جامعة النّجاح الوطنيّة
كلية الدراسات العليا

حركيَّة الصّورة الفنيَّة في الشعر العباسي في القرنين الثالث والرابع الهجريين

إعداد

أحمد علي أحمد بعجاوي

إشراف

د. عبد الخالق عيسى

قدمت هذه الأطروحة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغةِ العربيةِ وآدابِها بكليّة الدراسات العليا في جامعة النّجاح الوطنيّة في نابلس، فلسطين.

2021م

حركية الصورة الفنية في الشعر العباسي
في القرنين الثالث والرابع الهجريين

إعداد

أحمد علي أحمد بعجاوي

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2021/01/28م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
1. د. عبد الخالق عيسى / مشرفًا ورئيسًا	.....
2. د. حسام التميمي/ ممتحنًا خارجيًا	.....
3. أ. د إحسان الديك/ ممتحنًا داخليًا	.....

Scanned by TapScanner

الإهداء

أهدي هذه الرّسالة إلى كلّ مَن أحبّ...

إلى أمّي وأبي الّلذين تعبا كثيرًا حتّى أوصلاني برّ الأمان

إلى زوجتي الغالية التي تنير البيت وتهوّن الصّعاب

إلى أولادي: كرم وجود ومحمد

إلى صديقي ورفيق دربي الغالي إياد أبو الوفا

إلى روح صديقي خالد قادوس: ما زلت أراك في كلّ مكان

شكر وعرفان

أتقدّم بجزيل الشّكر ووافر العرفان من الدكتور عبد الخالق عيسى المفضال المشرف على هذه الرّسالة، حيث كان لتوجيهاته وملاحظاته البنّاءة عظيم الأثر في إخراج الرّسالة بأفضل صورة ممكنة، وكذلك فإنّه لم يتوان يومًا عن الرّد على استفساراتي، وتزويدي بالمعلومة اللازمة، فالشكر كلّ الشكر له، سائلًا ربي أن يجعل ذلك في ميزان حسناته.

والشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة الكرام الذين تفضّلوا بقبول مناقشة رسالتي، فلهم كلّ التقدير والاحترام.

ولا أنسى أن أشكر إدارة الجامعة، وعمادة الدراسات العليا، وقسم اللغة العربيّة، ومكتبة الجامعة، فلهم جميعا احترامي وتقديري.

الإقرار

أنا الموقّع أدناه، مقدّم الرّسالة التي تحمل العنوان:

حركية الصورة الفنية في الشعر العباسي في القرنين الثالث والرابع الهجريين

أقرّ بأنّ ما اشتملت عليه هذه الرّسالة إنّما هي نتاج جهدي الخاصّ، باستثناء ما تمّت الإشارة إليه حيثما ورد، وأنّ هذه الرّسالة كاملة، أو أيّ جزء منها لم يقدّم من قبل لنيل أية درجة علمية، أو بحث علميّ أو بحثي لدى أية مؤسّسة تعليميّة أو بحثيّة أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

اسم الطّالب: أحمد علي أحمد بعجاوي **Student's name:**

التّوقيع: **Signature:**

التّاريخ:2021/01/28م **Date:**

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	**ج**
الشكر والتقدير	**د**
الإقرار	**هـ**
فهرس المحتويات	**و**
الملخص	**ح**
المقدمة	**1**
تمهيد: حركيّة الصّورة: مفهومها وعوامل تشكيلها	**3**
توطئة	**3**
مفهوم حركيّة الصّورة	**4**
الحركيّة لغة	**4**
الحركيّة اصطلاحًا	**5**
الصّورة لغة واصطلاحًا	**5**
مفهوم حركيّة الصّورة	**7**
الصّورة في نظر القدماء والمحدثين	**9**
الصّورة الوصفيّة	**13**
الصّورة الحسيّة	**14**
الصّورة الشّميّة	**15**
الصّورة اللمسيّة	**15**
عوامل تشكيل الصورة الحركية	**16**
اللغة	**16**
المعجم الشعري	**17**
الأسلوب	**17**
الخيال	**18**
الفصل الأوّل: حركيّة صور عناصر الطّبيعة	**20**
المبحث الأول: حركيّة صور الحيوان	**21**
الحيوانات الأليفة	**22**

الحيوانات المفترسة	**29**
المبحث الثاني: حركيّة صور الرّياض	**38**
المبحث الثالث: حركيّة صور عناصر الكون	**51**
عناصر الكون الطّبيعيّة	**51**
عناصر الكون الصّناعيّة	**58**
الفصل الثاني: حركيّة صور أعضاء الجسد وصور أخرى	**63**
مدخل	**64**
المبحث الأول: حركيّة صور أعضاء الجسد	**66**
المطلب الأول: حركيّة صور العين	**66**
المطلب الثاني: حركيّة صور الوجه	**72**
المطلب الثالث: حركيّة صور أعضاء الجسد الأخرى	**78**
المبحث الثاني: صور حركيّة متنوّعة	**84**
المطلب الأوّل: حركيّة صور المعركة الحربيّة	**84**
المطلب الثاني: حركيّة صور الخمر	**93**
المطلب الثالث: حركيّة صور المرض	**98**
الخاتمة	**101**
ثبت المصادر والمراجع	**104**
Abstract	**B**

حركية الصورة الفنية في الشعر العباسي في القرنين الثالث والرابع الهجريين

إعداد

أحمد علي أحمد بعجاوي

إشراف

د. عبد الخالق عيسى

المُلخّص

تتناول هذه الدّراسة الحركة في الشّعر العبّاسي في القرنين الثالث والرابع الهجريّين وأثرها في تشكيل الصّورة الشّعرية. وقد ابتنت من ثلاثة فصول، تناول الأول فيها مفهوم حركيّة الصّورة الفنيّة، ومصادرها، وعوامل تشكيلها، أمّا الثاني فاستعرض حركيّة صور الطّبيعة؛ وتكوّن من ثلاثة مباحث، احتوى الأول منها على حركيّة صور الحيوان، والثاني على حركيّة صور الرّياض، أمّا الثالث فاستعرض حركيّة صور عناصر الكون.

أمّا الفصل الثالث فجاء بعنوان: حركيّة صور أعضاء الجسد، وضمّ مبحثين؛ تحدّث الأول فيهما عن حركيّة العين والوجه وباقي الأعضاء، في حين تناول الثّاني حركيّة صورة المعركة الحربية والخمر والمرض.

وقد تقدّم تلكم الفصول مقدّمة وضّحت أهمية الموضوع ومنهجيّته، وتبع تلكم الفصول خاتمة بأبرز النتائج الّتي توصّلت إليها الدّراسة.

المقدِّمةُ

يمتاز الشعر العربي عن غيره من الآداب العالمية بمزايا خاصة تتمثل بالتكامل الفني واستيفاء عناصر النص الشعري المتمثلة بالتجربة واللغة والقدرة الفنية المتمثلة بقدرة الشاعر على تشكيل صوره الشعرية التي تعد الدعامة الأساسية في الكشف عن مقدرته الأدبية، إذ يقوم الشاعر أثناء تشكيل صوره الفنية بنقل اللغة من جانبها الوظيفي إلى جانبها الفني، وهذا ما يميز الشعر عن غيره.

ولا يخفى على ذي البصيرة أنّ الصورة الفنية تعتمد أساسا على خيال الشاعر؛ فالخيال هو الذي يتمثّل صور الطبيعة وغيرها من المحسوسات والمجردات وينقلها من الصورة المألوفة في الواقع إلى تلك الصورة الفنية التي تخلق في نفس المتلقي المتعة، وتعمّق تجربته، وتدفعه إلى مشاركة الشاعر في أحاسيسه ومشاعره.

ومما لا شكّ فيه أن حركية الصورة تتنافى والاستقرار والثبات، فهي تدل على الديمومة والاستمرار في الفضاءين الزماني والمكاني، محققة المتعة للقارئ وهو يتابع سير تلك الصور وكأنه أمام مشهد متحرك، وتتوقف تلك المتعة على قدرة الشاعر على توظيف الأفعال الحركية في صورته بما يخدم السياق، ويبعث الرضا في نفس المتلقي.

وتهدف هذه الدّراسة إلى الكشف عن الصور الحركية في الشّعر العبّاسي في القرنين الثالث والرّابع الهجريين، وذلك بتناول نماذج مختارة من شعر تلك الفترة، ومن ثم تحليلها، وتوضيح أثر الحركة في تشكيل صورها الفنية.

وهذه الدراسة لا تقف عند حدود الجوانب الشكلية الخارجية للنص الشعري، فليس الهدف منها الكشف عن التشبيهات والاستعارات والكنايات وغير ذلك من ألوان البيان والبديع المستهلكة، بل ربط كل ذلك بخيال الشاعر وتجربته بما يعمق المعنى والدلالة، ويسهم في تقديم تلك النصوص بطريقة جديدة تغني فكر القارئ، وتحقق له المتعة الفنية.

وتسلك هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، باستدعاء تلك النماذج الشعرية في القرنين الثالث والرابع الهجريين، ومن ثم تحليلها، وتوضيح أثر تلكم الحركة في تشكيل الصور الفنية، للوصول إلى فهم دقيق لبنية تلك الصور الحركية.

وتتكوَّن هذه الدراسة من مقدِّمة، وثلاثة فصولٍ، وخاتمة؛ تتآلف فصولها لتغطّيَ الموضوع كلَّهُ، فالمقدمة تأتي لتبيان غرض الدراسة وأهدافها، يعقبها الفصل الأول الّذي يتمحور حول مفهوم حركيّة الصّورة الفنيّة، ومصادرها، وعوامل تكوينها، أمّا الفصل الثاني فيتناول حركيّة الصّورة الفنية في الطبيعة بحيواناتها ونباتاتها وجماداتها، في حين يتطرّق الفصل الثالث لحركيّة صورة أعضاء الجسد، وتأتي الخاتمة لتقدّم أبرز النتائج الّتي توصّلت إليها الدّراسة.

وتنهض الدراسة على عدد من المصادر والمراجع، وفي مقدّمتها دواوين شعراء القرنين الثالث والرابع الهجريين، وكتاب حركيّة الصّورة في الشّعر الأندلسي للدكتور أحمد الربيعي، والبيان بلا لسان للدكتور مهدي عرار.

وختامًا فقد اجتهدت في دراسة الموضوع على وجه ارتضيته، فإنْ وُفّقت فبرضًا من الله وتوفيقه، وإن كان غير ذلك فمن نفسي، وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

تمهيد: حركيّة الصّورة: مفهومها وعوامل تشكيلها

توطئة

إنّ الحديث عن حركيّة الصّورة الفنيّة لا يكون تامًّا دون الحديث عن الصّورة الفنيّة ذاتها، إذ تعد الحركة جزءًا لا يتجزأ من الصّورة الفنيّة، ومكوّنًا رئيسًا من مكوناتها، وهذه الدراسة تتناول جانبًا من جوانب الصّورة الفنيّة يتمثل بحركيّتها فحسب، ولمّا كان الأمر كذاك كان لا بد من التعريج بمبحث تأسيسي أجوب فيه عالم الصورة الفنية، وما ذاك إلا نثرٌ لخباياها وإظهارٌ لخفاياها، وتجليةٌ لمبتغاها، فتكون الأمور سائرة في مسارها الصحيح.

تعدّ الصّورة الفنيّة أساس أيّ عمل أدبي وركيزته الأولى، وهي سمة بارزة وعلامة فارقة عند كلّ أديب، وإلّا عُدّ عمله ناقصًا، فقيمة الأدب لا تكمن برصف الكلمات، وطرق الموضوعات، ومغايرة الأسلوب، إنّما الشأن والاتّكاء على حسن التصوير، والأديب الحاذق الماهر هو الّذي يخوض غمار نصه بصور بديعة فريدة، تثير لبّ المتلقّي وتشحذ فكره، جاعلًا للجانب الحركيّ من تلك الصّور حصّة الأسد، حتى يحقّق غايته التأثيريّة.

والحقّ أنّ الصورة الفنية التي نريدها وننتظرها من الشاعر، هي تلك التي تحرّك أحاسيسنا ومشاعرنا، وتدفعنا إلى المشاركة الوجدانية، وتغيّر مواقفنا وتصوّراتنا، ولا يتأتّى ذلك للشاعر إلّا بعد أن يتحايل على أنساق اللغة وقوانينها، فيخرج عن المألوف ويخرقه ليثري خيالنا بشيء مبتكر غير مألوف.

ولا شكّ أنّ الشاعر يحاول جاهدًا أن يبثّ الحركة في صوره الفنيّة، فمن شأن ذلك أن يحيل صوره إلى لوحات فنيّة ناطقة، تنبض بالجمال، فتجذب القارئ وتزيد من اهتمامه بالنّصّ الشعريّ، وهذا يؤدي بالضّرورة إلى تعميق الصلة بين الشاعر والمتلقّي، وهذا أمر بدهيّ فالحركةُ داخل الصّورة الفنيّة تزيد الحماسة، وتحقّق شيئًا من الرضا عند المتلقّي، وهذه وظيفة الشّعر، إذ لو خلا الشّعر من تلك الصّور لغدا كلامًا نثريًّا لا ميزة فيه للمبدع عمّن سواه.

مفهوم حركيّة الصورة الفنيّة

إنّ الحديث عن مفهوم حركية الصورة الفنية يقودنا بالضرورة للحديث بإسهاب عن مكوّنات ذلكم المصطلح المترامي الأطراف، ومن هنا لا بد من تعريف كلّ من مصطلحي الحركة والصّورة في اللغة والاصطلاح وتوضيحه، ثم النّفاذ إلى المصطلح الجامع لهما وتقديم تعريف شامل جامع له، حتى يكون الكلام أبين ومقصده أوضح.

أولا: الحركيّة لغةً

الحركيّة مصدر صناعيّ من الفعل "حَرَكَ"، وقد أفاضت معاجم اللغة العربية بالحديث حول ذلكم الأصل، فنجد الخليل بن أحمد الفراهيدي يتعرّض لهذا الأصل في معجمه قائلًا: حركَ الشيء يحرّكُ حرْكا وحركة وكذلك يتحرّك، تقول: حرَكت بالسيف محْركه حرْكا أي ضربته[1]، ويذهب صاحب التاج إلى أنّ "حرك" ضد سكنَ، وحرّكته فتحرّك، ويستشهد بما روي عن أبي هريرة: آمنت بمحرّك القلوب[2].

ولا يمكننا تجاوز هذا المفهوم اللغويّ دون العودة لأساس البلاغة الّذي جاء فيه: "حركَ: ركب حارك البعير، وهو أعلى كاهله، وحركت البعير: أصبت حاركه، وتقول: ظللت اليوم أحرّك هذا البعير، أي أسيّره فلا يكاد يسير"[3].

---

[1] الفراهيدي، الخليل: **العين**. تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي. (د. ط). دار الهلال. القاهرة. (د. ت). مادة (حركَ).

*وينظر، ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**. دار صادر. ط1. بيروت. 1990. مادة (حركَ).

*وينظر، الرازي، محمد بن أبي بكر: **مختار الصحاح**. تحقيق: يوسف الشيخ محمد. ط4. المكتبة العصرية. بيروت. 1998. مادة (حركَ).

*وينظر، أنيس، إبراهيم، وآخرون: **المعجم الوسيط**. مادة (حركَ).

[2] ينظر: الزبيدي، مرتضى: **تاج العروس من جواهر القاموس**. دار الهداية. الكويت. د. ط. مادة (حرك).

[3] الخوارزمي، الإمام جار الله فخر خوارزم محمود: **أساس البلاغة**. تحقيق: محمد قاسم. ط1. المكتبة العصرية. بيروت. 2003. مادة (حرك).

ثانيًا: الحركيّة اصطلاحًا

الحركيّ في الاصطلاح يعني المنسوب إلى الحركة، وهو ضد السكوني أو الميكانيكي، وهو علم الحركات المجردة عن أسباب حدوثها، والحركيّة مذهب من يرى أنّ مبادئ الأشياء قوى لا تنحلّ إلى كتلها، وهي أيضا مذهب من يرى أنّ الحركة أوليّة، كمذهب "اللورد كلفن" الذي يعرف المادة ببعض خصائصها الحركيّة، وهي كذلك مذهب من يقول: إنّ أساس الأشياء هو الحركة والتغيّر، لا السكون والثبوت[1]، قال ابن حمديس: هلْ نقيضُ السكونِ إلّا حَراكٌ ونقيضُ الحَراك إلا السكونُ[2].

ويطلق لفظ الحركيّة على حركة النفس في تصوّراتها المختلفة، ومن قبيل ذلك الحركة الجدليّة، وهي انتقال الذهن من تصوّر إلى آخر، ولا تنفكّ الحركة بحالٍ من الأحوال عن الإحساس الّذي هو أساس الحركات المختلفة وتغيّراتها الداخليّة، فالإحساس أو العاطفة أو الفكرة، ما هي إلا مولّدات تنتج الحركة وتزيدها قوّة، أمّا الحديث عن سببيّة الحركة، فيقودنا إلى استعراض نظريات فلسفية تتراوح وجهة نظرها بين القول بالجبر والقول بحريّة الاختيار، فالمحرّك الأول عند أرسطو هو الله تعالى، وهو فعل محض يحرّك العالم ولا يتحرّك معه[3].

ثالثًا: الصّورة لغةً واصطلاحًا

الصّورة في اللغة تعني حقيقة الشيء وهيئته وصفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أي: هيئته، وصورة الأمر كذا أي: صفته، ولها ضربان: محسوس يدركه الخاصة والعامة، كصورة الإنسان والفرس، ومعقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص بها الإنسان من العقل

---

[1] ينظر: صليبا، جميل: **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية**. (د. تح). (د. ط). دار الكاتب اللبنانيّة-مكتبة المدرسة. بيروت. 1982. ج1. ص460.

[2] ابن حمديس. أبو محمد عبد الجبار: **الديوان**. وقف على طبعه وتصحيحه: جلستينو سكيابارياللي (د. ط). (د. د). رومية الكبرى. 1897. ص460.

[3] ينظر: صليبا، جميل: **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية**. ج1. ص461.

والروية والمعاني التي ميز بها[1]، وإلى الصورتين أشار الله سبحانه بقوله: {ٱللَّهُ ٱلَّذِى جَعَلَ لَكُمُ ٱلْأَرْضَ قَرَارًا وَٱلسَّمَآءَ بِنَآءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ}[2].

وجاء في اللّسان أنّ من أسماء الله المصوّر، وهو الذي صوّر جميع الموجودات ورتّبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة، وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها، ومنه قولنا: صوّره الله صورة حسنة فتصوّر[3]، وتصوّرت الشيء: توهّمت صورته فتصوّر لي، والتصاوير: التماثيل[4] التي حرّم الإسلام عبادتها.

والمعنى الأخير للصورة يربطه الدكتور شاكر عبد الحميد بعبادة الأوثان كي ينفذ من خلاله إلى تعليل ازدراء الثقافة الإسلامية للصورة حينما ينظر إليها من هذا المنظار.[5] وفي رأيي إنّ ما ذهب إليه الدكتور شاكر صحيح، فالله سبحانه هو المصوّر، الذي أعطى كل مخلوق هيئته التي يتميز بها عن غيره.

وتطلق الصورة في عُرف الحكماء وغيرهم على معان منها: كيفيّة تحصل في العقل هي آلة ومرآة لمشاهدة صاحب الصورة وهي المثال الشبيه بالتخيّل في المرآة، ومنها ما يتميّز به الشيء مطلقا سواءً كان في الخارج ويُسمى صورة خراجيّة، أو في الذهن ويُسمّى صورة ذهنيّة، ومنها ما يمكن أن يدرك بإحدى الحواس، ومنها ما يحصل به الشيء بالفعل كالهيئة الحاصلة للسرير بسبب اجتماع الخشبات المركّب منها، ومنها ترتيب الأشكال ووضع بعضها مع بعض وهي الصورة المخصوصة لكل شكل، ومنها ترتيب المعاني التي ليست محسوسة، فيقال: صورة المسألة[6].

وبعد هذا التّقصي لمعاني ذلكم الأصل اللغوي "صورَ" في معاجم العربية قديمها وحديثها، بدا جليّا أنّ معناه يدور في فلك الهيئة والشكل والصفة، ومن ثمّ فإنّ الصورة في معناها اللغوي تدلّ

---

[1] ينظر: الزبيدي، مرتضى: **تاج العروس من جواهر القاموس**. مادة (صورَ).

[2] سورة غافر: آية (64).

[3] ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**. مادة (صورَ).

[4] الرازي، محمد بن أبي بكر: **مختار الصحاح**. مادة (صورَ).

[5] ينظر: عبد الحميد، شاكر: **عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات**. عالم المعرفة. ط1. الكويت. 2005. ص17.

[6] ينظر: الرازي، محمد بن أبي بكر: **مختار الصحاح**. مادة (صورَ).

على هيئة الشيء وشكله وصفته، التي تميّزه عن غيره من الأشياء، فللإنسان صورته الخاصة، وللجمادات صورتها الخاصّة أيضا، والحال كذلك لباقي الكائنات الحيّة، ولمّا كان الأمر كذلك، فإنّ الصورة تغدو شبيهة ببطاقة الهويّة الدالة على صاحبها فقط، وتصبح في أحايين أخر قريبة من البصمة التي لا يمكن أن يشترك بها اثنان على سطح هذا الكوكب.

والحقّ أنّ الصّورة ليست مجرد حلية بلاغيّة، إنّما هي وسيلة تواصليّة إنسانيّة، نسخرها يوميّا في حياتنا المعيشية، ونستعملها في شؤون تفكيرنا وكتاباتنا وأحلامنا وكوابيسنا[1]، ومن هنا عدّ النقاد القدامى فن التصوير ركيزة الشعر وليس المعاني.

والصّورة في معناها الاصطلاحيّ[2] تمتد وتتسع لتشمل كل تلك المعاني السابقة فتكوّن منها معنى عامًّا شاملًا هدفه التأثير في المتلقي، ولا يخفى علينا أيضًا تلك الصلة الوثيقة بين مفهوم الصورة اللّغوي والاصطلاحي، فإذا كانت الصورة في اللغة تعني الهيئة والشّكل والنّوع، فإنّ معناها الاصطلاحي لا يخرج عن ذلك المفهوم وإن اتّسع ليدل على تلك الكيفية التي بها تتحدد تلك الهيئات والأشكال والأنواع.

رابعًا: مفهوم حركيّة الصّورة

من المعلوم أنّ مصطلح حركيّة الصورة مصطلح بلاغي نقديّ حديث، لم يتطرّق إليه القدماء، وإن عثرنا لهم هنا وهناك على أقوال متناثرة تدور حول المصطلح ولكنها غير منظّمة ولم يبسط فيها القول، فالجرجاني يقول: "اعلم أنّ مما يزداد به التشبيه دقة وسحرا أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات"[3]، وإلى قريب من هذا القول ذهب العسكري وابن رشيق فكانت أقوالهم متناثرة في مباحث الاستعارة والتشبيه اللذين افتتن بهما القدماء.

---

[1] ينظر: الحمداوي، جميل: **بلاغة الصورة الروائية**. مطبعة بني أزناسن سلا. ط1. المغرب. 2004. ص32.

[2] ينظر، حمود، ماجد: **صورة الآخر في التراث العربي**. منشورات الاختلاف. ط1. الجزائر. 2010. ص9.

*وينظر، السيف، عمر: **الرجل في شعر المرأة**. مؤسسة الانتشار العربي. ط1. بيروت. 2008. ص204.

[3] الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**. ص157.

ويدور مفهوم حركيّة الصّورة الفنيّة حول بعث الحياة في الساكن عن طريق مجموعة من العناصر التي تزيد الصورة حيوية وتفاعلا، ومن تلك العناصر التي تبعث في الصّورة الحركة: اللون، والرائحة، والصوت، والضوء، والحركة الّتي تعدّ العامل الأبرز في بعث الحيوية في الصّورة الفنيّة. والحركيّة قرينة التغيّر وعدم الاستقرار وهي دون شكّ تنفي الاستقرار والجمود، وهي تجاوز الزمن ولا تعترف بثبوت المكان، فهي نقيض الثّبوت أينما وُجد، ولولا ذلك لما كان لها أيّ قيمة فنيّة، فقيمتها تكمن بتلك الطّاقة والحيويّة الّتي تبعثها في الأشياء.[1]

وتتراوح تلكم الحركيّة داخل المشهد الشعريّ بين الهدوء والتّوتر، والبطء والسّرعة، والسلبيّة والإيجابيّة، ومهما يكن من أمر فإنها تتعامل مع الكون والحياة والوجود الإنساني من منطلق التفاعل المتبادل بين الإنسان والحياة، ومن ثمّ فإنّها تستطيع بما يتوافر لها من الشاعريّة والدراميّة، أن تشعر المتلقّي بأنه أمام عرض مسرحيّ[2]، فهي قريبة من الدراما والأعمال المسرحيّة، فإذا كان المسرح يقدّم لنا مشاهد حركيّة نراها بأعيننا، فإن "الحركيّة" في النصّ الشعريّ تنقل لنا صورًا متحركة نتأملها بأذهاننا ونبصرها بخيالنا.

وإذا كانت حركيّة الصورة مصطلحا مترامي الأطراف يتسع ليشمل في طياته عناصر أخرى تسهم في تشكيل الصورة، فإننا نرى أنّ الحركة هي صاحبة اليد الطولى في تشكيل الصّورة الفنيّة، وهي من تمنحها الجمال وتزيدها رونقًا، ونحن لا ننفي بأيّ حال من الأحوال دور الصّوت واللّون في تشكيل الصّورة، إلّا أنّهما يُعدّان عاملين مساعدين لا رئيسين، لأنّهما "إمّا يستخدمان بشكل مباشر لبيان شدة الحركة وسرعتها في الصورة، وإمّا توحيان الشدة والسرعة بشكل غير مباشر"[3]. وهما أيّ الصّوت واللّون لا يعدوان أن يكونا شكلًا من أشكال الحركة في مرحلة من مراحل تغيّراتها المختلفة هنا وهناك.

---

[1] ينظر: المسدي، عبد السلام: **الأسلوبية والأسلوب**. دار سعاد الصباح. ط4. الكويت. 1993. ص149.

[2] ينظر: رفاعي، عبد الحافظ: ***حركية الصورة الشعرية بين التجسيد والتجريد***. **مجلة الدراسات العربية**. جامعة المنيا. مصر. 2004. ع10. ص49-50.

[3] شوندى، حسن: **الحركة في الصورة الشعرية**. **مجلة جامعة آزاد الإسلاميّة**. طهران. 1388هـ. ع3. ص2.

وفي تعاطينا مع حركيّة الصّورة فإنّنا ننتظر من الشّاعر أن يتعامل مع المألوف بطريقة غير مألوفة، وننتظر منه كذلك أن يتخذّ من صورته الحركيّة وسيلة لتحقيق الهدوء عند القارئ وإزالة التّوتر الذي يحيط به في جوانب حياته المختلفة، فنحن عندما نتناول نصًّا شعريًّا يفيض بالحركة، لا بدّ أن نشعر بالفرح، ونعيش مع تلك الصور الجميلة، ناسين أو متناسين شيئًا من واقعنا الأليم.

وأدوات رسم الصورة حركيّة كانت أم غير حركيّة، هي اللغة ودلالاتها، والأسلوب، والخيال، والعاطفة، والتراكيب والموسيقى والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف، والتضاد والمقابلة والتجانس، وسائر وسائل التصوير البلاغيّة[1]، والحركةُ نفسها تأخذ حيّزًا في رسم المشهد التّصويري، لأنّ المعوّل عليها في إثارة مخيّلة المتلقي، يقول عبّاس محمود العقاد: "إنّما التصوير لون وشكل، ومعنى وحركة، وقد تكون الحركة أصعب ما فيه، لأنّ تمثيلها يتوقف على ملكة الناظرة، ولا يتوقف على ما يراه بعينه، ويدركه بظاهر حسّه"[2]، فلا بدّ والحالة هذه أن تستثير تلكم الحركة حدس المتلقي وتشحذ فكره في تحليل دلالات النصّ.

الصّورة في نظر القدماء والمحدثين

يعدّ الجاحظ من أوائل مَن لفتوا الأنظار إلى الصّورة الفنيّة في تاريخ النقد الأدبي، وقد تمثّل ذلك جليًّا في قوله: "فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[3]، وإذا انتقلنا إلى القرون التالية للجاحظ، نجد اهتمامًا كبيرًا لدى النقاد والبلاغيين بالصورة ومتعلّقاتها، ونجدها قد غدت كثيرة الورود في مؤلّفاتهم، ويتجلّى ذلك الاهتمام عند عبد القاهر الجرجاني، بملاحظاته النقديّة والبلاغيّة الّتي أغنت الصورة الفنية، وشكّلت ركيزة تنهض عليها لاحقًا، فالجرجاني برّر استعماله للصورة من أجل التعبير عن الفكرة الذهنية بوساطة الصورة المرئية،

---

[1] ينظر: القط، عبد القادر: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي**. ص391.

[2] العقاد، عباس محمود: **ابن الرومي حياته من شعره**. المكتبة التجارية الكبرى. ط1. القاهرة. (د. ت). ص307.

[3] الجاحظ، عمرو بن بحر: **الحيوان**. تحقيق: عبد السلام هارون. ط1. دار إحياء التراث العربي. بيروت. 1962. ج1. ص132.

وذهب إلى أنّ الصّورة ليست من اختراعه وإنما كانت معروفة في كلام العلماء[1]، ولا شكّ أنّ آراءه غدت الأساس لاحقًا لمباحث الصورة الفنية.

ولا يكاد قدامة بن جعفر يختلف مع الجاحظ والجرجاني حول مفهوم الصورة فهي عنده تدور في فلك المحسوسات التي تجسّد الأفكار الذهنية، وهو يمتعنا بكلامه البليغ الوجيز عن الصورة والشعر إذ نجده يقول: "المعاني بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"[2].

فهو ينظر إلى الشّعر على أنه صناعة، والشّاعر صانع، وإنّما الفرق بين الشّاعر وغيره، أنّ شغله ينصب على المعاني، وشغل غيره ينصب على مادته الّتي يصنعها.

أمّا العسكريّ فيلتفت إلى الصّورة في سياق حديثه عن البلاغة وتعريفه لها، فيقول: "البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع، فتمكنه في نفسه، كتمكنه في نفسك، مع صورة مقبولة ومعرض حسن"[3]، وواضح من كلام العسكريّ أنّه يعدّ الصورة أساسًا لنجاح العمل الأدبيّ أو الشكل الشعري، ويتجلّى دور الصورة في رأيه بتزيين المعنى وتجميله، وقد كان هذا الرجل ذا بصيرة ثاقبة إذ لفت الأنظار إلى التقديم البصريّ للمعاني في التشبيه والاستعارة، ولعلّ ذلك يعد حجر الزاوية في قضية حركية الصورة كما سيتضح معنا لاحقا.

ولا شكّ أن نظرة عبد القاهر الجرجاني إلى الصورة لا تكاد تبتعد عن نظرة العسكري، إذ ألحّ الجرجاني على أنّ الصورة تقديم حسي للمعنويات، مؤكّدًا دور العين وحاسة البصر في تشكيلها، وإن أضاف الجرجاني إلى من تقدّمه وظهر ذلك في أقواله المبثوثة في كتبه البلاغية والنقديّة، ففي سياق حديثه عن أثر التمثيل نراه يقول: "يريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين

---

[1] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**. تحقيق: محمود شاكر. ط1. مكتبة الخانجي. القاهرة. (د. ت). ص508.

[2] ابن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**. تحقيق: كمال مصطفى. ط3. مكتبة الخانجي. القاهرة. (د. ت). ص19-20.

[3] العسكري، أبو هلال الحسن: **كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر**. تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. د. ط. المكتبة العنصرية. بيروت. لبنان. 1419هـ. ص10

الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعتين"[1]. فالصورة عند الجرجاني والحالة كذاك لا تستقيم إلّا في ظلّ المتناقضات؛ لأنّ الأشياء المتشابهة ليست بحاجة إلى شاعر، فهي متآلفة طبيعيًّا، وإنّما الشأن عنده في الجمع بين المتباعدات.

وواضح من استعراض آراء القدماء حول الصورة الفنيّة، أنّها ليست شافية ولا كافية، يعوزها التنظيم والترتيب، فنحن لا نعثر في كتبهم على مباحث مستقلة للصورة الفنيّة، وهم إذا تحدّثوا عن الخيال نجدهم قد عبّروا عنه بمصطلح الكذب، ولم يولوه الاهتمام الكافي علمًا بأنّ الخيال يُعدّ العكاز الّذي تتكئ عليه الصورة الفنية في تشكّلاتها جمعاء، فقد "كان اهتمامهم بالتحدث عنه قليلا، وقرنوه منذ القدم بالشيطان، وتصوروه نوعا من الإلهام"[2]، وهم مع ذاك لم يستطيعوا أن يفرّقوا بين عناصر الإلهام؛ مما أدى إلى غموض العمل الأدبي وتعقيده.

وإذا كان الجرجاني قد أولى شيئا من الاهتمام بالخيال ودوره في الجمع بين المتباعدات، فإنّه يضطرب في توضيح صلة البلاغة بالتخييل، فهو تارة ينفي تلك الصلة، لأن التخييل كذب، والاستعارة لا يمكن أن تكون كذلك، لأنّها كثيرة الورود في القرآن الكريم، وأخرى نراه يضع الاستعارة ضمن التخييل، فكان الرجل حائرًا لا يكاد يثبت على قول واحد في قضية الخيال، ولا شكّ أنّ اضطراب موقفه هذا منعه من إدراك الوشيجة القوية بين الصورة البلاغية والتخييل[3]، ومع ذلك فإنّ آراءه البلاغية والنقدية شكّلت قاعدة أساسية انطلقت منها آراء المحدثين حول الصّورة، فالجرجاني وإن لم يهتد إلى تصوّر شامل لمفهوم الصّورة، إلّا أنّه بذر بذورها الّتي نمت على أيدي من جاؤوا بعده.

إنّ آراء القدماء حول الصورة والخيال لم تكن مكتملة الأركان أو تامّة التفاصيل، إذ انصرف الاهتمام لديهم إلى الوزن والقافية، والتطابق بين ركني التشبيه والاستعارة، وضعف لديهم الاهتمام بالخيال الّذي هو أساس الشعر و"القوة الحيوية المطلقة التي تجعل الإدراك الإنساني

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**. تحقيق: محمد رشيد رضا. ط1. دار المعرفة. بيروت. (د. ت). ص108.

[2] عباس، إحسان: **فن الشعر**. دار الثقافة. ط3. بيروت. (د. ت). ص144.

[3] ينظر: عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**. دار المعارف. ط1. القاهرة. 1980. ص325.

ممكنا"[1]، مجاوزة المألوف والواقع، ضاربة بعرض الحائط كل قوانين الطبيعة ونواميس الكون، وهذه وظيفة مهمّة من وظائف الشّعر، فنحن لا نريد من الشاعر أن يقدّم لنا كلامًا عاديًّا ذا وزن وقافية، بل ننتظر منه أن يفجّر طاقته اللغويّة في قوالبها الإبداعية، مثريًا خيال قارئه، ودافعه إلى مشاركته الوجدانية، ولا يتأتّى له ذلك إن لم يجعل الخيال ركيزته الأولى في عمله الأدبي.

ونخلص مما سبق إلى أنّ الصورة الفنيّة عند القدماء ظلّت بحاجة إلى تفصيل وتوضيح وبسط قول فيها، حتى إذا انتقلنا من القدماء إلى المحدثين، وجدناها تأخذ مساحة أكبر من الاهتمام وتفرد لها دراسات مستقلة، وتظهر العناية بها عند النقاد العرب والغربيين، فنرى "سيسيل داي لويس" يعرّفها بأنها "رسم قوامه الكلمات"[2]، ويضيف إليها في تعريف آخر عنصر الإحساس أو العاطفة، وقد انصبّ اهتمام هذا الناقد وغيره من النقّاد الغربيين على أهميّة الجمع والتّقريب في الصّورة الشعريّة، وهذا الشيء نجده ماثلًا عند أكثر من ناقد عربي، فعز الدين إسماعيل يرى أنّ في "الصّورة الشعريّة تتجمّع عناصر متباعدة في المكان والزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تتآلف في إطار شعري واحد"[3]، وإلى هذا المعنى ذهب إحسان عباس حين رأى أنها "خلق جديد لعلاقات جديدة"[4]، وفي هذا دلالة أكيدة على أنّ الصورة الفنية بدأت تخرج من مرحلة الركود إلى الحركة لتغدو عنصرًا مفصليًّا في تشكيل العمل الأدبي.

ولا شكّ أنّه حدث تغيّر في مفهوم المحدثين للصورة الفنيّة فلم تعد مقتصرة على التطابق الشكليّ والتّناسب بين أطرافها، كما عبّر عن ذلك ابن رشيق القيرواني في قوله "إذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء"[5]، فقد كانت نظرته للصّورة الفنيّة ترتكز على الشكل والإطار الخارجيّ، وهذا ما خالفه فيه المحدثون، إذ أصبحت الصّورة الفنيّة لديهم غير

---

[1] عبد الله، محمد حسن: **الصورة والبناء الشعري**. دار المعارف. ط1 القاهرة. (د. ت). ص63.

[2] داي لويس، سوسيل: الصورة الشعرية. ترجمة: أحمد ناصيف. دار الرشيد. ط1 بغداد. 1982. ص21.

[3] إسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**. مكتبة غريب. ط1. القاهرة. 1984. ص161.

[4] عباس، إحسان: **فن الشعر**. ص26.

[5] القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تحقيق: صلاح الهواري. ط1. دار الهلال. لبنان. 2002. ج1. ص187.

مقصورة على المجاز "بل قد تخلو الصّورة من المجاز فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك تشكّل صورة فنية دالّة على خيال خصب"[1].

ويرى علي البطل أن مفهوم الصّورة الفنيّة يدور في فلكين: قديم يقف عند حدود الصورة في التشبيه والمجاز، وحديث يضم إلى الصّورة البلاغيّة نوعين آخرين هما: الصّورة الذهنيّة والصّورة بوصفها رمزًا[2]، أمّا "روز غريب" في تعريفها للصّورة الفنيّة فإنّها تضيف إضافة قلّ نظيرها، لتفتح المجال أمام غيرها للبحث والتمحيص، إذ ترى أنّ الصّورة الفنيّة "تعبّر عن حالة أو حدث بأجزائها أو مظاهرها المحسوسة، فهي لوحة مؤلّفة من كلمات، وهي ذات جمال ذاتي، تستمدّه من اجتماع الخطوط والألوان والحركة، ونحو ذلك من العناصر الحسيّة، وهي ذات قوة إيحائيّة تفوق قوة الإيقاع، لأنّها توحي بالفكرة كما توحي بالجودة والعاطفة"[3].

