جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

الْفَضَاءُ الاِسْتِعَارِيُّ: مَفْهُومُهُ وَتَمَثُلاَتُهُ فِي شِعْرِ ذِي الرُّمَّةِ

رسالة مقدّمة إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانية في جامعة ديالى
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

من قِبَل الطالبة
عُلا سامر عدنان البياتيّ

بإشراف
أ.م.د. رُبى عبد الرضا عبد الرزاق التميمي

١٤٤٧ هـ
٢٠٢٦ م

الفصل الأول : المؤلف وصناعة الفضاء الاستعاري

المبحث الاول: مرجعيات المبدع

بعد تعريجنا على كل ما سبق ارتأينا أن نقتصر في هذهِ الصفحات القليلة على تفحص شخصية شاعرنا الأموي ذو الرمة، وذلك بغية الإجابة عن سؤال ، هل تتوفر تلك الميزات فيه؟ من حيث الذِّهن الفطنة ، والقدرة ،على المزج المفهومي بين الاشياء والمتنافرات ومدى براعته في ذلك؟ وسنتناول ذلك من خلال تفحص المرجعيات أو العوامل التي أدت الى تكوين فضائه الشعري من خلال تحليل معرفي متعرضين للجانب الحياتي وطبيعة محيطه.

مولده ونسبه: وهو غَيلان بن عُقبة بن بهيش بن مسعود بن حارثة بن عمرو بن ربيعة بن ساعدة بن كعب بن عوف بن ثعلبة بن ربيعة بن ملكان بن عدي بن عبد مناة بن أدٍ [١] .

أما تسميته بـ (ذي الرُّمَّة) فلقد كان ذلك لقباً له حتى أصبح علماً عليه وأما سبب تسميته بهذا الاسم؛ لقوله في الوتد:

وغيرُ مَشْجوجِ القَفا مَوتُودِ أشعث بَاقٍ رُمةُ التقليد[٢]

والرُّمة : القطعة من الحبل وبه سمي ذا الرمة[٣].

ولادتهُ ووفاته: ولدَ سنة سبع وسبعين للهجرة في الدهناء ، ولقد تم الاستدلال على مولده هذا من قوله عند وفاته: أنا ابن نصف الهرم، أنا ابن أربعين سنة[٤] توفي سنة(١١٧هـ). [٥]

---

١) ينظر :طبقات فحول الشعراء : محمد بن سلام الجمحي : محمود محمد شاكر ، السفر الثاني ، دار المدني بجدة : ٥٣٤ .

٢) المصدر نفسه : ٥٦٧. و ديوان ذو الرمة :لابي الحسن بن محمد بن علي بن خروف الاشبيلي الاندلسي ، دراسة وتحقيق : عوض بن محمد سالم الدحيل العولقي ، دار النور للطباعة والنشر ، ط١، ٢٠١٩، ص ٢٠.

٣) المحيط في اللغة : كافي الكفاة الصاحب إسماعيل بن عباد ، ت الشيخ محمد حسن آل ياسين ، عالم الكتب ط١ ن ج٢١٦/١٠

٤) وفيات الاعيان وأنباء أبناء الزمان: لابي العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان ، ت احسان العباس، دار صادر بيروت ، المجلد الرابع : ١٦.

٥) سير اعلام النبلاء: شمس الدين محمد ابن احمد بن عثمان الذهبي : مؤسسة الرسالة ،ط٢ ، ٢٦٧.

غيلان بن عقبة (شاعر المتناقضات):

يُعد ذو الرمة شاعر المتناقضات، عند تفحصنا لشيء من حياته وجدنا أن هذا الشاعر كثيراً ما كان يصبو الى التميز من غير جهدٍ منه، إذ إنّهُ شخصية تجمع بين الحب و الدين و الاتزان ، والشجاعة ، ومخافة نظرة الناس له بالعيب ، والانتقام لنفسه ، وغيرها ولعل هذا الاستعداد النفسي الذي عاش فيه أهلَّهُ أن يكون من افضل الشعراء الذين زخرت اشعارهم بفنون البديع وبشهادة علماء عصره وغيرهم من الشعراء ، فالشخصية التي تجمع هذهِ المتناقضات يَسهُل عليها الجمع بين المتنافرات في شعرها لتخرج بشعرٍ مميز يجعل شعراء أخرين يحسدونه عليه كما سيمر ذكره ، بدءاً نجد أن ابن سلام الجمحي (٢٣١هـ) ذكر الشاعر غيلان ضمن الشعراء الفحول[١]

عوامل تكوّن موهبة ذي الرمة الشعرية ومرجعياتها:

ليس من السهل فهمُ عالمِ ذي الرُّمةِ الشعري دون الوقوفِ على العواملِ التي شكّلت شخصيتَه، وأثّرت في مخيلته، ووجّهت خياراته التعبيرية. فقد وُلد الشاعرُ في بيئةٍ بدويةٍ قاسية، حيث الصحراءُ والنجعةُ والتقشّف، فكانت الطبيعةُ المحيطةُ به أوّلَ محرّضٍ لتكوُّن وعيه الشعري، بما تحمله من رموزٍ ومساحاتٍ متغيّرةٍ تُلهب الخيالَ وتغذي الصورَ. ومنذ طفولته، حملت حياتُه إشاراتٍ لهشاشةٍ داخلية، وأثرٍ تربوي وديني، كما يظهر في خبرِ الرُّقى والتمائم، مما قد يشير إلى بنيةٍ نفسيةٍ تأمليةٍ مترددة، كانت لاحقًا مهيّأةً للانشغالِ بالحب والخوفِ والوجود. ولم يكن المحيطُ الاجتماعي أقلَّ تأثيرًا؛ فقد نشأ في عائلةٍ شعرية، وكان إخوتُه يقولون الشعر، وهو ما وفّر له بيئةً تنافسيةً منفتحةً على الإبداع اللفظي، أسهمت في صقلِ موهبتِه، ودفعته إلى تجاوزهم في السبكِ والتخييل.

ولعل هذه العواملَ، النفسيةَ منها والاجتماعيةَ، قد شكلت ما يمكن تسميتُه بالمرجعياتِ التكوينية، وهي ليست مجردَ ظروفٍ معيشية، بل مدخلٌ ضروري لقراءةِ استعاراته ورموزه، وفهمِ كيف تشكّلت

---

١) ينظر : طبقات فحول الشعراء : ٥٥١.

لديه قدرةُ المزجِ بين المادي والمعنوي، والحسي والمجرّد في شعره ، **ولمعرفة هذه المرجعيات التكوينية نستعرض منها:**

- **العامل الاجتماعي:** إنّ العامل الاجتماعي من العوامل التي أهلته أن يبرز كشاعرٍ مميز، ونجد ذلك مذكوراً في ومضات في أمهات الكتب مثل: (طبقات فحول الشعراء ، كتاب الأغاني) والكتب الحديثة مثل : (التطور والتجديد في الشعر الأموي وذو الرُّمَّة شاعر الحب والصحراء). وحاولنا هنا أن نرصد بعض الاخبار التي بيّنت مدى تأثير هذه البيئة في تكوين شاعريته أسهمت في تكوين شخصيةٍ متناقضةٍ شموليةٍ مميزة.

فقد جاء في كتاب الاغاني ذكرٌ لسبب تسميته بـ (ذي الرُّمَّة) ويعود ذلك أن أم غيلان قد قصدت "الحُصين بن عبدة، لأن ولدها يُرَوَّع في الليل، فطلب منها أن تأتي لهُ برقعة ليكتب عليها معاذة. وآخر القصة أَنه كتب لَهُ على جلدَة، فعلقتها في عنقه، فمكث دَهرَاً " [١] . وجاء في هذا الخبر أيضاً:- "فأتت به أمّهُ الحُصين بن عبدة العدوي، الذي كان يُقرئ الاعراب في القبيلة، فكتب لها معاذة في جلدٍ غليظ ، وعلقتها أمّهُ على يساره ، وشدتها بحبل أسود" [٢].

نجد أن الظروف الاجتماعية التي عاشها ذو الرمة أسهمت في تشكيل مرجعياته الشعرية، إذ إنَّ تعليق امه التمائم في صدره إشارةٌ ضمنية الى هشاشةٍ نفسيةٍ أو ضعف في الطفولة، وهي صورة تقابل لاحقاً بما نُسب اليه من حسد شعراء عصره، وتشكيكهم بفحولته الشعرية، رغم إعجابهم بجودة نظمه. ويمكن اعتبار هذه العوامل الاجتماعية والنفسية مرجعيةً داخليةً في بناء فضاءه الشعري.

ولعل حسّ الابداع الذي تأصّل في أسرته، لَهُ وقعٌ ايجابيٌّ على نموِّ شخصيته الشعريةِ الفذّة، إذ أنّهُ كان في بيئةٍ تصلُحُ أن يُنبِت بها هذا البرعم. فقد نقل الاصفهاني(٣٥٦هـ)، على لسان

---

١) ينظر: كتاب الاغاني: لأبي الفرج علي بن الحسين بكر عباس الاصفهاني ،ت: احسان عباس وابراهيم السعافين ، دار صادر بيروت ، ط٣ ،٢٠٠٨، ٧/١٨.

٢) التطور والتجديد في الشعر الاموي : د.شوقي ضيف ، دار المعارف للنشر ، ط٨ :٢٤٣ .

الاصمعي(٢١٦هـ)، "أنّ أمّ غيلان كانت تُدعى « ظَبيَة » وهي من بني أسد، وكان لَهُ اخوةٌ لأبيه وأمّه وقد كانوا شُعراء " [١] هذا يعني أن واحدة من العوامل التي تهيأت له بأن يكون شاعرًا، هي مدى تأثير المجتمع المحيط به على شخصيته. يقول بصدد ذلك الدكتور محمد مبارك أبو زيد، في كتابه الفيزياء البشرية في هذا المقام: "وهناك اتجاهٌ آخرُ ربطَ الظروفَ الاجتماعيةَ العامةَ أو الخاصةَ بكل فردٍ في المجتمع، وتغيّراتها، والأحداث، والأزمات، والصدمات التي قد يتحداها، وفقًا لنظرية التشكل الأنثروبولوجي الفلسفي، باعتبارها إحدى العوامل المؤثرة على مساره العقلي ومزاجه النفسي، أو أنها تُشكّل مساره العقلي في مجمله". [٢]

أي إن المزاجَ النفسيَّ والعقليَّ لذي الرُّمَّة كان في جزء منه يُطابق ما كان عليه أخواه، وأنَّ طولَ المِراس والعيشَ معهما قد جعله فَطِنًا لما يودّان قوله، أو لما يمكن أن يزيد عليهما. وفي صدد ذلك أيضًا، ينقل الأصفهاني على لسان هارون بن الزيات (٢٣٣هـ): " عن ابنِ الأعرابي(٢٣١هـ)، "قال: كان لذي الرُّمَّة إخوةٌ ثلاثة: مسعود، وجُرفاس، وهشام، كلهم شعراء، وكان الواحد منهم يقول الأبيات، فيبني عليها ذو الرُّمَّة أبياتًا أُخَر، فينشدها الناس، فيغلب عليها بشهرته، وتُنسب إليه" [٣]؛ ذلك لأنهم أبناءُ عائلةٍ واحدة، وبيتٍ واحد، ثم عشيرةٍ ومجتمعٍ واحد، فلا يُثقَل على لسان ذي الرُّمَّة قولُ شعرٍ يُشبه شعرهم أو يُضاهيه، فيكتسب التميّز دونهم؛ إذ إنَّه، من فطنته، يقرأ عقولهم، ثم يَرنو إلى العُلا عليهم إذ يقول هشام:

أغـــيلان إن ترجـــع قـــوى الـــود بيننـــا ... فكـــل الـــذي ولـــى مـــن العـــيش راجـــع

فكـــن مثـــل أقصـــى النـــاس عنـــدي فـــإنن ... بطول الثنائي من أخي السوء وقائ قانع[٤]

---

١) الاغاني للأصفهاني : ٧/١٨

٢) الفيزياء البشرية .. عالم كبير تحركه تفاصيل دقيقة : محمد مبارك ابو زيد ، تاريخ النشر : ٢١/ اكتوبر/٢٠٢١ ، مصر :٩٣.

٣) الاغاني للأصفهاني : ٧/١٨ .

٤) الأغاني للاصفهاني ، ٧/١٨.

ونجد قول ذي الرمة لهشام أخيه :

أغـــر هشـــاماً مـــن أخيـــه ابـــن أمـــه قـــــوادِمُ ضَـــــأن أقبلـــــت وربيـــــع
وهـل تُخلـف الضـأن الغـزار أخـا النـدى إذا حـــل أمـــرٌ فـــي الصُـــدور فظيـــعُ[1]

ومن الأخبار التي وردت عنه في كتاب الأغاني، أن حديثًا دار بين ذي الرُّمَّة والفرزدق(١١٠هـ)، كان ذو الرُّمَّة ينشد فيه الشعر، وبعد الإنشاد سأل الفرزدق: "كيف تسمع يا أبا فراس؟ فقال الفرزدق: أسمع حسنًا. قال ذو الرُّمَّة: فما لي لا أُعدّ في الفحول من الشعراء؟ فأجابه الفرزدق: منعك، ويُباعدك، ذِكرُك الأبعار، وبكاؤك الديار".[2]

في وقتٍ معاصرٍ له، ومن شاعرٍ مجيد كالفرزدق، لم يجد ذو الرُّمَّة من يعدّه من الفحول. وقوله هذا – أي أنه لم يسمع من يقول عنه إنه شاعرٌ فحل – يُعطينا إشارةً إلى عامل الحسد.

فإنما قول الفرزدق بعدم أحقيّته بتسميته "الفحل"، لم يكن قولًا صادقًا، بل دافعُه الحسد؛ ذلك لأن ما جاء في كتاب الأغاني يُشير إلى أن كُلًّا من جرير والفرزدق كانا يحسدان ذا الرُّمَّة.

وقد أورد الأصفهاني عن لسان صالح بن سليمان، قال: "كان الفرزدق وجرير يحسدان ذا الرُّمَّة، وأهلُ البادية يُعجبهم شعره." [3] فإذا ما محّصنا وأعدنا النظر في قول الفرزدق، لوجدنا ما يأتي:

١. مكانة ذي الرُّمَّة، وذكاؤه، وذهنه المتوقد، جعلت من الفرزدق حاسدًا له.
٢. عدم سماع ذي الرُّمَّة لفظة "فحل" عنه في حياته، إنما كان بسبب تواجده في بيئة تختلف عن بيئة معاصريه؛ فالفرزدق ابنُ المدينة، وذو الرُّمَّة ابنُ البادية، ولن يقوم أحدٌ بتفضيل شخص على نفسه في موطنه. والدليل على ذلك ما ورد في نهاية القول: "وأهل البادية يُعجبهم شعره."
٣. إن تأخُّر ذا الرُّمَّة عن كونه "فحلًا"، على زعم الفرزدق، بسبب عدم ذكره للديار والأبعار، يُعدّ ميزةً لا عيبًا. والسبب في ذلك أن غيلان (ذا الرُّمَّة) قد خرج عن المألوف أو المتعارف عليه

---

١) الاغاني للاصفهاني،٧/١٨.
٢) م.ن: ١٤/١٨ .
٣) م.ن: ٩/١٨.

من الأعراف الشعرية، إن صح التعبير، ونظم ما يشاء بأسلوبه الخاص. وبمرور الزمن، أصبح في مصافّ الشعراء الفحول، حتى وإن لم يقف على ما وقفوا عليه من ديار وأطلال ودِمَن وأبعار. والدليل على ذلك، أن ابن سلّام الجمحي، بعد سنواتٍ عدّة، جعله من الشعراء الفحول، وضمّه إلى طبقاته، ولم يكن لذِكر الديار عائقًا أو مانعًا من تلك التسمية.

أما جرير، فقد تمنى لو يُنسب إليه بيتٌ من أبيات ذي الرُّمَّة، وهو قوله: ما بالُ عينيكَ منها الماءُ ينسكبُ؟[١]

وهذه أيضًا واحدةٌ من ميزاته، التي جعلت منه شاعرًا متوقدًا، يصل إلى مرتبة الفحول من الشعراء، وإن لم يَسرْ على خُطاهم وتقاليدهم؛ دلالةً على أن في ذهنية الشاعر ما يستجلب الأنظار، ويُلهي العقول عن الأعراف الشعرية. ومن الأدلة على ذكائِهِ، وفطنتِهِ، وعمق فهمِهِ، ما قاله الكُمَيْت(١٢٦هـ) عنهُ: "لله بلاذُ هذا الغلام! ما أحسن قوله! وما أجود وصفه! ولقد شَفَعَ البيتَ الأولَ بمثلهِ في جودة الفهم والفِطنة، وقال قولَ مستسلم." وفي الصفحة نفسها، يرد قول حمّاد الراوية تأكيدًا على حسد أقرانه له، حيث قال: "ما أخّر القومُ ذِكرَه إلا لحداثة سنِّه، وأنهم حسَدوه"[٢] فلا عجب في ذلك، فقد قال عنه أحد المتأخرين: "كان ذو الرُّمَّة في شعره فنانًا، حريصًا على أن تَستكمل صوره كل مقوماتِها وعناصرِها..."[٣] نخلص من ذلك أن العوامل الذاتية والاجتماعية لعبت دوراً فاعلاً في تكوين الفضاء الشعري عند ذي الرُّمَّة.

- **العامل السياسي:** على الرَّغم من أن ذا الرُّمَّة شاعر يغلب على جوه الشعري طابع الحب والانتماء إلى الصحراء، فإننا نجد بعض الأخبار القليلة التي تدل على تأثره بشكل طفيف بالواقع السياسي أبان الحكم الأموي. ومن الجدير بالذكر أن شعره لم يكن سياسيًا بالمعنى المباشر، لكنه كان يتأثر بالانتماءات القبلية، وهي جزء من السياسة غير الرسمية. فمثلاً، ظهر في شعره الاعتزاز بقبيلته من بني عدي، ومنافسته للقبائل الأخرى، إذ يقول:

---

١) يُنظر : الأغاني : ٩/١٨.

٢) م،ن : ١٠/١٨.

٣) ذو الرمة : شاعر الحب والصحراء : د.يوسف خليف ، دار المعارف مصر ، د.ط : ٢٨٥.

عَجِبتُ لِرَحلٍ مِن عَدِيّ مُشَمَّسٍ وَفي أَيِّ يَومٍ لَم تَشَمَّس رِحالُها
وَفيمَ عَدِيٌّ عِندَ تَيمٍ مِنَ العُلى وَأَيّامِنا اللاتي يُعَدُّ فَعالُها
مَدَدتَ بِكَفٍّ مِن عَدِيّ قَصيرَةٍ لِتُدرِكَ مِن زَيدٍ يَداً لا تَنالُها
وَصِيَّةَ عَمّي بِابنِ خِلٍّ فَلا تَرُم مَساعِيَ قَومٍ لَيسَ مِنكَ سِجالُها
يُماشي عَدِيّاً لُؤمُها ما تُجِنُّهُ مِنَ الناسِ ما ماشَت عَدِيّاً ظِلالُها
فَقُل لِعَدِيّ تَستَعِن بِنِسائِها عَلَيَّ فَقَد أَعيا عَدِيّاً رِجالُها[1]

إذ إنه لم يتردد في وضع شعره تحت إمرة قبيلته، ويجعل منه لسانًا معبرًا عن رغباتها ومطالبها واحتياجاتها. ومن أخباره "أنه قد سطر قصيدة نتيجة نزاع قام بينه وبين عتبة أو عتيبة بن طرثوث حول بئر كانت لقبيلته منذ أكثر من ثمانين سنة. ويبدو أن النزاع قد اشتد حتى رُفع أمره إلى المهاجر بن عبد الله الكلابي، والي اليمامة حينئذٍ، الذي حكم لذي الرُّمَّة". [2] ، من هذه الإشارة ، نجد أن ذا الرُّمَّة، نتيجة النزاعات القبلية، كان يتصل بطريقة أو بأخرى بالولاة، كما أنه يرصد تحركات وخطوات خصومه في بناء قصائده السياسية، وإن كانت بصفة غير رسمية. وفي شعر ذي الرُّمَّة حديث عن هذا النزاع، يتهم فيه ابن طرثوث بالكذب، ورشوة الحكام، وشراء ذمم شهود الزور. كما يمدح فيه المهاجر بأنه إمام عادل، لا يضيع عنده حق، ولا يلتبس عليه الباطل. [3]

فمن خلال واقعة النزاع على البئر يتضح لنا كيف تحولت القصيدة من وسيلة تعبير وجداني إلى أداة دفاع اجتماعي وخصومة سياسية قبلية، وأن الشاعر اتخذ موقفًا صريحًا يدافع فيه عن قبيلته، ويتهم خصمه باتهامات أخلاقية وسياسية، ويُشيد بوالي الأمر العادل، مما يعكس حسًّا سياسيًا قبليًا متجذرًا في مرجعيته.

ومن الأخبار الأخرى التي تبين لنا نزاعاته القبلية، "ذلك النزاع الذي ثار بينه وبين هشام المرئي الشاعر، وهو نزاع اتخذ طابعًا هجائيًا؛ تدخل فيه الشاعران الكبيران جرير والفرزدق، بوقوف

---

١) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء : ٦٦.

٢) المصدر نفسه :٦٣ .

٣) ينظر: المصدر نفسه :الصحة نفسها .

الفرزدق مع ذي الرُّمَّة، وجرير مع الشاعر هشام. والمعركة بينهما لم تدم طويلاً. وفيما عدا هذه المعركة الهجائية التي اتسع نطاقها على هذه الصورة اتساعًا يعكس طبيعة هذا العصر، عصر النقائض، عاش ذو الرمة في مجتمعه القبلي الخاص ومجتمعه الإنساني العام شاعراً مسالمًا، رقيق الحاشية. فليس في ديوانه بعد ذلك سوى بضع مقطوعات قصيرة في الهجاء، يتحدث فيها أحيانًا باسم قبيلته". (١)

يتبين لنا أنّ ذا الرُّمَّة لم يكن هجّاءً بطبعه؛ بل كان يميل إلى المسالمة والرقة، ولم ينخرط في معارك النقائض بشكل دائم كما فعل معاصروه من أمثال جرير والفرزدق. إذ نجده قد دخل في مواجهة هجائية شهيرة مع هشام المرئي، لكنها كانت استثناءً لا قاعدة، وانتهت سريعًا. ويعد دخول جرير والفرزدق على خط النزاع الهجائي انعكاس لطبيعة العصر الأموي، الذي اتسم بصراع رمزي عنيف بين الشعراء الكبار، وغالبًا ما كان يحمل أبعادًا قبلية وأحيانًا سياسية ، وله أبيات شعرية يوثق فيها فتنة كانت قائمة بين القبائل المضرية واليمنية :

رَفَعْتَ مَجْدَ تَمِيمٍ يَا هِلالُ لَهَا ... رَفْعَ الطِّرَافِ عَلَى العَلْيَاءِ بِالعَمَدِ

حَتَّى نِسَاءَ تَمِيمٍ، وَهْيَ نَائِيَةٌ ... بِقِلَّةِ الحَزْنِ فِالصَّمَّانِ فالعَقَدِ(٢)

وقد أودت به بعض الظروف إلى ترك الدهناء والتوجه إلى البلدان الأخرى لعدة أسباب، "مثل: إخفاقه في حب مية، وشعوره بالعجز عن تحقيق أمله فيها، وقسوة الحياة في البادية، وضيق فرص العيش أمام أبنائها الفقراء مثله، وإغراء سوق المدح التي كانت رائجة في هذا العصر في المدن والأمصار المتحضرة، حيث قصر الخلافة وقصر الأمراء والولاة". (٣)

كما نجد في أخباره أنه لأسباب مجهولة اتجَّه نحو العراق، ورَّجح د. يوسف خليف "أن السبب قد يكون قرب المسافة عليه، وأراد أن يجرب حظه في مدح الولاة، على الرغم من إدراكه أن أبواب القصور في تلك البلدان ليست مفتوحة بمصاريعها في وجهه، لأن هذه القصور إنما كانت حكرًا

---

١) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء :٦٨.

٢) المصدر نفسه :٧١.

٣) المصدر نفسه :٦٩.

