Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 51, No. 1, 2024

Deanship of Scientific Research

The Narrative Structure and its Relationship in Constituting the Poetic Vision of Al-A'sha (Gaffyiah and Lamiyyah) as a Model

Adnan Ali Al-Shriem *

Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Irbid National University, Jordan.

Received: 14/3/2022
Revised: 7/11/2022
Accepted: 27/02/2023
Published: 30/1/2024

* *Corresponding author:*
dradnanalshriem@yahoo.com

Citation: Al-Shriem, A. A. (2024). The Narrative Structure and its Relationship in Constituting the Poetic Vision of Al-A'sha (Gaffyiah and Lamiyyah) as a Model. *Dirasat: Human and Social Sciences*, *51*(1), 484–502.
https://doi.org/10.35516/hum.v51i1.558

© 2024 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: The research aims to analyze the elements of the narrative structure in the poems of Al-Asha, namely Gaffyiah and Lamiyyah. It aims to study art painting, as an aesthetic stylistic phenomenon, through which the anecdotal narrative structure is formed. It also aims to reveal the connotations of this structure and its role in achieving (organic text unity) and shaping the poet's vision.

Methods: The study relied on analyzing the elements of the narrative structure in the two poems of Al-Asha (Gaffyiah and Lamiyyah), revealing its aesthetics, and linking its symbolic connotation with the parts of the poem; to prove the poet's vision.

Results: The research concluded that the narrative structure in the poems consists of the elements of the artistic story: event, characters, setting, dialogue, plot, and solution. The study also concluded that the poet relies on two stylistic techniques in constituting the art painting, namely the rhetorical technique (representative analogy) and a narrative-story technique. The analysis found profound moral implications in the narrative structure, representing the poet's psychological struggle in the first poem, and serving as an objective portrayal of the poet's journey toward a new life in the second poem. Establishing connections between the narrative structures and poem components contributed to developing and conveying the text's overarching idea.

Conclusions: The research concluded that the narrative structure represented an advanced stylistic and aesthetic phenomenon for Al-Asha. He creates a growing graphic scene, encompassing elements of the story. It can also represent an effective new reading of the poem.

Keywords: Narrative structure, artistic image, stylistics, organic unity.

"البِنيةُ السَّرديَّةُ وعلاقتُها في تَشَكُّلِ الرُّؤيةِ الشِّعريَّة: قصيدتا الأعشى (القافيَّة واللاميَّة) أنموذجًا"

عدنان علي الشريم*

قسم اللغة العربيَّة وآدابها، كليَّة الآداب والفنون، جامعة إربد الأهليَّة، إربد، الأردن.

ملخّص

الأهداف: يهدف البحث إلى تحليل عناصر البنية السَّرديَّة في قصيدتي الأعشى (القافيَّة واللاميَّة). وهو يهدف إلى دراسة اللوحة الفنيَّة الممتدة، بوصفها ظاهرة أسلوبيَّة جماليَّة، تتشكَّل من خلالها البنية السَّردية القصصيّة. كما يهدف إلى الكشف عن دِلالات هذه البنية ودورها في تحقيق (وَحْدَة النَّص العضويَّة)، وتشكيل رؤية الشَّاعر.

المنهجيَّة: اعتمد البحث على تحليل عناصر البنية السردية في قصيدتي الأعشى (القافيَّة واللاميَّة)، والكشف عن جمالياتها، وربط دلالتها الرمزية مع أجزاء القصيدة؛ لإثبات رؤية الشاعر.

النتائج: انتهى البحث إلى أنَّ البنية السَّرديَّة في القصيدتين، تتكون من عناصر القصة الفنية: الحدث، والشخوص، والمكان والزمان، والحوار، والعقدة، والحل. وقد توصَّل البحث إلى أنَّ الشاعر يرتكز في بناء اللوحة الفنية الممتدة، على تقنيتين أسلوبيتين: تقنية بلاغية (التشبيه التمثيلي)، وتقنية سردية- القصة. ثم انتهى إلى أن البنية السردية تنطوي على دلالات معنوية عميقة؛ فهي تعكس أزمة الشاعر في بحثه عن توازنه النفسي في القصيدة الأولى، وهي معادل موضوعي للشاعر في رحلته نحو حياة جديدة في القصيدة الثانية. وقد ساعد ربط البُنى السَّردية وعلاقاتها مع أجزاء القصيدة، في تحقيق فكرة النص وبنائها المتنامي.

الخلاصة: خلص البحث إلى أن البنية السَّرديَّة، تمثِّل ظاهرة أسلوبية وجمالية متقدمة عند الأعشى؛ إذ يخلق مشهدًا تصويريًّا متناميًا، يشتمل على عناصر القصَّة الفنيَّة، ويمكن أن تمثِّل قراءة جديدة ومؤثرة للقصيدة.

الكلمات الدالة: البنية السَّرديَّة، اللوحة الفنيَّة، الأسلوبية، الوَحْدَة العُضويَّة.

تمثل البنية السرديَّة (القصة) تقنيَّة فنيَّة أسلوبيَّة في بناء ما تعرف بـ (صورة الحدث)، وهي صورة يوظِّفها الشاعر الأعشى في العديد من نصوصه الشعرية. ويحاول البحث تحليل مقومات البنية السردية والبحث عن دلالاتها وعلاقاتها وأبعادها الجمالية، وعلاقة هذه البنى في تُشكِّل رؤية النص الشعري. وقد لاحظ الباحث أن الشاعر الأعشى كان معنيًّا، بتوظيف (صورة الحدث)، أو كما يسمِّيها البحث بـ" اللوحة الفنية الممتدة"، وهي لوحة فنية لها من الامتداد وعناية الصياغة في إيضاح (المشبَّه به)، إضافة إلى ما تنطوي عليه من أسلوب السرد القصصي أو الحكاية، إذ تتعدد الحوادث والشخوص وتتشابك وتتصارع مع وجود المفاجأة والصراع والعقدة والحل، وعلاوة على هذا تتجلَّى الأبعاد الحركية والصوتية واللونية التي تضفي على المشهد التصويري مزيدًا من الحيوية والدرامية. وقد لاحظ الباحث تعدد هذه اللوحات في النص الشعري الواحد، فينطوي على لوحتين أو ثلاث لوحات في مجمل المساحة الكلية للنص الشعري.

ويحاول البحث تثوير بعض التساؤلات والقضايا التي شغلت اهتمام العديد من الباحثين ممن اشتغلوا على دراسة وتحليل النص الشعري القديم. ومن هذه التساؤلات: هل يفتقد النص الشعري القديم، على وجه الحقيقة، إلى الوحدة الموضوعية، وبالتالي يفتقد إلى ما يعرف بالوحدة العضوية؟ وهل يمكن الجزم بأن الشاعر القديم ظل عجزًا عن تحقيق هاتين الوحدتين للقصيدة العربية القديمة؟ وهل يمكن الربط بين أجزاء القصيدة عبر إيجاد العلاقات الدالة والأبعاد الرمزية التي تنطوي عليها هذه الوحدات وفق منطق النص الشعري؟ وهل نكتفي بالوقوف على وحدات النص وقفة سطحية، دون استبطان دلالاتها وأبعادها الرمزية، وبالتالي إعادة بناء النص بناء تداخليا تنسجم فيه اللوحات الفنية انسجامًا تكامليًّا، ويكشف، في الوقت ذاته، عن رؤية الذات الشاعرة؟

ومن هنا، يحاول البحث أن يجيب عن هذه التساؤلات وغيرها؛ لإثبات بنائية القصيدة الجاهلية، التي تُعرف بالوحدة العضوية والموضوعية للقصيدة العربية، وتفنيد ما سعت إليه بعض الدراسات من الترويج إلى فكرة "التفكك الموضوعي" أو ما يُعرف بخلو القصيدة العربية القديمة من الوحدة العضوية التي تتأسس على "وحدة الموضوع". وذلك في محاولة دراسة البنية السردية التي تجلَّت عبر لوحات فنية ممتدة ومتعددة في بنية النص الواحد، وعلاقة هذه البُنى في الكشف عن الرؤية الشعرية التي ينطوي عليها منطق النَّص الكلّي.

وقد ارتكز البحث على العديد من الدراسات السابقة التي أفاد منها في إضاءة بعض جوانبه، وهي، في مجملها، وجهَّت عنايتها لدراسة الصورة الفنية في الشعر العربي القديم، ولعلَّ من أبرزها: دراسة نورثروب فراي، (1973). "طريق الإسراف"، في الأسطورة والرمز مبادئ نقدية وتطبيقات خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقدا، ودراسة إبراهيم عبد الرحمن محمد (1979) وعنوانها: "الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية". ودراسة "نصرت عبد الرحمن" (1982) وعنوانها: "الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث". ودراسة سعد إسماعيل شلبي (1982)، وعنوانها: "الأصول الفنية للشعر الجاهلي". ودراسة عبد القادر الرباعي (1984) وعنوانها:: الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق". ودراسة أحمد محمد النجار (1990)، وعنوانها: "تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي"، وغيرها من جهود الدارسين. وقد لاحظ الباحث أن مجمل هذه الدراسات، قد عرضت للصورة الشعرية في إطار محددات المفهوم أو الشكل أو الموضوع أو الدلالة، أو في إطار الموروث الشعري، أو غيرها من المحددات. وقد توقفت عند ظاهرة القصة في القصيدة العربية، كقصة الحمار الوحشي، والنعامة والظليم، والناقة، والفرس وغيرها، وذلك في إطار الاستدلال الجزئي على هذه المحددات. ويأتي هذا البحث ليسلط الضوء على بنائية الصورة الفنية التي استحالت في نهاية المطاف إلى لوحات فنية ممتدة كما هي عند الأعشى، ومحاولة الكشف عن العلاقات الناشئة بين هذه اللوحات وأجزاء القصيدة الأخرى في قراءة نصية موجَّهة.

وقد انتظم البحث في مقدمة، وتوطئة، يعقبها قراءة تحليلية لقصيديتي (القافية واللامية). ثم تحليل البنى السردية التي يتكون منها النص. وقد تناول البحث العلاقة التوافقية بين اللوحات الفنية الممتدة في النص الواحد. وأخيرًا، ينتهي البحث إلى خلاصة، اشتملت على أبرز النتائج والتوصيات التي انتهى إليها البحث، وقائمة المصادر والمراجع.

وأمَّا ما يخصُّ المنهج، فإنَّ الباحث يستخدم المنهج الوصفيَّ التَّحليليَّ في قراءة مكوِّنات النَّص الشِّعري، بالإضافة إلى الانفتاح على المنهج البنيوي والسيميائي؛ للكشف عن التَّقنيات السردية، والأبعاد الدلالية الناشئة بين وحدات ومكونات بنية النَّص الشعري، في ضوء تحليل الخطاب الشِّعريّ.

توطئة

ما زالت الصورة الفنية تحظى باهتمام النقاد الحديثين الغربيين والعرب على حدٍّ سواء؛ وذلك من خلال محاولاتهم المستمرة في قراءة النص الأدبي؛ فقد أبرزت جهود هؤلاء النقاد قدرة الصورة الفنية على الكشف عن الدلالات العميقة التي تسهم بدورها في الكشف عن الرؤية الشعرية التي ينطوي عليها النص الشعري. ومن هنا، تُشكِّل دراسة الصورة الشعرية وتحليل عناصرها وعلاقاتها ودلالاتها في بنية القصيدة، أداة جمالية فاعلة في فعل القراءة. وليس أدلُّ على أهمية دراسة الصورة الفنية، من أنها قادرة على "كشف وتجسيم العالم الروحي الإنساني المختزن في وجدان الشاعر وإخراجه ممزوجًا بعالم الحس في نظام فريد يعطي الشعر بعدًا معنويًّا أكمل وأشمل". (الرباعي،118،1995). وفي هذا الصدد يذهب الناقد "مدلتون موري"(Murry J. Middleton) إلى القول:"لا يكون الأديب المبدع تعميميًّا أو تجريديًّا وإنما على قدر تفكيره يكون موقفه من الحياة عاطفيا بصفة غالبة، ففي القطعة

الأدبية تشاطر أفكار الشاعر عواطفه الكامنة بالموضوعات الشاخصة، أكثر من مشاطرتها لعقليته المنطقية، فمن وفرة المدركات الحسية مع الأدوار العاطفية المصاحبة تنبثق الصفة المعنوية للحياة ككل". (Murry. 1973, p.24).

ويجدر التوقف هنا، عند منطلقات ثلاثة رئيسة، تُشكِّل في مجملها محددات البحث التي يرتكز عليها فعل القراءة، وهي: البِنية السَّردية، واللوحة الفنيَّة الممتدة، وتَشَكُّل الرُّؤية الشِّعريَّة. وفيما يتعلق في البنية السردية، فإن البحث ينطلق من أهمية دراسة البنية السردية بوصفها "ضرورية لكل بحث نقدي يعيد النظر في مفهوم الشكل ليمارس قراءة النصوص، أو ليؤوِّلها مستهدفًا المعنى في جسده اللغوي وبنائه الفني".(العيد،2010، 10). وقد لاحظ البحث أن الشاعر يتكئ على تقنية سردية قصصية في بناء "لوحته الفنية الممتدة"، وقد توافرت لهذه التقنية السردية كل مقوماتها الفنية، حيث تتعدد الحوادث والشخوص وتتشابك وتتصارع مع وجود المفاجأة والصراع والعقدة والحل، وعلاوة على هذا كلِّه، تتجلى في هذه البنية السَّردية، الأبعاد الحركية والصوتية واللونية، التي تضفي على المشهد التصويري مزيدًا من الحيوية والدرامية، وهي ما تحاول الدراسة تجلية دلالاتها وعلاقاتها وأبعادها الجمالية في فعل القراءة. ومن هنا، يذهب أحد النقاد إلى "أن هذا النوع من التصوير يشكل بذرة صالحة لما يعرف بالتصوير القصصي، فكلما باعد الشاعر المسافة بين طرفي التشبيه كان ذلك أدعى لإخصاب هذه البذرة وإنباتها".(محمد، 241،1979).

وأما ما يتعلق بـ"اللوحة الفنية الممتدة"، فهو يشكل محور البحث ومنطلقة الرئيس، إذ شكلت هذه "اللوحة"، من وجهة نظر البحث، ظاهرة فنيَّة جماليَّة، ولاسيَّما أنَّنا بصدد دراسة ثمرة، هي من أكثر ثمار الصُّورة الفنيَّة في بنية القصيدة العربيَّة الجاهليَّة. ولعلَّ هذه الظاهرة الفنية، استحالت، في بداية الأمر، إلى لوحات فنية غاية في الإتقان وحسن السَّبك والصِّياغة، على أيدي كبار الشعراء الجاهليين، الذين "اشتهروا بالريادة والأصالة أو وصفوا بأنهم عبيد الشعر والقائمين على عموده وأصوله الراسخة أمثال امرئ القيس، وعلقمة بن عَبَدة، وأوس بن حجر، والنابغة الذبياني، والأعشى،...". (النجار. 6،1990).