ومن البيّن أنّ دراسات المحدثين للصّورة الفنيّة قد تطرّقت إلى تقسيمات متنوعة، وقد كثرت تلك التقسيمات واتخذت أشكالا متنوعة، لذا اقتضت الإشارة إلى أنواع الصّورة الفنيّة عندهم وهي:

أولًا: الصّورة الوصفيّة

يقوم هذا النوع من الصور على استغلال الإمكانات التعبيريّة لتجسيد واقعة أو منظر بشكل يقرب فيه نقل الدلالة إلى المتلقّي بشكل جماليّ من ناحية التّصوير واللّغة الموظّفة، ويعوّل في تشكيل تلكم الصّور الوصفيّة على اللّغة وتنوّع أساليبها؛ لتهيئة جوّ شعريّ مكثّف، يسحر المتلقّي، وينهض بالصّورة من مستواها المألوف الإخباريّ إلى مستوى إيحائيّ جديد، ولا يتمّ ذلك دون الجمع بين عناصر الكون المرئيّة والمتخيّلة في شبكة علاقات دلاليّة مخصوصة.[4]

---

[1] البطل، علي: **الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتصوراتها**. دار الأندلس. ط3. بيروت. 1983. ص25.

[2] ينظر: **المرجع السابق**. ص15.

[3] غريب، روز: **تمهيد في النقد الحديث**. دار المكشوف. د. ط. بيروت. 1971. ص191.

[4] ينظر: دعموش، خليل: **الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني**. رسالة ماجستير. جامعة الحاج خضر باتنة. الجزائر. 2009-2010. ص79-80.

ثانيًا: الصّورة الذهنيّة

هي نوع من الصّور يحتاج من المتلقّي إلى إعمال ذهن لفهم حقيقة الصّورة الشّعريّة الّتي يوظّفها الشاعر في قصائده؛ لأنّها تحمل رؤيته ومعتقداته، وتختفي وراء تشكيله لعالمه المأمول، الّذي يسلك فيه طريق التزاوج بين الواقعي والمتخيّل، وهذا يتطلّب من المتلقّي التّنقيب المتواصل عن مدلولات تلكم الصّورة وفهم معانيها، ومن هنا يظهر جليًّا أن الصورة الذهنيّة تعتمد أساسًا على آراء المبدع وفهمه للحياة وهي دون شك تحتاج إلى قارئ حاذق حصيف يدرك كيف يفكّك رموزها ويحلّل جزئياتها ويخترق عالمها.[1]

ثالثًا: الصّورة الحسيّة

هي تلك الصّور الّتي تعتمد في تشكيلها على الحواس الخمس، وتعدّ تلكم الصّورة الأوسع انتشارًا والأكثر توظيفًا عند الشعراء، فهي أساس مهمّ في التشكيل الحسي، إلّا أنّ محمد زكي العشماوي يحذّر من أن تصبح الصّورة الحسيّة عالمًا قائمًا بذاته، وأن تتناثر في القصيدة تناثرًا ضعيفًا، وأن تلتصق ببعضها تلاصقًا مفتعلًا يهدف إلى الزخرفة أكثر مما يهدف إلى تكوين كيان عضويّ ملتحم الأجزاء[2].

والحديث عن الصورة الحسيّة يدفعنا إلى الحديث عن أقسامها الخمسة، وهي:

1. **الصّورة البصريّة:** وهي تمثّل النسبة الأعلى من بين المدركات الحسيّة، فالشاعر يرى ما لا يُرى، وأهم ما تعتمد عليه الصّورة البصريّة هو اللّون، ذلك أنّه " أحد الصّفات الملموسة الأكثر بروزًا في أشياء هذا العالم"[3]، والألوان والأشكال تمثّل وسيلة للشاعر في إحداث التوترات الّتي تصاحب التجربة الشعوريّة بوصفها مثيرات حسيّة[4].

---

[1] ينظر: دعموش، خليل: **الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني**. مرجع السابق: ص84.

[2] ينظر: العشماوي، محمد زكي: **قضايا النقد الأدبي**. دار النهضة. ط1. بيروت. (د. ت). ص191.

[3] كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر. ط1. المغرب. 1986. ص127.

[4] ينظر: كندي، محمد علي: **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**. دار الكتاب الجديد المتحدة. ط1. بيروت. 2003. ص28.

2. **الصّورة السمعيّة:** يعدّ الصّوت من العناصر الّتي تشكّل الصّورة الشعريّة، وحاسّة السّمع من الحواسّ المهمّة الّتي لا يستطيع الإنسان التحكم بها أساسًا، فهو يسمع ما يريد وما لا يريد، ولا شكّ أنّ كل تلك الأصوات تختمر في مخيّلة الشاعر مشكّلة صورة شعريّة مستقاة من أصوات الطيور والأشجار والحيوانات والأنهار، وغيرها... ويرى إبراهيم أنيس أنّ حاسّة السّمع أكثر أهميّة من حاسّة البصر، " فهي تستغلّ ليلًا ونهارًا، وفي الظّلام والنّور، في حين أنّ المرئيّات لا يمكن إدراكها إلّا في النّور"[1].

3. **الصّورة الشّميّة:** يأتي جمال تلك الصّورة من استخدام الألفاظ الّتي تجعلها تعبق برائحة فوّاحة نشتمّ شذاها الزكيّ " ذلك أنّ الشاعر يندمج بالأشياء، ويخلع عليها مشاعره وأحاسيسه، فينتزع صوره من واقعه"[2]، والصورة الشميّة لا تختلف كثيرًا عن سابقتها، وإن اعتمدت على الرّائحة دون التذوّق، والشّاعر هنا يعتمد أيضًا على انزياحات اللغة لتكوين صورته الحسيّة، فنراه يشتمّ رائحة برتقال وطنه البعيد، وتهبّ عليه رائحة المحبوبة الراحلة من كلّ مكان.

4. **الصّورة اللمسيّة:** إنّ حاسّة اللمس مهمّة في إدراك الأشياء والجمال ويمكن أن تنوب عن البصر إلى حدّ ما، فهي تطلعنا على أوصاف الملموس كالرّخاوة، والنّعومة، والخشونة[3]، وتعتمد هذه الصّورة على حركات الجسم المختلفة، وربّما جاز لنا أن نسميّها بالحركيّة، إلّا أنّ الأخيرة تمتدّ وتتّسع لتشمل عناصر الحسّ مجتمعة، وكذلك تنهل من الصّورة الوصفيّة والذهنيّة، فهي عالم قائم بذاته.

وليس الهدف من الحديث عن أنواع الصور إحصاءها وبيان تقسيماتها وأنماطها، وإلّا فالكلام يطول فهناك أنواع وأنماط عديدة أفاض الدّارسون والباحثون الحديث عنها، وإنما قصدت

---

[1] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغويّة**، مكتبة الأنجلو المصرية. ط5. القاهرة. 1975. ص18

[2] العيسي، فضل سالم: **النزعة الإنسانيّة في شعر الرابطة القلميّة**. دار اليازوردي العلميّة للنشر. ط1. عمان. 2006. ص186

[3] ينظر: مريم، سعود: **الصورة الفنية في شعر العميان**. رسالة دكتوراه. الجزائر. 2012م. ص21

من الحديث كشف اللّثام وإماطته عن بعض تلك الأنواع لأدلّل على حضورها في دراسات المحدثين وخاصة تلك الأنواع التي يمكنني النفاذ منها إلى الجانب الحركيّ للصّورة.

وهكذا ظهر جليّا أنّ الصّورة الفنيّة في عُرف المحدثين غدت موضع اهتمام، وذات شأن كبير، أُفردت لها الدراسات، وعُنيت بها الكتب والمقالات، مما فتح المجال أمام الباحثين لدراسة مباحثها، فظهرت دراسات تتناول الصّورة ومصادرها، وأخرى تعالج أنواعها، ناهيك عن مئات الدراسات التي تعالج حضورها في موروثنا الأدبيّ والدينيّ، فكان لزامًا والحالة هذه أن نغوص عميقًا للبحث في خباياها، فوقع الاختيار على جزئية رئيسة من جزئياتها وهي الحركيّة، لتكون مدار دراستي هذه، فرأيت أن أسبر غورها لعلي أقدّم شيئا ولو يسيرا، يفيد منه الدارسون.

عوامل تشكيل الصّورة الحركيّة

الصّورة الفنيّة سواءً أكانت ذهنية، أم حسية، بصريّة، أم سمعيّة، أم حركيّة، لا يمكن لها أن تتشكّل دون أن تجد الأساس الّذي تبنى عليه، وقوام هذا الأساس هو اللّغة والأسلوب والخيال، ومن هنا يمكننا القول إنّ الصّورة الحركيّة تتشكّل من تلك العوامل الثلاثة، ولمّا كان الأمر كذاك فقد وجب إفراد تلكم العناصر بالبحث وخصّها بالقول على النّحو الآتي:

أولاً: اللّغة

تُعدّ اللغة الشعريّة طريقة خاصة من طرائق اللّغة[1]، وتحدث نتيجة التفاعل بين اللّغة والشّعر إلى درجة لا يمكن معها الفصل بينهما[2]، فلو ألقينا نظرة في الشّعر العباسيّ سنجد أنّ مقياس الذوق اللفظيّ قد تغيّر مع تغيّر الحياة وأساليبها وطرائق الشّعراء وما رافق ذلك تغيّرات سياسيّة واجتماعيّة، وأنّ اللّغة لم تقف مكتوفة الأيدي حيال تلكم التغيّرات المختلفة، فطوّرت من نفسها وتأنّقت في اختيار الألفاظ وتوظيفها في التراكيب اللغوية المختلفة، يقول إبراهيم أنيس"تتبع

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**. مكتبة الأنجلو المصرية. د. ط. القاهرة. 2010. ص15.

[2] ينظر: الربيعي، أحمد حاجم: **حركية الصورة في الشعر الأندلسي**. دار غيداء. ط1. عمان. 2019. ص153.

اللغات الأمم في صعودها وهبوطها وفي تغيّرها وتطوّرها، إذ لا وجود للّغة بغير المتكلّمين بها ولا تحيا إلا بحياة أبنائها، فكلّ تطوّر في حياة الأمّة يترك أثرًا قويًّا واضحًا في لغتها".[1]

ثانياً: المعجم الشعري

معجم أيّ شاعر لا بد أن ينهل من روافد متعدّدة، منها: القرآن الكريم، والحديث الشريف، وأحداث التاريخ، وغير ذلك من الأساطير، والحكايا الشعبية، ومواقف الحياة المتنوّعة، ويختلف معجم كلّ شاعر عن غيره بأسلوبه الخاص ومستوى لغته، وتأثرّه بالعوامل السّياسيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة، ناهيك عن قراءاته ومخزونه الثقافيّ والفكريّ، حتّى يصبح بإمكانه انتقاء الألفاظ والمفردات الّتي يعبّر بها عن مراده، ويترجم بها أفكاره، فتكون انعكاسًا لذاته المتفرّدة عن غيره[2].

والصّورة الفنيّة الحركيّة تتشكّل من ذلك المعجم الشعريّ الّذي يغدو وسمًا خاصًّا بالشّاعر، يميّزه عن غيره من الشّعراء، حيث يأخذ ذلكم المعجم دورًا رئيسًا في صقل شخصيّة صاحبه "فإذا ما وجدنا نصًّا بين أيدينا، ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإنّ مرشدنا إلى تلك الهوية المعجم الشعريّ".[3]

ثالثاً: الأسلوب

أسلوب الشّاعر بصورة عامّة أسلوب سهل رصين، يجمع بين الخيال المبدع والعاطفة الّتي تلعب دورًا رئيسًا في بناء القصيدة، وهكذا تصبح الصّورة الشعريّة وسيلة للتفاعل بين المتلقّي والنّصّ الشعريّ.[4] ومن هنا أصبح الأسلوب في القصيدة لا يقتصر على سلامة الوزن وأداء اللغة وإنّما يكمن في ترتيبها وعدم اضطراب نظمها وسوء تأليفها وهلهلة نسيجها.[5]

---

[1] أنيس، إبراهيم: **دلالة الألفاظ**. مكتبة الأنجلو المصرية. ط1. القاهرة. 2010. ص130.

[2] ينظر: الربيعي، أحمد حاجم: **الغربة والحنين في الشعر الأندلسي**. الدار العربية للموسوعات. ط1. بيروت. 2013. ص364.

[3] مفتاح، محمد. **تحليل الخطاب الشعري: استراتيجيّة التناص**. ص58.

[4] ينظر: الطوالبة، علي: **التشخيص في شعر العذريين الأمويين**. مطبعة السفير. ط1. عمان. 2013. ص 91.

[5] ينظر: الجرجاني، علي: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. تحقيق: محمد أبو الفضل البجاوي. ط1. المكتبة العصرية. بيروت. 1966. ص413.

والحقّ أنّ الصلة بين الأسلوب والصّورة بصفة عامّة وثيقة، فإذا كنّا ننتظر من الشّاعر أن يقدّم لنا صورة فنيّة جميلة، فإنّنا لا ننتظر منه في المقابل أن يغفل طريقة نظمها، فيغدو الكلام مبتذلًا، ومن هنا امتدح الجاحظ الصورة الكلاميّة التي لا تخلّ بالمعنى، وفهم من كلام العرب أنّهم "يمدحون الحِذق والرفق، والتخلّص إلى حبّات القلوب، وإلى إصابة عيون المعاني، ويقولون: أصاب الهدف إذا أصاب الحقّ في الجملة".[1]

وصفوة القول إنّ الأسلوب لا ينفكّ بحال من الأحوال عن الصّورة، بل هو صانعها وناظمها الأوّل، ومتى كان ذلكم الأسلوب سهلًا واضحًا جاءت الصّورة حركيّة كانت أم غير حركيّة تامّة مصيبة هدفها، ومتى غمُض الأسلوب فقدت الصّورة شيئًا من بريقها.

رابعاً: الخيال

الصّورة مدينة بوجودها إلى الخيال، ومن هنا فقد استحوذ الخيال على اهتمام الشّعراء والنقّاد والفلاسفة، ودفعهم للبحث في ماهيّته وأهميّته، يقول الفيلسوف الألماني:"كانط" مبيّنًا قيمته "إنّ الخيال أجلّ قوى الإنسان، وإنّه لا غنى لأيّة قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال"[2]، وأمّا محي الدين بن عربي فيرى أنّ الخيال "أساس لجميع القوى، وأنّ النفس لا تكون مدركة إلّا بسبب الخيال، لأنّه الوسيط بين النّفس الّتي هي من عالم الغيب، وبين الحسّ الّذي هو من عالم الشهادة".[3]

ويرتبط الخيال ارتباطًا قويًّا بالعاطفة، فالعاطفة هي الّتي تذكي نار الخيال، والخيال دون عاطفة لا يحقّق شيئًا مهما ساندته اللّغة وعزّزته الموسيقى، "فالخيال إذا سار دون أن تعزّزه العاطفة، كان إنتاجه كالصّورة الخالية من الحياة"[4]، فالعاطفة هي الّتي توجّه الخيال، وتقتنص الأحاسيس وتطبعها في صور شعريّة معبّرة.

---

[1] ينظر: الجرجاني، علي: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. تحقيق: محمد أبو الفضل البجاوي. ط1. المكتبة العصرية. بيروت. 1966. ص413.

[2] هلال، محمد: **النقد الأدبي الحديث**. دار الثقافة. ط1. بيروت. 1973. ص410.

[3] قاسم، محمود: **الخيال في مذهب محي الدين بن عربي**. معهد البحوث والدراسات العربية. د. ط. القاهرة. 1969. ص5.

[4] حسن، عبد الحميد: **الأصول الفنية للأدب**. مكتبة الانجلو المصرية. ط2. القاهرة. 1964. ص101.

والخيال كذلك لا ينفكّ بحال من الأحوال عن اللّغة، فهي الأرض الخصبة الّتي تهيّئ له أسباب العطاء، ومن المجاز لنا أن نقول أن لا خيال بلا لغة، ولا نقصد باللغة هنا سوى اللّغة المجازيّة الّتي تخرج عن حقيقتها واستعمالها الجافّ في المعاجم، فاللّغة في الشعر ليست مجرد دلالات إشاريّة، بل هي مثيرات حسيّة تثير المتلقّي فتحرّك أحاسيسه ومشاعره ليندغم مع النصّ الّذي يتعاطى معه.

الفصل الأوّل

حركيّة صور عناصر الطبيعة

المبحث الأول

حركيّة صور الحيوان

اتخذّ العربي الحيوان وسيلة لقضاء حاجاته المختلفة، فهو إذا ارتحل امتطى ناقته، وإذا أراد الإغارة على قوم كرّ عليهم بِخَيله، وإذا طلب الأمان اتخذ كلبًا لحمايته، ولم تكن تلك علاقة العربي الوحيدة بالحيوان، بل قد تتأزم العلاقة بينهما فتغدو عدائية كما هو الحال مع الذئب والأسد، ولمّا كانت الأمور كذلك فقد انبرى الشاعر العربي يرسم صورًا في مخيلته لتلك الحيوانات، مسبغًا عليها جانبًا حركيّا ليبث الحيوية في النفوس ويزيد صورته رونقًا وألقًا.

عرف الشاعر العباسي كيف يرسم تلكم الصور بدقة متناهية، فتراه يلتفت إلى حركة الحيوانات وأصواتها وألوانها مكوّنًا صورة بديعة تقصي الملل عن القارئ، ومما لا شكّ فيه أنّ طبيعة الحياة والتطور الحضاري والامتزاج الثقافي في تلك الفترة وسّع مدارك الشاعر، وفتح المجال أمام خياله لابتكار صور حركيّة لا تحذو حذو السابق فقط بل تقدّم في مضمونها كلّ جديد.

والحقّ أنّ الدراسة هذه لا تهدف إلى استقصاء تلكم الحيوانات وأنواعها المختلفة، إنما الغاية إيراد نماذج متنوعة على بعض صنوفها، بما يخدم الصورة الفنية المتحركة، وإلا فإنّ تقسيمات الحيوانات وأنواعها متعددة فعلى سبيل المثال لا الحصر يرى الجاحظ أنّها تقسم إلى أربعة أقسام هي: قسم يمشي، وقسم يسبح، وقسم يطير، وقسم ينساح. والقسم الذي يمشي أربعة أقسام: الناس، والبهائم، والسّباع، والحشرات[1].

وعليه، فإنّني سأعتمد تقسيمًا يفي بالغرض ويعتمد أساسًا على علاقة الحيوانات بالإنسان، وطريقة عيشها، ويضع الحيوانات في مجموعتين رئيستين: أليفة، ومفترسة.

[1] ينظر: الجاحظ، عمرو بن بحر: **الحيوان**. تحقيق: عبد السلام هارون. ط1. مكتبة محمد حسين النّوري. دمشق. 1965. ص26-27.

أولًا: الحيوانات الأليفة

الإبل:

لقد وجد فيها الشعراء خير مؤنس ورفيق لهم في رحلتهم، فطفقوا يبتدعون لها صورًا حركيّة متنوعة، فهذا مسلم بن الوليد يصوّر سرعة النوق التي تحمله إلى الخليفة فيجعلها مخلوقة من الريح:

إلـــى الإمَـــامِ تَهَادانَـــا بِأرحلِنَـــا خلْـقٌ مِـنَ الـرّيحِ فـي أشْـبَاحِ ظِلمـانِ
كَـــأنّ إفْلاتَهَـــا وَالفَجْـــرُ يَأخُـــذُها إفْـــلاتُ صَـــادِرَةٍ عَـــنْ قَـــوسِ حُسْـــبَانِ[1]

يرسم مسلم بن الوليد لإبله صورة حركيّة تتألّف من معطيات عدّة، فهي نحيلة تشبه ذكور النعام، وتمرّ مسرعة كالظبية التي رماها الصائد فأخطأها، فجدّت في الانطلاق والعدو السريع[2]، ولو ألقى المتلقي نظرة سريعة على البيتين السابقين لوجد الحركة فيهما مضطربة، إذ تتراوح الألفاظ بين الهدوء والأناة والسرعة والانطلاق، وهذا يسلب الحركة ويمنحها للصورة، فاللفظ "تهادانا" يدل على حركة بطيئة هادئة تجعل حركة الصورة بسيطة وقد تبين لنا ذلك من خلال صيغة الفعل " تهادى" التي جاءت على وزن " تفاعل" التي تحمل دلالة المشاركة الهادئة، ولو استمر الشاعر بألفاظ مرادفة لذلكم اللفظ لخرجت صورته ركيكة لا تحمل دلالات حركيّة مؤثرة، ولكن الشاعر أردف ذلكم اللفظ بألفاظ تدل على السرعة مُحقّقًا بذلك توازنا فنيّا أكسب الصورة متعة وزادها جمالًا.

ومن الصور الحركية التي رسمها الشعراء للإبل، تلكم الصّورة الّتي حمّلها أبو تمام دلالة رمزية، حيث يقول:

وَسَـــيّارَةٍ فـــي الأرْضِ لـــيْسَ بِنَـــازِحٍ عَلـــى وَخْـــدِهَا حُـــزْنٌ عَمِيـــقٌ وَلَا سَـــهْبُ
تَـــذَرُّ ذُرُورَ الشّـــمْسِ فـــي كُـــلِّ بَلْـــدَةٍ وَتَمْضـــي جَمُوحًـــا مـــا يُـــرَدُّ لَهـــا غَـــرْبُ
عَـــذارَى قَـــوَافٍ كنـــتُ غَيْـــرَ مُـــدافِعٍ أبَـــا عُـــذْرِهَا لا ظُلْـــمَ ذَاكَ وَلا غَصْـــبُ[3]

---

[1] ابن الوليد، مسلم: **الديوان**، تحقيق أحمد حسن البنا، المكتبة العلامية، د. ط، القاهرة، د. ت، ص68.

[2] ينظر: ضيف، شوقي: **العصر العباسي الأول**. دار المعارف. ط5. القاهرة. (د. ت)، ص267.

[3] أبو تمام، حبيب بن أوس: **الديوان**. 110/1.

ومن الواضح أنّ أبا تمام يركّب في هذه الأبيات صورتين متداخلتين: صورة الناقة، وصورة شعره، فهو بدايةً يرسم للناقة صورة حركيّة تتمثل بتقلّب حالها بين الانقياد والطاعة والجموح والغضب، فأحيانًا تجدها تسير منقادة لا تخالف أوامر صاحبها، وأحيانًا تجمح ولا تستجيب للأوامر، وقد رصّع الشاعر صورته بمجموعة من المحسنات البلاغية المتمثلة باستخدام صيغة المبالغة "سيّارة"، ليدل على شدة سيرها وهذا بدوره يجعل الحركة أوضح، وكذلكم استخدام الطباق بين كلمتي "وخذ وجموح"، وهذا يحقق مفاجأة معنوية تعمل على إخراج الناقة من نمط الطبع الواحد ويجعلها تتأرجح بين الانقياد والممانعة، ما يخرج الصورة من سكونها إلى حركيّتها ويزيدها حيويّة، ومن هنا جاءت هذه الصورة زاخرة بأسباب التميّز والجدة والابتكار.

وهذا أبو الطيب المتنبي يرسم صورة لحركة الإبل لا تخلو من جدّة وابتكار، حيث يقول:

ألا كُـــلّ مَاشِـــيَةِ الخَيْزَلَـــى فِـــدَى كـــلّ ماشِـــيَةِ الهَيْـــذَبَى[1]
وكُـــلّ نَجَـــاةٍ بُجَاوِيَّـــةٍ خَنُـــوفٍ وَمَـــا بـــيَ حُسْـــنُ المِشَـــى
وَلَكِـــنَّهُنّ حِبَـــالُ الحَيَـــاةِ وَكَيـــدُ العُـــداةِ وَمَـــيْطُ الأذَى[2]

رفد الشاعر صورته بمجموعة ألفاظ تبعث الحياة فيها وتجعلها ضاجة بالحركة: ماشية، الخيزلى، الهيذبى، خنوف، المِشى، ومما زاد الصورة ألقا جمع الشاعر بين المتضادات: "الخيزلى: الهيذبى"، إذ أكسبها التضاد حيوية وزادها جمالًا.

ويرسم المتنبي لإبله صورة حركيّة أخرى وهو عائد من مصر يجر أذيال الخيبة مارًا ببغداد حيث الوزير المهلبي:

مـــا زِلْـــتُ أُضْـــحِكُ إبْلـــي كُلّمَـــا نَظَـــرَتْ إلـــى مَـــنِ اخْتَضَـــبَتْ أخْفافُهـــا بِـــدَمِ
أُســـيرُها بَـــيْنَ أصْـــنامٍ أُشَـــاهِدُهَا وَلا أُشَـــاهِدُ فيهـــا عِفّـــةَ الصّـــنَمِ[3]

إنّ الشاعر يقدّم صورة حركية تجمع بين الصوت المتمثل بضحك الإبل وسخريتها من الممدوح الذي تسير إليه، ولون الدم الذي يخضّب أخفافها بعد تجشمها عناء السير، والبصر الذي

---

[1] الخيزلى: مشية النساء ببطء وتفكك وتثاقل. الهيذبى: مشية الخيل بجد وسرعة.

[2] المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان**. ص509

[3] المرجع السابق. ص497.

يتجلى في نظر الإبل إلى أخفافها، فتغدو الصورة الحركيّة صوتية لونية بصرية حسّية، ولا يكتفي الشاعر بذلك بل يكثّف من حضور الفعل المضارع فيها، إذ نراه يكرر عدة مرات: أضحك، أسير، أشاهد، وهذا من شأنه أن يجعل المتلقي يشعر بحيويّة الحركة في الصورة.

ويتّخذ كشاجم الرملي من الإبل مثالًا على حسن الطبع والفطرة السليمة، راسمًا صورة حركية مقيمًا بها الحجّة على شخص يأبى أن يستمع إلى الألحان والغناء:

إنْ كُنْـــتَ تُنْكِـــرُ أنّ فِـــي الـــ ألْحَـــــانِ فَائِـــــدَةً وَنَفْعَـــــا
فـــانْظُرْ إلـــى الإبِـــلِ التِـــي هِـــيَ وَيْـــكَ أغْلَـــظُ مِنْـــكَ طَبْعَـــا
تُصْـــغِي لأصْـــوَاتِ الحَـــدَا ة فَتَقْطَـــعُ الفَلَـــوَاتِ قَطْعَـــا[1]

إنّ الإبل هنا ليست مجرد حيوانات تخدم الإنسان فحسب، بل تحسّ وتشعر، وهي ذات حس مرهف، تمتلك أذنًا موسيقية صاغية، تطرب لأصوات الحداة فينعكس ذلك على نشاطها فتقطع الصحراء بسرعة، وهي وإن كانت غليظة الطبع إلا أنها تحنّ لصوت الألحان وتتمايل طربًا معها، وكأني بالشاعر يقول لمن يرفض سماع الألحان: إذا كانت الإبل تضج وتفرح وتطرب للألحان والغناء، فماذا عنك أنت؟!

ومن الواضح أنّ تلك الصورة الحركيّة تشكّلت من معطيات السمع المتمثلة بالإصغاء، ومعطيات الحسّ والحركة المتمثّلة بقطع الفلوات، وهكذا فقد تآزرت تلكم المعطيات لتزيدها ألقًا ونضارة، رافق ذلك حضور الفعل المضارع الذي يحقق الحيوية الزمنية المنفلتة من حدود الماضي، والمتحركة في حيز الحاضر، ومن هنا فإنّ الفعل الماضي يقف عند حدود الزمن المنصرم، فتخبو فاعليته في الصورة بل قد يسلبها شيئًا من حركيتها، خلافًا للفعل المضارع الذي يضفي عليها استمرارية ويزيدها حركة، ويجعل المخاطب أو المتلقي يشعر بحركته ويشاركه في الزمان.

[1] كشاجم، محمود بن الحسين الرملي: **الديوان**. تحقيق: أبو عبد الله محمد حسن محمد حسن إسماعيل الشافعي. ط1. دار الكتب العلمية. بيروت. 1998.

ومن الحيوانات الأليفة التي رسم لها شعراء القرنين آنفي الذكر صورًا حركيّة نابضة:

الخيل:

اهتمّ العربي بالخيل، واتخذها صديقًا ورفيقًا، فهي خير معين له في حروبه، وسبيله إلى تحقيق النصر، ومن هنا تكونت علاقة وطيدة بين الفارس وخيله، فاحتلت مكانة كبيرة في نفسه، يقول الجاحظ: "**لقد استأثرت الخيل بحب العرب منذ أقدم العهود، لما تؤديه من خدمات يعجز عنها سواها... ففيها من خصال الشرف والمنافع، والغناء في السفر والحضر، وفي الحرب والسلم، وفي الزينة والبهاء، وفي العدة والعتاد ما ليس في غيرها من الحيوان**"[1].

فهذا أبو تمام يصف فرسه ناسجًا حولها هالة من الكمال حيث يقول:

أنـــا رَاجِـــلٌ بِـــبِلادِ مَـــرْوٍ راكِـــبٌ ... فـــي جَـــوْدَةِ الأشْـــعَارِ كُـــلّ مُجِيـــدِ
تَتنَـــزهُ الّلحظـــاتُ فـــي حَرَكاتِـــهِ ... كَتَنزّهِـــي فـــي ظِلّـــكَ المَمْـــدُودِ
يَجِـــدُ السّـــرُورَ الرّاكِـــبَ الغَـــادِي بـــه ... كَسُـــرُورِهِ بالفَـــارِسِ المَوْلُـــودِ
إنْ ســـابَقَتْهُ الخَيْـــلُ فـــي مَيْـــدانِهَا ... قَـــذَفَتْ إلَيْـــهِ الخَيْـــلُ بالإقْلِيـــدِ
فَيَـــرُوحُ بَـــيْنَ مُؤَدِبيـــهِ مُخَالِفًـــا ... مُتَعَصّـــبًا بِعِصَـــابَةِ التّسْـــوِيدِ
وَمُشَـــيّعُوهُ مُعَـــوّذُوهُ بِكُـــلّ مـــا ... عَرَفُـــوهُ مِـــنْ عُـــوَذٍ مِـــنَ التّحْمِيـــدِ
يَتَعَشّـــقُونَ نَضَـــارَةً فِـــي وَجْهِـــهِ ... عِشْـــقَ الفَتَـــى وَجْـــهَ الفَتَـــاةِ الـــرُّودِ[2]

وتسيطر الحركة على هذه اللوحة، فتتجلى معالمها بحضور اسم الفاعل: راجل، راكب، الغادي، مؤدّبيه، متعصّبا، مشيعوه، معوّذوه، فأسماء الفاعلين تدل أساسًا على الحدث ومن قام به، وهذا بدوره يمنح الصورة طاقة وحيوية ويزيد من فاعليتها الحركية، كما كثف الشاعر حضور الأفعال الدالة على الحركة وعدم السكون من أول اللوحة إلى آخرها، فيشعر معه المتلقي أنه أمام مشهد سينمائي متحرّك، تارة نرى أبا تمام ماشيًا على رجليه، وأخرى راكبًا فرسًا يبث السرور في نفس الراكب، وتارة يضعه أمام مشهد سباق خيل جاعلًا فرسه يتسيّد الأفراس التي أقرت بتفوقه، وأخرى يظهر المشيعون يعوذونه بآي القرآن الكريم.

---

[1] الجاحظ، عمرو بن بحر: **الحيوان**. 120/7

[2] أبو تمام، حبيب بن أوس: **الديوان**. 306/1-307

ولمّا أراد أبو تمام التجديد والفرار من التكرار، شبّه عشق الخيل بعشق فتاة جميلة[1]، ليؤنسن فرسه، ويجعلنا نشعر أنه يتكلم عن صديق تجمعه به علاقة وطيدة ترقى إلى مستوى عالٍ من الإنسانية والألفة والمحبة.

أمّا المتنبي فيرسم لخيل الممدوح صورة حركية متناقضة:

تَعَــرّضُ للـــزّوّارِ أعْنَـــاقُ خَيْلِـــهِ تَعَــرُّضَ وَحْــشٍ خائِفــاتٍ مــن الطّــرْدِ
وتَلْقَـــى نَوَاصِـــيهَا المَنَايـــا مُشـــيحَةً وُرُودَ قطًـــا صُـــمٍّ تَشـــايَحنَ[2] فـــي وِرْدِ[3]

فهذه الخيل تعتورها صورتان متناقضتان، فنجدها بداية معرضة نافرة من زوّار الممدوح، كالوحوش النافرة من الصيّاد، ثمّ نجدها تواجه الموت بشجاعة وسرعة، وبذلك يصبح المتلقي في توتر واضطراب وارتباك: هل الخيل قوية أم ضعيفة؟ وسرعان ما تنجلي تلك الحيرة، وتتضح غاية الشاعر من صورته المتناقضة، فبعد القراءة المتأنيّة نجد أنّ تلك الخيل لا تخاف الزوّار إنّما تخاف أن يهديها الممدوح لزوّاره فهي وفيّة لا تحب فراقه، وما حركات الخوف والنفور إلا تعبير عن حبها لصاحبها، وإلا فهي تلقى الموت بسرعة طائر القطا، وكأني بالمتنبي يريد أن يقول للممدوح على لسان الخيل: الموت عندي أهون من فراقك.

والحقّ أن شعراء ذينك القرنين أبدعوا في وصف الخيل، ورسموا لها صورًا متحركة كثيرة، فهذا أبو فراس الحمداني يقول:

وَكَـــانَ إذَا دَعَانَـــا الأمْـــرُ حَفّـــتْ بِنَـــا الفِتْيَـــانُ تَبْتَـــدِرُ ابْتِـــدَارَا
بِخَيْـــلٍ لا تُعَانِـــدُ مَـــنْ عَلَيْهَـــا وَقَـــوْمٍ لا يَـــرَوْنَ المَـــوْتَ عَـــارَا...
وَأَرْضٌ كُنْـــتُ أمْلَؤُهَـــا خُيُـــولًا وَجَـــوٌّ كُنْـــتُ أُرْهِقُـــهُ غُبَـــارَا...
فَأَشْـــفِي مِـــنْ طِعَـــانِ الخَيْـــلِ صَـــدْرًا وَأَدْرِكُ مِـــنْ صُـــرُوفِ الـــدّهْرِ ثَـــارَا[4]

---

[1] ينظر: كبابة، وحيد صبحي: **الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس**. (د. ط). اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 1999. ص39.

[2] تشايحن: أسرعن.

[3] المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان**. ص535.

[4] الحمداني، أبو فراس الحارث بن سعيد: **الديوان**، ص120.

ويرسم أبو فراس هنا صورة حية متحركة للخيل، فهي قوية مسرعة تغير على الأعداء وتملأ الجو غبارًا، وقد بث الشاعر في لوحته سبعة من الأفعال المضارعة ليكسبها الاستمرارية ويزيدها حركة، وكثّف من حضور الألفاظ الدالة على الحركة: تبتدر، ابتدارا، غبارا، طعان، فهذه الألفاظ تبث الحيوية في الصورة وتنقل خيال المتلقي إلى أرض المعركة، وقد اتكأ الشاعر في رسمه لهذه الصورة على عنصر الصوت، فالشاعر في حديثه عن بطولته وشجاعته يلح على استحضار أصوات اللغة القوية كالصاد والخاء والقاف وهي أصوات " تبقى داخل البنية محتفظة بملامحها كافة وأنه من خلال صفة القوة التي تتمتع بها تؤثر في غيرها من الأصوات[1]، وهي كذلك تتناسب مع قوّة الصّورة التي يريد الشاعر أن يوصلها للمتلقّي.

ومن الحيوانات الأليفة التي صورها شعراء تلكم الفترة: الظبي

الظبي: جنسُ حيواناتٍ من ذوات الأَظلاف والمُجَوَّفات القُرون، ويقال له: الغزال الأَعفر.يقال: لأَتْرُكَنَّكَ تَرْكَ الظَّبْي ظِلَّهُ: لا أعود إِليك؛ لأَنَّ الظَّبيَ إِذا نَفَرَ من مكان لا يعود إِليه. والجمع: أَظْبٍ، وظُبِيٌّ، وظِبَاءٌ وهي ظبية والجمع: ظِبَاءٌ[2].

وقد أكثر الشّعراء من تشبيه المحبوبة بالظّبيّة فأبو الطّيّب يرسم لمحبوبته صورة ظبية غادرته بعد وصال فيقول:

أَمُنعِمَـــةٌ بِـــالعَودَةِ الظَبيَـــةُ الَّتـــي بِغَيـــرِ وَلِـــيٍّ كـــانَ نائِلَهـــا الوَســـمي[3]

إنّ هذه الصورة الحركيّة تخلو من أي محسنات بديعية ومع ذلك فهي في غاية الإتقان والجمال، إذ يقرن المتنبي عودة الظبية التي هي المحبوبة بعودة المطر الذي يهطل بداية الموسم، ثم نراه يدعم صورته بألفاظ تحمل دلالات حسيّة "الظبية، الوسمي" ويحشد كذلكم ألفاظ الطبيعة ومظاهرها المتنوعة "ولي، الوسمي،"، ولا ينسى أن يحمّل صورته دلالات رمزية، فالمطر دال على اللقاء، والظبي دال على المحبوبة، ومعطيات الصور تكتنز بإشارات نفسيّة خفيّة تدفعنا إلى

[1] النوري، محمد جواد: **دراسات صوتية وصوتية صرفية في اللغة العربية**، دار الجندي للنشر والتوزيع، ط1، القدس، 2017، ص147.

[2] ابن منظور: **اللسان**، مادة: ظبي

[3] المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان**. ص80.

التساؤل عن سبب رحيل المحبوبة، وأثر ذلك في نفسية الشاعر، وهذا يضعنا أمام صورة حركيّة كليّة تجمع الحسية والرمزية والنفسية، وما يرافق ذلكم من خيال خصب ولغة برّاقة، وأسلوب أخّاذ.

وتظهر حركية صورة الظبي عند المتنبي في مواضع أخر كثيرة، منها قوله:

تَرنــو إِلَــيَّ بِعَــينِ الظَبــيِ مُجهِشَــةً وَتَمسَــحُ الطَــلَّ فَــوقَ الــوَردِ بِــالعَنَمِ[1]

يوظف المتنبي هذه الصورة لخدمة غرضه الغزلي فالظبية دالة على المحبوبة، وقد كثّف من حضور الفعل المضارع ليمنح الصورة حركية أكثر، كما اكتنزت بالألفاظ الدالة على الحركة، بدءًا من النظرة مرورًا ببكاء الظبية وصولًا إلى مسح الدموع بالأصابع التي أشار إليها بالعنم، وهكذا فقد شكّل صورته الحركية معتمدًا على خياله الخلّاق وحسن اختياره للألفاظ: ترنو، تمسح، مجهشة، وهي ألفاظ مفعمة بدلالات التوتر المصحوب بانعدام الهدوء وهذا من شأنه أن يزيد من التأثير في المتلقي.

