنه لدى المهلهل يتميز بالتجمع والتحديد، وإذا نظرنا إلى صورة عمرو بن معد يكرب فى وصف معركة :

ولما رأيت الخيل زورا كأنها ... جداول زرع خليت فاسبطرت
فجاشت إلى النفس أول مرة ... وردت على مكروهها فاستقرت
علام تقول الرمح يثقل ساعدى ... إذا أنا لم أطعن إذا الخيل كرت
لحا الله جرما ذر شارق ... وجوه كلاب هارشت فازبأرت
فلم تغن جرم نهدها إذ تلاقيا ... ولكن جرماً فى اللقاء ابذعرت
ظللت كأنى للرماح دريئة ... قاتل عن أبناء جرم وفرت
فلو أن قومى انطقتنى رماحهم ... نطقت ولكن الرماح أجرت (١)

---

(١) ديوان الحماسة بشرح المرزوقى ١ : ١٥٧ — ١٦٢

ففى هذه الصورة القتالية ضمرت التشبيهات البيئية حتى لاتكاد تأتى بأثر يذكر ، كذلك نرى اشتراك الشاعر فى القتال اشتراكا فعليا ، أكثر منه اشتراكا كافنيا ، أو اشتراك الواصف المراقب ، وهذا الاشتراك الواضح لا ينم فحسب عن اشتراك قتالى ، بل نفسى أيضا مع ظهور القيم والفروسية ، فالشاعر رأى أول ما رأى الخيل مندفعة قوية ، أى دخل إلى «الحركة القتالية »مباشرة ، فلم يذكر مناسبة ما ونحوها ، كذلك نرى فى وصفه للخيل تفصيلا يزيد عن مجرد وصف خيل مهاجمة ، ثم أعطانا شعوره النفسى الواقعى ، فلم يصف نفسه بأنه أقدم فورا ، أو هجم متحمسا ، بل أبدى لنا تردده فى صورة رائعة دقيقة فى **مخاطبة النفس لـه ورده عليها** ، ثم نرى اتجاهه من هذا إلى قيمة الفروسية القوية التى تمتزج فيها رؤيته الخاصة وفلسفته بعلاقته بالرمح وبشخصه أيضا ، فلم يكتف فقط ببيان «بأى حجة يحمل السلاح إن لم يكن للحرب »، بل ببيان «بأى حجة **يثقل ساعده** الرمح إذا لم يكن للحرب ». وهذه صورة لا تأتى إلا من قدرة شعرية تصويرية تأملية قوية ، ثم تظهر العلاقة النفسية أيضا بنفس الطريقة السابقة فى ابيتين : السادس والسابع فى بيان أثر الرمح النفسى والحربى والفروسى الشديد فى الشاعر ، وفى نظرة الشاعر إليه ، كذلك نرى وصفه لحاضر المعركة وصفا لا يحوى كثيرا من التفصيلات ، ولكنه وصف «حى» بعثه مزج الشاعر بين فلسفته ونفسه ، وأدوات قتاله ومايراه ، فالعبرة ليست بذكر الأسماء والمواقع وتعدد الأسلحة والمواقف ، بل بالشعور الدافق نحو القتال ، فالصورة الشعرية تستمد حيويتها من الامتزاج **فى الموقف الذى تصوره** ، وليس **من وصف الموقف نفسه** ، أو كما يقول الأستاذ العقاد : «إن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لامن يعدد لك أشكالها وألوانها ..(١)» . وأما من جهة الإيقاع الحماسى البطولى فهو

---

(١) الديوان فى النقد والأدب ١٣

هنا يتجه إلى الداخل ، إلى داخل الفارس ، فليس الإيقاع فى الصورة صادرا من إظهار «مثل» ، بل من إظهار لروح التفوق النفسى ورفض الانهزاميـــة أو السلبية والتقهقر ، ولم تأت تلك الروح من منظر يصفه الشاعر ويبالغ فى مثاليته وتأثيره ، بل أتت من نفس هى المحور الأساسى لصورة كلها . فالرمح مثلا لايشابه هنا فى موقعه الجيش اللجب المتقدم لدى المهلهل . فهو أداة واحدة بسيطة ولكنها مع ذلك تعطينا الإيقاع الحماسى فى أعلى درجاته ، لأنها تحمل من الشحنات الحماسية الدافقة مايفوق ذلك الجيش داخل الصورة ، لو كنا نحصر خصائص صورة عمرو بن معد يكرب (١) لما اكتفينا بما قلناه ، فهى تدلنا على من كان الفارس !

فالصور الثلاث أمامنا فى المعركة ، وكلها مؤثرة جميلة ، وكلها تنم عن عبقرية تصويرية لاشك ، ولكنها تختلف فى كثير من جزئياتها . وتختلف فى الموقف والدافع والخيال وتأثير الطبيعة ، لأن منشئيها يختلفون فى ذلك كله . **وليست العبرة «بموضوع الصورة» ، بل بما «تعطيه الصورة»** .. فلابدمن معرفة أن عنترة بن شداد لايصور معركة قدر مايصور نتائج ودوافع ، وأن قيس ابن الخطيم لايصور معركة قدر مايصور فروسية ونضالا ، وأن عمرو بن كلثوم لايصور معركة قدر مايصور قيما مثالية قبلية ، وأن عامر بن الطفيل لايصور معركة قدر مايصور صراعا مدمرا ، وأن لأعشى لايصور معركة قدر ما مايصور خصائص قتالية وحربية شخصية أو جماعية ، وأن عمـرو بن معديكرب لا يصور قتالا قدر مايصور الشعور النفسى للفارس وسط المعركة ، وأن المهلهل بن ربيعة لايصور معركة قدر مايصور الطبيعة فى المعركة .. وهكذا ..

---

(١) انظر صورة مشابهة لصورة عمرو بن معد يكرب ديوان الحماسة ١ : ١٦٣ — ١٦٩

وإذا انتقلنا من الحرب إلى السلم رأينا كيف يصور الشاعر الجاهلى حياته فى لهوه وسروره ، وحياته فى تشاؤمه وهمه ، وكيف يصور القيم الاجتماعية المختلفة . واللهو فى حياة الشاعر الجاهلى ؛ إما مع المرأة ، وإما مع الخمر والصحبة والقنيص ، وأهم مايميز هذا الاتجاه اللهوى — كصورة — هو الحكاية ، فنرى الشاعر يقص حكاية لهوه مع امرأة : وكيف تطرق إليها وكيف جاز إليها معشرا يسرون مقتله ، ثم يصور استقبالها له ، ثم صورة اللقاء ، ومايتبع ذلك من صور جزئية تبين ظهور وجهها فى الظلماء ، أو جمال جسدها أو أعضائها ، ثم يصور كيف يتسلل بعد ذلك خارجا ، وأحيانا نرى «القيمة» فى هذا التصوير فى بيان «تمنع» المرأة بالحراسة ، ثم فخر الشاعر بغشيان النساء المتزوجات ، ثم غفلة الزوج وضعفه وقلة حيلته ، وتفضيل المرأة الشاعر عليه ، ونحو ذلك .. فالحكاية مع وجود «المكانية» يميزان هذا النوع من الصور . لأن المكان هنا صديق للشاعر ومساعده فى حين تغيب الزمانية تماما من الصورة ، ونرى فى عاطفة الشاعر فى تصويره هنا نوعا من التباهى أو الاستخفاف بالمعقبات والموانع ، وهذه أيضا لمحة نفسية شخصية تظهر فى هذا النوع من الصور .

