جـامعة الإسـكندرية
كلية الآداب
قسم اللغة العربية وآدابها

الصورة الفنية في شعر الطبيعة في العصر الأموي

رسالة مقدمة من الطالبة

نهى حمدي أحمد إبراهيم

لنيل درجة الماجستير فى الآداب

تحت إشراف

الأستاذ الدكتور **الدكتور**

فوزى سعد عيسى **محمد مصطفى أبو شوارب**

أستاذ الأدب العربى **أستاذ الأدب العربى المساعد**

كلية الآداب – جامعة الإسكندرية **كلية التربية – جامعة الإسكندرية**

2009م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله وكفى، وصلاة وسلام على عباده الذين اصطفى، ولاسيما عبده المصطفى

وبعد،

فإن شعر الطبيعة مورد بكر ومعين خصب امتاح منه الشعراء صورًا عدة أثروا بها ديوان الشعر العربى، وبخاصة البدو منهم الذين ألفوا العيش فى تلك الصحارى القاسية، وخبروا أجواءها، وتفننوا فى رسم تفاصيلها المدهشة من نبات وحيوان وصخور ورمال ناعمة تنساب فى ليونة، وكواكب تلتمع فى الأفق لتحتضن بذلك خيال الذات الشاعرة تلك الصور جميعها، وتخرجها إخراجًا مغايرًا لواقعها، وتحيلها فى بوتقة الإبداع إلى صور فنية ساحرة أبدعها خيال الفنان.

وقد وظف الشاعر الأموى عناصر اللون والصوت والحركة توظيفًا فنيًا بارعًا استقاه من عناصر بيئته من حوله، بحيث تتداخل الخطوط وتتمازج الألوان مشكلة فضاءً ساحرًا لا يعتمد على مبدأ المحاكاة التقليدية التى تستمد أصولها من الواقع وتعيده دون إضافة أو تغيير، ولكنها عملية "خلق" فنى تكتسب من خلالها الأشياء طوابع مغايرة لطبيعتها، ويخلع عليها الشاعر واقعه ورؤاه وأحلامه لتكتسى بذلك حُلة جديدة.

ويعد ذو الرمة —دون منازع– شاعر العربية الأول الذى أولى جل عنايته لوصف الطبيعة من حوله بكافة عناصرها، بل إنها كانت —وبحق– "معادلاً" لذاته الشاعرة يسقط عليها أحزانه وآلامه وشكواه، لتتجسد لنا الطبيعة من خلال ريشته كيانًا حيًا نابضًا بالحياة، يتدفق إحساسًا، ويتبادل معه التأثير والتأثر من خلال صوره الشعرية المحملة بدلالات رمزية بالغة التكثيف والإيحاء.

فعلى الرغم من عناية ذي الرمة بالتشبيه الذى يعد اللون الغالب فى شعره،حتى أنه لا يكاد ديوانه يخلو من بيت منه، إلا أن شعره قد حفل بصور حقيقية عدة ، لم تلجأ فيها إلى المجاز عمومًا، وابتعدت عن نطاق البوح المباشر لتعتمد الرمز سبيلاً إلى إبداع دلالاتها، وإسقاط تلك الشحنة الانفعالية والعاطفية من خلالها.

وقد زخرت الحقبة الأموية —إلى جانب ذى الرمة– بأسماء جملة من الشعراء الذين أولوا وصف مظاهر الطبيعة الحية والصامتة عناية فائقة، فوصفوا جل مظاهرها، واستعانوا بها لرسم تلك اللوحات التى تفيض بالخصوبة والحيوية، ولم يكن إبداعهم لتلك الصور واللوحات الفنية شريطة المعايشة ومحاكاة الواقع، فوصف الطلول الفانية —على سبيل المثال– قد التفت إليه الوليد بن يزيد والفرزدق اللذين ابتعدا تمامًا عن البداوة والخشونة، ولكنهما أورداه مراعاة للتقاليد الفنية الموروثة فى بنية القصيدة القديمة.