وقد قرن الشعراء صورته بصورة المحبوبة، يقول أبو فراس الحمداني:

كَــأنّي أنَــادِي دُونَ مَيْثَــاءَ ظَبْيَــةً عَلــى شَــرَفٍ ظَمْيَــاءَ جَلّلَهَــا الــذّعْرُ
تَجَفّــلُ حِينًــا ثُــمّ تَرْنُــو كَأنّهــا تُنَــادِي طَــلًا بِــالوَادِ أعْجَــزَهُ الحُضــرُ[2]

إنّ الصورة الحركية هنا تتكئ على عدد من مكوّنات الصورة الحركية فظهر استخدام الأصوات المناسبة للحدث كأصوات المد الطويلة التي تتسم باللين ويعد هذا الملمح صفة قوة في هذين الصوتين[3] ومن هنا فإن استخدام الشاعر لهذين الصوتين يسهم في التعبير عن حالته الشعورية ورغبته الملحة في الوصول إلى المحبوبة.

---

[1] المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان**. ص36.

[2] الحمداني، أبو فراس الحارث بن سعيد: **الديوان**. ص164.

[3] النوري، محمد جواد: **دراسات صوتية وصوتية صرفية في اللغة العربية**، ص153

وقد ذكر الشّاعر عدا من الأماكن التي جرت فيها الحركة وهي: ميثاء، شرف، الواد، فهذه الأمكنة هي المسرح الذي تشكّلت فيه تلكم الصورة وقد أكسبتها بعدًا واقعيًا يثري خيال المتلقي، فالمكان هو "**الجوهر الحامل للحركة**"[1].

ثانيا: الحيوانات المفترسة

الأسد: وهو رمز القوّة والشجاعة، لذا فإن الشاعر العباسي غالبًا ما كان يقرن صورة ممدوحه به، وقد يجعله متفوقًا على الأسد في شجاعته وجرأته. فهذا البحتري يمدح الفتح بن خاقان ويجري مقاربة بينه وبين الأسد في وصف منازلته للأسد في متنزّه الحيوان الكبير الذي بناه المتوكّل، وقبل أن يتحدث عن تلك المنازلة، يصور لنا جبروت ذلكم الأسد وقوته وعنفوانه:

غَـدَاةَ لَقِيْـتَ اللّيْـثَ وَاللّيْـثُ مُخْـدِرٌ ... يُحَـــدّدُ نَابًـــا لِلّقـــاءِ وَمِخْلَبَـــا
يُحَصّـــنُهُ مِـــن نَهْـــرِ نَيْـــزَكَ مَعْقِـــلٌ ... مَنِيـــعٌ تَسَـــامَى رَوْضُـــه وَتَأَشّـــبَا
يَـــرُودُ مَغَـــارًا بِـــالظّوَاهِرِ مُكْثِبًـــا ... وَيَحْتَـــلّ رَوْضًـــا بِالأَبَـــاطِحِ مُعْشِـــبَا
يُلَاعِـــبُ فِيـــهِ أَقْحُوَانًـــا مُفَضّضًـــا ... يَـــبِصُّ وَحَوْذَانًـــا علـــى المَـــاءِ مُـــذْهَبَا
إِذَا شَـــاءَ غَـــادَى عَانَـــةً أو عَـــدَا علـــى ... عَقَائِـــلِ سِـــرْبٍ أو تَقَـــنّصَ رَبْرَبَـــا
يَجُـــرّ إِلـــى أَشْـــبَالِهِ كُـــلّ شَـــارِقٍ ... عَبِيطًـــا مُـــدَمّى أو رَمِـــيلًا مُخَضّـــبَا[2]

فينقلنا البحتري بخياله الرحب إلى الأجمة التي يقيم فيها الأسد، ويجعل الفتح خارج المشهد بداية، كأنه متوارٍ عن الأنظار يراقب ويشاهد معنا صورة الأسد المتحصّن بعرينه والمتربص بفريسته، وقد أخذ يروح ويجيء في طلب ما يريد، مغرورًا في مشيته بين الأزهار والورود، حتى وجدناه يهاجم قطيعًا من كرام الإبل وبقر الوحش، ثم يصطاد منها ويطعم أشباله، ونلاحظ أنّ "**هذا الوصف الرشيق قد جعل الأسد المزمجر القاسي ربّ عائلة مثله مثل الأب الرؤوف يطعم صغاره**"[3]، وربما تحمل تلكم العبارة إشارات خفية إلى الممدوح الذي يهتم برعيته ويكفيهم حاجاتهم، فهو أبٌ رحيم رؤوف يحنو على رعيته كما يحنو على صغاره.

---

[1] اليوسف، يوسف: **مقالات في الشعر الجاهلي**. دار الحقائق. ط1. بيروت. (د. ت). ص318.

[2] البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد: **الديوان**. تحقيق: يوسف الشيخ محمد. ط1. دار الكتب العلمية. بيروت. 1987. 83/1-83

[3] طوقان، فواز: ***البحتري في وصف منازلة الأسد***، **مجلة القافلة**. السعودية.

وقد لجأ الشاعر إلى تضعيف الأفعال التي استخدمها في رسم صورته كما هو الحال في الأفعال: يحدّد، يحصّنه، يحتلّ، مفضّضا، تقنّص، وهذا التضعيف من شأنه أن يكسب الفعل دلالات القوة والتأثير، وفي ذلك تناسب مع الصورة الحركية التي يرسمها الشاعر للأسد، وبعد أن رسم الشّاعر صورة الأسد النابضة بالقوة والأنفة والغرور، عرض أمامنا مشهد المنازلة التي جرت بين الفتح وذلكم الأسد:

شَـــهِدْت لَقَـــد أنْصَـــفْتَهُ يَـــوْمَ تَنْبَـــرِي ... لَـهُ مُصْـلِتًا عَضْـبًا مـن البـيضِ مِقْضَـبَا
هِزَبْـــرٌ مَشَـــى يَبْغِـــي هِزَبْـــرًا وَأغلَـــبٌ ... مِـــنَ القَـــوْمِ يَغْشَـــى باسِـــلَ الوَجْـــهِ أغلَبَـــا
أَدَلّ بشَـــــغْبٍ ثُـــــمّ هَالَتْـــــهُ صَـــــوْلَةٌ ... رَآكَ لَهـــــا أمْضَـــــى جَنَانًـــــا وَأشْـــــغَبا
فَـــأحْجَمَ لَمّـــا لَـــمْ يَجِـــدْ فيـــك مَطْمَعًـــا ... وأقْـــدَمَ لَمّـــا لَـــمْ يَجِـــدْ عَنْـــكَ مَهْرَبَـــا
فَلَـــمْ يُغْنِـــهِ أنْ كَـــرّ نَحْـــوَكَ مُقْـــبِلًا ... وَلَـــمْ يُنْجِـــهِ أنْ حَـــادَ عَنْـــكَ مُنَكّبَـــا
حَمَلْـتَ عَلَيْـهِ السّـيْفَ لا عَزْمُـكَ انْثَنَـى ... ولا يَـــدُكَ ارْتَـــدّتْ وَلا حَـــدُّه نَبَـــا[1]

يعمد الشاعر هنا إلى عدد من التقنيات في بنائه لصورته الحركية، إذ يلجأ إلى تقنية الصوت حيث يكرر كثيرا صوت الصاد وهو صوت انفجاري شديد يتذبذب عن إنتاجه الوتران الصّوتيّان، ولا شكّ أنّ إلحاح الشاعر على ذلك الصوت هدفه التناسب مع تلك المعركة خاصة أن حضور هذا الصوت كان مصاحبا للألفاظ الدّالة على سلاح الفتح، وقد وظّف الشاعر بعض التقنيات اللغويّة كالطباق بين: أحجم وأقدم، وهذا الطباق يجعل الصورة تتراوح بين الهدوء والتّوتر، فحينا يكون الأسد خائفا محجما، وحينا آخر يقدم لأنه أدرك أن لا سبيل للنجاة.

واللافت في هذه اللوحة حضور المقابلة في قوله:

فـــأحجمَ لمّـــا لـــم يجـــدْ فيـــك مَطعمـــا ... وأقـــدمَ لمّـــا لـــم يجـــدْ عنـــك مَهربـــا

وقد تمثلت المقابلة بإحجام الأسد وهجومه على الفتح لمّا لم يجد مهربًا، وتنطوي على فعلين حركيين متناقضين: "أحجم، أقدم"، وهذا يزيد الصورة حيوية وطاقة، فالمقابلة وكذلكم الطباق يحققان دومًا عنصر المفاجأة؛ لأنهما يشيران إلى مختلفات ومتناقضات، وهذا يشعِر المتلقي

[1] البحتري، الوليد بن عبيد: **الديوان**. 83/1.

بالمتعة فيتخلص من الرتابة التي اعتاد عليها في الألفاظ والعبارات المتآلفة، فالصورة لن تفلح في التأثير في المتلقي ما لم يحمّلها المبدع عناصر التشويق والإثارة، وهذا ما فعله البحتري في صورته، إذ جعل الأسد حائرًا بين الإحجام والإقدام أو الكرّ والفرّ أو الإقبال والإدبار، ثم انجلت تلك الحيرة بهجومه مُكرهًا نحو الفتح الذي وجّه نحوه الضربات.

أمّا أبو الطّيب المتنبي فيصوّر تلكم المنازلة بين الأسد والأمير بدر بن عمار، فيقول:

أمُعفِّـــرَ الليـــثِ الهِزَبْـــرِ بِسَـــوْطِهِ ... لِمَـــنِ ادّخَـــرْتَ الصـــارِمَ المَصْـــقُولا
وَرْدٌ إذا وَرَدَ البُحَيْـــــرَةَ شـــــارِبًا ... وَرَدَ الفُـــــراتَ زَئيـــــرُهُ والنـــــيلا
مُتَخَضِّـــبٌ بِـــدَمِ الفَـــوارِسِ لابِـــسٌ ... فـــي غِيلِـــهِ مِـــنْ لِبْدَتَيْـــهِ غِـــيلا[1]
يَطَـــأُ الثّـــرَى مُتَرَفِّقًـــا مِـــنْ تِيهِـــهِ ... فَكَأنّـــــهُ آسٍ يَجُـــــسّ عَلِـــــيلا
أَلْقَـــى فَرِيسَـــتَهُ وبَرْبَـــرَ دونَهَـــا ... وقَرُبْـــتَ قُرْبًـــا خالَـــهُ تَطْفِـــيلا
سَـــبَقَ التِقاءَكَـــهُ بوَثْبَـــةِ هـــاجِمٍ ... لَـــوْ لَـــمْ تُصـــادِمْهُ لَجـــازَكَ مِـــيلا
خَذَلَتْـــهُ قُوّتُـــهُ وقَـــدْ كافَحْتَـــهُ ... فاسْتَنْصَـــرَ التّسْـــليمَ والتّجْـــديلا
قَبَضَـــتْ مَنِيّتُـــهُ يَدَيْـــهِ وَعُنُقَـــهُ ... فَكَأنّمـــــا صـــــادَفْتَهُ مَغْلُـــــولا[2]

عمد المتنبي في رسم صورته إلى عنصر اللون فالأسد الذي يصفه يضرب لونه إلى الحمرة، وقد ارتبط اللون الأحمر منذ القدم "**بلون الدم وما يعني من الصراع والقتل والموت والثورة والحرب وغير ذلك**"[3]، وهذا القول يحيلنا إلى ما أشار إليه الشاعر عن صنيع الأسد بفريسته " متخضب بدم الفوارس"، ما يدل على شدة بطش الأسد وقوته، ومن ثمّ فإنه يبث الخوف في النفوس ولا يجرؤ على مواجهته إلا من كان ذا قلب جسور، وقد رمى الشاعر من ذلك إلى الإشادة ببطولة بدر الذي تصدى للأسد وقضى عليه.

ويوظف الشاعر في صورته الحركية عنصر الصوت في قوله: " زئير، بربر" وهي أصوات صادرة عن الأسد، فزئيره لشدته يكاد يصل نهري الفرات والنيل، وهذا يثير الخوف منه

---

[1] الغيل: الغابة.

[2] المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان**. ص145-147.

[3] الزواهرة، ظاهر: **اللون ودلالاته في الشعر-الشعر الأردني نموذجًا**. دار الحامد للنشر. ط1. عمان. 2008م. ص43.

ويكوّن حوله هالة من الهيبة والوقار، وأمّا بربرته لما رأى بدر بن عمار يقترب منه فتوحي بأنه سيهجم ويدافع عن فريسته، وهكذا نجد الصوت يقدّم لنا صورة جلية للأسد لم نكن لنعرفها لولا تحليل دلالات تلك الأصوات، وهذا يتفق مع قول إبراهيم أنيس: "**الإنسان يستطيع أن يدرك عن طريق الكلام أفكارا أرقى وأسمى مما قد يدركه بالنظر**"[1].

وقد حفلت الصورة بحضور الفعل المضارع والألفاظ والمعاني المتناقضة، فالأسد في البداية ظهر مزمجرًا يمشي بتبختر وتيه على الأرض، يكاد زئيره يصل أبعد الأماكن، وقد ظهر ملطخًا بدم الفوارس بعد أن فتك بها، وهذه المعاني والألفاظ تثري حركية الصورة وتبث فيها القوة، ولكن سرعان ما وجدنا صورته تتغير عند لقائه بدرًا، فقد خذلته قواه وغدا مطروحًا على الأرض يطلب الأمان، وهذه الألفاظ والمعاني جعلت الصورة تميل نحو الهدوء والسكون، وهذا بدوره حقّق توازنًا في بنية الصورة الحركيّة وأكسبها إثارة وتشويقًا من خلال تلك المتناقضات التي تحقق عنصر المفاجأة، وتزيد الصورة الحركيّة جمالًا.

ومن الحيوانات المفترسة التي صوّرها شعراء ذينك القرنين:

الذئب: وهو من من الحيوانات التي كثيرًا ما رسم لها الشعراء صورة حيّة متحركة، وأول ما يخطر ببالنا تلك اللوحة النابضة التي رسمها له البحتري في قوله:

وَأَطْلَسَ مِلْءِ العَيْنِ يَحْمِلُ زَوْرَهُ ... وَأَضْلَاعَه مِنْ جانِبَيْهِ شَوَى نَهْدُ
سَمَا لِي وَبِي مِنْ شِدَّةِ الجُوعِ ما بِهِ ... بِبَيْدَاءَ لَمْ تُحْسَسْ بِهَا عِيشَةٌ رَغْدُ
عَوَى ثُمّ أَقْعَى وَارْتَجَزت فَهِجْتُهُ ... فَأَقْبِلِ مِثْلَ البَرْقِ يَتْبَعُهُ الرّعْدُ
فَأَوْجَرْتُهُ خَرْقَاءَ تَحْسِبُ رِيَشها ... عَلى كَوْكَبٍ يَنْقَضّ وَاللّيْلُ مُسْوَدُّ
فَأَتْبَعْتُهَا أُخْرَى فَأَضْلَلْت نَصْلَهَا ... بِحَيْثُ يَكُونُ اللّبُ وَالرُّعْبُ وَالحِقْدُ
فَخَرَّ وَقَدْ أَوْرَدْتُهُ مَنْهَلَ الرَّدَى ... عَلى ظَمَأ لَوْ أَنّهُ عَذُبَ الوِرْدُ[2]

[1] أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغوية**. مكتبة الأنجلو المصرية. ط4. القاهرة. 1971. ص15.

[2] البحتري، الوليد بن عبيد: **الديوان**. 12/166-167

يضعنا الشاعر أمام صورة ذلكم الذئب الضخم الجائع المتحفّز للافتراس، بعد أن أضعفه الجوع وجعله يكاد يكون عظامًا بارزة، ثم وضع الشاعر نفسه أمام الذئب في لوحة حيّة متحرّكة، ولنا أن نتصوّر المشهد الحركي بوجود ذئب جائع وسط ليل بهيم في صحراء مقفرة، يلتقيه الشاعر وفيهما من الجوع ما فيهما، فتنشب بينهما معركة يحاول فيها كلٌّ منهما تحقيق الظفر، واتخاذ الآخر فريسة، يبتدئ الذئب تلك المعركة بعوائه وهجومه باتجاه الشاعر الذي لم يمهله طويلًا بل رماه بنبلة طائشة تلمع وسط الليل كأنها الكوكب، ثم أتبعها رمية أخرى استقرّت في قلبه فخرّ صريعًا.

ونلحظ في تلك الصورة حضورًا لافتًا للأفعال الماضية: "عوى، أقعى، ارتجزت، هجته، أقبل" وهي أفعال حركية تنقل لنا المشهد بصورة سينمائية، وقد تبع تلك الأفعال الفعل المضارع " يتبعه" ليزيد الصورة حركية وصخبًا، ثم عاد الشاعر إلى توظيف الفعل الماضي "أوجرته، أتبعته، أضللت، فخرّ، أوردته" وهي أفعال توضّح لنا سير المعركة ونتيجتها، إذ انتصر الشاعر على الذئب، وقد مال في نهاية صورته إلى بث حركة هادئة من خلال الفعل "خرّ" ليوحي للقارئ أن المعركة هدأت بعد أن حقّق انتصاره على الذئب.

أمّا أبو الطيب المتنبي فيأتي على صورة الذئب في معرض حديثه عن ذاته وافتخاره ببطولته وإقدامه، حيث يقول:

سَـلَكتُ صُـروفَ الـدّهرِ حتّـى لقيتُـهُ علـى ظَهـرِ عَـزمٍ مُؤيّـداتٍ قوائِمُـهْ
مَهالِـكَ لَـمْ تَصْـحبْ بِهـا الـذّئبَ نفسُـهُ ولا حَمَلَـتْ فيهـا الغُـرابَ قوادِمُـهْ[1]

يعمد الشاعر إلى تقنية الصوت في رسم صورته الحركيّة، فحين يوازن بين حركته وحركة الذئب يلجأ إلى النبر كما هو الحال في: مؤيّدات، قوائمه، وهذه الألفاظ ترتبط بقوة الشاعر وتحمله الشدائد، ومن شأن النبر فيها أن يجعلها أكثر بروزا من غيرها، وقد لجأ الشاعر إلى استخدام الأصوات القوية حينما تحدّث عن نفسه، في حين وظّف الأصوات الضعيفة عندما تحدث عن الذئب.

[1] المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان**، ص259

وهكذا فإنّ الشّاعر يرسم للذئب حركة تكتنز بالدّلالات السلبية الّتي تحيله ضعيفا، لا يتجشّم ما يتجشّمه الشّاعر، علمًا بأنّ الذئب من أجرأ الحيوانات، ولكنّ الشاعر سلبه تلك القدرة والقوّة، ليمنحها لأناه المتمرّدة الّتي لا ترى شيئا سواها.

والحقّ أن الشاعر العباسيّ في ذيْنك القرنين لم يقنع بتصوير الحيوانات الّتي تمشي أمامه فحسب، بل يمّم وجه جوًّا ونظر إلى **الطيور** التي تملأ الأفق فرسم لها صورا حيّة متحرّكة، ومنها:

- **القُمريّ:** تعرّض الشعراء العباسيون لطائر القُمريّ متأثرين بصوته، وحركاته المتنوّعة، وراقبوا تصرّفاته وعلاقاته مع أقرانه، وخلعوا عليه مشاعرهم، بما يتلاءم وحالتهم النفسية، فهذا أبو تمّام يرى قمريًّا وقمريّة على شجرة فيصوّرهما وهما يرتشفان الهوى، بينما هو حزين يُرثى لحاله، يقول:

غَنّـــى فَشَـــاقَكَ طَـــائِرٌ غِرّيـــدُ ... لَمّـــا تَـــرَنّمَ وَالغُصُـــونُ تَمِيـــدُ
سَـــاقٌ علـــى سَـــاقٍ دَعـــا قُمْرِيّـــةً ... فَـــدعَتْ تُقَاسِـــمُهُ الهَـــوَى وَتَصِـــيدُ
إلْفَـــانِ فـــي ظِـــلّ الغُصُـــونِ تَألّفـــا ... والْتَـــفّ بَيْنَهُمـــا هَـــوَى مَعْقُـــودُ
يـــا طَـــائِرَانِ تَمَتّعَـــا هُنّيْتُمَـــا ... وَعِمَـــا الصّـــبَاحَ فَـــإنّنِي مَجْهُـــودُ[1]

إنّ أبا تمام يضع المتلقي أمام "**قطعة رائعة زاخرة بوصف المشاعر والأحاسيس، مشاعر أبي تمّام المحزون، وأحاسيس الطير المبتهجة بالحب**"[2]، إذ تضج حياة وحيوية وحركة، فالطيور على الأغصان تغرّد بسرور وهناء، والأغصان من تحتها تهتزّ وتتمايل، وكأنها تتراقص فرحًا معها، وهذا يجعل المتلقي يرسم للمشهد صورة عرس تباركه الأشجار وتحرسه الطبيعة، يأخذ القمريّ والقمريّة فيه دور العروسين المبتهجين، ولا شكّ أنّ ذلكم الفرح سرعان ما أثار أشجان الشاعر، وذكّره بإلفه الغائب، فشعر بالحزن والأسى، فتلك الصورة المتحرّكة هيّجت أحزان الشاعر وزادت آلامه، وإن كان المُتوقّع منه أن يشارك الطبيعة فرحها ويخلع أحزانه، إلّا أنّه اكتفى بمباركة ذلكم الهناء الذي تعيشه الطيور، تاركًا المجال لأحزانه أن تحيا من جديد.

---

[1] أبو تمام، حبيب بن أوس: **الديوان**. 308/1

[2] ضيف، شوقي: **العصر العباسي الأول**. ص 282.

وهذا كشاجم الرمليّ يرثي قمريًّا، واصفًا لونه ومنقاره وطوقيه وغناءه:

لَـــوْنُ الغَمَامَـــةِ والغَمَامَـــةُ لَوْنُـــه ... وُمَناسِـــــبُ الأقْـــــلَامِ بِالمِنْقَـــــارِ
وَمُطَـــوَّقٌ مِـــنْ صِـــبْغِ خِلْقَـــةِ رَبّـــهِ ... طَـــوْقَيْنِ خِلْتُهُمـــا مِـــنَ النُّـــوّارِ
وَلَطالَمَـا اسْـتَغْنَيْتُ فِـي غَلَـسِ الـدُّجَى ... بهَدِيلِـــهِ عَـــنْ مُطْـــرِبِ الأَوْتـــارِ[1]

إنّ الشاعر يحوّل القمريّ إلى إنسان يُرثى، وقد جاءت اللغة الشعرية هادئة تكتنفها هالة من الحزن فصورة القمريّ مجلّلة بالأسى والانفعال، وهي تحفل باللون والصوت دون دلالات الحركة، إذ خفتت الحركة وكادت تتلاشى؛ لأنّ الشاعر هنا يرثي وهذا يستوجب هدوءًا ورزانة على مستوى اللغة والتصوير، ومع ذلك فإنّ إشاراته إلى الحركة تتمثل بوصف منقار القمريّ الذي يشبه الأقلام بدقته واستقامته، وهذا ينقل المتلقي إلى تصوّر القمريّ وهو يلتقط الحبوب قبل أن يفتك به الموت، وقد حاول الشاعر أن يبث شيئًا من السعادة والرضا وسط ذلكم الحزن المخيّم، من خلال توظيف دلالات الألوان والأصوات فذلكم القمريّ لونه يشبه لون الغمامة، وصوته يطرب الآذان ويشنّفها، ويغني عن صوت المطرب المصحوب بالآلات الموسيقية، وهكذا استطاع الشاعر أن يجعل صورته حيّة نابضة رغم مرارة الحزن والفقد.

- **طيور الصّيد الجارحة:**

وقد وصف عليّ بن الجهم تلكم الطّيور بقوله:

وَقَـــدْ حملنَـــا كُـــلّ مســـتوقِر ... أدَّبَـــــهُ الحَـــــاذِقُ وَاخْتَـــــارَا
مَضـــــطرِم تَحْسَـــــبُهُ طَالِبًـــــا ... عِنْـــدَ جَمِيـــعِ النّـــاسِ أوْتَـــارَا
يفتـــقُ حملاقـــينِ عـــن مُقلـــةٍ ... يَخَالُهـــــا النّـــــاظِرُ دِينَـــــارَا
مُخَاتِـــل لَكـــنْ لَـــهُ جلجـــلٌ ... لَـــمْ يَـــأْلُ إعْـــذارًا وَإنْـــذَارَا
كَأنّـــهُ شُـــعْلَةُ نَـــارٍ إذَا ... عَـــايَنَ قبجًـــا أوْ خِشنشَـــارَا[2]

---

[1] كشاجم، محمود بن الحسين الرملي: **الديوان**. ص96.

[2] الشمشاطي، أبو الحسن علي بن محمد العدوي: **الأنوار ومحاسن الأشعار**، تحقيق السيد محمد يوسف، مطبعة حكومة الكويت "التراث العربي، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام"، الكويت، 1977م، 108/1

فالشاعر هنا في رحلة صيد مع أصدقائه وقد اصطحب معه الطيور الجارحة المدرّبة المستعدة للانقضاض على فريستها، فكأنها تسعى في طلب حاجتها من عند غيرها، ثمّ رسم صورة لعيونها المستديرة المحملقة التي تحدّد هدفها بدقة، ثم وصفها بالمخاتلة المخادعة التي لا تعذر ولا تنذر بل تنقضّ على فريستها مجلجلة، وهذا اللفظ أكسب الصورة حيوية وزادها حركة فهو يشير إلى شدة الصوت بعد الانطلاق، حتى يغدو ذلك الطائر كأنه شعلة نار إذا رأى فرائسه أمامه.

وممّا زاد من رشاقة الصورة توظيف الفعل الماضي بداية "حملنا" المشحون بالحركة، ثم الاتكاء على الأفعال المضارعة "تحسبه، يخالها، لم يأل" الدالة على الاستمراريّة، وقد زادت هذه الأفعال الصورة طاقة، ثم استند الشاعر على عنصر الصوت المتمثّل باللفظ "جلجل" الذي يحمل دلالات صوتية وحركيّة تجعلنا نعيش مع الشاعر تلكم اللحظة، ولم يكتف بذلك بل وظف الألفاظ البصرية: "حملاقين، مقلة، الناظر، عاين"، التي تجعل المتلقي يتخيل المشهد أمامه، ولنا أن نتخيل ذلكم الطائر وقد فتح عينيه المستديرتين كشعلة النار المتوهّجة ويمّم وجهه صوب فريسته بعد أن عاينها وحدّد مكانها، ولنا كذلك أن نراه منقضًّا عليها، في مشهد لا يخلو من إثارة وتشويق.

- **الطّاووس**

ويعّد من الطيور التي استهوت الشعراء فرسموا لها صورًا حركيّة متنوعة، فهذا أبو تمام يقول:

وَمَضَـــتْ طَـــوَاوِيسُ العِـــراقِ فَأَشْـــرَقَتْ أَذْنَـــــابُ مُشـــــرِقَةٍ وَهُـــــنّ حُفُـــــودُ
يَـــــزُفُلْنَ أَمْثَـــــالَ العَـــــذَارَى طُوّفًـــــا حَـــوْلَ الـــدّوارِ[1] وَقَـــدْ تَـــدانَى العِيـــدُ[2]

يحدد الشاعر لصورته إطارًا مكانيًا هو العراق، ويحيط ذلكم الإطار بالفعل الماضي الدالّ على الحركة "مضت"، ليجعل الطواويس تسبح في الفضاء الرحب مزهوّة بألوانها الزاهية وأذنابها المزركشة، وحتى يضاعف من حركية صورته قارب بين حركة تلك الطواويس وحركة العذارى اللواتي كنّ يطفن حول الصنم في الجاهلية.

[1] الدوار: صنم كانت النساء تطوف حوله في الجاهليّة.

[2] أبو تمام، حبيب بن أوس: **الديوان**. 308/1

وصفوة القول إنّ الشاعر العباسي في ذينك القرنين، وقف مليًّا أمام هيئة الحيوانات والطيور، فنسج لها صورًا متحركة مفعمة بالحياة، مائجة بالألوان والأصوات والحركات، وقد اعتمد في بنائها على خياله الخصب وأسلوبه المرن، ولغته السلسة، موظّفًا طاقاته الإبداعية جمعاء في رسم معالمها.

المبحث الثاني

حركيّة صور الرياض

تناول الشعراء وصف الرياض والربيع، وأعطوا الأزهار والورود الأهمية الكبرى والمكانة المرموقة[1]، وتلك الأزهار كانت كثيرة متنوّعة: كالورد، والنرجس، والنسرين، والياسمين، وشقائق النعمان، وقد خصّوها بموضوعات قائمة بذاتها، ومنهم من وقف معظم إنتاجه الشعري على وصفها كما هو الحال عند الصنوبري والبحتري وغيرهم.

وتُعدّ الأزهار مكونًا رئيسًا من مكوّنات الرياض، فهو يشمل الأزهار والأشجار والثمار، التي تسقى بماء الأمطار، وتسهم في عملية التوازن البيئي وتساعد في تلطيف الجو[2]، وقد أولع الشاعر العباسيّ بالرياض وأقبل عليه للترويح عن نفسه، ونظم تحت ظلاله وبين أزهاره أعذب الأشعار، مستعيرًا لتلك الأزهار صفات إنسانيّة بغية التفاعل معها وبثّ الحياة فيها.

والحقّ أنّ الشاعر العباسيّ في تلك الفترة قد أبدع وأجاد في وصف تلك الأزهار منفردة ومجتمعة، ولم يغفل عن وصف الرياض الذي يضمّها، فوجدناه يرسم صورًا حركيّة متنوعة لكل تلك المكوّنات بدءًا من الرياض مرورًا بالأزهار التي تزيّنها انتهاءً بالثمار التي تتدلى من الأشجار المنتشرة فيها.

فهذا الصنوبري يعبّر عن أحاسيسه تجاه الرياض وعاطفته المملوءة بالحب والهيام تجاه عناصره المتنوّعة، معتمدًا التشخيص في رسم صورته الحركية، يقول:

أمّـــا الرّيَـــاضُ فَعِشْـــقُهَا عِشْـــقُ ... لَـــمْ يَبْـــقَ فِـــيَّ لِغَيْرِهَـــا طُـــرْقُ
انْظُـــرْ إلـــى حِـــذقِ الرّبِيـــعِ فَمَـــا ... إنْ كَـــادَ يَعْـــدِلُ حِذقَـــهُ حِـــذْقُ...
زَهْـــرُ الرّيَـــاضِ إذَا هِـــيَ ابْتَسَـــمَتْ ... تَـــدْعُو فَيُسْـــرِعُ نَحْوَهَـــا الخلْـــقُ
فَتَظَـــلُّ تَنْطِـــقُ وَهِـــيَ سَـــاكِتَةٌ ... إنَّ الرّيَـــاضَ سُـــكُوتُهَا نُطْـــقُ[3]

---

[1] ينظر: عبد الباقي، أحمد محمد: **معالم الحضارة العربية في القرن الثالث الهجري**. مركز دراسات الوحدة العربية. ط1. بيروت. 1991. ص337.

[2] ينظر: الربيعي، أحمد حاجم: **حركية الصورة في الشعر الأندلسي**. ص122.

[3] الصنوبري، أحمد محمد بن الحسن الضبي: **الديوان**. ص363-364.

يعمد الشاعر إلى أنسنة الرياض فيظهره أمام المتلقي بصورة امرأة تبتسم فيسرع نحوها الجميع، وحتى يزيد الشاعر من ديمومة تلك الصورة كثّف حضور الفعل المضارع: تدعو، يسرع، تظل، تنطق.

وتطرح ثنائية الصوت والصمت في البيت الأخير نظاما معينا من الحركة قائما على الاستبدال في ضوء ثبات الصورة، مما يسهم في منح أحدهما للآخر دلالات جديدة تتيح للحركة الشعريّة الحريّة المطلقة.[1]

أمّا السريّ الرفاء فيرسم للرياض صورة حيّة ناطقة، فتشعر أنّك في الجنّة ولك أن تطلق العنان لخيالك ليتأمل الأزهار والسواقي التي تجري بين الأشجار، والنخيل الذي يرسل ضحكاته إلى طلع رطبه، وغير ذلك من الصور البديعة الحية، يقول:

فَمِـنْ جِنَـانٍ تُرِيـكَ النّـورَ مُبْتَسِـمًا ... فـي غَيْـرِ إبّانِـهِ والمَـاءَ مُنْسَـكِبَا
وَمِـنْ سَـوَاقٍ عَلـى خَضْـرَاءَ تَحْسَـبُهَا ... مُخْضَـرّةَ البُسْـط سَـلّوا فَوْقَهَـا القُضُـبَا
كَـأنّ دُولابَهَـا إذْ حَـنَّ مُغْتَـرِبٌ ... نَـأى، فَحَـنّ إلـى أوْطَانِـهِ طَرَبَـا
بَـاكٍ إذَا عَـقّ زَهْـرُ الـرّوْضِ وَالِـدَهُ ... مِـنَ الغَمَـامِ غَـدَا فِيـهِ أبَـا حَـدِبَا
فالنَّخْـلُ مِـنْ بَاسِـقٍ فِيـهِ وَبَاسِـقَةٍ ... يُضَـاحِكُ الطّلْـعَ فـي قُنْوَانِـهِ الرُّطَبَـا
وَالكَـرَمُ مُشْـتَبِكُ الأفْنَـانِ تُوسِـعُنَا ... أجْنَاسُـهُ فِـي تَسَـاوِي شِـرْبِهَا عَجَبَـا
فَكَرْمَـةٌ قَطَـرَتْ أغْصَـانُهَا سَـبَجًا ... وَكَرْمَـةٌ قَطَـرَتْ أغْصَـانُها ذَهَبَـا[2]

يبدأ الشاعر بتشكيل صورته الحركيّة بتشخيص الجنان، وجعلها إنسانًا يمثُل أمام المتلقي يأخذ بيديه ليريه ألوان الأزهار المتلألئة في غير موعدها، وكيف ينسكب عليها الماء ليدبّ فيها الحياة، وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تشخيص الدولاب الذي يسقي الأزهار والأشجار، ويتخذ من حركة الدولاب المتقطّعة في ريّ المزروعات صورة إنسان ابتعد عن وطنه فحنّ واشتاق، ويستمر في تشخيصاته التي تثري صورته المتحركة، فيجعل من النخيل إنسانًا يضاحك ابنه، وينتقل بعد

[1] عبيد، محمد صابر: **المغامرة الجمالية للنص الشعري**. جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع.ط1. الأردن. 2008. ص199

[2] الرفاء، السري: **الديوان**. تقديم وشرح: كرم البستاني. مراجعة: ناهد جعفر. ط1. دار صادر. بيروت. 1996. ص58،57.

ذلك إلى وصف كروم العنب التي تملأ البستان فيصف تشابك أغصانها، وألوان ثمارها المتنوعة كالأسود الذي يشبه الخرز، والأصفر الذي يشبه الذهب، وقد وُفّق الشاعر في اختيار لفظة "قطرت" فهي وإن دلّت على زمن ماضٍ، إلّا أنها مشحونة بدلالات الحياة والحركة.

وقد اعتمد الشاعر في رسم صورته السابقة على عدّة مكوّنات رئيسة، يُعدّ التشبيه قوامها، فقوله: "كأنّ الدولاب..." يجعل المتلقي يرسم في مخيلته صورة ذلك الدولاب ويستحضر وجه الشبه بينه كلما نأى عن الأزهار، وبين الغريب عن وطنه كلّما نأت به المسافات، كما زيّن صورته بألفاظ دالّة على الحركة: تريك، منسكبا، مشتبك الأفنان، قطرت، وهي ألفاظ تضفي على الصورة دلالات نابضة، وحتى تكون الصورة الحركيّة تامّة وجدنا الشاعر يكثّف من حضور الفعل المضارع ليدلّل على استمرارية حياة الرياض ودوام تجدّده وألقه ونضارته، ولا شكّ أنّ تلكم الصورة قد التأمت في جوّ لا يخلو من الجمال فالروائح العطرة في كل مكان، والمناظر الخلّابة سيّدة الموقف.

أمّا كشاجم الرمليّ فإنّه يؤنسن الرياض في صورة حركية فريدة، إذ يقول:

وَرَوْضٍ عَــنْ صَــنِيعِ الغَيْــثِ رَاضٍ ... كَمَــا رَضِــيَ الصّــدِيقُ عَــنِ الصّــدِيقِ
إذَا مَــا القَطْــرُ أسْــعَدَهُ صَــبُوحًا ... أتــمّ لَــهُ الصّــنَيعَةَ فِــي الغَبــوقِ
يُعِيــرُ الــرِيحَ بالنَّفَحــاتِ رِيحًــا ... كَــأنّ ثَــرَاهُ مِــنْ مِسْــكٍ سَــحيقِ
كــأنّ الطَــلّ مُنْتثــرًا عَلَيْــهِ ... بَقَايَــا الــدَّمْعِ فــي خَــدّ المَشُــوقِ
كــأنّ غُصُــونَهُ سُــقِيَتْ رَحِيقًــا ... فَمَاسَــتْ مَــيْسَ شُــرّابِ الرّحِيــقِ[1]

يفتتح الشاعر لوحته بتشخيص الرياض وجعله إنسانًا راضيًا عن المطر الذي يبثّ الحياة في أزهاره وأشجاره، وحتى تكون الصورة أكثر جلاءً يلجأ إلى التشبيه فيقارن بين الرياض والمطر المتآلفين المتناغمين، والصديقين الراضيين عن بعضهما بعضًا، ويستمر في أنسنة الروض وكأنه إنسان يسعد بقطرات الندى التي تتساقط عليه صباح مساء، ويبدو أنّ الشاعر هو من يسعد بهذا المنظر الجميل، فكأني به يخلع مشاعره على الطبيعة، ويمارس إسقاطًا نفسيًّا.

[1] كشاجم، محمود بن الحسين الرملي: **الديوان**. ص133.

ويعمد الشاعر إلى الرائحة التي تنتشر في الرياض فتملأ الأفق طيبًا كأنه المسك السحيق، ولا نجده قانعًا بهذا، بل يعاضد صورته الحركيّة بصورة بصرية تتمثّل بقطرات الندى أو المطر الخفيف التي تنتثر على الأزهار كأنها الدموع المرتسمة على خدّ العاشق المستهام الذي أضناه ألم الحب والفراق، وللمتلقي أنْ يتصوّر حركة الدموع على الخدود ليرسم لها في خياله حركة على الأزهار، وهذا يجعله يقرّ أنّ الشاعر العباسيّ قد ابتكر أوصافًا لم تكن لتتشكّل لولا تلك الطبيعة الخلّابة التي تأخذ بالألباب وتأسر القلوب، وخير ما يدلّل على صحة هذا القول ما رسمه الشاعر من صورة تموج بمعطيات الحركة في بيته الأخير في اللوحة السابقة، فهو يجعل الغصون وقد سُقيت رحيقًا، تتمايل كما يتمايل شارب الخمر ويترنّح بعد سكرته.