ولأن هذا البحث معنيٌّ على نحو أساسي بدراسة ظاهرة البنية السردية تتشكل منها اللوحة الفنية الممتدة/ صورة الحديث، كان من الضروري أن نضع تصورًا واضحًا لهذا المصطلح، ولكن تجدر الإشارة هنا، إلى أن بعض النقاد العرب الحديثين، قد أشاروا إلى مصطلح (اللوحة الفنية الممتدة)، ولكن بمسميات مختلفة؛ فيسميها إبراهيم عبد الرحمن "صورة الحدث" أو "صورة الموقف"، فقد جاء في تقسيمه للصورة الفنية إلى قسمين، الأولى: صور جزئيَّة، والأخرى صور كُلِّيَّة، إذ يقول:"والأخرى، صور كليّة أو قل لوحات عامة تؤدي فيها الصور التشبيهية الجزئية وظيفة بنائية بعينها، إذ تتحول إلى لبنات في هذا البناء التصويري المتكامل، أو هذه اللوحة الممتدة على مساحة زمنية ومكانية واسعة- وهي لوحات يبنيها الشعراء عادة من قص الأحداث وحكاية المواقف؛ وهو ما يعرف اصطلاحًا بـ"صورة الحدث" أو "صورة الموقف". وهو ضرب من التصوير يغلب على شعر المتأخرين من شعراء الجاهلية من أمثال زهير والأعشى وغيرهما من شعراء المرحلة القريبة من ظهور الإسلام- وقد انتقل هذا اللون من التصوير القصصي إلى شعراء الغزل في العصر الأموي، ونما على أيديهم نموًا واضحًا، على نحو ما نجد في شعر عمر بن أبي ربيعة، وعبيد الله بن قيس الرقيات، والأحوص والعرجي وغيرهم من الشعراء الغزليين".(محمد، 1979، 197- 198). أما الناقد زكي نجيب محمود، فقد اقترح مصطلح "اللوحة" بدلا من مصطلح "الصورة الفنية"؛ وذلك لارتباط المصطلح الأخير، من وجهة نظره، على نحو أو بآخر بدلالات بلاغية قديمة قتلت روح الشعر. (محمود، 1963، 200-201). وقد أشار الناقد نصرت عبد الرحمن في معرض حديثه عن الصورة والتشبيه، إلى مفهوم اللوحة الفنية الممتدة، إذ يقول:" وقد نرى التشبيه قصيرًا، وقد نجد المشبه به طويلًا جدًا، فقد شبه لبيد مثلًا الناقة في معلقته بمشبه به ضم ثمانية وعشرين بيتا".(عبد الرحمن، 183،1982).

وقد أطلق بعض النقاد الغربيين على "اللوحة الفنية الممتدة" مصطلح "التشبيه الهوميريّ" نسبة إلى هوميروس صاحب الإلياذة والأوديسَّة. (Schreiber. S. M. 1965, p53). أما صاحبا معجم "Literary Terms"، فقد أطلقا على اللوحة الفنية الممتدة مصطلح "الليجورة" أو "اللغوريا" (Allegory)، وهي كما يعرفانها: "حكاية أدبية موسَّعة تستخدم شخوصًا أو أوضاعًا حديثة تخترعها كي ترمز بها لأفكار مجردة. وهي أيضا ذات طبيعة بنائية إذ إن الفرق بينها وبين الحكاية العادية أن مستوى الأخيرة يظل في إطار التسلية بينما يرقى مستواها هي إلى أن يصبح بناء وجوديًا للأفكار والحوادث". (Beckson. 1985. PP 8-9).

وأما هيرمان نورثروب فراي (Herman Northrop. Frye- 1912-1991)، فقد وصف قصائد "وليم بليك" الأسطورية، "بأنها "ليجورة"، وهي قصص رمزية تخاطب القوى الفكرية...، [ثم يتابع فراي قوله]: وإذا قرأنا "ملتون" و" أورشليم" كما أراد بليك لنا أن نقرأهما، فإننا لا نقرأهما بالمعنى التقليدي المعروف أبدا: إننا نحدِّق في متوالية من اللوحات، معظمها مصوَّر. ونحن نرى بالطبع أن توالي اللوحات المصورة إنما هو طريقة غير ملائمة، فضلا عن أنها ثقيلة لا تطاق، لتقديم قصيدة طويلة همها الأكبر السرد القصصي". (فراي، 1973، 10، 13).

وقد لاحظ الباحث أن الأعشى في قصيدتيه اللتين وقع عليهما الاختيار وهما: (القافية) و(اللامية) كان معنيًّا، من ناحية، بتوظيف اللوحة الفنية الممتدة، التي لها من الامتداد وعناية الصياغة في إيضاح (المشبَّه به)، إضافة إلى ما تنطوي عليه من أسلوب السرد القصصي أو الحكاية، حيث تتعدد الحوادث والشخوص وتتشابك وتتصارع مع وجود المفاجأة والصراع والتعقيد والحل، وعلاوة على هذا تتجلَّى الأبعاد الحركية والصوتية واللونية التي تضفي على المشهد التصويري مزيدًا من الحيوية والدرامية. وقد أطلق الناقد "سعد إسماعيل" على هذا النوع من التصوير بـ"التصوير القصصي، وفيه ينسى أو يتناسى الشاعر المشبه ويشغل نفسه بالمشبه به، فيعرض له من جوانب متعددة، ويرسم له صورة ممتدة. ولو أن شاعرًا قد أطال أبو باعد بين

الطرفين لرأينا عملا شبه قصصي، ولكن عمله هذا جدير بأن يطلق عليه هذا الاسم "التصوير القصصي". (شلبي، 1982، 103). والشاعر الأعشى، من ناحية أخرى، كان معنيًّا بتعدد اللوحة الفنية الممتدة في بنية النص الشعري الواحد، لتشتمل القصيدة الأولى (القافية) على لوحتين ممتدتين هما: "لوحة الظبية"، و"لوحة الثور الوحشي"، والقصيدة الثانية (اللامية) كذلك على ثلاث لوحات فنية ممتدة، شكَّلت في مجملها الرقعة النَّصية بأكملها، وهي على التتابع: "لوحة الظبي" و"لوحة العسل" و "لوحة الثور الوحشي".

ويحاول البحث الكشف عن الرؤية الشعرية التي تنطوي عليها بنية النَّص الشِّعري، وذلك عبر مستويين هما: البنية السطحية (النَّص الظاهري)، والبنية العميقة (النَّص الباطني)، إذ توجّه هذه القراءة فعلها نحو محتوى النَّص الظاهري أو ما يسمى "بالبنية السطحية" من دالات قد تمكّن من الكشف عن هذه الرؤية، وهي غالبًا ما تستتر في المحتوى الباطني للنَّص أو ما يسمَّى "بالبنية العميقة" له. ولعلَّ القراءة هنا، تحاول سبر أغوار اللوحة الفنية التي تعددت في بنية النص؛ بغية الكشف عن مدلولاتها المعنوية التي تنطوي عليها، وربط هذه المدلولات والوشائج التي تخلقها هذه اللوحات مع أجزاء النص الأخرى، كما يفرضه منطق النص نفسه.

والبحث إذ ينطلق من تحليل اللوحة الفنية الممتدة في هاتين القصيدتين، فهو يُحتِّم علينا، في الوقت ذاته، أن نعيد النظر في بنائية هذا النص، وهو ذاته الأمر الذي شكَّل دافع البحث الرئيس، ولاسيما أننا إزاء دراسة نَصَّيْن لهما خصوصية القصيدة الجاهلية من الناحية البنائية. وفي هذا الصدد يذهب الناقد عبد القادر الرباعي إلى القول:" بناء القصيدة الجاهلية ليس بناء قائما على الترتيب المنطقي الذي يفرض تسلسلًا عقليًا مدروسًا ولكنه بناء تداخلي تتوحد فيه العناصر المتوافقة والمختلفة والمتضادة فتعيش معًا انسجامًا تكامليًا، التفاعل الدينامي بين الصور والكلمات بعضها مع بعض، وغالبًا ما يكون محور هذا التفاعل شخصية بطولية (كالشاعر والحصان والثور... الخ) تجسد رؤيا الشاعر الجاهلي التي استندت غالبًا إلى الثنائيات المتضاربة في الكون والوجود. فإذا رأت أو أحدثت تهدمًا في مكان ما التفتت أو أنشأت حياة جديدة في المكان نفسه أو في مكان غيره.".(الرباعي،1995، 153). ولعل ما ذهب إليه الناقد الرباعي يقودنا إلى محاولة إثبات بنائية القصيدة الجاهلية، التي تُعرف بالوحدة العضوية والموضوعية للقصيدة العربية، وتفنيد ما سعت إليه بعض الدراسات من الترويج إلى فكرة "التفكك الموضوعي" أو ما يعرف بخلو القصيدة العربية من الوحدة العضوية التي تتأسس على "وحدة الموضوع". وهو ما يذهب إليه أحد النقاد إذ يقول:" لم تتوافر في قصائدهم الوحدة العضوية القائمة على وحدة الموضوع ووحدة الجو النفسي، والتي تتتابع فيها الأفكار في تسلسل وترابط، والتي تتدرج فيها المشاعر على نحو من التماسك. ونَدُرَ أن تكون في قصائدهم الطويلة وحدة موضوعية بحيث يعنى الشاعر بموضوع واحد يخلص له، ويهبه أفكاره، ويربط بين جزئياته برابط محكم... موضوعات تتوالى جنبًا الى جنب- على ما بينها من تنافر أو تباعد- فأتت القصيدة على هذا الطراز غالبًا. لا يشدُّ أبياتها فكرة ولا يُنَسِّقُ بين أجزائها موضوع". (شلبي، 1982، 86). ولكن، لا يبدو الأمر على هذا النحو من المغالاة والتعسف في الحكم على القصيدة العربية بخلوها من الوَحدتين العضوية والموضوعية، وإنَّما ينبغي الكشف عن الدِّلالات الرَّمزيَّة لشرائح النَّص التي تبقى متوارية خلف هذه الشرائح، وهو فعل يحتاج إلى نظرة عميقة وشمولية تتجاوز ظاهر النَّص إلى بنيته العميقة، علاوة على محاولة الربط بين رمزيات كلِّ وَحْدَة من وَحَدَات القصيدة، من خلال خلق الأبعاد العلائقيَّة التي يفرضها منطق النص الكلي. فما على الشاعر من لوم إن هو استطرد إلى مثل هذه اللوحات التصويرية ما دامت تخدم غرضه الأصلي، ويرتبط، في الوقت ذاته، ارتباطًا عضويًا بأفكار القصيدة، وهو ما يمكن تبيُّنه بمزيد من التأمل؛ "فلا خلل ولا اضطراب بسبب هذه الاستطرادات الفنية كما يزعم بعض الباحثين". (هادي،427،1975).

قراءة القصيدة (القافيَّة)، ومطلعها:

قَطَعَ الـوُدَّ والصَّفاءَ الفِـــــرَاقُ واشتياقًـا إذْ الخُـدُوجُ تُسَـــــاقُ[1]

(انظر: ثبت القصيدة، (ديوان الأعشى، 256).

لقد انتظمت قصيدة الأعشى (القافية) في ثلاث وَحَدَاتٍ بنائية، تُمثِّل كلُّ وَحْدَةٍ منها تمفصلًا بنائيًّا يتعاضد ويتناغم مع غيره من التَّمفصلات الأخرى؛ لتشكل مجتمعة وَحْدَةً بنائية هي أقرب إلى التماسك والبناء المحكم منه إلى هذا التقسيم الذي يبدو تعسفيًّا في كثير من الحالات. وهذه الوحدات هي على النحو الآتي:

- **الوحدة الأولى: رحيل المحبوبة، ووصف الشاعر لهذه المحبوبة**، وتمتد من البيت الأول إلى البيت الثامن عشر.
- **الوحدة الثانية: وصف الصحراء ووصف الناقة التي تقل الشاعر في رحلته عبر هذه الصحراء**، وتمتد من البيت التاسع عشر إلى البيت الرابع والثلاثين.
- **الوحدة الثالثة: الاشتياق والافتخار بقبيلة الشاعر**، وتمتد من البيت الخامس والثلاثين إلى نهاية القصيدة.

أما اللوحة الفنية الممتدة موضوع الدراسة، فقد انطوت القصيدة على لوحتين فنيتين ممتدتين، سنعرض لهما في هذه الدراسة، حيث جاءت الأولى وهي (لوحة الظبية) ضمن نسيج الوحدة البنائية الأولى، لتشكل مقدمة القصيدة، أما اللوحة الفنية الثانية، فهي لوحة (الثور الوحشي)، وقد جاءت ضمن نسيج الوَحْدَةِ البنائية الثانية.

أولًا: اللوحة الفنيَّة الأولى (لوحة الظبية):

يمهّد الشَّاعر لهذه اللوحة الفنيَّة بعدد من الصُّور البلاغية (البسيطة)، التي تعتمد على طرفيّ التشبيه: (المشبه) و(المشبه به)، وهي ما ذهب بعض النقاد المعاصرين إلى تسميتها، بـ "الصورة المفردة البسيطة، وهي بهذا المعنى أبسط مكونات التصوير، إذ من خلالها يمكن دراسة الصورة الشعرية من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدد، وهي كذلك يمكن أن تدخل في تركيب بناء الصورة المركبة، وتأتي أهمية الصورة البسيطة من حيث قدرتها على ترجمة المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية". (أبو إصبع، 1979، 42).

إذن، فثمة ظاهرة أسلوبية تتمثل في حشد الصور البلاغية المفردة والبسيطة التي يصف بها الشاعر محبوبته " قُتيلة" وذلك قبل الولوج إلى اللوحة الفنية الرئيسة. وقد توزَّعت هذه الصور في أربعة أبيات هي:

6. يَومَ أَبْدتْ لَنَا قُتَيْلَةُ عن جِيْـ ـدٍ تَلِيـعٍ تَزِيْنُهُ الأَطْواقُ
7. وَشَتْيتٍ كالأُقْحُوَانِ جَلَاهُ الـ ـطَّلُّ فِيهِ عُذُوبَةٌ واتِّسَاقُ
8. وأَثِيْثٍ جَثْلِ النَّبَـاتِ تُرَوِّيـ ـهِ لَعُوبٍ غَرِيْـرَةٌ مِفْنَاقُ
9. حُرَّةٌ طَفْلَةُ الأَنَامِـلِ كالدُّمْـ ـيَةِ لا عابسٌ ولا مِهْزَاقُ

فالشاعر هنا، يبدأ بوصف جيد المحبوبة "بأنه جيد تليع" وهي صفة (لعنق الغزال الطويلة) استعارها الشاعر ليصبغها على عنق محبوبته، ولعل الشاعر، في هذه الصورة البلاغية البسيطة، يوطئ مسبقًا إلى لوحته الرئيسة (لوحة الظبية)، ثم ينتقل إلى تشبيه أسنان محبوبته التي تفرقت في ثغرها "بنور الأُقحوان" الناصع، الذي جلاه الندى وأزال ما عليه من غبار فأشرق زاهيًا له بريق. وتأتي الصورة البلاغية الثالثة التي يشبه بها الشاعر "شعر محبوبته الغزير" (بالنبات الكثيف) وهي صورة تنطوي على أنوثة مكتملة لدى هذه المحبوبة. أما الصورة الرابعة والأخيرة، فهو يصف محبوبته بالحرة وهي تنطوي على أصالة هذه المحبوبة، فأناملها بضَّة وهي كالدُّمية (التمثال والصورة) في الحسن والجمال. ولعلَّ الجدول الآتي يوضح عناصر هذه التشبيهات ومادتها:

الجدول (1): عناصر التشبيهات ومادتها في البنية السردية الأولى (لوحة الظبية)

المشبَّه	المشبَّه به	مادة المشبَّه به	وجه الشَّبه
جيد المحبوبة	تليع (جيد الظَّبية)	الطبيعة الحيوانية/الظَّبي	الطول والحسن
أسنان المحبوبة(شتيت)	الأقحوان	الطبيعة النباتية	العذوبة والاتساق
شَعر المحبوبة (أثيث)	جثل النبات	الطبيعة النباتية	الغزارة والكثافة
الأنامل	الدُّمية/التمثال والصورة	الطبيعة/ الجمادات	الحُسن والجمال

فالشاعر، كما يبدو لنا في الجدول الآنف، يوظِّف معطيات الطبيعة ليصبغها على هذه المحبوبة كاشفًا عن مفاتنها الحسيَّة والجماليَّة، وهو أمر يكشف مدى تعلُّق الشَّاعر وانجذابه إلى هذه المحبوبة، هذا من ناحية، وهو يُوطِّئ، من ناحية أخرى، إلى خلق اللوحة الفنية الرئيسة، وذلك من خلال الإشارة الصَّريحة والمباشرة في صورته البلاغية الأولى حيث يُشبِّه جِيد محبوبته بجيد الظَّبي (التَّليع).