على الشعراء الكبار. ويستأنف د. يوسف ترجيحاته بأن أغلب الظن أن ذي الرُّمَّة حاول أن يسلك مسلك جرير في الوصول إلى القصر في العراق بوساطة الحجاج بن يوسف الثقفي، فاتجه إلى العراق أولًا لعله ينفذ منه إلى القصر الأموي في الشام كما نفذ جرير من قبل. وذكرت الأخبار بأنه استطاع فعلاً الوصول إلى بعض الأمراء والولاة هناك، ولكن أكثر الذين مدحهم من رجال الصفين الثاني والثالث في الدولة". (١)

ولعل الظروف السياسية التي وصل خلالها ذو الرُّمَّة إلى العراق قد أسهمت بشكل أو بآخر في تكوين مرجعيته الثقافية، إذ يرجح د. يوسف خليف أن ذا الرُّمَّة قد وصل العراق إبان الفتنة التي أشعلت نيرانها آل المهلب بن أبي صفرة في خلافة يزيد بن عبد الملك (١٠١-١٠٥ هـ). ويرجح أنه كان عمر شاعرنا في تلك الفترة ٢٥ سنة، ومما يدل على ذلك تأثره بالصراعات السياسية والفتن في تلك الحقبة. يمدح فيها هلال التميمي، قائد بعض الكتائب الأمويّة، الذي كان مكلفًا بمطاردة فلول آل المهلب، وهي القصيدة التي يستهلها بقوله:

يا دار مية بالخلصاء فالجرد سقياً وإن هجت أدنى الشوق للكمد (٢)

ونجد أيضًا أن ذا الرُّمَّة قد قصد أصبهان ليمدح فيها بلال بن أبي بردة الأشعري والي البصرة، الذي تولى أمر فارس مع العراق بتكليف من خالد القسري سنة ١٠٥-١٠٦ هـ. وجُلّ مدح ذي الرُّمَّة له مدحٌ معتدل لا تملق فيه، يتمثل بذكر صفات بلال الخاصة بالعدل في القضاء وبصره في الأحكام. وعلى الرغم من تلك المحاولات التي خاضها ذو الرُّمَّة في المدح، إلا أنه لم يحقق بمديحه آماله المادية التي خرج من البادية طالبًا لها، فقد كان، كما لاحظ النقاد، لا يُحسن المديح(٣)

---

١) ينظر : ذو الرمة ، شاعر الحب والصحراء :٧٠

٢) ديوان ذي الرمة :١٦٦

٣) ينظر ذو الرمة شاعر الحب والصحراء :٧٧

وتذكر الأخبار أن له ثلاث قصائد، واحدة منها في مدح هشام، أي أنه قد عاصر هشام بن عبد الملك وامتدحه، وهي فترة شهدت ظهور ذي الرُّمَّة شاعراً لامعاً في المجتمع الفني. ومعنى ذلك أن ذي الرمة رحل إلى الشام في خلافة هشام، وفي أغلب الظن أن ذلك كان بعد وفاة(الثلاثة الكبار): الأخطل والفرزدق وجرير، الذين كانوا يحتكرون سوق المدح في القصر الأموي. ولعله قد ظن أنه يستطيع أن يصل إلى هذه السوق بعد وفاة أولئك الكبار الذين احتكروها لحسابهم، فقد مات جرير في سنة (١١٠ هـ) بعد الفرزدق بشهور قليلة، وكان الأخطل قد مات قبلهما بأمد بعيد في سنة (٩٢هـ)، ولم يعد هناك من يحتكر القصر لنفسه بعدهم. وظن ذو الرمة، "أن أبواب القصر قد أصبحت مفتوحة أمامه، فقرر أن يغير وجهته التقليدية عن العراق، الذي طال تردده عليه من أجل مدح رجال الصفين الثاني والثالث في الدولة، إلى الشام، مستقر الخلافة. وإذا صح هذا الظن، فإننا نستطيع أن نرجح أن رحلته إلى الشام كانت بعد انتهاء رحلته إلى مكة وقبل عودته الأخيرة إلى العراق، أي بعد سنة ١١٤ هـ". [١]

فالتحوُّلَ الجزئيَّ في مسارِ ذي الرُّمَّةِ الشعريّ من البادية إلى المدينةِ، ومن الغزلِ والوصفِ إلى التجربةِ المدحيةِ المحدودةِ، كان في ظلّ التغيراتِ السياسيةِ والثقافيةِ التي شهدها العصرُ الأمويُّ. إذْ إنَّ الشاعرَ، رغم طبيعتهِ الغزليةِ ونزعتهِ البدويةِ، لم يكن بمنأى عن مغرياتِ الساحةِ السياسيةِ والثقافيةِ، خصوصًا بعد وفاةِ فحولِ شعراءِ المدحِ الثلاثةِ (الفرزدقِ، جريرٍ، الأخطلِ)، الذين هيمنوا على بلاطِ الخلفاءِ.

ونجدُ محاولةَ ذي الرُّمَّةِ دخولَ ساحةِ المدحِ الأمويّ – من خلالِ قصائدهِ الثلاثِ في هشامَ بن عبد الملكِ – هي سعيهُ للوصولِ إلى مركزِ النفوذِ الأدبيّ والسياسيّ آنذاكَ، ممثلًا بالشامِ وقصرِ الخلافةِ. غيرَ أنَّ هذه المحاولةَ ظلت محدودةَ الأثرِ، مما يعكسُ ربما عدمَ تلاؤمهِ الفطريَّ مع خطابِ المدحِ الرسميّ، الذي يتطلبُ براعةً في التملقِ السياسيّ وشعريةً فذةً تختلفُ عن لغتِهِ الحسّيةِ والوجدانيةِ المتأصلِ بها الغزلُ والباديةُ.

---

١) ذو الرمة ، شاعر الحب والصحراء :٩٢.

إنَّ هذه المواقفَ تبرزُ تأثيرَ السياقِ السوسيوثقافيّ والسياسيّ على اختياراتِ الشاعرِ، ويعكسُ أيضًا صراعَهُ الداخليَّ بين الوفاءِ لهويتِهِ القبليةِ والبدويةِ، وبين الانفتاحِ على مركزِ السلطةِ الأدبيةِ في ذلك العصرِ. ورغم انتقالِهِ الجغرافيّ إلى الشامِ، إلا أنَّ شعرَهُ لم يتحولْ تحولًا جذريًا، مما يدلُّ على أنَّ الفضاءَ الشعريَّ عندَهُ ظلَّ مشدودًا إلى مرجعياتِهِ الأصليةِ أكثر من خضوعِهِ لإملاءاتِ السلطةِ الحاكمةِ.

- **عامل الترحال : (الاحتكاك الثقافي)** هناكَ عاملٌ آخرُ جعلَ من ذي الرُّمَّةِ موسوعةً للتناقضاتِ المجتمعيةِ إنْ صحَّ التعبيرُ، وهذا جُلُّهُ ينعكسُ على تكوينِ شاعريته، إذْ إنّهُ يجمعُ المتناقضاتِ التي يقتنصُها في أثناءَ الاحتكاكِ المتكرّرِ مع جميعِ الفئاتِ التي يلقاها في حياتِهِ. فقد ذكرَ الأصفهانيُّ على لسانِ أحمدَ بن عبد العزيزِ، (قال: حدّثني الحسنُ بن عليٍّ، قال: حدثني ابن سعيدِ الكنديّ، وقال: سمعتُ ابن عيّاشَ يقولُ: حدثني من رأى ذا الرَّمَّةِ طفيليًّا يأتي العُرساتِ. وجاء في خبرِهِ أيضًا أنّهُ كان كثيرًا ما يأتي الحضرَ فيقيمُ بالكوفةِ والبصرةِ، وكان طفيليًّا). [١]

وهنا نجدُ أبرزَ العواملِ التي أدت به أن يكونَ جامعًا للتناقضاتِ التي أثرت إيجابيًّا على شخصيّتِهِ، فكونُهُ ابنَ باديةٍ وعاشقًا لها ولهُ الفضولُ في أن يأتي الكوفةَ والبصرةَ، وهما مدينتانِ حضريتانِ، جعلَ منه منصهرًا في كلا العالمين المختلفين تمامًا عن بعضِهما. وكلمةُ «طفيلي» تدلُّ على الشخصِ الذي يحضرُ وليمةً دون أن يُدعى إليها، فكونُهُ يتردّدُ إلى ولائم دونما دعوةٍ، معنى ذلك أنه كان يتطفلُ على الولائمِ، أيّما كان صاحبُها من المترفين أم من غيرهم، فيكتسب بذلك خبراتٍ وعاداتٍ وألفاظًا وغيرها الكثير، ويعمل ذهنُهُ على تسجيل كل صغيرةٍ وكبيرةٍ دون أن يؤثر فيه سلبيًّا. والدليلُ على تأثره والتقاطه ممن حوله وعمله الدؤوب على إشباع ذهنه بالخزين المعرفي، هو ما جاء في كتابِ «التطور والتجديد في الشعر الأموي»: "وكلُّ من يقرأُ ديوانه يلاحظُ أنه كان كثيرَ الرحلاتِ إلى العراق، وخاصةً البصرةَ والكوفةَ، وفي ديوانه ما يشيرُ إلى أنه نزلَ البصرةَ عامًا... وفي ديوانه ما يشيرُ إلى أنَّ رحلاته امتدت إلى أصبهان... وفيه أيضًا مدائحُ في خليفةٍ

١) الأغاني للاصفهاني : ١٨/ ٨.

أمويٍّ أكبرُ الظنِّ أنَّهُ هشامُ بن عبد الملك. ومعنى ذلك أنَّ رحلاته امتدت إلى دمشق."[١] وتذكر رواية أخرى أنّه "إرتحل إلى أصبهان ليمدح بلالاً"[٢] أي تكونت عنده أسباب ومرجعيات يقول فيها الشعر ويخلق فضاءًا شعريًا جديدًا. ونجده في بعض الابيات يذكر أسماء مواضع قد مر بها في ترحاله إذ يقول:

فَكَيْـــفَ بِمَـــيٍّ لا تُؤَاتِيـــكَ دَارُهَـــا ... وَلا أَنْـتَ طَـاوِيَ الكَشْـحِ عَنْهَـا فَيَـائِسُ
أَتَـــى مَعْشَـــرُ الأَكْـــرَادِ بَيْنِـــي وَبَيْنَهَـــا ... وَحَـــوْلَانُ مَـــرًّا وَالجِبَـــالُ الطَّـــوَامِسُ
وَلَـــمْ تَـــنْسَ مَيًّـــا نَـــوَى ذَاتَ غُرْبَـــةٍ ... شُـــطُونٌ، وَلا المُسْـــتَطْرَفَاتُ الأوانـــسُ[٣]

ويقول أيضاً:

لقـــد نـــام عـــن لَيْلـــي لقـــيط وشـــاقني ... مـــن البَـــرْقِ عُلْـــوِيُّ السَّـــنَا مُتَيَاسِـــرُ
أَرِقْـــتُ لَـــهُ وَالـــثَّلْجُ بَيْنِـــي وَبَيْنَـــهُ ... وحَوْمـــانُ حُـــزْوى فـــاللوى فـــالحرائرُ
وقـــد لاح للســـاري ســـهيل كأنـــه ... قريـــع هجـــان عـــارضَ الشَّـــوْلَ جَـــافِرُ[٤]

من البديهي إنّ الشاعرَ حين يرتحلُ إلى بلدانٍ أخرى، فإنَّ ذهنَه ينهلُ من ثقافةِ ولغتهم وعلومهم؛ "كان يعرفُ جدالَ العلماءِ في العراق حول القدر، كما كان يعرفُ اللجاجَ في الخصوماتِ العقلية... ووصفهُ الكميتُ بدقائقِ الفطنةِ وذخائرِ كنزِ العقل، وتعجبَ أن يكون بدويًّا، ويصل إلى ما وصل إليه في شعره، وغاب عنه أنّهُ فارقَ البادية، وأنّ عقله نهلٌ ممّا كان ينهلُ منه الناسُ في البصرة"[٥]. وفي ذلك دليل على أنه كان يخزن صورًا جديدة لم يألفها في البدو، مما يجعل ذهنَه

---

١) التطور والتجديد في الشعر الاموي :٢٤٤ .

٢) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء : ٧٦ .

٣) شرح ديوان ذي الرمة : الباهلي ،١١١٨/٢_١١١٩ .

٤) شرح ديوان ذي الرمة : ابن خروف الاشبيلي :٦٢٨.

٥) التطور والتجديد في الشعر الاموي:٢٤٦.

خازنًا لصورٍ جديدةٍ يستطيع أن يربطَ بينها وبين الصورِ القديمةِ التي استقاها من البادية، وهنا يقوم بالربطِ الذهنيّ الذي تميّز فيه، وكأنّه يعيش في الكونِ بفهمٍ آخر. "هذا الإحساسُ بالكون، هو الذي تقاربت فيه صورُ الأشياء، بل كادت تتحد... وهو إحساسٌ نمّته الحياةُ الجديدةُ والحضارةُ الجديدةُ".(١)

وتذكرُ الأخبارُ أنّهُ ارتحلَ إلى العراقِ بغيةِ الكسبِ الماليّ، إلا أنَّ "رحلتهُ إلى العراقِ حققت له شيئًا آخرَ أهمَّ من هذه الآمالِ الماديةِ؛ حقق له شهرةً واسعةً وصيتًا عريضًا، واتصالًا بالوسطِ الأدبيّ والعقليّ في أكبر مركزين ثقافيين في عصرِه: البصرةِ والكوفةِ. فعرف كثيرًا من شعراءِ عصرِه، وعرفوه، وأنشدهم شعرَه وسمع منهم شعرَهم، وتبادل معهم الآراء في الشعرِ والنقدِ، واطلع على أساليبَ في القولِ والتعبيرِ، لم يكن ليتيسر له الاطلاع عليها في الباديةِ. عرف جريرًا والفرزدق، واستمع إليهما في معركةِ النقائض المحتدمة، ورأى كيف تطور الهجاء عندهما إلى صورةٍ جديدةٍ لم يرها فيما اطلع عليه من صور الهجاء القديم. وعرف الكميت والطرماح ، واجتمع بهم كثيرًا، وسمع منهم وسمعوا منه"(٢)

في هذه الرحلات تتجلّى بوضوح ملامحُ الفضاءِ الثقافيّ المتشكّلِ نتيجةَ الاحتكاكِ الحضريّ والأدبيّ، حيثُ شكّلت رحلةُ ذي الرمة إلى العراق – ولا سيما إلى البصرةِ والكوفةِ – تحولًا نوعيًّا في وعيهِ الشعريّ، إذ لم تعدِ الباديةُ وحدها هي المرجعُ والمصدرُ، بل انفتحَ الشاعرُ على أفقٍ أدبيٍّ خصبٍ يتمثّل في التفاعل مع شعراءِ كبارٍ أمثالَ جريرَ، والفرزدقِ، والكميتِ، والطرماحِ، وهي أسماءٌ تمثّل قمةَ الحراكِ الثقافيّ في العصرِ الأمويّ، وليس ذلك فقط، بل جاء ينهلُ من علومِ علمائِها وفقهائِها، منميًا بذلك قدراتِه العقليةَ، موسّعًا فضائه الشعريَّ من غير وعيٍ منه. إذ نجد في أخبارهِ أنّهُ "اتصل أيضًا بالوسطِ العقليّ الزاخرِ بالنشاط فيهما، فتردّد على مساجدِهما، واستمع إلى ما كان يتلقى فيها من قصصٍ دينيةٍ، وما كان يدور في حلقاتِها من جدلٍ ومناظراتٍ بين العلماءِ

---

١) التطور والتجديد في الشعر الاموي :٢٦٥

(٢) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء:٧٨

والفقهاء حول المذاهبِ العقليةِ والدينيةِ المختلفةِ من تشيّعٍ وإرجاءٍ واعتزالٍ، ومن قولٍ بالجبر أو بالقدر، ومن بحثٍ في أصولِ الفقهِ والتشريعِ، أو في علومِ اللغةِ والنحوِ. فقد شهدت هاتان المدينتان في الفترةِ التي عاش فيها ذو الرمة طائفةً من كبارِ الفقهاءِ والعلماءِ واللغويينَ والنحاة أثاروا فيهما حياةً عقليةً على حظٍّ كبيرٍ من الخصبِ والنشاطِ والحيويةِ، من أمثالِ حمادِ بن أبي سليمانَ أستاذ أبي حنيفةَ، والحسنِ البصريّ، وابنِ سيرينَ، وواصلِ بن عطاء."[١]

كما أنّه كان يتمتّع بصفةٍ تؤكّد ما ذهبنا إليه، "أهمُّ صفةٍ تتراى لمن يقرأ ديوانه هي صفةُ الربطِ بين الصورِ المتباعدةِ، فمن أهمّ ما يميّز ذا الرمة أنّه كان صاحبَ مخيلةٍ رابطةٍ... فقد صدر عنها كثيرٌ من صوره الطريفةِ التي يرسمها في لوحاتِه)[٢] إذ يقول في بيت شعري :

كَأَنَّ مَطَايَانَا بِكُلِّ مَفَازَةٍ قَرَاقِيرُ فِي صَحْرَاءِ دِجْلَةَ تَسْبَحُ[٣]

نجد ذلك في شعره حين يربط في مخيلته بين معالم الحضارة الجديدة وذكر حبيبته مية في البادية فهو يذكر قصيدة له "أن سكان العراق من الأكراد أتوا بينه وبين مية البعيدة النائية ، وأن جبال فارس السود العالية حالت بينه وبينها ، وأن حولين مرا على فراقه لها ، تشعبت به النوى في أثنائهما في سبل لم تكن من قصده حين خرج من البادية . وفى الأبيات الأخرى يصرح بأن الثلج الذي يكسو جبال فارس وطرقها حال بينه وبين تطلعه إلى البرق البعيد الذي يخيل له أنه لامع فوق ديار مية ، وأن الشوق إليها جعله يتلفت خلفه نحو ديارها ، وقد بدت أمامه قرى فارس"[٤]

وعلى حسب اعتقادنا إنّ هذهِ الثقافات التي اكتسبها من هنا وهناك ومن طبقاتٍ مختلفة توضح كيف أن روحه قد اشرأبت بشيء كبير منها حتى اصبح اقدر الشعراء على التشبيه والاستعارة

---

١) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء : ٧٩

٢) التطور والتجديد في الشعر الاموي :٢٦٤

٣) الديوان:١٢٢٦

٤) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء : ٧٥

فيذكر الاصفهاني في كتابه على لسان الحسن بن علي أن حماد الرواية(١٥٦هـ) قال : "و ذو الرمة أحسنُ اهل الاسلام تشبيهاً" [١]

وفي نفس الصفحة يذكر عن لسان محمد بن سلاّم : "كان لذي الرُّمَّة حظٌ في حسن التشبيه لم يكن لأحد من الإسلاميين" [٢] ، وهذا الحظ لم يتأتى من فراغٍ بل كان نتيجة ما سبق ذكره.

- **العامل النفسي (الذاتي)** إنَّ العاملَ الآخرَ الذي هيّأ لهُ الحظوةَ بهذه الميزة، أنّه كان راويةً لفحلٍ من فحول الإسلام، ألا وهو الراعي النُميري، الذي عدَّهُ ابنُ سَلاَمٍ من رجالِ الطبقةِ الأولى في الإسلاميين، فأخذ يُلازمه ويأخذُ منه. فلا شكّ أنَّ الروايةَ تجعلُ من ذهنِ ذي الرُّمَّة راصدًا ومُقتنصًا للألفاظِ الجَزلة. يقول القاضي الجرجاني(٣٩٢هـ) في كتابه الوساطة: (المطبوعُ الذكي لا يُمكنه تناولُ ألفاظِ العرب إلا روايةً، ولا طريقَ للروايةِ إلا السّمع، ومِلاك الرواية الحفظ، وقد كانت العرب تروي وتحفظ، ويُعرفُ بعضُها بروايةِ شعرِ بعض).[٣] وبما أنَّ ذا الرُّمَّة كان راوياً للراعي النُميري، فإنَّ كلامَ القاضي الجرجاني يقعُ عليه، فيشهدُ لهُ بالفطنةِ والذّكاء. كما ذكر الأصفهاني على لسان الأصمعي: «كان ذو الرُّمَّة أشعرَ الناسِ إذا شَبَّه». [٤]

وهذا _نفسيًّا_ سيجعلُ من الشاعرِ عندَ كتابتهِ الشعرَ معتمدًا على عملية التداعي الحُرّ للصُوَر في ذهنه، وإنّما يُضفي إلى تلك العمليةِ شيئًا من مشاعره، وهذا ما كان يُميز ذو الرُّمَّة، فإنّه شاعرٌ يتميّز بالصدقِ العاطفي.

كما أنَّ ذا الرُّمَّة كثيرًا ما كان ناقدًا لنفسهِ؛ فهو لم يذهب مذهبَ الشعراءِ الذين يقولون الشعرَ من غير أن يُلاحظوا أنفسهم، أو من غير أن يُقوّموها، فلقد كان يُقسّم شِعرَهُ إلى ثلاثِة أقسام، ونقدَ نفسَه بها، وهذا دليلٌ على أنّه كان يتمتّع بالوعي، ومُراقبًا لنفسه عندما ينظم الشعر. فقد ذُكِرَ قولٌ

---

١) الاغاني للأصفهاني : ١١/١٨ .

٢) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

٧) الوساطة بين المتنبي وخصومة : عبدالعزيز الجرجاني ، تحقيق : محمود ابو الفضل ابراهيم ، علي محمد البجاوي :١٦.

٤) الاغاني : الاصفهاني : ١١/١٨ .

على لسان ذي الرُّمَّة، بأنّه قال: "من شِعري ما طاوعني منه القولُ وساعدني، ومنهُ ما أجهدتُ نفسي فيه، ومنهُ ما جُنِنتُ بهِ جنونًا". (١)

لو وقفنا عند النص أعلاه يمكننا أن نحلل نفسياً على وفق الآتي:

في بادئِ الكلام، يقول: من شعري ما طاوعني فيه القولُ وساعدني، وقولُه هذا دليلٌ على عبقريّته في التعبير؛ فقد أضفى شيءٍ من الصفات الإنسانيّة على ما هو غيرُ عاقل، وهو "القول" غيرُ الملموس، ففعل الطاعة والمساعدة يُنسب للإنسان، أما هو فقد جعل من "القول" كائنًا حيًّا يُساعد ويُطاوع، وهذا بحدّ ذاته استعارة، وقدرة على الاقتناص التعبيري في اللغة العادية، فكيف إذا كان في الشعر؟ إذ نستشعرُ من خلال كلامه أنّه كان ذو طبيعة متناقضة أيضًا في قول الشعر، فهو لم يكن مطبوعًا بحتًا، ولم يكن صانعًا بحتًا، بل إنّ شخصيتَه تجعلُ منه مُناوِرًا حتى في قول الشعر، فقد قسّم طبيعةَ نفسه في قول الشعر إلى ثلاث فئات، جاءت على أشكال ثلاث: المطاوعة، الإجهاد، الجنون.

وتقسيمُه لنفسه على هذهِ الثلاثية يكشف عن تموجات نفسية كان قاصداً إليها شاعرُنا. فالحالةُ النفسيةُ الأولى لديه عند قول الشعر هي حالة المطاوعة؛ أي إنّ الشعر كان طَبعًا له، وكأنّه هو من كان متمكنًا من الشعر، حين قوله، في حالة التسطير والانسياب التلقائي. أما الحالة النفسية الثانية، التي قال فيها: «ومنه ما أجهدتُ نفسي فيه»، ففيها إشارتان:

الأولى: أنّه في هذهِ الحالة إنّما كان صاحب صنعة، بعيدَ النظر، يُمعن فيه، حتى يُخرجه للمتلقّي؛ فلم يقل: "أجهدني الشعر"؛ لأنّه، كما أسلفنا، ذو طبيعةٍ مُهَيَّأةٍ لقول الشعر.

الثانية: إنّ قوله «أجهدتُ نفسي فيه» معناه أنّه كان – نفسيًّا – في حالة معيّنة تسمّى في علم النفس "حالة الوعي" أو الشعور"، وهي الحالة التي يكون فيها الإنسانُ واعيًا تمامًا لما يقول، ومدركًا له، وعن درايةٍ يقومُ بفعل الأشياء، تدفعه بذلك رغبتُه في الوصول إلى هدفٍ معيّن.

---

١) الاغاني : الاصفهاني: ١٩/١٨ .

وعلى الصعيد الشعري، فإنّ الشاعرَ يبتغي – من وراء ذلك الجهد – الوصول إلى أفخم الشعر وأحسنه، مع سبق الإصرار على ذلك؛ لذلك قال غيلان عن نفسه: «ما أجهدتُ نفسي فيه». ومن الجانب العلمي النفسي، ما جاء في كتاب سيغموند فرويد (الأنَا والهُو)، ترجمة د. محمد عثمان نجاتي: "توجد بعض العمليات النفسية التي تستطيع أن تُحدث في النفس جميعَ الآثار التي تُحدثها الأفكارُ العادية، من دون أن تكون هي نفسها شعوريّة، وهي تحتاج إلى كثير من المشقة والجهد لكي تُصبح شعوريّة". [١] أي أنّ الشاعر إنما يعي لحظات قول الشعر ويجتلب الالفاظ بوعي منه قاصداً بذلك معنىً بعينهِ وقصيدة ذات جودة بعينها بشعورٍ تامٍ منه : "فالشعور هو ذلك القسم من الجهاز النفسي الذي يحوي جميع العمليات النفسية الشعورية ويسمى «الانا» " [٢]

أما قوله: (ومنه ما جُنِنتُ به جنونًا)، فإنما يُنبِئُ عن وجود حالةٍ أخرى، تختلف عن حالتهِ النفسيةِ الأولى والثانية، حالةٍ خارجةٍ عن المألوف. وإذا ما وقفنا علميًّا على هذا الكلام، سنجد ما يوافقه في كتاب الخيال القوي لـ دانييل نيتل، إذ يرى فيه: "أنّ التأهّب للجنون هو شيءٌ يرثه المرءُ مع لون عينيه، وقدرتهِ على تدوير لسانه". [٣] وقد ذَكَر الكاتبُ في الصفحةِ نفسها، آخذًا بها من شكسبير، حيث يقول: "لقد جعل ثِيسْبُوس يقترحُ أساسًا نفسيًّا مشتركًا لجنونِ المجنونِ وإبداعِ الشاعر. فإذا كانت الجينات التي تُؤهّب الناسَ للجنون، يمكن أن تُسبّب أيضًا صفاتٍ إيجابية مثل الإبداع المُعزَّز... وأسهَبَ في حديثهِ عن ذلك، قائلًا: "إنّ الرابطةَ بينَ الجنونِ والإبداعِ يمكن أن تعودَ إلى اليونانِ القُدامى، إنْ لم يكنْ لأبعدَ من هذا، وهي فكرةٌ استمرّت بقوةٍ في الأدب". [٤]

كتب ديدرن – على سبيلِ المثال – ما يأتي: "إنّ المُفكّرين السّاخرين العظام، بالتأكيد، على صَفِّ الجنون يقفون، وحواجزُ رقيقةٌ حدودُهم تكون." وهي فكرةٌ نُوقِشت أيضًا كثيرًا في المراحلِ الأولى

---

١) سيغموند فرويد (الانا و الهو) : ترجمة عثمان محمد نجاتي ، دار الشروق للطباعة والنشر، ط٤ ، ص١٤

٢) الانا والهو : ١٥.

٣) الخيال القوي : الجنون ، والابداع والطبيعة البشرية : دانييل نبتل : تعريب سامر الاموي ،، ٢٠٠٣ ، مكتبة العبيكان ، ط١ :٢٣.

٤) الخيال القوي : ٢٤.

من علومِ العقل، والتي نُسمّيها اليوم علم النفس والطب النفسي ... "إنّ الجنونَ والعبقريةَ هما وجهانِ لعملةٍ نقديةٍ واحدة، وبشكلٍ مماثل، فإنّ بنجامين راش – الذي كتب أوّلَ بحثٍ في الطب النفسي يظهر في الولايات المتحدة سنة ١٨١٢ – رأى قاسمًا مشتركًا بين زيادةِ الخيالِ في الجنون، وفي مواهبِ الفصاحة، والموسيقى، والرسم، والإبداع غير العادي في الكثير من الفنون الميكانيكية". [١] هذا يعني أنَّ شاعرَنا قد أجادَ وصفَ نفسِه علميًّا، حتى وهو لا يعلمُ أنَّ كلامَهُ علميٌّ حقيقيٌّ بحت، وأنَّه على درجةٍ من العبقرية في هذهِ الحالةِ النفسية.