وهذا (أبو بكر الخالدي)[21] يرسم صورة حركيّة لصنوف الأزهار المتنوّعة:

شَـــقَائِقُ مِثْـــلُ أَقْـــدَاحٍ مِـــلَاءِ ... وَخَشْـــخَاشٍ كَفَارِغَـــةِ القَنَـــانِي
وَلَمّـــا غَازَلَتْهَـــا الـــرّيحُ خِلْنَـــا ... بِهَـــا جَيْشَـــي وَغَـــى يَتَقَـــاتَلانِ
غَـــدَتْ رَايَـــاتُهُمْ بِيضًـــا وَحُمْـــرًا ... تُمَيِّلُهَـــا الفَـــوَارِسُ للطِّعَـــانِ
وَلِلْمَنْثُـــورِ أَنْـــوَارٌ تَرَاهَـــا ... كَمَـــا أَبْصَـــرْتَ أَثْـــوَابَ القِيَـــانِ
تَخَـــالُ بِـــهِ ثُغُـــورًا بَاسِـــمَاتٍ ... إِذَا مَـــا افْتَـــرّ نُـــورُ الأُقْحُـــوَانِ[3]

فالشّاعر هنا يجعل صورته عامرة بصنوف شتّى من الأزهار، كشقائق النعمان، والخشخاش، والمنثور، وهو لا يذكر تلك الأزهار بقصد إحصائها، إنّما يرمي إلى رسم صورة حيّة متحرّكة، فتلك الأزهار عندما تهبّ عليها الرياح تتمايل وتهتز يمنة ويسارًا فيتراءى للناظر مشهد جيشين في ساحة الوغى، فالريح تشقّ صفوف الأزهار، والأخيرة تتمايل بألوانها البيضاء والحمراء كأنها فارسٌ

---

[1] محمد بن هاشم بن وعلة، أبو بكر الخالديّ (000–نحو 380هـ) شاعر أديب، من أهل البصرة. اشتهر هو وأخوه (سعيد) بالخالديين. وكانا من خواص سَيْف الدَّوْلَة ابن حمدان. وولاهما خزانة كتبه. لهما تآليف في الأدب تقدم ذكرها في ترجمة (سعيد ابن هاشم) فراجعها هناك. وكانا يشتركان في نظم الأبيات أو القصيدة فتنسب إليهما معا.

*ينظر، الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس: **الأعلام**، د تح، دار العلم للملايين، ط15، د مك، 2002، 129/7

[2] العبّاسي، أبو الفتح عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد: **معاهد التنصيص على شواهد التلخيص**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، د. ط، عالم الكتب، بيروت،5/2–6

[3] الخالدي، أبو بكر محمد، وآخر: **ديوان الخالديين**. جمعه وحققه: سامي الدهان. (د. ط). دار صادر. بيروت. 1992. ص99.

يستعدّ للطعان، وهكذا استطاع أن يبتدع لحركة الأزهار عندما تهب عليها النسائم صورة جديدة مستوحاة من جمال الطبيعة الخلّاب الذي يشاهده الشاعر فيبهره ويحرّك خياله، وقد تمكّن من إقناع المتلقي بصورته، ولو أنّه لم يذكر أنواع الزهور في بداية النص لخلناه يتحدث عن معركة حقيقية تدور رحاها بين جيشين عظيمين، وخصمين متكافئين، يتناوشان بالسهام والرماح، فيكرّ هذا، ويستعد ذاك للنزال والطعان، فترتسم الدماء على النحور، وترتفع الرايات البيضاء والحمراء وسط أرض المعركة.

وهذا ابن المعتز يصف أزهار البستان المتنوّعة فيقول:

أمَـــا تَـــرَى البُسْـــتَانَ كَيْـــفَ نَـــوَّرَا وَنَشَـــــرَ المَنْثُـــــورُ بُـــــرْدًا أَصْـــــفَرَا
وَضَـــحِكَ الـــوَرْدُ علـــى الشّـــقَائِقِ واعْتَنَـــقَ القَطْـــرَ اعْتِنَـــاقَ الوَامِـــق
وَيَاسَـــــمِينٍ فـــــي ذُرَى الأغْصَـــــانِ مُنْتَظِمًـــــا كَقِطَـــــعِ العِقيَـــــانِ[1]

يرسم الشاعر صورة متحرّكة لتلك الأزهار التي تملأ البستان، لكل واحدة منها حركة تنماز بها عن غيرها، وقد اتخذ الشاعر لها أوصافًا قائمة على التجسيم والتشخيص والتشبيه، وقد أبدع في ذلك وأجاد، فالورد غدا إنسانًا ضاحكًا مبتسمًا، كلما سقطت عليه قطرات الندى استحالت دموعًا ترتسم على وجنتيه، وقد عزّز صورته بفعلين ماضيين " ضحك، اعتنق" وهما مفعمان بالحركة، ويحملان دلالات التجسيم والتجسيد، فالضحك والعناق من الحركات الإنسانية البحتة، وقد استعارهما ليكسب صورته الحركية المزيد من النشاط والحيوية، وإذا كان هذا حال الورد فإنّ صورة الياسمين في أعالي المرتفعات تميل إلى الانتظام ولا شكّ أنّ الشاعر يحاول تحقيق عنصر الموازنة في صورته، فبعد أن أظهر الورد ضاحكًا ضاجًّا بالحياة أراد أن يبث في المتلقي شيئًا من الهدوء والسكون فجاءت صورة الياسمين منتظمة لتحقّق ذلك الهدوء فتبدو كأنها قطع الذهب المنتظمة في جيد الحسناء.

بعد ذلك يستمر الشّاعر في رسم صورته الصاخبة، حيث يقول:

وَفَـــرشَ الخشْـــخَاشُ جَيْبًـــا وَفَتـــق كَأنّـــــهُ مَصَـــــاحِفٌ بِـــــيضُ الـــــوَرَق
حَتّـــى إذَا مـــا انْتَشَـــرَتْ أوْرَاقُـــهُ وَكَـــــادَ أنْ يُـــــرَى إلَيْنَـــــا سَـــــاقُهُ

[1] ابن المعتز، عبد الله: **الديوان**. دار صادر. د. ط. بيروت. (د. ت). ص473

صَـــارَ كَأقْـــدَاحٍ مِـــنَ البَلّـــورِ كَأنَمَـــا تَجَسّـــمَتْ مِـــنْ نُـــورِ
وَبَعْضُـــهُ عُرْيَـــانُ مِـــنْ أثْوَابِـــهِ قَـــدْ أخْجَـــلَ الأعْـــيُنَ مِـــنْ أصْـــحَابِهِ
تُبْصِـــرُهُ بَعْـــدَ انْتِشَـــارِ الـــوَرْدِ مِثْـــلَ الـــدّبَابِيسِ بِأيْـــدِي الجُنْـــدِ...
وَجُلّنَـــارٌ مِثْـــلُ جَمْـــرِ الخَـــدّ أوْ مِثْـــلُ أعْـــرَافِ دُيُـــوكِ الهِنْـــدِ
وَالأقْحُـــوَانُ كالثّنَايَـــا الغُـــرّ قَـــدْ صَـــقَلَتْ نُوّارَهَـــا بِـــالقَطرِ[1]

يستحضر الشّاعر هنا صورة " الخشخاش"، معتمدًا على تكثيف حضور الأفعال الماضية الدالة على الحركة: فرش، فتق، انتثر، فالخشخاش قد تفتحت أوراقه وانتثرت يمنة ويسارًا، وظهر وكأنه إنسان عارٍ يُخجل الأعين عندما تنظر إليه، وهنا يميل الشاعر إلى التجسيم والتشبيه ليكسب صورته الحركيّة فاعليّة أكبر، ويقربها إلى ذهن المتلقي.

وحين يرسم الشاعر صورة الجلّنار فإنّه يقارب بينها وبين خدود الفتاة الشديدة الحمرة عند الخجل، وهنا يوظف عنصرًا مهمًا في تشكيل الصورة الحركيّة وهو اللون ودلالاته، فاللون الأحمر له في أذهاننا دلالات عديدة يحكمها السياق والحالة التي يرد فيها، فإذا ذُكر في مقام الحرب انزاحت دلالته إلى لون الدم والقتل، وإذا ذُكر في مقام الغزل انزاحت دلالته إلى معاني الحب والهيام، وإذا ذُكر في شعر الطبيعة دلّ على ألوان الأزهار الجميلة التي تمتع الناظر. وقد وُفّق الشاعر في رسم صورته من خلال التشبيه الذي اتّخذ نمطين متباعدين في الهيئة متقاربين في الدلالة، فالجلّنار يشبه الخدود في حمرتها، وأعراف الديوك في حمرتها أيضًا، فالشاعر هنا يستلهم كل ما هو حيّ إنسانًا كان أو غير إنسان، لبث الحياة في صورته المتحرّكة.

أمّا الأقحوان فإنّه يشبه الأسنان في انتظامه وصفاء لونه الناصع البياض، وهذه صورة لونية حركية تتناغم مع الصورة الحركيّة الكليّة وتزيدها جمالًا وألقًا وتعيد التوازن بعد أن تبثّ الهدوء مع الجلّنار، لتخفّف من وطأة تلك الصورة الضاجّة التي حقّقها الخشخاش، وهكذا يوازن بين الهدوء والتوتر.

[1] ابن المعتز، عبد الله: **الديوان**. ص474-475.

وقد يجمع الشاعر في وصفه الرياض بين الأزهار والأشجار، فتأتي صورته الحركيّة في حلّة بهية، فهذا البحتري يرسم صورة حيّة للورود والأشجار في ظل الربيع، فنراه يقول:

أَتَـاكَ الرّبيـعُ الطَّلْـقُ يَخْتَـالُ ضَـاحِكًا ... مِـنَ الحُسْـنِ حَتّـى كـادَ أنْ يَتَكلّمَـا
وَقَـدْ نَبّـهَ النّـوْرُوزُ فِـي غَلَـسِ الـدُّجَى ... أَوَائِـلَ وَرْدٍ كُـنَّ بِـالأمْسِ نُوّمَـا
يُفَتّقُهَـا بَـرْدُ النّـدَى فَكأنّـهُ ... يَبُـثُّ حَـدِيثًا كـانَ أمْـسِ مُكَتّمًـا
وَمِـنْ شَـجَرٍ رَدّ الرّبيـعُ لِبَاسَـهُ ... عَلَيْـهِ كَمَـا نَشّـرْتَ وَشْـيًا مُنَمْنَمَـا
أحَـلَّ فَأبْـدَى لِلعُيُـونِ بَشَاشَـةً ... وَكَـان قـذًى لِلْعَـيْنِ إذ كـانَ مُحْرَمَـا[1]

هذه المقطوعة تحيل المتلقي إلى نظرية ليسنك: " الحركات لا توجد في فراغ وإنما تعبر عن نفسها عن طريق الأجساد"[2]، وهذا ينطبق على حركة تلك الأزهار والأشجار فهي لا توجد في فراغ وإنما تتحرك وفق نظام فالأشجار والزهور هي الأجساد التي تنجم عنها الحركة.

أمّا على صعيد اللغة فتظهر الأفعال الماضية التي تدلّ دلالة أكيدة على الحركة حاضرة في كل الأبيات التي تشكل الصورة: أتاك، نبّه، ردّ، نشّرت، أحلّ، أبدى، وقد كان الفعل المضارع حاضرًا في كل جزئيات تلك الصورة يساند الفعل الماضي في رسمها ويزيد المشهد حيويّة وعطاءً: يختال، يفتّق، يبثّ. أمّا على المستوى البلاغي فتظهر الاستعارة المكنيّة تتكرّر عدة مرات: أتاك الربيع، كاد أن يتكلّما، نبّه النوروز، ومن شجرٍ ردّ الربيع لباسه. ولا شكّ أنّ الاستعارة تشحذ قريحة المتلقي وتجعله يسبح في خياله، ويبحث عن المعنى المستتر الذي يرمز إليه الشاعر، فهو يقف أمام استعارات حركيّة، تدفعه إلى تحريك خياله لإكمال العنصر المفقود، وما بين البحث عن المفقود وحركيّة الموجود، تواصل الصورة الحركيّة تشكّلها في جو لا يخلو من الإثارة والتشويق والشغف.

ولم يغفل الشاعر عنصري التجسيم والتشبيه في رسم صورته، فيظهر الربيع إنسانًا مقبلًا باسمًا مختالًا يكاد أن يتكلّم دون لسان، وفي ذلكم إشارة إلى جماليّة الطبيعة التي تفصح عن حالها دون كلام، ثمّ جعل من النوروز –وهو عيد فارسي يقع في بداية الربيع– إنسانًا يوقظ الورد الذي

[1] البحتري، الوليد بن عبيد: **الديوان**. 124/1
[2] السمرة، محمود: **النقد الأدبي والإبداع في الشعر**. مطبعة الجامعة الأردنية. ط1. عمان. 1997. ص50

غدا هو الآخر إنسانًا نائمًا، فالنوروز بثّ في تلك الورود الحياة بعد أفول. ثم ينتقل إلى الشجر فيجعل منه إنسانًا ردّ الربيع عليه ثيابه فألبسه إياها بعد عُري.

ومن الشعراء من يجمع بين نوعين من الأزهار ويفاضل بينهما، فهذا مسلم بن الوليد يجمع الورد والنرجس في مقطوعة مستقلة مفضّلًا الورد على النرجس[1]، إذ يقول:

كَـــمْ مِـــنْ يَـــدٍ لِلْـــوَرْدِ مَشْـــكُورَةٍ عِنْـــدِي وَلَيْسَـــتْ كَيَـــدِ النّـــرْجِسِ
الـــوَرْدُ يَـــأتِي وَوُجُـــوهُ الرّبِـــى تَضْـــحَكُ عَـــنْ ذِي بَـــرَدٍ أمْلَـــسِ
وَقَـــدْ تَحَلّـــتْ بِعُقُـــودِ النّـــدَى نَابِتَـــة فِـــي الأرْضِ لَـــمْ تُغْـــرَسِ[2]

ويصوّر الشاعر الورد على أنه ذو فضل عليه؛ فالورد ذو كفّ نديّة وله أيادٍ تسبغ النعم على الشاعر، وهو يشكر الورد على جميل صنعه، وهذه الأيادي لا تجاريها أيادي النرجس فهي أقلّ منها مكانة وأصغر شأنًا، وحتى يكمل معالم صورته الحركيّة يتخذ من الربى صورة إنسان ضاحك للورد النابت عليه، ويلتفت إلى الورد المغطّى بقطرات الندى فيجعل منها عقدًا يزين تلك الورود ويزيدها نضارة، وهكذا يستوفي لصورته الحركيّة كل ما هو واقع أمامه، ليزيدها حركة بأسلوب بلاغي بديع، ولا غرابة في ذلك فمسلم بن الوليد يعدّ أول من وسّع البديع[3]، إذ ارتبط اسمه به، وحشا به شعره.[4]

وقد عارضه ابن الرومي وفضّل النرجس على الورد راسمًا لذلك المعنى صورة حركيّة بليغة:

خَجِلَـــتْ خُـــدُودُ الـــوَرْدِ مِـــنْ تَفْضِـــيلِهِ خَجَـــلًا تَوَرُّدُهَـــا عَلَيْـــهِ شَـــاهِدُ[5]

---

[1] ينظر: أبو زيد، سامي: **الأدب العباسي. الشعر**. دار المسيرة. ط1. عمان. 2011. ص98.

[2] اليوسي، الحسن بن مسعود: **زهر الأكم في الأمثال والحكم**، تحقيق محمد حجي ومحمد الأخضر، ط1، الشركة الجديدة –دار الثقافة، الدار البيضاء، 1981م، ج3، ص198/ ملاحظة: لم أعثر على هذه الأبيات في ديوانه علما بأنها منسوبة لمسلم بن الوليد وقد وردت في هذا المصدر.

[3] ينظر: ابن المعتز، عبد الله: **طبقات الشعراء**. ص235.

[4] ضيف، شوقي: **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**. ص183.

[5] ابن الرومي. أبو الحسن علي بن عباس: **الديوان**. شرح: أحمد حسن بسج. ط3. دار الكتب العلمية. بيروت. 2002. 412/1.

ويؤنسن الشاعر الورد جاعلًا له خدودًا تحمرّ من شدة الخجل المنبثق عن تفضيل النرجس عليه، وقد أجاد في وصفه ذلك؛ إذ جعل صورته تكتسي بالألوان التي تلعب دورًا مهمًا في تشكيل الصورة الحركيّة، وقد تأتّى له ذلك من خلال استخدام اللفظ "تورّد" الذي ينزاح دلاليًا ليشير إلى حمرة الورد، وحتى يضاعف من حركية صورته لجأ إلى الاستعارة المكنيّة التي تحرّك الخيال وتزيد الصورة حيويّة.

وهكذا نرى أنّ الشعراء العباسيّين في ذينك القرنين قد رسموا للرياض صورًا حركيّة تجمع عددًا من الأزهار في آن، لكنّ هذا لا يعني أنهم اكتفوا بتلك الصور الجمعية، بل نجدهم في أحايين أخر قد رسموا صورًا حركيّة منفردة لكل نوع من أنواع الأزهار، فهذا الصنوبري يفرد مقطوعة يرسم فيها صورة حركية لأزهار النرجس، يقول:

أرَأيْـتَ أحْسَـنَ مِـنْ عُيُـونِ النّـرْجِسِ ... أمْ مِـنْ تَلَاحُظِهِـنَّ وَسـطَ المجْلِـسِ
درٌّ تَشَـقّقَ عَـنْ يَواقِيـتٍ عَلَـى ... قُضُـبِ الزّمُـرُّدِ فَـوْقَ بُسْـطِ السُـنْدسِ
أجْفَـانُ كَـافُورٍ حُبِـيْنَ بِـأعْيُنٍ ... مِـنْ زَعْفَـرانٍ نَاعِمـاتِ المَلْمَـسِ
وَكَأنّهَـا أقْمَـارُ لَيْـلٍ أحـدَقَتْ ... بِشـموسِ دجـنٍ فَـوْقَ غُصْـنٍ أمْلَـسِ[1]

إنّ النرجس حاضر في ذاكرة المتلقي ليرسم له صورة حركيّة ولولا ذلك لما تكونت صورته وحضور الشيء في المخيلة أساس لرسم صورته، يقول ليسينك معلقا على مقتطفات شعرية لشاعر عن النباتات والزهور " إنّنا إن لم نكن نعرفها من قبل لن نستطيع تصورها"[2].

وقد عمد الشاعر إلى أنسنة النرجس مضفيا عليه صفات إنسانية إذ يخيّل للرائي أنّ أزهار النرجس وسط الرياض تستحيل عيونا تتبادل النظرات مودعة بعضها بعضا.

وتعدّ شقائق النعمان من أهم الأزهار التي استفاض شعراء ذينك القرنين في تصويرها، وإسباغ الدلالات الحركيّة عليها، فهذا كشاجم الرملي يقول:

فَـانْظُرْ بِعَينِـكَ أغْصَـانَ الشّـقَائِقِ فِـي ... قُرُوعِهـا زَهَـرٌ فِـي الحُسْـنِ أمْثَـالُ
مِـن كُـلّ مُشْـرِقَةِ الأغْصَـانِ نَاضِـرَةٍ ... لَهـا عَلَـى الغُصْـنِ إيقَـادٌ وَإشْـعَالُ

[1] الصنوبري، أحمد محمد بن الحسن الضبي: **الديوان**. ص161.
[2] السمرة، محمود: **النقد الأدبي والإبداع في الشعر**. ص 51

حَمْـــراءُ مِـــنْ صِـــبْغَةِ البَـــارِي بِقُدْرَتِـــهِ مَصْـــقُولَةٌ لَـــمْ يَنَلْهـــا قَـــطُّ صَـــقّالُ
كَأنّهـــا وَجَنـــاتٌ أرْبَـــعٌ جُمِعَـــتْ وَكُـــلُّ واحِـــدَةٍ فِـــي صـــحْنِها خَـــالُ[1]

يعمد الشاعر إلى عنصر اللون، فتلك الشقائق حمراء اللون كشعلة النار الملتهبة التي يحرّكها الهواء فتبعث الجمال في نفس الرائي، وحتى يجعل صورته الحركيّة تامّة يؤنسن تلك الشقائق، إذ يرى في حمرتها وجنات أربع حسان يتوسطها خال يشعّ فيها جمالًا، إذ يعدّ الخالُ في الوجنة من علامات جمال المرأة، وقد تغنّى الشعراء بالخالِ وجعلوه معينًا لهم في رسم الصور الحيّة، ومن ذلك قول الشاعر:

لـــه خـــالٌ علـــى صـــفحاتِ خـــدّ كنقطـــة عنبـــرٍ فـــي صـــحن مرمـــر
وألحـــــاظ كأســـــيافٍ تُســـــلّ تقـــول لبـــاغي الهـــوى: الله أكبـــر[2]

ومن الأزهار التي خصّها الشعراء بالذكر، ورسموا لها صورة حركيّة نابضة:

- النّسرين

وفيها يقولُ السريّ الرفاء:

كَـــأنَّ كَاسَـــاتِهَا وَالمَـــاءُ يَقْرَعُهَـــا وَرْدٌ تُصَـــافِحُهُ أطْـــرَافُ نِسْـــرِينِ[3]

ويغدو النسرين هنا إنسانًا يصافح الورد ليس بيده فحسب بل بأطرافه جمعاء وكأن النسرين والورد في مشهد التحام تامّ، وهذا ما يجعل الصورة حافلة بالحركة، وقد أبدع الشاعر في بثّ ألوان الفرح فيها، فالجوّ العامّ جوّ لهو إذ إنّ كاسات الشراب تقرع، والنسرين والورد يتصافحان، ومما عزّز تلك الصورة حضور الفعل المضارع: يقرع، تصافح، إذ منح هذا الفعلان الصورة الحركيّة حركة أكبر وزادا من ديمومتها.

---

[1] كشاجم، محمود بن الحسين الرملي: **الديوان**. ص154.

[2] البتلوني، شاكر بن مغامس: **نفح الأزهار في منتخبات الأشعار**، تحقيق: إبراهيم اليازجي، ط3، المطبعة الأدبية، بيروت، 1886م، ص20.

[3] الرفاء، السري: **الديوان**. ص455.

- الورد

وكثير ما ألحّ الشاعر العباسي على تشبيهه بالخدود، وهذه الصورة توجد عند ابن المعتز ممتزجة مع صورة أخرى لتكوين صورة حركيّة مركّبة، يقول ابن المعتز:

حَسْـبِي مِـنَ الـوَرْدِ تَوْرِيـدُ الخُـدُودِ كَمَـا وَحَسْـبِي بشـرّه مَحْسُـودٌ مِـنَ البشـرِ[1]

فيجعل الشاعر لون الورد شبيهًا بلون الخدود الحمراء كلما اعتراها الخجل، ثم يجعل منه إنسانًا محسودًا، والشاعر هنا يتخذ من الورد معادلًا موضوعيًا لنفسه، يسقط مشاعره عليه ويرمز به إلى نفسه.

- الثّمار والفواكه: وقد تفنّن الشعراء العباسيون في ذينك القرنين بوصف الثمار والفواكه الّتي تملأ الرياض، فتستدعي إليها الحواس، وتستحث قريحة الشعراء، إذ صوروها تصويرًا حركيًّا أخّاذًا، فهذا ابن الرومي يفرد أرجوزة متكاملة يصوّر فيها العنب، منوّهًا بضرب منه يُدعى الرازقي، وفيه يقول:

وَرَازِقِـــيّ مَخْطَـــفِ الخُصُـــورِ كَأنّـــهُ مَخَـــازِنُ البَلّـــورِ...
لَـــمْ يُبْـــقِ مِنْـــهُ وَهـــجَ الحَـــرُورِ إلا ضِـــيَاءً فـــي ظـــرُوفِ نُـــورِ
لَـــوْ أنّـــهُ يَبْقَـــى عَلـــى الـــدّهُورِ قـــرّط آذَانِ الحِسَـــانِ الحُـــورِ
بِـــلا فَرِيـــدً وَبـــلا شُـــذُورِ لَـــهُ مَـــذَاقُ العَسَـــلِ المَشـــورِ
وَنَكْهَـــةُ المِسْـــكِ مَـــعَ الكَـــافُورِ وَرِقّـــةُ المَـــاءِ عَلـــى الصّـــدُورِ[2]

ويحشد الشاعر في لوحته مجموعة من العناصر لتشكيل صورته الفنيّة المتحركة، فالرازقي لونه صافٍ كالبلّور فما تكاد ترمقه العين حتى تخاله بلّورًا لشدة صفائه ولمعانه، ثم جعله ضياءً في ظروف نور، ثمّ لجأ إلى التجسيم المعتمد على الحركة ليجعل الرازقي لؤلؤة في آذان الفاتنات، "**ولا يلبث أن يشغل جملة من حواسه في وصفه، فيتخيّل أنّ فيه مذاق العسل، ونكهة المسك مع**

[1] ابن المعتز، عبد الله: **الديوان**. ص 113

[2] ابن الرومي، **الديوان**: 63/2

الكافور"[1]، وهكذا يتضح أنّ عناصر الحسّ القائمة على الشمّ والذوق واللمس قد تضافرت معًا لتشكيل صورة حركيّة نابضة.

ويعدّ السفرجل من الثمار التي أعجب بها الشعراء فوصفوا منظره ومذاقه، فهذا الصنوبري يجعل منه معشوقًا يعانقه ويقبّله، حيث يقول:

لَـكَ فـي السّـفَرْجَلِ مَنْظَـرٌ تَحْظَـى بِـهِ وَتَفُـوزُ مِنْـهُ بِشَـمّهِ وَمَذَاقِـهِ
هُـوَ كَالحَبِيـبِ سَـعِدْت مِنْـهُ لِحُسْـنِهِ مُتَـأمّلًا وَبِلَثْمِـهِ وَعِنَاقِـهِ[2]

إنّ السفرجل هنا ذو منظر أخّاذ، ورائحة زكيّة، ومذاق شهيّ، وهذا يستدعي في ذهن الشاعر صورة المحبوبة في مشهد حسيّ يسوده التقبيل والعناق، وهذا المشهد زاد من وهج الصور وحركتها، وجعلها مشوّقة تحفل بمعطيات الحس التي تقرّب صورة السفرجل إلى الأذهان.

ويُعدّ النارنج من الثمار الجميلة التي تغنّى بها الشعراء ورسموا لها صورًا حيّة، وفيه يقول كشاجم:

كَأنّمَـا النَّـارَنْجُ لَمَّـا بَـدَتْ أغْصَـانُهُ فِـي الـوَرَقِ الخُضْـرِ
زُمُـرُّدٌ أبْـدَى لَنَـا أنْجُمًـا مَعْجُونَـةً مِـنْ خَـالِصِ التِّبْـرِ
إذَا تَحَيّنَـا بِـهِ خِلْتَنَـا نَسْتَنْشِـقُ المِسْـكَ مِـنَ الخَمْـرِ[3]

ويضع كشاجم المتلقي أمام صورة حركيّة لثمار النارنج ترتكز على الحواس المتآلفة معًا لتشكيلها، إنّ منظر النارنج يخطف الأنظار إذ يتراءى للناظر أنّه زمرّدٌ، أمّا رائحته التي تهبّ على الشاعر وصحبه فهي رائحة المسك التي تستنشق من الخمر، وقد رفد الشاعر صورته الحركيّة بالأفعال الماضية التي تحمل دلالات الحركة: بدت، أبدى، تحيّينا، ثم أتبعها بالفعل المضارع "نستنشق" الذي أتمّ بناء الصورة وزادها حيويّة.

---

[1] أبو زيد، سامي: **الأدب العباسي: الشعر**. ص233.

[2] الصنوبري، أحمد محمد بن الحسن الضبي: **الديوان**. ص431.

[3] كشاجم، محمود بن الحسين الرملي: **الديوان**. ص93.

وهكذا فقد بدا جليّا أنّ شعراء القرنين الثالث والرابع الهجريين قد ألحوا على رسم الصور الحيّة المتحرّكة للرياض والأزهار والثمار، وقد جاءت تلكم الصور استجابة لمعطيات الطبيعة الغنيّة وجمالها الساحر، ومن هنا فلا نكاد نجد صورا حركيّة متكلّفة أو بعيدة عن الواقع، بل هي صور منبعثة على سجيتها وطبيعتها البسيطة.

المبحث الثالث

حركية صور عناصر الكون

يُقصد بها تلك العناصر التي لا نمو فيها ولا حياة ولا حركة، وإن كان لها حركة ما فهي غير ذاتية، بل تتحرّك بفعل عنصر خارجيّ، مثل الماء والإنسان وغير ذلك ممّا يبعث الحركة في تلك الجمادات، والشعراء يستعيرون لها الحركة مجازًا، فيشخّصونها ويعاملونها معاملة الإنسان[1]، ويفسّرون حركاتها وفق أمزجتهم وأهوائهم، مسقطين عليها مشاعرهم، مفسحين لها المجال كي تشاركهم أحاسيسهم وعواطفهم.

وتُقسم تلك العناصر أو الجمادات إلى قسمين رئيسين:

أولا: عناصر الكون الطبيعية

هي العناصر التي لا دخل للإنسان في وجودها، بل هي مظاهر كونيّة طبيعيّة أبدعها الخالق سبحانه، وهي كثيرة متنوّعة، فهناك مظاهر كونيّة سماويّة: كالسحب والأمطار والرياح، والشمس والقمر والنجوم والكواكب، وهناك أخرى أرضية: كالأنهار والبحار والجبال وغير ذلك، وقد استوقفت تلك المظاهر الشعراء العباسيين في ذيْنك القرنين، فوقفوا أمامها وتأملّوها مليًّا، ثم طفقوا يرسمون لها صورًا حركيّة متعدّدة.

وبالنظر إلى عناصر الكون الطبيعيّة، فنجد **المطر** قد استوقف الشعراء كثيرًا، فهذا أبو تمّام يرسم له صورة حيّة إذ يجعله يبلغ حدّ الشفافية، بحيث يصبح مطرًا يذوب منه الصحو، يقول:

مَطَــرٌ يَــذُوبُ الصّــحْوُ مِنْــهُ وَبَعْــدَهُ صَــحْوٌ يَكَــادُ مِــنَ الغَضَــارَةِ يُمْطِــرُ
غَيْثَــانِ فَــالأَنْوَاءُ غَيْــثٌ ظَــاهِرٌ لَــكَ وَجْهُــهُ وَالصّــحْوُ غَيْــثٌ مُضْــمَرُ[2]

إنّ أبا تمّام يلجأ هنا إلى نوافر الأضداد لرسم صورته الحركية، فهو يجمع بين المطر والصحو وبتقديمه المطر على الصحو يزول الثاني ولا يظهر للعيان إلا بزوال الأول، ولما كان

[1] ينظر: الربيعي، أحمد حاجم: **حركية الصورة في الشعر الأندلسي**. ص 127.
[2] أبو تمام، حبيب بن أوس: **الديوان**. 332/1

فعل المطر عظيما موصوفا بالقدرة، فإن الصحو يظهر من بعده وهو غير قادر على التخلص من آثاره.[1]

إنّ الألفاظ الدالة على المطر كثيرة، وقد تناولها الشعراء وبسطوا فيها القول، ومنها على سبيل المثال لا الحصر: الطَلّ[2]، فهذا البحتري يصف ذلكم النوع من الأمطار قائلًا:

وَرَوْضٍ كَسَـــاهُ الطَـــلّ وَرْدًا مُجَـــدّدًا فَأَضْـــحَى مُقِيمًـــا للنّفُـــوسِ وَمُقْعِـــدا
إِذَا مَـا انْسِـكَابُ المَـاءِ عَايَنْـتَ خِلّتَـهُ وَقَـــدْ كَسّـــرَتْهُ رَاحَـــةُ الـــرّيحِ بُـــرّدَا
وإِنْ سَـــكَنَتْ عَنْـــهُ حَسِـــبْتَ صَـــفَاءَهُ حُسَـــامًا صَـــقِيلًا صَـــافِيَ المَـــتْنِ جُـــرّدَا[3]

إنّ هذا الطلّ الصافي الذي يكسو الرياض حلة ورديّة بهيّة، يفعل فعله في النفوس إذ يقيمها ويقعدها لشدّة جمال منظره، ولهذا الطلّ حركتان متناقضتان يحقّقهما الطباق بين: كسّرته: سكنت عنه، وهذا الطباق يجعل الصورة متوترة ويشدّ المتلقي لمتابعتها وكشف أسرارها، فإذا حرّكت الريح ذلكم المطر برد وتساقط محدثًا هالة من الجمال في الطبيعة، وإن سكنت عنه الرياح حسبته سيفًا جرّد من غمده لصفائه ونقائه، وتظهر حركة الرياح هنا جليّة خلافًا لحركتها عند أبي تمّام، فالبحتري يجعل أثرها واضحًا في تشكيل الصورة الحركيّة للطلّ، إذ يجعلها تتحكّم به وتحدّد هطوله من عدمه، كما يلجأ إلى تشخيص الرياح جاعلًا لها كفًا تحرّك به الطلّ، وهكذا جاءت الصورة الحركيّة مركّبة من الرياح والمطر في جوّ لا يخلو من الجمال والتشويق.

ومن الألفاظ التي تطلق على المطر: النّدى، وهو بخار الماء يتكاثف في طبقات الجو البارد أثناء الليل ويسقط على الأرض قطرات صغيرة[4]، وقد تنبّه الشعراء العباسيّون في ذينك القرنين للندى، وصوّروه تصويرًا حركيًّا نابضًا، فهذا البحتري يقول فيه:

شَـــقَائِقُ يَحْمِلْـــنَ النّـــدَى فَكأَنّـــهُ دُمُـــوعُ التّصَـــابِي فِـــي خُـــدُودِ الخَرَائِـــدِ[5]

---

[1] ينظر: نجم، صالح: **جدلية الهدم والبناء في شعر أبي تمام**، رسالة ماجستير، جامعة تشرين، سوريا، 2006، ص94.

[2] هو المطر الضعيف أو أخفّ المطر وأضعفه. ينظر: الفيروز أبادي: **القاموس المحيط**. مادة: طلَ.

[3] البحتري، الوليد بن عبيد: **الديوان**. 840/2

[4] أنيس، إبراهيم وآخرون: **المعجم الوسيط**. مادة ندي.

[5] البحتري، الوليد بن عبيد: **الديوان**. 55/1

ويلتفت الشاعر هنا إلى أزهار شقائق النعمان وقد انتثرت عليها قطرات الندى فزادتها ألقًا وجمالًا، فيحيل ذلك في خياله إلى صورة نابضة، تجعل الندى دمعًا متساقطًا على خدود الحسناوات من شدة الشوق، وهذا المشهد يكتنز بدلالات الحركة المفعمة بالحبّ والشوق، ما يسبغ على منظر الندى المنتثر على الأزهار معاني إنسانيّة تقرّب الصورة للأذهان، وتكسبها قوة وحضورًا، وقد رفد الشاعر تلك الصورة المتحركة بالفعل المضارع والتشبيه ما زادها حيويّة وعطاءً.

ويُعدّ **السحاب** من مظاهر الكون التي التفت إليها الشاعر العباسيّ في ذينك القرنين، وصوّرها تصويرًا حيًا، والسّحاب يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمطر، فالأخير أسير الأوّل يقوده إلى أين شاءت إرادة الله، يقول سبحانه: {هُوَ ٱلَّذِى يُرِيكُمُ ٱلۡبَرۡقَ خَوۡفٗا وَطَمَعٗا وَيُنشِئُ ٱلسَّحَابَ ٱلثِّقَالَ}[1]، وقد ذكر الزمخشري أنّ المقصود بالثّقال في صفة السّحاب: ثقال بماء المطر[2].

وقد توقّف أبو تمّام أمام صورة السّحاب والمطر فرسم لهما صورة حركيّة نابضة، يقول:

وَنَفَّسَتْ عَنْ بَارِضٍ[3] مَكْرُوبِ وَسَكَّنَتْ مِنْ نَافِرِ الجَنُوبِ
وَأَقْنَعَتْ مِنْ بَلَدٍ رَغِيبِ يَحْفَظُ عَهْدَ الغَيْثِ بِالمَغِيبِ
لَذِيذَةَ الرّيقِ مَعَ الصّبِيبِ كَأَنّمَا تَهْمِي عَلَى القُلُوبِ[3]

إنّ هذه السحابة وما رافقها من مطر قد غيّرت وجه الأرض، إذ استحالت مروجًا خضراء لكثرة ماء السحابة الهاطل عليها ما بعث فيها الخصب والنماء، وهذه السّحابة تسعد القلوب وتهدّئ من خوفها وتبثّ فيها الطمأنينة، بما تحمله من الرّقة وطيب هوائها، وهكذا فإنّ الشاعر قد وظّف جميع الإمكانات المتاحة، إذ يتجه إلى تكثيف الأفعال المشحونة بدلالات الحركة: نفّست، سكّنت، أقنعت، ثم أتبعها بفعلين مضارعين يبثّان الاستمرارية في الصورة: يحفظ، تهمي، وحتّى تكون صورته الحركيّة مؤثّرة لجأ إلى التشبيه والتجسيم، وقد رافق ذلك سلاسة في الأسلوب، وبساطة في التركيب، ودقّة في اختيار الألفاظ المعبّرة، وهكذا استطاع أن يرسم صورته النابضة المؤثرّة بدقّة

---

[1] سورة الرعد: آية 12

[2] الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد: **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**. دار الكتاب العربي. ط3. بيروت. 1407هـ. ج2. ص518.

5. أبو تمام، حبيب بن أوس: **الديوان**. 413/2

وذكاء، نقل من خلالهما المتلقي إلى مسرح الأحداث، وجعله يعيش معه اللحظة تلك، بكل تفاصيلها الجميلة.

أمّا عند بعض الشعراء فإنّ للسّحاب شأنًا مختلفًا، إذ يعقد أحدهم مقارنة وصفيّة بينه وبين السحاب، حيث يقول:

يَـــا عيـــونَ السّـــماء دَمْعُـــكِ يَفْنَـــى عَـــنْ قَريـــبٍ وَمَـــا لِـــدَمْعِي فَنَـــاءُ
أنَـــا أبْكِـــي طَوْعًـــا وَتبْكِـــينَ كَرْهَـــا وَدُمُـــــوعِي دمٌ وَدَمْعُـــــكِ مَـــــاءُ[1]

ويرسم الشاعر صورة حركيّة للسّحاب بعد أن يجسّمه ويشخّصه وكأنه إنسان ماثل أمامه يناديه ويبتدره الحديث، عاقدًا صلة بينه وبين السحاب، إذ إنّ دموع السّحاب تفنى، بينما دموع الشاعر لا تفنى، وبكاء السّحاب كَرهًا بينما دموعه طَوعا، وإذا كان السّحاب يبكي دموعًا فإنّ الشاعر يبكي دمًا، وتقوم هذه المقارنة على التكرار والتّضاد وهما عنصران رئيسان من العناصر التي تشكّل الصورة الحركيّة وتزيدها تأثيرًا، وقد صدّر الشاعر صورته بالنداء الذي جسّم من خلاله السّحاب، كما كثّف من حضور الفعل المضارع، وحتى يحقّق عنصر المباغتة والمفاجأة ويزيد التوّتر في صورته لجأ إلى التّضاد الذي سرعان ما كشف عن نفسيّة متعبة تنبئ عن قلب متعب وجسم منهك، يلجأ صاحبهما إلى عناصر الطبيعة لتشاركه أحزانه وآلامه.