- **أبيات اللوحة الفنية الأولى (لوحة الظبية):**

10. كَخَذولٍ تَرْعَى النَّواصِفَ مِنْ تَتْـ ـلِيْثَ قَفْرًا خَلَا لَهَا الأَسْـلَاقُ
11. تَنْفُضُ المَرْدَ والكَبَاثَ بِجِمْـلَا ـجٍ لَطِيْفٍ فـي جَانِبَيْهِ انْفِـرَاقُ
12. فِي أَرَاكٍ مَـرْدٍ يَكَـادُ إذا مَـا ذَرَّت الشَّمْـسُ سَـاعَةً يُهْرَاقُ
13. وَهْيَ تَتْلُو رَخْصَ العِظَامِ ضَئِيلًا فَاتِرَ الطَّرْفِ في قُوَاهُ انْسِـرَاقُ
14. ما تَعَادَى عنْهُ النَّـهَارَ ولا تَعْـ ـجُـوهُ إلا عُفَـافَةٌ أو فُـوَاقُ
15. مُشفِقًا قَلبُـهَا عليهِ فمـا تَعْـ ـدُوهُ قَدْ شَفَّ جِسْمَهَا الإِشْـفَاقُ
16. وإذا خَافَتِ السِّـبَاعَ فـي الغِيـ ـلِ وأَمْسَتْ وَحَانَ مِنْها انْطِلَاقُ
17. رَوَّحَتْهُ جَيْـدَاءُ ذَاهبَـةُ المَـرْ ـتَـعِ لا خَبَّةٌ ولا مِغْـلَاقُ
18. فاصْبِرِي النَّفْسَ إنَّ مَا حُمَّ حَقٌّ ليسَ للصَّدْعِ في الزُّجَاجِ اتِّفَاقُ

لعلَّ من أبرز الظواهر الأسلوبية التي تتميَّز بها هذه اللوحة الفنية، أنها ترتكز على مقوِّم بلاغي هو (التشبيه التمثيلي)، فالشاعر يبدأ لوحته بمركَّب تشبيهيّ، حَذَفَ أحدَ طرفية وهو(المشبَّه)، الذي سبق أن صرَّح به مسبقًا من خلال الصور البلاغية البسيطة التي سبقت هذه اللوحة، وهو المحبوبة (**قُتيلة**) "يوم أبدت لنا قتيلة عن جيد تليع (ب6)"، إلَّا أنَّه يتناسى المشبَّه ليستطرد في وصف الطَّرف الأخر من هذا التشبيه وهو المشبَّه به (**الظَّبية**)، وذلك في لوحة فنيَّة لها من الامتداد وعناية الصِّياغة والتَّأنق في إيضاح (المشبَّه به)، ويسمِّي النُّقاد هذا النوع من التَّشبيه "بالتشبيه الهُوميريّ نسبة إلى (هُوميروس) صاحب الإلياذة والأوديسَّة"، وفيه يكون المشبه قصيرًا جدًّا، أما المشبَّه فيكون طويلًا جدًّا"..(Schreiber, SM, 1965. P.53)).

إذن، فالمشبه الذي تبدأ به اللوحة الفنية هو (**الخذول**)، وهي الظبية التي تخلَّفت وانفردت عن صحبها، فهي ترعى في قاع الوادي الخصيب في (**تثليث**)، حيث يجري الماء، فيزدهر النبات، وقد خلا القاع (الوادي المطمئن الذي يستقر فيه الماء) من الماشية والقطعان، وهي، هنا، ذات دالَّة على وفرة الرَّعي.

وعلاوة على هذه الأسلوبية البلاغية التي ترتكز عليها هذه اللوحة، ثمة أسلوبية أخرى تتجسد في تقنية السرد القصصي الذي يصوغ الحدث بأسلوب الحكاية المتخيَّلة، الأمر الذي أضفى على هذه اللوحة بعدًا دراميًا آخِذًا بالنمو والتطور، ومما يدلِّل على هذه الأسلوبية ما نجده في توظيف بارز لعناصر القصة من: مكان، وزمان، وحدث، وشخوص، وحوار:

أ. المكان

إنَّ الفضاء المكاني الذي دارت فيه أحداث القصة كما تكشفت عنه أبيات اللوحة، هو قاع الوادي الخصيب في (**تثليث**)، وهو مكان ذو حظ وفير من الماء الذي ينبت حوله شجر الأراك والعشب الغض. ومن الألفاظ الدالة على المكان (تثليث)، وهي ذات دلالة مكانية عامة، يطلق على بلد في اليمن، أما (الأسلاق) فهو مدلول مكاني محدد، يعرف بالقاع، والقاع: الوادي المطمئن الذي يستقر به الماء، ومن الدلالات المكانية (المرتع) حيث يقول:"ذاهبة المرتع" وهو مكان الرعي حيث تخرج الظبية في رفقة ولدها الصغير.

ب. الزمان

إن الفضاء الزمني الذي تدور فيه أحداث المشهد السردي هو وقت النَّهار، وقد تكررت دلالات هذا الوقت على نحو مباشر وغير مباشر، ومن الدوال المباشرة ما جاء في (البيت الرابع عشر):

ما تعـــادى عنه <u>النَّـهار</u> ولا تعـ جـوه إلا عُفـافة أو فـــواقُ

أما الدوال غير المباشرة على نهارية الزمن، كما كشفت عنها أبيات اللوحة، ما جاء في دلالة التراكيب الآتية: (ترعى النواصف)، فالرعي لا يكون عادة إلا في وقت النهار، وكذلك (إذا ما ذرت الشمس ساعة يُهراق) وكذلك (وأمست) و(روحته)، وهي جميعها دوال تثبت نهاريَّة الزمن الذي تدور فيه أحداث القصة.

ج. الحدث

يمكن لنا أن نلخِّص مجريات الحدث في تأخر الظبية عن صحبها من الظباء/الغزلان؛ لتخرج مع صغيرها إلى قاع الوادي، ثم تبدي هذه الأم حرصًا شديدًا على هذا الصغير، فلا تجعله يفارق ناظريها، وتحرص على إرضاعه من ثديها ريثما توفر لديها اللبن، وهي علاوة على ذلك، تخشى على ولدها السِّباع في ملتفِّ الأشجار والأدغال، فلا تتحين الفرصة لتعود به عند المساء.

وقد ساعدت أسلوبية اللوحة الفنية في إبراز الجوانب النفسية لهذا الحدث، والتي يمكن استبطانها من خلال رصد تحركات الأم التي بدا عليها القلق والتوجس في أثناء اصطحابها لصغيرها في المرعى، ولهذا فقد أكثر الشاعر من توظيف (الجملة الفعلية) التي تحقق حالة القلق والتوجس بصورة فاعلة، وهي حالة ربما لا تتحقق على هذا النحو في دلالة الجملة الاسمية، التي تكتفي غالبًا بالجانب الوصفي. ومن مظاهر إسناد الفعل كما تجلى في هذه اللوحة: (تتلو رخص العظام)، (ما تعادى عنه النهار)، (ولا تعجوه)، (فما تعدوه)، (وقد شفَّ جسمها الإشفاق)، (وإذا خافت السباع)، (وأمست)، (وحان منها انطلاق)، (روحته جيداء).

د. الشخوص

تنحصر الشخوص في هذا المشهد القصصي بثلاثة شخوص هي: الظبية الشخصية الرئيسة التي دارت حولها أحداث القصة، وكذلك (ولد الظبية) وهو ما تكشف عنه الدال في (رخص العظام)، وأخيرًا (السِّباع) التي تخشاها الأم على ولدها. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الشاعر على الرغم من إضماره لما صنعته هذه السباع مع ولد الظبية، إلا أن ثمة إشارة واضحة لهذا الخطر، وهي إشارة تومئ إلى النهاية الحتميَّة لهذا الصغير، إذ يقول على لسان الأم:

فاصبـري النَّفـسَ إنّ ما حمَّ حـــقُ ليس للصَّدع في الزُّجاج اتفاقُ (ب 18)

هـ. الحوار: أما الحوار في اللوحة الفنية، فقد تمثل في مخاطبة الظبية/الأم نفسها بأسلوب (المونولوج الداخلي)، وهو ما انطوى عليه الدال في (فاصبري النفس إنَّ ما حمَّ حق...)، وهو حوار جاء ليؤكد حتمية المصير الذي يواجه ولد الظبية. ولعل حتمية المصير التي حلت بولد الظبية، تنطوي على دلالة رمزية عميقة، يكشف عنها الشاعر مبكرا في هذا الجانب من اللوحة، ليومئ بها إلى ذات المصير الذي يواجه الإنسان الجاهلي بصفة عامة،

والشاعر ذاته بصفة خاصة، ولعلَّ حتمية المصير/ الموت، هو من الموضوعات التي ظلت تشكل قلقًا دائمًا للإنسان الجاهلي. فلم يغن كل ذلك الحرص عن الظبية ولا عن وليدها شيئًا، فاصبري على مصابك، فلابد من نفاذ المقدور، ولا سبيل إلى إصلاح ما فات، فصدع الزجاجة إذا ما وقع، لا يلتئم البتَّة.

وقد تكشَّفت هذه اللوحة عن إيقاع حركي أو لنقل: حركة داخلية انطوت عليها دلالات الألفاظ الآتية: (تنفض المرد)، و(تتلو رخص العظام)، و(حان منها انطلاق)، و(روحته جيداء)، و(ذاهبة المرتع)، ويمكن أن يفسر الإيقاع الحركي من ناحيتين: فهو من ناحية، إيقاع ينسجم وحركة القصيدة الداخلية التي بدأت بإيقاع حركي تمثَّل في رحيل المحبوبة وما يرافقه من دلالات حركية من مثل (فتولّوا) و(قطّعوا) و(سيرًا يحثهن انطلاق) و(ساقوا)، إضافة إلى مشهد وصف الناقة التي تشبه الثور الوحشي فهو قائم بأكمله على الإيقاع الحركي. ومن ناحية أخرى، ينسجم هذا الإيقاع وحركة الإنسان العربي في الحياة الجاهلية غير المستقرة.

ثانيًا: اللوحة الفنية الثانية (لوحة الثور الوحشي):

وقد انطوت القصيدة، بإضافة إلى اللوحة الفنية الأولى، على لوحة فنية ممتدة أخرى، هي لوحة (**الثور الوحشي**)، وقد حشد لها الشاعر من السمات والمقومات الفنية والأسلوبية من مثل ما نجده في سابقتها، مما يجعل لهذه القصيدة سمتها الأسلوبية المميزة، ولاسيَّما أن الشاعر الأعشى يُعدُّ واحدًا من أبرز الشعراء الجاهليين الذين استقرت على أيديهم الصَّنعة الفنية، التي تتجسد في إبداع مثل هذه اللوحات الفنيَّة المتقنة.

- **أبيات اللوحة الفنية الثانية (لوحة الثور الوحشي):**

26. وكَـأَنَ القُتُودَ والعِـجْلَةَ والـ ... وَفْرَ لَمَّا تَلاحَـقَ السُّـوَاقُ
27. فَوْقَ مُسْتَبْقِلٍ أضَـرَّ بِهِ الصَّيْـ ... ـفُ وَزَرُّ الفُحُولِ والتِّنْهَاقُ
28. أو فَرِيْدٍ طَـاوٍ تَضَيَّفَ أَرْطَـا ... ةً يَبِيْتُ فـي دَفِّهَا ويُضَاقُ
29. أخْرَجَتْهُ قَهْبَاءُ مُسْبِلَةُ الـوَدْ ... قِ رَجُـوسٌ قُدَّامُهَا فُـرَّاقُ
30. لم يَنَمْ لَيْلَةَ التَّمَامِ لكـي يُصْـ ... ـبِحَ حَتَّى أضَاءَهُ الإِشْـرَاقُ
31. سَاهِمِ الوَجْهِ من جَدِيْلَةَ أو لِحْـ ... ـيَانَ أَفْنَى ضِرَاءَهُ الإِطْلَاقُ
32. وتَعَادَى عنـهُ النَّـهَارَ تُوَارِيْـ ... ـهِ عِرَاضُ الرِّمَالِ والدَّرْدَاقُ
33. وتَلَتْهُ غُـضْفٌ طَـوَارِدُ كالنَّحْـ ... ـلِ مَغَارِيثُ هَمُّهُنَّ اللِّحَـاقُ
34. ذالكَ شَبَّهْتُ نَاقَتِي إذْ تَرَامَتْ ... بِي عَلَيهَا بَعْدَ البِرَاقِ البِرَاقُ

وإذا ما توقفنا على هذه اللوحة الفنية، نجدها أيضًا ترتكز على مقوم أسلوبي بلاغي هو: التشبيه التمثيلي، فالشاعر هنا يشبه ناقته التي وضع عليها ما يحتاجه في سفره من رحل وسائر متاعه، أولًا: (**بحماروحشي**) تضخّم وسمن بعد أن رعى النبت وأكل البقول، وقد ظهر ذلك في الدال (فوق مُستبقل)، ولكنه سَرعان ما يتحول عن (المشبه به) إلى (مشبه به) ثانٍ، هو: (**ثوروحشي**) كما اتَّضح ذلك في الدَّال (أو فريد طاوٍ)، وهو ما عني به الشاعر أيَّما عناية في هذه اللوحة الفنية الممتدة.