على أن هذه المسايرة لتلك التقاليد الفنية لم تكن —أبدًا– لتمنع الشاعر من توظيف عناصر هذه اللوحات النمطية توظيفًا معبرًا موحيًا، لتحمل بذلك كل لوحة داخل القصيدة شفرة

إبداعية مغايرة عن مثيلتها فى أية قصيدة أخرى، لتتضام مكونات اللوحات جميعها مشكلة وحدة موضوعية، وخيطًا دلاليًا فريدًا يمتد عبر وحدات القصيدة بأكملها، فقد أجاد الشاعر الأموى توظيف عناصر لوحاته الطبيعية من طلل وناقة ونسيب ووصف حيوان الصحراء، بحيث ينتقى لكل منها ما يخدم بها غرض القصيدة الرئيس. وقد حدا بى إلى اختيار هذا البحث عوامل عدة كان من أبرزها الرغبة فى درس علاقة وحدات وصف الطبيعة ببنية القصيدة ووحدتها العضوية من خلال استكناه طاقات التعبير الكامنة لدى الشاعر الأموى.

وقد قسمت هذه الدراسة إلى مقدمة وأربعة فصول، تحدثت فى المقدمة عن الصورة الفنية وعلاقتها بالخيال ومذاهبها وقيمتها الفنية، أما الفصل الأول فقد خصصته لدرس مصادر الصورة التى تنوعت بين المصادر الدينية والأسطورية والطبيعية، أما الفصل الثانى قد درست فيه وسائل تشكيل الصورة البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية، أما الفصل الثالث (أنماط الصورة) تحدثت فيه عن الصورة الكلية والتشخيصية والوصفية والذهنية، ودرست فى الأولى منها وحدات الطلل والنسيب والناقة بوحدة القصيدة العضوية، أما الفصل الرابع فقد تناولت فيه مظاهر موسيقى الحشو من تذييل وتقابل وتقسيم للبيت إلى وحدات تتفق أو لا تتفق مع البحر المستخدم، حاولت من خلالها إبراز طاقات الصوت المفرد والحركات فى تشكيل دلالة البيت.

وختامًا، فإنى أردت من خلال هذا البحث —على ما فيه من هنات وتقصير– أن أبرز وسائل تشكيل تلك الصورة الفنية المبدعة فى شعر الطبيعة، فإن كان خيرًا فمن الله، وإن كانت الأخرى فحسبى أنى اجتهدت.

والله من وراء القصد،

مدخل :

تعد "الصورة الشعرية" من أهم المصطلحات التى ارتكز عليها التحليل الأدبى فى الآونة الأخيرة، فهى قوام العمل الفنى وركيزته الأساسية، وأهم أدوات الشاعر فى التعبير عما يعتوره من مشاعر وأحاسيس.

فالصورة –إذن– تحمل بصمة الشاعر الذى أبدعها، وكيانه الخاص، بحيث تتمايز عن غيرها من الصور تبعًا لطبيعة مبدعيها والواقع الذين ينطلقون منه للتعبير عن رؤاهم وخيالاتهم ومذاهبهم واتجاهاتهم الفكرية.

الصورة لغة :

ولعل فى تلك المادة ما يشير إلى التشكيل والصياغة، وهو المعنى نفسه الذى أورده الجاحظ عندما قال «والمعانى مطروحة فى الطرق يعرفها العجمى، والعربى، والبدوى، والقروى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفى صحة الطبع، وجودة السبك فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير»[1].

الصورة والخيال :

إن الخيال الفنى هو الأساس الذى تنبنى عليه الصورة الشعرية التى تعد تحقيقًا له فى نطاق الواقع، ومعيار المفاضلة بين العلوم والفنون، ومن ثم جاء دور الخيال ليحتل تلك المكانة البارزة بين الشعراء والنقاد الذى يعد كولردج أبرز من تناول مفهوم الخيال فى النقد الحديث[2].

إن الخيال هو الذى يستطيع أن يخلق عملاً مبدعًا يقاوم الفناء، وتتمازج به الأشياء المختلفة وتنصهر فى بوتقته ليصير كيانًا متوحدًا فهو «وسيلة الشاعر المتفردة التى يرى العالم بها رؤية خاصة، يتمكن بها من الولوج إلى داخله، والتفاعل مع عناصره، والامتزاج بها على نحو خاص يهيئ له إمكانية التشكيل من جديد، وهذه النظرة المقدرة لدور الخيال تتجانس مع الإيمان الراسخ بقدرة الإنسان على الخلق الفنى، وتفرده فى مشاعره، ورؤيته الذاتية المشروعة للوجود من حوله»[3].

مفهوم الصورة :

---

[1] الجاحظ : الحيوان، ت: عبد السلام هارون، ج3، ص 131.

[2] وقد قسم كولردج الخيال إلى قسمين خيال أولى وخيال ثانوى. انظر كولردج: د/ محمد مصطفى بدوى، دار المعارف، مصر، 1958م.

