الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

المعهد: الآداب واللغات
القسم: أدب ولغة عربية

المرجع:.....

الرؤيا و الفن في معلقات امرؤ القيس

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

إعداد الطالب(ة):
قاسمي شاهيناز

إشراف الأستاذ:
سلطاني رشيد

الشعبة : أدب ولغة عربية

التخصص : أدب قديم

السنة الجامعية : 2013/2012

إهداء

إلى:

التي حملتني وهنا و أشبعتني حبا

... أمي

الذي رعاني و على حب العلم رباني

... أبي

كل من علمني حرفا

كل من ذكر لسانه اسمي

أهدي ثمرة جهدي

شكر و تقدير

(و لئن شكرتم لأزيدنكم)

الحمد لله رب العالمين

متم الأعمال و معين من استعان

باسمه الجليل نحمده

حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه على كل

نعمة و على كل خير

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من

ساهم و ساعد من قريب

أو من بعيد في

انجاز هذا العمل المتواضع و أخص

بالذكر الأستاذ الفاضل:

سلطاني رشيد

الذي اشرف على هذا التقرير

فله مني فائق التقدير

و الاحترام

شكرا جزيلا

الملخص:

يتناول البحث دراسة معلقة امرئ القيس، هاته الأخيرة مليئة بالعديد من الظواهر الفنية، التي أريق فيها الكثير من المداد، وقد اختلف الدارسون في تقييمها، تبعا لتوجهاتهم رؤاهم، فمنهم من وجد فيها أغزل بيت، ومنهم من ألفى فيها أوصف بيت، ومنها من عدها وفيضا من السحر ...

ولإزالة الشك وتغييب العاطفة، درسنا المعلقة دراسة فنية، وتتبعنا رؤاه الجمالية وتمحصنا أسرارها الدفينة، فألفيناها من روائع الشعر وصافيه.

وقد قسمت الدراسة إلى مدخل و أربعة فصول، تناولت في الفصل الأول الرؤيا في المعلقة، من خلال مقدمتها و موضوعها و خاتمتها.

أما الفصل الثاني، فتناولت فيه الإيقاع في المعلقة، بعد أن تطرقت إلى مفهومه وأنواعه، وهذا للكشف عن جماليته في المعلقة.

أما الفصل الثالث الذي كان بعنوان الصورة الفنية في المعلقة، فقد تعرضت لمفهوم الصورة وأهميتها مع الإشارة إلى أنواعها، ثم طبقت هذه المفاهيم على أجزاء المعلقة.

أما الفصل الرابع والذي كان موسوما بـ "الاتساق و الانسجام في المعلقة"، فقد حددنا من خلاله مفهوم الاتساق والانسجام وأهم الأدوات والآليات المساهمة في ترابط وحدات المعلقة.

وفي الخاتمة خلصنا إلى أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

مقدمة:

الشعر مما يفتق الألسنة، ويوسع المدارك، يهذب اللكنه، ويذكي الفطنة فاستحق بذلك مدارسته والإكثار من قراءته، بل الغوص في بحره، واستخراج لؤلؤه ودره.

وإن أحق ما درس منه ما نطق به أرباب الفصاحة و أئمة البيان ممن يحتج بلغتهم ويستشهد بأقوالهم من أهل الجاهلية.

لذلك فإنه ليس من المبالغة في شيء إن حاز شغل المهتمين بالشعر قديما وتواصل الاهتمام به حديثا مما يعكس ثراءه و غناه و فيض عطائه، فيما حمله من قيم فنية وجمالية.

ولعل المعلقات من أهم مصادر الشعر الجاهلي وروائعه وامرؤ القيس من أبرز شعرائها المبدعين، فهو شاعر وصّاف يتقن فن الشعر، ورسم اللوحات بجزئياتها مما أهّله للتفوق على شعراء عصره.

لذا وقع اختياري على هذا الموضوع الذي بين أيدينا لأنني أعده بصدق ثمرة ميل وشغف لتطلع نحو آفاق الدراسات الأكاديمية المثمرة، التي تزاوج بين ثراء المضمون وسحر العرض، متخذة الفكر روحا تبتعث الحياة في الأعمال و البحوث الجادة فامتزجت الرغبة والدافع فولد الموضوع المتناول إشباعا لحاجات متعددة منها:

- ولعي النادر و شغف المهووس بالشعر الجاهلي عموما لطابعه وروحه، ويثيرني امرؤ القيس خصوصا لأنه شاعر متفرد معنى ومبنى يحلم بالتغيير توقعا وطموحا لأنه رمز الشعر ومرجع الشعراء الفحول.

- إيماني العميق بضرورة إحياء موروثنا الثقافي الخامد في بعض جوانبه، لرد الاعتبار والسعي لمواكبة التطور الأدبي.
- اعتقادي الراسخ بأن الشعر العربي القديم، حقل جمالي ومعرفي مثير للأسئلة و مشبع بالرؤى والتصورات التي تستوقف المتأمل، وتتطلب دراسات فنية واعية.
- تطلعي الطموح إلى كشف الرؤى الجمالية والسمات الفنية التي تطبع المعلقة وتعكس ثراءها وسرها.

وسبيلي إلى الغاية المنشودة و تحقيقا لقدر من العلمية والموضوعية اعتمدت في بحثي هذا المنهج الوصفي – الفني الذي حاولت من خلاله كشف الرؤى والتصورات وتبيان السمات الفنية التي بلورت المعلقة المتناولة.

وبناء عليه فقد قسمت هذا البحث إلى أربعة فصول بعد أن مهدت له بمعالجة مفهوم الرؤيا، المعلقة والفن.

الفصل الأول: اخترت له الرؤيا في المعلقة عنوانا وتطرقت فيه بإسهاب إلى الرؤيا في مقدمة المعلقة وموضوعها وخاتمتها، محاولة مني للإحاطة بمختلف تصورات الموضوع المعالج و سبر أغواره، ولتجسيد ذلك اطلعت على العديد من الكتب الهامة مصطفى ناصف "دراسات في الأدب العربي"، يوسف خليف "دراسات في الشعر الجاهلي"، يوسف اليوسف "مقالات في الشعر الجاهلي"، عمر طالب "عزف على وتر النص الشعري".

الفصل الثاني: وقد تناولت فيه الإيقاع في المعلقة فتطرقت إلى مفهومه وأنواعه محاولة مني الكشف عن جمالية الإيقاع في تشكيل المعلقة وقد اعتمدت في ذلك على كتب

قيمة ومجالات متخصصة هامة كعربي عميش "خصائص إيقاع الشعر"، أحمد عزوز "علم الأصوات اللغوية"، نعيم اليافي "العودة إلى موسيقى القرآن"، مجلة التراث العربي إبراهيم أنيس "موسيقى الشعر العربي".

أما الفصل الثالث: وهو بعنوان الصورة الفنية في معلقة امرئ القيس، وفيه يتم تحديد مفهوم الصورة الفنية وأهميتها وأنواعها وكذا إبراز الظواهر والسمات الفنية المعبرة عنها، مع استخلاص الصور البديعية الموجودة فيها، وقد أفدت من مراجع هامة علي صبح "الصورة الأدبية تأريخ و نقد"، عبد القادر القط "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، علي البطل "الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الهجري" أحمد علي دهمان "الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني".

أما الفصل الرابع: فسيأتي موسوما بـ "الاتساق و الانسجام في المعلقة" لنحدد من خلاله مفهوم الاتساق والانسجام وأهم الأدوات والآليات المساهمة في الترابط الشكلي والدلالي للمعلقة، وقد اطلعت على كتب قيمة منها: محمد خطابي "لسانيات النص" صبحي إبراهيم الفقي "علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق"، فتحي رزق الله الخوالدة "تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام".

وفي خاتمة الدراسة بَدَا لي إرفاقها بملحق يتناول لمحة عن سيرة امرئ القيس وكذا المعلقة المدروسة نقلا عن كتاب "شرح المعلقات السبع" للزوزني.

وأخيرا، أقول مقرة أني واجهت بصبر وتجلد كل الصعوبات التي اعترضت سبيلي والتي تتمحور أساسا في ندرة أمهات الكتب و قلة المراجع القديمة.

وأنا أعرض هذه الثمرة المتواضعة، يجدر بي أن أتقدم بخالص الشكر والعرفان إلى أستاذي الفاضل "سلطاني رشيد" الذي أولاني بحسن رعايته، و شملني بكرم توجيهه وحضني بضياء عقله فجزاه الله عني خير جزاء.

I- تمهيد:

يعد مصطلح الرؤيا من المصطلحات الأساسية في عالم الإبداع وبخاصة في الكتابة الشعرية، وقد ظل هذا المصطلح زمنا طويلا مكتنفا بالغموض والالتباس ،وعندما تناولته أقلام الباحثين بالدراسة و التحليل ،خلعت عليه أشكالا متعددة الأبعاد والدلالات منها ما تقترب من بعضها إلى حد الالتحام و منها ما تبتعد إلى حد الانفصام.

وجهات نظر تختلف وتأتلف فيما بينها لتجعل من الرؤيا الشعرية أداة أو منهجا أو معادلا للمكون المضموني للأدب أحيانا أو قرينة يعرف الشعر بها أحيانا أخرى.

ومن ثم كان لزاما على البحث الإنصات إلى ما تقوله المعاجم العربية حوله – أي مفهوم الرؤيا– بغية تحديده ليكون إطارا معرفيا للبحث.

II- مفهوم الرؤيا في المعاجم العربية:

تكاد تتفق المعاجم اللغوية حول تحديد مفهوم الرؤيا مع تبيان الفرق بينه وبين الرؤية فنجد في لسان العرب: "**الرؤية: النظر بالعين و الرؤيا ما رأيته في منامك... ورأيت عنك رؤى حسنة: حلمتها و أرأى الرجل إذا كثرت رؤاه بوزن رعاه و هي أحلامه، رأى في منامه رؤيا وجمع الرؤية رؤى**".[1]

في حين نقرأ في معجم أساس البلاغة: "**تكون الرؤية بالعين و الرؤيا في المنام و الرأي في القلب أو العقل و من هنا يظهر أن ارتباط الرؤية و الرؤيا و الرأي بجذر لغوي واحد و يؤكد الصلة بين مدلولات هذه الألفاظ و التكامل بين وظائفها**".[2]

كما نجد أن بعض المعجمات الحديثة قد توسعت في تحديد معاني الرؤيا كما نرى في معجم فلسفي للدكتور جميل صليبيا و الذي جاء فيه "**الرؤيا ما يرى في المنام و جمعه رؤى و قد يطلق لفظ الرؤى على أحلام اليقظة و الفرق بين الرؤيا و الرؤية أن الرؤيا مختصة بما يكون في النوم على حين أن الرؤية بما يكون في اليقظة، فالرؤيا بالخيال والرؤية بالعين و رأي بالقلب**".[3]

وصفوة القول أن الفرق بين الرؤية و الرؤيا هو "**بالذات الفرق بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفنية أو الشعرية فالشعر هو تعبير خاص مرتبط برؤيا شاعر تلك الرؤيا التي لا**

([1]) ابن منظور: (جمال الدين محمد بن مكرم 630 هـ / 711 هـ)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، المجلد الرابع عشر، (مادة أرى).

([2]) الزمخشري: (محمود بن عمر بن أحمد الخوارزمي)، أساس البلاغة، طبعة مصر، 1882، (مادة رأى).

([3]) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت ،1978،المجلد الأول، ص 146.

يستند فيها المبدع إلى حقائق المتعارف عليها و المتداولة بينه و بين الناس إنه – بمنطق الرؤيا – يستوحي حركية التاريخ الإنساني و يقرأ من زاويتها قضايا عصره، محققا بذلك وشائج بين التاريخ العام و تمتلئ به مخيلته من طاقات... و قدرات على الخلق المتجدد لعالمه".[1]

وبعد هذه المصاحبة للمعاجم العربية نعرج لتحديد البعد أو المفهوم الدلالي للرؤيا.

III- المفهوم الدلالي للرؤيا:

يعرف صاحب معجم المصطلحات الأدبية الرؤيا بأنها الوعي الاجتماعي ببعديه الفكري والانفعالي، و يرى أن "**عملية تشكيل الرؤيا لا تقف عند الانتقاء الإيديولوجي والتقييم و الإدراك العقلي فهي تتضمن الحدس والخيال و الانفعال و الدوافع اللاشعورية، فكل كيان الكاتب ينهمك في عملية الخلق وخيال الفنان هو القوة الخلاقة التي ترتب المواد الأولية و تشكلها في كل موحد (...) و لا يؤكد الأديب الخلاق رؤيته بالفكر وحده بل بكل حواسه".**[2]

والواضح من التعريف أنه ينطلق من ركيزة أساس، تقوم على وعي المبدع بالواقع الاجتماعي الذي يحيط به، ومدى استجابته له، والتي ستنعكس على عملية الانتقاء للوقائع الاجتماعية والتجارب الإنسانية التي يزخر بها المجتمع وبهذا تصبح العلاقة المتبادلة بين الشاعر ومجتمعه من أبرز العوامل التي تفجر إبداعه، فلا يمكننا أن نتخيل إبداعا ناتجا من

([1]) أحمد المعداوي المجاطي:ظاهرة الشعر الحديث، دار المعارف، مصر، ص 35.

([2]) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية،الطبعة الاولى، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقص– الجمهورية التونسية، 1986، ص 189.

فراغ ، وبناءا على ذلك الارتباط العضوي بين الفنان وبين بيئته فإن الرؤيا في الشعر تقوم على "**تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة وموقف من الحياة يفسر الماضي ويشمل المستقبل**".[1]

وهكذا تكشف الرؤيا في الشعر خصوبة في مخيلة الشاعر وغنى موهبته وإبداعه و قدرته الفائقة على إعادة تشكيل الواقع من منظور يتجاوز فيه الطرائق التعبيرية وبذلك تصبح اللغة ذات حمولة دلالية تمنح الألفاظ معاني جديدة و شحنات رمزية تتجدد معها القراءة الفاعلة من قراءة إلى أخرى بل من قارئ إلى آخر.

وعلى هذا الأساس تعتبر الرؤيا بؤرة التوتر في الشعر و جوهر الانفعال الوجداني تمكن الشاعر من نسج خيوط لغوية كفيلة بالتعبير عن رؤيته للوجود عبر تجارب واقعية وأخرى متخيلة تتخطى فيها المقاييس الزمنية لتدع المشاعر تعيش في عالم خاص بها.

وبناء على ما تقدم يرى البحث أن الرؤيا الشعرية هي توهج للذات وإضاءة للموضوع فلا تنقطع عن الواقع لأنها الأداة وحلقة الوصل بين الشاعر والفيلسوف وبين هذا وذاك والذات والموضوع تحفر قصيدة الرؤيا أخاديد حدودها.

IV- مفهوم المعلقة:

(1) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر الخاصة،ط4، دار المعارف، القاهرة، (دت)، ص36.

يعتبر شعر الجاهلية إنتاجا فطريا بشريا شهدته الجزيرة العربية، ومن أبرز ما ظهر في ذلك العصر، المذهبات السبع المعروفة بالمعلقات.

هاته الأخيرة التي كان لها صدى بارز على الساحة الأدبية، وهذا لما تتسم به من وضوح المعنى وصدق التصوير والتعبير عن الحياة التي عاشها العرب ما قبل الإسلام فعدها النقاد والرواة قديما قمة الشعر العربي وقد سميت بالمطولات، وأما تسميتها المشهورة في كتب النقد فهي المعلقات لذلك سنتناول نبذة عنها وعن أصحابها.

ففي المعاجم اللغوية نجد مفهوم المعلقات مشتقة من العلق "وهو المال الذي يكرم عليك، تضن به تقول هذا علق مضنه وما عليه علقة إذا لم يكن عليه ثياب فيها خير".[1]

والعلق "**هو النفيس من كل شيء و في حديث حذيفة "فما بال هؤلاء يسرقون أعلاقنا" أي نفائس أموالنا**".[2]

وأيضا العلق "**هو كل ما علق به و علقها و علق بها تعليقا أحبها وهو معلق القلب بها**".[3]

([1]) الفراهيدي (الخليل بن أحمد):العين، تح: مهدي المخزومي، ط1، لبنان، 1988، ص 162.

([2]) ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، ط1،دار إحياء التراث العرب، بيروت ،1988،(مادة علق) ، ص 362.

([3]) المرجع نفسه، ص 359.

أما المعنى الاصطلاحي فهي "قصائد جاهلية بلغ عددها السبع أو العشر على القول فيها خصائص الشعر الجاهلي بوضوح حتى عدت أفضل ما بلغنا عن الجاهليين من آثار أدبية".[1]

والناظر إلى المعنيين اللغوي والاصطلاحي يجد العلاقة واضحة بينها فهي قصائد محكمة النسج، جيدة المعنى، اختيرت من بين قصائد الجاهلية لتكون مثالا يحتذى به، ونهجا يتبع، ذات قيمة كبيرة بلغت الذروة في اللغة والخيال وأصالة التعبير فلم يصل الشعر العربي إلى ما وصل إليه إلا في عصر المعلقات.

أما عن سبب تسميتها بالمعلقات فهناك أقوال منها :

- لأن العرب استحسنتها وكتبتها بماء الذهب وعلقتها على الكعبة هذا ما ذهب إليه ابن عبد ربه في العقد الفريد وابن رشيق وغيرهما، فصاحب العقد الفريد يقول "**و قد بلغ من كلف ؟ (أي الشعر) و تفضيلها له أن عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها من الشعر القديم فكتبتها بماء الذهب (...) و علقتها بين أستار الكعبة فمنه يقال مذهبة امرئ القيس...**".[2]

(1) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ص 25.

(2) ابن عبد ربه: العقد الفريد، تح: د. عبد المجيد الترحيني ، ط1، دار الكتب العلمية،بيروت،1404 هـ ، ص 118.

- وهناك فريق أخر نفى ودحض هذه الحجة و لعل أهمهم أبو جعفر النحاس حيث "**ذكر أن حماد الراوية جمع السبع الطوال و لم يثبت من أنها كانت معلقة على الكعبة**".[1]

- ويقول أيضا الدكتور شوقي ضيف "**أنه لا يوجد لدينا دليل مادي على أن الجاهليين اتخذوا الكتابة وسيلة لحفظ أشعارهم، فالعربية كانت لغة مسموعة لا مكتوبة ودليله الأخر هو أن القران الكريم و على قداسته لم يجمع في مصحف واحد إلا بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم** ".[2]

ونستشف ممّا تقدم به أنه إذا كان للشعر تلك القيمة العالية، وإذا كان للشاعر تلك المنزلة السامية في نفوس العرب فما المانع من أن تعلق قصائد هي عصارة ما قيل في تلك الفترة الذهبية للشعر، فقبول فكرة التعليق وارد و معقول لنفاستها وأيضا إذا لاقت استحسانهم طارت في الآفاق وتناولتها الألسن وعلقت على جدار الكعبة أقدس مكان عند العرب.

أما أصحاب المعلقات الذين اتفق عليهم الرواة فهم: امرؤ القيس، طرفة بن العبد، زهير بن أبي سلمى، لبيد بن ربيعة، عمرو بن كلثوم "**و لم يحدث خلاف في هؤلاء الخمسة فهم أصحاب المعلقات بإختلاف رواتها أما السادس والسابع فهم عنترة والحارث ابن حلزة**".[3]

([1]) جورجي زيدان: تاريخ الآداب اللغة العربية، ط1، دار مكتبة الحياة، بيروت، ص 95.

([2]) شوقي ضيف:تاريخ الأدب العربي في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، 2002، ص 220.

([3]) القرشي (أبي زيد محمد): جمهرة أشعار العرب، ط1 ، دار بيروت للطباعة والنشر، 1980، ص 186.

وصفوة القول أن هذه المعلقات من أجود الشعر، فمازالت ولا تزال معينا يستمد منه الأدب العربي ثروة جديدة، وركيزة يقيم عليها صروح المجد في الماضي والحاضر فهي أشبه بالخزائن المدفونة المشحونة بصنوف من الجواهر الأعلاق النفيسة كلما ازداد المنقبون فيها بحثا رأوا فيها من الذخائر القيمة والآيات الرائعة ما لم يروه من قبل وبهذا كانت لها الصدارة في كل جيل.

V- مفهوم الفن:

الفن أو الفنون هي لغة استخدمها الإنسان لترجمة التعابير التي ترد في ذاته الجوهرية، فالفن هو موهبة إبداع وهبها الخالق لكل إنسان.

ومما لا شك فيه أن الشعر في إطاره الإبداعي احد الفنون الجميلة، إذ يعبر من خلالها عن أشتات الرؤى وخواطر الفكر والوجدان.

ويعد الفن نتاجا إبداعيا لكل إنسان، باعتباره الوعاء الذي يحوي مختلف الأحاسيس والأفكار والصور والأشكال التي يجسدها في أعماله ولهذا كان للبحث وقفة لمعرفة المعنى الدلالي لكلمة فن.

فنجده في المعجم الفلسفي: "**كل إنتاج للجهالة يتم بواسطة أعمال ينجزها كائن واع**".[1]

كما يعرف بأنه "**استخدام التصور والمهارة لخلق نتاجات جمالية أو صياغة تجارب شعورية و تهيئة مناخات تتميز بحس جمالي**".[2]

و يعرفه محمد عمارة "**بأنه مهارة تتعلق بالذوق و الوجدان و لكي يكون الفن جميلا، لابد أن تكون له رسالة أخلاقية فمجرد المهارة لا تضمن و لا تتضمن الجمال**".[3]

أما محمد قطب فيقول بأنه: "**الفن في أشكاله المختلفة هو محاولة البشر لتصوير الإيقاع الذي يتلقونه في حسهم من حقائق الوجود أو من تصورهم لحقائق الوجود في صورة جميلة مؤثرة**".[4]

([1]) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1978،المجلد الثاني، ص 420.

([2]) محمد نبيل الشيمي: "هل من الضروري أن يكون الفن أخلاقيا"، مجلة الأدب والفن، العدد 2546 ،2009/02/03 ، ص 10.

([3]) محمد عمارة: الإسلام والفنون الجميلة، ط 2، دار الشروق، بيروت، 2005، ص 25.

([4]) محمد قطب: منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت، ص 98.

وعلى هذا الأساس يعرف الفن عموما بأنه "**جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة، جمالا كانت أو خيرا، أو منفعة فإذا كانت هذه الغاية هي تحقيق الجمال سمي بالفن الجميل، و إذا كانت تحقيق الخير سمي الفن بفن الأخلاق و إذا كانت تحقيق المنفعة سمي الفن بفن الصناعة**".[1]

ومن ذلك يتضح أن الفن تعبير عن الواقع بلمسات الجمال فهو التعبير الجمالي عن فكرة أو ذوق معين يسمو بصاحبه إلى أعلى المراتب.

إذ يعد في كل الأحوال نتاجا لكل إبداع إنساني يعبر عن مكنونات المبدع و خبراته وتجاربه وآماله وأحلامه فهو وسيلة راقية لتنوير وتربية الذوق والحس الجمالي للمبدع، فالفن أداة السمو والإمتاع إذ "**يلعب دورا في تطور الإنسان المتناغم الشامل (...) فهدفه هو تقديم صورة لواقع ينحل فيها التناقض بين المظهر و الواقع الجزئي والعام المباشر حتى أن شيئين ينصهران في تكامل تلقائي في الانطباع المباشر للعمل الفني**".[2]

فالعمل الفني أو الإبداعي هو النتاج أو الأثر الذي تركه المبدع أو الفنان و لهذا ارتأى البحث ولوج الصرح الفني الذي أبدعه امرؤ القيس من خلال معلقته و كيف قدم هذه الرؤيا بطريقة فنية إبداعية.

فالمتمعن في شعر امرؤ القيس يلحظ تلك المقدرة الفنية التي يملكها الشاعر، فيقدر تلك الموهبة المتميزة التي تبوأت المكانة الأولى في طبقات الشعر الجاهلي، فكان الإبداع والرقي جليا في شعره و هو يرسم لوحاته الفنية المكتملة العناصر بألوانها وحركاتها

(1) رمضان الصباغ: "العلاقة بين الجمال و الأخلاق في مجال الفن"، مجلة الفكر، العدد 2215، ص 88.
(2) المرجع نفسه، ص 105.

وجزئياتها الدقيقة التي تظهر في وصفه للمرأة الفرس ورحلات الصيد، فمعلقته تنم وتعبر عن موهبة صاحبها الفنان المبدع ،الذي أبدع من خلال كلماته وهو يرسم لوحاته الفنية التي جاشت بها عاطفته القوية، المندفعة تلك التي هزت نفسيته وحركت كيانه وشغلت قواه و ملكاته ،فعبر بذلك عن مكنونات وجدانه من خلال صوره الفنية، فالصورة هي الحامل الأمين لمشاعر الشاعر و ترجمان نفسه الشاعرة، فالشاعر يترجم أحاسيسه وعواطفه و ينقل كوامن نفسه من خلال صوره الشعرية إذ "**التعبير الفني هو ذلك الفعل الذي يسلط الضوء على أسرار و مكنونات موضوع يدور في خلد الإنسان (...) فيقدم على شكل عمل نحتي، لوحة، قصيدة، و قد يمتلك التعبير دلالات عديدة يكون من بينها أنه الدلالة الجمالية في العمل الفني و هو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان و الموضوع (...) فيفسر العملية الإبداعية من خلال معايشة التجربة الإبداعية، يبدأ الفن بالحافز الجمالي و ثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني**".[1]

فعند قراءتنا لشعر امرئ القيس نجد فيه القدرة و البلاغة والصدق والتعبير وكذا العفوية والبساطة التي تنم عن حسه المرهف، فالرؤيا المعبر عنها هي تلك الرؤيا التي عبرت عن الأشياء التي تحيط به في حياته وفقا لانفعالات وعقيدة كانت تربط بينه وبين محيطه. فلم يكن نقلا مباشرا للطبيعة بقدر ما هي استثمار لذكرياته ومغامراته ومشاهد الطبيعة التي هضمها وأضاف إليها إحساسه المرهف وصدق التجربة وخبرته الفنية فجاءت أعماله الإبداعية قوية، صادقة تمتاز بتكوينها الفني والجمالي المبدع.

(1) إبراهيم زكريا: مشكلة الفن، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1977، ص 36.