وتتكرر في هذه اللوحة، أسلوبية الشاعر في إبداع هذه اللوحة التي لها من حسن الصياغة والتأني في حشد مقومات الصنعة الشعرية، حتى استحالت إلى لوحة فنية لها من الامتداد والاتساع؛ مما جعلها تحتل مساحة واسعة من مجمل رقعة النَّص الكلّي. فاللوحة إذن، تبدأ بمركب تشبيهي حذف الشاعر طرفه الأول ليستطرد في وصف الطرف الآخر وهو (المشبه به) **الثور الوحشي**، وذلك بأسلوب فنيّ يعتمد على تقنية السرد القصصي، وهي تقنية مشتركة بين هذه اللوحة وسابقتها (لوحة الظبية). ولعل اتكاء الشاعر على هذه التقنية هو ذاته الذي أكسب هاتين اللوحتين سمة التمدد والاتساع.

وهنا تبدو كذلك مقومات القصة واضحة وبارزة في موضوع اللوحة الثانية، حيث يعتمد الشاعر على ما تختزنه الجملة الفعلية من قدرة على التغيير والحركة والسيرورة، محدثة نوعًا من التناغم والتوافق مع بنائية القصيدة التي تعتمد أساسًا على أسلوب القصة والحكاية ومتابعة الأحداث والتحركات. ومن مظاهر استخدام الفعل المسند في هذه اللوحة: تلاحق (ب 26)، أضرَّ (ب 27)، يبيتُ (ب 28)، ويضاف (ب 28)، أخرجته (ب 29)، لم ينم (ب 30)، يصبح (ب 30)، أضاءه (ب 30)، أفنى (ب 31)، تعادى (ب 32)، تواريه (ب 32)، تلته (ب 33)، شبهتُ (ب 34)، ترامت (ب 34).

إن هذا الحضور اللافت للفعل المسند، ساعد على تطور الحدث القصصي، وهو أبرز ما انطوت عليه هذه اللوحة في بنائها الفني والأسلوبي، فالحدث يبدأ بهذا الثور الوحشي الذي يُوسّع الشاعر في وصفه، فيحشد له أدقَّ الجزئيات والتفصيلات التي تصور أبعاد هذا المشهد القصصي المتنامي. ويبدو لنا هذا الثور في حالة تأزم حادة وهي، وفق رأي الباحث، انعكاس لأزمة الشاعر ذاته سأشير إليها في موضع آت. وقد تمثلت أزمة الثور في نوعين من المخاطر: الأول (خطر الطبيعة) وما يسفر عنها من أمطار ورياح شديدة وسط ليل سرمدي ثقيل، الأمر الذي دفع هذا الثور إلى الاحتماء في مكان ضيق إلى جانب شجرة الأرطى، علاوة على خطر الجوع الذي أهزله، ثم نجده يفزع من سحابة مظلمة حمراء غزيرة المطر، تقصف رعودها وينهلّ مقدمها بالماء،

ليظل الثور ليله ساهرًا يعاني المتاعب والآلام. أما النوع الآخر من المخاطر، فهو (الخطر البشري) المتمثل في الصياد وكلابه الضارية، فلم يكد يتخلص من خطر الطبيعة القاسية حتى إذا ما أشرق الصباح، لاح له على ضوء النهار صائد عابس الوجه من (جديلة) أو(لحيان)، وكان لدى هذا الصائد كلابه الضارية، وقد أفناها كثرة الملاحقة للصيد وطول الطراد. ثم يأتي الدال في الفعل (وتعادى عنه)؛ ليوحي بنجاة الثور الوحشي من الخطر الداهم الذي تمثل في الصياد وكلابه. فالشاعر هنا لم يشأ أن يَعْرِضَ لنا الثور الوحشي في حالة اصطراع مع هذه الكلاب، على عادة كثير من الشعراء، فقد أبقى على ثوره سالمًا دون أن تؤذيه الكلاب، إذ جعله يُجِدُّ في السير حتى توارى عن أعين الصياد وكلابه، وغاية الشاعر هنا، إنما هي تأكيد سلامة ناقته التي شبهها بهذا الثور وشبه سرعتها في المسير بسرعة الثور الهارب من هذا الصياد وكلابه؛ لينجو بمصيره المهدد بالموت، ولعل هذه الرؤية تجلَّت في الأبيات الثلاثة الأخيرة من اللوحة:

وتَعَادَى عنـهُ النَّـهَارَ ثُوَارِبْـ ... ـهِ عِرَاضُ الرِّمَالِ والدَّرْدَاقُ (ب 32)

وتَلَتْهُ غُضْفٌ طَـوَارِدُ كالنَّحْـ ... ـلِ مَغَارِيثُ هَمُّهُنَّ اللِّحَاقُ (ب 33)

ذاكَ شَبَّهْتُ نَاقَتِـي إذْ تَرَامَتْ ... بِي عَلَيهَا بَعْدَ البِرَاقِ البِرَاقُ (ب 34)

ولا تخلو هذه اللوحة من عناصر السَّرد القصصي، (**فشخوص**) القصة كما تبدو: الثور الوحشي المطارد، والصياد من قبيلة جديلة، وهناك كلاب الصيد الضارية التي تلاحق هذا الثور. أما (**مكان**) القصة، فكما يبدو صحراء تكثر فيها الرمال العريضة والكثبان الصغيرة (تواريه عراض الرمال والدرداق). وتبدو الدلالة **الزمنية** واضحة في هذه اللوحة، ومن هذه الدلالات: (ليلة التمام)، وهي توحي بأطول ليالي الشتاء، وهناك إشارة زمنية أخرى هي (الإصباح) وقت إشراق الشمس:

لم يَنَمْ لَيْلَةَ التَّمَامِ لكـي يُصْـ ... ـبِحَ حَتَّى أضَاءَهُ الإِشْـرَاقُ (ب 30)

ومن الإشارات ذات الدلالة الزمنية هي كلمة النَّهار في قوله: (وتعادى عنه النَّهارَ...). (ب 32)

وقد عنيت هذه اللوحة بالتوظيف الدلالي والإيحائي لعناصر **الحركة واللون**، وهي عناصر تضفي على الحدث القصصي بعدًا دراميًّا وديناميًّا. ومن الدلالات الحركية ما تجسَّد في الفعل (أخرجته)، وهو فعل يوحي بحالتي الفزع والخوف المهيمنين على هذا الثور. وهناك دلالة حركية أخرى في المصدر (الإطلاق)؛ ليوحي بهم هذه الكلاب وكثرة مطاردتها لفرائسها. وكذلك في الفعلين (تعادى) و(تواريه)، وهما يجسدان حركة الثور في حالة هربه من خطر الصياد وكلابه طلبًا للنجاة. والدلالة الحركية في الفعل (تلته) والمصدر (اللحاق)، وهما دلالتان حركيتان يوحيان بخطورة مشهد الصيد، وتوافر أسباب الموت المتربصة بالثور الوحشي.

أما **الدلالات اللونية**، فهي توظف على نحو واضح في بنائية اللوحة الفنية، من مثل: (قهباء) وهي سحابة مظلمة حمراء بسبب ما يخترقها من برق لامع، حيث توحي بقتامة المشهد المطري الذي ينبئ بعاصفة شديدة اضطر الثور بسببها إلى الاحتماء بشجرة الأرطى. وهناك اللون الأسود الذي ينطوي عليه لفظة (ليلة التمام)، وكذلك اللون الأبيض الذي ينطوي عليه الدال (أضاءه الإشراق)، وثمة دلالة لونية أخرى تتمثل في لون السواد الذي كشف عنه الدال في (ساهم الوجه)، ومن هنا، يكاد يغلب على هذه اللوحة لون السواد القاتم، وهو أمر يمكن أن يعكس نفسية الشاعر المأزومة التي يغلب عليها هذا اللون القاتم.

ثالثًا: اللوحة (الاشتياق) في القصيدة

تُختتم القصيدة بلوحة حقيقية تجسدت في الأبيات (**التسعة عشر**) بيتًا الأخيرة، وقد انطوت هذه اللوحة على اشتياق الشاعر إلى قومه بني قيس، حيث يقيم الشاعر بين سادة نجران، إذ يعلن عزمه على الارتحال إلى قومه بعد أن شطَّ به الفراق وأجج الاشتياق مشاعره؛ فلم يعد يطيق هذا البعد والجفاء، بعد أن رحلت عنه المحبوبة، إذ يقول:

فعَلَـى مثْلِـهَا أزُورُ بَنِـي قَيْـسِ ... إذا شَـطَّ بالحَبِـيبِ الفِـرَاقُ (ب 35)

إنَّنِـي منْـهُمُ وإنَّـهُمُ قَـوْمِـي ... وإنِّـي إلَيْـهِمُ مُشْـتَاقُ (ب 36)

ومن ثمَّ، ينتقل الشاعر إلى تأكيد جملة من سجايا قبيلته ومآثرهم التي يفتخر بها ويفاخر بها الأقوام الأخرى، من مثل: الجود في الجدب، وهي ما تجسدت في الأبيات: (37، 38، 39، 40، 41).

ويبدو أن عاطفة الاشتياق تُلحُّ على الشاعر من جديد وهو ما كشف عنه الدال في البيت الآتي:

واضِـعًا فـي سَـرَاةِ نَجْرَانَ رَحْلي ... ناعِـمًا غيْـرَ أنَّنِـي مُشْـتاق (ب 47)

ثم ينهي الشاعر هذه اللوحة بمناقب قبيلته حيث الخصب، والسماحة، والنجدة، وهم أبيُّون لا يسامون، وقُرٌّ، راجحُو الأحلام، ومجالسهم تغصُّ برجال كالأسود، عليهم ناعم الملبس ورقيق الثياب.

رابعًا: العلاقة التوافقية بين لوحات القصيدة

إنَّ هذه القصيدة شأنها شأن القصيدة العربية القديمة في عصورها الأدبية الأولى، فهي، كما تبدو، تتكون من وحدات بنائية واضحة المعالم، وعلى الرغم من هذا التعدد في شرائح ووحدات القصيدة، فإنها تنتظم في تآلف وتوافق هو أقرب إلى البناء المتكامل منه إلى هذا التمفصل الذي أغرى كثيرًا من الدارسين إلى أن يصدروا أحكام نقدية غير متأنية في وصف بنية القصيدة العربية القديمة، بأنها تفتقد إلى الوحدة الموضوعية، ولاسيَّما أنهم نظروا إلى هذا الاختلاف في طبيعة كلِّ وحدة، من حيث موضوعها الذي تنطوي عليه على أنه دليل وبرهان على انتفاء الوحدة العضوية، أو بتعبير أخر، تفتقد إلى الانسجام والتآلف في النسيج المكون لهيكل القصيدة برمتها. والحق أن هؤلاء الدارسين لم يلتفتوا إلى ما تنطوي عليه شرائح القصيدة من أبعاد رمزية تبقى متوارية خلف كل شريحة ما لم تتجلَّ بنظرة عميقة وشمولية تتجاوز ظاهر النص إلى بنيته العميقة، علاوة على محاولة الربط بين رمزيات كل وحدة من وحدات القصيدة، من خلال خلق الأبعاد العلائقية التي يفرضها منطق النَّص الكلِّي. ولهذا فقد تكشفت قصيدة الأعشى ومنذ الوهلة الأولى عن ذات شاعرة مأزومة كشف عنها مطلع القصيدة:

قَطَعَ الوُدَّ والصَّفَاءَ الفِـرَاقُ واشتياقًا إذ الحُدُوجُ تُسَـاقُ(ب1)

فالشطر الأول يوحي بصورة الانكسار والهبوط لهذه الذات الشاعرة التي تعاني فراق المحبوبة والذي غدا قدرًا محتومًا لا مفرَّ منه. ولا نزال أمام هذا المطلع الذي يُشكِّل محورًا أساسيًّا تدور حوله بنائية القصيدة ككل. ولأنَّه كذلك، فقد انطوى على أسلوب تركيبي، تمثل في حالتي التقديم والتأخير كما هو الحال في الشطر الأول، فقد قدم الشاعر المفعول به كما هو في الدال (الودَّ والصفاءَ) على الفاعل (الفراقُ) وذلك لغايتين: الأولى، لفت الانتباه إلى إبراز أهمية التحول الذي طرأ على حياة الشاعر، فهي لم تعد كما كانت في حالة التواصل مع المحبوبة حيث الودُّ والحُبُّ الذي يخلق، حتمًا، الصفاء في العيش. أما الغاية الثانية، فقد قصد الشاعر إلى تأخير الفاعل (الفِراقُ) لكي يحقق أسلوبية إيقاعية، **فالفِراق** الذي أصبح يشكل تصريعًا لهذا البيت، يُبَشِّرُ بولادة القافية التي ساعدت على خلق إيقاعيَّة القصيدة برمَّتها.

قَطَعَ الوُدَّ والصَّفَاءَ (الفِــرَاقُ) واشتياقًا إذ الحُدُوجُ (تُسَــاقُ) (ب 1)

إنَّ الذَّات الشاعرة التي يغيب عنها الودُّ والصَّفاء، لا تزال تحت هيمنة الانكسار والهبوط نتيجة القطيعة التي سبَّبها رحيل المحبوبة، ومن هنا، تتجلَّى الدلالة الزمنية ليوم الرحيل، وهو زمن ماض بالنسبة لحاضر الشاعر، ولهذا فإن مقدمة القصيدة توظف دلالات الزمن الماضي الذي أصبح يقضُّ مضجع الشاعر ويؤرقه، فلم يعد قادرًا على الإفلات من قبضته. ولذلك يعمد الشاعر إلى ظاهرة التكرار في الدلالة الزمنية المباشرة وغير المباشرة ليوم الرحيل، فهو يكرر ذكر هذا اليوم في البيت الثاني (يوم قفت)، وكذلك (يوم أبدت) في البيت السادس، علاوة على الاستعمال المكثف لمدلولات هذا اليوم ومتعلقاته التي جاءت جميعها في سياق الزمن الماضي، ومنها: فتولوا (ب 2)، قطَّعوا (ب 2)، فشاقوا (ب 2)، صرموا (ب 5)، وساقوا (ب 5)، أبدت (ب 6). ومن هنا، يمكن القول: بأنَّ القصيدة سارت وفق خط زمني يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أبعاد:

الزمن الأول: الماضي البعيد (غير المعلن)، وهو ما سبق يوم الرحيل حيث الودُّ والصَّفاء، فيبدي الشاعر لهذا الزمن الاشتياق والحنين، إذ يقول:

واشتياقًا إذ الحُدُوج تُساقُ (ب 1)، قطَّعوا معهد الخليط فشاقوا (ب 2)، بعد قرب من دارهم وائتلاف (ب 5).