ألفاظ عديدة منها على سبيل المثال لا الحصر: الغمام والمزن والعارض، وقد رسم البحتري للعارض صورة حركيّة فريدة، يقول:

أمَـــا تَـــرَى العَـــارِضَ المُنْهَـــلّ دَانِيـــهِ قَـــدْ طَبّـــقَ الأرْضَ وَانْحَلّـــت عَزَالِيـــه
فَـــالرّيحُ تُزْجِيـــهِ تَـــاراتٍ وَتَحْـــدُرُهُ وَالرّعْـــدُ يُنْجِيـــهِ طَـــوْرًا أوْ يُنَاجِيـــهِ
يَبْكِـي فَيَضْـحَكُ وَجْـهُ الأرْضِ عَـنْ زَهَـرٍ كَالوَشْـــيِ، بَـــلْ لَا تَـــرَى وَشْـــيًا يُدَانِيـــهِ
مَـــا زَالَ يَسْـــكُبُ سَـــحًّا مُسْـــبِلًا غَـــدَقًا لَا يَسْـــتَفِيقُ، وَلِـــي عَـــيْنٌ تُبَارِيـــهِ[2]

[1] العباسي، أبو الفتح عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد: **معاهد التنصيص على شواهد التلخيص**. 302/2.
[2] البحتري، الوليد بن عبيد: **الديوان**. 244/4

ويظهر السحاب هنا مثقلًا بالماء، وهذا يوحي للمتلقي أن هنالك حركة بطيئة، وهنا لا يترك الشاعر المتلقي يسبح في خياله للتخلّص من تلك الحركة البطيئة التي تقلّل من حيويّة الصورة، بل يفاجئه بحركة الرّياح القويّة التي تدفع السحاب إلى الأسفل، ليصبّ ماءه في جوانب الأرض جميعها، ثم يستفيض في وصفه فيصوّر فرح الأرض بهذه الأمطار الهاطلة بصورة الإنسان الضاحك، ويظهر السّحاب بأنّه شخصٌ آخر يضاحكها ويداعبها، فينتج عن ذلك زهرًا يزيّن وجه الأرض كالثياب المزركشة بل يفوقها جمالًا، وقد كثّف الشاعر في هذه الصورة من حضور الفعل المضارع المصحوب بدلالات الحركة، فعلى سبيل المثال نجد الفعل " يسكب" يدلّ على كثرة انصباب الماء وهنا تظهر مقدرة الشاعر اللغوية وحسن اختياره المفردات في تشكيل صورته الحركيّة النابضة.

أمّا **الثلج** فهو من المظاهر الكونيّة الجميلة التي تبثّ الأمل في النفوس، وتضفي عليها الفرح والسرور، وهذا الصنوبريّ يصف يومًا غطّى فيه الثلج وجه الأرض فأحالها قطعة بيضاء كاللؤلؤ المُصفّى، يقول:

أَلَمْ تَرَ كَيْفَ قَدْ لَبِسَتْ رُبَاهَا ... مِنَ الثَّلْجِ المُضَاعَفِ أيّ لَبْسِ
ثِيَابًا لَا تَزالُ تَذُوبُ لِينًا ... إذَا الأيْدِي عَرَضْنَ لَهَا بِلَمْسِ
كَأنّ الغَيْمَ مِمّا بثّ مِنْهُ ... عَلَى أرْجَائِهَا أنْدَافُ بِرْسِ
فَحَاذِرْ أنْ يَفُوتَكَ يَوْمُ دَجْنٍ ... فَيَوْمُ الدّجْنِ يَعْدِلُ يَوْمَ عِرْسِ[1]

ويرسم الشاعر في لوحته صورة فنيّة نابضة لمنظر الثلج المتساقط فوق الأرض، إذ يجعل منه ثيابًا بيضاء تزيّن وجه الأرض، وهذه الثياب تذوب وتتلاشى إذا لمستها الأيدي، ويستمر في رسم صورته مستعينًا بالتشبيه الذي يحيل من خلاله الثلج الذي تنثره الغيوم إلى قطع القطن البيضاء التي تزيّن أرجاء الأرض، وحتى يبثّ في صورته الحيويّة والفرح مال إلى تشبيه ذلكم اليوم المُثلج بالعرس الذي يسوده الصّخب ويضجّ بالسعادة والسرور، ولو ألقينا نظرة على الألفاظ التي وظّفها، فإنّنا نجدها تكتنز بدلالات الحركة: لبست، تذوب، لمس، بثّ، فهي تزيد الصورة حركة وتمنحها حيويّة وتزيدها فاعليّة وأثرًا.

[1] الصنوبري، أحمد بن محمد: **الديوان**. ص161.

أمّا **الشمس** فكثيرًا ما لجأ إليها الشعراء في مشهد الغزل، متخذين منها دلالة رمزية للمحبوبة، حيث نجد صورة المرأة تقارن بالشمس.

ومن ذلكم قول أبي بكر الخالديّ حين شبّه المرأة بالشمس:

شـــمسٌ إذا طَلَعـــتْ قالـــتْ محاســـنُها ها قدْ طلعتُ، فيا شمسَ الضّحى غيبي[1]

إنّ المحبوبة هنا تغدو شمسًا إذا ما برزت كان الغياب جديرا بشمس السماء، فكأنّ محاسن تلك المرأة تخاطب شمس الضحى طالبة منها الغياب، وهذه صورة تطرب أذن السامع، وتنبّه حواسه، فتنقله إلى مسرح الأحداث ليشاهد ما شاهده الشاعر، وكأنه أمام مشهد سينمائي متحرّك استطاع من خلاله الشاعر أن يجعل صورته الحركيّة حافلة بالإثارة والمتعة والتشويق.

أمّا أبو هلال العسكري فيقول:

فَيَـا بَهْجَـةَ الـدّنْيَا إذَا الشّـمْسُ أشْـرَقَتْ كَمَـــا أشْـــرَقَتْ فَـــوْقَ البَرِيّـــةِ زَيْنَـــبُ
يُفضّـضُ مِنْهَـا الجَـوّ عِنْـدَ طُلُوعِهَـا وَلَكِـــنّ وَجْـــهَ الأرْضِ فِيهَـــا مُـــذَهّبُ[2]

فتتبادل المرأة والشمس الأدوار التصويريّة في هذه اللوحة النابضة، ويتكئ الشاعر في تصوير الشمس على التشبيه إذ يجعل من إشراق الشمس الذي يبثّ البهجة، يشبه إشراق المحبوبة زينب، والشاعر هنا يجعل جمال محبوبته مقياسا لجمال الشمس، فالمشبّه به دائما أقوى من المشبّه في عُرف البلاغيين وغيرهم، وهكذا يجعل الشاعر محبوبته تتفوق على الشمس في إشراقها وضيائها، وحتى يمنح الشاعر صورته المتحرّكة قدرا أكبر من الحركة يلجأ إلى التجسيم إذ يجعل الشمس تنزل إلى الأرض، وتترك أثر لونها المُذهّب عليها.

أمّا **البدر** فهو أيضًا ارتبط بالجمال كثيرًا عند شعراء ذينك القرنين، فهذا السريّ الرّفاء يجعل ظهور ممدوحه إيذانًا بأفول بدر السماء، يقول:

وَأغـــرّ مَـــا طَلَعَـــتْ أسِـــرّةُ وَجْهِـــهِ إلّا اسْتَسَـــــرّ البَـــــدْرُ قَبْـــــلَ سَـــــرَارِهِ[3]

---

[1] الخالدي، أبو بكر: **ديوان الخالديين**. ص22.

[2] العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله: **ديوان المعاني**. دار الجيل. د. ط. بيروت. د. ت. 360/1.

[3] الرفاء، السري: **الديوان**. ص209.

ويرسم السريّ هنا صورة نابضة لممدوحه إذ يعقد مقارنة بينها وبين البدر، فما يكاد يظهر الممدوح حتى يستتر البدر في غير موعد غيابه، وقد رفد الشاعر صورته بألفاظ حركيّة تمنحها حيويّة وتزيدها حركة: طلعت، استسرّ، سراره، كما استعان بمحسّن معنوي "الطباق" بين فعلين حركيين: طلعت، استسرّ، وقد أحسن اختيار ذينك اللفظين لما يكتنزان به من دلالات الحركة الهادئة التي تمنح الصورة اتّزانا ورقّة تتمثّل بظهور وجه الممدوح وأفول نور البدر، وقد حقّق الطباق تشويقًا وإثارة منحت الصورة قدرًا أكبر من الحيويّة والجمال.

وتعدّ **الأنهار** من مظاهر الكون الطبيعيّة التي جذبت اهتمام الشعراء في ذينك القرنين، فهذا كشاجم الرملي يصف نهر قويق قائلًا:

وَالنّهْـــــرُ بَـــــيْنَ اعْتِـــــدَالٍ مِـــــنْ سَـــــيْرِهِ أَوْ تَـــــأَوّدْ
كَـــــأَفْعُوَانَ تلَـــــوّى ثُـــــمّ اسْـــــتَوَى وَتَمَـــــدّدْ
كَـــــأَنّ فِيـــــهِ سُـــــيُوفًا مُهَنّـــــدَاتٍ تُجَـــــرّدْ
فَتَـــــارةً هِـــــيَ تُنضِـــــي وَتَـــــارةً هِـــــيَ تُغْمَـــــدْ[1]

إنّ حركة نهر قويق في استوائه وتمايله تماثل حركة الأفعوان الذي يتلوّى وسرعان ما يستوي ويتمدّد، وهذا التشبيه مستعار من الطبيعة للطبيعة ما يجعل المتلقي أمام صورة حسيّة بعيدة عن التكلّف، وحين يصف الشّاعر لمعان ماء النهر وقد سطعت عليه أشعة الشمس فإنّ يعقد مقاربة بين تلك الأشعة والسيوف التي تُسلّ وتغمد، فضياء الشمس يمنح ماء النهر لمعانا أمّا غيابه فيخفت ذلكم اللمعان والإشراق، وهكذا نجد الشاعر يحور للطبيعة المرة تلو الأخرى ليمنح صورته الحركيّة مصداقيّة أكبر.

وقد تناول الشعراء أيضًا **الغدير**، فرسموا له صورًا حركيّة حية، فهذا السريّ الرفاء يقول:

رُبّ صَـــــافٍ رَقْرَقَتْـــــهُ الـــــرْ رَيـــــحُ فِـــــي مـــــتْنِ صَـــــفَاةِ
عَبِـــــقٌ مـــــنْ جَـــــرّ أَذْيَـــــا لِ رِيَـــــاحٍ عَبِقَـــــاتِ[2]

[1] كشاجم، محمود بن حسين الرملي: **الديوان**. ص70-71.

[2] الرفاء، السريّ: **الديوان**. ص111.

ويرسم الشاعر هنَا صورة حيّة لصفاء ماء الغدير ورقّته، إذ تجعله حركة الرياح التي تهبّ عليه رقراقًا صافيًا، وتلك الرياح تنقل معها الروائح العطرة إلى الغدير فيصبح عبقًا بتلك الروائح، وما من شكّ أنّ الرائحة تتضافر مع عناصر الصورة الحركيّة لتزيدها قوة وألقا، وقد أحسن الشاعر اختيار اللفظ "رقرق" المكتنز بدلالات تكرير الصوت الذي من شأنه أن يقوّي الحركة ويلفت انتباه السامع.

ثانيا: عناصر الكون الصناعية "الطبيعة الصّناعيّة"

تعرّض الشعر العباسيّ إلى وصف عناصر الطبيعة الصناعيّة التي أبدعتها الأيدي الماهرة التي أهدت حضارتنا العربية أعظم المنجزات العمرانية، ولا شكّ أنّ العباسيين استفادوا من التمازج الحضاري مع الفرس وغيرهم ونقلوا عنهم بعض منجزاتهم الحضاريّة ومن ذلك: القصور والبرك وغيرها، ولا شكّ أنّ الشعر العباسي في القرنين الثالث والرابع الهجريين قد رسم صورًا حركيّة فريدة نادرة لتلك المعالم الحضارية الجديدة.

ومن ذلكم وصف علي بن الجهم للقصر الهاروني حيث يرسم له صورة حركيّة حافلة بكل أسباب الحياة، إذ يقول:

فَلَمّـــا رَأَيْنَـــا بِنَـــاءَ الإِمَـــامِ ... رَأَيْنَـــا الخِلَافَـــةَ فِـــي دَارِهَـــا
وَكُنّـــا نُعِـــدّ لَهَـــا نَخْـــوَةً ... فَطَأَمَنْـــتَ نَخْـــوَةَ جَبّارِهـــا
وَأَنْشَـــأتَ تَحْـــتَجّ لِلْمُسْـــلِمِينَ ... عَلَـــى مُلحِـــدِيهَا وَكُفّارِهَـــا
بَـــدَائِعَ لَـــمْ تَرَهـــا فَـــارِسٌ ... وَلَا الـــرّومُ فِـــي طُـــولِ أَعْمَارِهَـــا
صُـــحُونٌ تُسَـــافِرُ فِيهَـــا العُيُـــونُ ... وَتَحْسِـــرُ عَـــنْ بُعْـــدِ أَقْطَارِهَـــا
وَقُبّـــةُ مُلـــكٍ كَـــأنّ النّجُـــو ... مَ تُفْضِـــي إِلَيْهـــا بِأَسْـــرَارِهَا...
لَهَـــا شُـــرُفاتٌ كَـــأنّ الرّبِيـــعَ ... كَسَـــاهَا الرّيَـــاضَ بِأَنْوَارِهَـــا
نَظَمْـــنَ الفُســـيْفسَ نَظْـــمَ الحُلـــيّ ... لِعـــونِ النّسَـــاءِ وأَبْكَارِهَـــا
فهُـــنّ كَمُصْـــطَحِباتٍ بـــرَزْنَ ... بِفصْـــحِ النّصَـــارَى وَإِفْطَارِهَـــا[1]

[1] ابن الجهم، علي: **الديوان**. تحقيق: خليل مردم بك. ط1. دار الآفاق الجديدة. بيروت. د. ت. ص28-30.

لقد اتخذ الشاعر من وصف القصر وسيلة لمدح المتوكّل، وحشد الشاعر لوصفه أكبر قدر من طاقته الفنيّة، فوصف مظاهر الحضارة الجديدة، وكلّ ما يتصلّ بها من مباهج الترف والزينة، كما استغلّ عناصر الكون الطبيعيّة، وجعلها تتآلف مع عناصر الطبيعة الصناعيّة وتكملها في مشهد فنيّ بليغ كما سيظهر معنا.

إنّ الشاعر هنا يصف القصر الهاروني[1] وصفًا دقيقًا، يبث من خلاله الحركة في أجزائه، إذ يتفوق على مباني الفرس والروم، وهو هنا دون شكّ يهدف إلى الإعلاء من شأن ممدوحه، فكأنه يريد أن يقول: إنّ إنجازات الممدوح أعظم من إنجازات نظرائه من الفرس والروم، ولإقامة الحجة نراه يستعرض أبرز المظاهر العُمرانية التي تتجلى فيه، فنراه بداية يتحدث عن القُبّة التي تطاول النجوم في علوّها، وتستمع إلى أسرارها وهكذا يقيم الشّاعر بين قباب القصر والنجوم صلات هي أحلى ما يمكن أن يكون بين الإنسان والإنسان، أمّا صحون القصر فإنها تسافر فيها العيون ويسبح العقل في سمائها.

ثم يتحدث عن شرفات القصر التي زُخرفت بالفسيفساء الملوّنة، ونراه يقارب بين ضيائها وضياء الشمس ولمعان الذهب، حيث تمازجت فيها الأنوار، وهذا لا شكّ يضفي على الصورة قدرًا من الحيويّة والحركة، ويجعلها قريبة إلى الأذهان، ويسهم في قوة تأثيرها في المتلقي، فتغدو الصورة ضاجّة بأسباب السعادة والهناء[2].

ويلجأ الشاعر إلى الربيع فيستعير منه باقة الأزهار الجميلة ذات الألوان الزاهية، ويُحلّها محلّ الفسيفساء، وهكذا تغدو الصورة أكثر وضوحًا، وبذلك استطاع الشاعر المزج بين عناصر الطبيعة الحيّة والصناعيّة بطريقة سلسة لا يشوبها تعقيد ولا يعتريها غموض، ولا شكّ أنّه أحسن استغلال مظاهر الطبيعة ليبثّ القصر قدرًا أكبر من الجمال، ويضفي عليه هالة من السموّ تميّزه من غيره من القصور.

---

[1] قصر قرب سامرّاء، ينسب إلى هارون الواثق بالله، وهو على دجلة بينه وبين سامرّاء ميل وبإزائه بالجانب الغربي المعشوق.
*ينظر، الحمويّ، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي: **معجم البلدان**، د تح، دار صادر، ط2، بيروت، 1995، 388/5.

[2] ينظر: وهدان، ثروت: **وصف القصور في الشعر العباسي**، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، 2003، ص90-92.

وهكذا استطاع الشاعر أن يقدّم للقارئ لوحة فنيّة تنبض بالحركة المستمدّة من أجزاء القصر: القباب، والصحون، والشّرفات، وألوان الفسيفساء التي تشبه حليّ النساء، وقد أحسن الشاعر الجمع بين كل تلك الأجزاء، فغدت صورته تامّة تنبئ عن ذائقة شعريّة فريدة ومميّزة.

أمّا البحتري فيتعرّض في مدحه للمعتمد إلى وصف قصري المعشوق[1] والمشوق راسمًا لهما صورًا نابضة، يقول:

لا زَالَ مَعْشُـــوقُكَ يُســـقَى الحَيَـــا ... مِـنْ كُـلّ دَانِـي المُـزْنِ وَاهِـي الخُـرُوقْ
فَمَـــا خَلَوْنَـــا مُـــذْ رَأَيْنَـــاهُ مِـــنْ ... فَـــتْحٍ جَدِيـــدٍ وَزَمَـــانٍ أَنِيـــقْ
أَشْـــرَفَ نَظّـــارًا إِلَـــى مُلْتَقَـــى ... دِجْلَـــةَ يَلْقَاهَـــا بِوَجْـــهٍ طَلِيـــقْ
وَطَـــالَعَ الشّـــمْسَ عَلَـــى مَوْعِـــدٍ ... بِمِثْـــلِ ضَـــوْءِ الشّـــمْسِ عِنْـــدَ الشّـــرُوقْ
لَـــمْ أَرَ كَالمَعْشُـــوقِ قَصْـــرًا بَـــدَا ... لِأَعْـــيُنِ الـــرّائِينَ غَيْـــرَ المشُـــوقْ
فَـــذَاكَ قَـــدْ بَـــرّزَ فِـــي حُسْـــنِهِ ... سَـــبْقًا وَهَـــذا مُسْـــرِعٌ فِـــي اللّحُـــوقْ[2]

ينفتح الشاعر في لوحته السابقة وفي خضمّ مدحه للخليفة على وصف القصور، فيتناول بداية قصر المعشوق، ويرسم له صورة حركيّة ضاجّة بأسباب الحياة، تنشر البهجة والسرور في نفس الخليفة والحاضرين، بل في نفوس المتلقين من بعدهم، ومن هنا نشعر ونحن نقرأ أبياته أنّنا أمام قصر المعشوق، إذ استطاع أن ينقلنا إلى المكان وأدخلنا معه في مشاركة وجدانية، وما كان له أن يحقّق ذلكم التأثير لولا اتكاؤه على الصور الحركيّة.

يجعل الشاعر من قصر المعشوق وقد أطلّ على نهر دجلة شخصًا باسم الوجه طليق المحيّا، ولا يكتفي الشاعر بذلك بل يلجأ إلى عناصر الطبيعة الصامتة، فيختار الشمس ليشبه القصر بها في إشراقه ولمعانه، فما تكاد تنظر إليه حتى تتراءى لك صورة الشمس بخيوطها

---

[1] وهو اسم لقصر عظيم بالجانب الغربي من دجلة قبالة سامرّاء في وسط البرّية باق إلى الآن ليس حوله شيء من العمران يسكنه قوم من الفلّاحين إلا أنه عظيم مكين محكم لم يبن في تلك البقاع على كثرة ما كان هناك من القصور غيره، وبينه وبين تكريت مرحلة، عمّره المعتمد على الله.

*ينظر، الحمويّ، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي: **معجم البلدان**، 5/156-157.

[2] البحتري، الوليد بن عبيد: **الديوان**. 1/155-156.

الذهبية، وهكذا نجد الشاعر يحشد لصورته الحركيّة عناصر الطبيعة الحيّة والصامتة، ليمنح صورته قدرًا أكبر من الحيويّة والحركة.

وبعد أن يفرغ الشاعر من رسم صورته، يستحضر بخياله قصر المشوق، الّذي تهواه العيون وتميل إليه، فهو ذو حسن أخّاذ يميّزه عن سائر القصور، ويجعلها تحثّ الخطا للّحاق به في طريق الجمال، وهذا ما جرى مع قصر المعشوق الّذي أسرع ليلحق بنهر المشوق، ولا شكّ أنّ ذلكم السّباق بين القصور يجعلنا أمام صورة تموج بالحركة وتكتنز بدلالات الجمال.

أمّا ابن المعتز فقد وصف قصر الثّريا[1] وصفا يفيض حركةً وعطاءً، يقول:

حَلَلْتَ الثّرَيا خَيْرَ دَارٍ وَمَنْزِلِ فَلَا زَالَ مَعْمُوَرا وَبُورِكَ مِنْ قَصْرِ
وَبِنْيَانُ قَصْرٍ قَدْ عَلَتْ شَرفَاتُهُ كَصَفِّ نِسَاءٍ قَدْ تَربّعنَ فِي الأُزرِ
وَأَنْهَارُ مَاءٍ كالسّلاسِلِ فُجّرتْ لِتُرضَعَ أولادَ الرّيَاحِينِ وَالزّهرِ
وَمَيْدَانُ وَحْشٍ تَرْكُضُ الخَيْلُ وَسطَهُ فَيُؤخَذُ مِنْهَا مَا يَشَاءُ عَلَى قَدْرِ[2]

فيحشد ابن المعتز لصورته الحركيّة كلّ ما وقعت عليه عيناه من معالم الطبيعة الحيّة والصناعيّة، ويجعلها تتآلف لتشكيل صورة مؤثّرة، فتراه بداية يقارب بين شرفات القصر والنساء المتربّعات فوق الألحفة، ولا شكّ أن التشبيه يزيد الصورة الحركيّة قوة، ثم ينتقل للحديث عن الأنهار التي تحيط بالقصر ويتفجّر ماؤها ليسقي الرياحين والأزهار، وتراه يلجأ مرة أخرى إلى التشبيه إذ يجعل من الأنهار أمًّا ترضع صغارها، ما يزيد صورته وضوحًا ويكسوها جمالًا، ثمّ تجده يتحدّث عن ميدان الوحش المنتصب في ساحة القصر ويتراءى للمشاهد على هيئة خيول راكضة في سباق، وهذا من شأنه أن يبثّ الحياة في الجماد، فيحيل الساكن متحرّكًا، ويزيل الرتابة، ويبثّ في المشهد عنصر الإثارة والمتعة.

---

[1] والثريّا: أبنية بناها المعتضد قرب التاج، بينهما مقدار ميلين، وعمل بينهما سردابا تمشي فيه حظاياه من القصر الحسنيّ، وهي الآن خراب.

* ينظر، الحمويّ، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي: **معجم البلدان**،77/2

[2] ابن المعتز، عبد الله: **الديوان**. ص191-192.

ومن مظاهر الطبيعة الصناعية التي صوّرها الشعر العباسي في ذينك القرنين: **البرك**، ولعلّ تصوير البحتري لبركة المتوكّل يفي بالغرض ويقدّم صورة ناصعة عن عناية الشعر بذلكم المظهر الخلّاب، يقول البحتري:

يَـا مَـنْ رَأى البِرْكَـةَ الحَسْـنَاءَ رُؤْيَتُهَـا وَالآنِسَـــاتِ إذَا لَاحَـــتْ مَغَانِيهـــا
مَـــا بَـــالُ دِجْلَـــةَ كَـــالغَيْرَى تُنَافِسُـــها فِـــي الحُسْـــنِ طَـــوْرًا وَأَطْـــوَارًا تُبَاهِيهَـــا[1]

فيفتتح الشاعر وصفه للبحيرة بنداء لاهث يُدخل المتلقي في مواجهة تامّة مع البركة، وسرعان ما ينقله إلى أرض الحدث فيجعله أمام صبيتين تتنافسان في الجمال وتملأ الغَيرة قلب إحداهما، وسبيل الشاعر إلى ذلك أنسنة الطبيعة وتجسميها لتغدو البركة والنهر في سباق على عرش الجمال.

ثم يرفد البحتري المتلقي بمجموعة من الصور الحركيّة المتلاحقة التي تجلوها التشابيه والاستعارات والكنايات والمحسنات البديعية، فيقول:

كَأَنّمَـــا الفِضّـــةُ البَيْضَـــاءُ سَـــائِلَةً مِـــنَ السّـــبَائكِ تَجْـــرِي فِـــي مَجَارِيهَـــا
إذَا عَلَتْهَـــا الصَّـــبا أبْـــدَتْ لَهَـــا حُبُكًـــا مِثْـــلَ الجَوَاشِـــنِ مَصْـــقُولًا حَوَاشِـــيهَا
فَرَوْنَـــقُ الشّـــمْسِ أحْيَانًـــا يُضَـــاحِكُها وَرَيّـــقُ الغَيْـــثِ أحْيَانًـــا يُبَاكِيهَـــا
إذَا النّجُـــومُ تَـــرَاءَتْ فِـــي جَوَانِبِهـــا لَـــيْلًا حَسِـــبْتَ سَـــمَاءً رُكّبَـــتْ فِيهَـــا[2]

وهذه صورة تكتنز باللون والصوت والحركة والتشبيه، فماء البركة صافٍ كأنه الفضّة السائلة، والأمواج تتكسّر كلّما هبت عليها الريح فتغدو كالدّروع المصقولة، والشّمس أضحت إنسانًا يضاحك البركة بأنواره المنعكسة عليها، أمّا الغيث فيغدو دموع صَبٍّ منهمرة فوق البركة، وإذا تأمّلنا انعكاس النجوم في مائها نشعر أنّنا أمام سماء مركّبة في داخلها.

إنها صورٌ تموج بالحركة، وتدلّ على براعة في الوصف، ودقة في الاختيار، وهذا يدلّ على مقدرة شعريّة فريدة، جذبت المتلقي إلى النص، فاندفع يشارك الشاعر أحاسيسه ووجدانه، ويدخل معه في تجربته الشعريّة الزاخرة بالحركة.

---

[1] البحتري، الوليد بن عبيد: **الديوان**. 29/1.

[2] المصدر نفسه: 29/1.

الفصل الثاني

حركيّة صور أعضاء الجسد وصور أخرى

مدخل

الإنسان مخلوق اجتماعي يتفاعل مع محيطه ويتواصل مع الآخرين، ولا يستطيع العيش منفردًا، إذ لو فعل ذاك لجن وأصيب بالاكتئاب، وإزاء ذلكم كان لا بد للإنسان من الانجذاب إلى عالمه والاندغام فيه والتآلف معه، مستخدما حيال ذلك وسائل التواصل اللفظي وغير اللفظي، فكانت الكلمة والحركة والإيماءة والإشارة، ولم يتوان الإنسان عن توظيف تينك الوسيلتين اللفظية وغير اللفظية، في سبيل تواصله مع العالم، فتحقق له ما صبا إليه، فرفد العالم بما لديه من معرفة وخبرات، ورفده العالم المحيط بما يعوزه من معارف ومهارات وخبرات.

وبالعودة سريعا إلى الموروث اللغوي والبلاغي يتضح أنّ اللغتين كلتيهما تتآلفان وتتعاضدان لتعبرا عمّا في كينونة صاحبهما، يقول ابن جني: "وتزوي وجهك تقطّبه، فيغني ذلك عن قولك: إنسانا لئيما"[1]، ونفهم من قول ابن جني أنّ تعابير الوجه تفصح عن المراد فتغني عن الكلام، فتتعطل لغة اللسان وتحل محلها لغة الجسد، أمّا الجاحظ فنجده يقول: "ففي الإشارة بالطرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح مَرفق كبير، ومعونة حاضرة في أمور يسترها بعض الناس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس، ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص الخاص"[2].

وواضح من كلام الجاحظ أنّ البيان عنده يستغرق اللفظي وغير اللفظي، فيجمع إلى اللفظ الإشارة، وإلى الكلمة والعبارة الإيماءة، ويقرّر الجاحظ تلازم الإشارة والعبارة، واقترانهما معا، فأنطق الناس لا يستغني بمنطقه عن الإشارة، ومثّل على ذلك بأبي شمّر الذي كان إذا تكلّم لم يحرّك يديه ولا منكبيه، ولم يقلب عينيه، ولم يحرّك رأسه، وقد عيب عليه ذلك، فصار يحرك يديه[3].

أمّا القرآن الكريم فلا يقتصر على لغة الكلام بل يتجاوزها إلى لغة الجسد، فتراه يفيض بالشواهد الدالة على استخدام لغة الجسد في كثير من المواضع والمواقف، وبنظرة سريعة على

---

[1] ابن جني، أبو الفتح: **الخصائص**. تحقيق محمد علي النجار. المكتبة العلمية. بيروت. د. ت. 371/2

[2] الجاحظ، عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**. دار الهلال. د. ط. بيروت. 1423هج1. ص78

[3] ينظر: عرار، مهدي: **البيان بلا لسان**. ص79

بعض سور القرآن الكريم وآياته يتضح أنّ تلك اللغة ماثلة مؤدية المعنى على أكمل وجه وأتمه، والقرآن الكريم لم يترك حركة من حركات الجسد إلا ووظفها لتكون لغة دالة على معان متعددة، ولم يغفل الإشارات ولا الإيماءات، وأبدع في شرح دلالاتها وتوضيح مقاصدها، فأفصحت عن مراد مقصود، مكونة لغة غير ناطقة، تصطف جنبًا إلى جنب مع لغة الكلام.

فعلى سبيل المثال لا الحصر، تناول القرآن الكريم العين في حالاتها المختلفة، فحدثنا عن العين الخائفة، والخائنة، والطامحة، والمزدرية، والباكية، وعن العين الباكية يقول سبحانه: {وَلَا عَلَى ٱلَّذِينَ إِذَا مَآ أَتَوۡكَ لِتَحۡمِلَهُمۡ قُلۡتَ لَآ أَجِدُ مَآ أَحۡمِلُكُمۡ عَلَيۡهِ تَوَلَّواْ وَّأَعۡيُنُهُمۡ تَفِيضُ مِنَ ٱلدَّمۡعِ حَزَنًا أَلَّا يَجِدُواْ مَا يُنفِقُونَ}[1].

فهذه الآية تدل على الحزن العميق الذي استولى على ذلكم النفر من الصحابة الذين لا يستطيعون المشاركة في الجهاد، ولا شكّ أنّ للبكاء من التأثير ما يفوق أي كلام يمكن أن يقال[2]، فعندما تيقن هؤلاء النفر أنّهم سيحرمون من نيل شرف المشاركة في الجهاد لقلة ذات اليد، حارت ألسنتهم فنطقت عيونهم بدموع أبلغ من كل اللغات، فنالوا شرف الذكر في كتاب رب الأنام ليخلد ذكرهم، وما ذاك إلا لصدقهم مع ربهم ونبيهم وأنفسهم.

وصفوة القول إنّ حركات الجسد أخذت حيّزًا واسعًا في تراثنا الدينيّ، والبلاغيّ، والنقديّ، والأدبيّ، فغدت لغة قائمة بذاتها، ومن هنا لجأ الشاعر العباسيّ في القرنين الثالث والرابع الهجريّين إلى تلك اللغة، ووظّفها في نصّه الشّعريّ، مما أتاح له المجال لتكوين صور حركيّة مؤثّرة ومكتنزة بالجمال.

---

[1] التوبة: آية 92

[2] ينظر: القرطبي، محمد بن أحمد: **الجامع لأحكام القرآن**. تحقيق: عبد الرزاق المهدي. د. ط. بيروت، دار الكتاب العربي. 2006، 421/14

المبحث الأوّل

حركيّة صورة أعضاء الجسد

لقد استوقفت حركات الجسد الشاعر العباسيّ، ورأى فيها المعادل الموضوعيّ لحالته النفسيّة الداخليّة، فغدت العين الباكية تفصح عن ألمٍ داخليّ عظيم، واليد الملوّحة للمحبوب الرّاحل تخبر عن حبّ تعجز الكلمات عن إبانته، وينسحب هذا على أعضاء الجسد الأخرى، ولمّا كان الشّاعر العباسيّ في القرنين الثالث والرابع الهجريّين حريصا على تشكيل صورة حركيّة نابضة، فقد لجأ إلى تلكم الحركات الجسديّة الصامتة لتكون خير معين له في تشكيل صورته المتحرّكة.

وبالنظر إلى الصّور الحركيّة التي أبدعها الشّعراء العباسيّون في القرنين الثالث والرابع الهجريّين، يتضح أنها تتوزّع في ثلاثة مطالب رئيسة على النحو الآتي:

المطلب الأوّل: حركيّة صورة العين

العين هي الملك الذي يتربع على عرش لغة الجسد وحركاته المختلفة، فهي تحمل كثيرا من الدلالات فهناك العين الشّاخصة، والخائفة، والطامحة، والحذرة، والضاحكة، والعاشقة المستهامة، والحزينة الباكية...، و"**العين باب القلب فما كان في القلب ظهر في العين**"[1]، ولبيان مدى صدق هذا القول تكفي نظرة سريعة إلى عيون العشّاق لتخبر عمّا حلّ بقلوب أصحابها من وجد وهيام، وذل وانكسار، وشوق واتّقاد.

لقد أدرك الشّاعر العباسيّ أهميّة العين ودورها الرئيس في تشكيل صورته الحركيّة، فألحّ على استحضارها في كثير من المواضع، فعند عليّ بن الجهم فإنّ العين تسحر النّفس، فتربك الشّاعر وتجعل الأفكار والمسافات تتزاحم عليه، حيث يقول:

عيونُ المَها بين الرّصافةِ والجِسرِ ... جَلبْنَ الهوى مِن حيثُ أَدري وَلا أَدري
أعدْن ليَ الشّوقَ القديمَ ولمْ أكنْ ... سلوْتُ ولكنْ زدْنَ جمرًا على جَمْرِ
سَلمنَ وأسلمنَ القلوبَ كأنّما ... تُشكّ بأطرافِ المُثقّفة السّمرِ[2]

[1] ابن عبد ربه، أحمد بن محمد: **العقد الفريد**. تحقيق مفيد قمحية. ط1. دار الكتب العلمية. بيروت. 115/2.

[2] ابن الجهم، علي: **الديوان**. ص 252.

إنّ عيون المها الجميلة ذهلت الشاعر، وجعلته يرتدّ بمخيّلته إلى الزمن الماضي، فيتذكّر عيون محبوبته البعيدة، فتنبعث الأشواق في قلبه من جديد، ويزداد لوعة وحنينًا فيغدو كمن يتقلّب على جمر، والشّاعر لم ينس محبوبته يومًا، لكنّ عيون المها جعلته يشعر أنه ينظر إلى عيون محبوبته، وأنّها ماثلة أمامه، رغم اشتطاط المسافات بينهما، وكأنّ الشاعر يتخذّ من المها معادلًا موضوعيًّا لتلك المحبوبة البعيدة لعلّه يجد إلى وصالها سبيلًا ولو كان ذلك محض خيال.

ومهما يكن من أمر فإنّ الشاعر قد استطاع أن يزوّد المتلقّي بصورة حركيّة فريدة، تتخذّ من العيون أساسًا لها، فعيون المها في سحرها وجمالها، تجلب الهوى، وتأسر القلوب، وتفعل فعلها في نفس الشّاعر، فكأنها الرّماح الّتي تتراصّ في قلبه، ولا شكّ أنّ حركة الرّماح تزيد من وهج الصّورة وتقرّب المعنى الّذي رمى إليه الشّاعر.

والعين عند عليّ بن الجهم قد تكون فاضحة كاشفة للسرّ، وفي ذلك يقول:

خَليليّ ما أَحلى الهَوى وأمَرّهُ ... وأعلَمني بِالحلوِ منهُ وبالمُرِّ
بِما بينَنا من حُرمةٍ هل رأيتُما ... أرقَّ منَ الشّكوى وأقسى منَ الهَجرِ
وأفضحَ من عينِ المُحبِّ لسرِّهِ ... ولا سيّما إنْ أَطلَقتْ عَبرةً تجري[1]

إنّ الشّاعر هنا يخاطب خليلين على عادة الشّعراء القدماء، فتراه يسترسل في بثّ شكواه لذينك الرفيقين، شاكيًا لهما من الهجر وألم الفراق، بعد ذلك وجدنا الشاعر يقرّ لرفيقيه حقيقة مفادها أنّ عينَ المحبّ تفضحه وتكشف سرّه حتى وإن لم ينبس ببنت شفة واحدة، وممّا يزيد من انكشاف المُحبّ تلك الدموع التي تجود بها عينه، فتجري على وجهه مفصحة عن حاله دون أن يتكلّم، ولا شكّ أنّ جريان الدموع على الخدود يزيد من حركيّة الصورة.

والعين هنا تغدو واشيًا يترصّد حالة المحبّ، ويكشفها للآخرين، ومع ذلك فإنّ العين هنا ليست عين سوء، بل هي عين خير، تريد أن تجعل صاحبها في اتّصال مع العالم الخارجيّ، حتى يشاركه أحزانه ووجدانه، وهنا تكمن قيمة تلك الصورة الحركيّة، إذ تنقل عالم الشاعر الدّاخلي إلى العالم الخارجيّ ومن ثمّ تقيم علاقة تشاركيّة بينهما.

[1] ابن الجهم، علي: **الديوان**: ص 252.

والعينُ عند علي بن الجهم لا تهدأ ولا تنام طالما كان المحبوب بعيدًا، وفي ذلك يقول:

سَلِ الدّمعَ عَن عَيني وعَن جَسدي المُضنى وهــلْ لقيــتْ عَينــايَ بعــدَكم غُمضــا[1]

فيقيم الشّاعر بداية حوارا افتراضيًّا بين محبوبته ودموعه التي تخبر تلك المحبوبة عن حال الشّاعر، وجسمه المتعب المضنى من الفراق، ثم ترى الشاعر يحاول أن يصارح المحبوبة بما يحدث معه في غيابها: فهو لا ينام، ولا تغمض له عين، ولكنّ الشاعر لم يذكر ذلك المعنى صراحة، بل ترك المجال لعينيه لينطقان بما يريده، ويفصحان عن حال صاحبهما، وكأنّي بالشاعر يتخّذ من العين دالّا على حاله، فتراه ينسحب من المشهد معطّلًا لغة الكلام، تاركًا المجال لعينيه كي يبينا عمّا يحلّ به من ضنًى وأرق في غياب المحبوبة، وهذه الصّورة الحيّة النابضة التي رسمها الشّاعر لعينيه وهما يجافيان النّوم، تسهم في التعبير عن حالته وتترك أثرًا في نفس المحبوبة فتستعطفها، وهي على أيّ حال صورة بليغة تجذب المتلقّي، وتجعله يحسّ بما يحسّ به الشّاعر.