وهناك نوع آخر من الصورة «اللهوية» ، حيث نجد الشاعر «يعود» أو يسترجع الزمن — حيث كان يغشى الحسان — فى معرض رده على اتهام المرأة له بالضعف أو ظهور الشيب أو الكبر ونحو ذلك ، وأهم مايميز هذا النوع من الصور هو غياب المكانية وظهور الزمانية ظهورا قويا ، وزمن الشاعر هنا واضح تماما .

ولننظر إلى أبيات الأعشى الآتية فى تصوير لهوه فى معرض توجيه الكلام للمرأة :

ومثلك معجبة بالشبا ب صاك العبير بأجسادها

تسديتهـا عـادنى ظلمـة وغفلـة عـين وإيقادهـا
فبـت الخليفـة من زوجها وسيد تيـا ومستادهـا
ومستدبر بالـذى عنـده على العاذلات وإرشادهـا
وأبيض مختلـط بالكـرا م لايتغضـى لأنفـادهـا
أتانى يؤامـرنى فى الشمـو ل ليـلا فقلـت لـه غادها
أرحنا نباكر جـد الصبـو ح قبـل النفوس وحسادهـا
فقمنـا ولما يصـح ديكنـا إلى جونـة عنـد حـدادها
تنخلها من بكـار القطاف أزبرق آمـن إكسادهـا
فقلنـا لـه هـذه هاتهـا بأدماء فى حبـل مقتـادهـا
فقال تزيـدوننى تسعـة وليست بعـدل لأنـدادها
فقلـت لمنصفنـا أعطـه فلمـا رأى حضر شهادهـا
أضاء مظلتـه بالسـرا ج والليـل غامـر جـدادها
دراهمنـا كلهـا جيـد فلا تحبسنا بتنقـادهـا
فقـام فصـب لنـا قهـوة تسكننا بعـد إرعـادهـا
كميتاً تكشف عـن حمـرة إذا صرحـت بعد إزبـادها
كحوصلـة الرأل فى دنهـا إذا صوبت بعـد إقعادهـا
فجـال علينا بإبريقـه مخضب كـف بفرصادها
فباتت ركـاب بأكوارهـا لـدينا وخيـل بألبادهـا
لقـوم فكانوا هم المنفدين شرابهـم قبـل إنفادهـا
فرحنا تنعمنـا نشـوة تجور بنـا بعـد إقصادهـا(١)

فقبل آن يدخل الشاعر إلى تصوير الزيارة الخمرية اللهوية ، أعطانا صورة

---

(١) ديوانـه ٦٩ — ٧١

لهوية صغيرة جزئية مع المرأة لانجد فيها «الحكاية» ، مع وجود الزمنية لارتباطها بالاسترجاع الشبابى ، كما نجد فيها القيمة الفخرية أيضا فى «استغفال الزوج» ، ثم انتقل بعد ذلك إلى صورة لهوية أخرى يبدؤها بمصاحبة فتى لايلتفت لنصح الناصح ، ولايصحب إلا الكرام ، دعاه للذهاب إلى معاقرة الخمر ، وهنا نجدقيمة الصحبة اللهوية وأهميتها فى الصورةالمعبرة عن قطاع من«حياة الشاعر» ، ومازال كل هذا فى معرض توجيه الكلام أصلا إلى المرأة ، أى مازلنا فى «الاسترجاع» الزمنى اللهوى والشبابى ، بمعنى أن الخيط الزمنى مايزال مستمرا ، ثم دخل الشاعر إلى «الحكاية المصورة» . أى انتقل من صورة شعرية إلى شعر تصويرى ، فلم تكن أبياته أو تشبيهاته هنا هى المكونة للصورة ، بل بدت هنا وكأنها أصلا صورة خارجية أو «حادث خارجى» ، أخذه الشاعر ووضعه فى شعره ، وهنا يكمن الفرق بين الأسلوبين فى التصوير ، فالشاعر لايصف ماأمامه فى شكل صورة ، ولم يصف شيئا ماوجدنا نحن فيه صورة شعرية ، بل جعلنا نشعر بأنه أتى بقطعة من حياته ، أو حكاية من حياته ، ووضعها فى شعره ، فصنعته هنا ليست فى خلق صورة ، بل فى تطويع هذه الحكاية وإدماجها داخل عمله الفنى أو داخل قصيدته لتبدو فى شكل صورة مرتبطة بما قبلها ومابعدها ، ولكن لايظن ظان أننا نعنى بهذا حكاية «فعلية» خارج القصيدة ، أو أن ذلك الموقف حدث فعلا للشاعر فى واقع حياته ، فهذا مالانريده ، أو قل مالايهمنا أن نعرفه ، ولكن الشاعر استطاع «الإيحاء» — داخل الصورة — بأن ذلك «قد حدث» ، وقد تأثر أبو نواس شاعر الخمر العباسى الأكبر بهذا النوع من الحكايات (١) ، ونشعر ونحن نقرأ «حكاية الأعشى» أن تركيز الشاعر منصب على الحكاية نفسها لاعلى الصورة ، فنرى

---

(١) انظر ديوانه ١١٠ ، ١١٥

«قال كذا ، وقلت كذا ، » ثم المساومة على الناقة ، ثم الدراهم ثم التجول بالإبريق ، ثم النهاية النشوية بالخمر . وهذا يدلنا — كما قلت — على أن الشاعر يريد إبراز قدرته فى جعل الصورة تبدو وكأنها حكاية حدثت وصورت ، أكثر من إبراز قدرته على خلق صورة شعرية داخل القصيدة بحيث تبدو أن الصورة نابعة من القصيدة ذاتها ، مع أنه دعم هذه الحكاية — وهذا من ضمن صنعته فى **تطويع الحادثة** — بتشبيهات وتصورات فنية جميلة ، كما يبدو أيضا فى استخدامه للضوء واللون ، ويربط الصورة ها تسلسل وأجزاء الحكاية نفسها أو تتابع حوادثها ، وهى لاشك تعطينا قطاعا من حياة المجتمع الجاهلى ، ولكن طرافتها وجدتها عند قراءتها مازالت تكمن فى أنا **حكاية مصورة** ، وهذا أشد مايجذبنا فيها .

قلنا إن هذه الصورة أو الحكاية تحمل تزمنا نتيجة للاسترجاع الشبابى أو اللهوى ، ولكن الحكاية تضعف من هذا التأثير الزمنى إلى حد ما ، فى حين أننا لو نظرنا إلى الأبيات فيها الاسترجاع الشبابى اللهوى بالخمر والصحبة — ولكن ليست فيها تلك الحكاية — سنرى أن القيمة الزمنية هنا أقوى وأظهر ، وخاصة عندما يربط الشاعر ذلك الموقف اللهوى بالمصير وظهور « الضبع » لتنهش جسده ، يقول متمم بن نويرة :

بل **رب يوم** قد حبسنا سبقه ... نعطى ونعمر فى الصديق وننفع
وتمد سبقت العاذلات بشربة ... ريا وروق عظيم مترع
جفن من الغربيب خالص لونه ... كدم الذبيح إذا يشن مشعشع
ألهو بها يوماً وألهى فتية ... عن بثهم إذا ألبسوا وتقنعوا
يالهف من عرفاء ذات فليلة ... جاءت إلى على ثلاث تخمع(١)

---

(١) المفضليات ٥٢

فقد اتجه الشاعر هنا — فى استرجاعه الزمنى — إلى «صور» جسد فيها الحكاية الأعشوية السابقة كلها فى بيت واحد (الرابع) ، ليعطى تأثيرا قيميا زمنيا مجسدا لئلا يتشتت هذا فى الحكاية التى «يضعها» داخل قصيدته ، وتزداد القيمة الزمنية لهذا لاسترجاع اللهوى عندما نرى أنه يربطها بعد ذلك بالضبع وتذكر الموت فجأة ، فنعود من ثم إلى الأبيات اللهوية التى يتضح فيها اللهو والسرور بعامة بجانب الخمر ، نعود لكى ننظر إليها داخل «القيمة الزمنية» نظرة أخرى . وقد قام تعبير الشاعر «يالهف من ..» بدور كبير سنعود إليه فى مكان آخر .