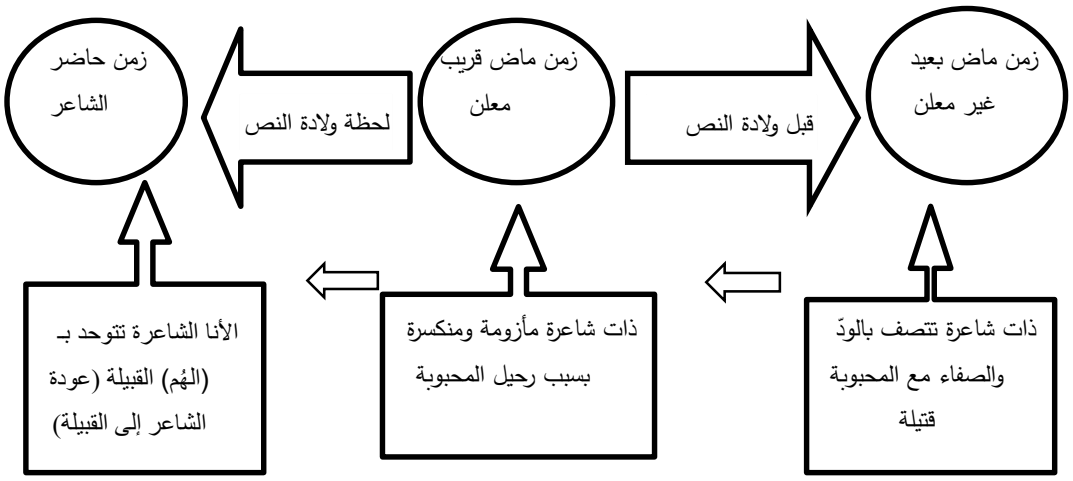
والزمن الثاني: هو زمن الماضي القريب (المعلن)، والذي تجسد في زمن الرحيل، حيث يقول:

قطع الودَّ والصفاءَ الفراقُ (ب 1)، يوم قفَّت حملهم فتولَّوا (ب 2)، يوم أبدت لنا قُتيلة عن جِيدٍ (ب 6). وقد جسّدت مقدمة القصيدة هذين الزمنين.

وأما الزمن الثالث والأخير، فهو الزمن الحاضر (حاضر الشاعر)، وهو ما كشفت عنه دِلالة الفعل المضارع (أَزُوْرُ) في خاتمة القصيدة إذ يقول:

فعلى مثلها أزورُ بني قيـ ـسٍ إذا ما شطَّ بالحبيب الفِراقُ (ب 35)

ويمكن تبيُّن سيرورة الخط الزمني الذي سارت وفقه البنية النصيَّة الآنفة، كما تُوضِّحه الترسيمة الآتية:



الشكل رقم (1): سيرورة الخط الزمني في القصيدة (القافية)

إنَّ الذَّات الشَّاعرة التي تحسُّ بالانكسار والهبوط؛ لانتفاء الوُدِّ والصفاء الذي ظلت تستشعرها في الزمن الماضي، الذي يسبق زمن الرحيل، لم تعد تمتلك في زمنها الحاضر سوى الاشتياق إلى هذه المحبوبة، وهو اشتياق تجلَّى في صورتين، الأولى: اشتياق الشاعر إلى عهد الود والصفاء والقرب والائتلاف. والصورة الثانية: تعلقه بما انطبع في ذهنه من صور حسية جمالية لهذه المحبوبة يوم الرحيل، فقد أبدت له المحبوبة عن جيد تليع، وثغر متفرق الأسنان فيه عذوبة واستواء كأنه نور الأقحوان، وشعر كثيف ملتف يوحي بأنوثة مفعمة، وجسد كريم المنبت (حرة)، بضَّة الأنامل كالدُّمية، لا يفسدُ جمالَها العُبُوسُ، ولا يُذهِبُ بوقارها الإسرافُ في الضَّحك.

ثم يُسلِّمنا الشاعر إلى لوحته الفنيَّة الأولى (**لوحة الظبية**)، التي تنطوي على مدلول رمزي وذلك من ناحيتين:

الناحية الأولى: جاءت هذه اللوحة التي يصف بها الشاعر محبوبته (قُتيلة) بالظَّبية، بما تجسده هذه الظَّبية من معاني الحسن والجمال والرقة، وهي ذاتها صفات المحبوبة التي سبق أن مهَّد لها في صوره الاستعمالية (فالظبية هي ذاتها المحبوبة).

الناحية الثانية: جاءت هذه اللوحة لتعكس البعد الرمزي الذي ينطوي عليه ولد الظبية، والذي لم ينجُ من حتميَّة المصير/ الموت، على الرغم مما أبدته الأم من حرص وإشفاق مفرطين.

ثم تنسحب الذَّات الشاعرة المأزومة على اللوحة الفنية الثانية (**لوحة الثور الوحشي**)، فالثور الوحشي هو الآخر مأزوم، يخوض صراعه ضد كلاب الصيد، بعد أن فرغ من صراع الطبيعة المتمثل في الليل العاصف والريح البارد. ولم يشأ الشاعر يُعَرِّضُ ثورَه إلى صراع مرير (مواجهة حقيقة) مع كلاب الصيد، بل نجده يحافظ على حياة هذا الثور، ومن هنا، يرى بعض النقاد أنَّ "انتصار الحيوان الوحشي وخروجه ظافرًا أو ناجيًا من المعركة هما تأكيد لقدرة الناقة التي تحولت إلى هذا الحيوان، ودليل على رغبتها في المقاومة، وحرصها على الدفاع عن الحياة وتشبثها بها".(الزواوي2000، 256).

إن رحلة الشاعر في الصحراء الموحشة على هذه الناقة التي تشبه الثور الوحشي، هي ذاتها رحلة الشاعر/ الإنسان في الحياة الموحشة، والتي تحتاج إلى القوة دائمًا، ومن هنا يحافظ الشاعر على حياة ثوره الذي يرمز به إلى ناقته؛ حتى تنقضي رحلته هو؛ لأن الخروج من الصحراء لم يكن بالأمر اليسير على الإنسان الجاهلي آنذاك، وعليه، فلا بد من صراع يرمز فيه إلى جسامة الأهوال التي يواجهها الشاعر في أثناء رحلته، وتحدِّيه لهذه الأهوال والصعوبات والتغلب عليها. ومن هنا، يجسد الثور الوحشي في صراعه (لحظة التحدي) التي تواجه الشاعر ذاته، ولاسيَّما أنه يروم غاية نبيلة، وهي الوصول إلى قبيلته التي يتشوَّق للرجوع إليها.

ولعل غاية الشاعر هذه، وهي عزمه الارتحال إلى قومه (بني سعد) تجسد موضوع القصيدة/ اللوحة الحقيقية، كما وصفتها القراءة آنفا. ومن هنا، فقد مهد الشاعر لموضوع قصيدته بلوحتين فنيتين، عكست كل واحدة منهما ذاته المأزومة، التي تواجه مصيرًا مجهولًا، ولاسيّما أنه فقد الماضي، الذي يمثل له زمن الصفاء والود والائتلاف في قربه من هذه المحبوبة، حتى أصبح يواجه هذا المصير المجهول، فلا يعرف وجهته. ومن هنا، أخذ يبحث عن غاية نبيلة، قد تحقق له، حسب ظنه، (توازنه النفسي)، الذي افتقده في الماضي المنصرم؛ مما دفعه إلى حالة من الشعور (بالانفصال) عن قبيلة محبوبته (قُتَيْلَة)، بعد أن قضى بينها زمنًا من الودِّ والصفاء قبل رحيلها؛ ليتركها مرتحلًا إلى بني قومه/ قبيلته التي ينتمي إليها مكونًا.

تتجلى في اللوحة الحقيقية دلالة الزمن الحاضر (حاضر الشاعر)، وهي كما تجلت في دلالة الفعل المضارع (فعلى مثلها **أزور** بني قيس)، إنها اللحظة ذاتها التي سينتقل فيها الشاعر من حالة الانفصال إلى حالة التوحد مع الجماعة/ القبيلة، وذلك في حركة ارتدادية معاكسة، ولاسيّما أنه عاش مرحلة

الانفصال هذه في قبيلة ليست قبيلته. ومن هنا يكثر الشاعر من الإسناد إلى ضمير الجمع الغائب من مثل (إنني منهم)، (وإنهم قومي)، (وإني إليهم مشتاق).

إن الشاعر العائد من حالة الانفصال إلى حالة من الاندغام والتصالح مع القبيلة، إنما يحقق ذاتيته، ويعيد لها التوازن الذي افتقده في الماضي المنصرم، عندئذ تتماهى (الأنا/الشاعر ـــ مع الهُم/القبيلة) في كيان واحد، يشكل تحديًا لهذا المصير الذي يهدد الشاعر، بل يهدد كيان الإنسان الجاهلي بصورة عامة.

تعدد اللوحات الفنية الممتدة في قصيدة الأعشى (القافية):

ليست القصيدة السابقة هي الوحيدة من بين قصائد الأعشى التي تنطوي على لوحتين فنيتين فقط، فكثيرًا ما نجد في شعره من مثل هذه اللوحات، وليس هذا فحسب، بل يبدو الأمر لافتًا عندما تتحول القصيدة كلها إلى لوحات فنية وصلت في عددها إلى ثلاث لوحات متعاقبة، وهي ظاهرة أسلوبية تستحق أن نتوقف عندها.

والقصيدة التي سنعرض لها الآن، هي الأخرى من بين قصائد الأعشى التي بدت على نمط أسلوبي قل نظيره في الشعر العربي، حيث تحتل اللوحات الفنية الثلاثة مساحة الرقعة النصية بأكملها، وسأعرض لهذه اللوحات من الناحية الأسلوبية والتقنية والتي تكشف عن صنعة شعرية فذة تميَّز بها شاعرنا الأعشى وبرع في صياغتها أيما براعة.

قراءة القصيدة (اللاميَّة)، ومطلعها:

أقْصِرْ فَكُلُّ طَالِبٍ سَيَمَلّ إنْ لَمْ يَكُنْ عَلَى الحَبِيْبِ عِوَلْ[1]

(انظر: ثبت القصيدة (اللاميَّة)، وهي من السريع: (الأعشى، الديوان،306).

انتظمت القصيدة (اللامية) في ثلاث لوحات فنية هي على التوالي:

- **اللوحة الفنية الأولى: (لوحة الظبي):** وتمتد من البيت السادس إلى البيت الثاني عشر.
- **اللوحة الفنية الثانية: (لوحة العسل):** وتمتد من البيت الثامن عشر إلى البيت الثالث والعشرين.
- **اللوحة الفنية الثالثة: (لوحة الثور الوحشي):** وتمتد من البيت الحادي والثلاثين إلى البيت الثالث والأربعين/ نهاية القصيدة.

أولًا: اللوحة الفنية الأولى (لوحة الظبي):

6. فِيْهِنَّ مَخْرُوْفِ النَّـوَاصِـفِ مَسْـ ـرُوْقُ البُغَامِ شَادِنٌ أَكْحَلْ
7. رَخْصٌ أَحْـمُّ المُقْلَتَيـنِ ضَعَيْـ ـفُ المَنْكِبَيْنِ للعِنَاقِ زَجَلْ
8. تَعُلُّـهُ رَوْعَـى الفُـؤَادِ ولَا تَحْـرِمُهُ عُـفَافَةً فَـجَزَلْ
9. تُخْرِجُـهُ إلى الكِنَـاسِ إذا الـ ـتَجَّ ذُبابُ الأَيْكَةِ الأَطْحَلْ
10. يَرْعَى الأَرَاكَ ذَا الكَبَاثِ وذَا الـ ـمَرْدِ وَزَهْرًا نَبْتُهُنَّ خَضِـلْ
11. تَخْشَـى عليـهِ أنْ تَبَاعَـدَ أَنْ تَغْنَى بِهِ مَكَانَهُ فَيَضِلْ
12. ذلكَ مِـنْ أشْبَـاهِ قَتْلَـةَ أو قَتْلةُ مِنهُ سَافِرًا أَجْمَلْ

لقد مهَّد الشاعر لهذه اللوحة بصورة بلاغية بسيطة تشير إلى (**المشبه**)، هذا إذا ما علمنا أن هذه اللوحة الفنية تعتمد بصورة أساسية على مقوِّم بلاغي هو (**التشبيه التمثيلي**)، وهذه الصورة البلاغية البسيطة:

السَّارِقَاتِ الطَّرْفِ من ظُعْنِ الـ ـحَيِّ وَرَقْمٌ دُوْنَهَا وَكِلَلْ (ب 5)

فالشاعر يبدأ لوحته هذه بتشبيه محبوبته، وهي من بين النساء (السارقات الطرف)، بالظبي الذي يشكل الطرف الأخر من التشبيه. وعلى عادة الشاعر يتناسى (المشبه) ليسترسل في خياله في وصف (المشبَّه به) الظبي، في لوحة فنية متعددة الأبيات.

لقد حافظ الشاعر على صياغة هذه اللوحة بأسلوبية السرد القصصي؛ مما أكسب هذه اللوحة الطابع الدرامي المتنامي، فالظبي يرتع في وادٍ جاده مطر الخريف فأعشب واخضرَّ. وقد أمضى الشاعر في خياله مع المشبَّه به، فهو غزال أكحل العينين، قد نما مترعرعًا يرتع في هذا الوادي، وهو غزال ينادي أمه في صوت رخيم ملؤه الحنان (مسروق البغام شادن)، ثم يخلع عليه أجمل صور الحنان والرقة والضعف الذي يشبه ضعف الأنوثة الناعمة، فهو بضّ أسود العينين، ضعيف المنكبين، يصيح في صوت باغم حنون حين تعانقه أمه، وقد شبّ ونما في رعايتها.

ولأن الشاعر يرسم هذه اللوحة ببراعة فائقة، حتى تصبح غاية في الحسن والتأنق، نجده مهتمًا بأدق الجزئيات والتفصيلات التي تجسد المشهد القصصي، والغاية في هذه العناية هي جعل المتلقي يعيش مشهدًا حقيقيًّا لا تصويريًّا. فكأن عدسة الشاعر لم تغب لحظة واحدة عن هذا المشهد التصويري، فالأم ترضع هذا الظبي مرة بعد مرة كلَّما اجتمع في ضرعها شيء قليل من اللبن، وقد ملئ قلبها إشفاقًا عليه، فهي لا تخرجه إلا في مكان أمين، قد أحاطت به الأشجار، تخفي ما وراءها وتستره حين يعمُّ الدفء ويطن الذباب الرمادي اللون بين الأيك المتشابك الأغصان. يرعى شجر الآراك، وقد تهدَّلت ثماره، ونبتت من حوله الزهور نديَّة مشرقة. وهي لا تزال ترعاه بعينها، تخشى عليه أن يَضِلَّ إذا ابتعد عنها، ثم يتوقف الشاعر عن هذه الاسترسال

الخيالي في البيت الأخير من اللوحة، ليقول: أترى إلى هذه الظبية الجميلة الناعمة! إنَّها تشبه (قتلة/ قُتَيْلَة)، بل إن قُتيلة لتفوقها جمالًا حين تبدو سافرة. والجدول الآتي، يلقي الضوء على أوجه التشابه بين لوحة الظبية في القصيدة الأولى(القافية) ومثيلتها في القصيدة الثانية (اللامية).