وإثباتُ هذهِ الحالةِ التي يصلُ إليها الشاعرُ بشكلٍ عامٍّ حينما يقولُ الشعرَ، وذو الرمّةِ بشكلٍ خاصٍّ، ألا يُفنِّدُ هذهِ النظرياتِ التي كان يذهبُ إليها العربُ في الجاهليةِ، من أنّ لكلِّ شاعرٍ شيطانًا من الجنِّ يُلهمُهُ قولَ الشعر؟ وألا يُفنِّدُ بذلكَ أيضًا فكرةُ وادي عبقر؟

إنّ ما سبق يُثبتُ علميًّا أنّ الإنسانَ بشكلٍ عامٍّ تحكمُهُ ظواهرُ نفسيّةٌ تجعلهُ يتراوحُ في وعيهِ بين الشعورِ واللا شعور، ثم إنّ شاعرَنا غيلان، بقولِهِ هذا، يُفنِّدُ على سجيّتهِ ما قد سبقَ اعتقادُهُ عندَ العرب، فلو كان الشعرُ كلّهُ يُملى من الجنِّ أو الشياطينِ، لما كان الشاعرُ يرى بأنّ الشعرَ يُطاوعُهُ مُطاوعَةً كيفما يريد، ويتحكّم هو بالقولِ، وليس القولُ يُملَى عليهِ إملاءً. ثمّ إنّ اجتهادَهُ فيهِ دلالةٌ على أنّهُ يقومُ باختيارِ الكلامِ الأفضل، فالأَنسَب، فالأجود، ليخرجَ بقصيدةٍ يرتأيها بذوقهِ؛ فإنّ عمليّةَ التعديلِ والاستبدالِ، حتى في شعرِ الحوليّات، تنفي وجودَ مُلهِمٍ من الجنِّ. وهذا خارجٌ عن مدارِ بحثِنا هذا، ولكن كان من المهمّ الإشارةُ إليهِ سريعًا.

بالرجوعِ إلى شاعرِنا غيلان بن عقبة، وبامتلاكِهِ هذهِ التناقضاتِ الثلاثة، لا نستطيعُ تصنيفَهُ تصنيفًا قارًّا حتميًّا، فهو متميّزٌ من هذا الجانب، فلا هو مصنوعٌ بحتٌ (كزهيرِ بن أبي سلمى مثلًا)، ولا هو مطبوعٌ بحتٌ، بل في كلِّ حالةٍ ومزاجٍ إنما يظهرُ بمظهرٍ مُعيّن، وهذهِ ميزةٌ فيهِ كشخصيّتِهِ المُناورَة. ومن الأدلةِ الأخرى على تطلّعِهِ للتميّزِ، هو تَقصّيهِ لما تأخّرَ عنه القومُ، ألا وهو الكتابةُ؛ فقد وردَ في كتابِ الشعر والشعراء عن خبرٍ لذي الرمّة على لسانِ (عيسى بن عمر)،

---

١) الخيال القوي : ٢٥.

قال: لي ذو الرمّة: "ارفَعْ هذا الحرف، فقلت له: «أتكتب؟» فقال بيدِهِ على فيهِ، أي: "اكتمْ عليّ، فإنّهُ عندَنا عيبٌ"[١].

ونجدُ ابنَ خلدون(٨٠٨هـ) في مقدّمتِهِ يُعقّبُ على هذهِ الحقيقةِ بقولِهِ: "لذلك تكونُ جودةُ الخطِّ في المدينةِ، إذ هو من جملةِ الصنائع... وإنّها تابعةٌ للعُمرانِ، ولذلك نجدُ أنّ أكثرَ البدوِ أميّون، لا يكتبون ولا يقرأون، ومن قرأ منهم أو كتب، فيكون خطّهُ قاصرًا، أو قراءته غيرَ ناقدة"[٢]. أي إنّ الكتابةَ والقراءةَ كانت عيبًا، إذ نستطيعُ القول: إنّ من نواميسِ تلكَ الحقبةِ هي عدمُ القراءةِ والكتابةِ، والدليلُ على ذلك أنّ الرسولَ عليهِ الصلاةُ والسلام كان لا يقرأُ ولا يكتب، وتلك كانت فضيلةً من فضائلِهِ، فلو كان كذلك لقالوا: (**وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا**) [٣]. ولعلّ القراءةَ، حسبَ ظنّنا عندَ العربي، إنما تُدثّرُ معارفَهُ الفطريّةَ التي اكتسبَها من بيئتِهِ؛ إذ إنّ الكتابةَ والقراءةَ كانت تُستخدمُ في الأعمالِ الإداريّةِ والوظيفيّةِ، ودليلُ ذلك ما جاء في القرآنِ الكريمِ في أطولِ آيةٍ، وهي آيةُ الدَين: (**يا أيّها الذين آمنوا إذا تداينتم بدينٍ إلى أجلٍ مسمّى فاكتبوه، وليكتبْ بينكم كاتبٌ بالعدل**)[٤] . وبما أنّ القرآنَ الكريمَ جاء محاكيًا لحياةِ العربِ بشكلٍ عامّ، إذن فإنّ معاملةَ التداينِ هي خاصّةٌ بالأعمالِ، ولربما كان للعربِ سابقًا الإجراءات نفسها في جانبِ الأعمال، أي إنّ هذهِ الممارسةَ كانت موجودةً لديهم، وهي ليست إعجازيّةً. ولكنّ الكتابةَ لم تكن سمعتُها جيّدة، حتى إنّ الشاعرَ الذي يقرأ ويكتب كان يكتمُ ذلك، ومن الأدلةِ على ذلك ما جاء على لسانِ ذي الرمّة آنفًا. وممّا سبق، نستطيعُ أن نستشفَّ أمرًا آخرَ عن شاعرِنا غيلان، وهو أنّهُ كان متمردًا، ولديهِ حبُّ الفضولِ في تعلُّمِ كلِّ شيء، وألا يتركَ بابًا للتميّزِ والعلمِ إلا ولَجَهُ، وإنْ لم تكن نهجًا في محيطه. ألا يُعدُّ ذلك نوعًا آخرَ من أنواعِ التناقضات؟! إنّهُ يعلمُ عُرفًا ثم يتظاهرُ به، ثم يُعاوِدُ

---

١) الشعر والشعراء :أبو محمد عبدالله بن مسلم ابن قتيبة، قد له الشيخ :حسن تميم وراجعه محمد عبد المنعم العريان ، دار احياء العلوم ، بيروت ، ط٣ :٣٥٦.

٢) مقدمة ابن خلدون : دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠١ ، ٥٢٤/١.

٣) سورة الفرقان :٥/١٨ .

٤) سورة البقرة : ٢٨٢/٢ .

ممارستَهُ غير آبهٍ بتلك الأعراف؛ ذلك يَنُمُّ على رغبتِهِ في التفرّد، وعلى تعلُّمِ كلِّ ما هو متاحٌ، ولعلّ ذلك فعلًا ما جعلَهُ مفوَّهًا وصاحبَ براعةٍ في القولِ: "حسنُ الضحك، مفوَّهٌ، إذا كلّمَكَ كلّمكَ أبلغَ الناس، يضعُ لسانَهُ حيثُ يشاء"[١] هذا ما جاء على لسان زرعة بن أذبول في كتاب الأغاني.

- **الواعز الديني** : ومن العواملِ الأخرى التي أدّت إلى تفتّحِ ذهنيّتِهِ هو الوازعُ الديني، فقد ذكرتِ المصادرُ بأنّه كثيرًا ما يستعينُ بالدينِ في تطعيمِ أشعارِهِ، فإذا ما عُدنا لكتابِ الأصفهاني نجدُ خبرًا نصُّهُ: أنّ صالح بن سليمان كان راويةً لذي الرُّمَّة، فأنشد يومًا قصيدةً له، وأعرابيٌّ من بني عَدي يسمع، فقال: "أشهد عنك، أي إنك لفقيهٌ تُحسنُ ما تتلوه"، وكان يحسبه قرآنًا" [٢] .

هذهِ إشارةٌ قاطعةٌ بأنّ الشاعرَ كان متأثرًا بقوةِ سبكِ ورصانةِ القولِ في القرآنِ الكريم، حتى ليكادُ السامعُ أن يحسبَهُ قرآنًا. فمما لا شكّ فيه أنّ في القرآن الكريم من الاستعاراتِ المهيبةِ والفخمة الكثير، التي منها ما يصفُ القيامة، وما يصف ما هو غيرُ مرئيٍّ من الجنةِ وغيرها بما هو ماديٌّ مرئيٌّ، وجمعُ المتناقضاتِ والمتنافراتِ. وهذا سببٌ من أسبابِ نبوغِ ذي الرُّمَّةِ بهذا الجانب، وتقدّمهِ على أقرانِهِ.

وفي أغلبِ الظنِّ، أنّ أمَّهُ لم تَدفع به إلى الحُصَيّنِ العدويّ ليكتبَ لهُ هذهِ المعاذةَ فحسب كما ذكرنا سابقاً، وإنما ليُلقّنَهُ شيئًا من القرآنِ الكريم ايضًا، ويتصل بينه وبين أطرافٍ من الثقافةِ الدينيّةِ، تُقيمُ له صلاتَهُ مع دينَهُ، وهي أطرافٌ تغلغلت في نفسِهِ وعقلِهِ، ثم راح ينساها بعد ذلك حتى امتدت وطالت، وأصبحت مقوّمًا من مقوّماتِ شخصيّته، وعُنصرًا من عناصرِ العملِ الفنّي عنده. استقرّت في نفسِهِ إيمانًا عميقًا، وتسرّبت إلى شعرِهِ صُورًا ومعاني وألفاظًا على حظٍّ كبيرٍ من الجدّةِ والطرافة. ففي كثيرٍ من أخبارِهِ، يتراءى ذو الرُّمَّة شابًّا متديّنًا صادقَ الإيمان، ويصفهُ الرواةُ بأنّه كان حسنَ الصلاةِ والخشوع، وكان يقول: "إنّ العبدَ إذا قام بين يدي الله لَحَقيقٌ بأن يخشع". ويذكرون عنهُ أنّه كان إذا فرغَ من إنشادِ شعرِهِ يقول: "واللهِ لأكسَعَنَّك بشيءٍ ليس في حسابك:

---

١) الأغاني: للأصفهاني: ٩/١٨.

٢) م.ن: ٩/١٨.

سبحانَ الله، والحمدُ لله، ولا إله إلا الله، واللهُ أكبر". وقد أنشد أبيات شعرية قبل موته يُعبّر بها عن هذا الشعورِ الدينيّ تعبيرًا قويًّا" [١]:

فنجده يقول :

يا قابِضَ الرُّوحِ نَفْسي إذا آحْتُضِرَتْ وغافِرَ الذَّنْبِ زَحْزِحْنِي عَنِ النارِ [٢]

يقول الدكتور شوقي ضيف: (ومن هنا يأتي الربطُ عنده بين الأشياءِ المتباعدةِ أو التي لا تكاد تقعُ إلا في الوهم، ونحن نؤمن بأنّ ذلك كان نتيجةَ نظرةٍ عميقةٍ في الكون، وهي نظرةٌ هيّأها الإسلام)[٣].

جاء في كتاب التطوّر والتجديد في الشعر الأموي، إنّ في شعرِ ذي الرُّمَّة إشاراتٍ كثيرةً دالّةً على تأثّره بالقرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، فقد ورد: (إنّ في شعره أدعيةً وابتهالات، وهي لا شكّ تدلّ على نزعةٍ دينيّةٍ فيه، وهي نزعةٌ تُلاحظ في صورٍ مختلفة؛ فهو إذا مدح وصف مادحَهُ بالتقوى والإيمان، وإذا هجا وصف مهجوّهُ بتركِ الشعائرِ الدينيّة، وهو دائمُ الإشارةِ في أثناءِ وصفِ رحلاتِهِ بالصحراءِ إلى تقصيرِ الصلاةِ والتيمُّمِ وتلاوةِ القرآن، وإذا ما وقف مع أصحابِهِ على طللٍ، إنما يدعو لهما بأن يجزيهما الله خيرَ الجزاءِيومَ الحساب) [٤].

---

١) ينظر :ذو الرمة شاعر الحب والصحراء : ٢٣.

٢) الشعر والشعراء:٣٥٦ – ٣٥٧.

٣) التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٢٦٤.

٤) ينظر : المصدر نفسه :٢٤٥.

إذ يقول :

يـــا صـــاحبيَّ أنظُـــرا آواكمـــا درجٌ عـالٍ وظِـلٌ مـن الفـردوسِ ممـدودُ

ولا زلتُمـــا فـــي حبـــرة مـــا بقيتمـــا وصاحبتما يوم الحساب محمداً[1]

وإذا ما أردنا أن نرصدَ التناقضَ هنا، فإنّنا نجدُ اختلافًا عمّا ذهبنا إليهِ في بدايةِ حديثِنا، وسببُ التسميةِ . إن صَحّت الرواية . بتعليقِ التميمةِ، التي كانت مظهرًا من مظاهرِ الشرك، فنجدُه هنا ذا تمسّكٍ كبيرٍ بالقرآنِ والحديث، ومستعينًا بهما في أشعارِهِ، وكأنّه كان في رحلةٍ نفسيّةٍ متكاملة، وقد تعلّم من تجاربِ الحياة، ومن معتقداتٍ كثيرةٍ متناقضة، فأصبح ذهنُهُ "مكمنًا" تنصهرُ فيها جميعُ الخرافاتِ والحقائق.

كما أنّ الأصمعي قد شَهِدَ لهُ بالصلاحِ والعفّةِ في الحبّ والعقلِ الرصين، وهذه أخلاقٌ روحيّةٌ إنما تُضفي على صاحبِها التميّز، فلا يتميّزُ بهجاءٍ لاذع، ولا مدحٍ كاذب. يقول الأصمعي: "ما أعلم أحدًا من العشّاقِ الحضريّين وغيرهم شكا حبًّا أحسن من شكوى ذي الرُّمَّة، مع عفّةٍ وعقلٍ رصين"[2].

وكأنّهُ متخلّقٌ بالآياتِ القرآنيّة، وهذا ما يُضفي على شخصيّتِهِ هيبةً وتميّزًا، فالإسلامُ يقومُ الإنسانَ العاديَّ على عدمِ التملّقِ والمدح، وعلى ألا يكون المسلمُ لعّانًا ولا طعّانًا... وما الهجاءُ إلّا طعنٌ وقذفٌ في الناس، وهذا ما ميّز شاعرَنا عن بقيّةِ الشعراءِ. وعلى الرغمِ من كون أبناءِ جيلِهِ أمثالَ الفرزدق وجرير قد حكموا عليهِ بأنه ليس بفحلٍ، وسحبوا هذهِ الصفةَ منهُ عُنوةً، إلا أنّه . مع غيابِ هذهِ الأغراضِ في شعرهِ وتوفّرِها في أشعارِ أقرانِهِ . جعله ابن سلام الجمحي من ضمنِ الشعراءِ الفحول، وفي الطبقة نفسها. وهذا بحدِّ ذاتهِ تميُّزٌ وتفوُّقٌ عليهما، رغم نقصِ أغراضِهِ الشعريّة. ولعلّنا لا نُغالي إذا قلنا إنّ ذا الرُّمّة أشعر من شعراءِ الجاهليّة، ذلك لأنّ شعرهُ اعتمد بنسبةٍ كبيرةٍ على آياتِ القرآن الكريم، من غير أن يكون شعرهُ إسلاميًّا بحتًا، بل كان فيه من الصوَرِ الفخمة،

---

١) التطور والتجديد :٢٤٦.

٢) ينظر :الأغاني للأصفهاني، ٩/١٨.

كما سنرى. ومن المعروفِ أنّ القرآن الكريم جاء تحدّيًا للعرب، وكلامُهُ أفصحُ وأجزَل، وتشبعت منه روح ذي الرّمة ، وبذلك يتميّز على شعراءِ الجاهليّة الذين لم يُعايشوا بيانَ القرآن الكريم، وهذه حَظوةٌ له. .

- **عامل الحب:** يُعدُّ عنصرُ الحب وهيامُ الشاعر بمحبوبته من العواملِ المهمّة في نبوغِ ذي الرُّمَّة وتفتّحِ قريحتِهِ الشعرية، ولا شكّ أنَّ عاملَ الحب هو من الأسبابِ التي تمكّن الشاعرَ من إدخالهِ في عالمٍ مغايرٍ لواقعه، خاصّةً إنْ كان بينه وبين الوصولِ إلى محبوبتِهِ أمدٌ بعيدٌ، ووصولٌ شبه مستحيل؛ فهذا ما يجعلُ الشاعرَ يظلُّ تحت وطأةِ فضاءٍ ذهنيٍّ شاعريٍّ دائم، فاقدًا لشيءٍ يصعبُ الحصولُ عليه، فيظلُّ تحت هذا الفقدِ يلجُّ في ذهنِه، فيكونُ التركيزُ الأكبرُ للذهنِ على ما يفقدهُ الشاعرُ المُحبّ. فمحبوبته ميّة التي ذُكرت في أخبارِه، كان يذكرها في شعرِهِ ويسمّيها "مرّة ميّة ومرّة خَرقاء، فالاسمانِ جميعًا يتردّدانِ في شعرِه"... وذكرت الأخبار أنّ ميّة شتمت ذي الرُّمة بإيعازٍ من زوجِها [١]. أي أنّ الوصل بينهما لم يتم، حتى وفاتِه، كونها قد تزوّجت غيره، وهذا ما جعله دائم العيش في فضاءٍ شاعريٍّ يستورد منه معاني الحبّ واللوعة. ويجدر بنا أن نشير هنا بأنّه قد تعدَّدتِ الأسماءُ التي ظهرتْ في شِعرِ ذي الرُّمَّةِ لحبيبتِهِ، وأشهرُها (ميَّةُ)، التي ألِفَها القارئُ، فيما تَظهَرُ في مواضعَ أُخرى باسمِ (الخَرقاءِ). وقد ذكَرَ بعضُ الرُّواةِ أنَّ الخَرقاءَ حبيبةٌ أُخرى، بينما ذهبَ آخرونَ إلى أنَّها لَقبٌ لميَّةَ نَفْسِها. وسواءٌ أكانتِ امرأةً أُخرى أو الاسمَ ذاتهُ، فقد مثَّلتْ عندهُ رمزًا للأنثى الحاضرةِ الغائبةِ، التي تدورُ حولَها تجربتُهُ الوِجدانيّةُ.

وعلى الرّغم من تضارُبِ الأخبارِ في أنّ كلاً من ميّة وخرقاء شخصيّةٌ واحدة بالنسبة لذي الرُّمّة بأسماء مختلفة، أو أنّهما محبوبتانِ على بُعدٍ زمنيٍّ بينهما، فإنّ هذا لا يضرّ في مدار بحثِنا. فما يهمُّنا "أنّه كان دائم اللوعة، وحرقة الحب، واليأس القاتل من اللقاء"[٢] .

---

١) التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٢٤٧ .

٢) ينظر :التطور والتجديد في الشعر الاموي :٢٤٧

ويذكر الدكتور شوقي ضيف: "إنّه أحبَّ ميَّة من النظرةِ الأولى كما يقولون، واستمرَّ هائمًا بحبّها طوال حياتِهِ، فهي الشعاعُ الذي أضاءَ روحَه في شبابِهِ، وهي النبعُ الذي انبثق منه في نفسِهِ الفنّ، أو قُل تفجّر منه الشعر؛ فمنها استمدّ مشاعرَه وإحساساتِهِ الأولى، فذهب يُنادي باسمِها في كلِّ مكانٍ حلَّ فيه: في البادية، وفي اليمامة، وفي البصرة، والكوفة، وأصبهان، ودمشق، والشام. فهي صاحبتُهُ التي شغفت قلبه حبًّا، وهي التي ألهمتْهُ الشعر، واستمرّت مصدر إلهامِه، حتى الأنفاسِ الأخيرة من حياتِه" (١).

ويتّضح من كلامِ د. شوقي ضيف أنّ الحبَّ، كما تمثّل في شخصيّةِ ميّة، لم يكن حالةً عابرة في حياةِ ذي الرُّمّة، بل تكثّف ليشكّل مركزًا عاطفيًّا ورؤيويًّا استقرَّ في وجدانِ الشاعر، وشكّل محورًا لصوَرِه وتعبيراتِه. هذا الارتباطُ القويُّ بين التجربةِ الشعوريةِ والتجربةِ الشعريةِ يُبرزُ كيف تحوَّل الحبُّ إلى بنيةٍ نفسيّةٍ معرفيّة أثّرت في تشكيل الفضاءات التي كتب عنها، سواء كانت باديةً أو في الحضر. كما يُلاحظ أنّ ذكرَ البيئات المختلفة (البصرة، الكوفة، الشام...) في الاقتباس يُشير إلى أنّ الشاعر لم يكن أسيرَ مكانٍ واحد، بل كان ينقلُ فضاء الحبّ معه، ممّا يفتحُ الباب لتحليل الفضاء الشاعري كنوعٍ من الفضاءِ الاستعاري المتنقّل مع الذات.

ومن خلال أخبار ذي الرُّمّة، يمكن أن نلحظ أنّ هذا الحبّ كان يؤثّر على نفسيّته، فهو نوعٌ من الحبّ غير الصحّي، يتمثّل ذلك بجعلِه في دائرةٍ من المشاعر المنخفضة في أغلبِ الوقت. فبعدما كان يُروّع في طفولتِهِ لأسبابٍ غير معروفة، أصبح في حبِّ ميّة يُروَّع لأسبابٍ معروفة، وفي كلتا الحالتين كانت نفسيّتُه غير مستقرّة: "أنّه كان يُفزع وهو لا يزال في المهد صبيًّا، وأنّ أمّه أخذته إلى الحُصين بن عبدة العدوي، ليصنع له تعويذة تتّقيه هذا الفزع. ومن يقرأ ديوانَه وحبَّه العميق لمية، يُشفق عليه؛ فقد بَطُل عملُ التعويذةِ القديمة أمامَ حبّ ميّة، وأصبح ذو الرُّمّة في كلِّ أوقاتِه مفزعًا، تُروِّعُه ميّةُ أطرافَ النهار، ويروّعُه خيالُها آناءَ الليل. وتصادف أنّها تزوّجت من ابنِ عمِّها

١) التطور والتجديد في الشعر الاموي :٢٤٨.

عاصم، فزاد به الفزع، وعملُ سحرِ ميّة أوسعُ عمل، فإذا الشاعرُ يائسٌ منها ومن حياتِه" [١]. إذ يقول :

بدا اليأس من مَي على أنّ نفسهُ طويل على آثار ميّ نحيبها[٢]

ويقول:

تعتـــادني زفـــراتٌ حـــين أذكرهـــا تكـــاد تـــنفض مـــنهنَّ الحيـــازيمُ
كـأنني مـن هَـوى خرقـاء مُطـرَفٌ مطـرفٌ دامـــي الاظـــلِّ بعيـــد الشـــأوِ مهيـــومُ[٣]

وهذا ما يُسمّى اليوم في علم النفس العاطفي بـ "التعلّق المرضي"، إذ يُعدّ: (التعلّق العاطفي بالمحبوب في جوهره نوعًا من أنواعِ العبوديّة، ونوعًا من أنواعِ الإدمان؛ إنّه ربطُ كلّ ما في حياةِ الإنسان من حبٍّ وراحة وسعادة واستقرار واهتمامٍ وحلمٍ وهدفٍ وطموحٍ وقرار... بشخصٍ آخر، أي اختزالُ الحياةِ كلّها في هذا الآخر. بحيث لا ارتياح، ولا ابتسامة، ولا عيشَ يطيبُ إلّا في جواره. لقد تمّت برمجةُ المحبِّ المتعلّقِ على عدمِ الشعور بأيّ متعة، إلّا متعة القُرب من المحبوب المتعلَّقِ به، وهذهِ أوّل نكبةٍ من نكبات التعلّق) [٤]. ولا شكَّ أنّ ذا الرُّمّة كان يمرُّ بهذهِ الحالة، كونه لم يصل إلى ميّة يومًا. ونجدُ ذلك منعكسًا في شعرِه حين يذكرها: "فهو يبكي بكاءً مرًّا، بكاءً تتساقطُ قطراتُه في خيوطٍ مستمرّة، وكأنّها حبالٌ توشكُ أن تخنقَهُ خنقًا، بل لكأنّها تذبحه ذبحًا، أو تكاد"[٥]. إذن، لم يكن حبُّ ذي الرُّمّة لمية مجرّد قصةٍ عاطفيّة تُروى، بل كان لوعةً متأصّلة سكبت نفسها في كل بيت من أبياتِه، حتى غدا الشعر عنده مرآةً لجرحٍ لا يلتئم. ولعلّ ما يُميّز

---

١) التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٢٤٨.

٢) المصدر نفسه:٢٤٨.

٣) شرح ديوان ذي الرمة : ابن خروف الاشبيلي :٢٢٧.

٤) الحب بين الافورة والواقع : د. أسامة يحيى ، ktab inc ، دار البشير : (كتاب رقمي).

٥) التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٢٤٩.

تجربتَهُ العاطفية هو امتداد الحزن فيها، لا الفرح؛ فالحبُّ لم يتوَّج بالوصل، بل اتّخذ شكل فقدٍ دائم وحنينٍ مستمرّ، تغذّيه الذاكرة وتُحييه التفاصيل الصغيرة. وقد تحوّلت ميّة في وعي الشاعر إلى رمزٍ حيٍّ للغياب والحرمان، فظلّ يُلاحقها بالمفردة والصورة، ويبني من لوعةِ افتقادِها فضاءاتٍ لغويةً مشبعةً بالألم، تتراوح بين البادية والحاضرة، وتستبطنُ صوتًا شعريًا ناحلًا مكسورًا، لكنّه متماسكٌ في صياغته.

وهكذا، انقلبت التجربةُ العاطفية إلى نسيجٍ شعريٍّ داخلي، يفيضُ بالشوق والأنين، ويمنح شعر ذي الرُّمّة فرادتَه في تصوير الفقد والحنين ضمن أفقٍ وجدانيٍّ رحب: "فهو يتحسّس بالخفقات في أحشاءِ قلبهِ، كما يحسّ باهتزازات الحبِّ في مفاصلِهِ، فهو حبٌّ سرى في الروح، وتعلّق بالجسمِ حتى العظام"[١].