وإذا انتقلنا إلى قطاع آخر من حياة الشاعر الجاهلى ، قطاع « القيم » والأخلاق ، تلك القيم التى وجهت تصرفاته وشكلت مبادئه ، سنرى أنه استخدم أيضا صوره فى التعبير عن تلك المبادئ ، أو قل إننا وجدنا فيها هذه المبادئ ، وفى قصيدة للأعشى فى مدح قيس بن معد يكرب نراه يقول :

ولم يود من كنت تسعى لـــــه ... كما قيـل فى الحى أودى درم
وكانت كحبلى غـــداة الصبـا ... ح كانـت ولادتهـا عـن متم
يقـوم على الوغـم فى قومـــه ... فيخفـو إذا شاء أو ينتقـــــم
أخو الحرب لاضرع واهـــن ... ولم ينتعل بقبـــال خـــــذم
ومامزبد من خليـج الفـــرا ... ت جـون غواربـــه تلتطـــم
يكب الخليـــة ذت القـــلا ... ع قـد كـاد جؤجؤهـا ينحطم
تكأكأ ملاحهـــــا وسطهـــا ... من الخـوف كوثلهـا يلـتزم
بأجـود منـه بما عونـــــــه ... إذا ماسماؤهـــم لم تغـــــم
هـو الواهـب المائـة المصطفـا ... ة كالنخـل طـاف بهـا المجترم
وكل كميت كجـذع الخصـا ... ب يردى على سلطات لـــثم (١)

(١) ديوانـــه ٣٩

فنراه فى الأبيات : الأول والثانى والثالث والرابع يمدحه بصور متتابعة جزئية ؛ فما ضاع رجل يحميه هذا الممدوح كما ضاع درم ، وأن جاره مصون حتى يصل إلى مأمنه ، ثم هو حام لعشيرته ، قائم على الثأر فيهم ، له بطشة وعفو ، متخذا تشبيهيه : «كما قيل» و«كحبلى غداة» . لتجميل هذه الصور ، ثم يترك الصور الجزئية المترادفة ليدخل فى صورة فرعية استطرادية ، أو بمعنى آخر يتجه إلى «تداخل الصور» ، فيأتى بصورة لخليج الفرات ويفصل فيه ، وترتفع هنا درجة التصوير الفنى ، حيث نرى الزبد وتلاطم الأمواج وأثر ذلك على السفينة ذات القلاع حتى كاد صدرها يتحطم ، ثم تمايل الملاح ونرى شدة خوفه ولجوءه إلى مؤخرة السفينة ، صورة تكاد تكون مستقلة ، صورة جميلة مترابطة كلية مع صغرها ، لأن جزئياتها مترابطة ولاانفصام فيها ، حتى لتكاد تقترب من «الحكاية» أيضا ، صورة تتضح فيها القدرة الفنية التصويرية التخيلية للشاعر ومزج ذلك بالشعور (خوف الملاح وتصرفاته) مع روعة التعبير عن «الهياج» و«الزبد» وتلاطم الأمواج والحوض ، لوحة رائعة غنية مفعمة بالحركة والحياة حتى لنكاد نراها أمامنا بحركتها وألوانها ، بل نكاد نشعر برذاذ الموج يتطاير إلى وجوهنا ، لوحة أتى بها الشاعر ليدعم الصورة الأصلية للممدوح ، ثم ينهى الشاعر الصورة تلك ، ليعود إلى تتابع جزئيات تصوير الممدوح ، أو يعود إلى صور منفصلة مرة أخرى ، «فهو يهب كمن ..» ، وكل صورة قد تشمل بيتا أو أكثر ، وقد يستطرد إلى تفصيل «صغير» ، وقد لايفعل وهكذا .. ، وأظهر مافى هذا المدح هو هذه الصورة عن السفينة والملاح بالرغم من أنها صورة ثانوية دخلت إلى الصورة الأصلية ، وأن الغرض منها — من حيث المدح — هو تشبيه الخليج نفسه — لاالسفينة ولاالعواصف ولاالملاح — بالممدوح ، وذلك لأن الطبيعة الجاهلية والبيئة التى يستمد منها الشاعر خياله المصور الفذ دخلت إلى الصورة من حيث

لايدرى ، أو من حيث يدرى ، سيان ، المهم أنه أعطانا لوحة فنية ، تكاد تنفصل عن المدح ، وهذا يدلنا على مدى اهتمام الشاعر الجاهلى بالجمال فى الصورة أو بالتصوير الجميل ،وفى مجال أبعد مايكون عن هذا ، كذلك يدلنا على أن الحدود بين أنواع «الفن» تتلاشى ، فالفن الجميل جميل دائما ، سواء فى قصيدة شعرية ، أو لوحة فنية ، طالما أن «الخيال» متحقق وفعال ، ولكنا نرى أن الشعر المصور قد يكون أقوى فى تأثيره التصويرى الخيالى من لوحة رسام يصور نفس المنظر ، فلو حاول مثلا أحدهم أن «يرسم» صورة للبحر كما «يصورها» الأعشى فى صغر وبساطة ، لما أثرت ألوانه وصنعته هذا «التأثير» الذىنراه للصورة نفسها فى شعر الأعشى ، يقول «هربرت ريد»: «إن لوحات الرسامين لم تصنع من أجلهم ، كما أن الشعر لم يكتب من أجل الشعراء ، مع أن كل حرفة لها سرها الخفى الخاص بها ، إن أى فن كان لابد وأن يتميز بالحساسية الشاملة ، بالإحساسات كمثيرات للعقل والعاطفة ، **ولكى يقال عن الرسام إنه شاعر ، لابد من أن يتوفر لديه قدرمن الخيال** — لامن الفن — إن الخيال أنواع متعددة ، لكن صورته الخلاقة البنائية هىالفن الشعرى، إن الشعر حدس وابتكار ، إنه الشكل الفعال للخيال ،**إن الشعر يمكن ترجمته إلى كلمات أو أصوات أو إلى صورة ولون ، فالشعرهو الصفة الجوهرية** لجميع الفنون ، وعندما نصف عمل الرسام بأنه شعرى ، فهذا يعنى أننا نعود به إلى منبع جميع أنواع الإلهام (١) ..» . إن صورة الأعشى تدل على مدى صنعته الشاعر فى «الربط» بين مالاربط فيه أصلا ، وربط جزئيات الصورة البحرية نفسها بعضها ببعض . ولكن إذا نظرنا إلى القيمة الزمنية هنا لن نجد لها أثرا ، فليس فى الصورة أى تزمن من أى نوع ، فى حين أن القيمة الجاهليةالأخلاقية «الممثلة» فىالكرم هى المسيطرة تماما على الصورة ، ولكن القيمة لاتربط أجزاء كما يقوم الزمن ، ولكنها هنا الموضوع أو الغرض الذى