الجدول(2): أوجه التشابه والاختلاف بين لوحة الظبية في القصيدة القافية واللامية

مقومات اللوحة الفنية الممتدة		لوحة الظبية في القصيدة الأولى (القافيَّة)	لوحة الظبية في القصيدة الثانية (اللاميَّة)
عدد أبيات اللوحة		ثمانية أبيات من ب10- ب18	سبعة أبيات: من ب6- ب12
المقوم البلاغي		التشبيه التمثيلي	التشبيه التمثيلي
المشبه		قُتَيْلة(المحبوبة)	قتيلة(المحبوبة)
المشبه به		الخذول/الظبية	مخروف النواصف/ ولد الظبية
عناصر القصة	**الدلالات المكانية**	تثليث (بلد في اليمن)، الأسلاق، المرتع	الكناس (بيت الظبي في الشجر يستتر فيه)
الدلالات الزمانية		النهار، أمست، روحته	النهار (وقت الرعي)
الشخوص		الظبية، ولد الظبية (رخص العظام)، السباع.	ولد الظبية، الظبية/الأم.
عنصر الحركة		تنفض، تتلو، انطلاق	تخرجه
عنصر اللون		المرد (ثمر الآراك الأخضر)	أكحل (أسود العينين)، أحم (أسود)، الطحلة (لون بين الغبرة والبياض بسواد قليل)
عنصر الصوت		-	البغام (بغمت الظبية: صاحت إلى ولدها بأرخم ما يكون من صوتها)، الزجل (رفع الصوت والتطريب)، التجَّ ذباب الأيكة: اختلطت الأصوات
لغة اللوحة الفنية		تصويرية تعتمد على الجملة الفعلية	تصويرية تعتمد على الجملة الفعلية
رمزية اللوحة الفنية		أ. الظبية تجسد معاني الحسن والجمال والرقة وهي ذاتها صفات المحبوبة. ب. ولد الظبية يعكس أزمة الشاعر الذي يستشعر حتميَّة المصير.	تعكس بعدًا جماليًّا يجسده الشاعر في ولد الظبية ليلقي به على محبوبته (قتيلة).
موقع اللوحة الفنية من القصيدة		مقدمة القصيدة	مقدمة القصيدة

ثانيًا: اللوحة الفنية الثانية (لوحة العسل)

18. كأنَّ طَعْـمَ الزَّنْجَبِيلِ وثُغَّـ ـاحًا على أَرْيِ الدَّبُـورِ نَزَلْ
19. يَزْفِي لِقِيدِ..... .....وَقَلْ
20. ظـلَّ يَـذُودُ عـن مَريـرَتِهِ أهوى لـه من الفُـؤادِ وَجَـلْ
21. نَحْلًا كَدَرْدَاقِ الحَفِيضَةِ مَر هُوبًا له حَـوْلَ الوَقُودِ زَجَلْ
22. في يَافِعِ جَـوْنٍ يُلفَّـعُ بـالـ صَّحْرَى إذا ما تَجْتَنِيهِ أَهَـلْ
23. يُعَـلُّ منـهُ فُـو قُتَيْـلةَ بالـ إسْفِنْطِ قَدْ بَاتَ عليْهِ وَظَـلْ

لقد عني الشاعر في رسم هذه اللوحة الفنية أيما عناية، فهي ترتكز على مقوم أسلوبي بلاغي هو: التشبيه التمثيلي، حيث (المشبّه) رضاب المحبوبة، وأما (المشبَّه به) فهو الأري (عسل النحل الممزوج بالزنجبيل والتفاح. ومن ثم يسترسل الشاعر في خياله، فيجول مع الذي يشار العسل ويجنيه، مصورًا ما يلقى في استخراجه من عناء، فهو يصعد إلى جبل مرتفع، كما جاء الدال (وَقَلْ) (ب 19) قل في الجبل: صعد فيه، وقد تعلق هذا المشتار بحبل متين، وامتلأ قلبه فزعًا ورعبًا حين أوقد النار؛ ليطرد بدخانها النحل من خليته:

ظـلَّ يَـذُودُ عـــن مَريـرَتِـهِ أهوى لـه من الفُـؤادِ وَجَـلْ (ب 20)

بينما النحل ينبعث من حوله كأنه صغار البعوض يطن طنينًا عاليًا (له حول الوقود زجل) (ب 21). وقد راح المشتار يدفعه عنه، وهو معلق في الحبل، في هذا الجبل الأسود الشاهق وقد أحاطت به الصحراء من كل ناحية.

في يَافِعٍ جَوْنٍ يُلفَّـعُ بـالـ صَّحْرَى إذا ما تَجْتَنِيهِ أَهَـلْ (ب 22)

ومن ثم يعود الشاعر إلى صاحبته ليقول: بمثل هذا العسل الصعب المنال ممزوجًا بالخمر، كان فم (قتيلة) يسقى ويُعلّ:

يُعَـلُّ منـهُ فُـــو قُتَيْـلةَ بالـ إسْـفِنْطِ قَدْ بَاتَ عليْهِ وَظَـلْ (ب 23)

وقد بدت مقومات وعناصر البنية السردية على نحو واضح وبارز في موضوع اللوحة الفنية الثانية (لوحة العسل)، وتتوزع هذه العناصر والمقومات على النحو الآتي:

أ. الحدث

يتلخص الحدث في البنية السردية/ القصة في قيام المشتار(الذي يجني الآري/ العسل) بركوب المخاطر والأهوال، وذلك عندما يقرر الصعود إلى مكان مرتفع في جبل شاهق، حيث يبني النحل خليته في مكان يصعب الوصول إليها بسهولة. وقد نستدل على الأهوال والمخاطر الذي يواجهها المشتار من دلالة الفعل (وقل ب19) لتدل على صعود المشتار إلى هذا المكان المرتفع في الجبل الشاهق، إذ نقول: "قلَّ في الجبل، إذ صعد فيه". (الأعشى، الديوان، 277). وهو أمر لا يخلو من مخاطرة كبيرة. وقد أعد المشتار العدة لمغامرته المحفوفة بالمخاطر والأهوال، فأوقد نارًا في منفاخ مخصص، كما نستدل على ذلك من دلالة (حول الوقود ب20)؛ لينفث من خلاله الدخان على النحل داخل الحفيظة (الخلية)؛ فيطرده منها، ليسهل عليه قطف الآري. وهو ما تشير إليه دلالة الفعل (يزفي ب19)؛ ليدلنا على حركة المشتار وهو يطرد عنه هذه الجماعات من النحل.

ب. الشخوص

تنحصر الشخوص في هذه البنية السردية في شخصيتين: الأولى، شخصية المشتار، والثانية: شخصية النحل الذي يهاجم المشتار. وقد كشفت البنية السردية عن الأبعاد الداخلية لشخصية المشتار، فهو مغامر، يقتحم الأهوال والمخاطر للوصول إلى منيته، وهي الظفر بجمع العسل، ولا يتحقق هذا المنال بسهولة. بل يحتاج الأمر إلى ركوب الأهوال لنيله؛ وقد تكفَّلت دلالة (الجملة الفعلية) على حركة الشخصية المغامرة التي تركب المخاطر والأهوال، لذا تكثف البنية السردية من دلالة الفعل، كما في نلحظها في الأفعال (يزفي ب19) و (قَلَّ ب19)، و (ظلَّ يذود ب20)، و(أهوى ب20). أما شخصية النحل، فهو يتمثل بحبات الدرداق، إذ يقول: (ظل يذود عن مريرته.. **نحلًا كدرداق** الحفيظة)، وهي الحبَّات الصغيرة من النحل التي تهاجم المشتار، فتبعث الخوف والفزع في داخل المشتار، الذي يواجه مخاطر (اللَّسع) الذي تسببه له صغار حبَّات النحل. وهو كذلك يواجه خطر تسلق الجبل الشاهق في مكان مقفرٍ موحشٍ تحيط به الصحراء الموحشة من كل الجهات. وهو أمر لا يخلو من الخوف والفزع.

ج. المكان

يُشكِّل المكان في البنية السردية مقومًا فاعلًا، وعنصرًا مهمًا من مقومات هذه القصة، إذ تجري أحداث القصة في تسلق المشتار جبل شاهق أسود يبعث على الخوف والفزع في داخل المشتار، بعد أن علَّق الحبال المتينة لبلوغ مكان العسل. وتكشف البنية السردية من خلال تقنية الوصف عن الفضاء الذي يحيط بهذا الجبل، فالجبل متلفِّع بالصحراء من جميع الجهات، إذ يقول: (في يافع جون يُلَفَّعُ بالصَّحرى- ب 22)؛ لنستدل، هنا، على أن الجبل يقبع في مكان ناءٍ موحشٍ، وهو مكان خلو من مظاهر حياة الإنسان من حوله، ولعل هذا المكان الوحش النائي يبعث على الخوف والفزع داخل المشتار، وقد نستدل على دلالة المكان في البيت:

في يَافِعٍ جَوْنٍ يُلفَّـعُ بـالـ صَّحْرَى إذا ما تَجْتَنِيهِ أَهَـلْ (ب22)

د. الزمان

نستطيع تحديد عنصر الزمن (زمن المغامرة) (مرتاض، 181، 182)، في البنية السردية بصورة ضمنية، وإن لم تحمل إلينا البنية السردية دلالة صريحة على البعد الزماني الذي تجري به أحداث القصة، فمن المألوف أن عملية اشتيار العسل تكون في ساعات الصباح، ولاسيَّما وقت الضحى، بعد أن تشرق الشمس بوقت قليل، إذ يخرج النحل في الصباح ليجمع الرحيق، فلا يكون بأعداد وفيرة داخل الخلية، فيسهل على المشتار، عندئذٍ، جمع العسل.

هـ. مقومات الحركة واللون والصوت

لقد اشتملت البنية السردية على عناصر: **الحركة واللون والصوت**، وهي تأتي لتعمق مدلولات الفعل السردي وحيويته في بنية القصة ودلالتها الكليَّة. وهي على النحو الآتي:

1. **عنصر الحركة**: وهو ما نجده في الفعل: (**يَزْفِي** ب19)، ويعني حركة طرد النحل عن المشتار. وكذلك في دلالة الفعل: (**قلَّ** ب19) وهو يعني صعود المشتار مستعينا ب(**المريرة**): الحبل شديد الفتل، إلى المكان الشاهق، حيث يوجد العسل. وكذلك دلالة الفعل (**يذود عن مَرِيرَتِهِ** ب20)، بينما يكون المشتار معلقًا بحبله المتين، راح يدفع عنه النحل الذي انبعث من حوله وكأنه صغار البعوض. وهناك دلالة حركية يكشف عنها الدال في الفعل

(أهوى له ب20) الذي يدل على حركة اليد تمتد وترتفع، وهي حركة صعود المشتار وقد تشبَّث بحبله المتين.

2. **عنصر اللون**: يتجسد عنصر اللون في دلالة (جون ب22)، والجون" يطلق على اللون الأسود والأبيض" (ديوان الأعشى، 277)، وفي البيت يدل (الجون) على سواد الجبل الشاهق الذي تسلقه المشتار، إذ يقول:

في يَافِعٍ (جَـوْنٍ) يُلفَّـعُ بـالـ صَّحْرَى إذا ما تَجْتَنِيهِ أَهَـلْ

وقد ساعدت دلالة اللون الأسود هنا، في تعميق البعد النفسي الذي يتصف به المشتار الذي يركب الأهوال والمخاطر، فالجبل الأسود الذي يتلفَّع بالصحراء من مختلف جوانبه يبعث في النفس الخوف والفزع، وهو في الوقت ذاته، يؤكد شجاعة المشتار ورباطة جأشه، حيث يقتحم هذا المكان الموحش لنيل منيته/ العسل.

3. **عنصر الصوت**: يتجسد عنصر الصوت في دلالة الفعل (زجل ب21) وهو يشير إلى الصوت المرتفع الحاد، يحدثه النحل حول (الوقود)، وهي النار يصنعها المشتار في منفاخ خاص، بنفث من خلاله الدخان إلى خلية النحل، فيهرب النحل إذا ما دخل هذا الدخان. إذ يقول:

نَحْلًا كَدَرْدَاقِ الحَفِيضَةِ مَر هُوبًا له حَـوْلَ الوَقُودِ **زَجَلْ**

وكذلك يظهر عنصر الصوت في دلالة الفعل (**أهَل** ب 22) وهو يعني رفع الصوت، ولعله يشير إلى صوت النحل، فكلما اقتربت يد المشتار من خلية النحل لقطف العسل، ارتفع صوت النحل، وهي دلالة تبعث على بث الفزع والجزع في نفس المشتار الذي جاء ليحوز منيته الثمينة، وهي العسل. إذ يقول:

في يَافِعٍ جَـوْنٍ يُلفَّـعُ بـالـ صَّحْرَى إذا ما تَجْتَنِيهِ **أَهَـلْ**

ثالثًا: اللوحة الفنية الثالثة (لوحة الثور الوحشي)

31. كَأَنَّـها طَـاوٍ تَضَيَّـفَـهُ ضَرْبُ قِطَار تَحْتَـه شَمْـأَلْ
32. باتَ يَقُـول بالكَثِيْبِ من الـ غَبْيَةِ أَصْبِـحْ لَيْل لَـو يَفْـعَلْ
33. مُنْكَرِسًا تَحتَ الغُصُـونِ كَمَا أحْنَى على شِمَالِـهِ الصَّيْقَلْ
34. حتَّى إذا انْجَلى الصَّبَاحُ ومَا إنْ كَـادَ عَنْـهُ لَيْلُـهُ يَنْجَلْ
35. أحسَّ بالسَّمَارِ عُجْلَ طِفِـلٍ ..... الغُفُـلْ
36. أطْلَسَ طَلّاعَ النِّجادِ على الـ وَحشٍ غبًّا مثلَ القَنَـاةِ أَزَلْ
37. في إثْرِهِ غُضْـفٌ مُقَلَّـــدَةٌ يسعَى بِها مُغَـاوِرٌ أطْـحَلْ
38. كالسِّيْدِ لا يَنْمِي طَرِيْدَتَـــهُ ليسَ لــه مِمَّا يُحـانُ حِوَلْ
39. هِجْنَ بهِ فانْصَـاعَ مُنْصَلِتًا كالنَّجمِ يَخْتَارُ الكَثيـبَ أبَلْ
40. حتّى إذا نَالَـتْ نَحـا سَلِبًـا وقَـدْ عَلَتْـهُ رَوْعَـةٌ وَوَهَلْ
41. لا طَائِشٌ عِنْـدَ الـهِيَاج ولا رَثُّ السِّـلَاح مُغَـادِرٌ أَعْـزَلْ
42. يَطْعَنُهَا شَــزْرًا على حَنَـقٍ ذُو جُرْأةٍ في الوَجْهِ منْهُ بَسَل
43. .... رَفَـلْ

إنَّ لوحة (الثور الوحشي) هذه، لا تختلف عن سابقتها في هذه القصيدة، بل لا تختلف كثيرًا عن مثيلتها في القصيدة الأولى (القافية) من الناحيتين: الأسلوبية والتقنية، فالشاعر هنا، يوظف أبرز تقنيات الصنعة الفنية التي تتجلى في كافة لوحاته، ولاسيّما هذه اللوحة، وقد تجلَّت هذه التقنيات في شكلين من أشكال الأسلوبية: **أولهما، المقوم البلاغي**، الذي ترتكز عليه بنائية اللوحة وهو (التشبيه التمثيلي). **وثانيهما، الجانب السردي القصصي**، وهو جانب يعنى بعناصر الفن القصصي أو الحكائي، علاوة على عنايته بتوظيف جملة من القيم والمعارف والعلاقات والجماليات التي تتناغم مع بعضها؛ لتشكل هذه اللوحة التي تبدو غاية في الحسن والجمال. (فالمشبَّه) الطرف الأول من التشبيه هو ضمير (الهاء) في (**كأنها**)، وهو يعود على ناقة الشاعر، أمَّا (المشبَّه به)، فهو طاوٍ وهو الثور الوحشي الجائع.