فانهماك الشاعر في معرفة الحياة و التعمق فيها يكسبانه حصيلة موفورة من الثقافة والخبرة وهذا ما جعل شعره أكثر حرارة وصدقا وإقناعا "**فالعمل الفني لا يستمد جلاله وروعته من جلال الموضوع الذي يعالجه بل من خلال القدرة الفنية على التعبير عن هذا الموضوع**".[1]

فإبداع شاعرنا الذي تراءى للبحث من خلال لوحات الطلل، الغزل والرحلة والصيد فكان الملهم والدافع لهذا الإبداع تلك التجارب الغنية المؤثرة التي يعيشها الشاعر في حياته "**فالقصيدة الجاهلية تمثل منطلقا فنيا ذا تكوين عال ،ثم أن لغتها مازالت تداعب الأحاسيس برقة، و تفرض بشتى معانيها، و قوة أفكارها التي تعكس قوة العقول في ذلك العصر**".[2]

فلو نظرنا إلى ذلك العصر – العصر الجاهلي– الذي أفرز لنا شعرا ظل يرمز إلى قمة الإبداع عند العرب على مر الأزمنة والعصور، فكان معيارا للإبداع في العصور اللاحقة فالشعر الجاهلي يحمل في طياته سلوكهم وأخلاقهم و فهمهم لوجودهم، لذا كان ارتباط البدوي ببيئته واندهاشه بما يحيط به جعله يبدع و يرسم تلك الصور الفنية كما نجد عند امرئ القيس وهو يصف الفرس والمرأة والطبيعة، فكان وصفه دقيقا قوي التعبير، على سجيته و سليقته، و بهذا قدم لنا الشاعر شعرا فنيا ساميا في بساطته وطبيعته،والشيء اللافت للانتباه أن شاعرية الشاعر الفنية إنما تنبع من ينابيع نفسه ومن أعماقها لذلك كانت

(1) اليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ص 319.

(2) طه حسين: في الأدب الجاهلي، ط 3، مطبعة فاروق، القاهرة، 1962، ص 71.

مصطبغة بصيغتين مختلفتين: صبغة البداوة وصبغة الحضارة وبهذا ألقت على ما تمثله ردء منسوجا بألوان البداوة والحضارة معا.

وفي الختام يتجلى لنا امرؤ القيس ذلك الشاعر الفحل، شاعر الإبداع بل شاعر العبقرية و هو يصور و يرسم لنا لوحاته الإبداعية التي بقيت خالدة في سجل الإبداع الشعري.

1 –الفصل الأول: الرؤيا في مقدمة المعلقة:

1- الطلل:

تعلق الجاهلي منذ الأزل بأرضه، ووطنه، فالمكان لديه أخ وأب وصاحبة، ولا ينغص عيشهم إلا الارتحال فتتأتى للمكان تلك الذكريات الجميلة التي نراها في مقدمات قصائده فيقف على الأطلال باكيا للماضي، لعل دموعه تطفئ نيران الشوق والحنين، إنه الطلل الذي يسمو بصاحبه بما يحمله من مدلولات الحب والوفاء.

فاستوقفت الأطلال الشعراء بين باك وشاك وداع بالسقيا لها، إذ غدت خلاء وخرابا برحيل أهلها.

والأطلال هي ديار الشاعروملاعب صباه "**فعندما يمر في تلك الديار تستوقفه الذكريات فتطرب مشاعره و تتأجج قريحته، فهي كل شيء له، إذ جعل منها نقطة البدء في تفكيره والبكاء على الحياة**".[1]

فمشاهد الخراب هي الرحم التي تولد منه الحياة "**وهذا ما يعطي للظاهرة الطللية سمتها البعثية الخالصة**".[2] أما محاولة التشبث بالماضي فهي"**طموح لإعادة إثباته من جديد**".[3]

---

(1) مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ط 2، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، 1981، ص 237.

(2) سعد حسن كموني: الطلل في النص الشعري – دراسة في الظاهرة الطللية مظهرا للرؤية العربية، ط 1، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، 1999 م، ص 43.

(3) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، وزارة الثقافة، دمشق، 1976 م، ص 121.

فالشاعر الجاهلي وكل إليه – من قبل المجتمع – بعث الماضي على نحو مستمر

"**و كأنما المجتمع الجاهلي كله يقوم بشعائر واحدة، إذ يشارك أفراده في صلاة واحدة و يرتلون على الدوام أغنية الماضي، فالماضي في ذهن المجتمع حي لا يموت**".[1]

والطلل في الوقت نفسه "**أشبه بالأرضية الخام التي لا تشكل باعثا بذاتها قدر ما تستمد قوتها التأثيرية من مدلولاتها الرمزية التي تهيئ للغرض الرئيس و ترتبط معه**".[2]

فالظاهرة الطللية هي ابتكار الشاعر الجاهلي عندما أراد أن يعبر عن حاجة من حاجاته النفسية، ويعبر عن خبايا هذه النفس التي نظرت فيما حولها، فوجدت الديار قد زالت وامّحت، وما كان يزينها ويضفي عليها شيئا من المؤانسة غادرها هو الآخر.

إذ تعد "**قناعا فنيا يسقط الشاعر عليه جملة أحاسيسه و يتخذها ستارا لمواضيعه**".[3]

وبهذا يصل إلى ما يمكن قوله بتلك الأرضية التمهيدية التي لابد منها، إذ أن الشاعر الجاهلي جعل منها لازمة من لوازم قريحته الشعرية، وكأنه أصبح يربأ بنفسه أن يستهل حديثه بالفخر أو المدح أو الوصف دون التقيد بتلك السنة الفنية. "**فالأطلال تعبر عن حالة اجتماعية مرتبطة بطقوس دينية متوارثة فهي نابعة من التزام اجتماعي، وهذا الالتزام ناتج عن ارتباط غامض بحاجات المجتمع العليا، فالأطلال تشير إلى التأمل في معنى الانتماء**

(1) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط 2، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، 1981 ، ص 56.

(2) بهجت الحديثي: دراسات في الشعر العربي القديم، المكتبة الوطنية، بغداد، 1990 ، ص 52.

(3) محمد صادق حسين عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية و معانيها المتجددة، د ط، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت،ص 192.

وسلطان اللاشعور الجمعي، فالشاعر الجاهلي لا يتصور الفن عملا فرديا بل يتصوره نوعا من النبوغ في تمثيل أحلام المجتمع و مخاوفه و آماله".[1]

ومما لا شك فيه أن الأطلال تمثل حيزا واسعا من حياة الجاهلي، الذي اعتاد حياة الحلّ و الترحال، فيقف عند الطلل ليعبر عن أساه وحزنه لفراق حبيبته "**و هي تجمع بين ثنائيتي المتعة و الألم و الحياة و الموت، إنها تعبير عن الحياة المهددة بخطر الموت المتمثل في الرحيل و الاغتراب والبعد عن المحبوب فضلا عن أن الوقوف بجانب الخراب والدمار يهدد الحياة بالفناء".**[2]

فهي نافذة يطل منها الشاعر على ماضيه الزاهر المشرق ليستحضر منه صورا يلقيها على حاضره المزري.

لقد استوقفت الأطلال شاعرنا – امرئ القيس – فوقف واستوقف وبكى واستبكى إذ يقول في مقدمته الطللية:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ

بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُول فَحَوْمَلِ

فَتُوْضِحَ فَالمِقْراةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها

لِما نَسَجَتْهَا مِنْ جَنوبٍ و شَمْأَلِ[3]

---

(1) مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص ص 53،54.

(2) عمر طالب: "صراع الحياة و الموت في شعر امرئ القيس"، مجلة آداب الرافدين، الموصل، العدد 9، 1987 م ، ص 281.

(3) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط 4، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 04.

فالمتأمل في مقدمته الطللية يجد أنها "**غوص في شجن الذات في آمالها وألامها يتخللها موقف شعوري عام تتقابل لوحاته و تتراسل ليمنح القصيدة حركة و يبعدها من الرتابة و السكون**".[1]

إذ بدأ الشاعر قصيدته بفعل الأمر (قفا) ، فالطلل هنا يجسد برهة التحول من الماضي إلى المستقبل ويختزن الماضي بوصفه نقيضا مباشرا للحاضر ومطابقا صميميا للمستقبل المأمول "**و لهذا كان الزمن الماضي بصيغته الصورية و النحوية معا دائم الاتصاف بالانطفاء، و دائم المثول في المطلع الطللي للقصيدة اما الحاضر فلا يمثل إلا اتضاعا مرعبا لا تتكشف جوهريته إلا عبر صدمه بالماضي المشرق**".[2]

فوقف الشاعر مذهولا مما حصل في الديار التي اندثرت ولم يبق فيها إلا الحيوانات وأزالت الأمطار معالمها، إذ نجد الشاعر بقي عاجزا و مستسلما أمام فعل الزمن الذي لم يكتف بإحلال الجفاف في المكان بل بالعلاقات الإنسانية أيضا.

فالموقف الشعوري الذي تنبعث منه القصيدة "**هو الإحساس بالضعف و الانكسار في زوال دولة كندة (مملكته) و مطاردة المنذر (بن ماء السماء) له حتى وصل إلى القسطنطينية**".[3] فامتلأت نفسه بالتوتر والضيق وبلغ به الإحساس بالعجز حدا عطل قدرته على تجاوز وضعه المتأزم ولم يجد من سبيل ينتهجه إلا الحلم الذي تتمثل فيه القوة والانتصار ليعوض ما افتقده من قوة تمكنه من تحقيق ما يصبو إليه.

---

(1) محمد بلوحي: آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق،2004 م ص 46.

(2) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص 121.

(3) محمد عبد المطلب: استنطاق الخطاب الشعري، ط 1، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1997 ، ص 68.

وبناءا على ما تقدم فقد بنى الشاعر قصيدته على شكل بنيات أو مقاطع ثلاث على الشكل التالي:

1- **المقدمة:** ذكر الأطلال (من البيت الأول إلى البيت التاسع) و من ذلك قوله:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ

بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُول فَحَوْمَلِ[1]

2- **الموضوع:** ذكر المرأة (اللهو و المجون)، الليل وأحواله وأيضا ركوبه للنوق والفرس (من البيت 10 إلى البيت 52) ومثال ذلك قوله:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً

كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[2]

3- **الخاتمة:** وصف الطرديات وذكر الطبيعة (مطر، برق من البيت 53 إلى البيت 82) ومثال ذلك قوله:

أصاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيْكَ وَمِيْضَهُ

كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ[3]

بداية ارتأى البحث أن يقف وقفة لمحاولة إعطاء رؤية لتفسير وقراءة معلقة امرئ القيس.

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 04.

(2) المصدرذ فسه، ص 19.

(3) المصدر نفسه، ص 20.

يرى الباحثون أن الباعث على نظمها هو "**يوم دار جلجل، حينما التقى امرئ القيس بابنة عمه شرحبيل (عنيزة أو فاطمة) و يرى البعض أنها واحد ... وكان هائما بها، وكان هناك غدير ماء تستحم فيه عنيزة و صويحباتها، وكان امرئ القيس يتربص بهن فلما رآهن و قد خلعن ثيابهن (...) طلب منهن أن يخرجن الواحدة تلو الأخرى إلا عنيزة أبت ذلك** ..."[1] وعلى أثر ذلك بنا مطولته بنيات، بنيات "وصف الحادث وأضاف إليه شتى الذكريات (...) فكانت قصيدته وليدة حبه لعنيزة، ووليدة ولعه بالصيد والضرب في البلاد".[2]

وما دار جلجل إلا إحدى الذكريات التي توالت على ذهن الشاعر وهو يقف على الأطلال .

تلك –الأطلال– التي عفا عليها الزمن، وذهبت بالماضي ولم تبق للشاعر غير الذكريات "**فالشاعر يقف إزاء الموت المتمثل في الطلل وهو يمثل التجسيد الكامل للحياة وما قدرته على التفكير ،إلا وسيلة أخرى من وسائل الحيوية والكينونة الثابتة في نفسه فالموقف الذي دفع لنظم المعلقة هو ليس أكثر من موقف الحياة اتجاه الموت**".[3]

وفي المنحى نفسه يتضح أن التحليل الذي وظفه يوسف اليوسف في الشعر العربي القديم متخذا من معلقة امرئ القيس نموذجا يؤكد "**أن امرئ القيس المتفاعل مع أثقال البيئة والمجتمع، يحاكي هذه المعاناة فنيا، حين ينسج عالم المعلقة المذهل ونحن، نراه**

(1) محمد صالح سمك: أمير الشعر العربي القديم، دار النهضة، مصر، 1986 ، ص ص76،77.
(2) حنا الفاخوري: تاريخ الأدب العربي القديم، ط 1، دار الجيل، بيروت، 1986 ، ص 86.
(3) بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، ط 3، مكتبة الانجلو المصرية، 1969 ، ص 91.

في حركيته العامة يحاول الإجهاز على الواقع القاسي الذي كان وراء قهره و ارعوائه، فالقهر وافاه طفلا في المطلع الطللي وأخرسه كهلا في الخواتم:

كَـأَنَّ سبـاعـاً فِيْـهِ غَـرْقَـى غُديّة

بِـأَرْجَـائِـهِ القُصْوَى أَنَابِيْشُ عَنْصُلِ"[1]

إذ تجسد إحساس الشاعر المقهور، حيث تتكشف الذات المنطمسة المقهورة والتي تحاول النهوض على قدميها كمحاولة للتعبير عن وجودها رغم قوى القمع والقهر "**فالإنسان العربي كان و إلى غاية العصر الجاهلي في صراع دائم و مستمر مع الطبيعة، والطللية الجاهلية شكل من الأشكال التعبيرية التي عمد إليها الجاهلي ليجسد الجوهري من مآسيه**".[2]

فيرى يوسف اليوسف "**أن المقدمة الطللية تعبير عن اللاشعور الجمعي المعبر عن الكبت الجنسي و التهدم الحضاري والمحل الطبيعي ... فالشاعر الجاهلي من خلال الطللية تجلت لديه هذه المكبوتات وانعكست بفعل النسيان، وبذلك اخذ طابع اللغة المنسية ... فكان ترجمة لاشعورية عن الرغبة في الخلاص من حالة حضارية متهدمة تتسم بالتحول العميق إلى حضارية أسمى**".[3]

(1) يوسف اليوسف: "في تحليل معلقة امرئ القيس"، مجلة المعرفة السورية، عدد 165/163، لسنة 1975 م، ص 16.

(2) المرجع نفسه، ص 22.

(3) المرجع نفسه، ص 25.

ويـذهب يوسـف خليـف إلـى أن المقدمـة الطللية فـي القصـيدة الجاهليـة كـان لهـا حضورها المتغير لأنها جاءت محاولة لإثبات وجود الشاعر أمام مشكلة الفراغ في حياته "**إذ لم يجد مكانا للتعبير عنها في زحمة الالتزامات القبلية إلا في مقدمات قصائده**".[1]

والطلل يدفع بالأسى في نفس امرئ القيس لأنها تذكره بانقضاء شطر من عمره وإلى الوحشة حتى يفرط في البكاء، فالوحشة تمثل لدية الموت "**و كأن حياتهم الاجتماعية التي يحيونها تعني موت الحياة لذا فهو ثائر على طبيعة الحياة البدوية ويبكي هذه الآثار تارة و يشفق على نفسه منها تارة أخرى و يجزع ثالثة فهو يتحدى حياة الترحال ويتوق إلى حياة الاستقرار في أحضان امرأة يحبها**".[2]

فالشاعر في حالة تناقض بين الحياة المتمثلة في الحب وبين الموت المتمثل في الترحال ذلك أن الصراع يدور بين الرهبة والجمال فقد قضت الرهبة على أثار الحبيبة ولكنها لم تمتها فهي مازالت حية في نفس الشاعر وما إعادة الذكريات القديمة إلا إحياء مستمر لهذا الحب "**إن النفس الإنسانية يتنازعها عاملان قويان هما حب الحياة والخوف من الموت وبهذين العاملين يتعلق الشعور بالجميل والجليل فالجميل هو كل ما وحبب الحياة إلى النفس (...) و يبعث على الاغتباط بها و الجليل كل ما حرك الوحشة حجب عنها رونق الحياة ،فالربيع والصباح والنور كلها جميلة (...) لأنها تنعش الحواس وتذكرها بالحياة ... والسكون والقفار المخيفة والأطلال الدارسة كلها جليلة لأنها تقبض**

(1) يوسف خليف: دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة، 1981 ، ص 56.

(2) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، 2000 ، ص 26.

الحواس وتميل بالنفس إلى التضاؤل أمام رهبة الفناء وعظمة الطبيعة وضخامتها".[1]

وفي معلقة امرئ القيس انتصر الجميل (الحياة) على الموت (الجليل)، فالحب أقوى وأبقى في نفس الشاعر من الأطلال التي عفا عليها الزمن فهو يتحدى الكون بل يتحدى الموت (الطلل) إثباتا لوجوده (الحياة) "**لذا فهو يتنكر للموت الذي طمس الآثار كما يطمس آثار البشر فهو يحاول إحياءها بقوة و عنف في نفسه ليقف بها أمام الموت**".[2] ولهذا يرى البحث أن امرئ القيس لم يذكر الماضي ليعيشه فيكون كالحي الميت بل "**وقف من الذكرى المتمثلة بالأطلال موقفا ايجابيا، فقد تحدى الموت عن طريق الذكرى التي تمثل الحياة والوجود (...) فهو يبحث عن سر الحياة، فإذا تمرد على النواميس الاجتماعية والدينية والأخلاقية لعصره، فهو قد ثار في وجه الموت و لم يستسلم له أبدا لأن الحياة كانت تصرخ في جنبات نفسه بشكل عارم و قوي**".[3]

فالرؤيا في مقدمة امرئ القيس صراع أبدي بين حب الحياة وغريزة الموت التي تصطرع في نفسه، لذا نبع الصدق من بين ثناياها فجاءت معبرة عن نفسيته وإحساسه القوي بالغربة وبحنينه الطاغ إلى الأرض والمرابع حيث الاستقرار والحب والنماء "**فحضور الصحراء كمكان والليل كزمان في صنع الفضاء الشعري داخل القصيدة الجاهلية ، وما**

(1) البقلاني: إعجاز القرآن، تح: احمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ص 160.

(2) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص 36.

(3) المرجع نفسه، ص 49.

يرافقهما من تجسيد للخشونة والوحشة إلا أنماطا من التعبير التي عمد إليها الشاعر الجاهلي لإثبات وجوده و قدرته بدلا من الامتثال لها و البكاء أمامها".[1]

ونستشف مما تقدم أنّ الحياة الجاهلية بما فيها من قفر وجدب ووحشة تبعث في نفس امرئ القيس الحنين إلى الأرض والالتصاق بها، فالأرض عنده رمز للثبات والديمومة والخصب والحياة، ومن ثم التجدد والنماء والخلود.

ومن هنا جاءت وقفته الطويلة على الأطلال فهي لحظة تأمل غرق فيها الشاعر لتحديد موقفه من البقاء والفناء حتى انتصرت الحياة في نفسه على الموت وبدت المرأة (الحياة) في معلقته منمقة بالطيب، نابضة بالجمال.

وبذلك تعد المقدمة الطللية إحدى النماذج الإبداعية الكبرى التي اصطفاها الخطاب الشعري الجاهلي لتحمل رسالة الهم الاجتماعي، وإن كان هذا الهم ممزوجا بالذاتي إلا أن فيه صدق التعرف إلى الواقع، وتناقضاته وإدراك الفوارق الموجودة فيه، وقد كانت محنة الجاهلي في علاقته بالعالم العلوي والعالم السفلي تمثيل لديمومة الحياة النابضة بالحركة والحب.

(1) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ص 221.

2-الرؤيا في موضوع المعلقة:

1- الغزل:

لا تخفى على أحد صورة المرأة في الأدب عامة، والشعر خاصة فالمرأة ملهمة الشعراء وزينة القصائد، والتاريخ الأدبي خير شاهد على ذلك، بنظرة ثاقبة في الشعر الجاهلي لا تخطئ العين صورة المرأة، تلك التي شغلت حيزا وافرا من وجدان العربي فوصفت بأحلى وأجمل النسيب، فالمرأة هي كل شيء في نظر الجاهلي وأكرم عليه من ناقته وجواده، فهي التي تربعت على عرش قلبه "**إن قلب المرأة لا يتغير مع الزمن، ولا يتحول مع الفصول، قلب المرأة ينازع طويلا و لكنه لا يموت قلب المرأة يشابه البرية التي يتخذها الإنسان ساحة لحروبه و مذابحه، فهو يقتلع أشجارها، و يحرق أعشابها... و لكنها تبقى هادئة، ساكنة، مطمئنة، و يطل فيها الربيع ربيعا، و الخريف خريف إلى آخر الدهور ...**".[1]

فكم هي سماوية هذه النظرة، وكم هي روحانية هذه الكلمات حيث يتغنى فيها جبران بحنو المرأة وعطفها، فكأنما هي قلب هذا الكون بما فيه من بسمة الفجر واشراقة الشمس وهفيف النسيم و شذى الزهور ...، ولهذا تعلق بها الشاعر الجاهلي وبوأها الصدارة في قصائده، إذ أن حضورها هو الذي يمنح الحياة للأشياء كلها، فشكلت بذلك الإرهاصات الأولى لبناء معمار الشخصية الأنثوية "**فالطيف الزائر أو خيال المحبوبة موضع جدير بالاهتمام البحثي، باعتداده زاوية للنظر فائقة الأهمية، تلقي أضوائها على الشعر**".[2]

---

(1) جبران خليل جبران: الأجنحة المتكسرة، دار الأندلس للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت(د ت)، ص 52.

(2) الأصفهاني، أبو الفرج (897م-967م): الأغاني، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، 1960 ،ج2،ص 168.

وبهذا تفنن الجاهلي بالتعبير عن شوقه ورقة شعوره وولعه بهذا المخلوق الجميل – المرأة – "**فكان غزله فيه إحساس دقيق بالجمال و تذوق لمحاسن المرأة، والقارئ لمشاهد الارتحال والفراق يشعر بهزة من شوق ورهبة و حنين لهذا الفراق، وحين تذكر المرأة وتوصف محاسنها نجد في هذا الشعر إقبالا على الحياة وامتزاجا بها وتعلقا بمباهجها**".[1] فكان النسيب عندهم المقام الأول لما فيه من لهو النفس وارتياح الخاطر ، ولأن باعثه الفذ هو الحب، وهو السر في كل اجتماع إنساني "**و أهل البدو أكثر الناس حبا لفراغهم وتلاقي قبائلهم المختلفة في المصايف والمرابع فإذا ما اقترفوا ذكر كل أليف إلفه و حبيب حبه، ثم عادوا الأماكن مرة أخرى و هاج أشجانهم، وجدد الذكرى فيهم ما يرونه من آثار أحبابهم وأطلال منازلهم**".[2]

فيرينا شاعرا عاشقا يلم بمكان تقطنه الحبيبة ثم رحلت عنه، فيهيج هذا المكان ذكرياته ويحرك عواطفه، ويبعث فيه حنينا إلى ماض عيد، كان له مع حبيبته في تلك الربوع.

فعاطفة الشاعر البدوية شديدة التوهج، فإن أحب هام، وصرح، وما عرف للصبر سبيلا، وإن حزن فبكاء ونحيب حتى يملأ الدنيا عويلا، وكلما جفت الدموع حثها لتفيض.

وهذا ما عرفناه مع امرئ القيس في طلليته وسنتطرق إليه من باب الغزل، هذاالأخير الذي أبدع فيه أيما إبداع وسيحاول البحث تقديم الرؤى التي وردت في المعلقة.

---

(1) يحي جبوري: الشعر الجاهلي خصائصه و فنونه، ط 3، 1982 م، ص 95.

(2) محمد أبو النجار سرحان و محمد الجنيدي جمعة: الأدب العربي و تاريخه في العصر الجاهلي، مطابع الرياض، السعودية ، ص 80.

يحس القارئ وهو يتصفح شعر امرئ القيس أنه ذو نفس عاطفية شديدة التوهج والانفعال، وهذا ما جعله يتبوأ التقدمة في وصف المرأة "**يعد امرئ القيس أوصف المعلقاتيين للمرأة لطول عشرته للنساء و لمقدرته العجيبة على تصوير الأحاسيس الرقيقة و المتبادلة بينه و بين من يتغزل بهن تغزلا حسيا ماديا، و لا سيما في مرحلة مراهقته وإقباله الكلي على ملذات الحياة (...) فوصف المرأة في معلقته بخمسة عشرة وصفا مما بوأه المنزلة الأولى ضمن مجموع شعراء المعلقات في هذا المضمار**".[1]

ومن ذلك قوله:

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ

تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ[2]

فالشاعر يتحدث ويصف حبيبته بأن قوامها مهفهف رشيق، وأنها ضامرة البطن مصقولة الترائب فالمرأة ما هي إلا " **امرأة دقيقة الخصر، ضامرة البطن (...) تشبه في صفاء لونها درة فريدة تضمها صدفة**".[3]

ثم يواصل وصفه للمرأة فيقول:

وجِيْدٍ كَجِيْدِ الرِّئمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ

إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ

(1) عبد المالك مرتاض: السبع المعلقات مقاربة سيمائية انتروبولوجية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998 م، ص 26.

(2) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص13.

(3) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص 120.

وفَرْعٍ يَزِيْنُ المَتْنَ أسْوَدَ فَاحِمٍ

أثِيْثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إلَى العُلا

تَضِلُّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَلِ[1]

فصور الشاعر جمال محبوبته بأنها رائعة الجمال فشبهها في حسن عينها بظبية مطفل وعنقها بعنق الظبية وشعرها شديد السواد كالنخلة التي خرجت عثاكلها "**و تستقبلنا بعين مثل عيون الظباء(...) و تبدي عن عنق كعنق الظبي غير متجاوز قدره المحمود إذا ما رفعت عنقها**".[2] ولما كان الوصف أساس في تشكيل الوعي الفني، وإدراك آلياته وتقنياته هي البؤرة في تشكل الوعي المتقن الذي يختلف عن الوعي الفطري للأشياء وهذاماكان يميز الوعي والحس الفني عند امرئ القيس عن غيره من الشعراء، فكان شعره صورة عن حياته، إذ عرف عنه التمرد واللهو والعبث في حياته "**فامرئ القيس انصرف باتجاه المرأة كثيرا، وكأن نزعته العابثة تحقق أبعادها،: الحرية، التمرد، تلذذ من خلال المرأة**".[3]

وفي ضوء هذا تمثل المرأة عنده غاية يتحقق وجوده و ذاته عبرها "**فالمرأة هنا وسيلة وهي إذن شيء يمتلك أي أنها شيء يستهلك ... إن امرئ القيس لا يبحث عن امرأة يحبها و إنما يبحث عن السيطرة و الامتلاك**".[4]

---

(1) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 14.