(١) The Philosophy ol Modern Art p. 184

من أجله ينشئ الشاعر أبياته تلك ، فالقيمة تسيطر وتطل برأسها كلما أمكنها ذلك بين الأبيات ، ولكنها لاتقوم بدور «عضوى» داخل الصورة لسبب بسيط وهو أن الشاعر يقصدها ظاهرة واضحة مطلوبة ، فى حين أن الزمن يظهر خلف الأبيات ، يظهر فى الأعماق وقد يدخل إلى الصورة لاإراديا ، ولذا فأهميته أقوى ودوره العضوى أشد ، والقيمة لاتعطى بعدا للصورة فى حين أن الزمن يعطيها هذا البعد ذا الأغوار السحيقة . ولكن القيمة تعوض فقدانها القدرة العضوية فى العمل الفنى بدورها الإيقاعى المنتشر فى الصورة ، والذى يظهر فى ترديد الشاعر الجاهلى المستمر للقيم التى تبرز روح العصر ، وروح الإنسان الجاهلى ، تلك الروح التى نجمت نتيجة تكوينه لبيئه الطبيعى ، فالأبيات — داخل الصورة — تحتوى على إيقاع إيجابى وبطريقة غير مباشرة يحض على السلوك الخلقى العالى ، فهذه الخلفية الإيقاعية الإيجابية تعوض فقدان الخلفية العضوية والتى يقوم بها فى المقام الأول عنصر الزمن ، وهكذا نرى هنا إيقاعا يمثل روح الإنسان الجاهلى فى جوهره الاجتماعى السلوكى، كما رأينا إيقاعا آخر يمثل روح الإنسان الجاهلى فى جوهره الحماسى البطولى .

ويعود الأعشى إلى «الحكاية» كما فعل فى الخمر واللهو ليتحدث عن «قيمة الوفاء» ويضرب المثل بالسموأل حين يمدح الشاعر ابنه أو حفيده . فيقول بعد أبيات من القصيدة :

كن كالسموءل إذ سار الهمام له ... فى جحفل كسواد الليل جرار
جار ابن حيا لمن نالته ذمته ... أوفى وأمنع من جار ابن عمار
بالأبلق الفرد من تيماء منزله ... حصن حصين وجار غير غدار
إذ سامه خطتى خسف فقال له ... مهما تقله فإنى سامع حار
فقال ثكل وغدر أنت بينهما ... فاختر وما فيهما حظ لمختار

فشك غير قليل ثم قال له ... اذبح هديلك إنى مانع جارى
إن له خلفا إن كنت قاتله ... وإن قتلت كريما غير عوار
مالا كثيرا وعرضا غير ذى دنس ... وإخوة مثله ليسوا بأشرار
جروا على أدب منى بلا نزق ... ولا إذا شمرت حرب بأغمار
وسوف يعقبنيه إن طفرت به ... رب كريم وبيض ذات أطهار
لاسرهن لدينا ضائع مذق ... وكاتمات إذا استودعن أسرارى
فقال تقدمة إذ قام يقتله ... أشرف سموءل فانظر للدم الجارى
أأقتل ابنك صبرا أو تجىء به ... صوعاً فأنكر هذا أى إنكار
فشك أواجه والصدر فى مضض ... عليه منطوياً كاللذع بالنار
واختار أدراعه أن لايسب بها ... ولم يكن عهده فيها بختار
وقال لاأشترى عاراً بمكرمة ... فاختار مكرمة الدنيا على العار(١)

فالحكاية فى الصورة بخصائصها التى عرفناها فيما سبق موجودة ؛ ولكن نرى هنا شيئا جديد م نره فى سابقتها ذات اللهو والصحبة والخمر ، نرى عاطفة الشاعر هنا أقوى ، فنشعر بأنه يحكى وهو متأثر بالقصة عاطفيا ، ولايتضح هذا التأثر الشديد فى تعدد التشبيهات أو الصور الجزئية داخل الحكاية فحسب بل بالإلحاح على جزئيات الحكاية نفسها . فالشاعر يطيل جزئياته ، فكل جزئية من «الحكاية» يظل الشاعر يلح عليها . فسير الهمام إلى السموأل (فى جحفل ، ثم بالأبلق .. الفرد من تيماء .. منزله ، حصن حصين ، وجار غير غدار ، سامه خطتى خسف ، مهما تفعله فإننى سامع حار ، فقال ثقل وغدر

(١) ديوانه ١٧٩ — ١٨١

أنت بينهما ، فاختر ، ومافيهما حظ لمختار ..إلخ) ؛ تفصيل وإلحاح فى الجملة نفسها ، مما جعل الإيقاع اللغوى هنا أقوى ظهورا ، لاتفصيل فى الحوار ، بل تفصيل فى الإلحاح على المعنى والذى يريده كلاهما المخاطب والمخاطب ، لم يظهر ذلك الحوار السريع المتتابع فى صورة اللهو السابقة ، ولذلك نرى هنا تفصيلا فيما يدور فى ذهن كليهما (فشلك غير قليل ، ثم قال له اذبح ، إنى مانع جارى ، إن له خلفا ، إن فعلت ، مللا كثيرا وعرضا غير ذى دنس ، وإخوة مثله ، ليسوا بأشرار : جروا على أدب .. إلخ) ،إلحاح مستمر قبل أن يرد الآخر عليه فى البيت الثانى عشر : «فقال تقدمة» .. الخ ثم نهاية الحكاية المتوقعة المعروفة والتى دعمها الشاعر بعد ذلك بنهاية فى البيتين الأخيرين نشعر فيهما بمدى تأثر الشاعر «بالقيمة» ،وبمدفعه السموأل حيث يرتفع التأثير النفسى الشديد الممتزج بالصنعة الفنية العالية لهذا الشاعر الكبير ، هـذا طبعا بالإضافة إلى دعم «الحكاية» بالتشبيهات والصور الجزئية الفنية (شمرت حرب— كاللذع بالنار) ولكنها ليست مزدحمة متكاثرة ، كما أن هذه الجزئيات التشبيهية الفنية يضيع تأثيرها وسط تأثير الحادثة نفسها وعاطفة الشاعر وتأثره بها وإلحاحه السابق ، ولم يأت تأثر هذا الشاعر على هذه الصورة إلا لتأثره بالقيمة والمثل الذى ضربه السموأل ، فهو لم يمدح ممدوحه إلا بقوله : كن كهذا فحسب ! ويتغلغل فى الصورة الإيقاع القيمى الإيجابى المؤكد هنا للوفاء، ولكنه يزداد قوة فى الأبيات الأخيرة ، أو فى البيتين الأخيرين بالذات ، وتساعد العبارات التفصيلية فى الصورة والإلحاح على جزئيات المعنى من جانب الشاعر فى «توزيع» هذا الإيقاع وانتشاره ، تماما كما رأينا فى توزيع الإيقاع الحماسى البطولى وانتشاره لدى نفس الشاعر فى صورة له سابقة فى الابيات التى تبدأ :

فالله عينـا من رأى مـن عصابـة (١)

وهذا يدلنا على أن الاعشى له إيقاع مميز خاص به فى صورته الشعرية .

فالصورة الشعرية هنا وبعامة تعطينا من التأثير القوى مالا تعطيه الروايات والأخبار حتى وإن كانت القيمة نفسها واحدة ، كذلك تكمن أهمية الصورة فى تعبيرها من خلال عاطفة الشاعر الذاتية ومن خلال «تصويره» و«حكايته» عن الشعور الجماعى ، فهذه القيمة التى كد الشاعر نفسه فى إظهارها وكان تعبيره عنها فرديا ، ليست فردية ، بل هى جماعية فى المقام الأول ، ومن هنا نرى كيف حقق الشاعر ذاتيته التعبيرية من خلال الجماعى . والصورة الأعشوية الأخيرة تحمل تزمنا ضعيفا كامنا فى استرجاع الشاعر للماضى الممثل فى حادثة السموأل فقط ، ولكن كلما أمعنا فى الصورة مرة وراء مرة ، ظهرت أشياء جديدة .. وهكذا يكون كل شعر عظيم .