كَأَنَّـها طَـاوٍ تَضَيَّـفَـهُ ضَرْبُ قِطَار تَحْتَـه شَمْـأَلْ (ب31)

وقد قصد الشاعر إلى تشبيه نشاط وصلابة وقدرة هذه الناقة على تحمُّل المشاق وتخطي العقبات بثور وحشي، قاسى ألوانًا من المتاعب. وكعادة الشاعر يتناسى المشبَّه (موضوع حديثه) ويسرّح خياله في هذه الصورة التي تتحول إلى لوحة فنية ممتدة، فيقدم لنا سلسلة من الصور الحيَّة المتحركة، يعرض فيها، بأسلوب سردي، قصة هذا الثور الوحشي في كفاحه ومواجهة الأهوال والمصاعب التي تواجهه. فهو ثور ضامر قد أهزله الجوع كما يوحي الدال في (طاوٍ) وقد نزل به مطر تسوقه ريح الشمال (تضيفه ضرب قطار تحثه شمأل) (ب 31)، فبات ليلته فوق تل من الرمال، وقد اندس تحت أغصان الشجر، منكبًا على وجهه، كأن (صيقل) قد أكب على شحذ السيوف، فكلما اشتد هجوم المطر واندفاعه صاح (أصبحْ ليلُ) ولكن الليل الثقيل بطيء لا يكاد ينقضي.

لقد وضع الشاعر، هنا، الثور في مواجهة حقيقية مع الصياد وكلابه، بعد أن تخلص من خطر الطبيعة المتمثل في المطر الغزير والريح الشمالي، وهو على خلاف مع ما صنعه الشاعر مع الثور في القصيدة الأولى الذي جعله يبتعد هاربًا من خطر الكلاب لينجو بحياته. ففي القصيدة الثانية لم يكن الصبح لدى هذا لثور بأحسن حال من الليل القاسي، بل أسفر عن صياد أغبر نحيل كأنه قناة الرمح، خفيف الفخذين، خبير بمهاجمة الوحوش في معاقلها، تتبعه كلاب مسترخية الآذان، في عناقها الأطواق، يسوقها هذا الصائد المغوار المظلم الوجه، وكأنه الذئب في خفته، إذا قصد طريدته لم يكد يتحول عنها حتى يرميها فيرديها لتوها.

ولا تكاد الكلاب تبصر هذا الثور الجائع المكدود، حتى تنبعث نحو مهاجمته، فَيَجِدُّ فِي العَدْوِ مُسرعًا كالشِّهاب (فانصاع مُنصلتًا كالنَّجم يختار الكثيب أبل) (ب 39)، فيتجه إلى الكثيب من الرمال يعتصم به، وقد صمم على الصمود للقتال، حتى إذا اقتربت منه الكلاب، أقبل عليها (وقد علته روعة وفزع) (ب 40)، خفيفًا نشيطًا يسدد الطعن بقرنه فلا يخطئ هدفه، ليس بالرث السلاح، ولا بالذي ينكص على عقبيه في القتال، فهو يطعن الكلاب محنقًا مغيضًا، ذات اليمين وذات الشمال، في قوة وقسوة، وقد تعبَّس وجهه، فأصبح منظره مرعبًا مخيفًا. وبهذه اللوحة الفنية المملوءة بالحركة، يختم الأعشى قصيدته.

رابعًا: العلاقة التوافقية بين لوحات القصيدة الثانية (اللامية)

لعلَّ اللافت في هذه القصيدة، أنَّ الشاعر فرغ فيها لفنِّه، فلم ينته فيها، كعادة الشعراء القدماء، إلى غرض من أغراض الشعر كالمدح أو الفخر أو الهجاء. ولكنَّ القصيدة كلَّها غزل ووصف، فعمد في ذلك إلى بناء ثلاث لوحات فنية هي على التتابع: لوحة الظبي/ ولد الغزال، ولوحة العسل، ولوحة الثور الوحشي. ومن هنا، يمكن القول بأن هذه اللوحات الفنية، شكلت بنية القصيدة بأكملها. وقد جاءت هذه اللوحات كما أوضحت الدراسة آنفا وفق بنائية أسلوبية وفنية عمد إليها الشاعر في هذه القصيدة وسابقتها، وهي أسلوبية اللوحة الفنية الممتدة التي تقوم على مقوّم بلاغي هو (التشبيه التمثيلي)؛ إذ يمهد الشاعر كعادته للوحته الفنية، بصور بلاغية بسيطة ليشير إلى (المشبَّه) طرف التشبيه الأول، ثم سرعان ما يتناسى هذا المشبَّه، ليستطرد في وصف (المشبّه به) طرف التشبيه الآخر، وذلك بأسلوب سردي قصصي مكتمل في عناصره ومقوماته الفنية، وهو ما بينته الدراسة في مواضع آنفة.

ويجدر التساؤل هنا، ما الغاية التي قصد إليها الشاعر في هذه اللوحات الفنية الثلاثة التي تتابعت لتشكل، مجتمعةً، بنيةَ النَّص الكلي؟ وهل تنطوي هذه اللوحات على دلالات رمزية يقصد إليها الشاعر؟ وهل ثمة علاقة توافقية بين هذه الدلالات الرمزية لهذه اللوحات؟

ولعلَّنا هنا، نتوقف عند اللوحة الأولى من القصيدة وهي (لوحة الظبي)، فمكانها مقدمة القصيدة، إذ يمهد لها الشاعر بخمسة أبيات، تكشف عن أزمة الذات الشاعرة في الزمن الحاضر/ لحظة ولادة النص، فعلى الرغم من أنه بدا متصالحا مع نفسه، إذ يبدي حكمته وخلاصة تجاربه الطويلة بمحبوبته قتيلة، فيخاطب نفسه قائلا: أما للجري وراء النساء وطلب الغانيات من نهاية؟ فيوحي مطلع القصيدة بافتعال أزمة الشاعر مع ذاته التي تبدي انهزاميتها وعجزها عن (امتلاك المحبوبة امتلاكًا مدركًا/ محسوسًا)، فتأتي دلالة الفعل الطلبي (**أقْصِرْ**) وهي: الكف والانتهاء عن طلب الغانيات، لتؤكد انهزاميته وعجزه كما تجسَّد في دلالة الفعل (**سيملّ**)، وهي (نتيجة) يقدمها الشاعر على (سببيتها) التي نستدل عليها في عجز البيت، ممثلة في انتفاء دلالة (**عِوَل**) وهي: الاتكال على الحبيب والاعتماد عليه، إذ يقول:

أقْصِـرْ فَكُـلُّ طَـالِبٍ سَيَـمَلّ إنْ لَمْ يَكُنْ عَلَى الحَبِيْبِ عِـوَلْ (ب 1)

ولا يفتأ الشاعر يُقرُّ بانهزاميته وعجزه في عدم امتلاك محبوبته امتلاكًا مُدركًا/ محسوسًا، وهو ما بات يراه، في حاضره/ زمن ولادة النَّص، إلا جهلًا وحمقًا، وهو إذ يقول ذلك، وقد كان اللهو والغزل كلَّ همّه في بعض أيامه الخالية، إذ يصور النساء في خبثهن الختال، إذ يسترقن النظر إلى الرجال في هوادجهن، من خلف الستور المطرزة المُوَشَّاة، إذ يقول:

السَّارِقَاتِ الطَّرْفَ من ظُعُنِ الـ حَـيّ وَرَقْـمٌ دُوْنَـهَا وَكِـلَلْ (ب 5)
فِيْهِنَّ مَخْرُوْفِ النَّـوَاصِـفِ مَسْـ ـرُوْقُ البُغَـامِ شَـادِنٌ أَكْـحَلْ (ب 6)

ولعلَّ الشاعر،هنا، يشير إلى رحلة صاحبته (قُتيلة) في القصيدة الآنفة (القافية) التي وقفت عليها الدراسة آنفًا. ولكن الشاعر هنا لا يستطيع أن ينسى صاحبته التي غلبت على قلبه وخصَّها بمعظم غزله، فهو ما لم يدركه حِسًا في حاضره، يدركه خيالًا في أيامه الخالية، فنجده يمضي في خيالة إلى زمن الوُدِّ والائتلاف؛ ليصف محبوبته كما تجلَّت له، في مشهد تصويري قصصي متنام تجسد في لوحة الظبي/ ولد الغزالة الذي تشبهه قتيلة، فهو ينصرف فيها لتجلية الجمال الحسّي لصاحبته، فهو غزال أكحل العينين، بَضٌّ، ضعيف المنكبين، يصيح في صوت باغم حنون، حين تعانقه أمُّه. فالشاعر- آنذاك/ زمن الوُدِّ والائتلاف، تعلَّق بها، بعد أن أخذت لبَّه وعقلة، وقد رعاها، حتى باتت لا تغيب عن خاطره وناظره.

ومن هنا، يمكن القول: بأن **الدلالة** التي انطوت عليها لوحة الظبي/ قُتَيْلَة، هي (**الجمال الحسّي غير المدرك في حاضر الشاعر**)، فهي صعبة المنال على وجه الحقيقة. ولكنَّ الشاعر بدأ يبحث عن توازنه النفسي المفقود، إزاء هذه الحتميَّة اليقينيَّة في عدم امتلاك محبوبته امتلاكًا حسيًّا في حاضره.

ولعلَّه هنا، يحاول إعادة توازنه النفسي المفقود من خلال ارتحاله إلى زمنه المنصرم، فيدرك جمالها الحسّي خيالًا، فهو يتخيَّل أنه يضاجع محبوبته، فاشتمل عليه ساعدها البَضُّ الممتلئ باللحم، يزيِّنه الوشم، وقد بدا كأنه جلد مزخرف منقوش، ويشبّهُ مذاقَ ريقها العذب بطعم الزنجبيل والتفاح، وقد مُزِجَا بعسل النحل. إذ يقول:

تُجْرِي السِّـوَاكَ بالبَنَانِ عَلَى ... أَلْمَى كـأَطْرَافِ السَّيَالِ رَتِلْ (ب 16)

تَرُدُّ مَعْطُوْفَ الضَّجِيعِ عَلَى ... غَيلٍ كَـأنَّ الوَشْـمَ فيْهِ خِلَلْ (ب 17)

كـأنَّ طَعْـمَ الزَّنْجَبِيلِ وتُفَّـ ... ـاحًا على أَرْيِ الدَّبُـورِ نَزَلْ (ب 18)

وأمَّا اللوحة الثانية/ لوحة العسل، فلا نكاد نلمح تمفصلًا يفصلها عن لوحة الظبي/ قتيلة، فبعد أن انتهى الشاعر من وصف جمال صاحبته الحسي، يُسَلِّمُنا إلى مشهد مُتَخَيَّل يضاجعها فيه خيالًا لا حسيًّا؛ ليعيد له توازنه النفسي المفقود. فالشاعر، في هذا المشهد المتخيَّل، يعود مرة أخرى، إلى تخيُّل طعم رضاب محبوبته، وقد توقف كعادته عن طرفي التشبيه التمثيلي وهما: المشبّه (رضاب قتيلة)، والمشبَّه به (الأري/ العسل الممزوج بالزنجبيل والتفاح).

إنّ الشاعر هنا، لم يشأ أن يجعل مشتار العسل يجني عسله دون عناء ومشقة وركوب الخطر، بل قصد إلى تصوير ما يلقاه من عناء في جنيه، فهو يصعد إلى جبل شاهق، وقد تعلّق بحبل متين، وقد امتلأ قلبه فزعًا ورعبًا حين أوقد النار؛ ليطرد بدخانها النحل من خليته، فانبعث من حوله كأنه صغار البعوض، يطن طنينًا عاليًا، وقد راح يدفعه عن نفسه، وهو معلَّق في الحبل في هذا الجبل الأسود الشاهق، وقد أحاطت به الصحراء من نواحيه، ثم يعود الشاعر إلى صاحبته، مرة ثانية، ليقول: بمثل هذا العسل الصعب المنال، ممزوجًا بالخمر، قد كانت قتيلة تُسْقِي وتُعَلُّ.

وقد سعى الشاعر إلى بلوغ دلالتين في لوحته هذه، أما الدلالة الأولى، فهي إسقاط حالة المشتار الذي عزم على بلوغ الأهوال وبذل العناء وركوب الخطر في سبيل الحصول على منيته/ العسل، على حالته هو، الذي لا يفتأ يخوض الأهوال ويبذل العناء في سبيل الفوز بمنيته/ قتيلة. وأما الثانية، فهي إسقاط حالة العسل الصعب المنال، على حالة صاحبته (قتيلة) التي يكلفه الفوز بها ركوب مثل تلك الأهوال والمخاطر الذي واجهت مشتار العسل.