[3] عبد الفتاح عثمان : نظرية الشعب فى النقد العربى القديم، دار الهانى للطباعة، القاهرة، 1991م، ص 151.

تعددت الآراء التى قدمت تعريفًا للصورة الفنية والتى انحصرت فى محاور ثلاثة كالتالى:

الاتجاه الأول: يذهب إلى قصر مفهوم الصورة على الأشكال البلاغية مثل الاستعارة [1] أو التشبيه أو الكناية[2].

وقد عوّل أصحاب هذا الاتجاه على كون الشعر تشكيلا لغوى يعتمد على المهارة والسبك، وإعادة البناء لا على الدقة التى هى قوامه ومادته، فالألفاظ تتشارك فى الشعر والنثر على السواء، ومن ثم يصبح التعويل على "صناعة المعنى" أساسًا لفهم "الصورة" لديهم، وعد الشعر صناعة كغيرها من الصناعات[3].

فمصطلح الصورة «على ما به من مزالق، أفضل مصطلح متاح، نستطيع أن نستعيض به عن الأشكال المجازية فى بلاغتنا العربية، علمًا بأنه لا يقتصر عليها فقط، وإنما يستوعب غيرها، كالوصف المباشر للمناظر والأشياء والصور التجريدية أيضًا، وعلينا أن ندرك أننا لا نستبدل مصطلحًا بآخر، وإنما نستبدل مفهومًا بمفهوم، وتصورًا بتصور، فالصورة لا تلغى التشبيه، ولا تمحو الاستعارة، وإنما تقدم لنا فهمًا أعمق من الفهم الجزئى، الذى ارتبط بكل منهما فى السابق، إنه لابد من بقاء التشبيه والاستعارة، وأشكال المجاز الأخرى فى أذهاننا، ولكن على أساس أنها وسائل مختلفة لوسيلة كبرى تضمُّن جميعًا»

فالصورة بهذا المفهوم «تشكيل لغوى، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس فى مقدمتها. فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب هذا ما لا يمكن إغفاله من الصورة النفسية والعقلية»[4].

---

[1] قصر بعض النقاد مصطلح "الصورة" على الاستعارة. يقول الدكتور مصطفى ناصف : «تستعمل كلمة صورة عادة، للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسى، وتطلق أحيانًا، مرادفة للاستعمال الاستعمارى للكلمات. إن لفظ الاستعارة إذا حَسُن إدراكه؛ فقد يكون أهدى من لفظ "الصورة"، وإن الصورة إذا جاز الحديث المفرد عنها التى تستقل بحالٍ عن الإدراك الاستعارى .. الاستعمال الاستعارى يربط الفرد بالكل، ويربط اللحظة بالديمومة، تنشأ "الصورة" حين يتسع الشعور باجتماعية الحياة، حتى تشمل كافة الموجودات، الاستعمال الاستعارى يرتد على وجه العموم إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها، وأول مظهر جمالى للاستعارة: استعادة الحياة توازنها، واستئناف الانسجام الداخلى بين المشاركين فيها». انظر مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، طبعة مكتبة مصر، القاهرة 1958م، ص 3 – 6.

[2] جابر عصفور : الصورة الفنية، ص 8.

[3] عبد الحميد العيسوى : بيان التشبيه "دراسة تاريخية فنية"، مطبعة القاهرة الجديدة، ط1، 1988م، ص 14.

[4] على البطل : الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى، دار الأندلس، ص 30.

وقد تابع هذا الرأى عدد من النقاد القدامى من أمثال الجاحظ وابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، وعبد القاهر الجرجانى[1].

ولا يعدو قدامة بن جعفر هذا التعريف فنراه يقرر أن : «المعانى كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها، فيما أحب، وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعانى للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد فى كل صناعة من أنه لابد فيها من شىء موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة»[2].

الاتجاه الثانى : أن الصورة انطباع حسى[3] .

وقد يتمازج الحس بالعقل، مشكلين معبرًا لإدراك الصورة «فالفنان لا يدرك الحقيقة إدراكًا حسيًا، ولا يدركها إدراكًا عقليًا، إنما هو يدركها بصورة محسوسة، فالعنصر الحسى يحرك طاقة الخيال لدى الفنان، وبعمل الخيال يدرك الحقيقة، لا كموضوع، ولا كفكرة، وإنما يدركها فى صورة»[4].