أمّا البحتري فتجده يرسم صورة نابضة للدموع المنسكبة من العيون يوم الفراق، إذ ترى الشاعر يطلق العنان لدموعه حسرة على المحبوبة الراحلة، حيث يقول:

تَيّمتــــهُ صَــــبابةٌ واشــــتياقٌ وشــــجاهُ يــــومَ الفــــراقِ الفــــراقُ
ســــاعدتهُ علــــى البُكــــا عَبَــــراتٌ ســــاعدتْها فــــي فيضــــها الآمــــاقُ
أطلقــــتْ دمعــــةَ المــــدامعِ لمّــــا جــــدّ للبــــينِ رحلــــةٌ وانطــــلاقُ[2]

فيصوّر الشاعر هنا مشهد وداع المحبوبة، وهومشهد تتوارى فيه لغة الكلام، وتسدّ مسدّها لغة الجسد، إذ لا يقوى المُحبّ على الكلام، فيلجأ إلى اللغة الصامتة، والبحتري هنا يجسّد تلك الحقيقة، فتراه يائسًا حزينًا يضنيه ألم الفراق، ثمّ تراه بعد ذلك باكيًا تجري دموعه في مآقيه سريعةً، وكأن المآقي تدفعها دفعًا فتساعدها على الجريان، فالشاعر هنا يضع المتلقّي أمام صورة حركيّة للدّمع المنطلق من العيون يوم الفراق، وممّا ساعد الشّاعر على تشكيل صورة تموج بالحركة هو قدرته على اختيار الألفاظ التي تحمل دلالات الحركة: فيضها، أطلقت، انطلاق.

---

[1] ابن الجهم، علي: **الديوان**: ص48.

[2] البحتري، الوليد بن عبيد: **الديوان**. 38/2.

وفي مشهد قريب من سابقه تجد البحتري يقول:

تعـــودُ عوائـــدُ الـــدّمعِ المُـــراقِ عَلـــى مـــا فـــي الضّـــلوعِ مِـــن احتـــراقِ
لَقـــدْ رأتْ النّـــواظرُ يـــومَ سُـــعدى زئـــالًا تُســـتهلّ لـــه المـــآقِي
بأنفـــاسٍ تُرقّـــى عَـــن دَخيـــلٍ الجـــوى حتّـــى تَعَلّـــقَ فـــي التّراقِـــي[1]

إنّ الشّاعر هنا يصف مشهد وداع سُعدى، إذ رأت عيونه يوم ذاك الفراق زوالا للمحبوبة يستحقّ أن تجري له الدّموع في المآقي، تصحبها أنفاسٌ حرّى تنبئ عن أمر عظيم، وقد عبّر الشّاعر عن ذلكم المعنى بصورة نابضة.

إنّ تلكم الصّورة تعتريها الحركة من بدايتها إلى نهايتها، فنرى دموع الشّاعر تسيل، وأنظاره تتّجه صوب محبوبته الرّاحلة، ليعود الدّمع مرة أخرى إلى الجريان، وهكذا وضعنا الشّاعر أمام صورة حركيّة يخيّم عليها الصّمت، ويسودها الانفعال الهادئ الّذي يتلاءم مع الحدث، وهكذا تظهر الصورة الحركية بين هدوء وتوتر يسهم في زيادة فاعليتها ويزيدها قوة.

ويلتفت البحتريّ إلى نظرة العاشق وما تجنيه على قلبه، إذ يقول:

نظـــرتُ وكَـــمْ نظـــرتُ فأقصـــدَتْني فَجـــاءتْ البـــدورُ علـــى الغُصـــونِ
وَرُبّـــتَ نَظـــرةٍ أَقلَعـــتُ عَنهـــا بِسُـــكرٍ فـــي التّصـــابي أو جُنـــونِ
فَيَـــا للهِ مَـــا تَلقَـــى القُلـــوبُ الهـــوائمُ مِـــنْ جِنايـــاتِ العُيـــونِ[2]

والشّاعر هنا يقدّم صورة لنظرات المحبوبة الّتي أسرت فؤاده، فزادت من تعلّقه بها، فلم يستطع منها فكاكًا، ثمّ عقد مقاربة بين العيون والجناة، فالعين بسحرها تجني على قلب العاشق، وهكذا فإنّ الشاعر ينقل كلّ تلك المشاهد بدقّة متناهية، ويلبس تلك المشاهد ثوب الحركة، إذ إنّ الصّورة الحركيّة ترافق تلك المشاهد وتبثّ فيها شيئًا من التوتّر والترقّب عند المتلقّي، ليعرف ما الذي سيحدث مع الشّاعر، وهذا من شأنه أن يكسب النّص قوة تأثيريّة أكبر.

---

[1] البحتري، الوليد بن عبيد: **الديوان**، 200/1.

[2] المصدر السابق: ص133.

ويصوّر ابن الرّومي العين اللّحوحة قائلا:

ليـــــتَ شِـــــعري إذا أَدامَ إليهـــــا كـــــرّةَ الطّـــــرفِ مُبـــــدئٌ وَمُعيـــــدُ
أَهـــيَ شـــيءٌ لا تَســـأمُ العـــينُ منـــهُ أَم لَهـــا كـــلَّ ســـاعةٍ تَجديـــدُ[1]

إنّ المحبوبة تجذب نظر الشاعر إليها فلا يكاد يرفع عنها طرفه حتى يعيده مرة أخرى، فهي عنده شيءٌ لا تسأمه العين ولا تملّ من النّظر إليه، فكأنّها متجدّدة، في كل لحظة تزداد ألقًا وجمالًا، وهذا من شأنه أن يزيد من تعلّق الشّاعر بها، فيرسل النّظرات تترى إليها، ولا شكّ أنّ الشّاعر قد منح صورته حركة تضفي على الصورة شيئًا من التّرقّب، ممّا يجعل المتلقّي في حالة انتظار لما سيحدث، وهذا بدوره يدفعه إلى متابعة النصّ والانغماس فيه، وهكذا نجد الشّاعر قد أحسن توظيف المفردات بما يخدم صورته ويكسبها حيويّة وتأثيرًا.

أمّا الصّنوبري فإنّه يرسم صورة حركية للعين الضّارة النّافعة في آن واحد، ولم تكن تلك العين سوى عين المحبوبة، وفي ذلك يقول:

أَشـــكو هَـــواكِ إليـــكِ شَـــكوى مُـــدنَفٍ عَـــدِمَ الكَـــرى فَجُفونُـــه مَـــا تَهجَـــعُ
صَـــبٌّ أَضـــرّ بـــهِ الهَـــوى فَفـــؤادُه مِـــن جَهـــدِ حُبّـــكِ مُســـتَهامٌ موجَـــعُ
يـــا مَـــن تَضُـــرّ العـــالمينَ بِطرفِهـــا وَإذا تُـــرادُ لِـــدفعِ ضُـــرٍّ تَـــدفعُ
كيـفَ احتيـالُ فتًـى ضَـعيفٍ جسـمُهُ فـــيمَن يضـــرُّ بِناظِريـــهِ وَيَنفـــعُ
وَلقـــدْ مَـــلأتِ القلـــبَ منـــكِ مَحبّـــةً وَهـــوًى فَمـــا لِســـواكِ فيـــه مَوضِـــعُ[2]

ولا شكّ أنّ الشّاعر قد أضناه الحبّ، وحرمه النّوم، فلجأ إلى مصارحة محبوبته بما حلّ به لعلّها تطفئ لهيب الشّوق في قلبه، ثم رأيناه يخاطبها دون استخدام اسمها أو لقبها أو كنيتها كما هو متعارف عليه بل خاطبها بقوله: يا من تضرّ العالمين بطرفها...، وما ذاك إلّا لإظهار سحر عيون المحبوبة، وبيان أثرها في النّفوس.

---

[1] البحتري، الوليد بن عبيد: **الديوان**، 495/1.

[2] الصنوبري، أحمد بن محمد بن الحسن الضبي: **الديوان**. ص338.

إنّ الصورة الحركيّة التي رسمها الشّاعر في لوحته السّابقة تتّكئ على إيحاءات العين المتمثّلة بجلب الضرّ والنّفع، وحتّى تكون الصّورة الحركيّة تامّة فقد وظّف لها الشّاعر الأفعال المضارعة التي تمنح الصّورة قدرًا أكبر من الحركة، وكذلك مال الشاعر إلى المحسّنات المعنويّة فوجدناه يوظّف المقابلة، ولم يتوان الشاعر عن رفد صورته ببعض الألفاظ الدّالة على الحركة، وهكذا استطاع الشّاعر أن يزوّد المتلقّي بصورة حركيّة بليغة.

وهذا أبو الطيب المتنبي يقول في مدح مساور بن محمّد الروميّ:

فَيـــدٌ مُســـلّمةٌ وطَـــرفٌ شـــاخِصٌ وحَشًـــى يَـــذوبُ وَمَـــدمَعٌ مَســـفوحُ[1]

إنّ المشهد الّذي يعرضه المتنبّي أمام القارئ هنا مشهد صامت، تعتريه مجموعة من الإيماءات الجسديّة التي تعبّر عن الحدث بدقة فائقة، حيث يصف مشهد الفراق والوداع بين الأحباب، وفي مثل ذلكم المشهد تغيب لغة الكلام المنطوقة، فتحلّ محلّها إيماءات أجزاء الجسد: اليد، والطرف، والدمع، ولو دقّق المتلقي النظر في ذلك المشهد لوجد الطّرف ثابتًا لا يتحرّك، وهذا من شأنه أن يجعل الصّورة الحركيّة هادئة لا تبعث الحيويّة في النّص، وهذا يتناسب مع مشهد الوداع، ولكنّ الشّاعر التفت إلى ذلكم الهدوء فحاول أن يبعث فيه شيئا من الحركة والحيويّة، فقال: ومدمع مسفوح، ولا شكّ أنّ حركة الدّمع وجريانه على الخدّ زادت من ألق الصّورة، وبثّتها حيويّة، وضمّنتها قوة تأثيريّة عظيمة.

والعينُ عند المتنبي تحمل دلالات متنوّعة منها: الطّرف المشير، إذ تحدّث عنه قائلا:

وأدّبهـــا طـــولُ القتـــالِ فَطرفُـــهُ يُشـــيرُ إليهـــا مِـــن بعيـــدٍ فَـــتَفهمُ
تُجاوبُـــهُ فِعـــلًا وَمـــا تَســـمعُ الـــوحْيَ ويُســـمِعُها لَحْظًـــا ومـــا يَـــتكلّمُ[2]

فيصف الشّاعر هنا خطابًا وحوارًا يدور بين الممدوح وخيله في مشهد صامت، فالخيل قد تأدّبت بسبب تمرّسها في ساحات القتال، والممدوح هو من تولّى تدريبها وترويضها، ولكنّ تدريبه

[1] المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان**. ص67.

[2] المصدر السابق: ص305.

لها تمّ دون كلام منطوق، إذ اكتفى بالإشارة إليها بطرفه لتفهم عليه فتجيب طلبه بفعلها، وهو كذلك يوصل طلبه إليها بإشارة عينيه، وحتّى تكون الصّورة الحركيّة مفعمة بالحيويّة فقد كثّف الشاعر من حضور الفعل المضارع في صورته فوجدنا يكرّره ستّ مرّات، وهذا من شأنه أن يكسب الصّورة قدرا أكبر من الجمال، ويزيد من ألقها وقوّتها التأثيريّة.

وهكذا ظهر لنا جليّا من استعراض النّصوص السّابقة أنّ الشّعراء قد رصدوا للعين حركات متنوّعة، لكلّ منها دلالة قد تكون مقصودة أو عفويّة، فوجدنا للعين لغة بحد ذاتها دون إفصاح بكلام أو قول يدلّ عليها.

المطلب الثّاني: حركيّة صورة الوجه

وينضوي تحته عدد من الأعضاء، ناهيك عما يكتنفه من هيئات ودلالات يتخذها حسب الموقف الذي يمر به، ومن هنا عُدّ الوجه من أهم أعضاء الجسد في عملية التواصل غير اللفظية، وربما هذا ما حدا بابن جني أن ينقل لنا عن أحد أشياخه بأنه لا يحسن أن يكلّم إنسانا في الظلمة[1].

والوجه يكشف عما يعتور نفس صاحبه من خجل، أو خوف، أو غضب، أو فرح، فلكل واحد من هذه الأحوال لونٌ مخصوصٌ يظهر في الوجه دون البدن[2]، وإلى هذا ذهب من قبل فخر الدين الرازي عندما قال: " الأحوال الظاهرة في الوجه قوية الدلالة على الأخلاق الباطنة"[3].

ولبيان أهمية الوجه في التواصل مع الآخرين حسبك أن تنظر إلى وجه مكلوم، ليحدثك عما تنوء بحمله الجبال، أو تنظر إلى وجه فقير ضاقت به السبل، ليحدثك عن فقره وعوزه، بل حسبك أن تنظر إلى وجه أم لتقرأ من تفاصيله أعذب قصائد الحب والحنان، التي قلّما جادت بها قرائح الشعراء.

---

[1] ابن جني: **الخصائص**، 248/1.

[2] ابن أبي طالب الأنصاري، أبو عبد الله محمد: **السياسة في علم الفراسة**. دار المحجة البيضاء للطباعة والنشر. د. ط. 2005 ص58.

[3] فخر الدين، محمد الرازي: **الفراسة دليلك لمعرفة أخلاق الناس وطبائعهم**. تحقيق مصطفى عاشور. د. ط. مكتبة القرآن. القاهرة، د. ت. ص82.

والوجه هو الأداة الرئيسة في التواصل والتراسل الجسديّين في الأدب العربيّ عامَة والشّعر الغزليّ خاصة، وهو "المُحتَكم الرئيس في الإبانة وتعيين المقاصد الجوّانيّة، وهو... مشتمل على جوارح أخرى تقع فيه، وأهمّها العينان، والحاجبان والفم"[1]، وقد تنبّه الشعراء العباسيّون في القرنين الثالث والرابع الهجريين للوجه وأهميّته، فأولوه عناية واهتمامًا كبيرين، ووظّفوه في أشعارهم، واتّكأوا عليه في رسم صورهم الفنيّة المتحرّكة.

ونجد صريع الغواني يمزج بين الوجه المبتسم والمتجهّم، في قوله:

شَـــكَوتُ إليهـــا حُبَّهـــا فَتَبَسّـــمتْ وَلَـــم أرَ شَمسًـــا قَبلَهـــا تَتَبسّـــمُ
فَقُلـــتُ لَهـــا جُـــودي فَأبْـــدَتْ تَجَهُّمًـــا لِتَقْتُلَنـــي يـــا حُســـنَها إذْ تَجَهّـــمُ[2]

إنّ الشّاعر هنا يشكو لمحبوبته ما ذاقه من ألم الحبّ، فتردّ عليه بابتسامة تجعله ينسى تلك اللّوعة، فنراه ينتقل مباشرة إلى تشبيه تلك الابتسامة التي ارتسمت على وجه المحبوبة بالشّمس، وفي مقاربة الشّاعر بين المحبوبة والشّمس بثٌّ للحيويّة في الصورة الحركيّة، فمن شأن التّشبيه أن يزيد الصورة قوة وجمالًا، وهكذا استطاع الشّاعر أن يرسم لوجه المحبوبة المبتسم صورة حركيّة نابضة.

ومن الظّاهر أنّ الشاعر بعدما رأى ابتسامة محبوبته طمع بأن تجود عليه بقُبلةٍ أو عناقٍ، فطلب منها ذلك، ولكنّها تمنّعت عليه، وصدّته بتجهّم وجهها، فكان التجهّم إيحاءً بالرفض دون كلام، ولكنّنا نرى الشّاعر مفتونًا بذاك التّجهُم، فالمحبوبة تسحره في كلّ حالاتها، وهكذا نرى أنّ الشّاعر قد رسم لوجه المحبوبة صورتين متحركتين: صورة الوجه المبتسم، وصورة الوجه المتجهّم، وهما صورتان متناقضتان توحيان بدلالتين مختلفتين، ممّا يحقّق عنصر التّشويق عند القارئ، وقد رفد الشّاعر صورته بتلك بمجموعة من الأفعال المضارعة التي تمنح الصّورة حركة أكبر، وتصبغها بصفة الاستمراريّة.

---

[1] عرار، مهدي: **البيان بلا لسان–دراسة في لغة الجسد**. ص277.

[2] ابن الوليد، مسلم: **الديوان**. ص178.

أمّا عليّ بن الجهم فإنّه يرسم صورة للوجه في حالة الخجل، فنراه يقول:

طَلَعــــتْ فَقــــالَ النّــــاظِرونَ إلـــــى تَصــــــــويرِها مــــــــا أَعظَــــــــمَ اللهَ
وَدَنــــتْ فَلمّــــا سَــــلّمَتْ خَجِلَــــتْ والتــــــــفَّ بالتّفّــــــــاحِ خَــــــــدَّاهَا[1]

ولا شكّ أنّ الوجه يوحي بدلالات تعكس الحالة النفسية الدّاخليّة للشخص، وهذا ما رأيناه مع محبوبة الشّاعر حين دنت منه وسلّمت عليه، حيث احمرّ خداها من شدّة الخجل، فظهر وجهها وكأنه يلتفّ بالتّفاح الأحمر، وهنا نرى الشّاعر قد وظّف عاملين مهمّين من عوامل تشكيل الصّورة الحركيّة وهما: اللّون، والتّشبيه، فوجدناه يستخدم اللّون الأحمر للدّلالة على الخجل وهذا اللّون غالبا ما يستخدم في الحُبّ، وممّا زاد من قوة الصّورة أيضًا لجوء الشاعر إلى التشبيه إذ رأيناه يعقد مقارنة جميلة بين خدود المحبوبة المحمرّة من الخجل، والتّفاح الأحمر، وهذا يضفي على المحبوبة جمالًا، ويزيد صورته ألقًا وبهاءً.

ويلتفت علي بن الجهم إلى الوجه الوقح، فيصفه قائلًا:

إذا رُزِقَ الفَتــــى وَجْهًــــا وَقَاحًــــا تَقلّــــبَ فــــي الأُمــــورِ كَمــــا يَشــــاءُ
وَلــــمْ يَــــكُ للــــدَّواءِ وَلا لشــــيءٍ يُعالِجُــــهُ بِــــهِ عَنــــهُ غَنــــاءُ
وَرُبّ قبيحَــــةٍ مــــا حــــالَ بَينــــي وَبَــــينَ رُكوبِهــــا إلّا الحَيــــاءُ[2]

إنّ الشّاعر هنا يغدو مصلِحًا اجتماعيًّا، يحثّ على الأخلاق الحميدة ومنها: الحياء، وينهى عن مساوئ الأخلاق ومنها: الوقاحة وقلّة الحياء، ومن الظّاهر أنّ الحياء أو عدمه يظهر أثرهما بيّنًا في الوجه، فنستطيع أن نلمح في الوجه دلالات الخير والشرّ، ولا شكّ أنّ الشّاعر وهو يرسم صورته كان يدرك ذلك، إذ جعل من صاحب الوجه الوقح يتقلّب في الأمور كما يشاء، فيفعل ما يريد من مساوئ دون أن يخجل، ثمّ نجد الشاعر يؤكّد جازمًا أنْ لا دواء لقلة الحياء، ومن ثَمّ نراه يخبرنا أنّ ما يمنعه عن الأفعال القبيحة هو الحياء، وهكذا رسم الشّاعر للوجه صورة حركيّة دقيقة، إذ جعل من الوجه المُحرّك الرئيس لأفعال الجسد، فإذا ما كان ذلكم الوجه وقحًا أطلق

[1] ابن الجهم، علي: **الديوان**. ص190
[2] المصدر السابق: ص 104

العنان لصاحبه كي يصول ويجول في فعل القبائح، وكذلك جعل من الوجه كابحا أفعال السوء، فإذا ما اتّصف صاحبه بالحياء كانت أفعاله محمودة، ومن هنا نجد أنّ الوجه يغدو مصدر حركة الجسد وأفعاله.

ويجمع البحتري بين طلاقة الوجه ومهابته، فنراه يقول في مدح المتوكّل:

إذا شَـــرَعوا فـــي خُطبَـــةٍ قَطَعَـــتْهُم جَلالـــةُ طَلَـــقِ الوَجـــهِ جانِبُـــهُ سَـــهْلُ
وَإن نَكَسُـــوا أَبصـــارَهُم مِـــن مَهابَـــةٍ وَمـــالوا بِلَحْـــظٍ خِلـــتَ أَنّهُـــم قَبـــلُ[1]

إنّ الشّاعر هنا يرسم صورة حركيّة لوجه الخليفة المتوكّل، فإذا أطلّ الخليفة بوجهه على الحضور، شغلتهم صورة وجهه المشرق عن الحديث، فانقطعوا عن الكلام، وهنا يظهر جليّا أثر إيماءة الوجه وحركته في الآخرين، ولكنّ ذلكم الوجه في مواقف أخرى يمتلئ هيبة وجلالًا، فيجعل الآخرين يكسرون أبصارهم ويبدون كأنّهم مصابون بالحول فلا ينظرون إليه وما ذاك إلّا لهيبته، وهكذا استطاع الشّاعر أن يرسم لوجه الخليفة صورة مفعمة بالحركة، ومكتنزة بالدّلالات، وقد رفد الشّاعر صورته بتلك بمجموعة من الألفاظ الدّالة على الحركة، ممّا منح الصّورة شيئًا من القوة والتأثير.

أمّا ابن الرّومي فإنّه يلتفت إلى الخدود التي تزيّن الوجه، فيصوّرها قائلًا:

وَزَهاهـــا مِـــن فَرعِهـــا وَمِـــنَ الخَـــدّيْنِ ذاكَ السّـــوادُ والتّوريـــدُ
فَهـــيَ بَـــردٌ نَجِـــدها وَسَـــلامٌ وَهِـــيَ لِلعاشِـــقينَ جُهْـــدٌ جَهيـــدُ
أَوْقَـــدَ الحُسْـــنُ نـــارَهُ فـــي وَحيـــد فَـــوقَ خَـــدٍّ مـــا شـــانَه تَخديـــدُ[2]

إنّ محبوبة الشّاعر جميلةٌ ومصدر جمالها ذاك التّوريد الذي يرتسم على خدّيها، وهذا التّوريد هو الّذي يبثها سحرًا، ويزيدها ألقًا، فيجعلها بردًا وسلامًا لمن قرّبته منها، وعذابًا لِمن وقع في حُبّها، ومن ثَمّ وجدنا الشّاعر يعود إلى وصف الخدود ثانية، إذ جعل الحسن يشتعل اشتعالًا بخدي وحيد، "وهي صورة تخرج عن المألوف، فتتخطّى حدقة الشاعر، لتجسّد اللّمعة البعيدة

[1] القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الأنصاري: **زهر الآداب وثمر الألباب**. دار الجيل، د. ط. بيروت. د. ت. 108/1
[2] ابن الرومي: **الديوان**. 493/1

الجميلة في خاطره، لكنّه بعد أن أشعلَ النّار في خدي وحيد عاد وأطفأها في عجز البيت"[1]، وهكذا نجد الشّاعر يخلق حالة من التوازن في الحركات الظّاهرة على خدّ محبوبته، إذ بدأت الحركة مضطربة عارمة، وسرعان ما هدأت وسكنت، وهذا من شأنه أن يجعل الصورة الحركيّة تأخذ من الهدوء والتوتّر، وفي ذلك تحقيق لعنصر التشويق والإثارة عند المتلقّي.

أمّا ابن المعتز فيقيم حوارًا بين خدّه وخدّي محبوبته، وهو حوار صامت مليء بدلالات الحركة، إذ يقول:

صِـــلْ بِخَـــدّي خَـــدّيكَ تَلْـــقَ عَجِيبًـــا مِـــنْ مَعـــانٍ يَحـــارُ فيهـــا الضّـــميرُ
فَبِخَـــــدّيكَ للرّبيـــــعِ رِيـــــاضٌ وَبِخَـــــدّي للـــــدّموعِ غَـــــديرُ[2]

وابن المعتز هنا يبتكر صورة جميلة تملؤها الحركة وتشعّ بمعان كثيرة دون كلام، فنرى خدود المحبوبة كأنّها الربيع النّضر في جمالها وإشراقها، في حين نرى خدّ الشّاعر كأنّه الغدير لكثرة انصباب الدّمع فيه، وكلّ ما يتمناه الشّاعر أن يلتقي ذاك الغدير بالرّياض، وفي ذلك إشارة إلى رغبة الشّاعر بوصال المحبوبة، فيبثّها آلامه وأحزانه، لعلّها تجود عليه بوصل يطفئ حرقة الشّوق في داخله.

والصّورة التي يرسمها الشّاعر نادرة فريدة، تجمع بين لغة الجسد والطبيعة، إذ استعار الشّاعر من الطبيعة: الرّياض، والغدير، ليرمز بهما إلى حزنه وجمال محبوبته، وهكذا نجد الشّاعر يلجأ إلى الطبيعة ليخلع عليها مشاعره، وفي الوقت ذاته فإنّ تلك المظاهر الطبيعيّة تشعّ في الصّورة عنصر الحركة والحيويّة، وهكذا نجد الشّاعر قد وُفّق في رسم صورة حركيّة للخدود تتّسم بالدّيمومة الناتجة عن حركات الطبيعة المتمثّلة بمغادرة مياه السّيل للغدير وتمايل الرّياض كلما هبت عليه الرّياح، وكذلك فإنّ الألفاظ الّتي وظّفها الشّاعر في تكوين صورته قد منحتها حركة أكبر.

---

[1] الحاج حسن، حسين: **أعلام في العصر العباسي**. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط1، بيروت. 1985م. ص279

[2] الأبشيهي: **المستطرف في كل فن مستظرف**. 374/1

أمّا المتنبي فيقول في سيف الدولة الحمداني:

وَقَفتَ وَمَا فِي المَوتِ شَكٌّ لواقِفٍ كأنّكَ فِي جفنِ الرّدى وهوَ نائِمُ
تَمُرُّ بِكَ الأَبطالُ كَلمَى هزيمةً ووجهُكَ وضّاحٌ وثَغرُكَ باسِمُ[1]

إنّ المتنبّي يدرك في قرارة نفسه أنّ الوجه يحمل دلالات كثيرة ويفصح عن معان عدّة، وهو لغة تسد مسدّ الكلام إذا اقتضت الحاجة، ومن المعلوم أنّ الشاعر نظم قصيدته تلك بعد معركة حامية الوطيس تركت الجراح ظاهرة بيّنة على الأعداء، وفي الوقت ذاته يظهر سيف الدولة يقف وقفة البطل لا يتكلّم بل يرسم ابتسامة على وجهه تشي عن عدم خوف أو هلع، وتعكس الحالة النفسيّة التي كان عليها، فكأنّ الرّجل لم يكن قد انتهى للتوّ من معركة، وهذا المعنى لم يكن ليتحقّق لولا تلك الابتسامة التي تُقرأ على وجهه.

لقد رسم المتنبي لوجه سيف الدولة صورة حركيّة حافلة بالحيويّة، فظهر وجهه وضّاحًا مشرقًا يرسل رسالة مفادها: إنّني أرى المعركة شيئًا لا يستحق التهويل، وهي رسالة تنفتح على الآخر أي الأعداء، وقد أوصل رسالته تلك دون كلام أو إشارة، وإنّما اكتفى برسم ابتسامة على وجهه، تاركًا المجال أمام وجهه أن يوصل رسالته بسهولة ويسر، وربّما جاز لنا أن نقول إنّ سيف الدولة يرى أنّ الأعداء تكفيهم إيماءة بالوجه، فهم لا يستحقون لغة الكلام، وربّما في هذا تحقير لهم.

وإذا كان المتنبّي قد تعرّض للوجه المتبسّم، فإنّنا نجد صريع الغواني يمزج بين الوجه المبتسم والمتجهّم، ويظهر ذلك في قوله:

شَكَوتُ إليها حُبَّها فَتَبَسّمتْ وَلَم أرَ شَمسًا قَبلَها تَتَبسّمُ
فَقُلتُ لَها جُودي فَأَبْدَتْ تَجَهُّمًا لِتَقْتُلَني يا حُسنَها إذْ تَجَهّمُ[2]

إنّ الشّاعر هنا يشكو لمحبوبته ما ذاقه من ألم الحبّ، فتردّ عليه بابتسامة تجعله ينسى تلك اللّوعة، فنراه ينتقل مباشرة إلى تشبيه تلك الابتسامة التي ارتسمت على وجه المحبوبة

[1] المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان**. ص 387.
[2] ابن الوليد، مسلم: **الديوان**. ص178.

بالشّمس، وفي مقاربة الشّاعر بين المحبوبة والشّمس بثٌّ للحيويّة في الصورة الحركيّة، فمن شأن التّشبيه أن يزيد الصورة قوة وجمالًا، وهكذا استطاع الشّاعر أن يرسم لوجه المحبوبة المبتسم صورة حركيّة نابضة.

ومن الظّاهر أنّ الشاعر بعدما رأى ابتسامة محبوبته طمع بأن تجود عليه بقُبلةٍ أو عناقٍ، فطلب منها ذلك، ولكنّها تمنّعت عليه، وصدّته بتجهّم وجهها، فكان التجهّم إيحاءً بالرفض دون كلام، ولكنّنا نرى الشّاعر مفتونًا بذاك التّجهُم، فالمحبوبة تسحره في كلّ حالاتها، وهكذا نرى أنّ الشّاعر قد رسم لوجه المحبوبة صورتين متحركتين: صورة الوجه المبتسم، وصورة الوجه المتجهّم، وهما صورتان متناقضتان توحيان بدلالتين مختلفتين، ممّا يحقّق عنصر التّشويق عند القارئ، وقد رفد الشّاعر صورته بتلك بمجموعة من الأفعال المضارعة التي تمنح الصّورة حركة أكبر، وتصبغها بصفة الاستمراريّة.

المطلب الثالث: حركيّة صورة الأعضاء الأخرى وهيئات الجسد

لا شكّ أنّ الحديث عن حركات الجسد، ودورها في تشكيل الصّورة في الشعر العباسي في القرنين الثالث والرابع الهجريين ليس بالأمر اليسير، ومن هنا فإنّني أحاول أن أرفد الدّراسة بمجموعات شعريّة توضّح أثر تلكم الحركات في تشكيل الصّورة دون إسفاف أو إيجاز مخلّ، ومن أعضاء الجسد الّتي استوقفت الشّعراء وهم يرسمون صورهم الحركيّة:

- **اليد**

وهي جزء رئيس من أجزاء لغة الجسد، واليد هي "امتداد الدماغ... والرابطة المميزة مع العالم الخارجي"[1]، فاليد وسيلة فاعلة في عمليّة التواصل غير اللفظي مع الآخرين، فأحيانا نلوّح بها مودّعين، وأحيانا نصفّق بها فرحين، وأحيانا نهدّد بها متوعّدين، وأحيانًا نحركها متسائلين، وأحيانًا نحتضن بها العائدين، وأحيانًا نربت بها على شعر يتيم، حينما تخنقنا العبرة، ونكون من لغة الكلام مجرّدين.

[1] عتيق، عمر عبد الهادي: ***لغة الجسد في القرآن الكريم***، **المجلة الأردنية للدراسات الإسلامية**. جامعة آل البيت. عمان،201. عدد1. ص89.

فهذا البحتري، يلتفت إلى أجزاء **اليد**، راسمًا لها صورة حركيّة في مشهد وداع صامت، إذ يقول:

رَحَلَــتْ وَأَوْدَعَــتِ القُلــوبَ لَواحِظًــا ثُــــوهي القُــــوى وَإِشــــارَةٍ بِبَنــــانِ[1]

تظهر محبوبة الشّاعر في مشهد الرّحيل صامتة لا تتكلّم، بل ترسل إشارات بأعضاء جسدها تضعف قوى الشاعر وتضنيه، وتتمثّل تلكم الإشارات بنظراتها، وإشارتها بالبنان دون أن تنبس ببنت شفة واحدة، ومع ذلك كانت تلك الإشارات كفيلة أن تقوم مقام الكلام، وتعكس الحالة الشّعورية عند المحبوبة، وتفصح كذلك عن أثر تلك اللغة الإشاريّة في نفس الشّاعر.

أمّا أبو الطّيب المتنبي فقد توقّف أمام صورة اليد البخيلة، إذ يقول:

تَبخَــــــلُ أيــــــدينا بِأَرْواحِنــــــا عَلــــى زَمــــانٍ هِــــيَ مِــــن كَسْــــبِه
فَهــــــذِهِ الأَرواحُ مِــــــن جَــــوّهِ وَهــــذِهِ الأجســــامُ مِــــن تُربِــــهِ[2]

إنّ هذه الأبيات قالها المتنبّي يعزّي بِها أبا شُجاع عضد الدّولة البُويهي بعمّته، وهو هنا يتحدّث عن البخل المُتجلّي عن طريق اليد الّتي تمنعه من الظّهور، فكأنّ اليد تمسك الأرواح فتمنعها من الظّهور، فالشّاعر هنا يصوّر اليد بالبخيل الّذي يمسك بأشيائه فلا يترك منها شيئًا يخرج للآخر، إلّا أن اليد عند المتنبي يكون بخلها خوفًا من فتك الزمان الّذي أتى بها، ولو تفكّرت قليلًا لأيقنت أنّها من صنع الزّمان، ولا بدّ أن تفنى وتفنى معها الأجسام والأرواح.

إنّ الشّاعر يضع القارئ أمام صورة تحفل بالحركة الناتجة عن قبضة اليد على الأرواح، وسط حركة الزمن التي تفني الجميع، وقد أسقط الشّاعر حالته النفسيّة على اليد وجعلها تقوم مقامه في رفض الموت، وكأنّي بالشّاعر ينسحب قليلًا تاركًا المجال ليده كي تفصح عن مكنونات نفسه، وسط أجواء يخيّم عليها الصّمت والحزن.

---

[1] البحتري: **الديوان**. 202/1.

[2] المتنبي: **الديوان**. ص558.

وقد تحدّث المتنبّي عن اليد المعطاءة، ولكنّ ذلك جاء في معرض هجائه لكافور، إذ نراه يقول:

جُـودُ الرّجـالِ مـنَ الأيـدي وَجُـودُهم مِـنَ الّلسـانِ فَـلا كـانوا وَلا الجُـودُ
مـا يَقْـبِضُ المَـوتُ نَفْسًـا مِـن نُفوسِـهم إلّا وَفـي يَـدِهِ مِـن نَتْنِهـا عُـودُ[1]

ويؤكّد الشّاعر حقيقة مفادها أنّ الجودَ يتمّ عن طريق الأيدي، ولكنّ تلك الأيدي لا يمتلكها إلّا الرّجال الكرماء، الذين يجودون بهباتهم خلافًا لكافور الّذي لا يظهر جوده إلّا بما يهذر به لسانه، وهو جود زائل كما أنّ صاحبه زائل، ولا يكتفي الشّاعر بذلك بل يواصل هجاءه لكافور جاعلًا للزّمان يدًا تصبح رائحتها كريهة إذا ما قبضت نفسًا من نفوس كافور وزمرته.

إنّ الشّاعر يرسم صورة حركيّة مركّبة تتشارك فيها يد الرّجال مع يد الزّمن، ليصبّ الشّاعر من خلالهما جامّ غضبه على كافور، ولا شكّ أنّ اليد في الصّورة الأولى جاءت في مقام بسط، والثانية في مقام قبض، وهذا التّناقض الذي ابتدعه الشّاعر ضروريّ لغايتين: خلق حالة من الإثارة والتّشويق في نفس المتلقّي، وتقوية الصّورة الهجائيّة.

ومن أجزاء الجسم التي رسم لها الشّعراء صورة حركيّة:

- **الشَّعر**

وقد تحدّث عنه الشعراء من حيث طوله، ولونه، وما يعتريه من حركات، فأبو تمّام يصف شعر محبوبته قائلًا:

بيضـاءُ تَسْـحَبُ شَـعْرَها مِـن وَجْهِهـا فـي حُسْـنِهِ أَوْ وَجْهَهـا مِـن شَـعْرِها[2]

وهنا يجمع الشّاعر البياض مع السّواد، ويجعل كلًّا منهما يغطّي الآخر، فنجد الشّعر الأسود يغطّي الوجه الأبيض فلا نكاد نراها، وهنا لا بدّ أن تقوم بسحبه حتى نرى وجها، وفي

[1] المتنبي: **الديوان**. ص507.

[2] العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله: **ديوان المعاني**. 245/1.

الوقت ذاته فإنّ وجه المحبوبة المشرق المتلألئ المشعّ بالبياض يكاد يحجب لون شعرها، فلا نستطيع أن ندرك أهو أبيض أم أسود.

والشّاعر يرفد صورته الحركيّة بعنصرين رئيسين من عناصر بناء الصّورة الحركيّة وهما: الحركة، واللون، ولا شكّ أنّ دلالات الحركة تظهر من سحب تلك المحبوبة لشعرها كلّما غطّى وجهها، أمّا دلالات اللّون فنجدها ماثلة في حضور كلّ من اللّون الأبيض والأسود، اللذين يحملان دلالات مختلفة، إلّا أنّ تلك الدلالات المتناقضة تتآلف، لترسم معًا صورة فريدة لجمال محبوبة الشّاعر.

فمن البيّن أنّ اللّون الأبيض يشير إلى الصّفاء والنّقاء، أمّا اللّون الأسود فإنّه يحمل دلالات الغموض والقوّة والإثارة، وهكذا استطاع الشّاعر أن يرفد صورته الحركيّة بدلالة ذينك اللّونين اللذين يظهران خارجيًّا مختلفين، لكنهما دون شكّ يبثّان المحبوبة عناصر الجمال، ويرسمان لها صورة فريدة تنبض بالجمال والأناقة.

- **المشية**

ولا شكّ أنّ مشية المرء تحمل في طيّاتها هيئات عدّة تدلّ على معان مخصوصة، فلكلّ واحد منا مشيته الخاصّة به، وإيقاعه، وترجيحُ ذراعيه، وتوجيه قدميه، إنّ مشيتنا تؤلف جزءًا من هويّتنا، ولكلّ مشية دلالة خاصّة[1]، فهناك مشية الغرور والأنفة، وهناك مشية اللّين والتمايل، وفي هذه المِشية يقول ابن المعتز:

يُحــرّكُ الــدّلُ فــي أَثوابِــهِ غُصْــنًا وَيطْلــعُ الحُسْــنُ مِــن أَزْرارِهِ القَمَــرَا[2]

فالشّاعر هنا يشبّه حركة المحبوبة بالغصن، لما تحمله تلك المشية من دلالات التمايل واللّين والاهتزاز، ونرى في صورته حضورًا لفعلين مضارعين يكسبان الصّورة حركة، ويسبغان عليها ديمومة واستمراريّة.

---

[1] ينظر: عرار، مهدي: **البيان بلا لسان –دراسة في لغة الجسد:** ص50.

[2] العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله: **ديوان المعاني**. 232/1.