٥ — الصورة — زمنيتها — أبعادها :

رأينا فيما سبق كيف تحمل الصورة الشعرية فى القصيدة الجاهلية قيمة زمنية ، وقد تكون هذه القيمة مستمرة فى القصيدة ، شاملة الصورة وغيرها مكونة وحدة لها ، وقد تحمل القيمة الزمنية تلك بعدا زمنيا ، وقد تحمل أكثر من بعد ، أى أن تزمن الصورة هنا قد يكون تزمنا مركبا ، كذلك قد تقوى الزمنية فى الصورة وقد تضعف حسب تكوين الصورة نفسها وحسب وضعها من حيث «الزمن» فى القصيدة بعامة ، فمثلا ذكر الموت وآثاره أو ردود الفعل تجاهه على نحو مايحمل تزمنا قويا ، فى حين أن الاسترجاع الزمنى مثلا ، قد يكون قويا فى مكان ، وضعيفا فى مكان آخر على نحو ما رأينا فى صورة

---

(١) ديـوانه ٢٥٩

السموأل لدى الأعشى ، كذلك نجد أن «الزمن الشعرى» الذى يظهر فى علاقة الشاعر مع المرأة يجعل تزمن القصيدة قويا ، وقد رأينا كيف تتكون الوحدة الزمنية للقصيدة الجاهلية ، وما ينتج عنها من إيقاع زمنى مستمر فى القصيدة ، أو فى أجزاء كثيرة منها . وإذا نظرنا إلى أبيات متمم بن نويرة التى سبق إيرادها والتى تطرق فيها لذكر الضبع (١) نجد أن صورة استعادة اللهو تحمل قيمة زمنية فى هذا الاسترجاع ، ولكنها لاتشكل إلا بعدا زمنيا واحدا ، فى حين أن القيمة الزمنية «لصورة الضبع» فى هذا المكان — أى بعد اللهو — أقوى ، لأنها تعطينا أكثر من بعد ، ولذا فالإيقاع الزمنى هنا أقوى وأشد أثرا ، فصورة «الضبع» صورة مستقلة بنفسها إذا انتزعت من القصيدة ، أو إذا اكتفى الشاعر بها ، ولن تفقد شيئا من خصائصها أو رمزيتها فى أنها تدل على حالة مابعد الموت دائما ، ولكن إذا وضعت فى مكانها فى القصيدة ، ظهر دورها فى الوحدة الزمنية ، أى دورها فى عضوية هذ العمل الفنى ، صحيح أنه قد يبدو للوهلة الأولى أنه لاعلاقة لها من حيث التصوير بما قبلها وبما بعدها ، ولكنها على أتم علاقة من حيث الزمن ، وخاصة — وكما قلنا — أنها أتت بعد ذكر اللهو ، وجاء بعدها ذكر الضياع والأيام ورثاء من ماتوا ، ثم صنيع الموت فى الأحياء ، والاستشهاد بالسابقين حتى نهاية القصيدة ، وتحمل هنا صورة الضبع بعدين زمنيين : الأول أن الشاعر يصور مصيره فى حال الموت ويتذكر ذلك فجأة بعد اللهو لكى يقارن بين المتعة السرورية وبين حال الجسد بعد الموت ، فالزمن هنا الممثل فى هذا البعد أتى نتيجة ترميز هذه الضبع على هذا النحو ، أما البعد الثانى فهو أن هذه النظرة السابقة لضبع تحمل أيضا نظرة الشاعر فى علاقة

---

(١) انظر المفضليات ٥٢ — ٥٣

الكون والدهر بالإنسان والأحياء معا ، أى أن موته «هو» ماهو إلا جزء من تصريف دهر شامل ، وهنا زمنية صرفة ، ذاتية جماعية معا ، ولانرى نفس البعدين لحديث اللهو ، وإن ظهرت القيمة القبلية واضحة ، ولو نظرنا إلى جزئيات صورة الضبع سنجد أن تعبيرات الشاعر وألفاظه تخدم هذه القيمة الزمنية فى الصورة (يالهف من . جاءت إلى ، ظلت تراصدنى وتنظر حولها يريبها رمق ، إنى مطمع ، ظلت تنشطنى ، تلحم أجريا ، ليس حى يدفع ، لو كان سيفى لضربتها ، لم أؤكل ، وجنبى الأضيع) كلها جزئيات داخل صورة حياتية للضبع أظهرت بوضعها (الخوف والمصير ، سعى القدر إليه تخيل النهش من جسده ، ترقب الموت ، الحياة عدو لها) ، وكما قلت فى موضع سابق إن موت الشاعر حياة للضبع ، وهكذا .. ، وهذا كله يدلنا على أن «الصورة الشعرية» وجزئياتها تحمل تزمنا قويا إذا كانت ذات قيمة زمنية أو جاءت وسط أبيات لها هذه القيمة ، أو أدت إليها ، أو جزءا من قيمة سائدة فى القصيدة ، أو فى قطاع أو قطاعات منها ، ونجد أن القيمة الزمنية للأبيات التالية فى نفس القصيدة تضعف جدا ، لاتوجد صورة كلية أخرى ، بل جزئيات صغيرة من الصور (أشتكى زو المنية ، الحادثات أفنين عادا وغيرهم إلخ) ، ولذا لم تستطع هذه الجزئيات فى الصور حمل القيمة الزمنية القوية كما فى الصورة السابقة ، ولأن هذه الجزئيات أيضا تقترب من الوعظ أو التعبير المباشر ، لأنه كلما اقترب الشاعر من التعبير المباشر وقصد الوعظ بالزمن وأعماله بطريقة صريحة لا إيحائية ضعفت القيمة الزمنية فى الصورة ، فالصورة إذن تتحكم فى الزمن ومدى قوته وضعفه ، أى تتحكم فى درجته وأبعاده فى نفس الوقت الذى يدخل فيه الزمن إليها عن طريق «وضعها» داخل القصيدة الشعرية على نحو مارأينا .