الاتجاه الثالث : يذهب إلى عدّ الصورة تشكيلاً لأنماط رمزية.

ولعل معظم الدراسات النقدية الحديثة تنحو إلى توسيع هذا المصطلح، وعدم اقتصاره على الأشكال البلاغية المعروفة ليشمل بذلك كل ما يعبر به الشاعر عن تجربته «فلم تعد الصورة البلاغية هى وحدها المقصودة بالمصطلح، بل قد تخلو الصورة –بالمعنى الحديث من المجاز أصلاً، فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهى تشكل صورة دالة على خيال خصب»[5].

ويذهب عز الدين إسماعيل إلى أن الصورة الشعرية تعد أوسع نطاقًا وأخصب من مجرد التشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منهما. فليس بين الصورة إذن والتشبيه والاستعارة جفوة، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة فى بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى

---

[1] ذهب ابن طباطبا إلى أن الصورة تعنى الهيئة فنراه يقول : «بواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة لطيفة مقبولة، حسنة مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل فى محاسنه، والمفترس فى بدائعه، فيحسنه جسمًا، ويحققه روحًا، أى يتقنه لفظًا، ويبدعه معنى ... ويعدل أجزاءه تأليفًا، ويحسن صورته إصابة». انظر: ابن طباطبا: عيار الشعر، ت: د. محمد زغلول سلام : 161.

[2] قدامة بن جعفر : نقد الشعر، ت: كمال مصطفى : 19.

[3] محمد حسن عبد الله : الصورة والبناء الشعرى، ص 31.

[4] انظر : لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب، طبعة النهضة المصرية، القاهرة 1970م، ص 192.

[5] على البطل : الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى، ص 25.

جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل "الصورة" وتؤدى دورها. غير أن الصورة وإن تمثلت أحيانًا فى التشبيه الخصب والاستعارة الذكية ما تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها[1].

فالشاعر يمتلك آليات عدة، يستطيع من خلالها أن يكتنه طاقات التعبير الكامنة فى اللغة التى «كلما قربت من وضعها البدائى، كلما كانت تصويرية»[2].

ويقول أندريه بروتون : «إن الصورة إبداع خالص للذهن، ولا يمكن أن تنتج عن مجرد المقارنة (أو التشبيه). إنها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين، قليلاً أو كثيرًا. وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين المقربتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالى ومحققه للشعر»[3].

قدم النقاد المحدثون جملة من التعريفات للصورة التى سايرت، فقد ذهب الدكتور عبد القادر القط إلى أن «الصورة فى الشعر هى "الشكل الفنى" الذى تتخذه الألفاظ والعبارات، بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بيانى خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة فى القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها فى الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنى، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التى يصوغ منها ذلك الشكل الفنى، أو يرسم بها صوره الشعرية»[4].

وقد تابعه فى ذلك الرأى الدكتور محمد حسن عبد الله وأضاف للصورة أبعادًا جديدة، إذ يقرر أن مفهوم الصورة قد تجاوز حد الصورة البيانية، أو المجازية، ليشمل الصورة التى تتحقق أو تتجسد بغير طريق الاستخدام المجازى. إذ ترسم الصورة بالكلمات غير المجازية، وكذلك لم يعد البحث فى فنية الصورة بمعزل عن عناصر البناء الشعرى الأخرى كالموسيقى، أو الإيقاع، وحتى صدق التجربة، وموقع الصورة من سياق القصيدة، كما أننا نعرف الآن أن الصورة يمكن أن

---

(1) عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر "قضاياه وظواهره النفسية والمعنوية"، ط 3، دار الفكر العربى، 1978م، ص 143.

(2) انظر أرشيبالد وكليش : الشعر والتجربة، ص 61. وراجع أيضًا الدكتور محمد غنيمى هلال من كتاب المدخل للنقد الأدبى، ص 436.

(3) انظر : Image et métaphore (P.N)

نقلاً عن الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى، تأليف الولى محمد، المركز الثقافى العربى، ط1، 1991م.

(4) عبد القادر القط، الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978م، ص 435.

تتحقق فى استخدام كلمات معينة لأفعال الحضور، والحركة، وأوصاف الألوان، والحركات الحسية أو النفسية»[1].