ويصوّر ابن المعتز النهود وهي من محاسن المرأة التي استوقفت الشعراء، وفيها يقول:

يـــا غُصـــنًا إنْ هـــزّهُ مَشْـــيُهُ خَشـــيتُ أنْ يَسْـــقُطُ رُمّانُـــهُ
ارحـــمْ مَليكًـــا صـــارَ مُسْـــتَعبَدًا قـــدْ ذلَّ فـــي حُبّـــكَ سُـــلطانُهُ[1]

والشّاعر هنا يميل إلى الحسيّة المفرطة، فيرى أنّ صدر المحبوبة يكاد يكون غصنًا، تكاد تسقط ثماره كلّما هزّته المحبوبة بمشيتها، وهذه صورة حركيّة نادرة.

أمّا أبو الطّيب المتنبّي فيرسم للمحبوبة صورة حركيّة كليّة، تشمل الشّكل والحركة والرائحة والنظرة، إذ يقول:

بَـــدَتْ قَمَـــرًا وَمَالَـــتْ خـــوطَ بـــانٍ وَفَاحَـــتْ عَنْبَـــرًا وَرَنَـــتْ غَـــزَالا[2]

ويرسم الشّاعر لمحبوبته صورة متكاملة العناصر، يفتتحها بوصف هيئتها ومظهرها الخارجيّ الّذي يشبه القمر، ثم يصف مشيتها وتمايلها فيراها تشبه غصن البان الّذي يهتز ويتمايل كلّما هبّت عليه النّسائم، ثم يصوّر رائحتها بالعنبر، أمّا نظرتها فهي كالغزال.

وهكذا استطاع الشّاعر أن يرسم صورة نابضة بالحركة لمحبوبته، فلا شكّ أنّ الرائحة والحركة من روافد الصّورة الحركيّة، وكذلك فإنّ الشّاعر اعتمد في صورته على التّشبيه الّذي يُعدّ عاملًا مهمًّا من عوامل بناء الصّورة الحركيّة.

- **اللّباس**

ما من شك أنّ لباس المرء يكشف عن أحوال صاحبه الدينية، والمهنية، والجنسية والنفسية، والعمرية[3]، فنرى في حياتنا اليومية أشكالا شتى من اللباس الذي يكشف ويميط اللثام عن صاحبه، فلكلّ أصحاب مهنة لباس خاص، وكذلكم الحال بالنسبة لسكّان الأقاليم المختلفة، فلكلّ إقليم لباسه الخاصّ، وهذا ينسحب على لباس سكان المدن والأرياف، فلكلّ منهما لباسه الخاصّ،

---

[1] ابن المعتز: **الديوان**. ص375.

[2] المتنبي: **الديوان**. ص140

[3] ينظر: عرار، مهدي: **البيان بلا لسان –دراسة في لغة الجسد**. ص52–53

وقد توقّف أبو الطّيب المتنبي أمام لباس الريفيّات البدويّات مفضّلًا إيّاه على لباس ساكنات الحاضرة، إذ يقول:

مَـــنِ الجَـــآذِرُ فـــي زِيِّ الأَعاريـــبِ حُمْـــرَ الحِلـــى والمَطايـــا وَالجَلابيـــبِ...
حُســـنُ الحَضـــارةِ مَجلـــوبٌ بِتَطرِيَـــةٍ وَفـــي البَـــداوةِ حُســـنٌ غَيـــرُ مَجلـــوبِ
أفـــدي ظِبـــاءَ فَـــلاةٍ مـــا عَـــرَفْنَ بهـــا مَضْـــغَ الكَـــلامِ وَلا صَـــبغَ الَحواجيـــبِ
وَلا بَـــرَزنَ مِـــنَ الحَمّـــامِ مَاثِلَـــةً أَوراقُهُـــنّ صَـــقيلاتِ العَراقيـــبِ[1]

يظهر عنصر الحركة منذ الإطلالة الأولى بهذا التصريح " من الجآذر؟"؛ فالجآذر من أهم صفاتها رشاقة الحركة، ثم ينحو نحو طريقة اللباس، ليؤكد أنّه يشير إلى فتياتٍ ازددن جمالًا يفوق جمال الجآذر بما ارتدين من زيٍّ يواري أجسامهن، ثم يعود إلى برهنة حُكمه، ومنطَقَةِ الفلسفة التي تعتمد على بلاغة التشكيل، فالحضارة تقابلها بداوةٌ تُحببُ للشاعر، فالبداوةُ فيها حركةٌ طبيعيةٌ بما يتطلبه الترحال والتنقل، وكأن الشاعر منح الحسن لفتاة البادية نتيجةً لحركتها الطبيعية دون مكملات تجميلية، بل إنها تمتد حركتهاها من طبيعة الحسن الكونيّ في البادية، ثم يحضر الشاعر بتصريحٍ مباشر بالضمير الأول (أفدي) والرسالةُ تمتد للجمع (ظباء) وتضاف للمكان (فلاة) ليضع القارئ أمام مشهد الحركة في نطاق واسع، ثم يأتي نفي الحركة، فيوقفها على اتجاهها السلبي؛ إذ تتوقف عند ممدوحاته حركة التلوّي وأكل الكلام بما فيه من حركات تعبيرية فموية لسانية غير محببة، أو تلك الحركات التجميلية كنزع الحواجب وتحديدها، ثم تظهر حركة الخروج من الحمام بهندامٍ ماديٍّ كامل، يمثل الهندام المعنويّ الذي تمتع به المتنبي من عفَّةٍ جعلته يميل حركيًّا وبصريًّا إلى نساءٍ متقنعاتٍ بالعفة لسْن كاشفاتٍ عاريات

وختامًا فإنّ الشّاعر العباسيّ في القرنين الثالث والرابع الهجريين قد توقّف أمام الجسد، وحركاته وهيئاته، وتامّل ذلك كلّه وهو يصوغ صورته الحركيّة، فجاءت الصّورة حافلة بالحركة، والإثارة، وقد قامت حركات الجسد مقام لغة الكلام، فعبّرت عما يجول في خاطر صاحبها، وأسهمت في تشكيل لغةٍ تموج بمعطيات الحركة.

[1] المتنبي: **الديوان**. ص 448-449

المبحث الثّاني

صور حركيّة مُتنوّعة

المطلب الأول: حركيّة صورة المعركة الحربيّة

إنّ وصف المعركة الحربيّة من الموضوعات التي توقّف أمامها مليًّا شعراء القرنين الثالث والرابع الهجريين، فنجد ذلكم الموضوع حاضرًا بقوة في كثير من قصائد أولئك الشعراء، وكانت لديهم قدرة فنيّة عالية ودقّة متناهية في وصف أجزاء تلك المعارك، فتجدهم يصفون بداية المعركة، وحركة الجند، وتطاير الرّماح، وهجوم الخيل، وغير ذلك من الأوصاف التي تكسب القصيدة قيمة فنيّة كبرى، وتقرّبها إلى الأذهان.

ولا شكّ أنّ الصورة الحركيّة قد استأثرت بنصيب وافر من أشعار تلك المعارك، فالمعركة من أوّلها إلى آخرها تقوم على الحركة، والقصيدة ترصد وتسجّل كلّ تلك الحركات راسمةً لها صورًا حركيّة تعكس تلك الوقائع، وتعبّر عنها بطريقة فنيّة تستثمر كلّ الإمكانات المتاحة للوصول إلى مستوى الحدث ومجاراته.

ولمّا كان العصر العباسيّ حافلًا بالمعارك الحربيّة، فإنّنا نجد ذلك بيّنًا في قصائد الشّعراء، ومن الشّعراء الّذين أبدعوا في تصوير المعارك أبو تمّام، فممّا لا شكّ فيه أنّه كان مولعًا بالقوّة والبطولة العربيّة، إذ نجده حاضرًا مع المعتصم في فتح عمّورية، مطلقًا العنان لخياله كي يعبّر عن ذلكم الانتصار العظيم، فنراه يقول في بداية القصيدة:

السّيفُ أصْدَقُ أَنْباءً مِنَ الكُتُبِ ... في حَدّهِ الحَدُّ بينَ الجِدِّ وَاللّعِبِ
بيضُ الصّفائحِ لا سُودُ الصّحائِفِ في ... مُتونِهنّ جَلاءُ الشّكِّ وَالرّيَبِ
والعِلمُ في شُهُبِ الأرماحِ لامِعَةً ... بينَ الخَميسينِ لا في السّبعةِ الشّهُبِ
وَخَوّفوا النّاسَ مِن دَهياءَ مُظلِمَةً ... إذا بَدا الكَوكَبُ الغَربيّ ذو الذّنَبِ[1]

[1] أبو تمام، حبيب بن أوس: **الديوان**. ص7.

يفتتح الشّاعر قصيدته بحديث عن السّيف الّذي يمثّل أساس القوّة في أيّ معركة، ثم نراه يستخدم صيغة التفضيل "أصدق"، ليعقد مقارنة بين فعل السيف وفعل ما سواه من الأقوال والظّنون الّتي بثّها المنجّمون محاولين ثني المعتصم عن خوض تلك المعركة حتى ينضج العنب والتين[1]، فيثبت الشّاعر الأفضليّة للسيف الّذي كذّب كل تلك الظّنون، ففي حد ذلكم السّيف التّفريق بين جدّ المعتصم ولعب المتخرّصين، فالسّيف وحده من يفرّق بين الحق والباطل.

إنّ أبا تمّام يجعل المتلقّي في قلب الحدث من بداية القصيدة، ووسيلته إلى ذلك رسم تلك الصورة الحيّة للسيف الّذي يضع الأمور في موازينها، ولا يكتفي الشّاعر بذلك بل يستمر في رسم صورة حيّة للمعركة تتجلّى بصورة الرّماح اللّامعة وسط المعركة عند تشابك الجيشين، مؤكّدًا أنّ العِلم يُؤخذ من هنا أي من قلب المعركة، لا من تكهّنات المنجّمين الّذين يربطون أقدار البشر بحركة الأبراج والكواكب، مخوّفين النّاس بذلك.

لقد تمكّن الشّاعر من رسم صورته الحيّة النّابضة بدقّة متناهية، وكأنّي به يريد أن يضع المتلقّي في قلب الحدث من بداية القصيدة، إذ يفجأه بالصّور الحركيّة النابضة، الّتي ترتكز على عدّة المعركة الحربيّة كالسّيف والرّمح، وتأخذ من حركة الشّهب والأذناب نصيبًا، وهكذا نجد الشّاعر يزاوج بين حركة عناصر الكون وعناصر السّماء، وهذا يمنح صورته قوّة وتأثيرًا.

ولا يغفل الشّاعر وهو يرسم صورته النّابضة، عن استحضار المُحسّنات البديعيّة كالطّباق بين: الجدّ، واللعب، وبيض وسود، وكذلك نرى الجناس حاضرًا بين: حدّه والحدّ، والصفائح والصحائف، وهذه المحسّنات تثري الصّورة وتزيدها حيويّة وإشراقًا، فعن طريق الطّباق جعل الشّاعر الغلبة للسيف والرّمح على الوهم والظّن، وعن طريق الجناس جاءت النتيجة ماثلة للعيان، فالسّيف قد جلا كلّ شك وريبة، وحقّق النّصر المظفّر.

ويستمرّ الشّاعر في رسم صوره الحيّة لتلك المعركة قائلًا:

فَـتْحُ الفُتـوحِ تَعـالى أنْ يُحـيطَ بـهِ نَظْـمٌ مـنِ الشّـعرِ أو نَثْـرٌ مِـنَ الخُطَـبِ
فَـتْحٌ تَفَـتّحُ أبـوابُ السّـماءِ لَـهُ وَتَبـرزُ الأرضُ فـي أثوابِهـا القُشـبِ

[1] ينظر: الحاج حسن، حسين: **أعلام في العصر العباسي**. ص106.

يـــا يَـــوْمَ وَقعـــةِ عَمّورِيـــةَ انصَـــرَفَتْ منـــكَ المُنـــى حُفّـــلًا مَعْســـولةَ الحَلَـــبِ
أَبقَيْـت جَـدَّ بَنـي الإسـلامِ فـي صَـعدٍ والمشـرِكونَ ونـارُ الشّـركِ فـي صَـبَبِ[1]

فيشيد الشاعر بذلكم الفتح العظيم الّذي تعجز الكلمات عن وصفه، فلا الشّعر يوفيه حقّه، ولا الخطب تستطيع وصفه، حتى كأنّ أبواب السّماء قد فُتحت فرحًا وابتهاجًا بذلكم اليوم، واكتست الأرض حلّة جديدة، ففي ذلكم اليوم تحقّقت الأماني فكان حظّ المسلمين عظيمًا إذ حقّقوا النّصر على عدوّهم، وجرّعوه الهزيمة والذّل.

والشّاعر في وصفه لتلك المعاني لا يغفل عن توظيف صورته الحركيّة، ليزيد النصّ حيويّة وإثارةً، ويبقي المتلقّي في متابعة مستمرّة للحدث، فالصّورة تنفتح من بدايتها على الحركة، إذ استجمع الشاعر لصورته عددًا من المفردات الدّالة على الحركة: فتح، يحيط، تفتّح، تبرز، وهكذا نجد الحركة مبثوثة في الصّورة من بدايتها: فذلكم الفتح لا يحيط به شعر أو نثر، وتكاد تُفتح له أبواب السّماء، وتبرز الأرض مبتهجة ناضرة.

وحين يتحدّث الشّاعر عن ذلكم اليوم الّذي وقع فيه الفتح، نجده يرسم أمامنا صورة نابضة تكمل السّابقة وتضيف إليها، ففي ذلكم اليوم تحقّقت الأماني وانصرفت مفعمة بالنّصر ممتلئة بالبشائر السّارة، والشّاعر هنا يلجأ إلى التجسيم إذ يجعل من المُنى ناقة ممتلئة باللبن وفي ذلكم دلالة على الخير العميم الّذي تحقّق للمسلمين في تلكم المعركة، ثمّ يلجأ إلى الطّباق ليقارن بين حال المسلمين والمشركين في ذلكم اليوم، إذ كان المسلمون في "صَعَدٍ"، أمّا المشركون فقد خارت قواهم فكانوا في حالة سقوط و"صَبَب".

وقد كوّن الشّاعر صورته من مجموعة عناصر، أكسبتها قوة وتأثيرًا، فألفاظه تحمل دلالات الحركة، والأفعال التي يوظّفها في صورته يكثر فيها المضارع الّذي يمنح الصورة استمراريّة، وكذلكم فإنّ التجسيم كان حاضرًا لتقريب الصّورة وتوضيحها، وأخيرًا لجأ الشّاعر إلى الطباق الّذي من شأنه أن يسبغ على الصّورة شيئًا من الإثارة والتشويق، وهكذا وضع الشّاعر المتلقّي أمام صورة حركيّة حافلة تدخل المتلقّي في قلب الحدث، وتجعله يتابع سير المعركة ونتائجها وكأنّه يشاهد ويرى كل تلك التفاصيل عن كثب.

---

[1] أبو تمام، حبيب بن أوس: **الديوان**. ص8.

بعد ذلك وجدنا أبا تمّام يمدح المعتصم راسمًا له صورة حركيّة فريدة، حيث يقول:

تـــدبيرُ مُعتصِـــم بـــاللهِ مُنـــتَقِمِ ... للهِ مُرتَقِـــبٍ فـــي اللهِ مُرتَغِـــبِ
لـمْ يَغـزُ قَومًـا وَلـمْ يَنْهَـدْ إلـى بلـدٍ ... إلّا تَقدّمـــهُ جَـــيشٌ مـــنَ الرّعـــبِ
رَمـــى بِـــكَ اللهُ بُرجَيْهـــا فَهَـــدّمَها ... وَلَـــو رَمـــى بِـــكَ غيـــرُ اللهِ لَـــمْ تُصِـــبِ[1]

ينسب أبو تمّام الفضل في النصر إلى المعتصم، فهو الّذي خطّط لذلكم الفتح، منتقمًا لدينه راغبًا في ثواب ربّه، بعد ذلك وجدنا الشّاعر يشيد بقوّة ممدوحه وهيبته، فلم يسر المعتصم إلى معركة قطّ إلّا وكان الرّعب يتقدّمه لتمتلئ به قلوب الأعداء، وقد أبدع الشّاعر هنا في تشخيص الرّعب غذ جعله جيشًا يتقدّم نحو الأعداء، وهذا من شأنه أن يزيد الصورة قوّة وإثارة، ثمّ عمد الشّاعر إلى ممدوحه فجعل منه سلاحًا صائبًا يُرمى على الأعداء فيدمّر قلعتهم، ولكنّ ذلكم السّلاح لم يكن ليصيب هدفه لولا أنّ الله هو الرّامي، فالمعتصم ما حقّق ذلكم الانتصار إلّا برضا الله وتوفيقه.

وتظهر الحركة جليّة في توظيف الشّاعر الألفاظ التي تدلّ عليها كما هي الحال في قوله: رمى، هدّم، تقدّم، وكذلكم الحال وجدنا الشّاعر يلجأ إلى التّشخيص والتّجسيم والاستعارة المكنيّة، ولا شكّ أنّ مثل هذه الأساليب البلاغيّة تسهم في صقل الصّورة وتزيدها قوّة، وكذلكم فإنّ الشّاعر دعم صورته الحركيّة باتّكائه على التّناص، إذ رأيناه يتناصّ مع قوله تعالى: {وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَٰكِنَّ ٱللَّهَ رَمَىٰ}[2].

وإذا انتقلنا إلى عليّ بن الجهم فإنّنا نعثر له على غير قصيدة في وصف الحرب تموج صورتها بالحركة، ويتعاضد فيها الجانب الحسّي والمعنويّ في توضيح تلكم الصّورة، ومن ذلك قصيدته الّتي يصف فيها جيش المتوكّل، حيث يقول:

جـــاوزَ نهْـــرَ الكَـــرّ بـــالخيولِ ... تـــــردِي بفِتيـــــانٍ كأســـــدِ الغيـــــلِ
شُـــعثٌ علـــى شُـــعثٍ مـــنَ الفُحـــولِ ... جَـــيشٌ يَلُـــفُّ الحَـــزنَ بالسّـــهولِ

[1] أبو تمام، حبيب بن أوس: **الديوان:** ص9.
[2] سورة الأنفال: آية 17.

كأنّـــــهُ مُعـــــتلجُ السّـــــيولِ يسوسُـــــهُ كَهـــــلٌ مـــــنَ الكُهـــــولِ
لا يَنثَنـــــي للصّـــــعْبِ والـــــدّلولِ علـــــى أغـــــرَّ واضـــــحِ الحجـــــولِ[1]

يمكن النّظر في طريقة الطّرح الّذي اتّبعه الشّاعر إذ نراه يصرّح بصفة القوّة لذلكم الجيش، فيضيف عنصر الحركة من بداية المشهد، وتأتي تلك الحركة من الخيل وقد أخذت ترجم العدوّ بفتيان كأنّهم الأسود، ثمّ ينحو الشّاعر نحو حركة الجيش وقد أخذ يلفّ الأرض جميعها، ليعود إلى برهنة حكمه السّابق حول قوّة ذلكم الجيش وشجاعته، ومن ثمّ وجدنا الشّاعر يلجأ إلى اللون الأبيض ليصف به فرس القائد، ومن المعلوم أنّ ذلكم اللون يحمل دلالات الصّفاء والنّقاء وربّما أراد الشّاعر أن يرمز بذلك إلى القائد نفسه، ومهما يكن من أمر فإنّ اللون أضفى على الصورة الحركيّة شيئًا من القوّة وجعلها تحفل بمعطيات الإثارة والجمال.

ويصوّر لنا عليّ بن الجهم معركة خساف، وهي معركة دارت رحاها بينه وبين الأعراب في منطقة خساف، حيث انهزم من كان معه، ولم يبق إلّا القليل من المقاتلين معه، فنراه يصف ذلك بقوله:

وَلَمّـــا رَأيـــتُ المَـــوتَ تَهفـــو بُنـــودُهُ وَبَانَـــتْ عَلامـــاتٌ لـــهُ لـــيسَ تُنكَـــرُ
وأَقْبَلَـــتِ الأعـــرابُ مِـــن كـــلِّ جانِـــبٍ وثـــارَ عُجـــاجٌ أســـودُ اللـــونِ أكـــدَرُ
بكـــلّ مُشـــيحٍ مُســـتَميتٍ مُشَـــمّرٍ يجـــولُ بـــهِ طَـــرفٌ أقَـــبُّ مُشَـــمّرُ
بِمُعتـــرَكٍ فيـــهِ المَنايـــا حَواسِـــرٌ ونـــارُ الـــوَغى بالمَشـــرَفيّة تُســـعَرُ
فمـــا صُـــنتُ وَجهـــي عـــن ظِبـــاتٍ ولا انحَـــزتُ عَـــنهم والقَنـــا تَتَكَسّـــرُ
فَـــذاكَ وَإنْ كـــانَ الكَـــريمُ بِنفسِـــهِ إذا اصْـــطَكّتِ الأبطـــالُ فـــي النّقْـــعِ عَســـكَرُ
مَنَعـــتهُمُ مِـــن أنْ يَنـــالوا قُلامَـــةً وَكُنـــتُ شَـــجاهمْ وَالأَسِـــنّةُ تَقْطُـــرُ[2]

يضعنا الشّاعر أمام صورة فنيّة حافلة بالحركة، وتتجلّى تلكم الحركة بداية بالموت الّذي يهفو مقتربًا من الشّاعر، ثُمّ ينتقل بنا بسرعة إلى الحدث الرئيس وهو إحاطة الأعراب بالقافلة، مثيرين الغبار الأسود الّذي يضفي على المشهد قتامةً ويزيد الصورة مرارة، بعد ذلك لجأ الشّاعر

[1] ابن الجهم، علي: **الديوان**. ص175
[2] المصدر نفسه: **الديوان**. ص131-132

إلى رسم صورة حركيّة مركّبة تأتلف من الفرسان المقبلين عليه، وخيولهم السّريعة، وهكذا اجتمعت تانك الحركتان لتزيدا المشهد توتّرا، ومن ثمّ تجعلنا في حالة ترقّب لما سيقوم به الشّاعر، وما الحركة الّتي ستصدر عنه، وقد جاءت حركته هادئة بعيدة عن التوتّر، فلم يتراجع أو يخف، وإنّما صدّهم ومنعهم من أن ينالوا منه شيئًا.

أمّا أبو الطيّب المتنبي فنراه يرسم صورة نابضة لانتصار سيف الدولة الحمداني على الروم في معركة " الحدث"، إذ يقول في ذلك:

هَــلِ الحَــدَثُ الحَمــراءُ تَعــرِفُ لَونَهــا وَتَعلَـــــمُ أيُّ السّـــــاقيَيْنِ الغَمـــــائِمُ
سَــقَتْها الغَمــامُ الغُــرُّ قَبــلَ نُزولِــه فَلَمّـــا دَنـــا مِنهـــا سَـــقَتها الجَمـــاجِمُ
بَناهـــا فَـــأعلى وَالقَنـــا يَقْــرَعُ القَنـــا وَمَـــوْجُ المَنايـــا حَولَهـــا مُـــتلاطِمُ[1]

لقد كان الشّاعر مفعم الإحساس مملوءا بالحيويّة وهو يصف المعركة الّتي خاضها سيف الدّولة الحمداني ضدّ الرّوم في منطقة الحدث، ولا شكّ أنّ الشّاعر كان حاضرًا في أرض المعركة، فذلكم الوصف الدقيق، والتصوير البليغ، لا يأتي إلّا بعد مشاهدة عن كثب، ومتابعة لسير المعركة وأحداثها.

وقد بدأ المتنبّي برسم صورة محكمة لمعركة الحدث وما جرى بها، فرأيناه يصف الحدث بـ (الحمراء) كناية عن قوّة سيف الدّولة في مواجهة الرّوم، حيث أصبحت الحدث حمراء من دماء الرّوم، وكرّر الشّاعر عملية السّقيا بألفاظ وأشكال متعدّدة، فالسّقيا من الغمام تارة، ومن جماجم الرّوم تارة أخرى، وطالما أنّ الشّاعر يصف معركة، فقد استخدم ألفاظًا تحمل معنى التهويل والتعظيم وهي: (يقرع، موج المنايا، متلاطم)، وقد وظّفها ليدلّ على شراسة تلك المعركة.

ويستمرّ أبو الطّيّب في رسم صورته الحركيّة، فيستعرض الظروف الّتي كانت محيطة ببناء تلكم القلعة، فهي لم تُبن في جوّ هادئ وصافٍ، كما هي حال باقي القلاع، بل إنّ بناءها تمّ بعد معركة عظيمة، وهكذا نرى الشّاعر يحشد لصورته الحركية كلّ المقوّمات الفنيّة اللازمة: من ألفاظ مفعمة بدلالات الحركة، وتشبيهات بليغة تزيد الصّورة نضارة وإشراقًا.

[1] المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان**. ص385-386

وبعد هذه الصّورة النّابضة التي رسمها الشّاعر، نراه ينتقل إلى رسم صورة لجيش الروم تبيّن حاله قبل الهزيمة وبعدها، يقول أبو الطّيّب:

أَتَـــوْكَ يَجُـــرّونَ الحَديـــدَ كَأنّمـــا سَـــرَوْا بِجِيـــادٍ مَـــا لَهُـــنّ قَـــوائِمُ
إذا بَرَقــوا لَــمْ تَعْــرَفِ البِــيضُ مــنهُمُ ثِيـــابُهُمُ مِـــن مِثْلِهـــا وَالعَمـــائِمِ
خَمــيسٌ بِشــرقِ الأرضِ والغَــربِ زَحفُــهُ وفـــي أُذُنِ الجَـــوزاءِ منـــهُ زَمـــازِمُ
فَلِلّه وَقـــتٌ ذَوّبَ الغِـــشّ نـــارُهُ فَلَـــمْ يَبـــقَ إلّا صـــارِمٌ أو ضَـــبارِمُ
تَقَطّـــعَ مَـــن لا يقطَـــعُ الـــدّرعَ والقَنـــا وَفـــرّ مـــنَ الفُرســـانِ مَـــن لا يُصـــادِمُ[1]

يصف الشّاعر جيش الرّوم وقوّته، وكثرة عدده وعتاده، فأسلحتهم التي يجرّونها، تكاد تخفي قوائم خيولهم، أمّا حركة ذلكم الجيش فقد كانت متثاقلة لكثرة عددهم، وأصواتهم تكاد تبلغ عنان السّماء، والشّاعر يذكر كلّ ذلك ليدلّ على أنّ المعركة لم تكن سهلة إطلاقًا، فالعدوّ كثير العدد والعتاد، وهذا يستوجب من سيف الدولة وجنوده بذل الغالي والنّفيس لنيل النّصر.

وقد لجأ الشّاعر في وصفه لذلكم الجيش إلى الصّوت الذي يُعدّ عنصرًا مهمًّا من عناصر بناء الصّورة الحركيّة، وقد جاء حضور الصّوت مقرونا بالاستعارة المكنيّة التي جعلت من الجوزاء إنسانًا يسمع صوت ذلكم الجيش، وهكذا وجدنا الشّاعر يضع المتلقّي أمام صورة نابضة حافلة بالحركة.

وبعد أن وصف الشّاعر جيش الرّوم، كان لا بدّ له إلّا وأن يصارح المتلقّي بحقيقة ذلكم الجيش، فهو جيش جبان، إذ ذوّبت نار الحرب كلّ ما كان لا خير فيه من رجال وسلاح فلم يبقَ إلّا السّيف القاطع والرّجل الشّجاع، أمّا جيش الرّوم فقد ولّى الأدبار ولم تغنِ عنه أسلحته ولا كثرته، بل ظهرت حقيقته ماثلة للعيان عند اندلاع نار الحرب، إذ تكسّرت سيوفهم التي لا تقطع، وفرّ منهم كلّ جبان لا يطيق الصّدام.

[1] المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان**: ص386-387

والشّاعر حين يصوّر جيش الروم بتلك الصّور الحركيّة البليغة، يلجأ إلى تضعيف الفعل الماضي "ذوّب" الّذي يحمل دلالات الحركة، وكذلك فإنّ الشّاعر لجأ إلى التشبيه إذ جعل من المعركة نارًا تميز المعادن وتكشف ثمينها.

ولا تكتمل الصّورة الحركيّة عند أبي الطّيب إلا باستحضار سيف الدّولة ومدحه والثناء على صنيعه بجيش الرّوم، وفي ذلك يقول:

ضَـمَمتَ جَنـاحَيهِم علـى القلـبِ ضَـمّةً تَمـــوتُ الخَـــوافي تَحتَهـــا والقَـــوادِمُ
نَثَـــرتَهم فـــوقَ الأُحَيْـــدِبِ كُلّـــهِ كَمـــا نُثِـــرَت فـــوقَ العَـــروسِ الـــدّراهِمُ[1]

يصوّر الشّاعر فعل سيف الدّولة بالأعداء في ذلكم اليوم، إذ ضمّ جناحي جيش العدو إلى الوسط فأصبحوا جميعًا في قبضته ثمّ انهال عليهم بالطّعن والقتل، وفي تصوير الشّاعر لذلكم المشهد ما يشبه التّورية حيث إنّ الجيش يتكون من الميمنة، والميسرة، والمقدّمة، والمؤخّرة، والقلب، وهذا المعنى البعيد، أمّا المعنى القريب فهو أجزاء الطّير، وفي ذلك تشكيل جمالي متميّز يتجاوز حدود الظواهر البلاغيّة المألوفة.

ويلجأ الشاعر إلى نوافر الأضداد في رسم صورته الحركيّة، فالمتنبي يشبه تناثر جثث القتلى على أرض الجبل بتناثر الدراهم على العروس ليلة زفافها، ولا شك أن الطرف الأول في تلك الصورة حيث القتلى والصمت المخيم والدم المسفوح، يتنافر ويتناقض من حيث وقعه على النفس مع الطرف الثاني حيث البهجة والسرور والفرح.[2]

لقد استطاع المتنبّي أن يضع أمام المتلقّي صورة حركيّة نابضة لتلك المعركة، وقد أبدع في استحضار ما أمكن من التقنيات التي تنسج خيوط تلك الصّورة، فرأيناه يعمد إلى استخدام الفعل المضارع، وحشد الألفاظ ذات الدلالات الحركيّة، ولم يغفل عن اللجوء إلى التشبيه والتّشخيص، فجاءت صورته تامّة محكمة، بعيدة عن الإفراط أو المبالغة.

---

[1] المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان:** ص387-388

[2] طبل، حسن: **الصورة البيانية في الموروث البلاغي**. مكتبة الإيمان. ط1. المنصورة. 2005. ص 30

وإذا انتقلنا إلى أبي فراس الحمداني فإنّنا نجده يكثر من تصوير المعارك الحربيّة، بل إنّنا نرى فيه الشّاعر الفارس الّذي يكتب قصيدته وسط غبار المعركة، وإن كان يؤخذ على أبي فراس كثرة الفخر بنفسه وقبيلته، لأنّ من شأن ذلك أن يبعده عن وصف تفاصيل المعركة، إذ نجد جورج غريب يقول: "ولو أنّ عنايته بالوصف بلغت عنايته بالرّواية وسرد الأخبار لأعدّ أن يترك في الشّعر الملحمي ما ترنو إليه الآداب العربية في هذا الباب"[1].

ومع ذلك فإنّ أشعار أبي فراس في الحروب، خاصة تلك الحروب التي خاضها مع الروم، تستأثر بالنصيب الأوفر من ديوانه، وتمتاز بطول النفس[2]، غير أنّها لم تعنَ بوصف المعارك وصفًا تفصيليًّا، بل انزاحت قليلًا لتعداد مناقبه وبطولته، وكأنّي بأبي فراس يريد من المتلقّي أن يحرّك خياله ليتصوّر عجائب فروسيّته.

ومن أبرز قصائد أبي فراس في وصف المعارك قصيدته الشّهيرة بالرائية، إذ يفتتح قصيدته تلك بمشهد غزلي على عادة الشّعراء، ثمّ ينتقل إلى الفخر بمآثر قومه، إذ يقول:

فَجَــدّي الّــذي لَــمّ العَشــيرَةَ جــودُهُ وَقــدْ طــارَ فيهــا لِلتّفــرّقِ طــائِرُ
تَحَمّــلَ قَتلاهــا وَســاقَ دِياتَهــا حَمــولٌ لِمــا جَــرّت علَيــهِ الجَرائــرُ
وَدَى مائــةً لــولاهُ جــرّت دِمــاؤُهم مَــوارِدَ مَــوتٍ مــا لَهُــنّ مَصــادِرُ[3]

إنّ أبا فراس هنا يفخر بِجدّه الّذي لمّ شمل العشيرة، بعد أن كادت تتفرّق، وقد تأتّى له ذلك عن طريق تحمّل ديات القتلى، ولولا فعله ذاك لجرت الدماء، وعمّ القتل والتفرّق في القبيلة، وقد عبر الشاعر عن ذلكم المعنى بصورة تحفل بالحركة، إذ نجد الأفعال الماضية مشحونة بالحركة، فالفعل "لمّ" يشير إلى عملية جمع وضمّ للقبيلة بعد تفرّق وتشتّت، وكذلكم الفعل "تحمّل" يدلّ قدرته على القيام بالعبء الثّقيل في سبيل إصلاح ذات البين، وكذلكم الفعل الماضي "ساق" يكتنز بحركة الإبل الّتي ساقها جدّه لتكون ديات عن القتلى، أمّا الفعل "جرّت" فهو الآخر يشير إلى عملية انتشار للدمّ وفي ذلكم حركة ماثلة للعيان.

---

[1] غريب، جورج: **أبو فراس الحمداني–دراسة في الشسعر والتاريخ**. دار الثقافة. ط2. بيروت. 1971م. ص 96

[2] ينظر: إسماعيل، عز الدين: **في الأدب العباسي–الرؤية والفن**. دار النهضة العربية. ط1. بيروت. 1975م. ص164

[3] أبو فراس الحمداني: **الديوان**. ص122

ومن أهمّ ما ذكره في تلك القصيدة غزوهم للرّوم، وفي ذلك يقول:

غَـزا الـرّومَ لَـمْ يَقْصِـدْ جوانـبَ غـرّة وَلا سَـــــبَقَتهُ بِـــــالمُرادِ النّـــــذائرُ
فَلَـــمْ تَـــرَ إلّا فالِقًـــا هـــامَ فَيْلَـــقٍ وَبَحـــرًا لَـــهُ تَحـــتَ العَجاجَـــةِ مـــاخِرُ[1]

يصوّر الشّاعر هنا جوّ المعركة، فالطّعن من كل جانب، وأرض المعركة تكاد تتحوّل إلى بحر من كثرة الدّماء، والغبار يتطاير هنا وهناك من حوافر الخيل، وهكذا استطاع أبو فراس أن ينقلنا إلى أرض المعركة، فنعيش معه تلك اللّحظات الّتي تحبس الأنفاس، وتجعل المتلقّي يتابع الأحداث بانسجام تامّ، وحتّى يجعل الشّاعر صورته الحركيّة مكتملة لجأ إلى عناصر الطّبيعة الكونية ليعبّر من خلالها عن شدّة المعركة، فالبحر يشير إلى شدة القتل، أمّا الغبار المتطاير من وقع حوافر الخيل فهو الآخر ينبئ عن اشتداد القتال، وقوّة النّزال.

بعد ذلك نرى أبا فراس يصف بطولة ابن عمّه سيف الدّولة الحمداني، وفيه يقول:

وَذَلّـــتْ لَـــهُ بالسّـــيفِ بَعـــدَ إبائِهـــا مُلـــوكُ بَنـــي "الجُحّـــافِ" تلـــكَ المَســـاعِرُ
وَشَـــقّ إلـــى ثَغْـــرِ "الدُّمســـتُق" جَيشُـــهُ بـــأرضِ "سُـــلامٍ" والقَنـــا متشـــاجِرُ
ســـقى "أرسناسًـــا" مثلـــهُ مِـــن دِمـــائِهم عَشِـــيّةَ غَصّـــتْ بـــالقلوبِ الحَنـــاجِرُ[2]

يضيف الشّاعر عنصر الحركة منذ الإطلالة الأولى على جند سيف الدّولة، وهم يقطعون الأرض كي يصلوا ثغر الدّمستق، ثم ينحو نحو فعلهم في جيش العدو، إذ جعلوا دماءهم تسيل فتروي الأرض كما يفعل نهر "أرسناس"، وهذا الفعل الخارجيّ القويّ عند سيف الدّولة وجنده، تقابله حركة داخليّة متوتّرة عند الدّمستق وجنده، إذ كادت قلوبهم تبلغ الحناجر من شدّة ما رأوه من أفعال سيف الدّولة وجنده.

المطلب الثاني: حركيّة صورة الخَمر

ما من شكّ أنّ الخمريّات ليست بفن شعريّ جديد على الشّعراء العباسيّين في القرنين الثالث والرابع الهجريين، بل هو فن شعريّ قديم بدأ بشعراء ما قبل الإسلام، إذ نجد هذا الفنّ ماثلًا

[1] أبو فراس الحمداني: **الديوان**: ص127
[2] المصدر السابق: ص130

في شعر الأعشى، وإذا وصلنا العصر الإسلاميّ وجدناه ماثلًا في شعر أبي محجن الثقفيّ، أمّا في العصر الأموي فنجد الأخطل يذكر الخمر كثيرًا في شعره، ولكنّ العصر العباسيّ قد خلّف لنا أسماءً غدت مضرب المثل في هذا الفنّ، فمتى ما ذُكر شعر الخمريات، التفتنا مباشرة إلى شعراء ذلكم العصر، وعلى رأسهم: أبو نواس.

والحقّ أنّ شعراء العصر العباسي عامّة قد جدّدوا في الخمريّات، فمن ناحية الشّكل أسهبوا فيها وأفاضوا، وأطنبوا، ومنهم من قصر شعره عليها كما هي الحال عند أبي نواس، وراح شعراء ذلكم العصر يتوسّعون في صفاتها، ويتغنّون بأسمائها، ويدعون إلى معاقرتها، ويتفنّنون في نعوتها وفي تشبيهاتها، ومن معالم التّجديد في شعر الخمريّات أنّها استقلّت بالقصيدة، إذ غدا القول فيها بابًا من أبواب الشّعر، وأخذت تُستهلّ بها المطالع، لتحلّ محلّ الطلل.

لقد أصبحت الخمر مصدر إلهام الشّاعر العباسيّ، وغدت طريقه للتعبير عن مشاعره، فراح يصفها وصفًا دقيقًا، يتواءم مع روح العصر والحضارة الجديدة، ولم تخلُ تلك الصّور الفنيّة التي رسمها شعراء ذلكم العصر للخمرة من الحركة، إذ نجد الحركة تحيط بكل جوانبها بدءا من الخمر نفسها، مرورًا بالسّاقي، انتهاءً بأثرها في شاربها، ومن هنا فقد جاءت الصّور الحركيّة الّتي رسمها شعراء العصر العبّاسي للخمر نابضةً مفعمةً بالحيويّة والإثارة.