(2) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص 122.

(3) عبد الكريم الوائلي: الشعر الجاهلي قضاياه و ظواهره الفنية، مكتبة العربي للنشر و الطباعة، مصر، ص 214.

(4) المرجع نفسه، ص 220.

وعلى هذا الأساس فالمرأة تمثل له الوجود والكينونة فحينما يصور امرئ القيس كيف تفلت منه المرأة يصور في الوقت ذاته كيف يفلت منه الوجود ويدعم هذه حالات المجون التي كان يتباهى بها فهي معلقته، فهو لا يأسر قلب المتزوجة والمرضع وكان يقتحم العقبات من أجل تحقيق بغيته ومن ذلك قوله:

وبَـيْضَـةِ خِـدْرٍ لاَ يُـرَامُ خِـبَاؤُهَـا

تَمَتَّعْتُ مِنْ لَـهْوٍ بِـهَا غَيْرَ مُعْجَلِ[1]

وأيضا قوله:

فَقُلْتُ لَـهَا:سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَـه

ولاَ تُبْعِدِيْنِـي مِنْ جَنَـاكِ المُـعَلَّلِ

فَمِثْلِكِ حُبْلَـى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ

فَأَلْـهَيْتُـهَا عَنْ ذِي تَمَـائِمَ مُـحْـوِلِ

إِذَا مَـا بَكَـى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ

بِشَقٍّ، وتَحْتِي شِقُّهَا لَـمْ يُحَـوَّلِ[2]

(1) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص16.

(2) المرجع نفسه، ص17.

فالشاعر يفتخر بمغامراته الغرامية، فهو لا ينظر – للمرأة – نظرة قداسية بل تغلب عليها المادية "**و مما يؤكد تلك القصص الفاحشة التي يتباهى الشاعر بها، إضافة إلى تغزله بالعديدات فهو لا يستقر على واحدة، إذ يطفح ديوانه بالعديد ممن تغزل بهن**".[1]

فقد بدأ غزله بذكر مغامراته مع عنيزة إذ نجده يقول:

ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ

فَقَالَتْ: لَكَ الوَيْلاَتُ!،إنَّكَ مُرْجِلِي

تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعاً:

عَقَرْتَ بَعِيرِي يَا امْرأَ القَيسِ فَانْزِلِ[2]

فامرئ القيس يتودد إلى ابنة عمه عنيزة فكانت "**تمانع بدلال و وعد بالعطاء ويحس امرؤ القيس منها ذلك، و عندها تطلب إليه نزول خوفا من أن يعقر البعير نتيجة لثقلها عليه فهو لا يلتفت**".[3]

ويقص امرؤ القيس على عنيزة حكاية واحدة من مغامراته الغرامية، وذلك لإثارة غيرتها فيقول:

(1) ايليا الحاوي: امرئ القيس شاعر المرأة و الطبيعة، ص 38.

(2) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص16.

(3) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص 130.

وبَـيْضَـةِ خِـدْرٍ لاَ يُـرَامُ خِـبَاؤُهَـا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَـهْوٍ بِـهَا غَيْرَ مُعْجَلِ[1]

فقد غـالى امـرؤ القـيس فـي اسـتجابة المـرأة لـدواعي الجسـد ليظهـر مقـدار قوتـه ورجولته، وكذا مقدرته في إيقاع النساء بشراكه ومن بينهن فاطمة تلك التي توالت في ذهنه ذكريات حبه لها فيقول:

أغَـرَّكِ مِنِّـي أنَّ حُـبَّكِ قَـاتِلِـي

وأنَّكِ مَـهْمَـا تَـأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ؟

أفَـاطِـمَ مَـهْـلاً بَـعْضَ هَـذَا التَّدَلُّلِ

وإنْ كُنْتِ قَدْ أدمَعْتِ صَرْمِـي فَأَجْمِلِي[2]

فقد أراد امرؤ القيس أن يجد الأمان والاستقرار في أحضان المرأة التي يحبها "**و هو ما ذكر ذلك إلا من التعويض لعدم حصوله على المرأة التي يشعر في أحضانها بالاطمئنان والسعادة**".[3]

والسمات الجمالية التي ظهرت بها المرأة في معلقته "**مكنته من تخطي ذلك الجسر المعقود بين الشعور بالتعاسة المتمثل عند وقوفه على الأطلال والإحساس بالجمال والحياة عندما انتقل إلى وصف المرأة و مظاهرها النعمة التي تحيا فيها، ومن ثم مغامراته معها و تحديد علاقته بها، فالمرأة عنده رمز للسعادة و الاستقرار، وهي مظهر ممتلئ بالحياة كالمظاهر الطبيعية لذا تناول الشاعر مظاهرها الخارجية جزءا بجزء (...) فهو كما**

(1) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 15.

(2) المرجع نفسه، ص 17.

(3) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص 128.

يندمج في الحياة الجمالية للطبيعة يندمج اندماجا كاملا في الحياة (المرأة) التي تبعث فيه الشعور بالجمال و الحب".[1]

فالمرأة ما هي إلا منبع الحنان والاستقرار والحب لمواجهة الوحشة التي عاناها من ترحله المتمثل في الطلل وبهذا تخلص من إحساسه بالعدم وانطلق إلى الحياة بما فيها من بهجة وسعادة.

ونستنتج من كل هذا ،رؤية امرؤ القيس للمرأة فهي تمثل لديه الشعور بالجمال والوجود ليقابل ما يعتلج في نفسه من خوف من المجهول، فالمرأة هي الحياة كما يراها هو وكما يقال "**إن تجربة الحب الحقيقية تعاش و لا تكتب فمتى فقدناها ثم افتقدناها في نفسنا عندئذ نقولها أو نكتبها بأسلوب فني و ننقلها إلى نفوس الآخرين كما نحسها نحن في نفوسنا عن طريق الفن و الشعر العالي".**[2]

وبهذا يتكشف للبحث تلك المخيلة الواسعة التي يتميز بها امرؤ القيس من خلال وصفه وتغزله للمرأة.

وبهذا جعل لشعره صدى ينبض في القلوب، فكان صورة مطابقة لما يشعر به من مشاعر رهيفة وخلجات غزيرة فقد ملك في أعماقه الوجدان الحي والنخوة العربية، فإذا به يقدم لنا شعرا فنيا ساميا في بساطته وطبيعته، فهو فطري لا منطق فيه إلا منطق العاطفة والذكرى والحياة، فكان قلبه يفيض حبا وأحلاما لذلك المخلوق الجميل–المرأة – تلك التي

(1) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص 120.

(2) محمد عبد العزيز الكفراوي: الشعر العربي بين الجمود و التطور، دار النهضة، مصر، ص 30.

كانت وما تزال ملهمة الشعراء إذ تعد بمثابة "**عالم الشعر الجاهلي و مستودع الجمال وصورته و تمثاله**".[1]

(1) حسني عبد الجليل يوسف: عالم المرأة في الشعر الجاهلي، ط 1، دار الثقافة، القاهرة، 1989 م، ص 16.

2-وصف الليل و أحواله (الزمن النفسي):

لقد انتهى ما بين الشاعر وبيضة الخدر (المرأة) وبقي وحده على الكثيب يتملى الليل، ذلك المجهول الأعظم الذي رمى براديته السود فوق الكون، فبدأ يزحف بسواده وسكونه ذلك الليل، وأي ليل، ليل امرئ القيس الذي أبدع في تصوير همومه وليله الطويل الممتد الذي ليس له بداية ولا نهاية، فتجتمع عليه كل الأحزان والهموم، فيتمنى زواله ولكن هيهات أن يكون صبحه قريب فيقول:

ولَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ

عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ

وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي

بِصُبْحٍ، وَمَا الإِصْبَاحُ منِكَ بِأَمْثَلِ

فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ

بأمراس كتان الى صم جندل[1]

فيرى البحث مبعث روعتها في تصويره وحشية الليل بأمواج البحر، وهي تطوي ما يصادفها لتختبر ما عند الشاعر من صبر، فصورة الليل في هذه المقطوعة، صورة حقيقية من معاناة الشاعر النفسية ومن حياته البائسة التي يسيطر عليها الألم والوحدة والقهر.

(1) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص22.

فإذا تأمل البحث في البيت الأول يجد تداخل الليل بموج البحر ليبين مشهد انتقالي من عنصر زمني إلى عنصر حسي، أي أن آلية التصوير تضمنت تشييئا للزمن فيما هو حسي و يفترض أن ذلك مما يقرب الدلالة، لأن الحسي أقرب من المجرد، بحيث تنتقل حركة الأمواج من البحر إلى الليل الذي يمثل هو الآخر أمواجا تحيط بالشاعر موجة وراءها موجة وبذلك تتجلى الرهبة والخوف في نفس الشاعر "**البحر يمثل ذلك المحيط الذي لا ينتهي، ولا ينجو الذي يلج إلى قلبه، كما ان البحر هو محيط من الماء، كذلك الليل هو محيط من الظلام**".[1]

فتصوير الشاعر إحاطة الليل به وإشماله عليه يعني أن الليل أصبح يحيط به من كل جانب، بحيث أرخى سدوله عليه، وقد تمثل الليل وكأنه خيمة كبيرة تغمر الكون كله ولم يكن الظلام سوى هذه السدول، إن الشاعر "**يوحد بين الهموم في الداخل و السدول المظلمة في الخارج (...) أما توحيد السدول و الهموم فيدل على نزعة تجريدية أشد و أقوي، و توغل أعمق في ذهول النفس، ذلك أن الشاعر يبصر همومه بعينه بقدر ما يعاينها بنفسه**".[2]

وبعد أن كان الليل يمثل مجهولا غامضا مرعبا يخشى الشاعر دخوله لأنه يشبه أمواج البحر التي أخذت تلاحقه انتقل بعدها إلى إظهار وطأة الليل و شدة قسوته عليه فتخيل الليل وكأنه جمل يتمطى بصلبه، وينحني عليه ويسحقه تحت كلكله الضخم "**إن**

(1) ايليا الحاوي: امرئ القيس شاعر المرأة و الطبيعة، ص 60.

(2) المرجع نفسه، ص 50.

الشاعر كان يعبر خلال هذه الأبيات عن شعور الاختناق، ذلك أن الذي تحيط به أمواج البحر من كل جانب يطبق عليه شعور بالضيق و الاختناق".[1]

وإذا انتقل بنا البحث إلى البيت التالي (ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي) تتجلى ملامح الصراخ، بكثرة المدود في البيت الشعري، وكأنها تمثل تنفسيا أو تعبيرا عن الصراخ للحالة التي وصل إليها الشاعر، فكان رد فعله الصراخ في وجه الظلمة المعتمة.

إن الحالة الشعورية لامرئ القيس في موقفه إزاء الليل تحد بالتأزم التدريجي، أي أن وصف وطأة الليل عليه يبدأ متدرجا من البساطة إلى التعقيد "**إننا نحس بخوف امرئ القيس من الليل و من المجهول الكامن فيه، كما كان يخاف أن تهجر المرأة و تقطع حبل المودة بينهما، فهو إذ يخشى الوحدة، ويخاف نفسه المضطربة، لأنه يخشى أن يتغلب فيها عنصر البقاء فيهرب من هذا الصراع الداخلي إلى أحضان امرأة و اللهو معها (...) فالليل حيوان عظيم الخلقة (...) يجثم على صدره و يضيق تنفسه و يشعره بدنو أجله أو دنو الموت منه**".[2]

فما أثقل الوحشة والليل على نفس امرئ القيس العذبة، الرقيقة المليئة بحب الحياة والحركة.

(1) ايليا الحاوي: امرئ القيس شاعر المرأة و الطبيعة، ص 50.

(2) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص 138.

3-الحيوان (المعادل الموضوعي لذات الشاعر):

شغل الحيوان قدرا معتبرا من معلقة امرئ القيس، فقد اشتملت على اغلب الحيوانات السائدة في أشعار الجاهليين، نظرا لطبيعة الحياة الصحراوية التي كان يحياها الجاهلي، فانعكست بالضرورة على شعره فقد ورد ذكرها باسمها أو صفاتها ومن ذلك (الفرس، الحمار الوحشي، الظبي، الذئب، الناقة، النعامة) و نجد ذلك في قوله:

وَوَادٍ كجَوْفِ الْعَيرِ قَفْرٍ قطعْتُهُ

بـهِ الذئبُ يَعوي كالَخليعِ الُمعَيَّلِ

فقُلتُ لـهُ لما عَوى: إنَّ شأْنَنا

قليلُ ألْغِنى إنْ كنتَ لَما تَموَّلِ

كِلانا إذا ما نالَ شَيئاً أَفاتَهُ

وَمَنْ يْحترِث حَرْثي وحَرْثَك يهزِل[1]

فتتجسد في هذا الوادي غربة امرئ القيس و وحدته، كما أن وحدة الشاعر واغترابه تتماثل إلى حد كبير مع حالة ذئب يعوي و يبحث عن قوته وطعام له و لعياله ، ومن الملاحظ أنه أضاف صفات إنسانية لذئب لتعبر عن تماثل حالتيهما "**إن الشاعر والذئب يتماثلان في خصائص مشتركة فكل منهما منفرد وحده في واحد مقفر (...) فإذا كان الذئب يعوي فإن الشاعر يماثله بصراخ يشكو فيه من غربته في هذه الحياة**".[2]

(1) الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص 21،22.

(2) عبد الكريم الوائلي: الشعر الجاهلي قضاياه و ظواهره الفنية، مكتبة العربي للنشر و الطباعة، مصر، ص 96.

وبعد أن جسد حالة الغربة التي يعيشها في واد مقفر ينتقل بنا إلى الفروسية ويركز تعبيره في وصف الفرس فيقول:

وَقَدْ أغْتَدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا

بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً

كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ

كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالمُتَنَزَّلِ[1]

فقد صور سرعته تصويرا بديعيا، إذ جعله قيد الأوابد الوحش، إذا انطلقت في الصحراء وهو لشدة حركته وسرعته كأنه يفر ويكر في الوقت نفسه وأيضا يقبل ويدبر في آن واحد، وشبهه كجلمود صخر يهوي به السيل من ذروة جبل عال.

فقد جاء هذا المقطع معارضا الليل والطلل والوادي المقفر وهذا لما تتميز به المقطوعة من جوانب إيقاعية تماثل حركة الجواد في عدوه و سرعته "**فافتخر بركوب الخيل والقنص ومغامرات العبث والمجون**".[2]

إن امرئ القيس حين يصف فرسه يخلع عليه صفات تكاد تكون أسطورية من حيث قوته وسرعته "**إذا كان امرئ القيس قد اتخذ من وصف الليل في هذه القصيدة وسيلة إلى تشخيص ضيقه و قلقه وخوفه، في سلسلة من الصور العارية المتراكمة، فإنه راح يحقق**

(1) امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ص 19،20.

(2) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص 139.

انتصاره على تلك المشاعر من خلال وصفه لرحلة الصيد التي اختار لها (...) حصانا أسطوريا لا يتعب و لا ينهزم".[1]

فجاء وصفه للحصان بالسرعة والانطلاقة وهو على ظهره "**و ما لبثت الحياة أن اندفعت بكل عنفها وقوتها متمثلة بحصانه، فكان سريعا متوازيا مع ثقل الثريا أثناء الليل (...) فكذلك ينزاح جلمود الصخر من فوق مرتفع بتأثير السيل**".[2]

فيرى البحث أن حصان امرئ القيس حصنه الحصين ومرتعه البهيج فهو والحصان جزء واحد، لا يتجزأ، إذ يحس بالاطمئنان والسعادة مادام على ظهره أما الأوصاف التي تعطى لهذه الفرس " **القدرة على المتابعة، المطاردة و الانسياب السريع الذي يمنحها التمكن من اقناص الصيد**".[3]

وبوجه عام امتاز وصفه لفرسه بالحب والمتعة "**و هكذا يبدأ امرئ القيس أغنية الحياة المتمثلة بالطبيعة بما فيها من حيوان و نبات وبرق و سيول كأنه يوحي لنفسه بجمال الحياة و قدرتها على الانتصار أمام الليل المدلهم كثيرا الهموم والأهوال الشبيهة بالموت، فالشاعر منذ أول وهلة يغني لنفسه، لأحلامه و آماله، يصور تلك البيئة الفياضة بالأخيلة البسيطة الخالية من التعقيد، المعتمدة على الإدراك الحسي المباشر**".[4]

---

(1) محمد العيد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص 88.

(2) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص 135.

(3) نوري القيسي: وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، د ط، دار الكتب، 1974 م، ص 56،57.

(4) يوسف اليوسف: "الواقعة و المفهوم في المعلقات"، مجلة الثقافة العربية، العدد 11، 1975 م، ص 12.

ثم ينتقل يصف لنا قطيع من بقر الوحش فيردف قائلا:

فَـعَنَّ لَـنَـا سِـرْبٌ كَـأَنَّ نِـعَاجَـهُ

عَـذَارَى دَوَارٍ فِـي مُـلاءٍ مُـذيَـل

فَـأَدْبَـرْنَ كَـالـجِـزْعِ الـمُفَصَّلِ بَيْنَـهُ

بِـجِـيْـدٍ مُـعَـمٍّ فِـي الـعَشِـيْرَةِ مُـخْوِلِ

فَـأَلْـحَـقَـنَـا بِـالـهَـادِيَـاتِ ودُوْنَـهُ

جَـوَاحِـرُهَـا فِـي صَـرَّةٍ لَـمْ تُـزَيَّـلِ

فَـعَـادَى عِـدَاءً بَـيْـنَ ثَـوْرٍ ونَـعْـجَةٍ

دِرَاكـاً، وَلَـمْ يَـنْـضَـحْ بِـمَـاءٍ فَيُغْسَلِ[1]

فعرض قطيع من بقر الوحش كأن إناث ذلك القطيع نساء عذارى يطفن حول حجر منصوب يطاف حوله في ملاء طويل ذيولها، كماشية حسن مشيها بحسن تبختر العذارى في مشيهن، فأدبرت النعاج كالخرز اليماني الذي فصل بينه بغيره من الجواهر في عنق صبي، فألحقنا هذا الفرس بأوائل الوحش، فيدرك أوائلها وأواخرها مجتمعة لم تتفرق.

وعلى هذا الأساس كان للصيد أهمية واضحة في معلقته "**إذ يمثل الحركة والحياة كما يمثل الصراع بين الحياة و الموت، الطريدة الحية، و الصياد اشره الذي ينشب نبله فيها فيردها موردا لهلاك، إنه الصراع القائم على أساس السرعة و القوة فحصانه يمثله هو،**

(1) امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ص-ص 19-23.

فهو عندما يريد الفوز للحصان في هذا الصراع إنما ينقل هذا الفوز لنفسه لأنه دائم الركوب على ظهره".[1]

فامرئ القيس عبر من خلالها عن نفسه وحياته وتأملاته.

وصفوة القول أن رؤية امرئ القيس لموضوع المعلقة كأنه تعبير عن نفسه وحياته وتأملاته في الحياة والموت، التي بدأها عندما وقف على الأطلال، فما هي إلا تمثيل وتصوير لصراع الإنسان الجاهلي من أجل البقاء والوجود.

(1) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص 180.

3-الرؤيا في خاتمة معلقة امرئ القيس:

1- الطبيعة:

تشكل عناصر الطبيعة بمفرداتها المختلفة، معجما دلاليا يتكئ عليه الشعراء في صياغة صورهم، إذ لا يستطيع الشاعر المرهف الذي تتفتح عيناه على عناصر الجمال في الطبيعة أن يمر على ما تختزنه ذاكرته من مظاهرها، دون أن تتبت في مخيلته صورا تخصبها الطبيعة، والشاعر "**لا ينقلها إلينا في تكوينها و علاقاتها الموضوعية، إنه يدخل معها في جدل، أو تريه من نفسها جانبا، يتوحد معه بادراك حقيقة كونية وشخصية معا**".[1]

تلك العلاقة الجدلية – علاقة التأثير والتأثر – بين الشاعر والطبيعة، علاقة إنسانية يتميز فيها الشاعر عن غيره من الناس بكونه قادرا على إنشاء علاقة مع مفردات الطبيعة وإعادة صياغتها، وتوظيفها توظيفا يتناسب مع طبيعة المثيرات التي تدفعه إلى بلورة مشاعره وصياغتها في صور جميلة، يسهم فيها كل عنصر من عناصر الطبيعة بجانب من جوانب التأثير والتشكيل "**و في أي صورة جيدة سنجد دائما قطعة من الطبيعة هي بديل للموضوعية المطلقة بالنسبة للجانب الحسي**".[2]

فقد ظهر حب امرئ القيس للطبيعة من خلال معلقته، فقد أمضى فيها ومعها أجمل وأكثر أيامه حتى أصبحت الطبيعة جزأ لا يتجزأ من ذاته وحياته فقد تأملها طويلا

(1) محمد حسن عبد الله: الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1979 م، ص 52.

(2) المرجع نفسه، ص 56.

وعايشها على أسرارها ودقائق تكوينها، فرأى فيها الآفاق الممتدة والسكون المهيب والصمت الجليل، كما عرف جمال عيون الأبقار الوحشية، التي تحيط بالجمال إحاطة السوار بالمعصم، فهام بها وأخذت مكانة خاصة في قلبه، فكان أن أكثر من وصفها ووصف الحيوانات الأخرى كالحمار الوحشي وكلب الصيد والفرس .....

فالشاعر وصف وصادق الطبيعة بمظاهرها وتكويناتها وتقلباتها من ليل ومطر، سيل "**فانصهرت الطبيعة في معلقته حسا و شعورا مع المرأة و مع صراعه النفسي فغدت كلها تعبر عن موقف موحد يقفه الشاعر اتجاه الحياة**".[1]

وقد استخدم الشاعر العديد من مظاهر الطبيعة ومن ذلك قوله:

أَصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيكَ وَمِيضَهُ

كَلَمْعِ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

يُضِيءُ سَنَاهُ أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ

أَمَالَ السَّلِيطَ بِالذُّبَالِ الْمُفَتَّلِ

قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ

وَ بَيْنَ الْعُذَيْبِ بَعْدَ مَا مُتَأَمَّلِي[2]

فقد عبر الشاعر عن حزنه في تشرده في وصف البرق والمطر والسيول، فإذا كان المطر والسيل ظاهرهما تدمير عناصر الطبيعة، فإنهما يمثلان الدمار الداخلي لعالم الشاعر بحيث لا يستطيع تجاوز ذلك "**فهو عندما يصف المطر و السيل إنما يصف الصراع بين الحياة**

(1) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص128.

(2) امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ص26،27.

المتمثلة بالمطر الباعثة على الخصب و النماء، و الموت المتمثل بالسيل المدمر الجارف الذي لا يبقي على الحيوان و لا شجر".[1]

ثم يواصل الشاعر وصفه لتلك المناظر المعبرة بقوله:

وتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ

وَلاَ أُطُماً إلاَّ مَشِيداً بِجِنْدَلِ

كَأَنَّ ثَبيراً فِي عَرانِينِ وَبْلِهِ

كَبيرُ أُنَاسٍ فِي بِجَاد مُزَمَّلِ

كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ المُجَيْمِرِ غُدْوَةً

مِنَ السَّيْلِ وَالغُثّاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ[2]

فهذا السيل القوي لم يترك شيئا من جذوع النخل بقرية تيماء ولا شيئا من القصور والأبنية إلا جرفه "**و قد اخذ امرؤ القيس بعد أن فرغ من وصف الصيد، وأداء شعائره المختلفة في وصف المطر ليجعل منه كذلك مطرا أسطوريا تكتسح سيوله كل ما تصادفه في طريقها التي تطفو رؤوسها بعد موتها على سطح الماء، كما تطفو أصول البصل البري**".[3]

فرسمت دوال الطبيعة صورة مدمرة لكل ما تصادفه في طريقها، وكأن القصيدة بدأت بمثير يدفع إلى القلق والتوتر، وتنتهي بمثير يدفع هو الآخر إلى القلق والتوتر فكأن حالة

(1) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص 136.

(2) امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ص30،31.

(3) ابراهيم عبد الرحمن: "من اصول الشعر العربي القديم"، مجلة فصول، العدد الثاني، 1984 م، ص 28.

المعاناة لا تنتهي بل تستمر من جديد كدائرة لا تعرف "**إذا كان السيل ينعكس في نفس الشاعر ممثل للموت وجلاله بحيث يخيف السباع و يكاد أن يغرق الجبال، فإن الغيث يمثل الحياة (...) و كأن الشاعر يقول لولا الحياة لما وجد الموت، فالحياة هي الأصل والموت تابع لها**".[1]

وكما استشهد الشاعر قرائن الحب والحياة من الطبيعة ومظاهرها، استمد كذلك قرائن الدمار والموت من مظاهرها.

وهكذا نجد ملامح الطبيعة في معلقة الشاعر معينا ثريا، يرفد الصورة برموز ودلالات متنوعة، فلم يقف الشاعر عند حدود الوصف الشعوري وإنما تناغم مع الطبيعة في مشاهد تشخيصية، انبعثت خلالها الحياة في رموز الطبيعة.

ونستشف مما تقدم به أن الرؤيا في المعلقة ما هي إلا تمثيل لموقف الشاعر من الصراع الأزلي في نفس كل إنسان بين الحياة والموت فهي التعبير الكامل عن خلق هذا الإنسان وصياغته في خضم الحياة الصاخبة والكون المجهول.

وصفوة هذه الأقوال أن معلقة امرئ القيس ما هي إلا بطاقة فنية تعبر عن فنان أصيل يمسك ريشته ليداعب مشاعره ويعبر ،عن ذكرياته المتداعية عند وقوفه على الأطلال، وفي وصفه لليل والحصان والصيد، وفي حبه للمرأة وإحساسه بجمال الطبيعة، فجاءت عفوية منسابة تعبر عن نفسية صاحبها الحساسة.

(1) عمر طالب: عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، ص 138.