وإلى جانب ما أضافه الرأى السالف من رؤى مستحدثة للصورة، تتمثل فى ضوء الحركة والألوان، وقد أضاف نعيم اليافى أبعادًا أخرى تتمثل / تتبلور فى «الأسطورة، والمفارقة التصويرية، وصور التناص»[2].

ويضيف ر.أ. فوكز نمط القصائد القصصية إلى تلك الأنماط السالفة فى تعريف الصورة[3].

ويذهب عبد القادر الرباعى إلى القول بأن الصورة الحديثة هى «أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية فى آن»[4].

* * *

إن العمل الأدبى ليكتسب قيمته من خلال تلك الصور التى تكوّن مبناه، ويحكم عليه من خلالها بالخلود أو الفناء، فكما يقول ألفريد دى موسيه : «فى كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام بثلاثة أضعاف وعلى القارئ أن يكتشف الباقى المحذوف من خلال قدرة الصورة الشعرية على إثارة الخيال، والتحليق بالمتلقى فى عوالم سحرية تصنعها الكلمات الموحية الخلاقة، التى تعتمد على طاقات دلالية كثيفة، لا على المباشرة والسطحية»[5].

إن **قيمة الصورة** تكمن فى إثارة مخيلة المتلقى، واستحداث أبعاد دلالية تعدو نطاق المتوقع فالصورة فى مفهوم أولمان «يجب أن تملك شيئًا مدهشًا، وغير منتظر، كما يجب أن تحدث مفاجأة نتيجة لاكتشاف علاقة غير متوقعة بين الأغراض المتباينة»[6].

---

[1] انظر محمد حسن عبد الله، الصورة الفنية فى شعر على الجارم، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، 1999م، ص 17.

[2] انظر نعيم اليافى : الصورة فى القصيدة العربية المعاصرة، مؤسسة جائزة البابطين للإبداع الشعرى، أكتوبر 1992م، نقلاً عن "الصورة الشعرية فى شعر الأسر والسجن فى التراث، رسالة دكتوراه صلاح أحمد حنفى الطاهر"، إشراف: محمد حسن عبد الله، 2003، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم.

[3] الصورة والبناء الشعرى، ص 37.

[4] انظر : عبد القادر الرباعى : الصورة الفنية فى النقد الشعرى، مكتبة الكتانى، الأردن، ط2، 1995م، ص 85.

[5] نقلاً عن روز غريب : النقد الجمالى وأثره فى النقد الغربى، دار الفكر اللبنانى، بيروت، ط2، 1983م، ص 106.

[6] نقلاً عن صبحى البستانى : الصورة العربة فى الكتابة الفنية، الأصول والفروع، دار الفكر اللبنانى، بيروت، ط 1، 1986م، ص 96.

وتصبح العشوائية عند "بريتون" معيارًا تتفاضل به الصورة، إذ نراه يقول «أقوى الصور بالنسبة لى هى تلك التى تقدم أكثر قدر من العشوائية وأنا لا أخفى هذا، وهو اتجاه يعتمد على الكتابة العفوية، بوصفها منهجًا للكتابة الأدبية»[1].

وقد ذهب بعض النقاد إلى أن « ما يعطى "الصورة" فاعليتها، ليس حيويتها كصورة، بقدر مزيتها كحادثة ذهنية، ترتبط نوعيًا بالإحساس»[2].

---

[1] انظر جون كوين، بناء لغة الشعر، ت: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، رقم (3)، أكتوبر، 1990م، ص 199.

[2] رينيه ويليل، وأوستن وارين: "نظرية الأدب"، ترجمة محيى الدين صبحى، الطبعة الثالثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1985م، ص 194.

الفصل الأول

مصـــادر الصـــورة

□ – المصادر الدينية :

يعد وصف الطلل من أوفر السياقات حظًّا من هذا النوع من المصادر، فقد توارد الشعراء الأمويون على تشبيه بقايا الطلل الفانى الذى اعتورته عوامل الفناء والهدم بالكتابة عامة، والزبور بوجه خاص مسايرة لنهج سالفيهم الجاهليين، ومن ذلك قول ذى الرمة[1] :

كَأَنَّ دِيَـارَ الْحَـــىِّ بالزُّرْقِ خَلْقَـــةٌ ... مِـــنَ الأَرْضِ أَوْ مَكْتُـــوبَةٌ بِمِـــدَادِ

أو قوله[2] :