ولا يمكننا الحديث عن حركيّة صورة الخمر عند شعراء القرنين الثالث والرّابع الهجريّين دون الإشارة إلى شاعر سابق لهم هو أبو نواس، فقد ارتبط اسمه بالخمر، وترك أثرًا في شعراء ذينك القرنين، وقد قال فيها ما يكاد يعادل ما قد قيل قبله في سالف العصور.

وهكذا فإنّ الشّاعر العبّاسي في القرنين الثالث والرابع الهجريّين قد وجد الفنّ الخمريّ قد استوى على سوقه، وغدا غرضًا مُستقلًّا من أغراض الشّعر العربي، لذا وجدنا شعراء ذلكم القرنين، يلحّون على وصف الخمرة، مقتدين بالقدماء، ومضيفين معاني جديدة، وقد جاءت تلكم المعاني في صور فنيّة متحرّكة أخّاذة، فهذا ابن الروميّ يقدّم للخمر صورة حركيّة، فيقول:

رُوحُ النّفـــوسِ تَـــنَفّسُ الصّـــهباءِ مـــــن دونِهـــا كالصّـــــبحِ بـــــاللألاءِ
فَكَأنّهـــا مـــن فَـــوقِ عَـــرشِ زُجاجِهـــا بَلقـــيسُ تُجلـــى فـــي حُلـــى حَســـناءِ

وَكَأنّهــا فــي الكــأسِ شَــمسٌ قارَنــتْ بُـــــرجَ الهِـــــلالِ فَهـــــلّ بِالأضـــــواءِ[1]

إنّ الشّاعر هنا يسبغ على الخمر صفاتٍ عليا تجعلها ذات قيمة وجمال، إذ وجدناه بداية يشير إلى صفائها فكأنّها الصّبح المشرق إذا تَنَفّس، ومن ثمّ يدخل الشّاعر في تصويره الحركيّ لتلكم الخمر إذ يقرن صورتها وقد ظهرت بأبهى صورة من فوق عرشها الزّجاجيّ المتلألئ، وهذا من شأنه أن يمنح الخمر صفة الصّفاء والنقاء، مما يجعلها مهوى الأفئدة ومقصد الشّاربين من كلّ مكان.

وحتى تكون تلكم الصّورة الحركيّة تامّة، وجدنا الشّاعر يلجأ إلى عناصر الكون السماويّة في محاولة منه لإكساب صورته قوة وتأثيرًا، فرأيناه يقارب ما بين لمعانها مع الكأس بلمعان الهلال الّذي يجاور الشّمس، فتزيده ضوءًا، إذ تزيد الخمر الكأس صفاءً وإشراقًا، ولا شكّ أنّ هذه الصّورة الّتي ابتدعها الشّاعر تضفي على الخمر عدّة دلالات منها ما هو متعلّق بدلالات اللّون الصّافي المُشرق، ومنها ما هو متعلّق بتلكم القيمة العلويّة السّماوية، فربط الشّاعر بين الخمر والشّمس، يمنحها قيمة، ويزيدها مكانة علويّة.

ويرسم ابن الرومي للخمرة صورًا حركيّة فريدة تظهر في قوله:

أُعجِـــبْ بِتلـــكَ البِكـــرِ مَحجوبَـــةً مَكروبـــــةً يُجلـــــى بِهـــــا الكـــــاربُ
مَغلوبـــــةً فـــــي الـــــدّنِّ مَســـــلوبةً لهـــــا انتِصـــــارٌ غالـــــبٌ ســـــالِبُ
بَينـــا تُـــرى فـــي الـــزّقِّ مَســـحوبةً إذْ حَكَمَـــــتْ أنْ يُســـــحبَ السّـــــاحِبُ
تَقْـــتَصُّ مِـــن واتِرهـــا صَـــرْعَةً لـــــيسَ لَهـــــا بـــــاكٍ وَلا نـــــادِبُ[2]

إنّ الخمر الّتي يصفها ابن الرّومي ههنا معتّقة بكر، فهي جيّدة طيّبة، أمّا أثرها في النّفوس فيظهر من كونها تصرع صاحبها وتغيّبه عن الوعي، فهي تفعل فعلها في النّفوس دون آمر أو ناهٍ، وقد عبّر الشّاعر عن هذه المعاني بطريقة فنيّة محكمة راسمًا لتلك الخمر صورة

---

[1] ابن الرومي: **الديوان**. 1/75-76.

[2] ابن وكيع، الحسن بن علي الضبي التنيسي: **المنصف للسارق والمسروق منه**. تحقيق: عمر خليفة، ط1. جامعة قات يونس. بنغازي. 1994. ص673.

حركيّة فريدة، وتتجلّى تلكم الحركة بمشاهدة تلكم الخمر وهي مغلوبة في الدّنّ مسحوبة، لكن سرعان ما تنتصر على صاحبها فتصرعه، وقد حفلت تلكم الصّورة بالألفاظ الّتي تحمل دلالات الحركة، والطّباق الّذي يعكس العلاقة بين الخمر وشاربِها، ممّا أسبغ على الصّورة عنصر التّشويق والإثارة وجعلها تكتنز بدلالات عميقة، تأسر المُتلقّي وتنقله إلى مشاهدة الحدث ومتابعته بكلّ تفاصيله.

ومن الواضح أنّ الشعراء كثيرًا ما كانوا يقرنون صورةالخمروصفائها بالشّمس وإشراقها، فنرى ابن المعتز يقول:

وَرُدّتْ عَلَينا الشّمسُ تَرفُلُ في الدُّجا فَكانَ لِستْرِ الليلِ مِن نورِها هَتْكُ
إذا سَكَنَتْ قَلبًا تَرَحّلَ هَمّهُ وَطابَت لهُ دُنياهُ وَاتّسعَ الضّنْكُ
وَما المُلْكُ في الدّنيا بِهَمٍّ وَحَسْرةٍ وَلكنّما مُلكُ السّرورِ هوَ المُلكُ[1]

إنّ الشّاعر هنا يعبّر عن الخمر بالشّمس، فهو هنا يستعير من عناصر الكون الطبيعيّة ما يضفي على صورته الصّفاء والإشراق، ولا يكتفي الشّاعر بذلك بل نجده يميل إلى التّجسيم والتّشخيص إذ يجعل من تلكم الشّمس امرأة تمشي متبخترة بأنفة وغرور وقت الدّجا، فكأنّها تهتك ستر الليل بنورها، وهكذا وجدنا الشّاعر يرفد صورته الحركيّة بمعاني الجمال المستمدّة من الشمسّ بداية، ثمّ من تلكم المرأة الجميلة التي تجلو الظلام بنورها، فكأنّ الشّاعر هنا يؤنسنالخمرويمنحها صفات إنسانيّة تجعلها ذات بعد إنسانيّ.

أمّا أثر تلكم الخمر في النّفوس فيظهر بإزالتها الهموم عن قلب صاحبها، فتطيب حياته وتبتعد عنه الأحزان، وقد عبّر الشّاعر عن تلكم المعاني بصورة حركيّة بدت من خلال ذلكم الطباق الّذي نراه ماثلًا بين فعلين حركيّين هما: سكنت، وترحّل، فإذا كان السكن قرين الهدوء والثّبات، فإنّ الرّحيل قرين الحركة والتّنقّل.

[1] ابن المعتز، عبد الله: **الديوان**. ص311.

وإذا وصلنا إلى أبي بكر الخالدي فإنّنا نجده في حديثه عن الخمر يصف السّاقية الَتي تقدّمها له قائلًا:

شَــرِبتُها مِــن يَــديْ حــوراءَ مُقْلَتُهــا تُفنـــــي القُلـــــوبَ بِتَبعيـــــدٍ وَتقريـــــبِ
شَــمسٌ إذا طَلَعــت قالــت محاسِــنُها هــا قــدْ طَلَعتُ فَيــا شــمسُ الضّــحى غيبــي
وَنِمــتُ سُــكْرًا وَنامَــتْ لــي مُعانِقَــةً فَــلا تَسَــلْ عَــن عِنــاقِ الظبــيِ والــذّيبِ[1]

إنّ الشّاعر هنا يصف تلكم السّاقية الّتي تقدّم له الخمرة، فنجده يتغزّلُ بها غزلًا حِسِيًّا، واصِفًا عيونها بالحوراء، ووجهها الصّافي المشرق بالشّمس المضيئة، مجريًا مقارنة بينها بين الشّمس جاعلًا وجهها يتفوّق على الشّمس في إشراقه، فهي إذا طلعت كان حريًّا بالشمس أن تغيب، فكان لزامًا والحالة هذه أن يسكر الشّاعر، ونحن لا ندري هل هو سكران من الخمر أم من جمال المحبوبة.

إنّ الصّورة التي رسمها الشاعر لتلكم السّاقية الّتي تقدّم الخمر جاءت حافلة بمعطيات الحركة من بداية الصّورة إلى نهايتها، إذ وجدنا تلكم الصّورة تبتدئ بمناولة السّاقية الخمر للشّاعر، ومن ثمّ تصويب نظراتها تجاهه، فنرى قلبه يكاد يفنى من شدّة ولهه، بعد ذلك رأينا تلكم السّاقية تطلع في وقت الضّحى فيغني ضياؤها عن ضياء الشّمس وهنا تحفل الصّورة بمعطيات اللون والضوء الّذي يمنح الصّورة الحركيّة قوّة أكبر.

وحين أراد الشّاعر أن يسدل السّتار على صورته الحركيّة، وجدناه يميل إلى استحضار فعلين حركيّين هادئين هما: نمت، ونامت، وكأنّه يوحي لنا انّ السّاقية قد أسكرته فنام، ولكنّ الصّورة لم تخفت، بل وجدنا الشّاعر يشعلها من جديد باستحضار الألفاظ الدّالة على العِناق، إذ وجدنا الشّاعر والسّاقية يتعانقان، وهكذا وضعنا الشّاعر أمام صورة حركيّة متوتّرة تثير أحاسيس المتلقّي وتحرّك مشاعره، وتثري خياله.

[1] الخالدي، أبو بكر: **ديوان الخالديين**. ص22

لقد بدا جليًّا من استعراض النّصوص الشّعرية الّتي عالجت الخمر، أنّ الشّعراء وهم يرسمون صورهم الحركيّة للخمر، كثيرا ما كانوا يقرنون صفائها ولمعانها بضياء الشّمس ولمعان الكواكب الدّريّة، وكذلكم فإنّهم جعلوا منها معادلًا موضوعيًّا للمرأة فهي في عتقها تشبه المرأة البِكر، أمّا أثرها في العقول فهو شبيه بأثر جمال المحبوبة الّتي تسلب العقل بجمالها.

المطلب الثالث: حركيّة صورة المرض

إنّ الشّاعر في حقيقته واصف، يصف كلّ ما يقع تحت عينيه من كائنات ومظاهر كونيّة، وأحداث مختلفة، وأحيانًا نجده يلتفتُ في وصفه إلى أدقّ التّفاصيل المتعلّقة به، فوجدناه يصف نفسه وخفاياها وألمه ومرضه.

والشّاعر العباسيّ في القرنين الثالث والرابع الهجريّين قد رسم لمرضه صورًا حركيّة فريدة، وأحيانًا تعدّى ذلك إلى وصف مرض من يحيطون به من أولاد أو اقارب فرسم لذلكم المرض صورة فنيّة تموج بالحركة، وتترك أثرًا في المتلقّي، لأنها وببساطة تعكس حالة نفسيّة مُجهدة، وتعبّر عن مشاعر إنسانيّة مشتركة، فالنّاس يمرضون ويألمون كما يمرض الشّاعر ويألم، ومن هنا نستطيع القول إنّ الشّاعر حينما يعبر عن مرضه بشعره لا يكون يتكلّم عن نفسه فحسب، بل هو يعبّر عن آلام غيره، وإن لم يصرّح بذلك أو يفطن له.

ومهما يكن من امر فإنّنا نعثر في هذين القرنين على نماذج شعريّة تصف المرض وترسم له صورًا حركيّة نابضة، فهذا عليّ بن الجهم يصف مرض المتوكّل قائلًا:

كــــلّ شـــيءٍ إذا اعتلَلــــتَ عليـــلٌ ... وشَـــــكاةُ الإمـــــامِ خَطـــبٌ جليـــلُ
أيُّ خَطـبٍ أجـلُّ مِـن أنْ يُـرى جسـ ... ـمُـــكَ قَـــد مَسّـــه الضّـــنى والنّحـــولُ
كـــادتِ الأرضُ أن تميـــدَ لِشـــكوا ... كَ وكـــادتْ لَهـــا الجِبـــالُ تَـــزولُ
واســـتحالَ النّهـــارُ والليـــلُ حتّـــى ... كـــادَ أن يســـبِقَ الغُـــدُوّ الأصـــيلُ
ثُـــمّ لمّـــا أقالـــكَ اللهُ للـــدينِ ... وَصـــحّت فروعُـــهُ والأصـــولُ
أنِـــسَ البُـــردُ القَضـــيبُ وهَـــزّ الـــ ... ـمُلـــكُ عِطفَيـــهِ واســـتبانَ السّـــبيلُ[1]

[1] ابن الجهم، علي: **الديوان**. ص23-24

عبّر الشّاعر عن مرض الخليفة بصور حركيّة نابضة، تظهر جليّة من مسّ المرض لجسد الخليفة على وجل وخوف فجاءت الحركة هادئة، ثمّ رأيناه يبثّ الحركة الصّاخبة في مظاهر الكون الّتي تعاطفت مع الخليفة في مرضه، فالأرض تميل والجبال تكاد تزول، أمّا الليل والنّهار فقد تغيّر زمانهما، وبعد أن تعافى الخليفة يرصد حركات الفرح الّتي اعترت البردة والمُلك، وهكذا ظهر جليًّا أنّ تلك الحركة السلبيّة الّتي تطلّ علينا في بداية وصف الشّاعر لمرض الخليفة تقابلها حركتان إيجابيّتان ينقلانها من الرّتابة إلى الحيويّة، وقد جاءت أولاهما صاخبة مفعمة بحركة عناصر الكون، أمّا الثّانية فقد جاءت لتكمل سابقتها فتنشر السّعادة في الأشياء.

ومن النّماذج الّتي صوّرت المرض، تلكم القصيدة الّتي وصف بها أبو الطّيب المتنبي مرض الحمّى الّذي ألم به، ومن المعلوم أنّ الحمى تترك في الجسم آلامًا شتّى، وتحرم صاحبها النّوم، فتجهده ولا تشعره براحة، وقد استطاع أبو الطيّب أن يعبّر عن تلكم المعاني بصورة فنيّة تموج بالحركة، إذ نراه يقول:

وَمَلّنـــي الفِـــراشُ وكـــانَ جَنبـــي ... يَمَـــلُّ لِقـــاءَهُ فـــي كـــلِّ عـــامِ
قليـــلٌ عائـــدي سَـــقِمٌ فُـــؤادي ... كَثيـــرٌ حاسِـــدي صَـــعْبٌ مَرامـــي
عَليـــلُ الجِســـمِ مُمتَنِـــع القِيـــامِ ... شَـــديدُ السّـــكرِ مـــن غيـــرِ المُـــدامِ
وَزائِرتـــي كـــأنّ بِهـــا حَيـــاءً ... فَلَـــيسَ تَـــزورُ إلّا فـــي الظّـــلامِ
بَـــذَلتُ لَهـــا المَطـــارِفَ والحَشـــايا ... فَعافَتهـــا وَباتَـــتْ فـــي عِظـــامي
يَضـــيقُ الجِلـــدُ عَـــن نَفســـي وَعَنهـــا ... فَتوسِـــعُهُ بِـــأنواعِ السّـــقامِ
كـــأنّ الصّـــبحَ يَطرُدُهـــا فَتجـــري ... مَـــدامِعُها بأربعـــةٍ سِـــجامِ
أُراقِـــبُ وَقتَهـــا مِـــن غيـــرِ شَـــوقٍ ... مُراقَبـــةَ المَشـــوقِ المُســـتَهامِ
وَيصـــدُقُ وَعـــدَها والصّـــدقُ شَـــرٌّ ... إذا ألقـــاكَ فـــي الكُـــرَبِ العِظـــامِ
أبنـــتَ الـــدّهرِ عِنـــدي كـــلُّ بِنـــتٍ ... فَكيـــفَ وصَـــلتِ أنـــتِ مـــنَ الزّحـــامِ
جَرَحـــتِ مُجَرّحًـــا لَـــم يبـــقَ فيـــهِ ... مَكانًـــا للسّـــيوفِ وَلا السّـــهامِ[1]

يكشف الشّاعر عن اعتزازه بنفسه، وذاتيّته الّتي يجعلها أجلّ من أن تُلام، فهو شخص لا يعرف الإقامة أو الاستكانة، ولا قبول الضّيم ولو كان في أحلك الظّروف، فنجده أمام المرض

[1] المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان**. ص 483-484

صابرًا محتملًا، وهكذا يشعرنا أنّنا أمام مطلع قصيدة فخر لا قصيدة شكوى، ثم نراه يقوم بجمع المتضادات ويقابل المتناقضات، فيجعلها تنصاع لمنطق الأنا، ثمّ يعود بعدها ليوجز بعد إطناب، فجسمه خارت قواه وامتنع عن القيام.

وبعد ذلك وجدنا الشّاعر يصف الحُمّى مشبّها إيّاها بالزائرة الّتي يكتنفها حياء فلا تزوره إلا في الليل لتوسعه بأنواع السّقام، غير قانعة بأيّ شيء سوى المبيت في عظامه، وهنا نلمح أنّ الشّاعر قد عمدَ إلى بثّ حركة أسرع من سابقتها، ليزيل تلك الرتابة الّتي بثّها في الصّور السّابقة، فرأيناه يتحدث عن زيارة الحمّى له، ومبيتها في عظامه، ومن ثمّ وصف لنا كيف وسعته بأنواع السّقام.

ويستمرّ الشّاعر برفد صورته بعناصر الحركة، ويظهر ذلكم من خلال مطاردة الصّبح للحمّى، الّتي تذهب باكيةً لفراقِها جسد الشّاعر، وهو هنا يميل إلى الفخر بذاته كما هو ديدنه، فحتّى الحمّى تودّ لقاءه، ولا تريد مفارقته، أمّا هو فيكره لقاءها ومع ذلك نجده ينتظرها من غير شوق، فتصدقه في الزّيارة وهي زيارة تملؤه بالألم والمرض، ومن هنا نرى أنّ الشّاعر يؤنسن ذلكم المرض فنجده يقيم علاقة مع الحمّى الّتي تحبه وهو لها كاره، وما من شكّ أنّ هذا التّشخيص يثري الصورة الحركيّة ويزيدها جمالًا.

بعد ذلك رأينا الشّاعر يتناصّ مع ذاته، ففكرة الجسد المليء بالجراح، قد ذكرها المتبّي في رثائه لأم سيف الدولة، حيث يقول:

رمـــاني الـــدّهرُ بِـــالأرزاءِ حَتّـــى فُـــؤادي فـــي غِشـــاءٍ مِـــن نِبـــالِ
فَصِـــرتُ إذا أصـــابَتني سِـــهامٌ تَكسّـــرتِ النّصـــالُ علـــى النِّصـــالِ[1]

ومن الواضح أنّ المتنبّي في ارتداده إلى نصّه السّابق يعيد الحركة نفسَها، وإن اختلفت الحال وتغيّرت الأسباب، فهو يفصح عن حركة داخليّة متوتّرة، لم تعد تؤثّر فيها المؤثّرات الخارجيّة، إنّها مرحلة الإشباع الحركيّ، فجراح الشاعر تملؤه، ولا مكان لجرح جديد.

[1] المتنبي، أحمد بن الحسين: **الديوان:** ص265

الخاتمة

إنّ البحث في مجال الحركيّة يقود إلى فهم الصّورة الفنيّة من جوانبها كلّها، إذ تغدو الحركة عاملًا مهمًّا في تكوينها تقف جنبًا إلى جنب مع اللون والشّكل، فالحركة دون شكّ فيها تعبير عن الحالة الّتي تعتري صاحبها، فتصبح والحالة هذه وسيلة تعبيريّة تفصح عن مراد مقصود، وتنبئ عن كلام مرصود.

وبعد سبر غور مفهوم حركيّة الصّورة، ورصد الحركات الّتي تظهر في الطّبيعة وتؤدّيها أعضاء الجسد، يمكنني تسجيل النتائج الآتية:

- حركيّة الصورة مصطلحٌ نقديّ بلاغيّ حديث، يشير إلى بثّ الحيويّة في الصّورة السّاكنة الجامدة فيزيدها فاعليّة ويضفي عليها جمالًا، وتضمّ الحركيّة في طياتها عناصر متعددة منها اللّون والصّوت والرائحة، وهي أي الحركيّة لا يمكن لها أن تكون تامّة دون زمان تبعث فيه الحياة، ومكان تسبح في فضائه الرّحب فتجعله مفعمًا بالحياة.

- تمتاح حركيّة الصّورة مصادرها من موارد شتّى تأتلف لتكوين صورة حركيّة نابضة، ومصادر حركيّة الصّورة الفنيّة نردّها إلى ثلاثة موارد هي: الموروث الفكري، والبيئة أو المجتمع، والطّبيعة، ولا يمكن لأيّ صورة فنيّة حركيّة أن ترى النّور دون أن تصدر عن تلك المصادر.

- الصّورة الفنيّة سواءً أكانت ذهنية، أم حسية، أم بصريّة، أم سمعيّة، أم حركيّة، لا يمكن لها أن تتشكّل دون أن تجد الأساس الّذي تبنى عليه، وقوام هذا الأساس هو اللّغة والأسلوب والخيال، ومن هنا يمكننا القول إنّ الصّورة الحركيّة تتشكّل من تلك العوامل الثلاثة.

- لقد أبدع الشاعر العباسي في القرنين الثالث والرابع الهجريين في وصف الطبيعة، متكئًا على ذوقه وحسه، ومستندًا على مظاهر الحياة الجديدة، لذا جاءت صوره متسقة مع روح العصر وحركته التطورية.

- إنّ الشاعر العباسي في القرنين الثالث والرابع الهجريين، وقف مليًّا أمام هيئة الحيوانات والطيور، فنسج لها صورًا متحركة مفعمة بالحياة، مائجة بالألوان والأصوات والحركات، وقد اعتمد في بنائها على خياله الخصب وأسلوبه المرن، ولغته السلسة، موظّفًا طاقاته الإبداعية جمعاء في رسم معالمها.

- بدا جليّا أنّ شعراء القرنين الثالث والرابع الهجريين قد ألحوا على رسم الصور الحيّة المتحرّكة للرياض والأزهار والثمار، وقد جاءت تلكم الصور استجابة لمعطيات الطبيعة الغنيّة وجمالها الساحر، ومن هنا فلا نكاد نجد صورا حركيّة متكلّفة أو بعيدة عن الواقع، بل هي صور منبعثة على سجيتها وطبيعتها البسيطة.

- تعرّض الشّاعر العباسيّ في القرنين الثالث والرابع الهجريين إلى عناصر الكون الطبيعيّة والصناعيّة، فنسج لها صورًا حركيّة لافتة، وقد رأيناه في بعض الأحيان يستعين ببعض عناصر الكون الطبيعية فيمزجها بصورته الحركيّة للطبيعة الصّناعية، وهذا من شأنه أن يجعل صورته تتّسم بالقوة والإثارة.

- إنّ حركات الجسد أخذت حيّزًا واسعًا في تراثنا الدينيّ، والبلاغيّ، والنقديّ، والأدبيّ، فغدت لغة قائمة بذاتها، ومن هنا لجأ الشاعر العباسيّ في القرنين الثالث والرابع الهجريّين إلى تلك اللغة، ووظّفها في نصّه الشّعريّ، مما أتاح له المجال لتكوين صور حركيّة مؤثّرة ومكتنزة بالجمال.

- إنّ الشّاعر العباسيّ في القرنين الثالث والرّابع الهجريّين قد رسم للعين صورًا حركيّة نابضة ومؤثرة، مستغلّا تلك الإيحاءات والدّلالات التي تكتنز بها العين، إذ تناول الشعراء في صورهم العين الشاخصة، والعاشقة، والباكية، والفاضحة، واللّحوحة، والضّارة النّافعة، ولا شكّ أنّ تلكم الدّلالات والإيحاءات قد منحت الصورة الحركيّة قوة تأثيريّة، وزادت من جمالها وحيويّتها، وشكّلت ركيزة رئيسة في بناء تلكم الصّورة.

- إنّ الشّاعر العباسيّ في القرنين الثالث والرابع الهجريّين، قد التفت إلى الوجه وحركاته وإيماءاته، فاستغلّ كلّ تلك الدّلالات في رسم صورته الحركيّة، فوجدنا عندهم الوجه الطّلق المبتسم، والوجه المتجهّم، والوجه المتّسم بالجلالة والهيبة، والوجه الوقح، والوجه المتورّد الخَجِل، والوجه العاشق، وقد أولى الشّعراء حالات الوجه المختلفة أهميّة كبرى وهم يرسمون صورهم الحركيّة، وكذلك فإنّ الشعراء قد أكثروا من تشبيه حمرة خدود المحبوبة بالثمار وغروب الشّمس، وكذلك كثيرا ما ربطوا بين إيحاءات الوجه والصّفات الخُلُقيّة.

- توقّف الشّاعر العباسيّ في القرنين الثالث والرابع الهجريين أمام الجسد، وحركاته وهيئاته، وتامّل ذلك كلّه وهو يصوغ صوره، وقد قامت حركات الجسد مقام لغة الكلام، فعبّرت عما يجول في خاطر صاحبها، وأسهمت في تشكيل لغةٍ تموج بمعطيات الحركة.

- استأثرت الصورة الحركيّة بنصيب وافر من أشعار المعارك الحربية في القرنين الثالث والرابع الهجريّين، فالمعركة من أوّلها إلى آخرها تقوم على الحركة، والقصيدة ترصد وتسجّل كلّ تلك الحركات راسمةً لها صورًا حركيّة تعكس تلك الوقائع، وتعبّر عنها بطريقة فنيّة تستثمر كلّ الإمكانات المتاحة للوصول إلى مستوى الحدث ومجاراته.

- رسم الشعراء صورا حركية فريدة للخمر، إذ قرنوا صفاءها بلمعان الكواكب والأجرام السماوية، وجعلوا منها معادلا موضوعيًّا للمرأة.

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

- الأبشيهي، شهاب الدّين محمد بن أحمد: **المستطرف في كلّ فنّ مستظرف**، تحقيق محمد خير طعمه الحلبي، ط5، دار المعرفة، بيروت، 2008.
- إسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**. مكتبة غريب. ط1. القاهرة. 1984.
- أنيس، إبراهيم: **الأصوات اللغويّة**، مكتبة الأنجلو المصرية. ط5. القاهرة. 1975.
- ـــــــــــ: **دلالة الألفاظ**. مكتبة الأنجلو المصرية. ط1. القاهرة. 2010.
- ـــــــــــ: **موسيقى الشعر**. مكتبة الأنجلو المصرية. د.ط. القاهرة. 2010.
- الباشا، عبد الرحمن: **علي بن الجهم حياته وشعره**، دار المعارف، ط1. القاهرة، د.ت.
- البتلوني، شاكر بن مغامس: **نفح الأزهار في منتخبات الأشعار**، تحقيق: إبراهيم اليازجي، ط3، المطبعة الأدبية، بيروت، 1886م.
- البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد: **الديوان**. تحقيق: يوسف الشيخ محمد. ط1. دار الكتب العلمية. بيروت. 1987.
- البستاني، بطرس: **محيط المحيط**. مكتبة لبنان. د.ط. بيروت. 1987.
- البطل، علي: **الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتصوراتها**. دار الأندلس. ط3. بيروت.

- البستاني، بطرس: **محيط المحيط**. مكتبة لبنان. د.ط. بيروت. 1987.

- أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي: **الديوان**. شرح الخطيب التبريزي. تحقيق: محمد عبده عزام. ط4. دار المعارف. مصر. (د.ت).

- الجاحظ، عمرو بن بحر: **البيان والتبيين**. دار ومكتبة الهلال. د.ط. بيروت. 1423هـ.
- ـــــــــــــــ: **الحيوان**. تحقيق: عبد السلام هارون. ط1. دار إحياء التراث العربي. بيروت. 1962.
- الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**. تحقيق: محمود شاكر. ط1. مكتبة الخانجي. القاهرة. (د.ت).
- الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**. تحقيق: محمد رشيد رضا. ط1. دار المعرفة. بيروت. (د.ت).
- الجرجاني، علي: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**. تحقيق: محمد أبو الفضل البجاوي. د.ط. المكتبة العصرية. بيروت.1966.
- ابن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**. تحقيق: كمال مصطفى. ط3. مكتبة الخانجي. القاهرة. (د.ت).
- ابن الجهم، علي: **الديوان**، تحقيق خليل مردم بك. دار الآفاق الجديدة. ط1. بيروت. د.ت.
- حسن، عبد الحميد: **الأصول الفنية للأدب**. مكتبة الانجلو المصرية. ط2. القاهرة. 1964.
- الحمداني، أبو فراس الحارث بن سعيد: **الديوان**. شرح: خليل الدويهي. ط2. دار الكتاب العربي. بيروت. 1994.
- الحمداوي، جميل: **بلاغة الصورة الروائية**. مطبعة بني أزناسن سلا. ط1. المغرب. 2004.
- ابن حمديس، أبو محمد عبد الجبار: **الديوان**. وقف على طبعه وتصحيحه: جلستينو سكيابارياللي (د.ط). (د.د). رومية الكبرى. 1897.

- حمود، ماجد: **صورة الآخر في التراث العربي**. منشورات الاختلاف. ط1. الجزائر. 2010.

- الحمويّ، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي: **معجم البلدان**، د تح، دار صادر، ط2، بيروت، 1995.

- الخوارزمي، الإمام جار الله فخر خوارزم محمود: **أساس البلاغة**. تحقيق: محمد قاسم. ط1. المكتبة العصرية. بيروت. 2003.

- داي لويس، سوسيل: **الصورة الشعرية**. ترجمة: أحمد ناصيف. دار الرشيد. ط1. بغداد. 1982.

- الرازي، محمد بن أبي بكر: **مختار الصّحاح**. تحقيق: يوسف الشيخ محمد. ط4. المكتبة العصرية. بيروت. 1998.

- الربيعي، أحمد حاجم: **حركيّة الصورة في الشعر الأندلسي**. دار غيداء. ط1. عمان. 2019.

- ـــــــــــ: **الغربة والحنين في الشعر الأندلسي**. الدار العربية للموسوعات. ط1. بيروت. 2013.

- الرفاء، السري: **الديوان**. تقديم وشرح: كرم البستاني. مراجعة: ناهد جعفر. ط1. دار صادر. بيروت. 1996.

- زايد، علي: **بناء القصيدة العربية الحديثة**. مكتبة الآداب. ط4. القاهرة. 2002.

- الزبيدي، مرتضى: **تاج العروس من جواهر القاموس**. (د.ط). دار الهداية. الكويت. د.ت

- الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس: **الأعلام**، د تح، دار العلم للملايين، ط15، د مك، 2002.

- الزمخشري. أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد: **الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل**. دار الكتاب العربي. ط3. بيروت. 1407هـ.

- السمرة. محمود: **النقد الأدبي والإبداع في الشعر**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط1. عمان. 1997.

- السيف، عمر: **الرجل في شعر المرأة**. مؤسسة الانتشار العربي. ط1. بيروت. 2008.

- الشمشاطي، أبو الحسن علي بن محمد العدوي: **الأنوار ومحاسن الأشعار**، تحقيق: السيد محمد يوسف، ط1. مطبعة حكومة الكويت "التراث العربي، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام"، الكويت، 1977م.

- صليبا، جميل: **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسيّة والإنجليزيّة واللاتينيّة**. (د.تح). (د.ط). دار الكاتب اللبنانيّة –مكتبة المدرسة. بيروت.1982.

- الصنوبري، أحمد محمد بن الحسن الضبي: **الديوان**. تحقيق: إحسان عباس. ط2. دار صادر. بيروت. 1996.

- ضيف، شوقي: **العصر العباسي الأول**. دار المعارف. ط5. القاهرة. (د.ت).

- طبل، حسن: **الصورة البيانية في الموروث البلاغي**. مكتبة الإيمان. ط1. المنصورة. 2005.

- الطوالبة، علي: **التشخيص في شعر العذريين الأمويين**. مطبعة السفير. ط1. عمان. 2013.

- عباس، إحسان: **فن الشعر**. دار الثقافة. ط3. بيروت. (د.ت).

- العبّاسي، أبو الفتح عبد الرحيم بن عبد الرحمن بن أحمد: **معاهد التنصيص على شواهد التلخيص**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، د.ط، عالم الكتب، بيروت.

- عبد الباقي، أحمد محمد: **معالم الحضارة العربية في القرن الثالث الهجري**. مركز دراسات الوحدة العربية. ط1. بيروت. 1991.

- عبد الحميد، شاكر: **عصر الصورة الإيجابيات والسلبيات**. عالم المعرفة. ط1. الكويت. 2005.

- عبد الدايم، صابر: *أدب المهجر*. دار المعارف. ط1. القاهرة. 1992.

- عبد الله، محمد حسن: **الصورة والبناء الشعري**. دار المعارف. ط1. القاهرة. (د.ت).

- عبيد. محمد صابر: المغامرة الجمالية للنص الشعري. جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع. ط1. عمان. 2008.

- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله: **ديوان المعاني**. دار الجيل. د.ط. بيروت، د.ت.

- ـــــــــــــــــ: كتاب الصناعتين: **الكتابة والشعر**. تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. د.ط. المكتبة العنصرية. بيروت. لبنان. 1419هـ.

- العشماوي، محمد زكي: **قضايا النقد الأدبي**. ط1. دار النهضة. ط1. بيروت. (د.ت).

- عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**. دار المعارف. ط1. القاهرة. 1980.

- العقاد، عباس محمود: **ابن الرومي حياته من شعره**. المكتبة التجارية الكبرى. ط1. القاهرة. (د.ت).

- العيسي، فضل سالم: **النزعة الإنسانيّة في شعر الرابطة القلميّة**. دار اليازوردي العلميّة للنشر. ط1. عمان. 2006.

- غريب، روز: **تمهيد في النقد الحديث**. دار المكشوف. د.ط. بيروت. 1971.

- غلاب، مبروك: **الصورة الشعرية عند محمد العبد آل خليفة**. دار السويدي للنشر والتوزيع. ط1. أبو ظبي.1988

- الفراهيدي، الخليل: **العين**. تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي. (د.ط). دار الهلال. القاهرة. (د.ت).

- قاسم، محمود: **الخيال في مذهب محي الدين بن عربي**. معهد البحوث والدراسات العربية. د.ط. القاهرة. 1969.

- القزويني، زكريا: **غرائب المخلوقات وعجائب الموجودات**. تحقيق: فاروق سعد. ط4. دار الآفاق الجديدة. بيروت. 1981.

- قطب، سيّد: **التصوير الفني في القرآن الكريم**. دار المعارف. ط9. القاهرة.1980.

- القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم بن علي الأنصاري: **زهر الآداب وثمر الألباب**، دار الجيل، د.ط. بيروت، د.ت،

- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**. تحقيق: صلاح الهواري. ط1. دار الهلال. لبنان. 2002.

- كندي، محمد علي: **الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث**. دار الكتاب الجديد. ط1. المتحدة. بيروت. 2003.

- كوهن، جان: **بنية اللغة الشعرية**. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر. ط1. المغرب. 1986.

- المتنبي. أحمد بن الحسين: **الديوان**. دار الجيل. د.ط. بيروت. (د.ت).

- مفتاح، محمد. تحليل الخطاب الشعري: **استراتيجيّة التناص**. دار التنوير. د.ط. بيروت. 1985.

- المسدي، عبد السلام: **الأسلوبية والأسلوب**. دار سعاد الصباح. ط4. الكويت. 1993. ص149.

- ابن المعتز، عبد الله: **الديوان**. دار صادر. د.ط. بيروت. (د.ت).

- المقدسي، أنيس: **أمراء الشعر في العصر العباسي**. دار العلم للملايين. ط1. بيروت. (د.ت).

- ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**. دار صادر. ط1. بيروت. 1990.

- كبابة، وحيد صبحي: **الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس**. اتحاد الكتاب العرب. د.ط. دمشق. 1999.

- كشاجم، محمود بن الحسين الرملي: **الديوان**. تحقيق: أبو عبد الله محمد حسن محمد حسن إسماعيل الشافعي. ط1. دار الكتب العلمية. بيروت. 1998.

- النوري، محمد جواد: **دراسات صوتية وصوتية صرفية في اللغة العربية**. دار الجندي. ط1. القدس. 2017.

- هلال، محمد: **النقد الأدبي الحديث**. دار الثقافة. د.ط. بيروت. 1973.

- ابن وكيع، الحسن بن علي الضبي التنيسي: **المنصف للسارق والمسروق منه**، تحقيق: عمر خليفة، ط1، جامعة قات يونس، بنغازي، 1994

- ابن الوليد، مسلم: **الديوان**، تحقيق: أحمد حسن البنا، د.ط. المكتبة العلامية، القاهرة، د.ت.

- اليوسف، يوسف: **مقالات في الشعر الجاهلي**. دار الحقائق. ط1. بيروت. (د.ت).

الرسائل الجامعيّة:

- دعموش، خليل: **الصورة الشعرية في ديوان أبي الربيع عفيف الدين التلمساني**. رسالة ماجستير. جامعة الحاج خضر باتنة. الجزائر. 2009-2010.

- نجم، صالح: **جدلية الهدم والبناء في شعر أبي تمام**، رسالة ماجستير، جامعة تشرين، سوريا، 2006.

المجلات والدوريات:

- رفاعي، عبد الحافظ: ***حركية الصورة الشعرية بين التجسيد والتجريد***. **مجلة الدراسات العربية**. جامعة المنيا. مصر. 2004.

- شوندى، حسن: ***الحركة في الصورة الشعرية***. **مجلة جامعة آزاد الإسلاميّة**. طهران. 1388هـ.

An-Najah National University

Faculty of Graduated Studies

The Movement of Artistic Image in the Third and the Fourth Heijri Centuries in the Abbasi Peotry

By

Ahmad Ali Ahmad Bajawe

Supervised by

Dr. Abed-Alkhaliq Iysa

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for The Degree of Master of Arabic Language, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus, Palestine

2021

The Movement of Artistic Image in the Third and the Fourth Heijri Centuries in the Abbasi Peotry

By
Ahmad Ali Ahmad Bajawe
Supervised by
Dr. Abed-Alkhaliq Iysa

Abstract

This thesis deals with the movement in Abbasi poetry in the third and the fourth Hejjrie centuries and its influence in designing the poetic image.

The thesis is built on three chapters. The first chapter talks about the movement of artistic image, it's resources, and it's shaping factors.

The second chapter browses the movement of nature images. It has three fields of research. The first one talks about the images of an animal. The second talks about the movement of orchards' images. The third field browses the image of war battle, wine and illness.

Those chapters are preceded by an introduction which explained the importance of the subject and it's approach.

Those chapters are followed by a close with the most important findings of the thesis