وهكذا فإن الشاعر يقف متأملا هذا الوجود، كانسان أولا، كفنان ثانيا ثم كشاعر تصحبه نزعة وجودية، وتظهر الرغبة في الفناء عند اليأس ثم تظهر رغبة العيش والتمسك بالحياة بكل مظاهرها الطبيعية، فيظهر نشوته وسعادته خاصة عند تخيل نفسه إلى جانب حبيبته.

2-الفصل الثاني :الايقاع في معلقة امرئ القيس:

1-الإيقاع:

تؤثر الموسيقى تأثيرا فعالا في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري، حيث تتضافر الأصوات اللغوية وفق نظام خاص في النسق النصي لتحدث إيقاعا يعبر عن مختزنات الحالة الشعورية ويكون محببا إلى النفس الإنسانية التي تميل إلى كل ما يثير فيها إحساسا ويدغدغ فيها أوتار شفافيتها.

وهذا لا يتأتى للشعر إلا بالموسيقى التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الوزن الشعر، وأيضا تشكيل القوافي مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من جوانبية النسق المشكل للدوال التعبيرية، بكافة مجالاته بدءا بنظام الصوت إلى الصوت مرورا بتعانق الكلمة والكلمة وانتهاءا بتشابك الجملة والجملة مع ما ينضاف إلى ذلك من تسخير لطاقات البنى الدلالية، وبذلك يعتبر الإيقاع الموسيقي "**وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء واقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه و لهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانا على النفس وأعمقها تأثيرا فيها**".[1]

ولم تفلت الأمة على العربية على امتداد عصورها من سلطان الإيقاع الشعري ومازالت الأجيال منكبة عليه توقع مشاعرها في أنساق موسيقية فيها أعذب الألحان مستخدمة إيقاع الشعر وأوزانه.

1- مفهوم الإيقاع:

(1) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة الغربية الحديثة، ط 1، دار الفصحى للطباعة و النشر، 1988 م، ص 176.

أ- **لغة:** جاء في لسان العرب أن: "**إيقاع، المِيقَعُ و المِيقَعةُ، كلاهما: المِطْرَقةُ والإيقاع مأخوذ من إيقاعِ اللحْنِ والغِناءِ وهو أَن يوقعها ويبنيها**".[1]

ب- **إصطلاحا:** لم يستعمل النقاد القدامى مصطلح الإيقاع استعمالا كثير الغموض معناه من جهة و ارتباطه بالإيقاع الموسيقي من جهة أخرى، فكانت استعمالاتهم إياه بمعنى مختلف عن ذلك أحيانا، ويبدو أن التوغل في مفهوم هذا المصطلح قد تفشى في الثقافة العربية المعاصرة من خلال احتكاك أبنائها بالثقافات الغربية التي استمدت هذه الكلمة من اللغة اليونانية، وهذه الأخيرة بدورها استعملت الإيقاع "**بمعنى الجريان أوالتدفق والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالتي الصوت و الصمت أوالنور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف ... أو الإسراع و الإبطاء و التواترو الاسترخاء ... وهو يمثل العلاقة بين الجزء و الجزء و كل الأجزاء الأخرى، للأثر الفني و يكون كذلك في قالب متحرك منتظم في الأسلوب الأدبي أو في الشكل الفني**".[2]

كما ذهب العربي عميش إلى تعريف الإيقاع بأنه "**المراوغة و الإبهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التعبير تستلذ الأذن مسمعه حتى إذا انتظمت الانتظام الإيقاعي القائم على الاستواء و الاعتدال و الانسجام و اطمأنت إليها نفسية الأعراب و اتخذوها نموذجا لسانيا بلاغيا حريا بالمباركة و التمجيد باعتباره**

(1) ابن منظور: لسان العرب، ط 1، ، دار صادر، بيروت، 1997 م،(مادة وقع).

(2) مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط 2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984 م ، ص 71.

تحفة لسانية و التوقيع كان أصلا بالعصي و العيدان قبل أن تنزاح دلالته بعد ذلك إلى التوقيع بالأصوات و المعاني و الصور التخيلية".[1]

كما أن "**الإيقاع هو الجانب الأكثر تفلتا من وعي الذات المنشئة و ليس ذلك لشيء إلا لكونه في طبيعته متصلا بتحسس اللسان للمستتبعات التركيبية، فتحصل مجاذبات الحروف والصيغ بشكل إتباعي، تواردي محمول على تأجج فورة الأحاسيس و لمشاعر الشاعر إذا تساند إلى تلك العوالم الداخلية المتحرجة عن الغرابة والحؤول".**[2]

إذا كان الإيقاع يخضع لتجربة الشاعر أثناء صياغته لشعره "**فقد يكون هادئا مطمئنا موحيا بالسلامة أو الحزن أو الكآبة، و قد يكون متعثرا حاد يوحي باضطراب النفس".**[3]

فالتشكيل الموسيقي في الشعر يؤلف شبكة من العناصر اللغوية الدالة، و العلاقات اللفظية التي تتبلور في مقاطع نغمية متسقة، منتظمة، يشكل مجموعها مكونات التوحد الكلي الموسيقي للنص الشعري.

ويقول كمال أبو أديب في تعريفه للإيقاع بأنه "**الفاعلية التي تنقل للمتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متناهية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة من عناصر الكتلة الحركية تختلف**

(1) العربي عميش: خصائص الإيقاع الشعر، دار الأديب للنشر و التوزيع، 2005 م، ص 135.

(2) المرجع نفسه، ص ص 58،59.

(3) احمد عزوز: علم الأصوات اللغوية، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية وهران، ص ص67،68.

تبعا لعوامل معقدة، فالإيقاع هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي يؤلف تتبعها العبارة الموسيقية".[1]

وعلى هذا فالإيقاع الموسيقي في الشعر يضفي إلى عناصر التشكيل قوة جمالية يكاد يفتقدها الشعر إن لم توجد فيه عناصر الموسيقى ،بكافة أشكالها التي تنظم الوحدات الصوتية، وتهندس التشكيلات الإيقاعية، وتوزعها على حيز من الزمن يستفرغ الشحنات العاطفية والدفقات الشعورية بما يصاحبها عن إثارة الفكر والخيال في خضم التجربة الشعرية، فيندفق المتلقي مع الشاعر محاولا سبر أغواره السحيقة واستكناه أسرارها.

I- أنواع الإيقاع:

1- الإيقاع الخارجي:

هو الشكل الخارجي للقصيدة يحكمها علما العروض والقافية، وما يتفرع عنهما من أمور تخص اختيار الأوزان وانتقاء القوافي وغيرها.

وقد كان "**الوزن والقافية من أظهر العناصر الشكلية للشعر وهما يمثلان الجانب البارز فيه**".[2]

ولما كان الوزن والقافية هما المظهر الخارجي المميز للشعر فستبدأ الدراسة منهما ثم تتفرع إلى مقاربة عناصر الإيقاع الأخرى.

---

(1) كمال أبو أديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ص ص230،231.

(2) محمد حماسة عبد اللطيف: اللغة و بناء الشعر، دار غريب، القاهرة، 2007 م، ص 214.

1.1. **الوزن:** الوزن هو "**مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت و قد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية**".[1] فالوزن هو مكون من المكونات التي تؤسس مجتمعة البنية الإيقاعية و"**التجربة الشعرية هي التي تختار وزنها بما يتلاءم مع طبيعتها وخواصها**".[2]، وهذا يعني أن لكل وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طياته قدرة خاصة على استيعاب نمط معين من التجارب.

وعلى هذا الأساس فقد بنى امرؤ القيس معلقته على البحر الطويل وهو بحر شاع وروده في الشعر العربي القديم و الذي قد يكون دالا على هدوء النفس واطمئنانها وتفعيلاته هي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن[3]

والنص يبدأ بنقطة الحزن والأسى فيأتي الإيقاع هينا، لينا، رتيبا، ثم يصعد النغم إلى قمة الإحساس بالفرح والسرور فتتراسل معه التفعيلات التي تدل على الخفة وتسارع فيها النغم فإذا ما مضى الشاعر في ذكرياته وأحلامه كما في (عنيزة العذارى...) هبط الإيقاع إلى النقطة التي نبع منها ويمتد منساب إلى آخر النص.

(1) عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، 1985 م، ص 50.

(2) محمد لطفي اليوسفي: الشعر و الشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992 م، ص 58.

(3) حسني عبد الجليل: موسيقى الشعر العربي، ط 1، دار النشر توبقال، 1986 م، ص 22.

وتتوزع التفعيلات على النسق التالي:

الأبيات	الأشطر	التقطيع العروضي
بيت 1	الشطر 1	قفا نبك من ذكرى حبيب و منزل
		فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
	الشطر 2	يسقط اللوى بين الدخول فحومل
		فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
ب 14	الشطر 1	فمثلك حبلى قد طرقت و مرضع
		فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
	الشطر 2	فألهيتها عن ذي تمائم محول
		فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
ب 29	ش 1	مهفهفة بيضاء غير مفاضة
		فعول مفاعيلن فعول مفاعلن
	ش 2	ترائبها مصقولة كالسجنجل
		فعول مفاعيلن فعولن مفاعيلن
ب 42	ش 1	و ليل كموج البحر أرخى سدوله
		فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
	ش 2	علي بأنواع الهموم ليبتلي
		فعول مفاعلن فعول مفاعلن
ب 56	ش 1	يزل الغلام الخف عن صهواته
		فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
	ش 2	و يلوي بأثواب العنيف المثقل
		فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

يجسد هذا الجدول أمور هي:

1 - تظهر التفعيلات (مفاعيلن) و (مفاعلن) ظهورا منتظما في النص، وهذا الأمر يمنح القصيدة وزنا مشتركا، ويحقق لها استقرارا إيقاعيا يجعله يلائم حالة الحزن والانكسار، اللذين يشيعان في النص.

2 - يلحظ البحث عدولا عن هذا الاستقرار يتمثل في (فعولن – فعول) أو(مفاعيلن – مفاعيل) وتنوع هذا الإيقاع يتراسل مع حالة الشاعر النفسية المترددة بين الحزن والسرور أحيانا.

2.1. توزيع السلسلات العروضية في معظم مقاطع المعلقة:

السلسلات العروضية	تنوعها في مقاطع المعلقة
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	42 مرة
فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن	31 مرة
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	30 مرة
فعول مفاعيلن فعول مفاعلن	39 مرة
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن	مرة
فعولن مفاعلن فعولن مفاعلن	5 مرات

مما لا شك فيه أن السلاسل العروضية تمثل مرتكزا إيقاعيا يقوم عليه النص إذ تبرز كل بنية بتفاوت فهي على ذلك تقوم بوظيفتين إحداهما إضافة الوحدة والانسجام بين الأبيات والأخرى تحقيق استقرار إيقاع النص.

فيكشف الجدول:

1 - كثرة السلاسل العروضية في البنية (ب 1 – ب 9) والبنية (ب 44 – ب 52) حيث يزيد انفعاله بالحياة وما يتصل بها في إحساس باللذة، يبعث السرور والبهجة فيحتاج إلى مساحة من الإيقاع فتعددت السلاسل وتنوعت وتصاعد فيها الإيقاع قليلا لازدياد انفعالاته.

2 - نوع الشاعر في اختيار السلاسل في بناء الأبيات، وهي ظاهرة في اغلب المعلقة ويبدو أن هذا يلائم حدة الانفعال وتدفق تدفقا يتطلب ذلك التنويع.

3.1. القافيــة: تؤدي القافية دورا بارزا في تشكيل الإيقاع والنغم فهي نسق من الصوائت والصوامت يتكرر بشكل مخصوص داخل الجسد الشعري ويعرفها الدكتور أنيس بأنها "**عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمانية منتظمة، وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى وزنا**".[1]

كما يعرفها د/ حسني عبد الجليل "**القافية هي تلك الأصوات التي تتكرر في نهاية الأبيات في قصيدة من قصائد، وسميت القافية لكونها في آخر البيت من قولك قفوت فلانا إذا اتبعته**".[2]

ولكونها ذات بنية دلالية فإنها تتدخل في صلب البنية الداخلية للعمل الشعري ، لأنها عنصر أساسي من عناصر تحقيق اللغة الشعرية وهي عامل مستقل، صورة تضاف إلى

(1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ط 6، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة، 1988 م، ص 246.

(2) حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، ص 141.

غيرها وهي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى وبالتالي "**ليست القافية هي التي تميز نهاية البيت بل نهاية البيت هي التي تميز القافية**".[1]

وبذلك فإنها لا تحضر إبداعيا قبل حضور النص، بل تظهر معه وبه ومن خلاله.

ومن هنا كانت لنا وقفة في دراسة القافية في المعلقة المرقسية.

بنيت القافية في سطور المعلقة على روي واحد هو "**اللام**" ويبدو أن الشاعر يختار لقصيدته ما يناسب حالته النفسية أو مضمونها، لذا فاختيار امرؤ القيس (اللام المكسورة) – ذلك لأن اللام في العربية صوت مجهور ينحبس النفس عند نطق الحرف – إذ يدل على الانهيار والحزن والحرقة فجاءت القافية مناسبة لمضمون القصيدة ومنحتها إيقاعا ملائما.

فيلحظ أن القافية في المعلقة أنتجت مقطعا طويلا (لي) وهذا المقطع يعبر عن الحزن والاستغاثة والاستعطاف في بنية الضعف من ذلك **(تجمل، معول، فأنزل، تنسلي مقتلي، فأجملي، تنجلي، يهزل)** أويعبر عن التملك والاستحقاق في بنية القوة ذلك لأن الصوت المنخفض يتلاءم مع ياء المتكلم الدالة على الامتلاك وليس بغريب وقد حاز في النص على النساء والفرس والوحش ...

وترصد الدراسة أغلب كلمات القافية في المعلقة والتي جاءت أسماء وحينا أفعال وحينا صفات:

---

(1) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري، ط 1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986 م ، ص 74.

أفعال	أسماء			صفـــات
	أماكن	نبـــاتات	أسماء	
أجملي، يفعل	حومل	حنظل	هيكل	مرجل
تجمل، يحول	مأسل	فلفل	جندل	منسل
تفضل	جلجل	قرنفل	عل	محول
تحلل	يذبل	كنهل		مطفل
تتفل		عنصل		مذلل
يهزل				مرسل

تعليق:

يعد حضور الحنظل في مشهد الظعن بصفته نباتا يستخدم للإجهاض مقابلا من حيث البنية للعنصل في مشهد السيل فهو نبات واهب للحياة.

والفلفل والقرنفل هما نباتان مختلفان تماما عن الحنظل والعنصل بسبب رائحتها العطرية فكل منهما يظهر وكأنه عنصر موجب يستدعيه الشاعر ليضفي طابع الحياة والسعادة على مشاهد الحزن والنقص.

وحومل ومأسل إسمان لمكانين في ديار محبوبات الشاعر السابقات وكلا المكانين كان خصبا في زمن ما لكنهما الآن لحظة إنشاد القصيدة مقفرة فقد رأينا الشاعر ذرف الدموع وهو يتذكر ما كان عليه المكان من خصوبة، كما أن دار جلجل التي يتذكرها الشاعر في سياق تجاربه المجهضة، فلابد أنها تعاني المصير نفسه الذي يعانيه المكانان السابقان.

2- الموسيقى الداخلية:

لا علاقة لها بعلمي العروض والقافية وهي متعلقة بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وحركات وكلمات ومقاطع يعمد الشاعر إلى خلقها باعتماد أساليب وأشكال متعددة اعتمادا على موهبته وخبرته وذوقه الموسيقي واللغوي "**فالأثر الفني لا يكون تاما ولا كاملا إلا إذا تداخلت في مكوناته والتقت في رحابه طاقتان الطاقة الكامنة في النص وهي حياة، تعج بالحركة والامتداد بكلماتها التعبيرية وصورها الفنية وقيمتها الموسيقية وتراكيبها البلاغية والطاقة المتبقية عن التلقي وهي حياة تتصف أيضا بالحركة والامتداد والتقابل لكنها تحمل حيزا من خيرات جمالية وثقافية مختلفة تتصالح أحيانا وتلتقي الطاقتان فتتداخلان وتتناغمان لتخلقا الأثر الفني الكامل**".[1] وهذا يتجلى من خلال تكرار الحروف، الجناس، الطباق، وسيتطرق البحث لهذه العناصر التي تساعد الإيقاع الداخلي وتزيده جلاء.

1.2. تكرار الحروف: تسهم الأصوات التي تتكرر في النسق الدلالي للقصائد في إيجاد الروح الجمالية للنص فالإلحاح على الصوت المرتبط دلاليا بسياقه فالصوت لا يدل منفردا بل يهيئ الأجواء النغمية لتقبل الإيقاع وفرز النغم على صفحات نفس الشاعر والمتلقي على حد سواء.

ولقد لاحظ البحث أن امرئ القيس ابتدأ أول حرف في معلقته بالصوت المخفوض: قفا فالصوت الأول كأنه يأتي بمثابة إعلان عن الهوية الإيقاعية للصوت الأخير من:

(1) نعيم الباقي: "عودة إلى موسيقى القرآن"، عدد 26/25، مجلة التراث العربي، تشرين الأول/كانون الثاني 1987/1986م، ص 26.

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ

بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُول فَحَوْمَلِ

وقد قامت الدراسة برصد الأحرف المكررة فوجد: أن تكرار الأحرف الصائتة (الألف، الواو، الياء) مهيمن في النص الشعري بالإضافة إلى حروف النداء مفتوحة كلها (أ – أي – يا – أيا – هيا) ولعل ذلك من أجل أن يسمع المنادي حاجاته من شكوى وحنين.

تكرار الحروف:

الألـــف	اليـــاء	الـــواو	الـــلام
قفا، رسمها، لما نسجتها، بها عرصاتها، قيعانها عجبا، فيا، ريا، ص، وقوفا،لا، الا، العلا أحراسا، معشرا	ذكرى، اللوى، ثرى علي، لدى، كأني الحي، شفائي، صحبي تتقي، مجملي، مرجلي بعيري، تبدي، فؤادي انتحي	يقولون، تحملو، جنوب فتوضح، معول كورها، تقول مصقولة، انبوب تعطو، الهموم، نجومه خذروف، دونه	أجمل، مرسل معول، أنزل تنسلي، يهزل يذبل، جندل عل مطفل

أسهمت مجموعة من الوحدات الصوتية المكررة في دوال المعلقة في إثراء الإيقاع الموسيقي ومن هذه الأصوات: صوت الألف المدية الطويلة التي منحت الكلمات فضاء ممتدا لأنها تخرج من الجوف وتسمح للنفس بالامتداد، وقد دلت الهيمنة النسبية للصوت المفتوح على أن حال الشاعر كانت تستدعي البث والشكوى والبكي لأن يشكي مضطر لمد

الصوت ومن الأصوات المساعدة أيضا صوت الواو وصوت الياء اللينة وكذلك صوت الراء.

وهذا يبدو جليا في قوله:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً

كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[1]

كما يتجلى تكرار المدود في قوله:

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي

بِصُبْحٍ، وَمَا الإصْبَاحُ منكَ بِأَمْثَلِ[2]

فهذا البيت يتميز بكثرة مدوده التي تظهر في **(ألا، الليل، ألا، انجلي، ما، الإصباح)** وتعبر هذه المدود عن الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر فلقد وصل درجة من التأزم النفسي، و وصل إلى الصراخ في مخاطبته الليل و من الطبيعي أن تكثر هذه المدود لتتناغم مع طبيعة التجربة الشعورية المفعمة بالألم.

وهكذا يقدم تكرار أنساق الأصوات إيقاعا داخليا يتواءم مع الجرس الموسيقي الخارجي ليشكلا معا انسجاما وتآلفا بما يتلاءم مع الجو النفسي وحالة الشاعر التواق إلى البوح والنجوى.

2.2. تكرار الكلمات: تكرار الدوال اللفظية داخل النسق الشعري تحدث نوعا من الإيقاع اللذيذ المحبب إلى النفس من الناحية النغمية والدلالية في آن واحد، يقول عبد الله

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 19.

(2) المصدر نفسه، ص 18.

الطيب "**قد يجاء بالتكرار لمجرد إظهار النغم وتقويته**".[1] ومن الطبيعي أن يعمل التكرار على تقوية الجرس من حيث كونه تكرارا للأصوات بأعيانها، فالتكرار الصوتي المصاحب للكلمات يحدث نوعا من التوقيع الزمني المصاحب للجرس، الذي يلح بدوره على الدلالة المرتبطة بالتكرار، شريطة أن ينسجم هذا التوقيع مع روح المعلقة ويتفاعل مع بناياتها.

ومن أمثلة التكرار الدلالي الذي يثري الإيقاع الداخلي ويحدث حالة من الانسجام والتوازن قوله:

ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ

فَقَالَتْ: لَكَ الوَيْلاَتُ!،إنَّكَ مُرْجِلِي[2]

وأيضا قوله:

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجلي بِصُبْحٍ، وَمَا الإصْبَاحُ منِكَ بِأَمْثلِ[3]

أمثلة التكرار اللفظي في مقاطع المعلقة:

الأبيـــات	الألفـاظ المتكررة
بيت (07 – 07)	(أم) – (أم)
بيت (08 – 38)	(المسك) – (المسك)
بيت (14 – 15)	(تقول) – (فقلت)
بيت (17 – 17)	(بشق) – (شقها)

(1) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ط 1، دار جامعة الخرطوم، 1989 م، ج1،ص 88.

(2) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 06.

(3) المصدرالسابق، ص 18.

بيت (21 – 21)	(ثيابي) – (ثيابك)
بيت (22 – 24)	(مقتلي) – (مقتل)
بيت (25 – 25)	(تعرضت) – (تعرض)
بيت (29 – 36)	(الحي) – (الحي)
بيت (31 – 32)	(بيضاء) – (بياض)
بيت (34 – 34)	(وجيد) – (كجيد)
بيت (37 – 30)	(كشح) – (كشح)
بيت (51 – 51)	(حرثي) – (حرثك)
بيت (52 – 57)	(علي) – (علي)

فقد أسهم التكرار في إحداث توقيع نغمي تناغمت فيه الدوال المتكررة لتوصيل المعنى في دائرة موسيقية داخلية تدغدغ المشاعر وتبعث على التأمل، بما تحدثه من جرس موسيقي تلذ به الأسماع وتطرب له الأنفس.

3.2. تكرار الجمل: هو تكرار يعكس الأهمية التي يوليها المتكلم لمضمون تلك الجمل المكررة باعتبارها مفتاحا لفهم المضمون العام الذي يتوخاه المتكلم إضافة إلى ما تحققه من توازن هندسي وعاطفي بين الكلام ومعناه وقد برز عند الشاعر في قوله: **(فسلي ثيابي) (من ثيابك تنسل)، (يحترث حرثي) (و حرثك يهزل)، (كأن دماء الهاديات بنحره) (فألحقت بالهاديات ودونه)** ...

و للتكرار وظائف يمكن حصرها في:

1 - تأكيد المعنى وترسيخه في الأذهان المساهمة في بناء إيقاع داخلي يحقق انسيابا موسيقيا خاصا.

2 - إضفاء تلوين جمالي في الكلام عن طريق تكرار الألفاظ المختلفة.

4.2. الجناس: مفهوم الجناس.

أ- لغة: "**الجناس والمجانسة والتجنيس والتجانس كلها ألفاظ مشتقة من الجنس، فالجناس مصدر جانس جناسا والجمع أجناس وجنوس**".[1]

ب- اصطلاحا: فيعرفه السكاكي "**التجنيس هو تشابه كلمتين في اللفظ مع اختلاف المعنى**".[2] و ينقسم إلى قسمين جناس تام وغير تام.

ومن المواطن التي ورد فيها الجناس قوله:

ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَي مَطِيَّتِي

فَيَا عَجَباً مِنْ كورها المُتَحَمَّلِ

فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَا

وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ

ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ

فَقَالَتْ: لكَ الوَيْلاَتُ! إنَّكَ مُرْجِلِي

وكَشْحٍ لَطِيفٍ كَالجَدِيْلِ مُخَصَّرٍ

وسَاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ[3]

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، م 8، ص 201.

(2) السكاكي: مفتاح العلوم، ضبطه: نعيم زرزور، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987 م، ص 212.

(3) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص-ص06-10.

وقع الجناس التام في لفظتي (**الخدر**) و(**خدر**) محدثا توازنا صوتيا يتماثل الأصوات.

كما وقع الجناس الناقص في لفظتي (**مرسل**) و(**مرجل**) حيث وقع تغاير بين المتماثلات في صوتي السين والجيم.

كما زاد الجناس بين (**متفضل**) و(**مفصل**) الإيقاع الخارجي المرتكز على الوزن ووحدة القافية تدفقا وانسيابا مهدت أصوات (متفضل) السمع لتلقي أصوات كلمة (مفصل) التي تجانسها نغميا مع زيادة صوت التاء المستقلة المهموسة في (المتفضل) التي تحركت فزادت الإيقاع فخامة حيث توالى فيه ثلاث صوامت (م – ت – ف) أولها متحرك بضمة والثاني والثالث بالفتحة ثم تبعهما صامتان محركان بصوت الكسرة وهي أقوى أصوات الحركات القصير ثم خفت الإيقاع قليلا على تباعد زمني في نسق بأصوات (المفصل) التي خفف سرعتها الإيقاعية صوت الفاء الصامتة التي سكنت فأبطأت النغم قليلا.

وينوه البحث على أن للجناس أثره الظاهر في إحداث التناغم الموسيقي وأثره الخفي في إيقاع المعنى ويضاف إلى ذلك بيان براعة الشاعر وحذقه في توظيف الألفاظ ذات المعاني المختلفة في مهارة ولطف.

5.2. الطباق:

أ- **تعريفه:** "**وهو الجمع بين الشيء و ضده في الكلام**".[1] وهو نوعان سلب وإيجاب.

(1) الهاشمي احمد: جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع، ضبط و توثيق: يوسف الموصلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، 2003 م، ص 303.