- **العامل البيئي (المرجعية الصحراوية):** نستطيع القول إنّ غيلان بحق هو شاعر الفلوات والطبيعة؛ لأنه كان قد سخر شعره للصحراء، يبث فيها همومه ويسامرها، معبّراً لها عن آهاته وزفراته، فأصبحت له مرجعاً يستمد منه مقومات شاعريته. وبذلك أصبح مميزاً عن أقرانه الشعراء، الذين أخذوا يخوضون غمار الهجاء اللاذع والمدح الكاذب، حتى إننا لنجد أن القصائد المدحية تقل فيها المشاعر ومداعبة خيال المتلقي؛ فذو الرمة تميز عن غيره في هذا الباب.

يقول د. يوسف خليف: "إنّ الصحراء في شعر ذي الرمة منزلة لا تقل عن منزلة مية، بل لا نغلو إذا قلنا إنها تحتل المنزلة الأولى قبلها. فإذا كانت مية قد احتلت من هذا الديوان ستًّا وخمسين قصيدة، وهي أعلى نسبة ظفرت بها واحدة من محبوباته، فإن الصحراء توشك أن تحتل كل قصائد الديوان. وإذا كانت مية قد سبقتها في صدر شبابه بعضُ تجاربه العاطفية، وإذا كانت قد شاركتها في الغروب خرقاء، فإن الصحراء ظلت المحبوبة التي استأثرت بقلبه، وانفردت به، ولم تشاركها فيه غيرها منذ أن تفتحت عيناه طفلاً عليها، إلى أن أغمضهما الموت دونها"[٢].

---

١) التطور والتجديد: ٢٤٩.

٢) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء : ١٤٥.

هنا تتشكّل العلاقة بين ذي الرمة والصحراء، إذ إن علاقته بها تتجاوز حدود الوصف البيئي إلى حدود التماهي الشعوري والوجداني؛ فالصحراء لم تعد في شعره مجرد فضاء مكاني لحركة الإبل أو مسرحًا للأطلال، بل أصبحت محبوبة، مما يكشف عن حضور رمزي عميق للصحراء في وجدانه. إذ يقول:

تَحــنُ إلــى الــدّهنا بخفــانَ نــاقتي وأنــى الهــوى مــنْ صــوتها المتــرنمِ
إلــى إبــلٍ بــالزُّرق أوطــانِ أهلهــا يَحُلُّــون منهــا كــلّ عليــاء معلــمِ[1]

والشاعر في هذا الجانب يطابق ويتميّز عن شعراء الجاهلية، إذ نجده محافظاً في شعره على تقاليد القصيدة العربية القديمة من خلال ذكر الأطلال والدمن، ولا يخالف بذلك من سبقوه: "فككل الشعر العربي الخاضع لتقاليد القصيدة الجاهلية، تحتل مناظر الأطلال مقدمات كل قصائد الديوان الطويلة تقريبًا. ويُعد ذو الرمة _ بدون منازع – أهم شاعر أُمويٍّ عُني بمقدمات الأطلال في شعره، وحرص على توفير كل مقوماتها وتقاليدها القديمة لها. بل يُعد – في الحقيقة – أهم شاعر في تاريخ الشعر العربي كله نهض بهذه المقدمات وأرسى لها هذه المقومات والتقاليد"[2].

إلا أن ذا الرمة يتميز عن غيره من الشعراء بميزة، ألا وهي ذكر الصحراء والمناظر والأطلال بطريقة مغايرة تجعل من المتلقي كأنه حاضرٌ في تلك الأجواء التي يعيشها وينقل تجربته معها: "وهو في هذا الجانب فريد في الشعر العربي القديم؛ حقاً الشعراء من قبله ومن بعده ومن حوله كانوا يصفون الصحراء وكل ما فيها، ولكن ذا الرمة انفرد منهم بعشقه لها، فهو يصفها لا وصف الشاعر الذي يشاهدها ويعجب بها، وإنما وصف الشاعر الذي يندمج فيها ويفنى. وشعره من هذه الناحية يمكن أن يُعد من ذوق جديد في اللغة العربية"[3].

يتّضح من هذا النص أن الصحراء لا تُقدَّم في شعر ذي الرمة بوصفها مجرد إطار جغرافي، بل بوصفها فضاءً شعريًا متكاملًا، يتداخل فيه الجانب الحسي بالعاطفي، والوصف بالوجدان. إذ

---

١) الديوان :١١٧٩_١١٨٠

٢) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء :١٤٨.

٣) التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٢٥٠.

يخلق الشاعر من تفاصيل الطبيعة – الرمال و الريح و النجوم و الإبل و آثار الديار – عالمًا مشحونًا بالعاطفة: "فالشعراء من قبله كانوا يصفون الصحراء من الخارج إن صحّ التعبير، أما ذو الرمة فيصفها من الداخل، داخل نفسه وروحه، إذ كان شديد الحس بها، بل قل شديد العشق لها، وقد تحوّل يصنع لوحات يسجل فيها مشاهدها، ويرسم مناظر في جميع تفاصيلها"[١]. هذه أولى الأمور التي ميزت ذا الرمة عمّن قبله، أما الأمر الآخر، فإن شعراء الجاهلية ومن احتفظوا بتقاليد القصيدة العربية القديمة، كانوا يذكرون الصحراء أو الأطلال بغية ربط اللوحات الفنية بعضها ببعض تحت ما يسمى بـ"حسن التخلص". فذكر الصحراء لديهم كان مقصداً وليس غاية، أما ذو الرمة فقد كان يصف الصحراء بذاتها لذاتها، لأنه يطلبها في شعره عن رغبة، وعن حب وشغف، لا فرضاً لكي تكتمل تقاليد القصيدة: "إذ كان ذو الرمة يختلف اختلافاً واضحاً عمن سبقوه وعاصروه؛ فالصحراء ومشاهدها عنده غاية، ويشعر الإنسان كأنما مية هي الوسيلة، والصحراء غايتها... فهو يبدأ قصيدته بمية، ثم يسترسل في وصف مشاهد الصحراء استرسالاً"[٢]. إذ يقول:

أرى فيك من خرقاء يا ظبية اللوى مشابه جنبت اعتلاق الحبائل[٣]

ونجد ذو الرّمة في ذكره للصحراء ومعالمها والحيوانات التي فيها، بحركاتها وسكناتها وأدقّ تفاصيلها، ينقلها لنا بعين المخرج السينمائي. يقول د. خالد السامرائي: "إن الحركة عند ذي الرمة عنصر أساسي من عناصر الصورة، إذ تتضافر عناصر الزمان والمكان والصوت والحركة واللون مع عناصر ثانوية أخرى على تشكيلها"[٤]. وهذا ما نجده فعلاً عند وصفه للصحراء بعين المحب لها، فكثيرًا ما يذكر لوحات الصحراء بدقة متناهية، إذ يصف الأتن والحمار والثور الوحشي والظليم، حتى لنجد في بعض القصائد أن هذه المخلوقات تمثل معادلاً موضوعياً في قصائده،

---

١) التطور والتجديد في الشعر الاموي: ٢٥٠.

٢) التطور والتجديد في شعر العصر الاموي : ٢٥١

٣) الديوان :١٣٤١

٤) ذو الرمة : شمولية الرؤية وبراعة التصوير : د. خالد ناجي السامرائي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ :٢٠٠.

يعبر به عن نفسه، مستعيناً بهذه الحيوانات للإسقاط النفسي عليها[١] إذ أن أهم ما يميز بينه وبين شعراء العربية من قبله في وصف الطبيعة، أن المتلقي يدخل شعره لا بعينه وذهنه فحسب، بل بشعوره ووجدانه. ومن هنا، كان يشعر من يقرأ ديوانه أن حيوانات الصحراء أصبحت جزءاً من نفسه، ولذلك كان يُبدع في وصفها، فهو يصف رحلاتها في الصحراء وكأنه يصف رحلاته هو. وقد تولّد للحيوانات عنده أثناء هذا الوصف كثير من العواطف، ولعله من أجل ذلك كان لا يدع الفرصة لسهام الصائد ولا لكلابه أن تصيدها، وربما كان لنفسه "اللّا شاعرة" أثر في ذلك؛ فإنه لا يستطيع أن يحصل على حبه، وكذلك الصائد لا يستطيع أن يصل إلى صيده[٢]. وفي هذا تماهٍ بين روحه وروح الحيوانات التي يذكرها ، ونجد أن الصحراء بالنسبة للشاعر هي البداية والعيش والنهاية، إذ ذُكر خبر عنه: "لا تدفنوني في الوهاد والغموض"، وطلب أن يدفنوه في حزوى، وهي كثبان مرتفعة في الدهناء[٣].ويُفهم الفضاء هنا بمعناه الأنطولوجي؛ أي بوصفه مجالًا وجوديًا تعيش فيه الذات وتتموضع، لا مجرد مشهد بصري. فالصحراء تصبح امتدادًا للروح، وملاذًا للذكرى، وأرضًا للحب والموت معًا، كما تشير إليه وصية الشاعر بأن يُدفن في رمالها. وهكذا تتحول الصحراء من موصوف إلى عنصر مكوِّن للهوية الشعرية، لا يكتمل صوت الشاعر من دونها. ولعل هذا ما يجعل من شعر ذي الرمة نموذجًا مبكرًا لتكوين "الفضاء الوجداني" في الشعر العربي؛ إذ تتماهى الجغرافيا بالعاطفة، وتتحول التضاريس إلى رموز نفسية ووجودية.

---

١) ينظر : التطور والتجديد في الشعر الاموي : ٢٥١ – ٢٥٣.

٢) ينظر : المصدر نفسه : ٢٥٤.

٣) التطور والتجديد في الشعر الاموي: ٢٤٥.

المبحث الثاني: هندسة الدلالة وصناعة العلاقات:

إنَّ شِعرَ ذي الرُّمَّة، شأنُه شأنُ الشِّعرِ القديمِ، فهو يزخرُ بكثيرٍ من الألوانِ الفنِّيَّةِ المألوفةِ، كالجِناسِ والطِّباقِ وغيرِها، وهذهِ الألوانُ تَظهرُ في شِعرِه في نِطاقٍ طبيعيٍّ، لا تكلُّفَ فيه ولا تَعمُّدَ ولا تَصنُّعَ، وإنّما تأتي طَواعيةً في شِعرِه، إذ لا يَستشعِرُ القارئُ فيها أثَرَ الجُهدِ والافتِعالِ. وعلى الرَّغمِ من سَيْطرةِ العنصرِ التَّشبيهيّ على شِعرِ ذي الرُّمَّة، وكأنَّهُ المُقوِّمُ الأساسيُّ فيه، إلّا أنّ شِعرَه جاء مُتفرِّدًا بمُقوِّمٍ آخَر، ولكن نستطيعُ القَول إنَّهُ مُقوِّمٌ ذو صِناعةٍ فنِّيَّةٍ دَقيقة، وهي: "الاستعارة"؛ فهو يَقصِدُ إليها قَصدًا، ويتعمَّدُها تَعمُّدًا، مُحاوِلًا أن يُحقِّقَ تميُّزًا في هذا المَذهَبِ الفنِّيّ ما استطاعَ إلى ذلكَ سبيلًا[1]. ويذهبُ صاحبُ كتابِ "ذو الرُّمَّة: شاعرُ الحبِّ والصَّحراءِ" إلى أنَّ شِعرَ غَيلان يقومُ على دَعامتَينِ أساسِيَّتَين، ألا وهُما:

١. التشبيهُ التَّمثيليُّ.

٢. الاستعارةُ [2]

إنَّ نظرةَ القُدماءِ تمركَزت على الجانبِ التشبيهيّ في شِعرِهِ تَركيزًا قويًّا، وأبرزوه بصورةٍ واضحةٍ لافتةٍ، لأنَّ التَّشبيهَ لديهِ لَونٌ واضحٌ لا شَكَّ فيه. لكنَّه لا يعني أنَّهُ اللونُ الوحيدُ الذي طغى على شِعرِه، أو الدَّعامةُ الوحيدةُ لمَذهبِه الفنِّيّ، بل إنَّ الاستعارةَ هي اللونُ البارزُ الآخرُ لديه، بل إنَّها تجعلُنا نعدُّ شاعِرَنا غَيلان من شُعراءِ مدرسةِ الصَّنعةِ، ورُبّما لذلك كان يرى (أنَّ الشِّعرَ تارةً يأتي طَواعيةً، وتارةً يُجهِدُ نفسَهُ به، وتارةً يَجنُّ به جُنونًا)، لذلك (كان يُعنى بشِعرِه عنايةً خاصَّة)[3]. فدراسةُ التَّشبيهِ في شِعرِه قد أَخذ مَأخَذًا واسِعًا لدى القُدماء، والاستعارةُ في دراستِنا هذهِ تُكملُ ما ذهبَ إليه القُدماءُ في دراسةِ أساليبِه البلاغيَّة، ؛ لأنَّه في ذلكَ لم يكن تقليديًّا، بل (حاولَ إخراجَ الاستعارةِ في أقوى أوضاعِها، وأزهى ألوانِها، من تَجسيمٍ وتشخيصٍ، وحرصٍ على إبرازِ المَلامحِ

---

١) ينظر : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء : ٣٤٣-٣٤٤.

٢) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء:٣٤٤ .

٣) المصدر نفسه : ٣٤٣-٣٤٥.

والقسماتِ، واهتمامٍ بتوزيعِ الظلِّ والنُّورِ، وعنايةٍ بوَضعِ الألوانِ والخُطوطِ، ساعدَه على ذلك دقَّةُ حِسِّهِ بالطَّبيعةِ، وسَعةُ خَيالِه، ومقدرتُه الفائقةُ على الرَّبطِ بينَ العناصرِ المتباعدةِ)[1].

كما نَجدُه بارعًا في هَندَسةِ أبياتِهِ الشِّعريةِ عن دِرايةٍ وفَهمٍ، إذ نجدُ العلاقاتِ القائمةَ بين الأبياتِ واضحةً وجَلِيَّةً، وسنُحاولُ في هذا المَبحثِ رَصدَ: (علاقةِ التَّضادِّ، علاقةِ التضمينِ، العلاقةِ السَّببيَّةِ). وهي علاقاتٌ دلاليَّةٌ تُسهِمُ في بناءِ المَعنى، وإبرازِ الانفعالاتِ. ويُعَدُّ ذو الرُّمَّةِ من الشُّعراءِ الذين أعلَوا من شَأنِ الصُّورةِ الحسيَّةِ والمجازيَّةِ في نقلِ التَّجربةِ الشِّعريَّةِ، ممّا أتاحَ ظُهورَ هذهِ العلاقاتِ بشكلٍ مُتَداخِلٍ، يُعكِسُ البِنيةَ العاطفيَّةَ والنفسيَّةَ للنَّصِّ. فإنّ الاستعارةَ البنيويّةَ لا تقومُ فقط على نقلِ صفاتِ مجالٍ معرفيٍّ إلى مجالٍ آخر، بل تُبنى أيضًا على شبكةٍ من العلاقاتِ التي تربطُ بين مكوّناتِ الصورةِ الشعريّةِ داخلَ البنيةِ المجازيةِ، وتُعرفُ هذهِ الشبكةُ بهندسة العلاقات. وتُعَدُّ هذهِ الهندسةُ جزءًا أساسًا من آليةِ التفكيرِ المفهوميّ، إذْ تنشأُ من خلالها أنماطٌ عقليّةٌ يُسقِطُها المبدع على تجربتِه الشعريّةِ، لتعكسَ رؤيتَهُ للعالمِ والأشياءِ. ويقومُ هذا النمطُ على ثلاثِ علاقاتٍ أساسيّةٍ، تُسهمُ في تشكيلِ الصورةِ الشعريّةِ ، **فالتضمينُ يَظهرُ حينَ يُدرِجُ الشاعرُ فكرةً داخلَ فكرةٍ أخرى توسّعُها أو تُغنيها، والسببيّةُ تَقومُ على إظهارِ العلّةِ والمعلولِ بين طرفَي الصورةِ، أمّا التضادُّ فيُبرزُ مفارقةً داخليّةً تُحفّزُ التأمّلَ والتأويل.** وفي شعرِ ذي الرُّمّةِ، تتجلّى هذهِ العلاقاتُ واضحةً، بما يعكسُ بُعدًا ذهنيًّا عميقًا، وقدرةً على تشكيلِ بنًى دلاليّةٍ متشابكةٍ، تجعلُ من استعاراتِهِ فضاءً تأويليًّا غنيًّا. وسنسعى في هذا المبحثِ إلى تحليلِ هذهِ الأنماطِ الثلاثة، واستكشافِ أثرِها في بناءِ المعنى الشعريّ، وتشكيلِ الرؤيةِ لدى الشاعر

١- علاقةُ التَّضادِّ:

إنَّ التَّضادَّ من الأدواتِ البلاغيَّةِ التي يَلجأُ إليها الشَّاعرُ، بُغيةَ إبرازِ التَّوتُّرِ الشُّعوريّ، وقَصديَّةِ تكثيفِ المَعنَى. فهذا الأسلوبُ يَعمَدُ إلى كشفِ الصِّراعِ الداخليّ أو التَّناقضِ في التَّجربةِ الشِّعريَّةِ.

---

١) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: ٣٤٥.

ودراسةُ هذهِ العلاقةِ تُساعدُ في تَفكيكِ البِنيةِ الدَّلاليَّةِ للنَّصِّ، وتُبرزُ قُدرةَ الشاعرِ على توليدِ المَعنَى عبرَ المُفارقةِ بين الألفاظِ والأفكارِ.

ومِما جاءَ في معنى التَضّاد ، نَقَلَ ابنُ سِيدَه (ت ٤٥٨هـ) معنى التَّضادِّ بقولِهِ: " ضدُّ الشيء، وضدَيدُهُ، وضَدِيدَتهُ: خلافه ،الأخيرة عن ثعلبٍ، وضدُّهُ أيضاً : مثْلُهُ (عَنْهُ وحْدَهُ) والجمعُ أضْدَادٌ. وقد ضَادَّه، والقومُ على ضدٍّ واحدٍ : إذا اجْتمعُوا عليه في الخُصومةِ. وفي التنزيل : ويَكُونُونَ عليهم ضِدّا" [١].

هذا النَّص يبين أنَّ "الضِّدَّ" في المُعجَمِ العربيّ ليسَ مجرَّدَ علاقةٍ لُغويَّةٍ بينَ كلمتَين، بل هو مَفهومٌ مركزيٌّ في بُنيةِ اللغةِ والتَّفكيرِ العربيّ، تتداخَلُ فيهِ الدَّلالةُ اللغوية، والسِّياقُ الثَّقافيُّ، والاجتماعيُّ، وحتّى الدِّينيُّ، وهو ما يجعلُ "التَّضادَّ" مُكوّنًا مُهمًّا في دِراسةِ البُنيةِ الدَّلاليَّةِ والبلاغيَّةِ للنُّصوصِ.

أما الجرجاني في كتابه التعريفات فيوضح معنى التضاد بقوله : "التضاد والضِّد : يطلقان على معنيين : أحديهما عند الجمهور : الضد يقال : عند الجمهور على موجود في الخارج مساو بالقوة الموجود في الآخر في الموضوع معاقب له . أي إذا قام أحدهما بالموضوع لم يقم الآخر به"[٢]

وذكر د.أحمد مطلوب معنى التضاد : "ضد الشيء خلافه، وقد ضاده وهما متضادان يقال: ضادني فلان إذا خالفك، فأردت طولاً وأراد قصرا، وأردت ظلمة وأراد نورا، فهو ضدك وضد يدك والتضاد أن يجمع بين المتضادين مع مراعاة التقابل "[٣]

وللتَضاد أهميةٌ يَذكُرُها د.مختار أبوغالي في كتابهِ لغة التضاد–الرؤية والمَيدان، ناقلاً عن ارسطو ، وتجيءُ لغةُ التَّضادِّ عند أرسطو ، وهوَ يَعرضُ المُحاجَّةَ الخِطابيَّةَ، على أنَّها مِنْ أهمِّ مواضعِ

---

١) المحكم والمحيط الأعظم :ابي الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ط١ ، ٢٠٠٠ ،٨/ ١٤٧.

٢) التعريفات:السيد الشريف ابي الحسن علي بن محمد بن علي الحسيني الجرجاني الحنفي ، دار الكتب العلمية ،ط٢، ٦٤.

٣) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها:أحمد مطلوب ،مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٧: ٣٦٧.

الحُجّجِ في القياسِ المُضمرِ الاستدلاليّ، ولهذا القياسِ مواضعُ تُؤخذُ منها الحُجَّة، وأوَّلُ هذهِ المواضعِ عند أرسطو: الحُججُ المأخوذةُ من الأضدادِ. ومثالُ ذلك: "إن كانتِ الحربُ هي عِلَّةَ الشُّرورِ الحاضرةِ، فالسِّلمُ ينبغي أن يُصلِحَ ذلكَ ويَدفَعَه"[1]؛ فغايةُ ما يُريدُ إيصالَه أرسطو من مفهومِ التَّضادِّ، هو أنَّ لكلِّ شيءٍ في الكونِ ضِدًّا (فالحربُ ضدُّ السِّلمِ) في مَفهومِها وطَبيعتِها وأبعَادِها، ولكلِّ نقيضٍ ما يُعالجُه أو يُفسدُه.

وينقل د. مختار أبو غالي رأي أرسطو في ماهية التضاد ، بقوله: "أنَّ المُقوِّماتِ المُتضادَّةَ هي واحدةٌ من أدواتِ القياسِ المُضمرِ الاستدلاليّ، وهذا ما يَخصُّ مَدارَ بَحثِنا هذا؛ إذ يقول: «هي التي يكونُ أحدُ المُتضادَّينِ فيها جَميلًا ومُعترَفًا به في الظَّاهِرِ واللِّسانِ، وضِدُّهُ نافِعًا ومُعترَفًا به في الباطنِ والضَّميرِ، فإذا تَحرَّى الخَطيبُ أمثالَ هذهِ المُقدِّماتِ، أَمكَنَهُ الإقناعُ في الشيءِ وضِدِّهِ"[2].فمِن خلالِ هذا الأسلوبِ البلاغيّ، يَسهلُ على مَن يَرصُدُه أن يَستدلَّ بالضِّدِّ على الدَّلالةِ التي يُولِّدُها الضِّدُّ الآخر.

وإذا انتقَلنا إلى شِعرِ ذي الرُّمَّة، وجدنا أنَّ التَّضادَّ ليس زخرفا لغوياً ولا تزييناً بلاغياً، بل يَنهضُ بوَظيفةٍ دَلاليَّةٍ مَعرفيَّةٍ، تَكشِفُ عن البِنيةِ الشُّعوريَّةِ المُتوتِّرةِ، وتُجسِّدُ الصِّراعَ الداخليَّ الذي يَعيشُه الشاعرُ. وتأتي هذهِ الاستعاراتُ المُتضادَّةُ أحيانًا في هيئَةِ مُفارقةٍ بين فَضاءَينِ: (اللَّيل / النَّهار، السُّكون / الحَرَكة)، أو بين حالَتينِ نفسيَّتينِ مُتقابلتينِ: (الوِصال / الغِياب، الأمل / الخُذلان). وسَنُحاولُ فيما يأتي تتبُّعَ هذا التَّوتُّرِ الاستعاريّ من خلالِ مجموعةٍ من الأبياتِ، التي تَعكِسُ هذه العلاقةَ التفاعليَّة.

---

١) الشعر ولغة التضاد الرؤية – الميدان والتطبيق : د. مختار أبو غالي ، حوليات كلية الاداب ، الحولية الخامسة عشر ، الرسالة المائة وثلاثة ، ١٩٩٥ :١٤.

٢) الشعر ولغة التضاد: ١٤.

يقول ذو الرمة:

صَـمْتُ الْخَلَاخِيـل خَـوْدُ لَـيْس نَسْـجُ الأَحَادِيـثِ بَـيْنَ الْحَـيّ
وَحُبُّهَـا لِـي سَـوَادَ اللَّيْـل مُرْتَعِـداً كَأَنَّهَـا النَّـارُ تَخْبُـو ثُـمَّ تَلْتَهِـبُ[1]

إنّ هذه الأبياتِ الشعريّةَ من قصيدتهِ البائيّةِ، التي يُقالُ إنّها نُظِمَت في أَصْبَهان[2]، يرتكزُ معناها العامُّ على ذكرِ محبوبتِه "ميّة"، التي تركَها في البادية، فظلّتْ مرتكزًا وجدانيًّا في وعيهِ الشعريّ، رغم وجودِه في بيئةٍ حضريّةٍ مغايرة. ويظهرُ في هذه الأبياتِ حضورُ علاقةِ تضادٍّ ذهنيٍّ ووجدانيّ، إذ يستدعي الشاعرُ صورةَ محبوبتِه في فضاءٍ مغايرٍ تمامًا لفضائها الأصليّ؛ فهو في أصبهان (الحضر)، وهي في البادية. وهنا تتشكّلُ علاقةُ تضادٍّ مكانيٍّ بين (البادية / الحضر)، وهي لا تقتصرُ على الموقع الجغرافيّ، بل تمتدّ لتشملَ خصائص الشخصيّات.

فميّةُ ابنةُ باديةٍ، تتّصفُ بالهدوءِ والرقةِ والصمتِ، كما يظهرُ في تعبيره (صمتُ الخلاخيل)، الذي يُوحي بقلّةِ الحركةِ، ونفورها من الثرثرةِ النسائيّة، التي قد تكونُ مألوفةً في بيئةِ الحضر. ويُسبق هذا التصوير ببيتٍ يُنفي عنها الصفاتِ السلبيّة، **إذ يقول:**

لَيْسَتْ بِفَاحِشَةٍ في بيتِ جارَتِها ولا تُعابُ ولا تُرمى بها الرِّيَبُ[3]

وهو أسلوبٌ قريبٌ لأسلوبِ الاعشى في مَدح المرأة في بيت يقول فيه :

ليسَتْ كَمَنْ يكرهُ الجيرانُ طَلعَتها ولا تَراها لسرِ الجار تَختَتِلُ[4]

إذ إنّ كِلا البيتين يَتناولان صِفة المرأة النقية ، العَفيفة ، التي لا تُثير الشُبُهات ، ولا تُثيرُ الأحاديث السيئة في محيطِها، وكلاهما يتفقان في تناول السياق الاجتماعي ويستحضران جَو الحَي أو

---

١) الديوان :٣٥-٣٦.