قلنا إن «الزمن» يأتى إلى الصورة من «وضعها» أو منها ذاتها ، أى أن

هناك صورا يأتى تزمنها من جزئياتها نفسها ، من هذه الصور صورة نادرة لأبى ذؤيب الهذلى تظهر فيها «الحكاية» ،وقدعرضنا — فى مكان سابق — لجزء من هذه القصيدة فى حديثنا عن الموضوعات الشعرية ، حيث يذكر الشاعر لقاءه «بأم وهب» التى واعدها ثم أخلف ، ثم تصرفها إن حدث هذا ، ثم نراه يشبه وجده — والكلام للشارح ، « بوجد أم لها ولد واحد إذا خرج للغزو أشفقت عليه وحذرت أن يصاب بمكروه (١) » ، ثم حدث أن قتل هذا الوحيد كما يظهر من النص ، ويبدأ الشاعر منذ البداية فى هذا الاستطراد الغريب ، ويفصل فى حكايته . منذ كان فى مهده وماحدث له حتى قتل ، والصورة تحمل تزمنا قويا يتضح فى جزئياتها التصويرية المتسلسلة ، والتى تبدأ فى إظهار عدم جدوى «التأثم» وعدم جدوى حرص أمه فى دفع الموت عنه ، ثم بيان أنها لايهمها شىء سوى أن ينجو هذا الفتى من الموت ، فبداية الحكاية واضح فيها الغرض المصيرى الذى يرمى إليه الشاعر **من سرد** القصة كلها ، ثم أخذ «يحكى» تحركات ذلك الفتى وظهور صاحب له ذى فتوة وكرم ، وبينما هما يسيران إذ ظهرت «عقاب» مرت فوقهما ، وقد أوحت إليهما بالشر ، وهنا يظهر بعد «ميثولوجى» أيضا للصورة ، ثم يطلب من صاحبة أن يزجرها ليعرف ماتنبئ عنه ، وهذا كله حدث فى أرض قاحلة جدباء ، وهذا إيحاء له مغزاه الزمنى النابع من المكان ، فالشاعر يمهد بهذا القفر إلى إظهار ضياع الإنسان فى بيداء المصير الزمنى ، وهذا يعنى أن القفر هنا رمز له دلالته ومغزاه البعيد ، فالإنسان شريد وسط قفر الزمن و لدهر الذى يذهب به كيف يشاء ، ويؤيد ذلك خلو القفر هنا من التقييم الذاتى للبيئة ، ثم ارتباط ذلك أيضا بقول صاحبه له «أرى طيرا ثقالا تبشر بالغنيمة» ، ولم يدر أن هذا

---

(١) ديوان الهذليين ١ : ٩٨

نوع من خداع الزمن — كما سيأتى — ، فقد وجد أن هذه الغنيمة هى قوم رأوه وصحبه — والكلام للشارح — « وضموا دوابهم ورحالهم وصاروا لايتمون الكلام من الفزع والخوف ، يهمسون به ويخفونه لئلا تسمع أصواتهم فيغير عليهم من ينتهب إبلهم لأنهم فى أرض عدو (١) . . » ، « وأن هذا الفتى قد راغ عن القوم وطعنوه طعنة تسيل بالدم كما تسيل الدلو بمائها ، وقد شقته تلك الطعنة كما شق الثوب الخلق ، أو كما شق الحمار (٢) ..» ، ثم سقط هذا الفتى عند حوض ماء فاجتمعوا حوله ، فعرفه رجل منهم ، فوجه إليه الخطاب وهو يحتضر فى الأبيات الثلاثة الأخيرة على النحو التالى :

فقال أما خشيت — وللمنايا مصارع — أن تخرقلك السيوف
فقال لقد خشيت وأنبأتنى به العقبان لو أنى أعيف
وقال بعهده فى القوم إنى شفيت النفس لو يشفى اللهيف(٣)

صورة غريبة ذات جزئيات تظهر فيها الحكاية والحوادث متتابعة ، والزمن هنا يستمر إلى النهاية ليظهر قدر الإنسان ومصيره الذى لايعلمه ، وحوادث القصة وانتقالاتها بمعانيها فيها غموض شديد ، وتتوالى الأحداث فى مفاجآت حتى مع وجود «الحكاية» ، وهى صورة شاذة لم تتكرر — فيما نعلم — لدى شعراء آخرين على هذا النحو . فهل يمكن القول بأنها صورة متداخلة الغرض منها تأكيد الصورة الاولى ، صورة المرأة ؟ هذا أيضا لايصح ، لأنه يريد بها — أى بتلك الصورة الاستطرادية — إظهار الوجد فحسب ، ولا علاقة لذلك بصورة المرأة الأصلية التى أخلف ميعادها ، كما أن هنا تفصيلات

---

(١) ديوان الهذليين ١ : ١٠٢
(٢) نفس المصدر ١ : ١٠٣
(٣) نفس المصدر ١ : ١٠٤

غاية فى الاستطراد والبعد . وعلى أية حال فهى صورة قائمة بذاتها لم نضعها تحت اتجاه واضح سائد.

إذا نظرنا إلى قطاع الحيوان فى الرحلة وغيرها **كصورة** ، لا كاستطراد سنجد أنها تعبر عن الزمن فى أشكالها المختلفة ، ولننظر الآن إلى قطاع يصور الثور الوحشى فى أبيات لعبدة بن الطبيب :

كأنها يوم ورد القوم خامسة ... مسافر أشعب الروقين مكحول
مجتاب نصع جديد فوق نقبته ... وللقوائم من خال سراويل
مسفع الوجه فى أرساغه خدم ... وفوق ذاك إلى الكعبين تحجيل
باكره قانص يسعى بأكلبه ... كأنه من صلاء الشمس مملول
يأوى إلى سلفع شعثاء عارية ... فى حجرها تولب كالقرد مهزول
يشلى ضوارى أشباها مجوعة ... فليس منها إذا أمكن تهليل
يتبعن أشعث كالسرحان منصلتاً ... له عليهن قيد الرمح تمهيل
فضمهن قليلا ثم هاج بها ... سفع بآذانه شين وتنكيل
فاستثبت الروع فى إنسان صادقة ... لم تجر من زمد فيها الملاميل
فانصاع وانصعن يهفو كلها سدك ... كأنهن من الضمر المزاجيل
فاهتز ينفض مدريين قد عتقا ... مخاوض تمرات الموت مخذول
شروى شبيهين مكروباً كعوبهما ... وفى الجنبين وفى الأطراف تأسيل
كلاهما يبتغى نهك القتال به ... إن السلاح غداة الروع محمول
يخالس الطعن إيشاغاً على دهش ... بسلهب منحه فى الشأن ممطول
حتى إذا مض طعناً فى جواشنها ... وروقه من دم الأجواف معلول
ولى وصرعن فى حيث التبسن به ... مضرجات بأجراح ومقتول
كأنه بعد ماجد النجاء به ... سيف جلا متنه الأصناع مسلول

مستقبل الريح يهفو وهو مبترك ... لسانه عن شمال الشدق معدول
يخفى التراب بأظلاف ثمانية ... فى أربع مسهن الأرض تحليل
مردفات على أطرافها زمع ... كأنها بالعجايات الثآليل
له جنابان من نقع يثوره ... ففرجه من حصى المعزاء مكلول(١)

ففى الأبيات الثلاثة الأولى لا يتجوز التصوير مانراه فى الناقة ، فالتصوير مع جماله ودقته ، ودلالته على فن الشاعر واستخدامه تشبيهاته بكثرة لا يحمل أية قيمة زمنية مع أنه فى وصف الثور الآتى بعد ، وفى الأبيات الخمسة التى يصور فيها الصياد ، نقول ماقلناه من أنها اكتسبت من موقعها هنا قيمة زمنية نتيجة مابعدها من أبيات . وأصبح من ثم الصياد هنا ممهدا لما سيأتى أيضا من ضربات القدر المتربص . وصورة الصياد هنا صورة عامة تحمل جزئيات داخلها ، ثم ننظر إلى الأبيات من التاسع إلى آخرها لنرى صورة يتحقق فيها البعد الزمنى الأول بصورة قوية بالإضافة إلى بدء «التطور الزمنى» ، حينما يصارع الثور الكلاب ، وحيث يبدأ صراع القدر والمصير . ثم يتحقق البعد الزمنى الثانى حينما ندرك أن هذه الصورة من الصراع لايربدها الشاعر هنا لنفسها ، بل لتصوير قسوة الحياة العامة وربط ذلك بالإنسان والحيوان معا ، بل وكل الكائنات الحية وغير الحية ، وإظهار كفاح الأحياء للحفاظ على وجودهم ونوعهم . وهذا بعد كونى عام شامل يعبر عن مدى عمق نظرة الشاعر وقدرته على استخدام فنه التصويرى الجميل فى الدلالة على فلسفته تجاه الحياة والموت والبقاء والفناء والدهر والمصير وهكذا . . ولذا كانت الصنعة الفنية أو التصويرية بالذات مرتفعة فى قيمتها ، مظهرة أن الإغراق الفنى النقدى فى تتبع تفاصيل الصورة وجزئياتها الدقيقة يعطينا —