وقد قيل قديما، ومازال يتردد إلى الآن، وبضدها تتميز الأشياء، والضد يظهر حسنه الضد، فاجتماع الأشياء المتقابلة المختلفة يقوي النغم ويركز الإيقاع ويثري الدلالة ويشوق المتلقي والسامع وقد عمد الشاعر إلى استخدام الطباق بوصفه محسنا بديعيا بشكل كبير من ذلك قوله:

فَتُوْضِحَ فَـالمِقْراةِ لـمْ يَـعْفُ رَسْمُها

لِمَا نَـسَجَتْـهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْألِ[1]

منح الطباق في **(جنوب)** و**(شمال)** النغم مساحة من التناغم التي تشكله الحركة السريعة في تعاقب الريحين كصراع بيئي من أجل البقاء، وبذلك يكون التضاد في الدالين إيقاعا منسجما مع تشكيل الصورة الإيقاعية بدوالها المختلفة، وقد قامت الدراسة برصد أبرز المحسنات البديعية – جناس، طباق – في المعلقة:

الـــجنـــــاس		**الـــطبـــــاق**	
تـــــام	**غير تـــام**	**إيجـــاب**	**سلـــب**
الخدر # خدر عقرت # عقرت تقول # فقلت بشق # شقها سلي # تسل ثيابي # ثيابك معشرا # أعشارا	فاحش # وحش منزل # مغزل موجل # معجل تتفل # تسفل مرجل # مرسل	جنوب # شمال رأس # ذيل تصد # تبدي أسود # بياض صبح # ظلام مقبل # مدبر مكر # مفر	لم يحول # محول لم تحلل # المحلل

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 04.

مقتل # مقتلي تعرضت # تعرض كشح # كشح بيضاء # بياض		طويل # يقصر ليل # صبح بكر # حبلى عروس # شيب	

وليست الموسيقى الداخلية محصورة فيما ذكره البحث، إنما أوسع من ذلك بكثير وهي قابلة للابتكار، إذ يمكن القول إضافة إلى بعض العناصر كالتقسيم النغمي.

التقسيم النغمي:

يعتبر التقسيم عنصرا بارزا ذا دور فعال في تشكيل النغم الداخلي للنص الشعري ويلجأ إليه الشاعر لإثراء الموسيقى وكسر حدة الرتابة الناتجة عن التدفق النغمي المتواصل في بعض الأنساق.

"**هو تجزئة الوزن إلى مواقف، أو مواضع يسكت فيها اللسان أو يستريح، أثناء الأداء الإلقائي ... يعين السمع على إدراك عنصر الانسجام الكامن في جرس النغم و جرس الألفاظ**".[1]

وقد برز التقسيم النغمي في عدد من المحاور الإيقاعية تجسد مواقف شعورية من ذلك قوله:

فقد أسهمت لفظة **(الخدر) (خدر)** في إثراء الإيقاع بنقرات متحدة تلح على المعنى التصويري الذي يشكل المعلقة.

(1) عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ط1، جامعة الخرطوم، 1989 م،ج2، ص 303.

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً

كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[1]

فالشاعر يتحدث عن خصائص فرسه في سرعته وقد تداخلت في التعبير عن هذه الخصائص صورتان تخيلية وإيقاعية، هذه الأخيرة التي تضفي قيمة دلالية وجمالية من خلال هذا التقسيم النغمي الذي يتوقف فيه المنشد مع إنهاء كل تنوين من كلمات: **مكر مفر، مقبل، مدبر.**

فهذه الإيقاعات المختلفة تحكي أصوات وقع حوافر هذا الفرس في ألوان عدوه المتفاوتة بين السرعة والإبطاء.

وفي النبرة النغمية أخرى تم التقسيم على الشكل التالي (ألا أيها الليل الطويل، ألا انجلي) وأيضا (ألا رب يوم لك)، (ألا رب خصم) حيث ابتدأت كل نبرة إيقاعية بصوت متجانس مع الصوت الذي يليه، إذ توزع الوحدات النغمية بشكل متساو في إيقاعه.

وكما نجد التقسيم الداخلي في قوله:

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ

تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ[2]

حيث يبدأ النغم الموزع من دال (هفهفة) ليمتد إلى الدوال التي تليها ويستمر في تمدده، وفجأة يقصر في كلمة (غير مفاضة) ليحدث التوازن النغمي الذي يستدعي الاستطالة التي يتبعها موجة نغمية قصيرة.

---

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 19.

(2) المصدرنفسه، ص25.

ومن هنا يتراءى للبحث أن الإيقاع له علاقة بل كل العلاقة بالمعنى، بالإضافة إلى ان الموسيقى لديها قدرة على تجسيد الإحساس الكامن في طبيعة العمل الشعري نفسه مع قدرة الشاعر على ربط بنائه الفكري ملتبسا ببنائه الموسيقى الأمر الذي يولد بينهما ترنمية متحدة ليست نتاج النغم الموسيقي وقدرته على التخيير الذي يجعلنا لا ننتبه إلى الفكرة بل لابد من أن ينصب على ماهية العمل الفني كله مع حركة الإنساق بين الموضوع الشعري ونغمة الموسيقى.

والبحث يرى أن الشعر لا يستغني عن موسيقى الإيقاع كما أنه يحوي كمًّا هائلا من الأحاسيس والمعاني والمشاعر التي تزاحم الفكر لتتجسد ولا يكون هذا إلا عن طريق الألفاظ التي تناسبها كما نعني لها قدرة الشاعر الفنان على إقامة بناء موسيقي تعلو أوتهبط ، تقسو أو ترق، تنفصل أو تتحد، لتكون في مجموعها لحنا متسقا أقرب إلى الإطار السنفوني.

1-الفصل الثالث :الصورة الفنية في معلقة امرئ القيس:

إن الأدب العربي بحر عميق متعدد الموانئ أنّى شئت ركبت سفنه وأنّى شئت نهلت من كنوزه، و ليس أبهى مما يزين هذا البحر ومما يجسد جماله من الصور الفنية التي أمست سلاح الأديب الشاعر، يوظف أينما شاء وكيفما شاء، فساعة يبدع فتكون هذه الصور علامة مسجلة له وساعة يخفق فتعد مما عاب فنه وامرؤ القيس كغيره من الشعراء أبدع في كثير منها ولهذا كان للبحث وقفة عند مفهومها وأنواع الصور الفنية وابرز فنياتها في شعر امرئ القيس.

1- مفهوم الصورة الفنية:

قبل الانتقال إلى الحديث عن مفهوم الصورة الاصطلاحي، لابد من الإشارة في البدأ إلى معناها في اللغة، لأنه يرتبط بشكل أو بآخر بالمفهوم الاصطلاحي للصورة.

أ- **لغة:** إن المطالع في معاجم اللغة يجد **معنى الصورة و المصور من أسماء الله الحسنى، فالله سبحانه هو الذي صور الموجودات جميعها، فأعطى كل شيء صورته و هيئته التي يتميز بها على اختلاف هذه الصور و تنوعها، و الصورة ترد في كلام العرب على ظاهر معناها و على معنى حقيقة الشيء و هيئته و على معنى صفته".**[1]

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة صور.

ويقول علي صبح "**فمادة الصورة بمعنى الشكل فصورة الشجرة شكلها وصورة المعنى لفظه و صورة الفكرة صياغتها**".[1]، والمأخوذ من معاني الصورة في معاجم اللغة أنها تعني الشكل والنوع والصفة والحقيقة.

ب- اصطلاحا: شغل مفهوم أو مصطلح الصورة الفنية النقاد القدماء والمحدثين لأنها أداة التأثير للشاعر كي يؤثر في المتلقي ويشد انتباهه، كما تعد الوسيلة التي يتوسل بها النقاد للكشف عن شاعرية الشاعر، فقد حظي هذا المصطلح (الصورة الفنية) باهتمام الباحثين و النقاد على مر العصور الملاحقة.

فالصورة ركن رئيس في العمل الفني، وبها يستطيع الشاعر نقل تجربته وأحاسيسه و عواطفه إلى الآخرين، و الصورة أب العمل الأدبي وبها ينماز شاعر عن آخر.

وقد ظل مفهوم الصورة يلفه الغموض حينا و تحيط به الظلال حينا آخر و ظل النقاد بين مد و جزر في تحديد مفهوم الصورة الفنية، فعلى سبيل التسمية ظهرت لهذا المصطلح عدة تسميات: **الصورة أدبية، صورة بلاغية، صورة بيانية، صورة مجازية.**

لذلك لم يكن من السهل على البحث أن يحدد مفهوما جامعا مانعا للصورة الفنية وذلك لكثرة التعريفات لمفهومها قديما وحديثا.

فالصورة الفنية جزأ من عملية الخلق الفني وليست شكلا من أشكال الزينة والزخرفة، فهي تلعب دورا بارزا في توضيح المعنى و تثبيته في ذهن المتلقي.

---

(1) علي علي الصبح: الصورة الأدبية تأريخ و نقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ص 05.

ويرى محمد علي هدية "**إن الصورة نقل لتجربة حسية أو حالة عاطفية، مر بها الشاعر إلى المتلقي في شكل فني وسياق بياني خاص**".[1]

كما أن الصورة الفنية "**محاكاة ذاتية لما ينعكس على صفحة روح الشاعر و ما يترسم في عقله وقلبه من خواطر وأحاسيس**".[2]

ويعرفها زكي مبارك بأنها "**أثر الشاعرالمفلق الذي يصف المرئيات، وصفا يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة، أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود و الذي يصف الوجدانيات وصفا يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه و يحاوره ضميره، لأنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد**".[3]

ويقول عبد القادر القط في تعريفه أنها "**الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب و الإيقاع والحقيقة و المجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني**".[4]

ولعل البحث يختار أحد هذه التعريفات ليكون قطب الرحى الذي ستدور عليه معالجة الصورة الفنية في شعر امرئ القيس وهو ما خلص إليه احد الباحثين بقوله: "**الصورة الفنية**

---

(1) محمد علي هدية: المستدرك على الصحيحين، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990 م، ص 28.

(2) محمد عبد المطلب: "الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد: موضوعها و مصدرها"، جرش للبحوث و الدراسات، م 3 عدد 2، جرش، 1999 م، ص 110.

(3) زكي مبارك: النثر الفني في القرن الرابع و الموازنة بين الشعراء، دار المعارف، مصر، ص 142.

(4) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ط 2، دار النهضة، بيروت، 1978 م، ص 425.

في الشعر هي مجموعة الوسائل التعبيرية التي تنجم عنها قيم فنية تنبه المشاعر و توقظ الوجدان و تلفت نظر المتلقي إلى المعنى فيتفاعل معه".[1]

ويتضح من خلال ما سبق عرضه من التعريفات، أنها تعريفات متقاربة تشير إلى عناصر الصورة التي يؤلف بينها الشاعر وهذه العناصر هي:

"**المعنى: المراد تصويره المستكن في خيال الشاعر والذي هو صورة مقابلة كما يراه من المحسوسات أو يتخيله مما لا وجود له.**

اللفظ: الكلمات الشعرية المؤثرة.

الخيال: و هو ما يقرب به المعنى المراد تصويره إما عن طريق الحقيقة أو المجاز فالخيال هو الملكة التي تخلق و تبث الصورة الشعرية".[2]

وخلاصة القول أن الصورة الفنية هي ما يتشكل لدى الشاعر وعاطفته و تجربته الذاتية، فبالصورة يستطيع أن يقارب أو يباعد، أو أن يجسد أو يشخص بحيث يتمكن من التأثير في المتلقي بتقديم مفاهيم قيمية ذات دلالات إيحائية تعجز الكلمات المعجمية عن إيضاحها.

فالصورة تعني باختصار إعادة تشكيل ما تدركه الحواس، بحيث تعطي دلالات وإيحاءات جديدة.

---

(1) محمود عباس: الصورة الفنية في شعر المجون، رسالة ماجستير مخطوطة في كلية اللغة العربية، جامعة أزهر.

(2) احمد علي دهمان: الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، ط 1، 1986 م، ص 140.

2- أهمية الصورة الفنية:

تعد الصورة الفنية "**من القيم الأساسية في الأعمال الأدبية و في فن الشعر خاصة لأنها الوسيلة الجيدة الدقيقة لإظهار التجارب الشعورية بما تحوى من أفكار و خواطر و مشاعر و أحاسيس و بدونها لا تعرف شيئا بدقة عن تجارب الغير، كما لا يستطيع الغير أن يعرف عن تجاربنا شيئا**".[1]

فالصورة "**من أشد العناصر المحسوسة تأثيرا في النفس و أقدرها على تثبيت الفكرة والإحساس فيها، فهي الوجه المرئي و المحسوس للخيال تستثير عواطف النفس وتحركها من مكامنها و إبتعاث العاطفة كان الغاية الأولى للشعر**".[2]

فتستمد الصورة الفنية أهميتها مما تمثله من قيم جمالية وذوقية خاصة ترتقي بذوق المتلقي وحسه اللغوي والفني، فمن خلال الصورة يستطيع الشاعر استحداث حالة فنية مقرونة ببناء شعري متميز "**فالشعر لا يكون شعرا إلا بالصورة**".[3]

ويبرز جمال الصورة الفنية بعمق الخيال المنتج لها وسعته وحسن إيقاعها الداخلي والخارجي ومدى التأثير في المستمع.

فالخيال هو "**الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلفوا صورهم**".[4]

فالصورة هي القوة الباقية للقصيدة، و بالصورة يستطيع الشاعر إعادة بناء الواقع ورسمه، فالصورة باقية رغم تغير الأزمان و تغير المذاهب، و بها يتعمق المعنى و تخلد

(1) علي علي الصبح: الصورة الأدبية تأريخ و نقد، ص 109.

(2) محمود عباس: الصورة الفنية في شعر المجون، رسالة ماجستير مخطوطة في كلية اللغة العربية، جامعة أزهر.

(3) خالد حسن حسين: "جمالية الصورة الشعرية"، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، عدد 335، دمشق، ص 26.

(4) شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ص 128.

القصيدة، فقد ظل بيت امرئ القيس سائرا و تردده الألسن رغم مرور السنوات، لجمال التصوير فيه عندما قال:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً

كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[1]

وتظل الصورة أفضل أداة للتعبير عن التجربة العاطفية، وعن الحالة الشعورية للشاعر، فهي واسطة الشعر وجوهره، و بها يميز النقاد شاعرا عن آخر.

جملة القول إن الصورة بما تمتلكه من تكثيف لغوي، ومن ثراء و قدرة دلالية وإيحائية أعظم تأثيرا من اللفظ المجرد الجامد، فالصورة تمنح الشاعر شخصيته، حيث يجعل الكلمة واحدة ريشة لمئات اللوحات المختلفة كما رسمها امرؤ القيس فتفنن في تشكيلها وتصويرها.

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 19.

3- أنواع الصور الفنية:

تعد الصورة الفنية من القيم الأساسية في الأعمال الأدبية عامة وفي الشعر خاصة، لأنها الوسيلة القادرة على إظهار التجارب الشعرية بكل ما تحويه من أفكار و خواطر ومشاعر وأحاسيس، و بدونها لا يمكن أن نغوص في أعماق تجارب الشاعر لذلك أولاها النقاد كل عناية، فاشتغلوا بتحديد مفهومها و بيان أنواعها و دراسة مصادرها وأثرها الفني وغير ذلك من القضايا.

ومن خلال مطالعة البحث لعدد من الدراسات والبحوث فقد وجد أن النقاد تحدثوا عن أنواع كثيرة منها:

المحور الأول: أنواع الصورة الفنية حسب حجمها و تنقسم إلى: صورة المفردة أوالجزئية، الصورة المركبة أو الكلية و الصورة الطويلة أو الممتدة.

المحور الثاني: أنواع الصورة الفنية حسب ارتباطها بالحواس الخمس ومنها: الصورة البصرية والسمعية والذوقية والشمية واللمسية.

المحور الثالث: أنواع الصورة الفنية حسب قالبها الفني الذي صيغت فيه و هي نوعان: الصورة البيانية والصورة الحقيقية.

وسيحاول البحث التطرق إليه بالتفصيل، كون الدراسة تقتصر على تجليات الفن في شعر امرؤ القيس.

1.3. الصورة البيانية: النمط البياني هو أشهر نوع من الصورة و اقدمها ،استخدمه الشعراء في قصائدهم قديما و حديثا و اعتمدوا عليه في التعبير عن انفعالاتهم ، وكأنهم

وجدوا فيه القدرة على نقلها إلى المتلقي تفوق القدرة التي تحملها الألفاظ المباشرة ذلك أنه يصدر عن خيال المبدع، فيستوعب أحاسيسه، و يثير خيال المتلقي لينشئ فيه انفعالات وأحاسيس مشابهة للتي كانت عند المبدع، فالمبدع يجد لذة في إنشائها – أي الصورة البيانية – و تنفيسا لمشاعره و المتلقي يجد لذة في استثارة خياله و إطلاقه ليدرك دلالات الصورة والأحاسيس التي تحملها.

وقد قسمها العلماء إلى التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز.

وفي ما يلي يعرض البحث أشهر أنواع النمط البياني (الصورة البيانية).

أ- **الصورة التشبيهية:** التشبيه فن من الفنون البلاغية، يدل على سعة الخيال وجمال التصوير، و يزيد المعنى قوة و وضوحا و يقول قدامة بن جعفر في تعريفه: "**إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمّهما، و يوصفان بها، و افتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها**".[1]

وروعة التصوير بالتشبيه تزداد جمالا حين ينسجم في دلالته مع بنية النص ويتناسب مع الحالة الشعورية للشاعر.

ومن هنا امتازت البنية التشبيهية عند امرئ القيس بجمالية خاصة ميزته عن غيره من الشعراء المعلقاتيين و بهذا برهن على ريّادته الفنية في إعطاء التشبيه ألقه الخاص القائم على الوعي الفني الذي يعني فيما يعنيه، كشف ما تنطوي عليه الأشياء من شعرية وإظهارها بطريقة فنية واعية.

(1) بن جعفر، قدامة: نقد الشعر، ط 1، الاستانة مطبعة الجوائب، 1302 هـ، ص 124.

وقد برز التشبيه في حديثه عن الديار أو الأطلال أو الفرس و الليل، بل –في كل – ثنايا المعلقة و اتكأ في بيان تلك الصور على أنواع التشبيه المختلفة و من ذلك قوله:

تَرَى بَعَرَ الأرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا

وَ قِيْعَانِهَا كَأنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ[1]

فالشاعر افتتح البيت بالفعل (ترى) و هو فعل يلتصق بالنظر، ثم نجد الألفاظ الدالة على حاسة البصر (آرام، عرصات، قيعان، حب، فلفل) و ربط بين هذه المدلولات بتشكيل لغوي بلاغي هو التشبيه التمثيلي، وقد أجاد بفضل التناسب بين الأشياء، فالصورة الأولى بصرية وهي المشبه (ترى بعر الآرام) والصورة الثانية بصرية (حب الفلفل) وربط بينهما بأداة (كأن) فالدار أقفرت من أهلها و صارت مألفا للوحوش فبعرها فيها.

وتتضح جماليات التشبيه في التشكيل اللغوي في أكثر من موضع ضمن معلقة امرؤ القيس فحينما أراد أن يتغزل و يصف جمال محبوبته قال:

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ

تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ[2]

وفي دائرة الغزل نجد تشكيل التشبيه يقوم على إثبات و نفي للمفاضة و هي ضخمة البطن أي خميصة البطن وضامرته وترائبها مصقولة أي جاذبة للنظر لجمالها واكتمالها وهي ألفاظ

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 05.

(2) المصدر نفسه، ص 27.

بصرية ثم يأتي المشبه به باستعمال – كلمة رومية الأصل – وهي (السجنجل) أي المرآة فتماسك جسدها كتماسك المرآة وبياضها وبريقها.

والمدقق الممعن في هذه الصورة سيكتشف أن مكمن جمالها في أن الشاعر استعمل المرآة لأن المرآة تشكل للإنسان أقصى ما يمكن أن يرى و يشتهي من الجمال أضف إلى ذلك أن المشبه و المشبه به يشتركان في التماسك والبريق والبياض والتلألؤ.

أما إذا انتقل البحث إلى وصف الفرس عند امرئ القيس، فإننا نجد جماليات التشبيه تبدو أكثر سطوعا، وعمقا ومن ذلك قوله:

وَ قَدْ أغْتَدِي و الطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا

بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ[1] حتى قوله:

لَهُ أيْطَلا ظَبْيٍ، وَ سَاقَا نَعَامَةٍ

وإِرْخَاءُ سَرْحَانٍ، وَ تَقْرِيْبُ تَتْفُلِ[2]

فالصورة الكلية لهذا النص تقوم على وصف اغتداء الشاعر في وقت مبكر على صهوة فرس يتمتع بصفات كثيرة، فهو ماض في السير، سريع، يلحق الوحوش ولا تستطيع الفكاك منه، وهو هنا في البيت الأول يقدم لنا ملخصا وصفيا للفرس ثم ينتقل إلى تفصيل الجزئيات معتمدا على التشبيه التمثيلي تارة و البليغ تارة أخرى.

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 19.

(2) المصدر نفسه، ص 20.

وبذلك أبدع امرؤ القيس في إيجاد العلاقات بين أطراف التشبيه فأعطى لديه عمقا معرفيا ميزه عن غيره، ولعل ذلك يكمن في تخلي الشاعر عن المألوف والبسيط من التشبيهات والانتقال إلى التشبيه المعقد العميق الذي ينم عن إدراك عال لماهيات الأشياء.

وستحاول الدراسة رصد أغلب التشبيهات في المعلقة:

الأبيات	التشبيهات في المعلقة (امرئ القيس)
بيت 03	ترى بعر الآرام (...) كأنه حب فلفل فشبه الشاعر (بعر الآرام) بـ م به: (حب الفلفل) و ربط بأداة: كأن، فربط بين هذه المدلولات بتشكيل لغوي بلاغي هو التشبيه التمثيلي.
ب 04	كأني غداة البين (...) ناقف حنظل فشبه الشاعر نفسه كأنه جاني حنظل يظفره ليستخرج منها حبها.
ب 07	كدأبك من أم الحويرث (...) أم رباب فشبه الشاعر قلة حظه من وصال أم حويرث كقلة حظه من وصال أم رباب و ربط بينهما بأداة شبه: كأن.
ب 12	شحم كهداب الدمقس، شبه الشاعر شحم عشيقته بهداب الدمقس، و ربط بينهما بأداة الشبه: كاف.
ب 21	مهفهفة بيضاء (...) ترائبها مصقولة كالسجنجل شبه الشاعر ترائب صاحبته بالسجنجل و هي كلمة رومية تعني المرآة فتماسك

	جسدها كتماسك المرآة و بياضها و بريقها، و ربط بينهما بأداة الشبه و هي: كاف.
ب 22	كبكر المقاناة البياض، شبه امرؤ القيس صاحبته كمقانة بكر في صفاء اللون و بياض البشرة، وربط بينهما بأداة الشبه: كاف.
ب 24	وجيد كجيد الوئم، فشبه الشاعر عنق صاحبته بعنق الظبية في حال رفعها عنقها، و ربط بينهما بأداة التشبيه: كاف.
ب 25	و فَرْعٍ يَزِيْنُ المَتْنَ أسْوَدَ فَاحِمٍ أثِيْثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ شبه الشاعر شعرها الشديد السواد بالنخلة التي خرجت عثاكلها، و ربط بينهما بأداة التشبيه: كاف.
ب 27	و كَشْحٍ لطيفٍ كالجديل مُخَصَّرٍ وسَاقٍ كأنبوبِ السَّقيّ الُمذَلَّلِ شبه الشاعر كشحها كالجديل المخصر، وساقها كأنبوب البردي المسقي المذلل بالإرواء، و ربط بين الصورة التشبيهية بأداة الشبه: كاف.
ب 29	وتَعْطو برَخْصٍ غيرِ شَثْن كأنهُ أَساريعُ ظَبْيٍ أوْ مساويكُ إِسْحِلِ شبه الشاعر بنانها الناعم بأساريع الظبي (دود يكون في البقل و الأماكن الندية)، و ربط بينهما بأداة الشبه: كأن.
ب 30	تُضيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ كأَنَّها مَنارَةُ مُمْسَى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ فهي تنير بضوء وجهها ظلام الليل كأنها مصباح راهب منقطع عن الناس

	وربط بينهما بأداة الشبه: كأن.
ب 33	وَليلٍ كمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدولَهُ عليّ بأنواع الهموم ليبتلي شبه الليل بأمواج البحر، و ربط بينهما بأداة الشبه: كاف، أرخى سدوله: وجه الشبه دلالة على الظلام و الاضطراب.
ب 37	فيا لكَ مِن لَيْلٍ كأَنَّ نُجومَهُ بأَمْراسِ كتَّانٍ الى صمّ جندل شبه الليل (طوله) بأمراس الكتان، و ربط بينهما بأداة الشبه: كأن.
ب 39	وَوَادٍ كجَوْفِ الْعَيرِ قَفْرٍ قطعْتُهُ بهِ الذئبُ يَعوي كالَخليعِ الُمعَيَّلِ واد يشبه بطن الحمار في الخلاء كما شبه عواء الذئب بالمقامر الذي كثر عياله و يطالبونه بالنفقة، و ربط بين الصورتين بأداة التشبيه: كاف.
ب 53	مكر مفر (...) كجلمود صخر حطه السيل من عل فقد شبه الفرس في سرعته و صلابة خلقه بحجر عظيم ألقاه السيل من مكان عال إلى الحضيض، وربط بينهما بأداة التشبيه: كاف.
ب 54	كميت يزل اللبد عن (...) كما زلت الصفواء بالمتنزل فهذا الفرس الكميت يزل لبده عن متنه لانملاس ظهره و اكتناز لحمه كما يزل الحجر الصلب الأملس المطر النازل عليه، وربط بينهما بأداة: "كما".
ب 55	على الذَّبْلِ جَيَّاشٍ كَأَنَّ اهتزامَهُ إذا جاشَ فيهِ حميُهُ غَليُ مِرْجَلِ فشبه تكسر صهيله في صدره بغليان القدر.