أَلاَ حَيِّ أَطْلاَلاً كَحَاشِـــيَةِ الْبُـــرْدِ ... لِمَيَّـــةَ أَيْهَاتَ الْمُحَيَّـــا مِنَ الْعَهْـــدِ

ونحو قول جرير :

حَـــىِّ الديـــارَ بعاقـــل فالأَنْعَم ... كالوَحْى فى رَقّ الزَّبُـــور المُعْجَـــم[3]

حَـــىِّ الديار كوحى الكاف والميـم ... ما حَظُّكَ اليـــوم منها غير تسليـــم[4]

حـــى الديار التى شـــبهتها خِلَلا ... أَو مُنْهَجًا من يمان مَـــحَّ ملبـــوس

بين المحيصـــر فالعزاف منـــزلة ... كالوحى من عهد موسى فى القراطيس[5]

عرفت الدار بعد بِلَى الخيام ... سُقيتِ نَجاء مُرتجز رُكام

كأن أخـــا اليهـــود يخط وَحْيًـــا ... بكـــاف فـــــى منازلهـــا ولام[6]

قد غَـيَّـــر الربعَ بعد الحَـــىّ إقفار ... كـــأَنه مُصحـــف يتـــلوه أَحبـــار[7]

ومن الملاحظ أن المشهد الطللى فى ديوان الشعر الأموى يفتتح فى الغالب بالفعل "حىِّ"، وكذلك الدعاء بالسقاية وانهمار الأمطار على هذا الطل، الأمر الذى يشى بالقدر البالغ من التناغم مع هذه الطلول الباقية بوصفها شاهد على هذا الماضى المتناغم على عكس ما شاع فى غالبية أشعار الطلل الجاهلى الذى ينبئ عن قلق وجودى عميق.

---

[1] الديوان : 154.

[2] الديوان : 157.

[3] الديوان : 1/ 67.

[4] الديوان : 1 / 358.

[5] الديوان : 1 / 125.

[6] الديوان : 1 / 197.

[7] الديوان : 1 / 361.

نحو قول ذى الرمة[1] :

أَلأَرْبُعِ الدُّهْـــمِ اللَّوَاتِى كَـأَنَّهـــا بَقِيَّاتُ وَحْـــى فِى مُتُـــونِ الصَّحَائِفِ

□ – المصادر الأسطورية :

تعارف الشعراء على وجود الجن فى جنبات هذه الصحارى الشاسعة، وعزوا إليه الأصوات الناجمة من تناغم الريح على صفحات تلك الرمال الناعمة.

يقول ذو الرمة [2] :

عَمَـــارِىُّ النُّجَـــارِ كَـــأَنَّ جِـــنًّا يُعَـــــاوِدُهُ إِذَا خَـــافَ الرَّحِيـــلاَ

□ – المصادر الحضارية :

وتعد السفن من أبرز المظاهر التى يفتقر إليها البدوى فى الصحراء، ويلجأ الشعراء – عادة– إلى الاستعانة بها فى تشبيه نوقهم من أجل تجسيد هذا الغموض والتأرجح بين النجح والخسارة، والامتلاك والهلاك الذى يعتور مصير تلك الرحلة إلى الممدوح. نحو قول جرير يصف ناقته[3] :

من كل صـــادقة النَّجـــاء كـــأنها قَـــرْواءُ رافعة الشـــــراع جَفـــول

ويقول كثير عزة[4] :

كـــأن عـــــدوليًا زهـــاء حمولها غـــدت ترتمى الدهنا بها والدهـالك

يقول ذو الرمة[5] :

بأَيْنُـــقٍ كَقِـــدَاحِ النَّبْعِ قَـــدْ ذَبَلَتْ مِنْها الثَّمَائِـــلُ أَمْثَـالِ القَرَاقِيـــــرِ

فالنياق هنا تشبه بالسهام وتتصف هاهنا بالضعف والفتور.

ويقول أيضًا[6] :

تُطِيلُ الوِحَافُ الصُّدْأُ فِيهَا كَأَنَّهَا قَرَاقِيرُ مَوْجٍ غَضَّ بالسَّاجِ قِيرُهَا

مُلَجَّجَـــةٌ فِى الْمَاءِ يَعْـــلُو حَبَابُه حَيَازِيمَهَا السُّفْلَى وَتَطْفُو سُـــــطُورُهَا

---

[1] الديوان : 331.

[2] الديوان : 384.

[3] الديوان : 1 / 94.

[4] الديوان : 190.

[5] الديوان : 262.

[6] الديوان : 283.