٢) ينظر : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء:٧٦

٣) ديوان شعر ذو الرمة : كارليل هنري هيس : ٦

٤) ديوان الاعشى الكبير ميمون بن قيس بن جندل ، ت محمود إبراهيم محمد الرضواني ، وزارة الثقافة والفنون والتراث إدارة البحوث والدراسات الثقافية ، ط١، ٢٠١٠، ج١/٢٠٣.

المُجتمع القريب (الجار / الجارات) كمقياس لأخلاقِ المرأة أي أنّ ذا الرّمة يوظف نمطًا أخلاقيًا مألوفًا في شعر الغَزَل العفيف ومن هُنا تتولّدُ علاقةُ تضادٍ معنويٍّ بين (الصمت / نسج الأحاديث)، تُشيرُ إلى المفارقةِ بين ميّة ونساءِ المدينة، وتُجسّدُ حالةَ حنينٍ إلى نقاءِ البادية، مقابل صخبِ الحضر. وفي البيتِ التالي، تتجلّى علاقةُ تضادٍ زمنيّةٌ وحسيّةٌ، **إذ يقول:**

حبُّها لي سوادُ الليلِ مُرتعدًا كأنّها النارُ تخبو ثمّ تلتهبُ

ومن المعروفِ أنّ الليل هو رمزٌ للسكونِ والصفو الذهنيُّ من بعدِ تعب وشقاء لقوله تعالى (**هُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ**)[1] ، دليلٌ على أنَّ أصل الليل للسَكينة لكن الشاعر هُنا كسرَ المألوف ،فالليلُ الذي يُمثّلُ رمزَ السكونِ في الثقافةِ العربيّة، تحوّلَ إلى صورةٍ ديناميكيّةٍ "مرتعدةٍ"، تُوحي بالتقلّبِ والتوتر، وتحملُ دلالةً على اضطرابِ مشاعرِ ميّة، وهو ما يتضادُّ مع مشاعرِ الشاعرِ الثابتةِ تجاهها.

فإذا كان الليلُ رمزًا للهدوءِ، فإنّ وصفه بـ"مرتعد" يكسرُ الصورةَ النمطيّة، ويدلُّ على حالةٍ نفسيّةٍ داخليّةٍ متقلبة. وهذه الصورةُ تُعزّزُ بعجزِ البيتِ، حين قال: "كأنّها النارُ تخبو ثمّ تلتهبُ"، حيثُ يُشَبّه محبوبتَه بالنارِ: لخمودِ مشاعرِها أحيانًا، واشتدادِها أحيانًا أخرى.

إنّ التضادَّ بين (الليل / النار)، و(الهدوء / الاضطراب)، و(السكون / الحركة)، يُظهرُ عمقَ الصراعِ الداخليّ، ويكشفُ عن بُنيةٍ ذهنيّةٍ مركّبةٍ، يعمدُ من خلالها الشاعرُ إلى التعبير عن تجربتِهِ الوجدانيّة، والتّضاد يَتَمظّهر في البَيتين فَفي البيت الأول نَجد الشاعر مَغمورٌ بإعجابه بها ومشاعره إيجابية (الحب والوضوح أما البيتُ الذي يَليه نجد الضّد فهو يُمَثِل مشاعرها، وهي مشاعر مُضادة لمشاعرِهِ، إذ يَكتَنِفها التّقلُب العاطفي تجاههُ (الليل السكون) وجاء هنا بصيغة مُضادة لأصلهِ فقَدْ جاءَ على صيغة الارتعاد غير المألوف بصيغة وهي صورة زمنية تُشير الى حالةٍ نفسية داخلية مُتَضادة، ومنه نستدل على فضاء ذهني متقلب لدى الشاعر.

---

١) سورة يونس:٦٧/١١

وفي بيت آخر **يقول ذو الرُّمَّة:**

إذا قلــتُ: وَدّعْ وَصْــلَ خَرقــاءَ واجتَنِــبْ زِيارتَهــا تُخلِــقْ حِبــالَ الوســائلِ
أَبَــتْ ذِكَــرٌ عَــوَّدْنَ أَحشــاءَ قلبِــه خُفوقــاً و رَفْضــاتُ الهــوى فــي المَفاصــلِ[1]

إنّ هذهِ الابيات كانَتْ في خرقاء ، وقَد أنشد القصيدة ألتي تحوي هذه الأبيات بالكُناسة ، وهي سوق بالكوفة ، وهو واقفٌ على ناقتهِ ، وهذه أبيات مجتزأة من قصيدته اللامية[2] التي تبدأ بذكر الأطلال:

خليليَّ عُوجا من صدورِ الرَّواحلِ بجُمهْورِ حزوى فابكيا في المنازلِ[3]

يقول د. يوسف خليف: "أنَّ هذهِ القصيدة كانتْ في ذكر خَرقاء ، بل يلحُ على ذكرِها الحاحاً شديداً ،حتى لتستأثر المقدمة ألغرامية التي تستغرق أكثر من نصف القصيدة ولا تترك لميّة إلا إشارةً سريعة عابرة في بيت واحد ... وهو في هذه المقدمة الطويلة يتحدث عن بعد خرقاء وشوقه لها ، وحنينه إليها". [4]

إذ ترتكزُ هذه الابيات على ذِكرِ العاطفةِ والوَجدِ لدى ذي الرُّمَّة، فالمعنى العامُّ يدور حول الوجدِ وعدم الوصل، وهي الحالةُ البديهيةُ المعروفةُ بعلاقته بمحبوبته. فالمصادرُ – كما ذكرنا سابقًا في مبحثِ حياته – تُشير إلى أنّ لقاءه بمية لم يتم طيلةَ حياتِه، فعاشَ في هذه الحالةِ العاطفية، متعلِّقًا باللا شيء. ثمَّ إنَّ زواج مية من آخر جعَلَ ذا الرُّمَّةِ في حالةٍ ذهنيةٍ وشعوريةٍ متقدة، دامَت معه في حِلِّه وترحالِه. وهو فضاءٌ نفسيّ يتَّسم بالحرمانِ من اللقيا. والفضاءُ الذي خَلَقَه هنا ذو الرُّمَّة هو: الفضاء الذاتي، وهو: "ذلك الفضاء الذي يُعنى بصراعِ الذاتِ ضد الذات، أو صراع الذات ضد

---

١) ديوان ذو الرمة : أبي نصر بن أحمد بن حاتم الباهلي رواية الامام أبي العباس بن ثعلب ، ت عبد القدوس أبو صالح ، مؤسسة الايمان للنشر والتوزيع والطباعة ، ط١، ٢ / ١٣٣٦-١٣٣٧.

٢) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء: ٨٧ .

٣) المصدر نفسه: ٨٧ .

٤) المصدر نفسه:٨٨ .

المجتمع"[١]. إذ يعمدُ الشاعرُ إلى الحديثِ مع ذاتِه إذ يتجرد الشاعر من ذاتهِ ويخاطب ذات أخرى يبث لها شكواه ، فيَدخل في حالةٍ ذهنيةٍ فيها نزاع داخلي نستطيع أن نقول : "أنّهُ نوع من الهَذيان إذ تنشطر نفس الشاعر إلى شطرين ، شطر مُخاطَب وشطر مُخاطِب ، ويستطيع الشاعر أن يقيم حواراً داخلياً لكنهُ حوار قاسٍ ويُعدّ ذلك شكلاً من أشكال مواجهة الذات"[٢] . ونجد أنَّ هذا النزاع ينشطِرُ في صورتِه الداخلية بطريقَةِ التضاد؛ فهو ليس صوتًا واحدًا قائمًا في نفسِه، بل هو داخل مشاعر متضادَّة في حقيقتِها: نداء القلب ← العاطفة، نداء العقل ← المنطق، وهذه الثنائيةُ تتشكَّل داخل فضاء ذهنيٍّ مشحونٍ بالتوترِ العاطفيِّ، ويُعبِّر عنه الشاعرُ في الاستعارة: «تُخلِقْ حبالَ الوسائل». وتتمثَّل العلاقةُ التضاديَّةُ في هذا البيت في سلوكِ ذو الرُّمَّة، من خلال التضاد المعنوي بين: (إرادةِ العقل) و (ميلِ القلب).

الشطر الأوّل:

يُصدرُ الشاعرُ أمرًا ذاتيًّا يتضمَّن الانفصال عن المحبوبة: (ودِّع الوصل ← اجتنِب الزيارة).

الشطر الثاني:

يَنقُضُ الشاعرُ هذا القرارَ ذاتيًّا ؛ إذ تتولَّد حبال الوسائل (قم بالوصل). وهذه رغبةٌ خفيَّة لا واعية، تدفعُه نحو إعادةِ الوصل، التضاد بين: الفعل الإرادي الظاهر (الاجتناب) المتمثل بأسلوب الأمر مما يعني أن الازمة النفسية تتفاقم عند الشاعر وتعلو على أناه ، إن هذا الأسلوب (جعل الذات الأخرى تقابله وتتجلى أمامه فإذا كانت نفسه لا تطاوعه على القطع والانفصال فإنّ الذات الأخرى ربما تطاوعه)[٣] ، والدافع اللاواعي الخفي (الوسائل)، يَكشف عن توتُّرٍ شعوريٍّ دقيق، بين الحزم والانكسار. والألفاظُ المتضادَّةُ جميعها تعكس تجربةً شعوريَّة، وتخبُّطًا نفسيًّا في قراراته بين الابتعاد

---

١) أنواع الفضاء النصي في الشعر الكويتي المعاصر مقاربة بنيوية شعرية : د. مشاري الموسى : ٥٤١.

٢) قراءات اسلوبية في الشعر الجاهلي : موسى ربابعة: دار جرير للنشر والتوزيع، ط١، ص٩٠ .

٣) قراءات اسلوبية في الشعر الجاهلي :٩١ .

الظاهري والتعلُّق الداخلي ، فنجد أن الفضاء الذهني في إرباك وتضاد واضح يترجمه لنا أسلوبه الحواري الداخلي.

يقول ذو الرُّمَّة :

مصـــاليتُ رَكَّـــابونَ للشَّـــرِ حَالَـــةٌ ... وللخيـــر حـــالاً مـــا تُجـــازي نوافِلُـــهْ
يَعِـــزُّ – ابـــن عبـــد الله – مَـــنْ أَنـــتَ ... ولا يَنْصُـــرُ الـــرَّحْمنُ مَـــنْ أَنـــتَ حَاذِلُـــهْ
إذا خـــافَ قلبـــي جَـــوْرَ سَـــاعٍ وَظُلْمَـــهُ ... ذكرتُـــك أُخـــرى فاطْمَأَنَـــتْ بلابلـــهْ
تـــرى الله لا تخفـــى عليـــهِ ســـريرةٍ ... لِعَبْـــدٍ ولا أَســـبابُ أَمْـــرٍ يُحاوِلُـــهْ (١)

يسطّر ذو الرُّمَّةِ هذه الأبياتَ من دافعٍ سياسيٍّ بشكلٍ غيرِ رسميّ، فهو يُشهِرُ شعرَه في وجهِ عُتبةَ بنِ طَرثوث، وسياقُ هذا النصّ في حادثةِ نزاعٍ نشب بينه وبين عتبةَ حول بئرٍ. فالمرجعيّةُ الذهنيّةُ لذي الرُّمَّةِ هي مرجعيّةٌ (اجتماعيّةٌ/سياسيّةٌ)، لأنّ الشاعرَ يتحدّثُ من منطلقِ جماعةٍ وهويّةٍ، والقصيدةُ كانت في مدحِ الحاكمِ الذي رُفِعَ إليه هذا النزاعُ، وحكمَ بالبئرِ لذي الرُّمَّةِ وقبيلتِه. فالأبياتُ تحملُ بُعداً سلطويّاً وموقفاً دفاعيّاً، فالفضاء الذهني لذي الرُّمَّةِ هنا يَعمِدُ إلى استدعاءِ المفرداتِ التي تمدحُ هذه الشخصيّةَ (الحاكم) بذكرِ الصفاتِ الحميدةِ له، وذكرِ أضدادِها. فالمفرداتُ التي وظّفها الشاعرُ تدلُّ على القيمِ العُليا، وفي الوقتِ نفسه تحملُ طابعاً سياسيّاً وأخلاقيّاً عامّاً. والاستعارةُ هنا تكمنُ في قولِه: (خافَ قلبي)، فـ"الخوفُ" إنّما يُنسبُ للكائنات الحية المدركة ، فهو حالةٌ شعوريّةٌ خاصّةٌ به، والشاعرُ وظّفَ "الخوفَ" استعاريّاً للقلبِ، لتلاءمَ غرضَه، غرضَ القصيدةِ (المدح). والجوُّ العامُّ للقصيدةِ لا يخلو من المبالغةِ في المدح، فقد جعل الشاعرُ من القلبِ وعاءً، وهذا الوعاءُ مملوءٌ بمشاعرِ الخوفِ، والسبيلُ إلى إفراغِه هو الحاكمُ، ، وهنا تكمنُ المبالغةُ البلاغيّة. وتتمثّل علاقةُ التضادِّ في هذه الأبياتِ بالمفرداتِ التي وظّفها، وهي: (الشرُّ / الخيرُ)، (يعزُّ / ينصرُ)، (الخَاذِلُ / الناصرُ)، (العِزُّ / الخِذلانُ)، (خاف / اطمأنَّ)، ويتمظهرُ أيضاً تضادٌّ معنويٌّ في: (لا تخفى عليه سريرةٌ) = (محاولةُ اتّباعِ الأسبابِ وهي في العلن)، أيْ تضادٌّ بين

---

١) ديوان ذو الرمة : الابي الحسن علي بن محمد بن علي بن خروف الاشبيلي ، ت عوض بن محمد سالم الدحيل العولقي ، دار النور للطباع والنشر ،ط١، ٧٨٥.

الظاهرِ والخفيِّ، ليؤكّد إحاطةَ اللهِ بالجمعِ، وهذه صورةٌ عرفانيّةٌ دينيّةٌ، توضّح لنا مدى تأثّره بالمرجعيّة الدينيّة، وكيفيّة ربطِ المعاني في ذهنِه وتشكّلِ فضائِه الشعريّ.

وعليه : تُعدّ هذه الأبيات مثالًا واضحًا لتداخل المفاهيم التجريدية مع البنى الحسيّة. ففي قوله: "مصاليتُ رَكَّابونَ للشَّرِ حالَةٌ / وللخيرِ حالًا ما تُجازي نوافِلُهْ"، تتجلّى استعارةٌ بنيويّةٌ تقوم على تقسيم العالم إلى حالتين: سعيٍ نحو الشَّر، وركودٍ في الخير، وتُبرز البنيةُ إدراكًا عرفنيًّا عن مفارقة السلوك الإنساني في علاقته بالقيم.

وفي البيت الثاني: "يعزُّ – ابنَ عبدِ اللهِ – مَن أنتَ / ولا ينصُرُ الرّحمنُ مَن أنتَ خاذِلُهْ"، تتجلّى استعارةٌ سببيّةٌ ، إذ يُبنى المعنى على فعل الإنسان، ويرتبط النصر أو الخذلان بالفعل الشخصيّ، مما يدلّ على إدراك دينيٍّ للعلاقة القائمة بين الإنسان وخالقه.

أما البيت الثالث: "إذا خافَ قلبي جَورَ ساعٍ وظُلمَهُ / ذكرتُك أُخرى فاطمأنّتْ بَلابِلُهْ"، فهو يجسّد مشاعر القلق والطمأنينة من خلال استعارةٍ أنطولوجيةٍ تُشبّه القلب ببلابلَ النفس والوساوس في الصدور التي تُحرّكها الذكرى وتُسكنها، في إحالةٍ حسيّةٍ إلى الأثر النفسيّ للفعل العقليّ (الذِّكر).ويُختَتم النصّ بالبيت: "ترى اللهُ لا تخفى عليهِ سريرةٌ / لعبدٍ ولا أسبابُ أمرٍ يُحاولُهْ"، ليُبرز البعدَ العرفنيّ في الرؤية الإيمانيّة، والتي تُحمِّل الذات مسؤوليّة أفعالها العلنية والباطنية، عبر وعيٍ دائمٍ [أنّ الله رقيب دائم. وبهذا، فإنّ الأبياتَ تتفاعلُ مع منظومةٍ مفهوميةٍ تشمل الخيرَ والشرَّ، والعقابَ والثوابَ، والسكينةَ والاضطرابَ، فهي رؤيةٌ وجوديّةٌ متكاملةٌ.

يقول ذو الرُّمَّة:

فَلَمَّـــا دَخَلْنَـــا جَـــوْفَ مَـــرْأَةَ غُلِّقَـــتْ ... دَسَـــاكِرُ لَـــمْ تُرْفَـــعْ لِخَيـــرٍ ظِلاَلُهـــا

وَقَـدْ سُـمّيِتْ بِاسْـمِ امْـرئِ القَـيْسِ قَرْيَـةٌ ... كِـــرَامُ صَـــوَادِيهَا لِئَـــامٌ رِجَالُهَـــا[1]

---

١) ديوان ذو الرمة : تنقيح وتصحيح كارليل هنري هيس مكارتني ، طبعة مطبعة كلية كمبريج ، ١٩١٩: ٥٤٣.

لا نزالُ في فضاءِ القبيلةِ والهُويَّةِ لدى ذي الرُّمَّة، فهذه الأبياتُ كانَ قد نَظمَها في نِزاعٍ آخر، ثارَ بينهُ وبينَ هشامِ المَرَئيّ، "وهو نزاعٌ يُمثِّلُ جانبًا من جوانبِ حياةِ البادية، وما يَسودُها من مُثُلٍ وتقاليد، كما يرسُمُ صورةً للعلاقاتِ الاجتماعيةِ بينَ أبناءِ القبائلِ العربيّةِ المُنتشِرةِ فيها"[١]. وسياقُ النزاعِ كانَ بسببِ رفضِ أهلِ قريةِ (مَرآن) أن يُضيفوا ذا الرُّمَّةِ وأصحابَهُ حينما نزلوا بها، وقد خالفوا بذلك سُنَّةَ الباديةِ المُتمثِّلةِ بالكَرَمِ والضِّيافة، ولم يجدِ الشاعرُ وسيلةً يُنفِّسُ بها عن نفسهِ لهذا النزاع، إلّا أبياتًا شعريّةً يُشهِرُها في وجهِ أهلِ قبيلةِ مَرآن.

تتحقّقُ في هذه الأبياتِ ملامحُ الفضاءِ (الاجتماعيّ القِيَميّ)، إذ انطلقَ ذو الرُّمَّةِ من الاحتجاجِ أو الاستنكارِ من موقفٍ مُنافٍ للقيمِ والعاداتِ القبليّةِ المُتعارَفِ عليها، وهو ما يُعَدُّ خَرقًا لأعرافِ الضيافةِ المُتجذّرةِ في ثقافةِ البادية. فعمدَ الشاعرُ إلى استدعاءِ المرجعيّةِ الثقافيّةِ القائمَةِ على الكَرَمِ والوِفادة، بوصفِها أساسيّاتٍ لدى القبيلةِ لا يُساوَمُ عليها. ويَتمظهَرُ المرجعُ الثقافيُّ الذي استدعتهُ ذِهنيّةُ ذي الرُّمَّةِ في معرفتهِ بالعلاقاتِ التي تتّفقُ عليها القبائلُ بينَ الضيفِ والمُضيف، وهي مرجعيّةٌ تدفعُهُ لنَظمِ أبياتٍ لاذِعةٍ يحتجُّ بها على أهلِ القريةِ لكسرِهم العُرفَ عن دِراية. إذ رأى أنَّ هذه القِيَمَ تنهارُ أمامَ تصرُّفِ أهلِ القرية ، ويرى الشاعر المكان بوصفه كائنًا مؤنسنًا، له جوف، وله أبواب تُغلق، أي أن القرية تمثل له نظامًا إدراكيًا مغلقًا، مما يُثير في ذهنه شعورًا بالانفصال، والصدّ، وربما العداء.وهذه الصورة هي شكل من أشكال الإسقاط الانفعالي وهو مايسمى في علم النفس المعرفي (التقييم الانفعالي للموقف) التقييم المعرفي للانفعالات "فقد طور الباحثون نظريات عديدة حول كيفية ظهور الانفعالات الإنسانية وتمثيلها في الدماغ، وتقترح نظرية تقييم الانفعالات التي يتم تطويرها من خلال عمل الباحثين البارزين Magda Arnold و Richard Lazarus، أن تتم تقييماتنا أي تقييماتنا وتفسيراتنا وتوضيحاتنا للأحداث.....فعلى سبيل المثال، إذا مر شخص ما بحدث مثل مقابلة صديق قديم، ورأى أن هذه المقابلة إيجابية، فقد يشعر بالسعادة والفرح والإثارة أو الترقب؛ لأنه قد قيم هذا الحدث بأنه قد يكون له آثار إيجابية، من ناحية أخرى، إذا تم اعتبار هذه المقابلة حدثاً سلبياً، فقد تشمل انفعالات الشخص الناتجة الاكتئاب، أو الحزن،

١) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء : ٦٥

أو الفراغ، أو الخوف"[١]. إذ يُسقط الشاعر شعور العزلة أو الرفض أو الغربة على صورة القرية المغلقة الظلال نتج عن ذلك فضاء ذهني مغلق، ولقد تشكل لديه إدراكاً سلبياً عن هذه القرية نجد ذلك متمظهر في قوله: "لم تُرفعْ لخيرٍ ظلالُها "هذه صورة استعاريّة تعكس انهيار التوقّعات الإيجابيّة. فـ"الظل" في التكوين الذهني العربي يرتبط غالبًا بالأمن، الراحة، الكرم. ولكن الظلال هنا لم تُرفع للخير، أي أن البيئة تُفسَّر ذهنيًا على أنها لا توفر الأمان أو الاستقرار أو القبول وإنّ البيئة معادية والشاعر في حالة صِدام داخلي يعكس توجّسًا أو صدمة من استقبال غير متوقع. ويعمد الشاعر الى الإسقاط الثقافي والمعرفي من خلال ذكر اسم إمرئ القيس في البيت الذي يقول:

٢- علاقة التضمين:

بعدَ أنْ رأينا كيف يَبرِزُ التضادُّ المعنى ويُقَوّيه، ننتقلُ الآن إلى علاقةِ التضمين. والتضمينُ هو أنْ يُدخِلَ الشاعرُ في شِعرِهِ آيةً أو جُملةً مشهورةً ليُضيفَ معنًى أعمق.

يقول أبو هلال العسكري : "وقد تسمى استعارتك الأنصاف والأبيات من شعر غيرك، وإدخالك إيّاه فى أثناء أبيات قصيدتك تضمينا؛ وهذا حسن"[٢]

يوضح أبو هلال العسكري في هذا القول إن التضمين هو إدخال الشاعر شيئًا من شعر غيره في قصيدته، ويرى فيه حسنًا إذا جاء في موضعه وأفاد المعنى. وهذا يدل على نظرته الإيجابية إلى التضمين بوصفه مظهرًا من مهارة الشاعر وحسن توظيفه للنصوص السابقة.

و كما جاء في كتاب معجم المصطلحات البلاغية : "ضَمَّنَ الشيء الشيء: أودعه إياه كما تودع الوعاء المتاع، وقد تضمنه هو والمضمن من الشعر: ما ضمنته بيتا ..... والتضمين أيضاً

---

١) المعرفة بين الانفعال والأخلاق :عبد الهادي السيد عبده، مكتبة الانجلو المصرية :٤٦(كتاب رقمي)

٢) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل العسكري ،تحقيق علي محمد البجاوي ،المكتبة العنصرية – بيروت: ٣٦.(المكتبة الشاملة)

"حصول معنى فيه من غير ذكر له باسم أو صفة هي عبارة عنه"[١] ، فالتضمين وفق ما سبق يُعَد من الظواهر البلاغية الرفيعة التي تمنح النص الشعري ثراءً دلاليًا ، فهو لا يكتفي ببنية لفظية مستقلة، بل يُلقي في السياق الشعري شحنةً من المعنى المأخوذ من مرجعية ثقافية أو دينية أو لغوية سابقة. وبهذا، يتحوّل النص من كونه وحدةً مكتفية بذاتها إلى نص تفاعليٍّ ينبض بإشارات تستنفر ذاكرة القارئ ومخزونه الثقافي ، ومن خلال التضمين، يتمكّن الشاعر من استثمار النصوص المألوفة — سواءً كانت آيات قرآنية، أو حكمًا مأثورة، أو أبياتًا سابقة — في بناءِ مشهدهِ الخاص، فيُسهم هذا في رفع القيمة الجمالية للنص من جهة، وخلق تفاعل معرفي مع المتلقي من جهة أخرى. ويُعدّ ذلك شكلاً من أشكال التداخل النصي الذي يكشف عن فطنة الشاعر واتساع أفقه الثقافي .

وربما يتداخل هنا مفهومان هما الاقتباس والتضمين فكان لزاماً علينا أنْ نبين الفرق بينهما إذ يقول بصدد ذلك صاحب كتاب التضمين في العربية : "لما كان بعض العلماء لم يفرق ما بين الاقتباس والتضمين، فمن الطبيعي أنهم لم يقتنعوا بحجة أولئك الذين فرقوا بينهما، أو على الأقل وجدوا تلك الحجة غير كافية للتفرقة بينهما، ذلك أنهما يدخلان في دائرة واحدة هي دائرة الأخذ المشروع"[٢]: وإذا ما أردنا التفريق بين الاقتباس والتضمين نجد أن الجاحظ(٢٥٥هـ) قد ذكر أن الخطباء قد يضمنون شيئاً من آيي الذكر الحكيم ، كما مثله الشعراء في شعرهم والكتاب في رسائلهم [٣] .

وبهذا التأسيس المفاهيمي ، ننتقل إلى تتبع ظاهرة التضمين في شعر ذي الرمة، لنتبين كيف وظّف هذه التقنية البلاغية بما يخدم تجربته الشعرية ويثري فضاءه الدلالي.

---

١) ثلاث رسائل في اعجاز القران للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني ، دار المعارف –مصر ، ط٣، :١٠٢.

٢) التضمين في العربية : د.أحمد حسن حامد،دار الشروق للنشر والتوزيع،ط١ :٢٤.

٣) ينظر :البيان والتبيين : ابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الجيل – بيروت ١١٨/١.