ب 58	دريد كخضروف الوليد أمرّه تتابع كفّيه بخيط موصّل شبه سرعة هذا الفرس بسرعة دوران الحصاة على رأس الصبي.
ب 62	كأن دماء الهاديات بنحره عصارة حناء بشيب مرجّل. شبه دماء أوائل الصيد على نحر هذا الفرس عصارة حناء خصب بها على شعر شيب، وربط بينها بأداة: "كأن".
ب 63	فَعَنَّ لنا سِرْبٌ كأنَّ نِعاجَهُ عَذارَى دوار في ملاء مذيّل. شبه الشاعر المها ببياض ألوان العذراء لأنهن مصونات في الخدور وشبه طول أذيالها و سبوغ شعرها بالماء المذيل.
ب 64	فأدبرن كالجزع المفصل بينه بجيد معمّفي العشيرة مخول. شبه بقر الوحش بالخرز اليماني لأنه يسود طرفه و سائره بياض و كذلك بقر الوحش تسود أكارعها و سائرها بياض وربط بينهما بأداة التشبيه: كاف.
ب 70	أَصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيكَ وَمِيضَهُ كَلَمْعِ الْيَدَيْنِ في حبي مكلل. شبه لمعان البرق و تحركه كتحرك اليدين، أي أنه يميل المصباح إلى جانب فيكون إضاءة لتلك الناحية، وربط بينهما بأداة الشبه: كاف.
ب 77	كَأَنَّ ثَبيراً فِي عَرانِينِ وَبْلِهِ كبير أناس في بجاد مزمّل. شبه ثبيرا في أوائل مطر ككبير أناس قد تلفف بكساء فشبه تغطيته بالغثاء بتغطي هذا الرجل بالكساء، وربط بينهما بأداة: "كأن".

ب 78	كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ الْمجَيْمِرِ غُدْوَةً من السّيل والأغثاء فلكه مغزل. فشبه الشاعر استدارة هذه الأكمة بما أحاط بها من الأغثاء باستدارة فلكة المغزل وإحاطتها بإحاطة المغزل.
ب 80	كَأَنَّ مَكاكّي الجِواءِ غُدَيَّةً صبحّن سلافامن رحيق مفلفل. شبه الطير و كأنه قد سقي من هذا الضرب من الخمر وربط بينهما بأداة: "كأن".
ب 81	كانَّ الْسِّباعَ فِيهِ غَرْقَى عَشِيَّةً بأرجائه القصوى أنابيش عنصل. شبه تلطخ السباع بالطيف كأصول البصل البري لأنها ملطخة بالطين و التراب، وربط بينهما بأداة: "كأن".

ب- الصورة الاستعارية: تعد الاستعارة نوعا من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة "**إذ أنها تواجه طرف واحد يحل محل الطرف الآخر و يقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيه بتلك التي يقوم عليها التشبيه**".[1]

معنى هذا أن الاستعارة أكثر وعيا لطبيعة الصورة و علاقاتها بالخيال و بتعبير آخر هي "**المرحلة الأكثر عمقا في إحساس الشاعر بالمادة التي يشكلها**".[2]

(1) عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، ط 3، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت 1983 م، ص 201.

(2) خليل عودة: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، مصر، سنة 1987 م، ص 84.

فهي "**من ابرز ملامح النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه الضيق إلى نطاق أوسع حيث تستدعي فيه المخيلة في محاولة لتفجير الطاقات الكامنة بين علاقة اللغة فتشكل فيما بينها صورا نابضة بالحياة**".[1]

وقد اهتم القدماء بالاستعارة باعتبارها من أبرز أدوات الشاعر في تكوين صورة فأعلو من قيمتها واظهروا فضلها لأنها أكثر قدرة على التعبير عن مشاعره وأحاسيسه وانفعالاته.

و يظهر جمال التصوير عند امرئ القيس في استعاراته المبدعة كقوله:

و لَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ

عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِي

فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ

وأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

ألاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ ألاَ انْجَلِي

بِصُبْحٍ، وَ مَا الإِصْبَاحُ منِكَ بِأَمْثَلِ[2]

ففي اطار الحالة النفسية ينقلنا الشاعر عبر استعاراته لتوضح ضيقه بالحياة،فان كان شبه الليل بموج البحر في تراكمه و شدة ظلمته، وتتابعه فقد استعار لليل الستارة و السدول إمعانا منه في التعبير عن الظلام الشديد الذي لا ينتهي، ثم يتحول الشاعر في البيت التالي (فقلت له ...) حيث يقوم بتصوير ثقل الليل بألفاظ تجسيمية (تمطى بصلبه ...).

---

(1) حسام تحسين ياسين سلمان: الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني عناصر التشكيل و الإبداع، رسالة ماجستير بجامعة النجاح، فلسطين، 2011 م، ص 96.

(2) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 18.

فشبه الشاعر الليل بالجمل وحذف المشبه بـ (الجمل) ورمز إليه بشيء من لوازمه (الظهر الذي يتمطى) أي يتمدد عن بروك الجمل على سبيل الاستعارة التصريحية.

ومن سحر الاستعارة و جمالها في شعر امرئ القيس قوله:

وَ إنْ تكُ قد ساءتكِ مني خَليقَةٌ

فسُلّي ثيابي من ثيابِكِ تَنْسُلِ[1]

فلاستعارة جعلت الثياب القلب في إشارة من الشاعر لإظهار حبه لمعشوقته فقد شبه الثياب بالقلب، ويقصد أن القلب قد احتوى كل جسم مثل الثياب على سبيل الاستعارة التصريحية.

وتبرز الاستعارة في معرض وصفه للفرس بقوله:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ مَعاً

كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[2]

فقد صور سرعته تصويرا إبداعيا، وهو لشدة حركته و سرعته كأنه يفر ويكر في الوقت نفسه وكأنه يقبل و يدبر في آن واحد، وكأنه جلمود صخر يهوي به السيل من ذروة جبل عال.

وهذه صورة استعارية أقرب إلى المكنية منها إلى التصريحية، و قد زادها الشاعر تشخيصا ليقوي بها صورة فرسه التي تتحدى المقومات البيئية حتى و إن كانت الأخيرة جلمودا أو صخرا أو جبلا بأكمله.

إن جماليات حضور الاستعارة عند امرئ القيس تنبع من التشخيص، حيث أعطى المعاني التجريدية صفات حسية ملموسة، لتستطيع تأدية دورها في تشكيل صور.

---

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 08.

(2) المصدر نفسه، ص 19.

وقامت الدراسة برصد أبرز الاستعارات في شعر امرئ القيس:

الأبيات	الاستعارات في المعلقة (امرئ القيس)
بيت 08	إِذَا قَامَتا تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا نَسِيمَ الْصِّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا الْقَرَنْفُلِ إذا قامت أم الحويرث و أم رباب فاحت ريح المسك منهما كنسيم الصبا إذا جاءت بعرف القرنفل و نشره، فشبه الشاعر طيب رياهما بطيب نسيم هب على قرنفل و أتى برياه على سبيل الاستعارة المكنية.
ب 15	فَقُلْتُ لَهَا سِيري و أَرْخِي زِمَامَهُ وَلا تُبْعِدِيني مِنْ جَنَاكِ الْمُعَلَّلِ فقد شبه الشاعر عشيقته بالشجرة فحذف المشبه به و أبقى على صفة من صفاته و هي الجني، فجعل العشيقة بمنزلة الشجرة و جعل ما نال من عناقها و تقبيلها بمنزلة الثمرة على سبيل الاستعارة المكنية.
ب 21	وَ إِنْ تَكُ قد ساء تك مِني خَليقةٌ فسُلِّي ثيابي من ثيابِكِ تَنْسُلِ فثياب هنا بمعنى القلب، فمعنى البيت: استخرجي قلبي من قلبك يفارقه، و ربما تكون الثياب بمعنى الملبوسة ويكون بالتالي المعنى ففارقيني وصارميني فهو استعار اللفظة لطلب الفراق والقطعية إذا ساء الحبيبة شيء من أخلاقه على سبيل الاستعارة التصريحية.
ب 22	وَ ما ذَرَفَتْ عَيْناكِ إلا لِتضرِبي بِسَهْمَيْكِ في أَعْشارِ قلْبٍ مُقَتَّلِ فاستعار للفظ عينيها و دمعها، اسم أسهم لتأثيرهما في القلوب و جرحهما إياها

	كما أن السهام تجرح الأجسام و تؤثر فيها، فمعناه: فما دمعت عيناك إلا لتصيدي قلبي بسهمي دمع عينيك و تجرحي قلبي الذي ذللته بعشقك غاية التذليل، و هي استعارة تصريحية.
ب 23	و بَيْضةِ خِدْرٍ لا يُرامُ خِباؤُها تَمتَّعْتُ من لَهْوٍ بها غيرَ مُعجَلِ فقد شبه صاحبته ببيضة خدر و ذلك ليرمز لها إلى الصفاء والسلامة من الطمث، و الصيانة والستر لأن الطائر يصون بيضه ويحضنه، وأيضا بصفاء اللون و نقائه فاستعار له (بيضة الخدر) لتحمل مدلولاته على سبيل الاستعارة المكنية.
ب 25	إذا ما الثّرَيَّا في السَّماءِ تَعَرَّضَتْ تَعَرُّضَ أَثْناءِ الْوِشاحِ الْمُفَصَّلِ فمعنى البيت أنه: أتيتها عند رؤية نواحي كواكب الثريا في الأفق التشرقي، ثم شبه نواحيها بنواحي جواهر الوشاح الذي يأخذ وسط المرأة كما تأخذ الثريا وسط السماء وهي استعارة تصريحية.
ب 48	و قَرْيَةِ أَقْوامٍ جَعَلْتُ عِصَامَها على كاهِلٍ منِّي ذَلُولٍ مُرَحَّل إذ تمدح بتحمل أثقال الحقوق و النوائب الأقوام من قرى الأضياف، و زعم أنه تعود التحمل للحقوق و النوائب، واستعار حمل القرية لتحمل الحقوق ثم أبقى على صفة من صفاته (الكاهل) لأنه موضع القرية من حاملها على سبيل الاستعارة المكنية.

ب 51	كِلانا إذا ما نالَ شَيْئاً أَفاتَهُ وَمَنْ يْحترِث حَرْثي وحَرْثَك يهزِل فأصل الحدث إصلاح الأرض و إلقاء البذر ثم يستعار للسعي و الكسب والإحتراث والحدث واحد. و هي استعارة مكنية.
ب 79	وَأَلْقَى بصَحراءِ الْغَبيطِ بَعاعَهُ نزُولَ اليماني ذي العِيابِ المحمَّلِ فشبه نزول هذا المطر بنزول التاجر اليماني، و شبه ضروب النبات الناشئة من هذا المطر بصنوف الثياب التي نشرها التاجر على سبيل الاستعارة التصريحية.

ج- **الصورة الكنائية:** تعد الصورة الكنائية الطريق الثالث من طرق البيان البلاغي عند العرب، و تكمن القيمة البلاغية للكناية فيها تحويه من دلالات تنقل المستمع من معنى إلى معنى آخر و هو ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في تعريفه للكناية "**هي ان يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، و لكن يجيء إلى معنى هو تاليه و ردفه في الوجود فيومئ إليه و يجعله دليلا عليه**".[1]

والكناية من العناصر التي يلجأ إليها الشاعر في تشكيل صورة "**و لها من الأهمية درجة كبيرة إلى جانب التشبيه و الاستعارة لأنها تسهم في تشكيل الصورة بذاتها دون الامتزاج مع عناصر أخرى حتى عدت من أوضح معالم الصورة في الشعر**".[2]

(1) الجرجاني عبد القاهر: دلائل إعجاز، تح: محمود محمد شاكر، ط 5، القاهرة، 2004 م، ص 105.

(2) أبو زيد إبراهيم: الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، ط 2، دار المعارف، 1983 م، ص 315.

ولعل اهتمام امرؤ القيس بالكناية لا يقل لا يقل عن اهتمامه بالتشبيه والاستعارة فقد استخدمها في غير موضع في معلقته و منها قوله:

و تُضْحِي فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِراشِهَا

نَؤُومُ الضَّحَى لَمْ تَنتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ[1]

فقد عبر الشاعر عن محبوبته بأنها ليست من بنات العاديات، و إنما هي ارستوقراتية ، منعة العيش، غنية، تنام حتى الضحى، يفت المسك فوق فراشها.

فلما أراد أن يصف المرأة بطيب الرائحة وطراوة الجسم كنى عن ذلك بأن (فتيت المسك فوق فراشها) وأنها (نؤوم الضحى) وهي كناية عن الصفة.

وعندما أراد امرؤ القيس أن يعبر عن تباهي محبوبته في الجمال، لم يجد أفضل من الكناية تحمل دلالته حين قال:

ِإلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الحَلِيْمُ صَبَابَةً

إِذَا مَا اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ ومِجْوَلِ[2]

كما أنه استعان بالكناية للتعبير عن حزنه في تشرده في وصف البرق و المطر والسيول، وهو في قوله:

أَصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيكَ وَمِيضَهُ

كَلَمْعِ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكلّلِ[3]

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 14.

(2) المصدرنفسه، ص ن.

(3) المصدرنفسه، ص23.

و أيضا:

فأَضْحَى يَسُحُّ المَاءَ عن كل فيقةٍ

يَكُبُّ عَلَى الأذْقَانِ دَوْحَ الكَنَهْبَلِ[1]

فكنى عن اقتلاع السيل للشجر في الموضع المسمى كتيفة وهذا قد حدث بقرية تيماء التي لم يترك شيئا من جذوع النخل ولا شيئا من الأبنية إلا و جرفه السيل.

وقد كان للأسلوب الكنائي حضور بارز في تشكيل صور الشاعر الفنية و يضاف إلى ذلك أنه أدى دورا كبيرا في جلاء رؤياه و إبراز مواقفه.

د- **المجاز**: يحصل المجاز في الكلام حين لا يتم استعماله على أسلوب الحقيقة.

وذهب الجرجاني إلى أن المجاز ضربين "**مجاز عن طريق اللغة و هو المجاز اللغوي الذي يعود فيه المجاز إلى الكلمة المفردة، و منه المجاز المرسل و الاستعارة ... وإن كانت غير المشابهة سمي بالمجاز المرسل**".[2]

المجاز العقلي: هو المجاز الذي يجري في الإسناد بمعنى أن يكون الإسناد إلى غير من هو له نحو: شفى الطبيب المريض، فإن الشفاء من الله تعالى، فإسناده إلى الطبيب مجاز.

(1) المصدر السابق، ص ن.

(2) الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، تح: هـ.ريتر، ط 2، مطبعة وزارة الأوقاف، 1951 م، ص 342.

وظف امرؤ القيس المجاز العقلي في تشكيل صوره الفنية من ذلك قوله:

تُضِـيءُ الـظَّـلامَ بِـالـعِشَـاءِ كَـأَنَّـهَا

مَـنَـارَةُ مُـمْـسَـى رَاهِـبٍ مُـتَـبَـتِّلِ[1]

وظف امرؤ القيس المجاز العقلي في قوله تضيء حيث اسند الفعل إلى غير فاعله الحقيقي فإسناد الإضاءة إلى محبوبته مجاز عقلي علاقته السببية.

المجاز المرسل: ويعرف بأنه "الكلمة المستعملة في غير معناها الأصلي، لملاحظة علاقة غير المشابهة، مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي".[2]

وقد تكون العلاقة في المجاز المرسل السببية أو المسببية، أوالجزئية ، الكليةأو اعتبارها كان، أواعتبارها يكون، أوالمحلية، أوالحالية.

وقد وردت بعض علاقات المجاز المرسل في شعر امرئ القيس و من ذلك قوله:

تَرَى بَـعَـرَ الأَرْآمِ فِـي عَـرَصَـاتِـهَـا

وَقِـيْـعَـانِـهَـا كَـأَنَّـهُ حَـبُّ فُـلْـفُـلِ[3]

فقول الشاعر (بعر) فيه مجاز مرسل إذ أن بعر هي الجزء مما بقي من تلك الديار المقفرة، بعد ما غادرها أهلها، فذكر الجزء و أراد الكل، فعلاقته: الكلية.

ويوظف الشاعر المجاز في قوله:

---

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 17.

(2) محمد عادل: شعر ابن القيسراني، ط 1، الوكالة العربية للنشر، الأردن، 1991 م، ص 195.

(3) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 05.

غَدَائِـرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَـى الـعُلا

تَضِلُّ الـعِقَاصُ فِـي مُثَنَّى وَمُرْسَلِ[1]

فقول الشاعر في (غدائره مستتشزرات) فيه مجاز، حيث أراد به وفور شعرها و تداخله وهو مجاز مرسل علاقته كلية حيث ذكر الجزء (خصلة الشعر) و أراد الكل (وفور الشعر).

وقد قام البحث برصد أبرز الكنايات والمجازات في المعلقة:

الكنايات الموجودة في المعلقة	المجازات الموجودة في المعلقة
ب 52: وَ قَـدْ أَغْتَـدي والطَّيُـر فـي وُ كُناتِهـا بُمنْجَرِدٍ قَيْدِ الاوابِدِ هيْكلِ إذ إن الشـاعر يخـرج للصـيد بـاكرا قبـل أن تغـادر الطيـور أعشاشـها و فـي هـذا البيـت كناية عن الصفة أي صفة البكور.	ب 66: فَعادى عِداءً بَيْنَ ثوْرٍ وَ نَعْجَةٍ درَاكاً وَ لَمْ يَنْضَحْ بِماءٍ فَيُغْسَلِ مجـاز عقلـي حيـث ينسـب فعـل الفـارس إلـى الفرس لأنـه حاملـه و موصـله إلـى مرامـه فهـو مجاز عقلي علاقته السببية.
ب 57: يَـزِلّ الْغُـلامَ الخِـفُّ عَـنْ صَـهَواتِهِ وَ يُلْوي بأَثْوَابِ الْعَنيفِ الْمثَقَّلِ فإذا حاول الغلام الخفيف ركوب ذلك الجواد زلـق عـن ظهـره، و إذا حـاول ركوبـه الثقيـل طرحـه أرضـا لسـرعة عـدوه فجـاءت الكنايـة	ب 29: فلمَّا أَجَزْنا ساحَة الحيّ وَ انْتَحَى بنا بطنُ خَبْتٍ ذي حِقافٍ عَقَنْقَلِ أسـند الفعـل إلـى بطـن خبـث علـى سـبيل المجاز العقلي.

(1) المصدر نفسه، ص 14.

صورة نشاط الفرس و خفة حركته فهي كناية عن موصوف.	
ب 66: فَعادى عِداءً بَيْنَ ثوْرٍ وَ نَعْجَةٍ درَاكاً وَ لَمْ يَنْضَحْ بِماءٍ فَيُغْسَلِ كناية عن قوة تحمل الفرس و نشاطه فهي تدل على أنه بعد الجهد الشاق لم يعرق عرقا يعم جسمه.	ب 36: غدائِرُه مُسْتَشْزِراتٌ إلى العُلا تَضِلّ العِقاصُ في مُثَنَّى وَمُرْسَلِ مجاز في (غدائره) حيث أراد به وفور شعرها و تداخله و هو مجاز مرسل علاقته كلية حيث ذكر جزء و أراد الكل.
ب 38: وتضحي فتيتُ المِسكِ فوقَ فراشها نؤُومَ الضُّحى لم تَنْتَطِقْ عن تفضُّل فلما أراد أن يصف محبوبته بطيب الرائحة و طراوة الجسم كنى (فتيت المسك) (نؤوم الضحى) و هي كناية عن صفة.	ب 11: وَيَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتي فَيَا عَجَباً مِنْ كُورِهَا الْمُتَحَمَّلِ مجاز في (فيا عجبا) فهو هنا نادى العجب اتساعا و مجازا من كورها المتحمل و هو مجاز مرسل، علاقته محلية.
ب 41: إلى مِثْلِها يَرْنو الَحليمُ صَبابَةَ إذا ما اسبَكَرَّتْ بينَ درْعٍ ومجْوَلِ فإلى مثلها ينبغي أن ينظر العاقل كلفا بها وحنينا إليها إذا طال قدمها و امتدت قامتها بين من تلبس الدرع و بين من تلبس المعول	ب 20: أغَرَّكِ منِّي أن حبَّكِ قاتِلي وأَنَّكِ مهما تأْمري الْقلبَ يَفْعَلِ و في هذا البيت مجاز (قاتلي) لأن حبها لا يقتل و إنما مذلل فمعناه قد غرك أنك علمت أن حبك مذللي، و القتل التذليل، و إنك

وهي كناية على أنها طويلة القد مديدة القامة، و هي كناية عن الصفة.	تملكين فؤادك، فهو مجاز مرسل علاقته السببية.
ب 56: مِسَحٍّ إذا ما السَّابحاتُ على الوَنَى أَثَرْنَ الْغُبارَ بالكَديدِ المرَكلِ مسح بمعنى يصب، فرسه يصب العدو والجري صبا، كناية عن سرعته و هي كناية عن صفة.	ب 27: فقالتْ: يَمينَ اللهِ مالكَ حِيلَةٌ وَ ما إنْ أَرى عنكَ الغَوايةَ تَنْجلي و فيه مجاز (غواية تنجلي) و معنى البيت أنه ما له حيلة أي ما له عذر أو حجة، و ما أرى ضلال العشق وعماه منكشفا عنك وهو مجاز مرسل.
ب 60: ضليعٍ إذا استَدْبَرْتَهُ سَدَّ فَرْجَهُ بضاف فُوَيْقَ الأَرْض ليس بأَعزَلِ فهذا الفرس عظيم الأضلاع منتفخ الجنبين فإذا نظرت إليه من خلفه رأيته قد شد الفضاء الذي بين رجليه فهي كناية عن عتقه و كرمه، أي كناية عن صفة.	ب 32: كَبَكْرِ الُمقاناةِ البَياضَ بَصُفْرَةٍ غذاها نَميرُ الماءِ غيرُ الُمحَلّلِ فغذاها ماء نمير عذب لم يكثر حلول الناس عليه فيكدره فهو عذب صاف، حسن موقعه في غذاء شاربه، وشرط التميز لا يكون إلا في الماء الملح لأن الملح له بمنزلة العذب لنا إذا صار سبب نمائه كما صار العذب سبب نمائنا وهو مجاز مرسل علاقته سببية.
ب 65: فأَلحَقَنا بالهادِياتِ و دُونَهُ	ب 40: تُضيءُ الظَّلامَ بالعِشاءِ

جَواحِرُها في صَرَّةٍ لم تُزَيَّلِ فهو يلحقنا بأوائل الوحش و يدع متخلفاته ثقة بشدة جريه فهي كناية عن صفة (شدة عدوه).	كأَنَّها مَنارَةُ مُمْسَى راهِبٍ مُتَبَتِّلِ مجاز عقلي فأسند فعل الإضاء إلى عشيقته إذ تضيء بنور وجهها ظلام الليل فكأنها مصباح راهب منقطع عن الناس و هو مجاز عقلي علاقته السببية.

II- الصورة الحقيقية:

لم تعد الصورة البلاغية وحدها المقصودة بالمصطلح – مصطلح الصورة – بل قد تخلو العبارة أو البيت من المجاز أصلا "**فتكون عبارات حقيقية الاستعمال و مع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب**".[1]

ويسميها "**د. نصرت عبد الرحمن الصورة التقريرية و د. علي البطل الصورة الذهنية من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني و فهمه له**".[2]

(1) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الهجري، ط 3، دار الأندلس، بيروت، 1983 م، ص 25.
(2) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ط 2، دار العودة، بيروت، 1987 م، ص 458.

فالصورة الحقيقية هي كل صورة استطاع الشاعر من خلالها تصوير ما يريد التعبير عنه بألفاظ حقيقية.

والصورة البيانية أوضح للدارس والمتذوق من الصورة الحقيقية لما تحتاجه الصورة الحقيقية من التدقيق لإدراكها وتتبع دلالاتها.

وهذا نجده في قوله:

ألاَ رُبَّ يَـوْمٍ لَـكَ مِـنْـهُـنَّ صَـالِـحٍ

وَ لاَ سِـيَّـمَـا يَـوْمٌ بِـدَارَةِ جُـلْـجُلِ[1]

وأيضا قوله:

وظَـلَّ طُـهَـاةُ الـلَّـحْمِ مِن بَيْنِ مُنْضِـجٍ

صَـفِـيـفَ شِـوَاءٍ أَوْ قَـدِيْـرٍ مُـعَـجَّلِ[2]

فقد ذكر الشاعر حدث بقي في ذاكرته وهو من أحسن الأيام يوم ظفر بوصال النساء.

اما البيت الثاني فصور فيه حدثا عايشه عندما طبخوا لحم البقر الوحشي فهو صورة حقيقية لما شاهده وعايشه الشاعر.

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 12.

(2) المصدر نفسه، ص 24.

فالصورة الحقيقية تعمد إلى وصف موقف أو حدث معين يغلب عليها وصف الأشياء والأحداث التي يراها الشاعر.

وجملة القول:

فقد عبرت الصورة الفنية التي رسمها امرؤ القيس من خلال لوحات الطلل، المرأة الليل، فرس، طبيعة عن عشقه لها، فقد صاغ صورها من كل ما وقعت عيناه.

إذ ما يميز تجربة الشاعر، هي الوعي الفني في تشكيل صوره في القصيدة، تشكيلا تأسيسيا جديدا، جعله رائد هذا الفن في القصيدة العربية.

4-الفصل الرابع:الإتساق و الانسجام في المعلقة:

I- الإتساق:

1- مفهوم الإتساق:

أ- **لغة:** جاء في لسان العرب "**الوُسُوق: ما دخل فيه الليل وما ضم، و قد وَسَقَ الليلُ واتَّسَقَ؛ و كل ما انضم، فقد اتَّسَق، الطريق يأتَسِقُ و يَتَّسق أَي ينضم واتَّسَق القمر أي استوى، و في التنزيل: (فلا أُقسم بالشَّفَق والليل وما وَسَق والقمر إذا اتَّسَق) الانشقاق الآيات: 18/17/16.**".[1]

ويتضح مما أورده ابن منظور أن كلمة الاتساق كثيرة المعاني، إلا أنها تكاد تجتمع في معاني معدودة رغم تشعبها، إذ تستخدم بمعنى الجمع والانضمام.

وجاء في المعجم الوسيط "**وَسَقَتِ الدابةُ، تَسِقُ، وَسْقاً، و وُسُوقاً: حملت ... ووَسَقَ الشيءَ: ضمّه وجمعه ... و إسْتَوْسَقَ الأمر: انتظم**".[2]

وفي ضوء ما تقدم به فإن اتساق النص يعني أيضا جمع أجزائه المكونة له وضم بعضها إلى بعض واستواءه من حيث الدلالة ليكون وحدة دلالية مترابطة، لا تنافر بين مكوناتها.

ب- اصطلاحا: يعد الاتساق احد المفاهيم الأساسية في لسانيات النص، وهو يخص التماسك على المستوى البنائي الشكلي، إذ يعرفه محمد خطابي على أنه "**ذلك**

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (و س ق)، ج1،ص ص 4284،4285.