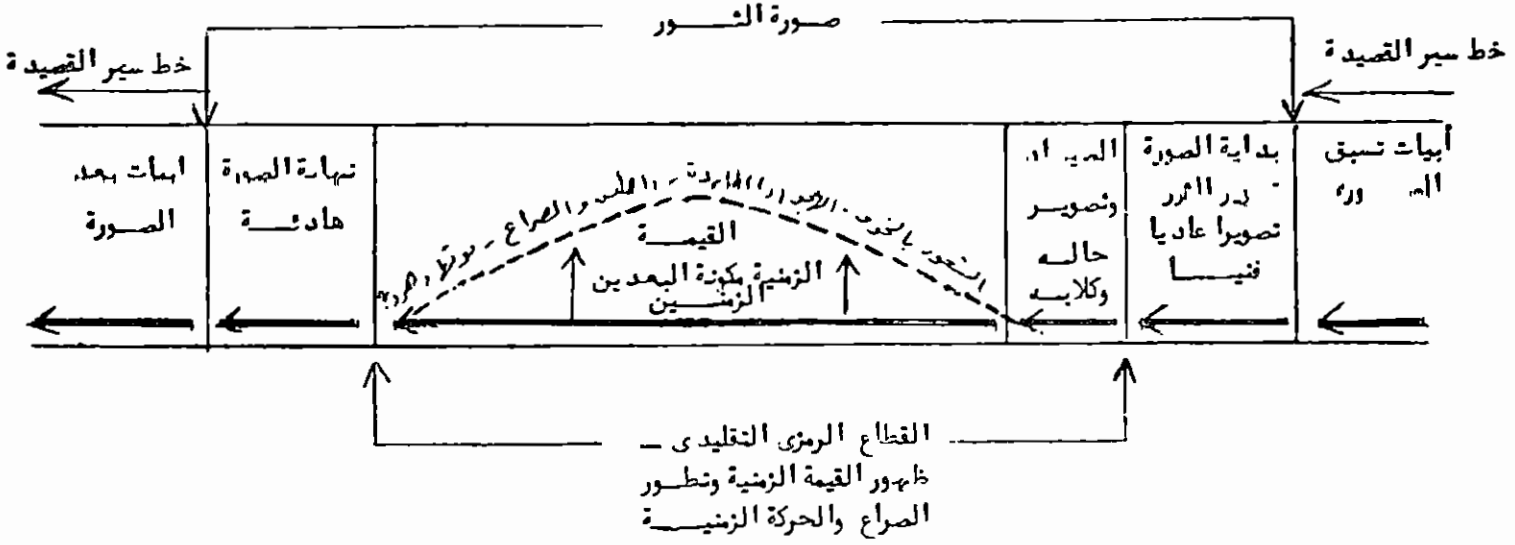
---

(١) ديوانه ٦٥ — ٧١ ، والمفضليات ١٣٨ — ١٤٠ .

فى حالة وجود القيمة الزمنية — أبعاد أكثر مما لو اكتفى الشاعر أو الناقد بالنظر إلى المنظر السطحى الخارجى فقط ، أى أنه كلما أغرق الشاعر هنا فى دقة التفصيلات وتتبع أحوال الثور ، ظهرت لنا أشياء بعيدة تدل على الزمن البعيد ، أو البعدين الزمنيين السابقين ، أى كلما اتجهنا إلى «الأصغر» دل ذلك على «الأكبر والأشمل» ، تماما كما رأينا فى تعبير الشاعر عن «سير الدهر» والأيام وتعاقب الليالى الذى كلما أظهر فيه الشاعر «الصغر» أو قصر المدة ، دل ذلك على الطول ، فنجدهنا — فى الثور — «استثبت الروع» ، فى تصوير حملاق العين عند الرعب ، ولا يكون هذا إلا ممن شعر بحالة قصوى من الخوف الشديد ، ثم إظهار جمال هذه العين وصحتها لإيضاح صورة الرعب فيها ، ثم عدو الثور وعدو الكلاب فى أثره ، فهو يطير وهى تطير وراءه ، ثم يهتز حمية وأنفا من الهروب من الكلاب ، فهو لايخشى الموت ، ولكنه يخشى العار فى موته ، فاتجه إلى الكلاب بقرنيه لما أيقن أنه لا مفر له من ذلك ، والقرنان عتيقان . وكأنهما رمحان يدافع بهما عن نفسه ، ونلاحظ «تعزيز» الصورة من آن لآخر بالقيم التى دخلت أيضا إلى الصورة فنجد «مخاوض غمرات الموت» ، «إن السلاح غداة الروع محمول» مما له صلة بخشية العار والهزيمة ، والحكمة الأخيرة منه تصبغ الموقف الصراعى الدامى العنيف بقيمة بطولية واضحة ، ثم يبدأ تصوير الطعن وكيف يحدث ووصلت القيمة الزمنية إلى أقصاها فى التعبير عن قمة الصراع بين الثور وأعدائه أو بين الحيوان وضربات القدر المميتة ، وانتهى هذا الصراع بانتصار الثور وهكذا وصل **التطور الزمنى** والحركة إلى نهايتها ، وصور الشاعر الكلاب التى بقيت مابين صريع وجريح ، ثم عاد إلى تصوير الثور ، وكان يكفيه أن يقف عند هذه النهاية التى تصور الانتصار ، **ولكن نهاية المعركة ليست هى**

نهاية الصورة ، فهو يريد إظهار معاناة هذا الثور وشدة تأثره بما لحقه من مصائب ومتاعب ، وكيف ظهر عليه الإعياء الشديد ، والقطعة الأخيرة فى الصورة من الروعة والتأثير بمكان ، لأن الشاعر أراد أن ينهى صورته «الثورية» نهايتها المطلوبة ، فصور الثور بعد المعركة وانتصاره وهو يعدو بعد تخلصه من الكلاب مستكملا فصول حياته المستمرة . فمنذ بدأ الشاعر بالثور قبل هذا القطاع وهو يركز على استكمال صورته — لا القطاع فقط — فكما بدأ فهو يختم بإظهار إعياء الثور ثم هبوط حركته شيئا فشيئا حتى أخذ حظه من الراحة ، ثم قام يعدو وحوله التراب لكى ينهى المنظر . وتكون صورة الثور كلها بما فيها على هذا النحو :

(انظر الصفحة التالية)


صورة الشعور
خط سير القصيدة
خط سير القصيدة
أبيات تسبق الصورة
بداية الصورة - تصويرا عاديا فنيا
العودة وتصوير حاله وكلابه
القيمة الزمنية مكونة البعدين الزمنيين
نهاية الصورة هادئة
أبيات بعد الصورة
القطاع الرمزى التقليدى ـ ظهور القيمة الزمنية وتطور الصراع والحركة الزمنية

وهكذا نرى مدى العلاقة بين الصورة والزمن، وكيف يربط الشاعر بينهما أو بمعنى آخر كيف نرى — نحن — دخول الزمن إلى الصورة الشعرية ، لأن الصورة فن قائم بذاته ، له أبعاده وله خصائصه، ولا شك أن الشاعر الجاهلى استطاع — بقدرته الفنية العالية — أن يبدع فى تلك الصورة وإظهار خصائصها على نحو يجعلها تظهر «شخصيّها » بغض النظر عن وجود الزمن من عدمه .