يقول ذو الرُّمَّة:

لَـــوْ يَسْـــتَطِعْنَ اذَا نَابَتْـــكَ نَائِبَـــةٌ وَقَيْنَـــكَ الْمَـــوْتَ بالْآبَـــاء وَالْوَلَـــدِ
تمَنَّـــتِ الْأَزْدُ إِذْ غَبَّـــتْ أُمُـــورُهُم أَنَّ الْمُهَلَّـــبَ لَـــمْ يُولَـــدْ وَلَـــمْ يَلِـــدِ[1]

إنَّ الفضاءَ الشعريَّ الذي استدعى الشاعرُ ألفاظَهُ منه ، وقامَ بربطِها بالموقفِ والسِّياقِ الشعريّ، إنّما اعتمدَ على المرجعيّةِ الدينيّةِ. فالأبياتُ الشعريّةُ جاءتْ في مدحِ هلالِ بن أُحوزٍ المازنيّ التميميّ، قائدِ بعضِ الكتائبِ الأمويّة، الذي كان مُكلَّفًا بمطاردةِ فلولِ آلِ المُهَلَّب، وذلك سنة (١٠٢ هـ). "وفي هذه الأبيات، يُصوِّرُ ذو الرُّمَّةِ انتصارَ هلالٍ على آلِ المهلب لا على أنَّه نصرٌ للحكومةِ الأمويّةِ على الخارجينَ عليها، وإنّما بوصفهِ نصرًا لتميم، بل لمُضَر كلّها، على قبائلِ الأزدِ اليمنيّة"[2]

فالمرجعيّةُ التي استدعاها ذو الرُّمَّةِ في نظمِ هذه الأبياتِ هي روحُ العصبيّةِ القبليّة؛ تلك المرجعيّةُ غيرُ الرسميّةِ سياسيًّا، التي بَدَتْ ملامحُها واضحةً في ظلِّ مُؤثِّرٍ سياسيٍّ واقعيٍّ في العراق، جعلَ تلكَ الروحَ تظهرُ في شعرهِ بجلاء. فهو يُشاطِرُ أهلَ العراقِ المعتركَ السياسيَّ، وإنْ لم يكنْ مُشارِكًا مباشرًا فيه؛ إذ فاضتْ الأبياتُ الشعريّةُ بمشاعرَ صادقةٍ، وألفاظٍ رصينةٍ، ارتكزتْ على المرجعيّةِ الدينيّةِ كما أسلفنا.

هذه المرجعيّةُ استقاها ذو الرُّمَّةِ في أثناءَ ترحالِهِ إلى البصرةِ والكوفة، فعمدَ ذهنُهُ إلى ربطِ ما اكتسبَهُ من تلكَ البيئةِ الثقافيّةِ وتضمينِها في شعرِه، فظهرتْ ألفاظُهُ متينةً كمتانةِ ما ضمّنَه، ألا وهو القرآنُ الكريم فأحد مواضعِ التضمينِ نجده في قوله تعالى: ﴿قُلْ إِن كَانَ آبَاؤُكُمْ وَأَبْنَاؤُكُمْ وَإِخْوَانُكُمْ وَأَزْوَاجُكُمْ وَعَشِيرَتُكُمْ... أَحَبَّ إِلَيْكُم مِّنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ وَجِهَادٍ فِي سَبِيلِهِ... فَتَرَبَّصُواْ﴾ [3] ، وقد جاء في

---

١) ديوان ذو الرمة : كارليل هنري هينس: ١٤٨ .

٢) ينظر: ذو الرمة شاعرالحب والصحراء: ٧١ .

٣) سورة التوبة :٢٣/١٠ .

تفسيرها: "إنْ كانتْ هذه الأشياءُ – من الآباءِ والأبناءِ والأموالِ والمساكنِ – أحبَّ إلى الناسِ من اللهِ ورسولِه، فتلك دوافعٌ للنفس لتركِ الجهادِ والتقاعسِ عنه، وفيه تهديدٌ من اللهِ عزّ وجل"[١].

فكرةُ الآيةِ، القائمةُ على التضحيةِ بالغالي والنفيسِ لأجلِ قيمةٍ عُليا، تظهرُ في شعرِ ذي الرُّمَّةِ أيضًا، ولكن بصيغةٍ دنيويّةٍ قبليّةٍ، حين يُصوّرُ وقوفَ قبيلةِ تميمٍ في سبيلِ شخصيّةِ الممدوح التي تمثّلُ رمزًا للكرامةِ والانتصار. كذلك، نجد تضمينًا آخرَ واضحًا من سورة الإخلاص، **في قوله:**

تمنَّتِ الأزدُ إذْ غِبتَ أمورُهم أنَّ المُهَلَّبَ لم يُولَدْ ولم يَلِدِ

وهنا يستخدمُ الشاعرُ تركيبًا مطابقًا لقوله تعالى: ﴿لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ﴾ [٢]

لكنّه يُقحمُه في سياقٍ هجائيٍّ قبَليٍّ، لا دينيّ. "فالآيةُ أصلُها في تنزيهِ اللهِ عن الولادةِ والنَّسَب"[٣]، بينما الشاعرُ يوظّفها نقيضًا: إذ تتمنّى الأزدُ – وفق الصورة الشعرية – لو أنّ المهلبَ لم يُخلق أصلًا، أي لو أنّهُ وذريّتَه لم يوجدوا؛ فيفجّر بذلك مفارقةً معرفيّةً حادّة بين الأصل القرآنيّ المُنزَّه والسياق الشعريّ البشريّ المنفعل.

أما الاستعارةُ، فتظهرُ بوضوحٍ في قوله: "وقَيْنَكَ الموتَ بالآباءِ والولدِ"، إذ يُجسّدُ الموتَ – وهو مفهومٌ معنويّ – على هيئةِ عدوٍّ ماديٍّ يُمكن أن يُوقى منه. فالفعل "وقى" يُستخدمُ في العربيةِ عادةً للحمايةِ من أمرٍ حسيّ، كقولنا: "وقيتُ الطفلَ من النار"، لكن الشاعرَ يستعمله لحمايةِ الممدوحِ من "الموت" نفسِه، وكأنّهُ كائنٌ مادّيّ يُصدّ بالولدِ والآباء.

وهنا تتجلّى عبقريّةُ ذي الرُّمَّةِ في مزجِ التصوّرِ المعرفيّ بالدينيّ والبلاغيّ؛ إذ إنّه يربطُ بين عناصرَ متضادّةٍ: (الحياة / الموت)، و(القرآن / الهجاء)، و(العقيدة / العصبيّة).

---

١) تفسير الجلالين : أبو بكر السيوطي ، دار القلم للطباعة والنشر (كتاب رقمي) ، التوزيع بيروت –لبنان :٢٤٤.

٢) سورة الإخلاص:٣/٣٠

٣) تفسير مقاتل بن سليمان، ت عبدالله محمود شحاته، مؤسسة التاريخ العربي بيروت – لبنان : ٩١٦/٤ ،(المكتبة الشاملة).

يقول ذو الرُّمَّة:

بوجــهٍ كقَــرْنِ الشَّــمسِ حُــرٍّ كأَنمــا تَهــيضُ بهــذا القلــبِ لَمْحَتُــهُ كَسْــرا
وعَــينٍ كــأَنَّ البابلِيَّيــــنِ لَبَّســا بقلبــكَ منهــا يَــومَ مَعْقُلَــةٍ سِــحْرا (١)

لا يزالُ لِمَيَّةَ من فضاءِ ذي الرُّمَّةِ نصيبٌ، فقد عَمِدَ في هذه الأبياتِ إلى إيصالِ فكرةٍ إيحائيَّة، معتمِدًا على مرجعيَّتِهِ الدينيَّةِ الثقافيَّةِ لإيصالِ فكرةِ هيامِهِ بميَّةَ وعينيها وجمالِها إلى المتلقّي. إذ إنَّهُ ذكرَ أنَّ ميَّةَ فيها شيءٌ من السِّحر، فيومُ لِقياها في منطقةٍ تُدعى "مُعلَّقة"، وهي موضعٌ من مواضعِ الصحراءِ الرحبة، كأنها بهذه الأعينِ قد أُلقت بسِحرها على قلبِهِ. فالفضاءُ الشاعريُّ جُلُّهُ يرتكزُ على رمزيَّةِ القلبِ الذي يرمزُ إلى الحُبِّ والعاطفةِ وأسبابِ البقاء، فالشاعرُ هنا يجعلُ من تلكَ النَّظراتِ الساحرةِ سببًا لبقائِهِ وحبِّهِ. وقد تَقاطعَتْ في ذهنِهِ مرجعيَّتان: الأولى بيئيَّة، متمثِّلة بـ(المُعلَّقة)، والثانية دينيَّة، متمثِّلة بـ(البابليّين). إذ إنَّ البابليّين هو تضمينٌ غيرُ مباشرٍ إيحائيٌّ للآيةِ الكريمة: (وَاتَّبَعُوا مَا تَتْلُو الشَّيَاطِينُ عَلَىٰ مُلْكِ سُلَيْمَانَ ۖ وَمَا كَفَرَ سُلَيْمَانُ ولكن الشَّيَاطِينَ كَفَرُوا يُعَلِّمُونَ النَّاسَ السِّحْرَ وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ ۚ...)(٢) فَتُحيلُ هذه الأبياتُ المتلقّي مباشرةً إلى قصةِ السِّحرِ في بابلَ على يدِ هاروتَ وماروت، فلم يَعمَدِ الشاعرُ إلى التضمينِ المباشر، ولكنَّهُ حفَّزَ ذهنَ المتلقّي بإيحاءاتِ هذه القصة، وأخذَ يُوظِّفُها بأسلوبٍ استعاريّ. وهنا تَتمظهرُ الاستعارةُ العرفانيَّة:

١. **فالعين** هنا ليست أداة بصرية فقط، بل وسيلة لنقل السحر والإيقاع بالقلب، وكأنّ الشاعر يقول إنّ نظرة ميّة ساحرة بما يشبه التعويذة. وهذا يُعد توظيفًا لاستعارة عرفانية انطولوجية، تجعل من شيءٍ مجرد (النظرة) كياناً له قوة فعل وتأثير.
٢. **القلب:** موضع التأثير فالقلب في البيت ليس عضوًا بيولوجيًا فقط، بل هو مركز الوجدان، العاطفة، والكينونة الداخلية ، حين يقول: "تهيض بهذا القلب لمحتُهُ كسرًا"، يجعل من القلب

---

١) ديوان ذو الرمة : الباهلي :١٤١٦

٢) سورة البقرة : ١٠٢/١

كيانًا هشًا يتأثر بالنظرة كما تتكسر الأشياء عند ملامسة شيء قوي أو جارح ، فيعرف المتلقي أن العين أداة الفعل، والقلب محطّ الأثر — وهي علاقة علّيّة عرفانية، تنقل المفاهيم العاطفية بطريقة إدراكية. الاستعارة هنا أيضًا انطولوجية، إذ تُعالج العاطفة وكأنّها حالة جسدية محسوسة تُحدث كسراً.

٣. **الحب:** سحر بابل (غامض ومُهلك)،الحب في هذه الأبيات ليس مشاعر عادية، بوصفه سحراً بابلياً، غامض، قويّ التأثير، وقد يكون مُهلِكًا، حين يُقارن الشاعر تأثير ميّة بسحر البابليين، فإنه يُلبس الحبّ صفات السحر من حيث الخفاء والخطورة. وبذلك يكون الحبّ نفسه هنا استعارة عرفانية بنيوية، تمّ بناء فهمه عبر منظومة سحرية دينية–ثقافية، تُنتج تأويلًا جديدًا للحب من خلال التضمين الديني.

يقول ذو الرمة:

يَظَـلُّ بِهَـا الْحِرْبِـاء لِلشَّـمْس مَـاثلاً عَلَـى الْجَـذْل إِلَّا أَنَّـهُ لَا يكبـرُ

إِذَا حَـوَّلَ الظِـلُّ الْعَشـيُّ رَأَيْتَـهُ حنيفـا وفِـي قَـرْنِ الضُّـحى يَتنَصَّـرُ[١]

وهذا البيتُ فيهِ دقَّةٌ في الوصفِ تتلاءمُ مع دقَّتِهِ في ذِكرِ الأوقاتِ التي يُغيّرُ فيها الحرباءُ وضْعَهُ في اتجاهِ الشمس، ولكن، ما الرَّبطُ بين "ظلِّ العَشيِّ" و"المسلمين"، وبين "قَرْنِ الضُّحى" والنصرانية"؟

لقد قُلنا إنَّ طبيعةَ الحرباءِ هي استقبالُ الشمسِ والدورانُ معها حيثُ دارت، ففي أوَّلِ النهارِ يكون نصرانيًّا؛ لأنَّ قِبلةَ النصارى هي شروقُ الشمس. ففي قولِهِ تعالى: ﴿لَيْسَ الْبِرَّ أَنْ تُوَلُّوا وُجُوهَكُمْ قِبَلَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ﴾[٢] قِيل: أشارَ سبحانهُ بذكرِ "المشرقِ" إلى قبلةِ النصارى؛ "لأنَّهم يستقبلونَ مطلعَ الشمس"[٣].

---

١) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء : ١٧٣

٢) سورة البقرة : ١٧٧/٢

٣) فتح البيان في مقاصد القران : ابي الطيب البخاري ، دار الكتب العلمية ، ١/ ٢٤٣،(كتاب رقمي)

إذْ يتَّجهُ النصارى (الأرثوذكس والكاثوليك) إلى الشرقِ في صلاتِهم، لأنهم يؤمنون أنَّ المسيحَ(عليه السلام) سيأتي من جهةِ الشرق. فحينَ ذكرَ المسيحُ علاماتِ السَّاعةِ لتلاميذه، قال: "لأنَّهُ كما أنَّ البَرقَ يخرجُ من المشارقِ ويظهرُ إلى المغاربِ، هكذا يكونُ أيضًا مجيءُ ابنِ الإنسانِ"[١]. وهنا قد أبدعَ الشاعرُ في استعارته، فالحرباءُ يُوجِّهُ رأسَهُ إلى الشمسِ عند شروقِها، أمَّا إذا جاءَ المساء، فإنَّهُ يقومُ بتحويلِ رأسِهِ إلى الغرب، وبذلكَ قد غيَّرَ اتجاهَهُ، وذلكَ يستلزمُ تغييرَ القبلة على سبيلِ الاستعارة، فتوجَّهَ إلى قبلةِ المسلمين. فلا نزالُ نَدورُ مع هذهِ الحرباءِ في فَلَكِ "الهدف". فقولُ غيلان: أنَّ الحرباءَ في صورتِها كأنَّها تتعبَّد، جعلَ من حركاتِها وسَكَناتِها إنسانًا يتقلَّبُ في وضعيَّتِهِ ودينِهِ، كما هي تغيِّرُ لونَها جَرَّاءَ استقبالِها الشمس.

وقد اعتمدَ في رصدِ هذهِ الصورِ على الجانبِ المرئيِّ من حواسِّهِ، فالرُّؤيا ومتابعةُ حركةِ تلكَ الحرباءِ شاخصةٌ أمامنا. كما أنَّ بَراعتَهُ تَكمُنُ في دمجِ الجانبِ الحركيِّ مع الجانبِ المرئيِّ في إيصالِ الصورةِ إلى ذهنِ المتلقِّي. وعلى غرارِ الغَرَضِ من الاستعارةِ السابقةِ التي ذكرها في وصفِ الحرباءِ، فإنَّ هذهِ الاستعارةَ أيضًا تكشِفُ لنا المظهرَ والتضمينَ الدينيَّ من خلالِ إسقاطِ المفاهيمِ الدينيَّةِ، مع التركيزِ على ذِكرِ "النشاط" التي أخذت تقوم به هذه الحرباء.

٣. العلاقة السببية:

وثالثُ هذهِ العلاقاتِ التي كان يعمدُ ذو الرُّمَّةِ الى هندستها هي العلاقة السببية ، والسببية تُعرف بـ"كون الشيء المنقول عنه سبباً ومؤثراً في غيره ، وذلك فيما إذا ذكر لفظ السبب، وأُريد المسبب"[٢]

هي العلاقةُ السَّببيَّةُ، ونقصدُ بها العلاقة في المجازِ المُرْسَلِ، والتي تقومُ بالكشفِ عن كلِّ ما يتعلَّقُ بالسببِ وما ينتجُ عنه[٣]، أيْ: إنَّهُ ذكرَ سببَ وقوعِ الشيءِ، والمرادُ منه المُسبَّبُ الذي أدَّى إلى

---

١) (الكتاب المقدس) انجيل المسيح : حسب البشير متى ، اصحاح ٢٤

٢) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع : السيد احمد الهاشمي ، دار احياء التراث العربي ، ط٢ :٢٩٢.

وقوعِ السببِ المذكور. ونجدُ ذلك متمظهرًا في شعرِ ذي الرُّمَّةِ كثيرًا، بجانبٍ استعاريٍّ، يكشفُ لنا بطريقةٍ جماليَّةٍ الأسبابَ التي دفعتْ بالمُبدِعِ إلى ما آلَ بهِ من نتائج.

يقول الشاعر ذو الرُّمَّة

إذا خَطَرَتْ مِنْ ذِكْرِ مَيَّةَ خَطْرَةٌ عَلَى النَّفْسِ كَادَتْ فِي فُؤَادِكَ تَجْرَحُ (١)

إنّ ذهن المتلقّي في استقبال المعنى العام للبيت، يذهب إلى الجانب الديني الذي يتمتّع به ذو الرُّمَّة؛ إذ إنّ هذه الصورة الحسية تجعل من قصة النبي موسى(عليه السلام) وأمّه صورة ذهنية متداعية في الذاكرة. فكِلاهما البيت الشعري والآية الكريمة يُحاكيان الحزن والفقد والروح المثقلة بسبب الفِراق. يقول الله تعالى: ﴿وَأَصْبَحَ فُؤَادُ أُمِّ مُوسَى فَرِغًا إِن كَادَتْ لَتُبْدِي بِهِ لَوْلَا أَن رَبَطْنَا عَلَى قَلْبِهَا لِتَكُونَ مِنَ الْمُؤْمِنِينَ ﴾(٢)

(والفؤاد – في الذِّكر كما أوردها د. فاضل السامرائي – أن "الفَأْد" من "التفؤّد" بمعنى شوى، والمُفتأَد هو مكان الوقود. وذهب إلى ذكر بيتٍ شعري يُعزّز هذا المعنى:

كأنه خارجٌ من جنبِ صَفحتِه سفودُ شُربٍ نسوه عندَ مفتأدِ

وذهب إلى أن معنى "الفؤاد" هو المُحترِق، وأن الفؤاد يستجلب في معناه معاني الخوف والفقد والحزن، على عكس القلب الذي تكون معاني الشجاعة والعِلم والقوّة منوطةً به في القرآن الكريم، كما في قوله تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي أَنزَلَ السَّكِينَةَ فِي قُلُوبِ الْمُؤْمِنِينَ لِيَزْدَادُوا إِيمَانًا ﴾(٣)

﴿وَلِيَرْبِطَ عَلَى قُلُوبِكُمْ وَيُثَبِّتَ بِهِ الْأَقْدَامَ﴾(٤)

---

٣) بلاغة التحول النصي وسلطة التأويل في الشعر العراقي المعاصر : د. حيدر برزان سكران : دار الخليج للنشر والتوزيع ، كتاب رقمي :١٥٨.

١) شرح ديوان ذو الرمة : ابن خروف الاشبيلي :٥١٠ .

٢) سورة القصص : ١٠/٢٠ .

٣) سورة الفتح : ٢٦/ ٤ .

﴿نارُ اللهِ الموقدةُ التي تطّلعُ على الأفئدة﴾[١]

﴿وأفئدتهم هواء﴾[٢]

هذا ما ذهب إليه د. فاضل السامرائي في معنى "الفؤاد"[٣].

نذهب من معنى هذه المفردة إلى حالة الشاعر النفسية و هي الضعف والخواء، كون الفؤاد فارغًا، ولا فكر له سوى ذكر "مَيَّة". وهذا الفراغ أو الحرقة أو الحرارة الناتجة من حزن الفقد إنما نتيجة خاطرة قد ذهبت بلُبِّ ذو الرُّمّة، ممّا جعل فؤاده يتّقد من تلك الخاطرة.

ونفسيًّا، يتّضح مدى تأثُّر الشاعر بتلك الأفكار، إذ إنّ "الخاطرة" هي ما يخطر في القلب من تدبير أو أمر، ..... والخاطر: الهاجس... أو هو ما يتحرّك بالقلب من رأي أو معنى، أو هو مرور معنى بالقلب بمنزلة خطابٍ يُحدِث بضروب الأحاديث .....ومن كمال العقل تصرف القلب بالخواطر"[٤].

وجاء في كتاب الفتح المبين بشرح الأربعين للإمام النووي(٦٧٦هـ) أن السبكي (٦٨٣هـ) قال في حلبيّاته ما حاصله: "ما يقع في النفس قصد المعصية على خمس مراتب"، وذكر منها ما يهمّنا في مدار بحثنا هذا: (أن الأولى الهاجس، وهو ما يُلقى فيها، ثم جريانهُ فيها، وهو الخاطر)[٥]، "خطرت من ذكر مية خطرة" يشير إلى استدعاء معرفي لحالة وجدانية قديمة، وهذا ما يمكن اثباته

---

٤) سورة الانفال : ١١/٩ .

١) سورة لهمزة : ٦٦/٣٠.

٢) سورة إبراهيم : ٤٣/١٣ .

٣) د. فاضل السامرائي : يوتيوب youtube albayanalqurany.com : قبل سنتين من تاريخ الرسالة.

٤) المدخل الى كتاب صيد الخاطر : دراسة حديثة تحليلية ، صيد الخاطر والمخالفات العلمية في فصوله؛ احمد بن مسفر بن معجب العتيبي : دار اللؤلؤة للنشر والتوزيع ، المنصورة : مصر:٨٨-٨٩.

٥) الفتح المبين بشرح الأربعين : الامام النووي : الشيخ شهاب الدين احمد بن محمد بن علي ابن حجر الهيتمي: دار الكتب العلمية بيروت – لبنان : ٦٣٠.

علميا من خلال علم النفس تحت مسمى ،عملية الاستدعاء : (يشير استدعاء الذاكرة أو استرجاعها إلى إعادة الوصول اللاحق للأحداث، أو المعلومات من الماضي، والتي تم ترميزها مسبقا، وتخزينها في الدماغ، ويعرف باسم التذكر أثناء الاستدعاء، يعيد الدماغ نمطا من النشاط العصبي الذي تم إنشاؤه في الأصل؛ استجابة لحدث معين، مرورًا بإدراك الدماغ للحدث الحقيقي، كما أنه يبدو أن استدعاء الذاكرة يعتمد على الحالة التي يكون عليها الشخص)[١] ، نتيجة تنشيط محفّز ذهني أي أنّ تذكُّر اسم أو صورة قد يُثير استجابة وجدانية قويّة بدون محفّز خارجي مباشر. كما أنّ كلمة "خَطْرة" توحي بالفعل العقلي السريع والعابر، لكنها كافية لإحداث تأثير نفسي مؤلم.

ونُلاحظ أنّ مفردة (جريانهُ) فيها، أي في النفس والقلب والفؤاد والروح ؛ تعبر عن حالة حركيّة بامتياز، تُضرِم في القلب والنفس شرارةً تُودي بصاحبها إلى حالة نفسيّة مُزرية. فالخاطرة ذات طبيعة طاقية، تجعل من المشاعر محرّكًا إلى حالٍ آخر، وجريانها في النفس بهذه الطاقة قد صوّرها الشاعر ببراعة فذّة، حيث جعل من تلك الخاطرة آلةً حسيّة تُدرك بالحسّ، بل وتذبح وتنحر وتجرح قلبه المُشتعل والمُلتهب. فالشاعر هنا قد ذهب بنا إلى ألمٍ نفسيٍّ مضاعف، جعلنا ندركه معه من خلال لفظ (الفؤاد) المُشتعل، و (الجرح) المؤلم بطبيعته. فمن الجانب الاستعاري، إن الخاطرة لا تجرح، وإنّما وظّفها بهذه الألفاظ والشاكلة ليتُستفَزّ مشاعر المتلقي من خلال تذكيره بألم الجرح حين يقع. ومن البراعة التي تكمن في هذا البيت أن البيت الشعري هو خاطرة في حدّ ذاته، وكأنّ الشاعر يتحدّث بأحد الأساليب السردية، وهو المونولوج، ويُحدّث نفسه بوقع الخَطْب عليها. وهذه الاستعارة يُوظّفها الشاعر لمعرفة الأسباب التي أودت إلى النتائج، فإنّ "الفؤاد قد جُرِح نتيجة لذكر خاطرة مَيَّة"، وهنا يظهر ما يسمى في علم النفس المعرفي بـ الاقتران الشرطي العاطفي عندما يثار تذكر شخص عزيز (مية)، يحدث شعور جسدي – نفسي بالألم ، وعلمياً "يُوضّح علم النفس العصبي المعرفي أن الذكريات العاطفية الشديدة يمكن أن تسترجع تلقائيًا وتحدث استجابة عاطفية قوية عند حدوث محفز بسيط كالاسم أو الذكرى. هذا ما تُسميه نظرية الاستجابة العاطفية

---

١) علم النفس المعرفي الأسس والمحاور: عبد الهادي السيد عبده ، مكتبة الانجلو المصرية :٢٠٦،(كتاب رقمي).

المشروطة ، حيث يؤثر ذكر اسم محبوب كـ"مية" على الفؤاد بطريقة تشبه الجرح، وكأنما تم تدريب النفس على استجابة الألم المسبق لهذا الذكر"[١] . أما المتناقضات التي جمعها ذو الرمة في هذه الاستعارة هي:

ت	المجال المصدر (الخاطرة)	ت	المجال الهدف (الجرح)
١	ذات طبيعة حركية طاقية مشاعرية تودي افعال و مشاعر اخرى	١	ناتج عن حركة خارجية غير مخطط لها تؤدي الى الجرح وافعال اخرى
٢	يؤدي الى التهاب المشاعر والشعور بالألم	٢	تؤدي الى التهاب المشاعر و الشعور بالألم

ولكن، ومع ما سبق من تحليل، نجد أن الشاعر لديه شيء من المكابرة والإباء، بل والإنكار لمشاعره، من خلال لفظة (كادت)، وكأنه يقاوم مشاعره. فكما نقول: "كادت السكين تجرح إصبعي"، فإن المتحدث في هذا السياق إنما يروي حدثًا لم يقع، وخرج منه سالمًا، ثم بدأ يلقي تجربته . كذلك ذو الرمة متأرجحاً في فضاء نفسي كئيب ، يتذبذب بين الحب واللاحب، بين الانخراط في حزنه، وبين مقاومة هذا الحزن، كبرياءً منه.