(2) إبراهيم مصطفى و آخرون: المعجم الوسيط،ط 4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2000 م، ص 1032.

التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص خطاب ما يهتم فيه بالوسائل اللغوية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته، و من أجل وصف اتساق النص يسلك المحلل طريقة خطية، متدرجا من بداية الخطاب حتى نهايته، راصدا الضمائر والإشارات المخيلة ... أيضا وسائل الربط المتنوعة كالعطف، استبدال، حذف المقارنة، استدراك".[1]

ومن هذه الزاوية ينظر إلى الاتساق على أنه علاقة نحوية – تركيبية تقتصر على البنية السطحية للنص، أي على العلاقات التي توجدها الأدوات الرابطة لأجزاء النص.

ويرى من "هاليداي" و"رقية حسن"* "**ان مفهوم الاتساق مفهوم دلالي، إنه يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص والتي تحدده كنص**".[2]

أما محمد الشاوش فيعرف الاتساق "**بكونه مجموعة الإمكانيات المتاحة في اللغة لجعل أجزاء النص متماسكة ببعضها البعض**".[3]

إذ يشير إلى الروابط الشكلية أو العناصر النحوية والمعجمية البارزة في اللغة التي تعمل على ربط أجزاء النص المختلفة.

فالاتساق بوجه عام هو ما يترتب على هيئة وقائع يؤدي السابق منها اللاحق بحيث يتحقق لها الترابط الوصفي، إذ يمكن استعادة هذا الترابط، على هيئة نحوية للمركبات

(1) محمد الخطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991 م، ص 05.

(2) نقلاعن: المرجع ذ فسه، ص 15.

(3) محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب، ط 1، المؤسسة العربية للنشر، تونس، 1421هـ/2001م، ج1،ص 124.

* "هاليداي" و "رقية حسن" باحثين في علم اللغة النصي.

والتراكيب والجمل، وعلى أمور مثل التكرار، والألفاظ الكنائية والأدوات والإحالة المشتركة، والحذف والربط.

وانطلاقا من ذلك سنورد أدوات الاتساق:

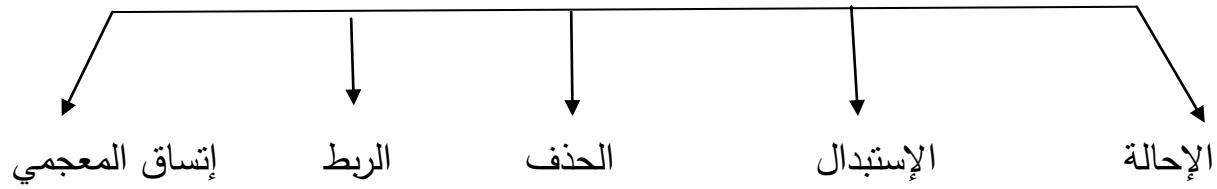
يمثل جانب الاتساق بعدا مهما في دراسة النص الشعري لذلك كان للبحث وقفة لاكتشاف طبيعة النظام اللغوي المشكل للمعلقة، للوصول للقيمة الدلالية لها.

ولهذا تعمد الدراسة الكشف على الارتباط الكلي للمعلقة بأدوات الترابط النصي والتي تعتبر معايير يمكن الاستناد إليها في الحكم على اتساق نص ما.

ومن أبرز من تكلم على أدوات الاتساق الثنائي "هاليداي" و "رقية حسن" حيث قام كتابهما على خمس أدوات هي:

- **الإحالة.**
- **الاستبدال.**
- **الحذف.**
- **الربط.**
- **اتساق المعجمي.**

أدوات الاتساق



2- وسائل الاتساق:

1.2. الإحالة: هي أولى الوسائل التي قدمها المؤلفان، وهي الأعم بين كل الوسائل وأكثرها شيوعا داخل النص "**و تتوفر كل لغة طبعية على عناصر تملك خاصة الإحالة**".[1]

لذلك اعتبرت الإحالة علاقة بين العبارات والأحداث ولهذا يتصل "**النص الممتلك للعناصر الإحالية بعنصرين ضروريين محال و محال إليه، و كلاهما يمتلك نفوذا داخل النص و تحديدهما موكل إلى ثقافة المتلقي و سياق النص**".[2]

وتنقسم الإحالة إلى قسمين: إحالة قومية وإحالة نصية وهذه الأخيرة تتفرع إلى إحالة قبلية و إحالة بعدية.

أ- **الإحالة المقامية:** وتسمى أيضا إحالة خارج النص ويعرفها "الأزهر الزناد" "**هي إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم حيث يرتبط عنصر لغوي إحالي بعنصر إشاري غير لغوي هو ذات المتكلم**".[3] بحيث تكون الإشارة إلى خارج النص.

ب- **الإحالة النصية:** للإحالة النصية دور هام في خلق ترابط كثير من جزئيات النص، ذلك أنها تحيلنا إلى ملفوظ آخر داخل النص، ومن ثم فهي تعتبر مساهمة فعلية حقيقية في اتساق النص وهي تنقسم إلى قسمين:

---

(1) محمد الخطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 17.

(2) فتحي رزق الله الخوالدة: تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق و الانسجام، ط 1، أزمنة للنشر و التوزيع، عمان الأردن، 2006 م، ص 45.

(3) الأزهر الزناد: نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993 م ، ص 119.

الإحالة إلى السابق: وتعني أن المفردة تحيل على كلام قد مر ذكره من قبل، قد يكون في الجملة السابقة أو قد يكون في جملة أسبق منها.

الإحالة على اللاحق: و يقصد أن المحيل يشير هنا إلى شيء لاحق له، أي انه يستمد تأويله من كلام يأتي بعده.

وتتفرع وسائل الاتساق الإحالية كما أسلف ذكره إلى: الضمائر، وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة.

وبالعودة إلى المعلقة نجد حضور الضمائر خاصة منها – الملكية – بارزا مثال ذلك (كأني، صحبي، مطيتي، بنا، مني، وراءنا، هي، ...).

فهذه الضمائر إذا ما نظرنا إليها من الناحية السياقية تكون قد أحالت إلى شيء خارج النص، فقد حققت الاتساق من دون تكرار الأسماء.

لذلك تعتبر إحالة ضمائر إحالة مقامية (خارج النص) ولا يمكن أن تكون نصية (داخل النص).

أسماء الإشارة: و تعتبر الوسيلة الثانية من وسائل الاتساق الإحالية ونجدها في المعلقة في قوله:

فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الحَيِّ و انْتَحى بِنَا بَطْنُ خَبْتٍ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَلِ[1]

ومما هو ملاحظ فإن أسماء الإشارة تقوم بالربط القبلي والبعدي، بمعنى أنها تربط جزء لاحق بجزء سابق، ومن ثم فهي تساهم في اتساق النص.

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 11.

ومما تجدر الإشارة به: إن المعلقة غلبت عليها الإحالة المقامية، وباعتبار الضمائر أكثر الوسائل الإحالية انتشارا، فقد ساهم في المعلقة بدور عال في تكون نسيج النص.

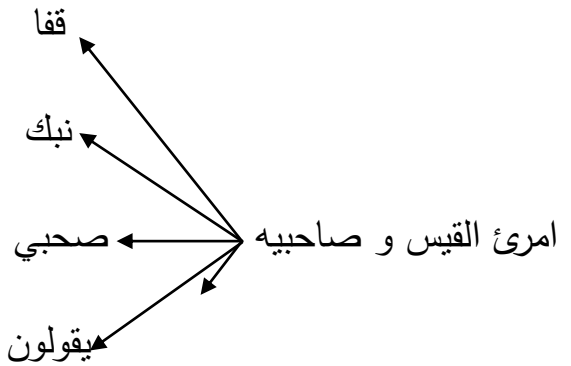
لكن ينبغي أن نتطرق إلى الموضوع الأساسي الذي تدور حوله المعلقة، و ذلك من أجل أن ندرك العلاقة بين وسائل الاتساق وموضوعها.

ولكون المعلقة بنيات وأجزاء فهي تشمل على المقدمة الطللية (من بيت 1– ب 9) وموضوع (من ب10 – ب52) ذكر المرأة، الليل، الفرس، خاتمة ذكر الطبيعة (من ب53– ب82) لا شك أن للإحالة دور كبير في اتساق المعلقة لذلك قد ساهمت الإحالية بالضمير في تماسك واتساق موضوعها.

فقد كانت الافتتاحية بالوقوف على الأطلال وبذلك فهي متضمنة لعدة حقائق إذ يقول:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُول فَحَوْمَلِ[1]

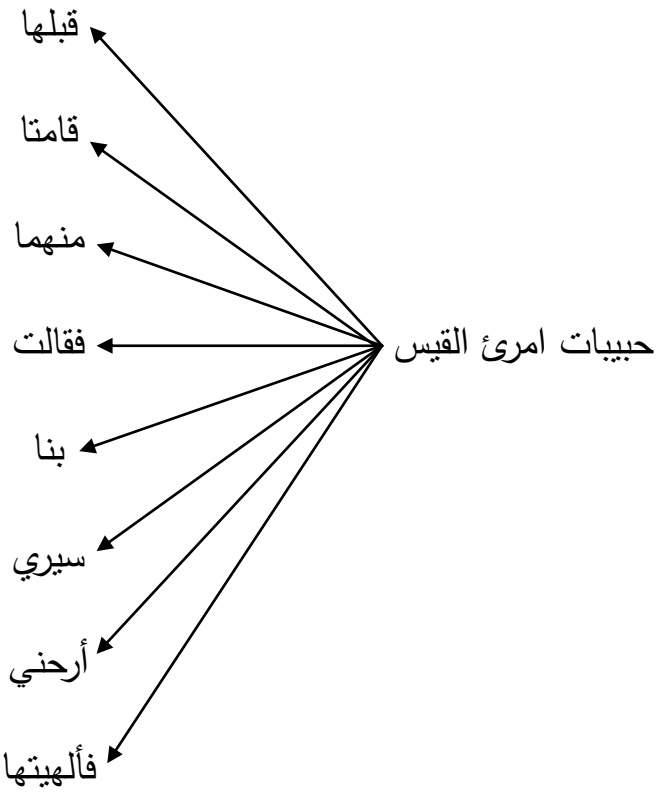
أي "قفا يا صاحبي وشاركنني على البكاء". فلم يذكر صاحبيه، صراحة، بل اشار اليهم وبعدها جاءت الضمائر متأخرة عن المحال اليه، احالة خارجية (مقامية).



الإحالة المقامية في موضوعها:

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 04.

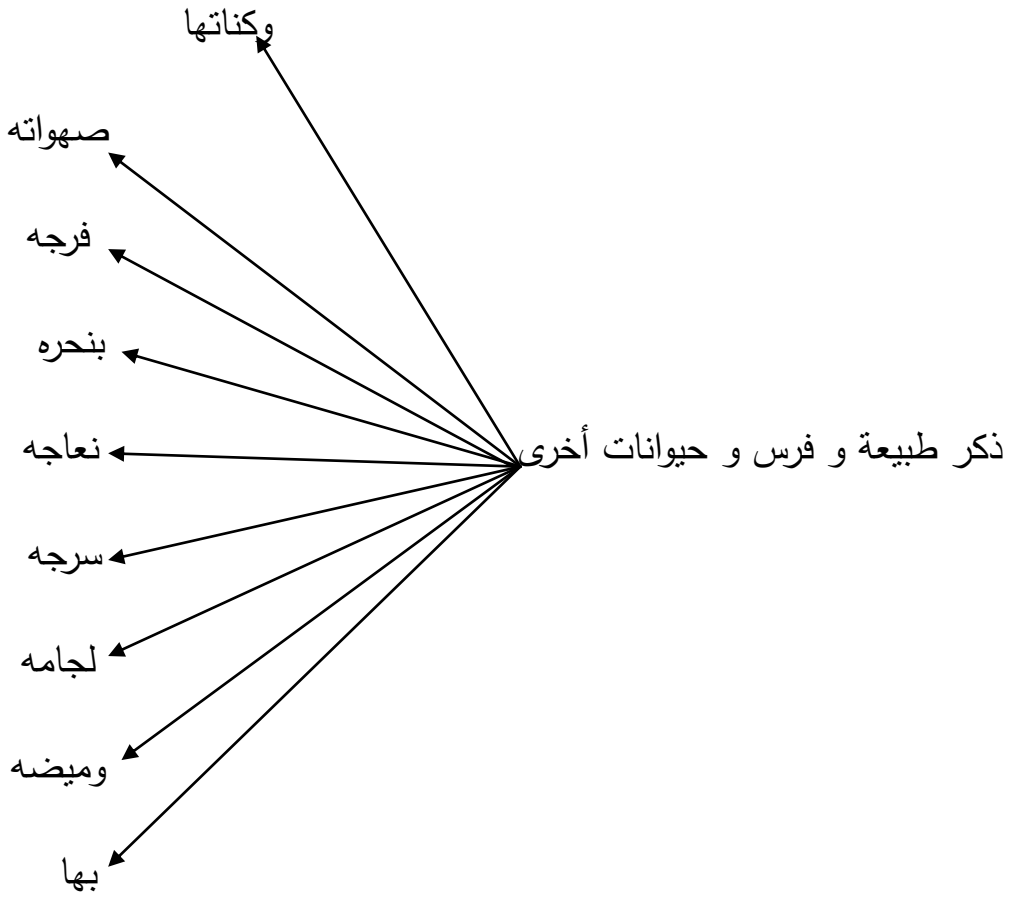
فقد ورد تذكر صويحباته صراحة أم حويرث، أم رباب، عنيزة، أفاطم، بعدها الضمائر متأخرة عن المحال إليه، ولهذا كانت إحالة داخلية على لفظ سبق، فهي نصية سابقة.



يتبين أن الإحالة هنا على السابق وتواجدها في كل هذه الأجزاء دلالة واضحة على الاتساق الظاهر و التماسك النصي في موضوع المعلقة.

إحالة مقامية في خاتمة المعلقة:

إحالة مقامية، خارجية في ذكره للطبيعة والفرس والحيوانات الأخرى.



فمن خلال هذه الإحالات كان هناك نوع من الاتساق والتماسك بين أجزاء خاتمة المعلقة.

ومما يلاحظ على الإنتشار الواسع لهذا النوع من الإحالة، هو ذلك التماسك الحاصل بين البنيات، فيجعل الناظر إلى دلالات بنيات، يرى بأن المعلقة في تناسق من بدايتها إلى نهايتها، لهذا نجد بعض الدارسين ينظرون إلى النص الشعري القديم أنه لا رابط بين أجزائه، وليس فيه وحدة فنية، فإن معلقة امرئ القيس تثبت خلاف ذلك.

2.2. الحذف: إن ضرورة تعبير الإنسان عن حاجاته وعن الأحداث المحيطة به جعله يقع في صعوبة ذكر كل هذه الحاجات والأحداث، ولذلك يلجأ المتكلم إلى الحذف وقد عرفه الباحثان "هاليداي" و"رقية حسن" بأن الحذف "**علاقة داخل النص، و في معظم الأمثلة يوجد العنصر المفترض في النص السابق، وهذا يعني الحذف عادة قبلية**".[1] وللحذف أنماط مختلفة: كحذف الحرف، الاسم، الفعل، حذف الجملة.

وقد ورد الحذف في معلقة امرئ القيس ومثال ذلك قوله:

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ[2]

فحذف المبتدأ لدلالة السياق عليه، كأن يتحدث الشاعر عن شيء ثم يستغني عن تسميته بعد ذكره و يبقي تعداد صفاته (هي مهفهفة بيضاء ...)

وكذلك في قوله (كدأبك من أم الحويرث قبلها) فتقديره: (دأبك في حب هذه، كدأبك من تلك).

حذف الفعل لدلالة الكلام على حذفه: وذلك في قوله:

فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَه بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ[3]

بأمراس كتان: يعني ربطت بأمراس كتان، فحذف الفعل لدلالة المعنى عليه.

حذف رب: و ذلك في قوله:

وبَيْضَةِ خِدْرٍ لاَ يُرَامُ خِبَاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ[4]

فحذف رب جاء في موقف الوصف تصويرا ونقلا للمعاني.

---

(1) محمد الخطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 21.

(2) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 09.

(3)المصدر نفسه، ص 19.

(4) المصدر نفسه، ص 09.

وبناء على ما تقدم نسجل الدور الحيوي الذي أضفاه الحذف بأنواعه على تحقيق الاتساق و إيضاح العلاقة الاتساقية بين الأجزاء المترابطة عن طريق الحذف.

3.2. العطف (الربط): لعل التصوير القائم على أن النص: "عبارة عن جمل أومتتاليات متعاقبة خطيا، ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص".[1]

وهذا يعطي إشارة واضحة على أهمية العطف في بناء واتساق النص وتماسكه.

وحروف العطف تكتسب معانيها من السياق الذي ترد فيه، "فقد قسم النصانيون الربط إلى عدة أقسام".[2]

1 - **الربط الإضافي:** بواسطة الأداتين (و)،(أو).

2 - **الربط العكسي:** و الذي يعني على عكس ما هو متوقع و الأداة التي تعبر بها (حتى).

3 - **الربط السببي:** تمثله اللفظة (هكذا).

4 - **الربط الزمني:** وتمثلها حرف العطف (ثم).[3]

وقد برزت بكثرة أدوات العطف في المعلقة، مما يظهر مدى تحقق اتساق موضوعات المعلقة.

ويتضح من خلال إحصاء أدوات العطف الموجودة في المعلقة:

أداة العطف	عدد المرات	الأبيات

(1) محمد الخطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 23.

(2) المرجع نفسه، ص 23.

(3)المرجع نفسه، ص 24.

حرف (الواو)	50	ب 1، ب 2، ب 3، ب 4،.. ..... معظم الأبيات.
حرف (الفاء)	25	معظم الأبيات.
حرف (أو)	03	ب 33، ب 54، ب 60.
حرف (بل)	01	ب 08.

وبهذا يتحقق الاتساق عن طريق أدوات العطف، محدثا بذلك تماسكا بين وحدات النص، وربط بين أجزائه ومن أمثلة ذلك قوله:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ

بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدخول فَحَوْمَلِ[1]

فَتُوْضِحَ فَـالمِقْراةِ لـمْ يَـعْفُ رَسْمُها

لِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وشَمْأَلِ[2]

فكان العطف في هذه المعلقة قد توزع بين الكلمات والجمل، وبهذا تحقق التماسك بين أركان نص المعلقة.

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 04.

(2)المصدر نفسه، ص 05.

4.2. التكـرار: التكـرار احـد الظـواهر اللغويـة، التـي سـاهمت فـي تحقيـق الاتسـاق النصـي للمعلقة، ويحدده السلجماسي بقولـه: "**هو إعادة الواحد بالعدد أو النوع، في القول مـرتين فصـاعدا**".[1] ولقد أشـار أيضـا – السلجماسـي – إلـى وظيفـة التكرار فـي الربط بـين أجزاء النص.

ومن أمثلة التكرار في نص المعلقة قوله:

ويَوْمَ دَخَلْتُ الـخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ

فَقَالَتْ: لَكَ الوَيْلاَتُ!، إنَّكَ مُرْجِلِي[2]

فتكرار لفظة (الخدر) تحقق الاتساق والترابط في نسق محكم.

ومن أمثلة التماسك في النص عن طريق التكرار قوله:

وجِيْدٍ كَجِيْدِ الرِّئمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ

إذَا هِـيَ نَـصَّـتْـهُ وَلاَ بِمُعَطَّلِ[3]

ففي البيت يلاحظ الاتساق الداخلي، الذي يعمل على تماسك النص وتلاحمه.

وخلاصـة القـول أن وسـائل الاتسـاق سـاهمت مسـاهمة فعليـة فـي تحقيـق التـرابط والتماسك بين أجزاء نص المعلقة وكذا تلاحمها، ليجعل منها وحدة مترابطة الأجزاء فشكلت بذلك لحمة واحدة، مترابطة العناصر والأجزاء.

---

(1) السلجماسي، المنزع البديع ،ص 476، نقلا عن: جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية، ص84.

(2) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 10.

(3) المصدر نفسه، ص 11.

II- الانسجام:

1- مفهوم الانسجام:

أ- **لغة:** جاء في لسان العرب، مادة (سجم): "**سَجَمَتِ العين الدمع والسحابةُ الماء تَسْجِمُه و تَسْجُمُه سَجْماً و سُجُوماً و سَجَماناً: و هو قَطَران الدمع وسَيَلانه وانْسَجَمَ الماءُ و الدمع، فهو مُنْسَجِمٌ إذا انْسَجَمَ أَي انصب، و أَسْجَمَتِ السحابة: دام مطرها**".[1]

والمتأمل إلى معاني مادة (سجم) يجد أنها تدور حول الانصباب ودوام المطر ولأن توالي قطرات الماء يؤدي إلى تجمعه فكذلك تجميع المعاني المستخلصة من النص يؤدي إلى وحدته دلاليا.

ب- **اصطلاحا:** يعتبر الانسجام من المفاهيم التي وظفتها لسانيات النص في الكشف عن التلاحم القائم بين الجمل والفقرات، وذهب "محمد خطابي" "**إلى أن الانسجام أعم من الاتساق، كما أنه يغدو أعمق منه، بحيث يتطلب الانسجام من المتلقي، صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية، التي تنظم النص و تولده، أي تجاوز المتحقق فعلا (أو غير المتحقق) أي الاتساق، إلى الكامن وهو الانسجام**".[2]

وذهب صبحي إبراهيم الفقي إلى التوحيد بين مصطلحي (الاتساق والانسجام) حيث رأى أن كليهما يعنيان معا "**التماسك النصي بما يحقق التماسك الشكلي للنص**

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (سجم)، ج2،ص ص1762،1763

(2) محمد الخطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 36 .

والثاني يهتم بعلاقات التماسك الدلالية بين أجزاء النص من ناحية وما يحيط به من سياقات أخرى".[1]

وهذا الأخير هو الذي أطلق عليه بعض الباحثين مصطلح "الانسجام" واعتمده البحث في هذه الدراسة.

فالانسجام هو ذلك الترابط والتماسك الدلالي والعلاقات الخفية بين المفاهيم الموجودة في نص معين و التي نكتشفها من خلال معارفنا السابقة، وكذا سياقات النص المختلفة

أما محمد العبد فيرى أن مفهوم الانسجام يرجع إلى الأصل اللاتيني (Coharerentia) وهو مستعار من علم الكيمياء[2].

ويورد جملة من التعريفات التي عرف بها هذا المفهوم في علم اللغة النصي، منها تعريف "سوفنسكي" الذي يقول فيه "**يقضي للجمل بأنها منسجمة إذا اتصلت بعض المعلومات فيها ببعض، في إطار نصي أو موقف اتصالي، اتصالا لا يشعر معه المستمعون أو القراء بثغرات أو انقطاعات في المعلومات**".[3]

أما التعريف الآخر فهو "ليفاندوفسكي" الذي يعرف الانسجام بقوله "**ليس الانسجام محض خاصة من خواص النص، و لكنه أيضا حصيلة اعتبارات معرفية (بنائيةّ عند المستمعين أو القرّاء)، الانسجام حصيلة تفعيل دلالي (...) ينهض على ترابط معنوي بين التصورات و المعارف، من حيث هي مركب من المفاهيم و ما بينها من علاقات على**

(1) صبحي ابراهيم الفقي: علم اللغة النصي – بين النظرية و التطبيق، ج 1، ص 96.

(2) محمد العبد:"حبك النص"،منظورات من التراث العربي ،مجلة فصول ،العدد59،ربيع2002م،ص55.

(3) نقلا عن: المرجع نفسه،ص ن.

معنى أَنها شبكة دلالية مختزنة، لا يتناولها النص غالبا على مستوى الشكل فالمستمع أو القارئ هو الذي يصمم الانسجام الضروري أو ينشئه ".[1]

يخلص من كل ما تقدم إلى أن مفهوم الانسجام قدم ليكون مفهوما أشمل من مفهوم الاتساق، إذ لا تقتصر وحدة النص والخاصية النصية فيه على العلاقات النحوية الرابطة له، وإنما يشمل العلاقات المعنوية التي لا تظهر على البنية السطحية للنص، التي يستدل عليها الموقف والاتصال، أو من خلال ما يتصل بالتجربة الإنسانية أو بتفاعل المعلومات التي يعرضها النص مع المعرفة السابقة بالعالم.

2- آليات الانسجام: إن الكلام عن آليات الانسجام، يقودنا إلى الحديث عن دور القارئ وجهده التأويلي الذي يبذله لربط أجزاء النص دلاليا، وذلك بالتدرج في بنية معرفية كلية، تكون بدايتها رصد العلاقات الخفية التي تجعل من النص متماسك الوحدات فالمتلقي المبدع له دور كبير في الحكم على انسجام النصوص و ترابطها.

ولعل هذا يقودنا إلى افتراض أن ثمة شروطا لمتلقي الخطاب "**فهو لا يقوم على الخطاب، إلا وقد امتلك معارف وثقافات وأدوات تؤهله للقيام بهذا الدور المهم لاسيما أن كثيرا من الخطابات بحاجة إلى إحالة الفكر، وتشكيل رؤيا**".[2]، وإمعان النظر للوصول إلى استخراج العلاقات الخفية التي تجعل منه وحدة دلالية.

وقد تطرق الباحثان **(ج.ب.براون و ج.بول)** في كتابهما "**تحليل الخطاب**" إلى أن الذي يحكم على انسجام نص من عدمه هو المتلقي "**إن المتكلمين/الكتاب هم الذين**

(1) نقلا عن :محمد العبد: "حبك النص"، ص 55.

(2) فتحي رزق الله الخوالدة: تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق و الانسجام، ص 32.

يطرحون موضوعات وفرضيات، و يضعون المعلومات التي لديهم بنية معنية ... و أن القارئ هو الذي يقوم بعمليات التأويل والانسجام".[1]

وقد قدّم الباحثان المبادئ و العمليات التي يستعملها المتلقي بهدف اكتشاف انسجام أو عدم انسجام خطاب.

1 - السياق: يذهب الباحثان إلى أنه يتحتم على محلل الخطاب، أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي ورد فيه مقطع ما في الخطاب "**و السياق لديهما يتشكل من المتكلم الكاتب والمستمع القارئ، الزمان و المكان**".[2]، فالسياق هو المحيط اللغوي الخالص للعلامة في النص أي ما قيل وما سيقال.