وأمَّا اللوحة الثالثة (لوحة الثور الوحشي)، فإنَّ الدراسة تذهب، من ناحية، إلى أنَّها لا تختلف عن سابقاتها من اللوحات الفنية التي عرضت لها في ثناياها من كونها صورًا فنية في مكانها من القصيدة، ولاسيَّما أنَّها تقوم على مُقوِّم بلاغي هو (التَّشبيه التَّمثيلي)، إذ المشبَّه الطرف الأول من التشبيه هو ضمير (الهاء) في (**كأنها**)، وهو يعود على ناقة الشاعر، أمَّا (المشبَّه به)، فهو طاوٍ وهو الثور الوحشي الجائع. ومن ناحية أخرى، تستدل الدراسة، مجددًا، على أنها تنطوي على دلالة معنوية عميقة. فاللوحة، هنا، تشكل نهاية القصيدة، ولقد بات واضحًا أن مقدمة القصيدة لها الدور الأكبر في تشكُّل نهايتها. فالمقدمة، كما أوضحت قراءة النص آنفًا، تكشف عن ذات شاعرة مأزومة قلقة غير قادرة على امتلاك المحبوبة، لذا، فهي تبحث عن تحقيق توازنها النفسي المفقود، فالشاعر لا يمتلك محبوبته (قُتَيْلَة) امتلاكًا مدركًا في حاضره. ونحن نستدل على هذه الأزمة بدلالة الفعل الطلبي (**أَقْصِرْ**)، الذي استهل به الشاعر قصيدته، وهي تعني: الكفُّ والانتهاء عن طلب الغانيات، لتؤكد انهزاميته وعجزه كما تجسَّد في دلالة الفعل (**سيملّ**)، وهي (نتيجة) يقدمها الشاعر على (سببيتها) التي نستدل عليها في عجز البيت، ممثلة في انتفاء دلالة (عِوَل) وهي: الاتكال على الحبيب والاعتماد عليه، إذ يقول:

أَقْصِـرْ فَكُـلُّ طَـالِبٍ سَيَـمَلّ ... إنْ **لَمْ يَكُنْ** عَلَى الحَبِيْبِ عِـوَلْ (ب 1)

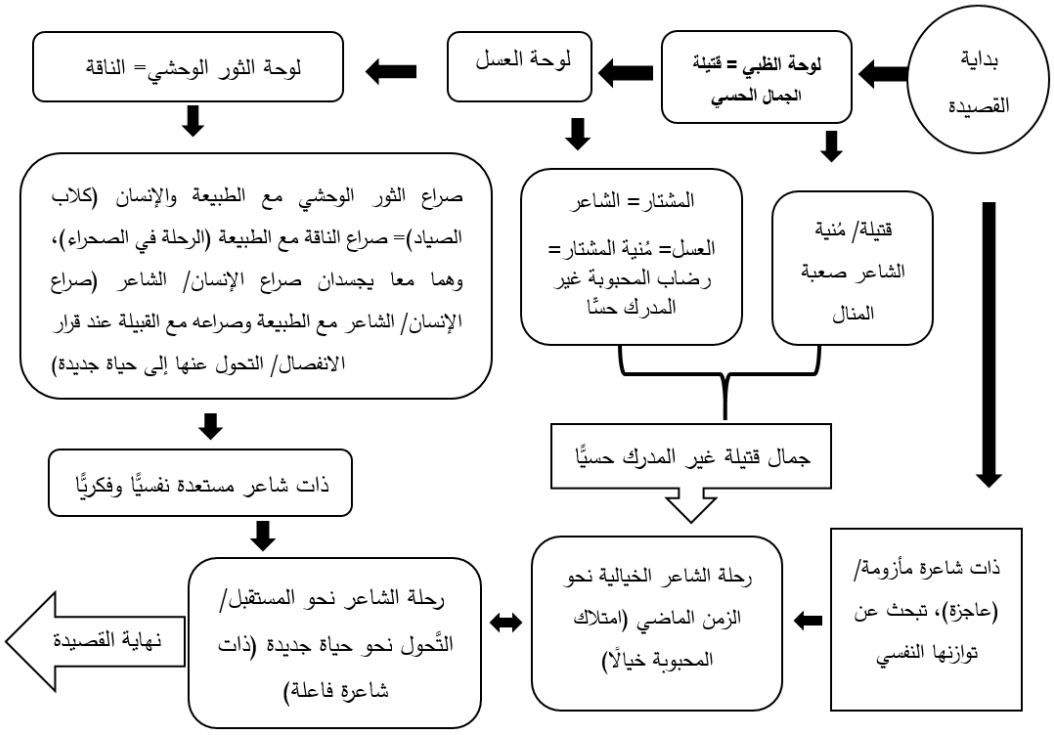
فمقدمة القصيدة إشعار بقلق الذات الشاعرة التي تفتقد توازنها النفسي، أما نهايتها فارتحال إلى (حياة جديدة) تحقق لها التوازن النفسي. والشاعر، هنا، كعادة الشعراء الجاهليين، "إذ أراد أن يتخلَّص من حالة إلى أخرى أو من موقف إلى آخر تخلَّص بطريقة مألوفة لديهم قلَّما شذَّ عنها. فإذا كان الشاعر واقفًا على الأطلال قال: لما رأيت الأطلال لا تجيبني نهضت إلى ناقتي. وإن كان يتحدث عن رحيل صاحبته قال: هل تُلحِقُني بهم شدنيَّة؟ وإذا كان، [كحال الأعشى في هذه القصيدة]، يذكر صدود حبيبته وإعراضها عنه قال: فصرَّم حبلها إذ صرَّمته بالسفر على ناقة شديدة". (المومني، 1433هـ، 252-253). وإزاء هذا التحول بين النقيضين، استدعى الشاعر أن يخلق مشهدًا صراعيًّا محتدمًا، تمثل في لوحة الثور الوحشي في صراعه مع الطبيعة من ناحية، وصراعه مع الإنسان/ الصياد الذي ترافقه كلاب الصيد من ناحية أخرى. ولعل الالتفات إلى هذا التحول يُغري بالقول: إن الثور الوحشي هو الناقة، ولعلَّ الاثنين معًا يجسدان صورة الإنسان/ الشاعر، الذي ترتد إليه كل الصور وتقاس به. ومن هنا، فقد بدا الشاعر في نهاية القصيدة متحولًا إلى ناقته باحثًا عن حياة جديدة تعيد له توازنه النفسي الذي يفتقده في حاضرة، وهو أمر يكلفه ركوب الأهوال والمخاطر؛ بغية الوصول إلى مراده.

إنَّ الدلالة التي يعكسها الثور الوحشي في مواجهته مع الطبيعة وانتصاره عليها أولًا، لا تخلو من الانتصار النفسي الذي يحمله على اقتحامه مواجهة من نوع آخر، وهي صراعه مع الإنسان/ الصياد الذي ترافقه كلاب الصيد، ولعلها مواجهة أشد ضراوة، بل هي أقرب إلى تحقق الموت منه في مواجهته الأولى، ثم ينتصر عليها ثانيًا.

إنَّ صورة الثور الوحشي هي صورة مماثلة لناقة الشاعر التي تمثل المعادل الموضوعي له؛ فقد مهَّد الشاعر إلى معركته مع الحياة الجديدة،

بالاستعداد النفسي والفكري، وهو ما تجسَّد في انتصار الثور الوحشي على خطر الطبيعة أولًا، لأنَّ الشاعر يعلم أنَّ حركته من (الثابت/ زمنه الساكن بعيدًا عن امتلاك المحبوبة امتلاكًا مدركًا، إلى المتحول/ الحياة الجديدة، التي تحقق له التوازن النفسي)، ستكلفه ركوب مخاطر أخرى هي أشد ضراوة بل تهدد وجوده، وقد تجسَّدت بمشهد صراع الثور الوحشي مع الإنسان/ الصَّيَّاد الذي ترافقه كلاب الصيد الضارية. ولعلَّ هذه الدلالة التي تعكسها لوحة الثور الوحشي، هي ذاتها الدلالة التي تخرج من دائرة الذات/ الشاعر إلى دلالة الجماعة/ القبيلة حين تتحول من (الثابت- الحياة الساكنة، إلى المتحول- الحياة الجديدة التي ظلَّ الإنسان الجاهلي يبحث عنها). إذ لم يكن الشاعر الجاهلي يصور مشاعره الذاتية في تلك الدلالات المقنَّعة، وإنما كان يعيش مشاعر الآخرين من خلال ذاته أو مشاعره من خلال وعيه بمشاعر الآخرين.

وعطفًا على ما سبق، يمكن أن نوجز الدلالات المعنوية التي تنطوي عليها لوحات القصيدة الثلاثة، والعلاقات الناشئة فيما بينها، وفق ما تفضي إليه الترسيمة التوضيحية الآتية:



الشكل (2): دلالة اللوحات الفنية في القصيدة (اللامية) والعلاقات الناشئة فيما بينها

خلاصة البحث

يخلص البحث الذي وقفنا خلاله على قصيدتين للشاعر الأعشى، وهما: القافيَّة واللاميَّة، إلى أنَّ البنية السردية القصصية التي تشكلت عبر اللوحة الفنية الممتدة، التي وظفها الشاعر غير مرة في القصيدة الواحدة، والتي وصلت في بعض قصائده إلى ثلاث بنى سردية؛ لتشكل، في الوقت ذاته، ثلاث لوحات فنية ممتدة، شكَّلت مستوى فنيًا متقدمًا من مستويات البناء الفني للقصيدة العربية الجاهلية، إذ بلغت الحركة الشعرية مرحلة متقدمة من التطور على أيدي تلك الطائفة، التي ينتمي إليها الشاعر الأعشى، وهم الشعراء المتأخرين الذين كانوا يعيشون في الجاهلية القريبة من الإسلام، من مثل النابغة الذبياني، وأوس بن حَجَر، وزهير بن أبي سُلمى، وغيرهم من الشعراء الكبار.

وقد ارتكزت هذه البنى/ اللوحات الفنية الممتدة، عند الشاعر الأعشى، من الناحية الفنية والأسلوبية، على مقوِّمين فنيين: الأول: مقوِّم أسلوبي بلاغي وهو (التشبيه التمثيلي)؛ فالشاعر يبدأ لوحته بمركّب تشبيهي حذف أحد طرفيه وهو (المشبه)، الذي يصرّح به مسبقًا، وذلك من خلال الصور البلاغية البسيطة التي تسبق اللوحة، إلا أنَّه يتناسى المشبّه، ليستطرد في وصف الطرف الآخر من هذا التشبيه، وهو المشبّه به. وأمَّا المقوِّم الأسلوبي الآخر، فهو أسلوب السرد القصصي أو الحكاية في بناء اللوحة الفنية الممتدة؛ وهو جانب يعنى بعناصر الفن القصصي أو الحكائي، حيث تتعدد الحوادث والشخوص وتتشابك وتتصارع مع وجود المفاجأة والصراع والتعقيد والحل، وعلاوة على هذا تتجلى الأبعاد الحركية والصوتية واللونية التي تضفي على المشهد التصويري مزيدًا من الحيوية والدرامية. وهو أسلوب يعنى بتوظيف جملة من القيم والمعارف والعلاقات والجماليات التي تتناغم مع

بعضها؛ لتشكل هذه اللوحة التي تبدو غاية في الحسن والجمال.

وقد لاحظ البحث أنَّ ثمَّة علاقة توافقية بين البنى السردية/ اللوحات الفنية الممتدة في القصيدة الواحدة، يمكن تجليتها من خلال الكشف عن الأبعاد الدلالية المعنوية التي تبقى متوارية خلف ظاهر النص، ويأتي فعل القراءة؛ لكي يربط بين دلالة كل لوحة من لوحات القصيدة، وذلك من خلال خلق الأبعاد العلائقية التي يفرضها منطق النص الكلي.

إنَّ محاولة قراءة النص الشعري في ضوء تحليل البنى السردية القصصية، والتي تتعدد غير مرة في بنية النص الواحد، ومحاولة الربط بين الأبعاد الرمزية لكل بنية سردية وفق أبعاد علائقية يفرضها منطق النَّص الكلي، يثبت، في الوقت ذاتية، بنائية النص الشعري، التي وصفها كثير من الدارسين بالتفكك وخلوها من الوحدتين العضوية الموضوعية.

وأخيرًا، يوصي البحث الباحثين بضرورة دراسة البنية السردية القصصية، بوصفها هنا، لوحة فنية ممتدة، بصورة شاملة وموسعة، منذ أن أرسى أصولها الجيل الأول من الشعراء الجاهليين، ومن ثم انتقالها الى شعراء المرحلة المتأخرة من العصر الجاهلي، والتي استوت على أيديهم، إلى هذا المستوى الفني المتطور، ومن ثم انتقالها الى الشعراء الغزليين في العصر الأموي، حتَّى وصلت أخيرًا إلى القصيدة الحديثة والمعاصرة. والله أسأل التوفيق.

المصادر والمراجع

أبو إصبع، إ. (1979). *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 وحتى عام 1975: دراسة نقدية*. (ط1). بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

الأعشى الكبير، م. (1983). *الديوان*. (ط7). بيروت: مؤسسة الرسالة.

الرباعي، ع. (1995). *الصورة الفنية في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق*. الأردن: مكتبة الكتاني.

الزواوي، خ. (2000). *تطور الصورة في الشعر الجاهلي*. (ط1). الاسكندرية: مؤسسة حورس الدولية.

شلبي، س. (1982). *الأصول الفنية للشعر الجاهلي*. (ط2). القاهرة: مكتبة غريب.

عبد الرحمن، ن. (1982). *الصورة الفنية في الشعر الجاهلي*. (ط2). الأردن: مكتبة الأقصى.

العيد، ي. (2010). *تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي*. لبنان: دار الفارابي.

فراي، ن. (1973). *طريق الإسراف في الأسطورة والرمز مبادئ نقدية وتطبيقات خمس عشرة دراسة لخمسة عشر ناقدا*. بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر.

محمد، إ. (1979). *الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية*. بيروت: دار النهضة العربية.

محمود، ز. (1963). *فلسفة وفن*. الأنجلو المصرية.

مرتاض، ع. (1998). في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. *مجلة عالم المعرفة*، (240).

المومني، ع. (2012). الناقة والصحراء في شعر الأعشى الكبير (ميمون بن قيس). *مجلة العلوم العربية*، (24).

النجار، أ. (1990). *تطور الشعر القصصي في وصف الأوابد من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي*. مصر: الدار الفنية للنشر والتوزيع.

هادي، ص. (1975). *أمراء الشعر الجاهلي- في العصر الجاهلي*. مكتبة الشباب.

References

Abd Al-Rahman, N. (1982). *The Artistic Image in Pre-Islamic Poetry*. (2nd ed.). Jordan: Al-Aqsa Library.

Abu Asbaa, S. (1979). *The poetic movement in occupied Palestine from 1948 to 1975: A critical study*. (1st ed.). Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.

Al-Asha Al-Kabeer, M. (1983). Al-Diwan, explanation, and commentary. (7th ed.). Beirut: Al-Resala Foundation.

AL-Eid, Y. (2010). *Narrative Techniques in the Light of the Structural Method*. Lebanon: Dar Al-Farabi.

Al-Momani, O. (2012). The Camel and the Desert in the Poetry of Al-Asha Al-Kabeer (Maymoon bin Qais). *Arab Science Journal*, 24.

Al-Najjar, A. (1990). *The Evolution of Narrative Poetry in Describing the Eternals from the Pre-Islamic Era to the Umayyad Era*. Egypt: Al Fannia House for Publishing and Distribution.

Al-Rubai, A. (1995). *Artistic Image in Poetic Criticism, a Study in Theory and Practice*. Jordan: Al-Katani Library.

Al-zawawi, K. (2000). *The Evolution of the Image in Pre-Islamic Poetry*. (1st ed.). Alexandria: Horus International Foundation.

Beckson, K., & Ganz, A. (1985). *Literary Terms*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.

Frye, N. (1973). The Way of Extravagance in Myth and Symbol, Critical Principles and Applications Fifteen Study of Fifteen Critics. Baghdad: Dar Al-Hurriya for Printing and Publishing.

Hadi, S. (1975). *Princes of Pre-Islamic Poetry in the Pre-Islamic Era*. Youth Library.

Mahmoud, Z. (1963). *Philosophy and Art*. Anglo-Egyptian.

Muhammad, I. (1979). *Pre-Islamic Poetry and its Technical and Objective Issues*. Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.

Murry, J. (1973). *The problem of style*. London: Oxford paperbacks.

Murtad, A. (1998). In Novel Theory - Research on Narrative Techniques. *World of Knowledge journal*, 240.

Schreiber, S. (1965). *An Introduction to Literary Criticism*. Oxford: New York pergamon press.

Shalaby, S. (1982). *The Artistic Origins of Pre-Islamic Poetry*. (2nd ed.). Cairo: Gharib Library.