استنتاجات الباحثة:

١. يرصد الشاعر هنا المتناقضين: الجُرح والخاطرة.

٢. الواعز الديني جاء مرجعيةً في تشكيل هذه الصورة الحسية.

٣. الخاطرة والجرح أمران حسيّان، يختبرهما المتلقي مع الشاعر، وكأن الصورة الذهنية تذهب إلى آلةٍ حادّة .

٤. الاستعارة الذهنية في تجرح استعارة ادراكية تُظهر كيف يَفهم الشاعر الحزن النفسي بلغة الأذى الجسدي وتمثل العاطفة ألم جسدي أما الفؤاد فهو موضع للإصابة إذن الذكرى هي سلاح معرفي يؤذي مركز الشعور وهو الفؤاد.

٥. الاستعارة ذهبت إلى تفصيل الأسباب التي أدت إلى النتائج.

---

١) ينظر :تعديل السلوك :د. عصام النمر ،دار اليازوري للطباعة والنشر :٦٤ ،(كتاب رقمي).

يقول ذو الرُّمّة:

أَجَلْ عَبْرَةً كَادَتْ لِعِرفانِ مَنزل لِمَيّة لَو لَمْ تسهل الماء تَذبَحُ[١]

جاء في شرح هذا البيت: "يريد: "أجل، هيّجت عبرةً"، وقوله: "لو لم تسهّل الدمع"، أي: لو لم تُحدِر الدمع، و"تذبح" أي: تأخذ بالحلق"[٢].

إنّ المعنى العام للبيت يذهب باتجاه الشجون والأحزان، فقد جاء في كتاب ذو الرمة: شاعر الحب والصحراء، أن ذا الرمة "كثيرًا ما كان يستخدم الاستعارات في أبياته، وذكر المؤلف عن هذا البيت: "أن دموعه التي يذرفها في أطلال مَيّةَ الدَّارسة، تكاد تذبحه."[٣]

ولو سألنا أنفسنا عن حالة ذي الرمة النفسية وهو يقف على الرسوم، لوجدنا أنها تُشبه متلازمة ما بعد الصدمة. وهي: " حالة اكتئابية تختلف عن الاكتئاب المعتاد؛ إذ تنشأ عند الحزن بسبب فقدان عزيز أو إنسان مقرّب، ويمر الفرد خلالها بمراحل: الصدمة، ثم الانكسار، فالقلق والضجر، ثم الغضب، فالحزن والتوتر، وأخيرًا: مرحلة التكيف والتأقلم ومحاولة مواصلة الحياة والتفاعل معها"[٤]

وهذه هي حالة ذي الرمة؛ فوقوفُه أمام ديار مية، وتذكُّر خسارته النفسية، جعله يدخل في دوامة من الكآبة، بدأ يترجمها بطريقة حسيّة شعرية، تتمثّل في الألفاظ التي استخدمها في هذا البيت، وأبرزها: (العَبرة التي تَذبَح). وقد جاء في معنى العَبرة وصفاتها: "عَبرَ فلان يعبرُ عَبْرًا من الحزن، وهو عَبران، ومنه العَبرة. قال الخليل: عَبرة الدمع: جريته، والدمع نفسه أيضًا عبرة"[٥].

---

١) ديوان ذو الرمة : ابن خروف الاشبيلي : ٥٠٨.

٢) ديوان ذو الرمة : ابي نصر الباهلي : ١١٩١.

٣) ذو الرمة شاعر الحب والصحراء : ٣٥٧.

٤) دوامات العقل بين الحزن والاكتئاب : د. احمد شوكة ، الناشر some of publishing, distribution ، ٣١.

٥) معجم مقاييس اللغة : ابن فارس : عبد السلام هارون ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ٤ /٢٠٨ .

وظّف الشاعر لفظة (تذبح) للتعبير عن الحسية توافقًا مع معنى جريان الدمع. فلو شَبَّهنا وجه الإنسان بالأرض الخصبة التي تجري فيها الأنهار، لوجدنا أن النهر يحفر لنفسه مجرى خاصًا به. وربما هذه الصورة المجازية نتجت من تداعٍ ذهني في خيال ذي الرمة، إذ إن انسيابية الدموع وجريانها على وجناته، التي قابلها بلفظة "الذبح"، إنما تشير إلى: ألمٍ عميقٍ مستمر جرحٍ داخلي لا يتوقف لا نهائية الحزن وامتداده في الروح والجسد. فالذهن عند قراءة البيت يذهب إلى تصوّر استحالة توقف الدموع، وإذا انتقلنا إلى البعد المعنوي، لقلنا إن فعل الذبح الناتج عن العَبرة يُنهي روح ذو الرمة وهو حيّ، واقفٌ أمام رسومٍ بالية.

وهذا يعيدنا إلى التحليل النفسي الآنف ذكره؛ فتهيج مشاعره هو ما جعله يرسم هذه الصورة الذهنية عن الدموع وشدة وقعها عليه. فلا عَبرة "تَجرح" بالحسّ، ولكنها في صورته البلاغية تُضفي معنى الجُرح على الروح والجسد. ويذهب ذو الرمة بهذه الاستعارة إلى الكشف عن الأسباب التي أدت إلى النتائج، تمامًا كقولنا: "ثقلُ مسؤولياته سببُ انهياره." فشدة حزن ذي الرمة نتيجة فراقه لمَيّة، ووقوفه على أطلالها، هي التي أدّت به إلى هذه الحالة الاكتئابية، التي صوّرت العَبرات والزفرات ببُعدٍ حسيٍّ قاتل.

١. يصف ذو الرمة في هذا البيت حالته النفسية المُزرية التي جعلته ذاهبًا نحو الاكتئاب المؤقّت.
٢. إنّ الألفاظ التي ذكرها الشاعر في البيت ذات انخفاضٍ دلاليّ، يتماشى مع انخفاض مشاعره، مثل: (تُسهِل، عَبرة، تَذبَح).
٣. حركية وجريان الدموع من العين ونزولها إلى الأسفل تنمّ عن جوٍّ نفسي عام للبيت، يوحي بهبوط داخلي عاطفي.
٤. الجانب الحسيّ المتمثل بلفظة "تذبح" يخلق صورة ذهنية عن وحشية الفقد، كما لو كان الشاعر يُذبح فعليًا.
٥. الاستعارة هنا تُضفي جانبًا جماليًا حزينًا، وتسمح للمتلقي بمشاطرة الشاعر تجربته ومتابعة العلاقة بين السبب (الفقد) والنتيجة (الجرح النفسي).

يقول ذو الرُّمَّة:

وعينانِ قال اللهُ: كونا فكانَتا فَعولانِ بالأَلبابِ ماتَفعَلُ الخَمْر[١]

جاء في شرح هذا البيت: (كونا فكانتا)، يريد: أن تجيئا فجاءتا. وقوله: "فعولان بالألباب ما تفعل..."، أي: سَحَرَتا الألباب، ذهبتا بالعقول، كما تذهب الخمر بعقول الناس[٢].

في هذا البيت الشعري، نجد تجلّي العامل الديني؛ فقد ذكر ذو الرمة لفظة "سر الخلق" لدى الله سبحانه وتعالى، وهي لفظة "كن" التي أُقيم بها الكون أجمعه. قال الله تعالى: ﴿**قلنا يا نار كوني بردًا وسلامًا على إبراهيم**﴾[٣]

﴿**بديع السماوات والأرض وإذا قضى أمرًا فإنما يقول له كن فيكون**﴾[٤]

﴿**إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب ثم قال له كن فيكون**﴾[٥]

إنّ ذا الرمة لا يقصد بعبارة أن تجيئا فجاءتا على ظاهرها، بل هو في حالة من العُجب والاندهاش من كيفية خلق الله لتلك العينين بهذه الصورة العجيبة. فجمال الكون وسر الخلق فيه، يوازي في تصوّره خلق كواكب عينيها، وكأنّ الله قد بثّ فيهما الحياة، وأتقن خلقهما كما يتقن معجزاته الخارقة. والمعجزات الخارقة للعادة، هي ما تُذهب الألباب، وتُسحر العقول، وتُسكرها. تضاد بلاغي: نجد هنا تضادًا بلاغيًا بارزًا: في الشطر الأول: تضمينٌ قرآني رفيع المستوى (كناية عن القدرة الإلهية). في الشطر الثاني: تشبيهٌ دنيويّ (فعل الخمر بالألباب)، أي: انتقال مفاجئ من المقدّس إلى المادي. ويفسّر هذه الحالة ما ذهب إليه د. مصطفى صادق الرافعي في كتابه رسائل الأحزان، حيث يذكر ثلاثة أنواع من الجمال، كان آخرها: "هو من خوارق الطبيعة التي كل نظامها

---

١) ديوان ذو الرمة : ابن خروف الاشبيلي : ٥٣٢.

٢) ديوان ذو الرمة : الباهلي ، ٥٧٨.

٣) سورة الأنبياء : ٦٩/١٧ .

٤) سورة البقرة : ١١٧/١ .

٥) سورة ال عمران : ٥٩/٣ .

أن العقل لا يعرف لها نظامًا، وما هو إلا أن يصوّب الإنسان رأسه، فإذا هو عند جنون الحب، وإذا هو بجنونه فوق العقل والمعقول، فالمرأة في عين محبها المفتون، أجمل من مسحت يدُ الله على وجهها من النساء، فتركت الأثر الإلهي يتسلط في سحر عينيها."[١] وهذا هو تأثير الجمال على العقل، خاصة إذا وُجد ترابط روحي وعاطفي بين شخصين. فأثر الجمال يُذهب العقول، وتأثيره على العقل كتأثير الخمر عليه. ومن هنا يمكن تفسير المعنى في بيت ذي الرمة على احتمالين: إمّا أنّه يقصد أنّها تُذهب عقله من شدّة جمالها.

أو أنّ فعل العينين به كفعل الخمر بالإنسان: أي أنهما أسكرته، أفرحته، قوّت شعوره، أضعفت مقاومته. وفي هذا الصدد، نجد أن للخمر منافع ومضار، فقد ورد عن الأطباء أنّ من منافعها: ذهاب الهم، حصول الفرح، تقوية الضعيف، تشجيع الجبان...، وغيرها، رغم فواحشها، وذلك في قوله تعالى: ﴿ومنافع للناس﴾[٢] ولعل هذا المعنى هو الأكثر انسجامًا مع السياق، إذ جعل ذو الرمة بيته الشعري يربط بين جمال عيني مية وبين ما تفعله الخمر في النفوس: من فرحٍ، انتشاءٍ، سُكرٍ، وقوّة، دون الالتفات إلى الضرر. فالقاسم المشترك بين الخمر والجمال هنا هو: ذَهاب اللُبّ عند رؤية أمرٍ خارقٍ للعادة.

وهذه الاستعارة جمالية–سببية، تكشف عن الأسباب التي أودت إلى النتائج: أنّ سبب هيمانه وتعلّقه وانخطافه العقلي هو جمال عيني مية، وهذا الذي أذهل لُبّه وسحر عقله فالفضاء الذهني هنا هو شاعري وعاطفي بإمتياز.

استنتاجات الباحثة:

١. القاسم المشترك بين الخمر والجمال هو ذهاب العقل، والاستعارة تُبرز أنّ تأثير العينين وفعل رؤيتهما يُفقد الشاعر إدراكه. وهذه من الصور الشعرية الحسية العميقة.

---

١) رسائل الاحزان في فلسفة الحب والجمال : مصطفى صادق الرافعي ، مكتبة ابن سينا ، د.ط : ١٢٧ .

٢) تفسير بحر المحيط : تفسير محمد بن يوسف الشهير بأبي حيان الاندلسي ، ت عادل أحمد عبد الموجود و علي محمد عوض : دار الكتب العلمية ، ٢ / ١٦٧ ، (كتاب رقمي) .

٢. الاستعارة حفّزت ذهن المتلقي، وجعلته يُشاطر الشاعر تجربته، ويتخيّل جمال العينين وسحرهما، ما يُثير الفضول والانبهار.

٣. الاستعارة جمالية سببية: فالعينان سبّبتا الذهول، والعقل المستغرق في الحسن هو نتيجة ذلك التأثير الإلهي.

المبحث الثالث: حركية المعنى وتخوم الابداع:

لَقَدِ اتَّضَحَ مِنْ خِلَالِ دِرَاسَةِ العَلاقَاتِ الهِنْدَسِيَّةِ فِي شِعْرِ ذِي الرُّمَّةِ، أَنَّ الشَّاعِرَ كَانَ شَدِيدَ العِنَايَةِ بِبِنَاءِ الصُّورَةِ وَإِحْكَامِهَا. وَمِنْ هُنَا، كَانَ مِنَ الطَّبِيعِيِّ أَنْ نَنْتَقِلَ إِلَى تَتَبُّعِ الاسْتِعَارَاتِ وتصنيفها الى مُتَحَجِّرَةٍ وَحَيَّةٍ، بِوَصْفِهَا مُكَوِّنًا بَلَاغِيًّا يُبَيِّنُ حَيَوِيَّةَ لُغَتِهِ مِنْ جِهَةٍ، وَدَرَجَةَ ابْتِكَارِ صُوَرِهِ مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى.

تُمثِّلُ الاستعارةُ أداةً جماليّةً من أدواتِ التعبيرِ في الشِّعرِ العربيِّ، وتَتحدَّدُ مدى فاعليَّتِها بوعيِ المتلقِّي بها؛ فلا بُدَّ للمتلقِّي أن يَتمتَّعَ بشيءٍ من الوعيِ المعرفيِّ والجماليِّ ليتفاعَلَ معها. وكما أسلفنا، فإنَّ الاستعارةَ في البلاغةِ الكلاسيكيّة تُعنى بالزَّخرفةِ وإضفاءِ الحُلَلِ الجماليّةِ على القول، وهي ترتبطُ بالألفاظِ وتنميقِها. أمّا حديثًا، فقد ولجتِ الاستعارةُ إلى مجالِ اللّسانيّاتِ الإدراكيّة، وأصبَحَ لها شأنٌ آخر؛ فمن خلالها يرصُدُ الناقدُ العمليّةَ الذهنيّةَ التي عمدَ إلى تفعيلِها الشاعرُ لإنتاجِ هذه الاستعارة، وتكشِفُ عن النَّسقِ التَّصوُّريِّ للمجتمعات، وتَعكِسُ طبيعةَ المجتمعِ الذي أُنتِجَتْ فيه هذه الاستعارة.

ومن هنا ذهبنا إلى تصنيفِ الاستعارةِ إلى:

١. الاستعاراتِ الميتة (المُستهلكة).
٢. الاستعاراتِ التي نَحيا بها (المُبتكَرة).

لأنَّ فَهمَها لا يكتملُ إلّا بمقارنةِ نمطيها المختلفين؛ إذ تَتبايَنُ الاستعاراتُ في درجاتِ حيويَّتِها وفاعليَّتِها داخلَ النُّصوصِ الأدبيّة. لذا، ارتأينا في هذا الموضعِ أن نقِفَ عندَ مقارنةٍ دقيقةٍ بين الاستعارةِ الميتة والاستعارةِ الحيّة، لنتبيَّنَ من خلالها الفروقَ الدَّقيقةَ بين النَّوعَين، من حيثُ الحضورُ الدلاليّ.

إنَّ هذه المقارنةَ لا تَهدِفُ إلى ترجيحِ أحدِ النَّمطَين على الآخر، بل تَسعى إلى إبرازِ التَّحوُّلِ الذي يُصيبُ الصورةَ البلاغيّةَ حين تفقدُ رونقَها، وتغدو جُزءًا من النِّظامِ التَّداوليِّ للُّغة، مُقابِلَ الصورةِ التي تحتفِظُ بدهشتِها الأولى، وتُثيرُ في القارئ استجابةً وجدانيّةً وفكريّةً تتجاوزُ المألوف.

هذا التَّصنيفُ لا يقومُ فقط على الشَّكلِ البلاغيّ، بل يعتمدُ على عواملَ معرفيّةٍ وثقافيّةٍ وزمنيّةٍ تُحدِّدُ قدرةَ الاستعارةِ و امكانياتها على الاستمرارِ في إنتاجِها الدِّلاليّ، أو تراجُعِها إلى مستوى الاستخدامِ المكرور.

١- **الاستعاراتُ** الميتة **(المُستهلكة)**: نَنطلِقُ من عبدِ القاهرِ الجرجانيّ (٤٧١هـ) لإيضاحِ مفهومِ الاستعاراتِ الميتة. إنَّ الاستعارةَ عندَ عبدِ القاهرِ الجرجانيّ تُوظَّفُ بُغيةَ التلطُّفِ في التَّعبيرِ وكذلكَ التَّأكيدِ على إثباتِ الصِّفات؛ فيذكرُ في كتابِه دلائلُ الإعجاز: "فأمّا الاستعارةُ، فسببُ ما ترى لها من المزيَّةِ والفخامةِ أنّك إذا قلتَ: رأيتُ أسدًا كنتَ قد تلطَّفتَ لما أردتَ إثباتَه له من فَرْطِ الشجاعة، وذلك رغبةً في التَّأكيد"[١]. ويستأنفُ قائلًا: «حتّى جعلتَها كالشيءِ الذي يَجِبُ له الثُّبوتُ والحصول، وكالأمرِ الذي نصبتَ له دليلًا يقطعُ بوجودِه، وإنَّه إذا كان أسدًا، فواجِبٌ أن تكونَ له تلك الشجاعةُ العظيمة». فالقيمةُ للاستعارةِ تكمُنُ لديه في أمرَين:

١. اللطف في التعبير والتنميق
٢. التأكيد والثبوت من خلالها: وهي استعارة تشترط وجود ما يديم وجودها الا وهي (ثبوت صفة الشجاعة).

أ. الهدفُ من هذه الاستعارة:

فالاستعارةُ عند عبد القاهر الجرجاني عملُها منوطٌ بإنتاجِ معانٍ من خلال الألفاظ؛ إذ إنَّها تُعنى باللَّفظ فقط. كما يذهبُ عبدُ القاهر الجرجاني إلى تصنيفِ الاستعارةِ إلى مفيدةٍ وغيرِ مفيدة، ونحنُ هنا نَعنى بالاستعارةِ المفيدة وإنْ كانت متحجِّرة. فالمفيدةُ لديه يقول عنها: "إنّك إذا رجعتَ في القسمِ الأوّل إلى التشبيهِ الذي هو المغزى من كلِّ استعارةٍ تُفيد"[٢]. نفهم أنّ الاستعارةَ التي لا تشبيهَ فيها

---

١) دلائل الاعجاز : الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي ، ت محمود محمد شاكر (أبو فهر) ، الناشر : مكتبة الخانجي بالقاهرة :٧٢ .

٢) اسرار البلاغة : الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، تحقيق عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية بيروت _لبنان : ٤٢

سقطتْ منها الفائدة، إذْ هي تعتمدُ على ما يُبرزُ وجودَها. ويَذكر مثالًا عن الاستعارةِ المفيدة في كتابه دلائل الإعجاز في بيتٍ شعريٍّ:

"وسالتْ بأعناقِ المَطِيِّ الأباطِحُ"

ويستغرقُ في شرحِ جماليةِ البيتِ في هذه الاستعارةِ المفيدة، وعندَ شرحِه للبيتِ علّقَ على آليةِ تمظهُرِ الاستعارةِ فيه قائلاً: "ولكن الدِّقّةَ واللُّطفَ في خصوصيّةٍ أفادها بأن جعل "سال" فعلًا للأباطح، ثمَّ عدّاه بالباء، بأن أدخلَ الأعناقَ في البَين، فقال: بأعناقِ المطيِّ، ولم يقُلْ: بالمطيِّ. ولو قال: سالتِ المطيُّ في الأباطح، لم يكن شيئًا"(١). فالاستعارةُ بهذا المفهومِ تستمدُّ قيمتَها من النَّظم، ومن جودةِ السَّبك اللَّفظيّ، لا من البُعد الإدراكيّ؛ فهي عنده وسيلةٌ لإضفاءِ الجمالِ على المعنى، لا لِبناءِ المفهومِ أو تشكيلِ الفكرةِ في الذهن. وهذا ممّا يُفسدُ الاستعارةَ في نظره؛ لأنّ وجودَ العوالق لإظهارِ الجانبِ الاستعاريّ يُقَبّحُها، إذْ يقول: "وأعلم أنَّ من شأنِ الاستعارة، أنّك كلّما زدتَ إرادتَك التشبيهَ إخفاءً، ازدادتِ الاستعارةُ حُسنًا، حتى إنَّك تراها أغربَ ما تكون إذا كان الكلامُ قد أُلِّف تأليفًا إن أردتَ أن تُفصِحَ فيه بالتشبيه، خرجتَ إلى شيءٍ تَعافُه النَّفس، ويَلفِظُه السَّمع"(٢).

في هذا النَّصّ تظهرُ قيمةُ الخفاءِ في الاستعارة؛ فكلّما خفّ أثرُ التشبيهِ فيها، ازدادتْ جمالًا، حتى إنَّ الإفصاحَ عن المقارنةِ يُفسِدُها، ويجعلُها نافرةً على السَّمع والنَّفس. فكلّما أُحكِمَ سَترُ العلاقةِ بين الطَّرفين (المُشبَّه والمُشبَّه به)، زادتِ الدَّهشةُ وارتفعَ منسوبُ الجمالِ الفنّيّ في النَّص. وهذا ما يجعلُ الاستعارةَ أبلغَ من التشبيه؛ لأنَّها تُضمِرُ العلاقةَ ولا تُصرّحُ بها، فتُحفّزُ ذهنَ المتلقّي على الفَهمِ والتأويل، خلافًا للتشبيهِ المباشر الذي قد يُصبحُ سطحيًّا أو مُبتذلًا إذا لم يكن في موضعه. وهذا المفهومُ يُخرِجُ الاستعارةَ من كلِّ ما عَلِقَ بها من فنونِ البيان لتكونَ عالَمًا قائمًا بذاتِه. ويُلاحظُ هنا أنَّ هذا المفهومَ قريبٌ من مفهومِ فرديناند دي سوسير في دراسةِ اللغة؛ الذي أوضح بأنَّه لا يدرسُ اللغةَ من أجلِ الأفكارِ التي تُنقلُها، بل من أجلِ بُنيتِها الدَّاخليّة، إذْ يدرسُ اللغةَ في ذاتِها

---

١) دلائل الاعجاز : ٧٦

٢) دلائل الاعجاز : ٤٥٠

ولذاتها [1]. فكذلكَ الاستعارةُ: ليست عظمتُها في المعنى الظاهريّ فحسب، بل في البُنيةِ التأليفيّة التي تُخفي التشبيهَ وتُبرزُ الإدهاش. وهذا يفتحُ مجالًا واسعًا للنقدِ المعرفيّ والبلاغيّ، في تحليلِ البنيةِ قبلَ المعنى، أي تحليلِ الصياغةِ قبلَ الحُمولَةِ المفهوميّة.

ب. افتقارُ هذه الاستعارةِ للعفويّة:

ونجدُ الاستعارةَ في البلاغةِ التقليديّة تُعلي من شأنِ الصَّنعةِ اللَّفظيّة، وهذا يجعلُها أقربَ إلى التَّكلّف منها إلى العفويّة؛ إذْ يستعرضُ عبدُ القاهرِ الجرجاني في تقسيماتِه للاستعارةِ البلاغيّة نوعًا لا يأتي من عفوِ الخاطر. فالاستعارةُ البلاغيّة تُصاغُ بوصفِها حِيَلًا بيانيّةً تُقحَمُ في النَّص، وهي ليست استجابةً طبيعيّةً لتجربةٍ شعوريّةٍ صادقة. يقول عبدُ القاهرِ الجرجاني في تعليقِه على الاستعارةِ في بيتٍ شعريٍّ: "وليس من حقِّك أن تتكلَّف هذا في كلِّ موضع؛ فإنَّه ربما خرج بك إلى ما يضرُّ المعنى، وينبو عنه طبعُ الشعر، وقد يَتَعاطاه من يُخالطُه شيءٌ من طباعِ التعمُّق، فتجدُ ما يُفسدُ أكثرَ ممّا يُصلحُ ذلك"[2].

ذلك أنَّ التكلّفَ إنما يبتغيه الشاعرُ لِيُتقنَ صِناعتَه، ويَتميَّزَ بها، وهو ما يُخالفُ العفويّةَ في القول. وهذه كانت من عاداتِ العرب؛ لأنّهم أصحابُ بلاغةٍ ولغة، إذْ يَعمُدُ الشاعرُ إلى إثراءِ مَلَكتِه ليكونَ في مَصافِّ الشُّعراءِ الفُحول. فإذا حصلتِ الملكةُ التامّةُ في تركيبِ الألفاظِ المُفرَدة للتعبير بها عن المعاني المقصودة، ومُراعاةِ التأليف الذي يُطبِّقُ الكلامَ على مُقتضى الحال، بلغَ المتكلِّمُ حينئذٍ الغايةَ من الإفادةِ المقصودة للسّامع، وهذا هو معنى البلاغة. والملكاتُ لا تحصلُ إلّا بتكرارِ الأفعال؛ لأنَّ الفعلَ يقعُ أوّلًا ولا تعودُ منه للذّات صفةٌ تتكرَّر، فتكون حالًا. "فالمتكلِّمُ من العرب، حين كانت ملكتُه اللغةَ العربيّة موجودةً فيهم، يَسمعُ كلامَ أهلِ جيلِه وأساليبَهم في مخاطباتِهم،

---

١) ينظر : موسوعة الموسم ، محمد سعيد طريحي ، اكاديمية الكوفة ، المجلد ١٤٦ السنة ٣٦ – ١٤٤٣هـ ٢٠٢٢م :٢٤٤.

٢) اسرار البلاغة : ٤٢

وكيفيّةَ تعبيرِهم عن مقاصدِهم؛ كما يَسمعُ الصَّبيُّ استعمالَ المفرداتِ في معانيها، فيُلقَّنُها أوّلًا، ثم يسمعُ التَّراكيبَ بعدَها فيُلقَّنُها كذلك، إلى أن تُصبحَ مَلَكة"[1].