2 - مبدأ التغريض أو موضوع الخطاب و تصويره لمحتواه: وهو أن"**موضوع الخطاب يعتبر إلى حد ما شاملا للعناصر المهمة الموجودة في محتوى الخطاب**".[3]، وهذا ما يمكن أن تمثله في القصائد الشعرية في علاقة اسم القصيدة لمحتواها.

وبعد تعرض البحث لأبرز الأدوات – المتمثلة في السياق والتغريض والمناسبة – التي تساعد في الكشف عن انسجام النص و مدى تماسكه دلاليا، والتي تكون نتيجة علاقات خفية تربط وحدات النص الشعري.

كان لزاما على البحث إسقاطها على موضوع الدراسة لبيان مدى انسجام وتماسك النص دلاليا.

---

(1) ج.ب.براون و ج.بول: تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي و منير التركي، ط 1، مطابع جامعة الملك سعود الرياض، 1997 م، ص ...

(2) محمد الخطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 57.

(3) المرجع نفسه، ص 124.

معلقة امرؤ القيس كغيرها من النصوص الشعرية مقسمة إلى العديد من الوحدات تعطي للبناء الهندسي وللشعر خصوصية، ويعتبر ذلك من دلائل الانسجام فيها لأن تقسيم الخطاب إلى أجزاء ووحدات، يدل على ترتيب ونوع من النظم وربط خفي، بني عليه هذا الخطاب الشعري.

البنية الخطابية في المعلقة: تعتبر بنية الخطاب بنية دلالية بواسطتها يوصف الخطاب وهي بمثابة أداة من أدوات إجرائية التي توصلنا إلى البنية الكلية للخطاب، والناظر للمعلقة يمكنه أن يحدد مجموعة من البنيات الخطابية التي تتبلور في النهاية لتشكل بنية خطابية كبرى.

فالشاعر بنى قصيدته على شكل مقاطع أو وحدات ،بنيات ثلاثة (مقدمة، موضوع خاتمة).

فبدأ بما يعانيه من حالة نفسية متأزمة ومنهارة طالبا المعونة من الآخرين ليشاركوه آلامه ومثلت هذه البنية (الطلل) والتي تجسد الفناء، وهذا التجسيد لم يكن اعتباطيا وإنما يمكن معايشته واقعيا في لحظة حاضرة ليست على مستوى الذاكرة وإنما على مستوى الواقع الآني للشاعر والعلاقة بينه وبين هذه البنية هي علاقة سلبية لأنه يرفضها كونها تجسد الفناء والدمار ويتجلى هذا في قوله:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ

بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُول فَحَوْمَلِ[1]

فالفعل "قفا" يعكس للبحث إرادته في توقيف الزمن والمكان وتنحيتهما ليستحضر زمن ومكان الحبيبة غير أن الحضور عل مستوى الذاكرة، وغيابها على مستوى الواقع الآني أثار بكاء الشاعر.

وبما أنه يعاني صراعات بين الضعف في الواقع المشهود وبين نصر مرجو وهو حلم مفقود فقد أتبع البنية الأولى بنية ثانية (اللهو، المرأة، الليل، الصيد والفرس) والتي تميزت عن سابقتها بعدم استقرار فتراوحت بين القوة ليخرج من حزنه وألمه وينتصر على نفسه، غير أن الشاعر لم يتماسك تماما، فعاد يسترجع الذكريات المؤلمة (المرأة فاطمة ...) ثم يعود فيقابلها (بيضة الخدر) وما تتسم فيه من معاني القوة، ولأن الذكريات لا تنفك تراوده فأمسى يخاطب الليل وما فيه من ألم وهمّ وضعف وانكسار.

وبهذا تتراسل البنيات لتكون نسيجا يتصف حينا بالقوة وحينا بالضعف والانكسار غير أن الضعف هو الغالب والبارز في المعلقة.

ثم تأتي بنية (الليل) وتوحي خاتمة النص بنوع من الانفتاح، فالشاعر لم يختم قصيدته كما هو معهود عند كثير من القصائد، وتفسير ذلك أن الموقف الذي انبعث منه القصيدة، لا يزال نابضا متدفقا لا نهاية له عند الشاعر.

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 04.

ومن هنا غدا انفتاح النص سمة لبنائه ومتراسلا مع تشكله الشعوري، وهذا ما أشار إليه ابن رشيق القيرواني بقوله: "**و من العرب من يختم القصيدة فيقطعها، والنفس متعلقة، وفيها راغبة مشتهية، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة، كل ذلك رغبة في أخذ العفو وإسقاط الكلفة، ألا ترى معلقة امرؤ القيس كيف ختمها بقوله يصف السيل عند شدة المطر:**

كَأَنَّ سباعاً فِيْهِ غَرْقَى غُديّة بِأَرْجَائِهِ القُصْوَى أَنَابِيْشُ عَنْصُلِ".[1]

فالحركة في القصيدة من البداية إلى النهاية حركة هاربة من الموت في اتجاه الحياة وعلى وجه العموم هناك تبدل طوال الوقت من النهار إلى الليل ومن السعادة إلى الأسى ومن المطر إلى الجفاف، من الرفض إلى القبول والعكس.

ففي بنية الأطلال تجسد الانكسار والفناء، وفي بنية السيل تجسد عودة الحياة والخصب وسنوضح بمخطط يزيده إيضاحا:

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة في صناعة الشعر و نقده، تح: محي الدين عبد الحميد، ط 1، مطبعة ابن حجازي، القاهرة 1934 م، ص 186.

السياقات الواردة في نص المعلقة: أما ما يتعلق بالسياقات الواردة في المعلقة فسنورد بعض السياقات التي كانت عاملا أساسيا في انسجامها.

ففي بنية الأطلال يقول الشاعر:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ

بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُول فَحَوْمَلِ[1]

ويستمر ذكر الحزن عبر بنية الطلل وبذلك يزداد تحقق الانسجام في قوله:

وُقُـوْفاً بِـهَا صَحْبِي عَلَّي مَطِيَّهُمُ

يَـقُوْلُـوْنَ: لاَ تَـهْلِكْ أَسَـىً وَتَـجَـمَّلِ[2]

أما السياق الذي ورد فيه ذكر المرأة ومغامرات الشاعر العاطفية فكان في قوله:

وبَـيْضَـةِ خِـدْرٍ لاَ يُـرَامُ خِـبَاؤُهَا

تَمَتَّعْتُ مِنْ لَـهْوٍ بِـهَا غَيْرَ مُعْجَلِ[3]

وأيضا:

أفَاطِـمَ مَـهْـلاً بَـعْضَ هَذَا التَّدَلُّلِ

وإِنْ كُنْتِ قَدْ أزمَعْتِ صَرْمِـي فَأَجْمِلِي[4]

---

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص 04.

(2) المصدر نفسه، ص 09.

(3) المصدر نفسه، ص 12.

(4)المصدر نفسه، ص ن.

وفي خاتمة المعلقة ترد سياقات السيل في قوله:

أَصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيكَ وَمِيضَهُ

كَلَمْعِ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلّلِ[1]

فهذه هي أهم السياقات الواردة في المعلقة.

إذ تعد هذه السياقات والمتعلقة بسياق المعلقة العام، والتي ساهمت في إبراز معاني بعض الأجزاء من خلال تواجده في سياقات معينة داخل الوحدة أوالبنية من المعلقة كل هذه ساهمت في ترابط المعلقة دلاليا، سواء ترابطها الكلي الشامل من أول المعلقة إلى نهايتها، وكذا الترابط وانسجام بعض البنيات من المعلقة.

وفي الختام نخلص إلى أنه لمّا كان السياق الشعري يقتضي التماسك والترابط بين المعاني، كان لابد من إثبات حقيقة أكيدة ألا و هي: أن بنيات المعلقة جاءت وفق ترتيب منظم – وهذا ما عهد به الشعر القديم – ساهم في تحقيق التلاحم وانسجام بين معاني البنيات، التي حققت وحدة دلالية لنص المعلقة.

(1) امرئ القيس: ديوان امرئ القيس، ص25.

الخاتمة:

بعد المحطات العلمية والفصول الفنية التي وقفت عندها معلقة امرئ القيس، كان لابد أن استعرض أهم النتائج التي تم التوصل إليها والتي يمكن إيجازها في النقاط التالية:

1 - في المدخل ومن خلال تعرضنا لباب الرؤيا، المعلقة والفن خلصنا إلى:

* أن الرؤيا المعبر عنها هي تلك التي عبرت عن الأشياء التي تحيط بالشاعر في حياته فلم تكن نقلا مباشرا للطبيعة، بقدر ما هي استثمار لذكرياته ومغامراته ومشاهد الطبيعة التي هضمها وأضاف إليها إحساسه المرهف وخبرته الفنية.

2 - أما في الفصل الأول: ومن خلال تطرقنا للرؤيا في المعلقة المرقسية ومن خلال – طلليته – تبين:

* أن ألفاظ الشاعر التي وجدناها في كلامه عن الأطلال تجتمع في دلالة واحدة توحي بالزوال الذي سببه تعاقب الزمن على المكان، وقد أكثر الشاعر من ذكر أسماء الأماكن التي مثلت رموز مقاومة الإنسان لطغيان الزمان.

* ارتباط الشاعر بالمرأة التي تمثل لديه رمزا من رموز البقاء والحب لمواجهة الوحشة التي عاناها من ترحله المتمثل في الطلل.

* المعلقة ما هي إلا تمثيل لموقف الشاعر من الصراع الأزلي في نفس كل إنسان بين الحياة والموت، فهي التعبير الكامل عن قلق هذا الإنسان وضياعه في خضم الحياة الصاخبة والكون المجهول.

3 - الفصل الثاني: ومن خلال دراستنا للبحث استنتجنا أن:

* الإيقاع هو الفاعلية التي تنقل للمتلقي ذي الحساسية المرهفة للشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متناهية.

* النغم هو الذي يجمع بين الألفاظ والصور، وبين وقع الكلام والحالة النفسية.

* المعلقة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بالحالة الشعورية للشاعر.

4 - الفصل الثالث: ومن خلال تطرقنا للصورة الفنية في المعلقة:

* تحسسنا المزاوجة بين المستوى الظاهري والمستوى الرمزي.

* ولوع الشاعر بأداتي التشبيه "كأن" و"كاف" فكان يعمد إلى تشبيه قوي بضعيف وأجمل بجميل ... وهذا عكس المتعارف عليه لدى البلاغيين.

*إستخدم الشاعر رمزية المجاز "تشبيه، استعارة، كناية"، إذن فهو ذو وظيفة حسية جزئية واقعية واصفة.

5 - الفصل الرابع:

* يكاد يجمع الباحثون على أن الاتساق يتحقق في ظاهر النص بالنظر في الأدوات الشكلية والروابط النصية التي تسهم في تعالق الأجزاء وتماسك الوحدات عن طريق أدوات معينة، كالإحالة والعطف والتكرار والحذف والتي أبرزت مدى التماسك بين وحدات المعلقة.

* الانسجام هو مجموع العلاقات الخفية التي تحقق التماسك الدلالي وقد وجدنا له حضورا بديعا في المعلقة من خلال فكرة المعادل الموضوعي.

I- المصادر:

1-ديوان: "امرئ القيس"، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف القاهرة، مصر، ط4.

II- المراجع:

2-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي ، دار النشر، توبقال، ط1، 1986

3-إيليا الحاوي، فن الوصف و تطوره في الشعر العربي، دار المعارف، مصر.

4-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و نقده، تح: محي الدين عبد الحميد، مطبعة الحجازي، القاهرة، ط1، 1434

5-الأزهر الزناد، نسيج نص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993 م.

6 -أبو زيد إبراهيم، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، دار المعارف، مصر ط2، 1983 م.

7-إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1977 م.

8-الأصفهاني (أبو الفرج 897 م – 967 م)، الأغاني، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار الثقافة، بيروت، 1960 م.

9-إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، ط1، 1986 م.

10-ابن عبد ربه، العقد الفريد، تح: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1404 هـ.

11-أحمد عزوز، علم الأصوات اللغوية، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، وهران.

12-أحمد علي دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار أطلس ، ط1، 1986

13 -ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت.

14-إبراهيم مصطفى و آخرون، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة ط4، 1426 هـ - 2005 م.

15- بهجت الحديثي، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة، 1981 م.

16-البقلاني (أبو بكر)، إعجاز القرآن، تح: أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة ط3، (د ت).

17-بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، مكتبة الانجلو المصرية، ط3، 1969 م

18-جعفر بن قدامة، نقد الشعر، الأستانة، مطبعة الجوائب، ط1، 1302 هـ.

19-جبران خليل جبران، الأجنحة المتكسرة، دار الأندلس للطباعة و النشر، بيروت (د ت)

20-جورجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، دار مكتبة الحياة، بيروت، ط1

21-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1978 م.

22-حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي القديم، دار الجبل، بيروت، ط1، 1986 م.

23-جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة و النشر، ط3، 1983 م.

24-جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية و اللسانيات النصية، دار المعارف، مصر.

25-الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمود شاكر، القاهرة، ط5 ،2004م.

26-جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين.

27-حسني عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي، دار النشر، توبقال، ط1، 1986 م

28-الزوزني (أبو عبد الله الحسين)، شرح المعلقات السبع، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1980 م.

29-الزمخشري (محمود بن عمر)، أساس البلاغة، طبعة مصر.

30-زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع و الموازنة بين الشعراء، دار المعارف، مصر.

31-السكاكي (أبو يعقوب يوسف)، مفتاح العلوم، ضبط نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987 م.

32-سعد حسن كموني، الطلل في النص الشعري، دار المنتخب العربي، بيروت ط1، 1999 م.

33-شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر.

34-صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق، دار قباء القاهرة، ط1، 1421 هـ - 2000 م.

35-طه حسين، في الأدب الجاهلي، مطبعة الفاروق، القاهرة، ط3، 1962 م.

36-علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الهجري، دار أندلس بيروت، 1983 م.

37-عبد الفتاح صالح، عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار الأردن، 1985 م.

38-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة بيروت، ط2، 1978 م.

39- عبد الكريم الوائلي، الشعر الجاهلي قضاياه و ظواهره الفنية، مكتبة العربي للنشر و الطباعة، مصر.

40-عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار جامعة الخرطوم، ط1 1989 م.

41-عمر طالب، عزف على وتر النص الشعري، منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، 2004 م.

42-علي علي صبح، الصورة الأدبية تأريخ و نقد، دار إحياء الكتب العربية ، مصر

43-علي عشري زايد، عن بناء القصيدة الغربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، ط1، 1988 م.

44-العربي عميش، خصائص الإيقاع الشعري، دار الأديب للنشر و التوزيع، 2005م.

45-عبد المالك مرتاض، السبع المعلقات مقاربة سيمائية انثرولوجية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1998 م.

46-فتحي رزق الله الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق و الانسجام أزمنة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006 م.

47-الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، ط1، لبنان 1988 م.

48-القرشي (أبو زيد)، جمهرة أشعار العرب، دار بيروت للطباعة و النشر، ط1 1980 م.

49-كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت.

50- محمد أبو النجار سرحان و محمد الجنيدي جمعه، الأدب العربي تاريخه في العصر الجاهلي، مطابع الرياض، السعودية.

51- محمد بلوحي، آليات الخطاب النقدي العربي الحديث في مقاربة الشعر منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2004 م.

52-محمد حماسة عبد اللطيف، اللغة و بناء الشعر، دار غريب، ط3، 2007 م.

53-محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 1991 م.

54-مصطفى السويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ط4.

55-محمد صالح سمك، أمير الشعر العربي القديم، دار النهضة، مصر.

56-محمد صادق حسن عبد الله، خصوبة القصيدة الجاهلية و معانيها المتجددة، د ت، دار الفكر العربي، القاهرة.

57-محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب، المؤسسة العربية للتوزيع، تونس، ج1 ط1، 2001 م.

58-محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت.

59-محمد لطفي اليوسفي، الشعر و الشعرية، دار العربية للكتاب، تونس، 1992 م.

60-محمد علي هدية، المستدرك على الصحيحين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 1990 م.

61-محمد عبد العزيز الكفراوي، الشعر العربي بين الجمود و التطور، دار النهضة مصر.

62-محمد عبد المطلب، استنطاق الخطاب الشعري، الهيئة للكتاب، القاهرة ،1997م.

63-محمد عادل، شعر ابن القيسراني، الوكالة العربية للنشر، ط1، الأردن، 1991 م.

64-محمد العيد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر.

65-محمد عمارة، الإسلام و الفنون الجميلة، دار الشروق، بيروت، ط2، 2005 م

66-مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، دار الأندلس للطباعة و النشر، ط2 1981م.

67-مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، ط2، دار أندلس للطباعة و النشر والتوزيع، 1981 م.

68-مجدي وهبة و كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984 م.

69-نوري القيسي، وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، الموصل، دار الكتب ، دط، 1974.

70-الهاشمي أحمد، جواهر البلاغة في المعاني و البيانو البديع، ضبط و توثيق يوسف الموصلي، المكتبة العصرية للطباعة و النشر، 2005 م.

71-هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت.

72-يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، مكتبة غريب، القاهرة، 1985 م.

73-يحي جبوري، الشعر الجاهلي خصائصه و فنونه، ط3، 1982 م.

74-يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، وزارة الثقافة، دمشق، 1976 م.

III- الكتب المترجمة:

75-براون و بول، تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطي و منذر التركي مطابع جامعة الملك سعود، الرياض، (د ط)، 1417 هـ - 1997 م.

76-إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه و نتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمية، بيروت.

77-جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986 م.

IV- دوريات:

78-يوسف اليوسف، في تحليل معلقة امرئ القيس، مجلة المعرفة السورية، عدد 163 – 165، لسنة 1975 م،ص16.

79-يوسف اليوسف، الواقعة و المفهوم في المعلقات، الثقافة العربية، عدد 11 1975 م،ص12.

80-إبراهيم عبد الرحمن، من أصول الشعر العربي القديم، مجلة فصول، العدد الثاني، سنة 1984 ،ص28.

81-رمضان الصباغ، العلاقة بين الجمال و الأخلاق في مجال الفن، مجلة الفكر عدد 2215،ص88.

82-محمد نبيل الشيمي، هل من الضروري أن يكون الفن أخلاقيا، مجلة الأدب و الفن، عدد 2546، 2009/02/03،ص10.

83-محمد العبد، حبك النص، منظورات من التراث العربي، مجلة فصول، العدد 59، ربيع 2002 م،ص55.

84-نعيم اليافي، عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي، عدد 26/25 تشرين أول، كانون الثاني، 1987 – 1986.

85-عمر طالب، صراع الحياة و الموت في شعر امرئ القيس، مجلة آداب الرافدين، الموصل، عدد 9، 1978 ،ص281.

86-خالد حسن حسين، جمالية الصورة الشعرية، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، عدد 335، دمشق.

87-محمد عبد المطلب، الصورة الشعرية في شعر طرفة بن العبد موضوعها ومصادرها، جرش للبحوث و الدراسات، م 3، عدد 2، جرش 1990 م.

V- الرسائل الجامعية:

88-حسام تحسين ياسين سلمان، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني، عناصر التشكيل و الإبداع، رسالة ماجستير، جامعة النجاح فلسطين 2011.

89-خليل عودة، الصورة الفنية في شعر ذي رمة، جامعة القاهرة، مصر، رسالة دكتوراه، 1987 م.

90-محمود عباس، الصورة الفنية في شعر المجون، رسالة ماجستير مخطوطة في كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر.

1- حياة امرئ القيس:

أ- اسمه وكنيته:

"هو امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، من بني آكل المرار، شاعر اليمانية" و رأس شعراء الجاهلية و قائدهم إلى التفنن في ابواب الشعر وضروبه.

"أصله من اليمن، و كان أبوه ملك أسد وغطفان وأمه أخت كليب والمهلهل وإسمها فاطمة بنت ربيعة".

"وأختلف المؤرخون في إسمه فقيل: حندج وقيل: مليكة، وقيل: عدي، واشتهر بلقبه: امرؤ القيس، وقد غلب عليه لما أصابه من تضعضع الدهر ومعناه رجل الشدة"

"وكان يكنى أب الحارث، و قيل: أب وهب، الملك الضليل، وقيل له ذو القروح"

وقد ولد في "نحو سنة (130 ق.هـ/ نحو 498 م)".

ب- نشأته:

لقنه خاله المهلهل الشعر، فقاله وهو غلام، وجعل "يتشبب ويلهو ويعاشر صعاليك العرب، فبلغ ذلك أباه، فنهاه عن سيرته فلم ينته، فأبعده إلى (دمون) بحضر موت موطن أبائه و عشيرته، وهو في نحو العشرين من عمره، فأقام زهاء خمس سنين، ثم جعل ينتقل مع أصحابه في أحياء العرب، و يشرب و يطرب و يغزو ويلهو إلى ان ثار بنو أسد على أبيه وقتلوه، فبلغ ذلك امرأ القيس وهو جالس للشراب فقال: رحم الله أبي! ضيعني صغيرا وحملني دمه كبيرا، لأصحو اليوم ولأسكر غدا! اليوم خمرا وغدا أمر! و نهض من غده فلم يزل حتى ثأر لأبيه من بني أسد، وقال في ذلك شعرا كثيرا".

وتحمل امرؤ القيس واجب الأخذ بثأر أبيه وهو أصغر أخوته لأنه كان أجدهم وأشدهم ثباتا، "و كانت حكومة فارس ساخطة على بني آكل المرار (آباء امرئ القيس) فأوزعت إلى المنذر (ملك العراق) بطلب امرئ القيس، فطلبه، فأبتعد و تفرق عنه أنصاره فطاف قبائل العرب حتى انتهى إلى السموأل، فأجاره، فمكث عنده مدة، ثم رأى أن يستعين بالروم على الفرس، فقصد الحارث ابن أبي شمر الغساني (والي بادية الشام) فسيره هذا إلى قيصر الروم بوستينيانس في القسطنطينية، فوعده و مطله، ثم ولاه إمرة فلسطين (البادية) ولقبه (فيلارق)، أي: الوالي، فرحل يريدها، فلما كان بأنقرة ظهرت في جسده قروح، و يعتقد أنه مرض الجدري، فأقام إلى أن مات".

2- المعلقة نقلا عن كتاب الزوزني:

3- قالوا عنه:

1 - النبي صلى الله عليه و سلم: عن أبي هريرة رضي الله عنه أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال عن امرئ القيس: ذاك رجل مذكور في الدنيا منسي في الآخرة، شريف في الدنيا خامل في الآخرة، يجيء يوم القيامة بيده لواء الشعراء يقودهم إلى النار. قال الأرناؤوط: إسناده ضعيف جداً، كما ضعفه الألباني في ضعيف الجامع.

2 - الإمام علي (رضي الله عنه): سئل من أشعر الشعراء فقال: إن القوم لم يجدوا في حلبة تعرف الغاية عن قصيتها، فإن كان و لابد فالملك الضليل.

3 - الفرزدق: سئل من أشعر الناس؟ قال: ذو القروح.

4 - أبو عبيدة معمر بن المثنى: هو أول من فتح الشعر و وقف و استوقف و بكى في الدمن و وصف ما فيها.

5 - يونس بن حبيب: إن علماء البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس.

6 - لبيد بن ربيعة: أشعر الناس ذو القروح.

الفهرس

مقدمة.....(أ – د)
مدخل.....(02)
I- تمهيد.....(02)
II- مفهوم الرؤيا في المعاجم العربية.....(03)
III- المفهوم الدلالي للرؤيا.....(04)
IV- مفهوم المعلقة.....(06)
V- مفهوم الفن.....(10)
الفصل الأول (الرؤيا في معلقة امرئ القيس).....(17)
I- الرؤيا في مقدمة المعلقة .....(17)
1 - الطلل.....(17)
II- الرؤيا في موضوع المعلقة.....(27)
1 - الغزل.....(27)
2 - وصف الليل و أحواله (الزمن النفسي).....(36)
3 - الحيوان (المعادل الموضوعي لذات الشاعر).....(39)
III- الرؤيا في خاتمة المعلقة.....(44)
1 - الطبيعة.....(44)
الفصل الثاني (الإيقاع في معلقة امرئ القيس).....(51)
I- الإيقاع.....(51)
1 - مفهوم الإيقاع.....(52)
II- أنواع الإيقاع.....(54)
1 - الإيقاع الخارجي.....(54)
1.1. الوزن.....(55)
2.1. توزيع السلسلات العروضية في معظم مقاطع المعلقة.....(57)
3.1. القافية.....(58)
2 - الموسيقى الداخلية.....(61)

1.2. تكرار الحروف.....(62)
2.2. تكرار الكلمات.....(64)
3.2. تكرار الجمل.....(66)
4.2. الجناس.....(67)
5.2. الطباق.....(69)
التقسيم النغمي.....(70)
الفصل الثالث (الصورة الفنية في معلقة امرئ القيس).....(76)
I- الصورة الفنية.....(76)
1 - مفهوم الصورة الفنية.....(76)
2 - أهمية الصورة الفنية.....(80)
3 - أنواع الصور الفنية.....(82)
1.3. الصورة البيانية.....(82)
أ- الصورة التشبيهية.....(83)
ب- الصورة الاستعارية.....(90)
ج- الصورة الكنائية.....(95)
د- المجاز.....(98)
II- الصورة الحقيقية.....(103)
الفصل الرابع (الاتساق و الانسجام في المعلقة).....(107)
I- الاتساق.....(107)
1 - مفهوم الاتساق.....(107)
2 - وسائل الاتساق.....(110)
1.2. الإحالة.....(110)
2.2. الحذف.....(116)
3.2. العطف (الربط).....(117)
4.2. التكرار.....(119)
II- الانسجام.....(121)
1 - مفهوم الانسجام.....(121)

2 - آليات الانسجام.....(123)
الخاتمة.....(132)
الملاحق الفنية.....(135)
1 - حياة امرؤ القيس.....(135)
2 - المعلقة نقلا عن كتاب الزوزني.....(137)
3 - قالوا عنه.....(147)
المصادر و المراجع.....(149)
I- المصادر.....(149)
II- المراجع.....(149)
III- الكتب المترجمة.....(155)
IV- دوريات.....(156)
V- الرسائل الجامعية.....(157)
الملخص عربي.....(159)
الملخص فرنسي.....(160)
الفهرس.....(162)