الخلاصة

١ — لم تكن الصورة الشعرية فى القصيدة الجاهلية مجرد نوع من صنعة الشاعر الجاهلى فى شعره ، بل كانت فنا على قدر كبير من العمق والدقة والتعقيد سواء فى نفسها ام فى ارتباطها بما حولها من عناصر القصيدة ، وسواء فيما تعطيه فى الظاهر أو ماتدل عليه فى الباطن أو فيما وراء النص ، وسواء فيما تكشف به ذات الشاعر من ناحية وروح الإنسان الجاهلى بعامة ، وفى عصره من ناحية أخرى .

٢ — تتنوع الصور فى القصيدة الشعرية الجاهلية من حيث الحجم ، فهناك الصورة التى يحتويها البيت ، وهناك الصور التى تتوزع فى عدة أبيات ، كذلك هناك الصور الجزئية التى هى بمثابة اللقطة المفردة ، وهناك الصور العامة التى تجمع عدة صور جزئية معا ولكن فى غير رابطة عضوية ، كذلك هناك الصور الكلية المترابطة جزئياتها ترابطا متماسكا . وبجانب هذا وذاك نجد الصور المتداخلة ، حيث تحتوى الصورة صورتين إحداهما أصلية والأخرى ثانوية تدعم الأولى . كذلك قد نجد الحكاية تميز بعض الصور عن بعض ، كذلك تتنوع الصور الجزئية من حيث التعبير والتأثير ، وكذا تتنوع الصور العامة الكلية والمتداخلة .

٣ — تلعب القيمة الجاهلية سواء الاجتماعية أو القتالية دورها فى إعطاء الصورة تأثيرها المطلوب وثراءها وخلودها فلم تكن صنعة الشاعر الجاهلى فى فنه تنفصل عن فكره ومبادئه النابعة من واقعه المكانى وبيئته ، وبالتالى استطاعت تلك الصور أن تعبر من داخل صنعتها عن روح الإنسان الجاهلى وعصره ، سواء فى السلم أم الحرب وأن تعطينا إيقاعا سائدا يعبر عن روح البطولة والسيادة والقيم الإيجابية فى الحياة .

٤ — لعب الزمان أيضا دوره القوى المؤثر فى الصورة — صنيعه فى كل نواحى الشعر الجاهلى — وأهم دور قام به هو تحويل الصور الحيوانية فى قصائد الرحلة ونحوها إلى صور رمزية ترمز إلى صنيع القضاء والقدر والصراع بين الحياة والموت وكفاح الأحياء فى سبيل البقاء ، كذلك قام الزمن بدور عضوى فى ربط أجزاء الصورة بعضها ببعض وتحويلها من صورة عامة ذات جزئيات منفصلة إلى صور كلية مترابطة ترابطا عضويا . كذلك قام بدوره فى ربط الصورة بما جاورها من صور أخرى قد لا يبدو بينها علاقة فى الظاهر وبالتالى فهو — أى الزمن — يسهم فى عضوية العمل الفنى بعامة ، وعليه فعضوية الصورة قدر ما تتوقف على «رمزيتها» ، تتوقف أيضا على وضعها داخل القصيدة . كذلك فإن الزمن قد أثرى الصور الشعرية ، وجعلها تحمل أكثر من بعد ، ولكن وجود الزمن داخل الصورة وتأثيره فيها على هذا الوجه لا يعنى أنه يصنع الصورة فالصورة فن قائم بذاته وموجودة قبل دخول الزمن إليها ، ولذلك فنهاية تأثير الزمن فى الأبيات التصويرية لا يعنى نهاية الصورة .

وهنا استطاعت الصورة الشعرية الجاهلية أن تعبر — عن طريق الزمن — عن فكر الشاعر الفلسفى التأملى فى الحياة والكون .

٥ — استطاعت الصورة الشعرية أن تعكس لنا حياة الجاهلية ، وأن تصور جميع نواحيها من لهو ومتع وحرب وقتال وتجوال فى البوادى والقفار ، فقد أظهرت لنا العلاقة بين الإنسان وحيوان الفلاة .

ولذا اعتبرت الصورة الشعرية سجلا حيا مصورا لحياة هؤلاء الجاهليين بكل ماتشمل .

٦ — دلتنا الصورة الشعرية الجاهلية بما فيها من دقة تصويرية وتنويع وألوان وأصوات وعمق فنى وحس جمالى على مدى اهتمام الشاعر الجاهلى

بالجمال فى الطبيعة ، ومدى تصورها بكل ماتحوى من جماد ونبات وحيوان ، فقد أدخل الشاعر الجاهلى الطبيعة فى شعره كاشفا جوهرها بفنه الراقى الذى يبحث الجمال لذات الجمال ، وليس أدل على ذلك من ربط المرأة بالطبيعة ورؤيتها خلالها ، فإظهار الجمال فى حيوان الصحراء مثلا لا يتم إلا عن طريق المرأة ، وكذلك تصويره لجمال المرأة لا يتم إلا عن طريق هذا الحيوان وهكذا .

٧ — استطاع الشاعر الجاهلى كفنان أن يبرز ذاته وشخصيته — فى طريق رد فعله نحو البيئة — من خلال صوره ، فهو مع تصويره للحياة التى يحياها هو وغيره ، ومع مشاركته فى موضوع الصورة وغيره أيضا ، ومع استخدامه نفس الألوان والأصوات والمناظر ، مع هذا كله لم يفقد ذاتيته التصويرية ، وسمته التى تميز شاعرا عن آخر ، وبذلك استطاع من خلال الجماعية أن يحقق ذاتيته الفنية ، تماما مثلما حقق ذاتيته من خلال القيم العامة القبلية ، فكل شاعر جاهلى له طريقته الخاصة فى التصوير ، وله استخدامه المميز لعناصر صوره الشعرية ومكوناتها .

٨ — لا تنفصل صنعة الصور عن القيم الاجتماعية ، ولا ينفصل فكر الشاعر الجاهلى أيضا عن المكونات الفنية الأخرى فى القصيدة من لغة وعبارة وموسيقا ، فيقوم كل بدوره فى إخراج الصورة ، وبذا كانت الصورة مع تلك العناصر تشكل وحدة تامة لا انفصام فيها فى تكوين العمل الفنى برمته .

٩ — إن دراسة الصور الشعرية الجاهلية — على نحو ما عرضنا فى هذا الفصل — تدلنا على أن الشاعر الجاهلى حقق كثيرا من خصائص الصور كما يراها النقاد فى العمل الفنى الحديث ، وخاصة من حيث الربط بين الفكر والصورة ، ومن حيث ارتباط الفن الشعرى بالفنون الجميلة الأخرى وخاصة التصوير

(الرسم) ، فمن ناحية الربط بين الفكر والصورة ، فقد استطاع الشاعر الجاهلى أن يعرض فلسفته ونتائج تأمله من خلال الصورة ، وهذا من صفات الصور الحديثة والتى يشترط فيها أيضا أن تعبر عن فكر الإنسان فى عصره وروحه بعامة من خلال فكر الشاعر الذاتى ، واستطاع الشاعر الجاهلى أيضا أن يجسد اللوحات الفنية الحية فى الطبيعة داخل إطار من الألفاظ والعبارات ، وذلك عندما جعل تلك اللوحة الفنية أو المنظر داخل القصيدة أشد أثرا مما لو رأيناه فى الطبيعة .

هذا كله يدلنا على مدى تفوق الشاعر الجاهلى فى التصوير الفنى فى ذلك العهد البعيد .