معنى ذلك أنّ هذه البلاغةَ تتطلّبُ إعمالَ الجهد، وهي تتكوَّن على مراحلَ عدّة؛ فهي تقومُ على السَّماع، والتكرار، وشدّةِ الانتباه، والتلقين، لتتمَّ مرحلةُ تكوُّنِ المَلَكة. ثم بعد اكتسابِها بهذا الجهد، إنّما يَعمُدُ الشاعرُ إلى الصّنعة، وهي التكلّف في قولِ الشعر. فنجدُه مُتكلِّفًا في إيجادِ الأساليبِ البلاغيّة، بل وحتّى إقحامِ الأبياتِ الشعريّة بجانبٍ فلسفيٍّ عميق قد لا يعيه كلُّ من يقرأه، مثل شعرِ أبي تمّام؛ يبتغي من ذلك التميُّز والتجديد. ولكن من المآخذِ على هذا المذهب أنَّ المتلقّي لا يستطيعُ بسهولةٍ أن يُشاطِرَ الشاعرَ تجربتَه الشعوريّة؛ فيتَّجه إلى إعمالِ العقلِ والتكلّف في فهم البيت، بدلًا من التأثُّرِ الجماليّ بالأبيات.

ولقد تنبَّه الجاحظُ (٢٥٥هـ) إلى هذه الصفةِ الذميمةِ في الكُتّاب؛ إذْ ذكر في كتابِه البيان والتبيين حين استعراضِه لبعضِ الأساليبِ البلاغيّة التي تتَّسمُ بطابعِ الغرابةِ والتكلّف: "فإنْ كانوا إنّما روَوا هذا الكلامَ لأنَّه يدلُّ في فصاحةٍ، فقد باعده اللهُ من صِناعةِ البلاغةِ والفصاحة. وإنْ كانوا إنّما دوَّنوه في الكُتب، وتذاكروه في المجالس، لأنَّه غريبٌ، فأبياتٌ من الشعرِ لِعَجّاج، وشعرُ الطِّرماح، وأشعارُ هُذيل، تأتي لهم من حُسنِ الرَّصف على أكثرَ من ذلك..."، وبعد إشارته لهذه النَّماذج قال مُعقِّبًا: "أنَّ هذا الكلامَ لو خُوطِب به الأصمعيُّ لجَهِلَ بعضَه، وقال: هذا ليس من أخلاقِ الكُتّاب ولا من آدابِهم"[2].

إذْ نفهمُ من كلامِ الجاحظ أنَّ التكلّفَ في قولِ الشعر أمرٌ يُنافي أدبَ الكتابةِ وأخلاقَ الكُتّاب؛ إذْ أنَّ الهدفَ الأساسَ للأديبِ هو إيصالُ رسالةٍ بطريقةٍ جماليّةٍ أخّاذةٍ مُقنِعة، لا إبرازُ "العَضَلات الأدبيّة" وتعجيزُ القارئ. وبما أنّ هذا التَّحايلَ يكمنُ في الأساليبِ البلاغيّة، فإنّ الاستعارةَ هي واحدةٌ من

---

١) مقدمة ابن خلدون : دار الفكر للنشر والطباعة والتوزيع ، ٢٠٠١ : ٧٦٥.

٢) البيان والتبيين : الجاحظ ، ت عبد السلام هارون ، ١/٣٧٨-٣٧٩.

هذه الأساليب، التي إذا لم تَصدُر بشكلٍ عفويّ من الخاطر، أصبحتْ أداةً غيرَ ذاتِ جمال، مع بقاءِ مَزيّةٍ في الحُليّ للأبياتِ الشعريّة من خلالها.

ج. في سبب تحجرها:

ومن هنا تَبرُزُ الحاجةُ إلى تبيانِ الأسبابِ التي تُؤدّي أحياناً إلى تَحَجُّرِ هذه الاستعارة، وتحوُّلِها من فنٍّ حيٍّ إلى نشاطٍ لغويٍّ لفظيٍّ مكرورٍ. فمن هذه الأسباب: فَرضُ معاييرِ عمودِ الشعرِ على الشعراءِ حتى يُعَدَّ مَن يلتزمُ بهذه المعاييرِ في مَصافِّ الشعراءِ المجيدين أو الفحول، كان سبباً لذلك. وتَناقُلُ شعرِ الشعراءِ مشافهةً أو كتابتَهُ في عصرِ التدوينِ كان سبباً أيضاً، ممّا جعل الاستعارةَ تَحومُ حولَ الطبقةِ النخبويةِ من الشعراءِ ولا يُنتِجُها العامّةُ، فإنّما تكونُ قابلةً للتحجّر.

الأمرُ الذي يجعلُ من الأبياتِ التي تحوي استعارةً مفيدةً نَموذجاً ولُبنةً أساسيّةً يبني الشعراءُ المتأخّرون أشعارَهم عليها، فاللّفظُ الأساسُ موجودٌ، ولكنَّه يُنمَّقُ على ذَوقِ كلِّ شاعرٍ فيُصبِحُ أمراً مكروراً. فالأمرُ أشبهُ بأن تأتيَ بصخرةٍ ثم تقومَ بنَحتِها وإبرازِ جماليّتِها، ثم يمرُّ الزمنُ فيأتي آخرُ فيقومُ بنحتِها، فتتآكلُ الصخرةُ كلّما لمستها يدٌ جديدة، حتى انتهت أفكارُ نَحتِها في كلِّ مرّةٍ أو تضائلَ حجمُها فباتت لا تُلائِمُ ذوقَ المتلقّي، أو أصبحت مُستهلَكةً عنده.

أو قد تآكلَ جلُّها فاختفت من الوجود. إلّا أنّنا لا نزعمُ بأنّها تختفي من الوجود، ونقتصرُ على قولِ أنّها تتداعى للتحجّر. ذلك لأنّ هذه الاستعارات – كما أسلفنا – تخصُّ الطبقةَ النخبويةَ من الشعراءِ الذين دُوّنَت أشعارُهم في الكُتُب وأصبحت تُتداوَلُ بأبياتٍ خاصّةٍ حتى تُصبِحَ شيئاً معروفاً وبديهيّاً.

وهذا يتجسّدُ أيضاً في أبياتِ ذي الرُّمّة؛ فاستعاراتُهُ الخاصّةُ بذِكرِ الأطلال، على سبيل المثال، لا تختلفُ عن نظيرتِها لدى الشعراءِ الآخرين الذين سبقوه، **إذ يقول:**

خليليَّ عوجا ساعةً ثم سَلِّما عسى الرَّبعُ بالجرعاءِ أن يتكلّما[1]

١) ديوان ذو الرمة : الباهلي ١٥٨٦/٣

في هذا البيتِ يستخدمُ الشاعرُ ذو الرُّمّة استعارةً متحجّرةً حين يُسنِدُ فعلَ (يتكلّم) إلى (الرَّبع) أي بقايا المنازل القديمة. وهذه الصورةُ – رغم جمالِها في أصلِها – أصبحت متداوَلةً بشدّةٍ في تقاليدِ الوقوفِ على الأطلال، ممّا أفقدَها حيويّتَها الأولى وجعلها من الاستعاراتِ الميتةِ التي تُستَخدمُ من غير إثارةٍ أو إدهاشٍ شعريٍّ. وهي تمثّلُ أحدَ ملامحِ التقاليدِ البلاغيّةِ الراسخةِ التي سارَ عليها الشعراءُ في العصرِ الجاهليّ والإسلاميّ.

ونجدُ لهذا البيتِ بيتاً مماثلاً لامرئِ القيس **يقول فيه:**

أَلَمّا عَلا الرَّبعَ القديمِ وعَسعَسا كأنّي أُنادي أو أُكلِّمُ أخرسا[1]

فنجدُ ذا الرُّمّة –على الرغم تميّزِهِ بدقّةِ الوصفِ وبراعتِه في رَصدِ التفاصيلِ البيئيّة – إلّا أنّ هذا البيتَ تحديداً يُظهِرُ مدى تأثّرِه بالتقليدِ الجاهليّ، لا سيّما في افتتاحِ القصائدِ بالرثاءِ والوقوفِ على الأطلال. وهنا، يكونُ دورُهُ محافظاً أكثرَ من كونهِ مُجدّداً، ممّا يجعلُ الاستعارةَ المستخدمةَ أقربَ إلى النمطيّةِ منها إلى الإبداعِ الحيّ.

وفي بعضِ الأبياتِ نجِدُهُ يَنقُبُ في الاستعاراتِ الميتة ويُعيدُ نَحتَها، آخذاً من الشعراءِ الفحولِ استعاراتِهم مُنمّقاً عليها. فله بيتٌ شعريٌّ يقول فيه:

إذا ما ألتقينا من ثلاثٍ وأربعٍ تبسَّمن إيماضَ الغمامِ المُكلَّلِ[2]

ففي هذا المثالِ يقتفي ذو الرُّمّة أثرَ امرئ القيس، وهو الشاعرُ الجاهليُّ الذي عُدَّ رائداً في التصويرِ الحسّي والبصريّ للطبيعة. فقد وردَ في بيتِ امرئ القيس استعارةٌ بصريّةٌ تمثّلَت في تشبيهِ البرقِ بلمعِ اليدَين في (مطرٍ) مُكلَّل، حيث الوميضُ يُحاكي بياضاً مفاجئاً سريعاً، إذ **يقول امرؤُ القيس:**

---

١) اشعار الشعراء الستة الجاهليين اختيارات من الشعر الجاهلي : العلامة يوسف بن سليمان بن عيسى الاعلم الشنتمري ،ط٣، ٣٩/١.

٢) ديوان ذو الرمة : ابن خروف الاشبيلي ، ٣٨٢

أصاحِ، ترى بَرقاً أريكَ وميضَهُ كلمعِ اليدَينِ في حبيٍّ مُكلَّلِ[١]

فذو الرُّمّة شاعرٌ لاحقٌ لامرئٍ، وأكثرُ التصاقاً ببيئةِ الصحراءِ، وقد استدعى هذه الصورةَ الجاهليّةَ وأعادَ إنتاجَها في بيتٍ يحملُ نَفَساً مشابهاً، إذ يجعلُ من تبسّمِ النساء استعارةً عن وميضِ البرقِ في الغمام. وهو بذلك يُعيدُ توظيفَ نفسِ النَّمطِ الاستعاريّ ضمنَ رؤيةٍ جديدة، لكنّ الصورةَ بقيت متحجّرةً في بنيتِها وأصلِها، فصورةُ الوميضِ أو البرقِ استعارةٌ متداوَلةٌ بين الشعراءِ الجاهليّين، وذو الرُّمّة لم يُبتكِرها بقدر ما استثمَرَ رواجَها وصفتَها المكرورة.

ونجد استعارةً أخرى لذي الرُّمّة قد حاكى فيها بيتاً شعريّاً لطرفةَ بن العبد إذ يقول الأخير:

وخَذ كقِرطاسِ الشاميّ ومِشفَرٍ كسبتِ اليمانيّ، قدَّهُ لم يُجرَّدِ[٢]

وأخذ هذه الاستعارةَ البلاغيّةَ ذو الرُّمّة مُحسِّناً لها قائلاً:

وعَينا أحمّ الروقِ فردٍ ومِشفَرٍ كسبتِ اليمانيّ جاهلٌ حين تَمرحُ[٣]

إذ تتقاطعُ استعارةُ ذو الرُّمّة مع ما وردَ عند طرفةَ بن العبد، ممّا يكشفُ عن تكرارٍ في الصورةِ الشعريّة، ويجعلُ استعارةَ ذو الرُّمّة أقربَ إلى النمطِ المألوفِ المتداول، لا الابتكارِ الخالص.

يقولُ عبدُ القاهرِ الجرجاني في هذا الصدد: "اعلَم أنّ من شأنِ هذا الأجناسِ أن تجريَ فيها الفضيلةُ وأن تتفاوتَ التفاوتَ الشديدَ. أفلا ترى أنّك تجِدُ في الاستعارةِ العاميّةِ المُبتذَلة كقولنا: رأيتُ أسداً، ووردتُ بحراً، ولقيتُ بَدراً، والخاصيّ النادرِ الذي لا تجِدُه إلّا في كلامِ الفحولِ ولا يقوى عليه إلّا أفرادُ الرجال"[٤]

---

١) شرح القصائد العشر : الخطيب أبي زكريا بن يحيى بن علي التبريزي، إدارة الطباعة المنيرة ، ط٢ : ٤٨.

٢) فتح الكبير المتعال اعراب المعلقات العشر الطوال : محمد بن علي بن طه الدرة ، مكتبة السوادي جدة، ط٢، ١٩٨٩، ٢١/١

٣) شرح ديوان ذو الرمة : ابن خروف الاشبيلي :٥١٩.

٤) دلائل الاعجاز : ٧٤

فمن هذا النصّ نجدُ إنّ ما ذهبنا إليه هو ما ذهب اليه الجرجاني، وإن كان كلامُه في غيرِ سياقِ ما نذهبُ له، لأنّه يُميّزُ بين الاستعارةِ المُبتذَلة والاستعارةِ الفخمةِ التي يقعُ فيها النفع. ولكنّه يُلمّحُ إلى أنّ النفعَ هذا لا يقعُ إلّا من خاصّةِ الرجال وللشعراءِ الذين كان الشعرُ دُولةً بينهم. وهذا يجعلُ من الاستعارةِ أو حتّى البلاغةِ منوطةً بفئةٍ معيّنةٍ منهم، وتُنتجُها عقولُ الأدهى منهم، ثم يأخذُ منها مَن هو دونَهُ ثم يزيدُ عليها في الحُسنِ والجَمال. ولكن ألا يُعَدُّ هذا سبباً من أسبابِ ظهورِ السَّرقاتِ الشعريّة؟

ومن الأمثلةِ الواضحةِ على ذلك ما جاء في مطلعِ قصيدةِ ذي الرُّمّة البائيّة التي **يقول فيها:**

ما بالُ عينيكَ منها الماءُ ينسكِبُ كأنَّهُ من كاىً مَفريَّةٍ سَرِبُ[1]

إذ إنّ هذه الاستعارةَ في الأصلِ لامرئِ القيس، **إذ يقول:**

فَسَحَت دموعي في الرِّداءِ كأنّها كُلىً من شُعيبٍ ذاتِ سَحٍّ وتَهتانِ[2]

يُلاحَظ في هذين البيتين أنّ ذا الرُّمّة قد استقى استعارتَه من شعرِ امرئ القيس؛ إذ إنّ صورةَ العينِ التي تسيلُ بالدموعِ حتى تُشبَّهَ بالماءِ المنسكِب، قد وردت عند امرئ القيس بصورتِها الأولى، فجعلَ دموعَه كـ"كُلىً من شُعيب"، أي كالماءِ المنحدِرِ في شدّةٍ وانصباب. هذه الصورةُ حين ظهرت لأوّلِ مرّةٍ كانت حيّةً، تنقُلُ إحساساً جديداً ومؤثّراً. غير أنّ تكرارَها في شعرِ ذي الرُّمّة جعلَها صورةً مُستهلكةً أو متحجّرةً، فقدت حدّةَ جِدّتِها، وصارت متداوَلةً ومألوفةً لدى المتلقّي.

وبذلك يُمكنُ القولُ إنّ الاستعارةَ عند امرئِ القيس كانت استعارةً حيّةً مُبتكَرَةً، أمّا عند ذي الرُّمّة فقد غَدَت استعارةً متحجّرةً؛ لأنّها قائمةٌ على استدعاءِ صورةٍ موروثةٍ من السابقين أكثرَ من كونها إبداعاً شخصيّاً جديداً، الأمرُ الذي يُظهرُ أثرَ التقليدِ والمحاكاةِ في إنتاجِ صُوَرِ ذي الرُّمّة الشعريّة.

---

١) شرح ديوان ذو الرمة : ابن خروف الاشبيلي ، ١٥٤

٢) شرح شواهد المغني : الامام جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي ، لجنة التراث العربي ، ٣٧٤/١.

د. من يكتسب هذه الاستعارة :

ومن استعراضِه لبعضِ أبياتِ الشعرِ ذاتِ الاستعارةِ الناجعةِ اللافتةِ لنظرِه وذوقِه، نجدُه ينتقيها من فحولِ الشعراءِ، أو يُنَوِّه بأنَّه لا يَقدِرُ عليها إلّا الفحولُ والرجالُ الخاصةُ، أو يقول: كما ترى هو من الفنِّ الأوّل، أي من الطبقةِ النخبويةِ من الشعراءِ. وبما أنّ كلَّ شاعرٍ يطمحُ أن يكون فحلًا، فلا بُدَّ له من الاطّلاعِ ومصاحبةِ مَن هو فحلٌ، فيعملُ إلى الاستزادةِ من أشعارِهم والزيادةِ عليها، حتّى تتكرّرَ الألفاظُ وتتحجّرَ بعدها. ويستأنفُ قائلًا: "ومن سرِّ هذا البابِ أنَّك ترى اللفظَ المستعارَ قد استُعيرَ في عدّةِ مواضعَ، ثم ترى لها في بعضِ ذلك ملاحةً لا تجدُها في الباقي"[١].

وهذا يؤكّدُ ما ذهبنا إليه في سببِ جعلِ الاستعارةِ مكرورةً، وهو إعجابُ الشعراءِ الفحولِ ببعضِهم بعضًا، ومنافسةُ بعضِهم لبعضٍ. ويقولُ بصددِ حديثِه عن مدى نجاعةِ الاستعارةِ بأنَّها منوطةٌ بقدرةِ الشاعرِ نفسِه: "فترى لها لُطفًا وخَلابَةً وحُسنًا ليس الفضلُ فيه بقليل"[٢]. فالشاعرُ قد يُبدعُ أو يُخفقُ في تلقّفِ هذه الاستعارةِ، وإحيائِها منوطٌ بذكائِه وفطنتِه في إعادةِ نفخِ الروحِ فيها. فالاستعارةُ بهذا المفهومِ تظلُّ حِكرًا على الشعراءِ الفحولِ، إذ تقومُ على التنقيحِ وإعادةِ الصياغةِ والتكلّفِ في الصنعةِ. وذلك سيؤدّي بالنتيجةِ إلى التَحجُّر، فتداولُ الاستعاراتِ بهذا السياقِ يُفضي إلى استهلاكِها وتكرارِها، فتفقدَ دهشتَها الأولى وتتحوّلَ إلى صَدَفةٍ بلاغيّةٍ جوفاءَ من الداخلِ ذاتِ حُلىً خارجيّةٍ.

يقولُ ذو الرُّمةِ في بيتٍ شعريٍّ ظاهرُه متحجّرٌ إلّا أنَّ الفَرادةَ متمثّلةٌ فيه:

سمعتُ الناسَ ينتجعون غيثًا فقلتُ لصيدحٍ انتجعي بلالا[٣]

إذ عدَّ د. يوسف خليف هذا البيت من الأبياتِ التي تجسّدتْ فيه مظاهرُ التيارِ الجديدِ لشعرِ ذي الرُّمّة، التي اكتسبَها بعقلِه نتيجةَ ترحالِه، إذ إنَّه أخذَ يمدحُ بطريقةٍ جديدةٍ غير مألوفةٍ[٤].

---

١) دلائل الاعجاز : ٧٨

٢) ينظر: الصفحة نفسها.

٣) ديوان ذو الرمة عبد الرحمن المصطاوي / دار المعرفة ، ط١ : ١٩٨.

إنَّ المعنى العامَّ للبيتِ يدلُّ على الكرمِ ومدحِ الكريمِ، والممدوحُ هو شخصيةُ (بلالِ بنِ أبي بُردة). ولكنْ قبلَ أن نشرعَ في تحليلِ هذا البيتِ، لا بُدَّ أن نُبيّن أنَّ (صَيْدَحًا) هو اسمُ ناقةِ ذي الرُّمّة، أمّا (النَّجْعَةُ) فهي مرتبطةٌ (بالطبيعة)، ذلك بسببِ حياةِ البدوِ وحلِّهم وترحالِهم. فالشاعرُ البدويُّ نشأ وترعرعَ في ربوعِ الصحراءِ وأحضانِها، إلّا أنَّه كان يَهُمُّ بالرحيلِ عنها، وجهتُه في ذلك البحثُ عن الحياةِ الهنيئةِ، والماءِ العذبِ، والكَلَإِ الأخضرِ، الذي به تَزهى حيواناتُهم[١].

ونقولُ: انتجع القومُ: «ذهبوا لطلبِ العُشْب». ومَن أجدبَ انتجع، يُضرَبُ للمحتاجِ ترغيبًا له في العملِ، ويُضرَبُ لكلِّ مَن هاجرَ في طلبِ الرِّزق[٢].

ومن الجديرِ بالذِّكرِ أنَّ هذا البيتَ الشعريَّ قد دارت حولَه حركةٌ نقديّةٌ، ذلك بسببِ ما ذكرناه سابقًا من أنَّ ذا الرُّمّة لم يكنْ موفَّقًا في مدحِه. وفي رأينا إنَّ ما ذهبنا إليه من أنَّ الشاعرَ نفسيًّا كان محكومًا بالوازعِ الدينيِّ هو الذي حالَ دونَ التوفيقِ بين قصديّةِ الشاعرِ وبين المدحِ الذي يَحُطُّ من قدرِ عزّةِ نفسِه. بدليل أنَّ له بيتًا سابقًا لهذا البيتِ يقولُ فيه:

ولم أمدحْ لأرضيه بشعري لئيمًا أن يكونَ أصاب مالا

هذا البيتُ يدلُّ على أنَّ الشاعرَ غَيْلان لم يكن يتجنّبُ المدحَ أو لا يُجيدُه بذاتِه، بل إنَّه يقفُ على شاطئِ المدحِ متناسبًا مع قدرةٍ وعزّةِ نفسِه، وإيمانِه بأنَّ الصفاتِ الحقيقيّةَ هي التي تُمدَحُ، وبحذرٍ شديد. وهذا هو الاستعدادُ النفسيُّ للشاعرِ في هذا الغرضِ، الذي كان من المفترضِ أن يتنبَّهَ له النقّادُ.

حتى أنَّ بلالًا قد هَزِئَ من مدحِ ذي الرُّمّة له. يُقال: (إنَّ بلالًا كان داهيةً لَقِنًا أديبًا، فلمّا سمع قولَه: (سمعتُ الناسَ...) قال لغلامِه: "مُرْ لها ببُقُولٍ ونَوى. أراد أنَّ ذا الرُّمّة لا يُحسِنُ المدحَ" [٣].

---

٤) ذو الرمة شارع الحب والصحراء : ٣٩٦.

١) الرحلة والراحلة في الشعر العربي القديم شعراء المعلقات انموذجاً : حاتم عبد السلام شبانة ، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع ، د.ط : ٢٩.

٢) معجم اللغة العربية المعاصرة : احمد مختار عمر ، ٢١٧١/٣

ورَوَى المَرزباني في «الموشَّح» "عن أبي عبيدةَ أنَّ بلالًا قال: يا غلامُ، أعْلِفْ ناقته، فإنَّه لا يُحسِنُ أن يمدَح! فلمّا خرج ذو الرُّمّة، قال له أبو عمرو – وكان حاضرًا– هلاّ قلتَ له إنّما عنيتُ بانتجاعِ الناقةِ صاحبَها، كما قال الله عزّ وجلّ: «واسألِ القريةَ التي كنّا فيها» يريدُ أهلَها؟ فقال له ذو الرُّمّة: يا أبا عمرو! أنت مُفرَدٌ في عملِك، وأنا مُفرَدٌ في علمي وشعري ذو أشباهٍ"[١]

وفي «اللّسان»: الانتجاعُ والنَّجعةُ: طلبُ الكَلَإِ ومساقطِ الغيث، وانتجعنا فلانًا: أي أتيناه نطلبُ معروفًا[٢].

أمّا مَكمَنُ الاستعارةِ هنا فهو (انتجعي بلالًا). وهذا النوعُ من الاستعارةِ الأنطولوجيّةِ إنّما يهدفُ إلى تحديدِ الأهدافِ وتحفيزِ الأنشطةِ[٣]. فقد حدّد غَيْلان الهدفَ من قصدِ الناقةِ لبلال، وإنَّ نشاطَها الحركيَّ وترحالَها هو لذلك الهدفِ والغايةِ. ونلحظُ هنا ملمحًا استعاريًّا آخرَ أو معنىً خفيًّا في البيتِ.

إنَّ قولَ الشاعرِ (سمعتُ الناسَ ينتجعون غيثًا) إنَّما النجعةُ تكونُ للكلأِ والعُشْب ليقتاتَ منها الحيوانُ، والغيثُ إنّما هو المطرُ. كان غَيْلان يريدُ بذلك أنَّ النوقَ وأصحابَها والدوابَّ يقصدون الأماكنَ التي يُدرُّ فيها المطرُ ويستوطنون فيها طلبًا للكَلَأ الناتج عن المطر.

إنَّ في البيتِ الشعريّ تفردًا في الهدفِ، وتناقضًا في القصدِ للخير. ففي صدرِ البيتِ يرى الشاعرُ أنَّ نَجاةَ الإبلِ والناسِ في الحياةِ عن طريقِ قصدِ الكلأِ والغيث، بينما هو يتوجّهُ –منافِسًا– لقصدِ بلالٍ على سبيلِ الاستعارةِ بأنَّه المطرُ.

---

٣) الكامل في اللغة والادب لابي العباسمحمد بن يزيد المبرد، دار الفكر العربي ،ط١، ١٩٩٧/٤١.

١) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ،أبو عبيد الله بن محمد بن عمران بن موسى المزرباني:٢٣٢،(المكتبة الشاملة).

٢) ديوان ذو الرمة : محمد زهير الشاديش ، المكتب الإسلامي للطباعة والنشر ، ط١: ٥٢٨.

٣) الاستعارات التي نحيا بها : ٤٧.

فقولُه: (سمعتُ الناسَ ينتجعون غيثًا) أي أنَّ في قرارةِ نفسِه وعلمِه ومعرفتِه وحافظتِه الذهنيّةِ يعلمُ أنَّ العربَ قديمًا –والطبيعيَّ– أن يقصدَ المُنتجعون مناطقَ الغيث، أو ما يُعرَف عنها بأنّها في مواسمَ معيَّنةٍ ذاتُ مطرٍ مُدرارٍ تجودُ به. فيقصدُها العربيُّ طلبًا للعيشِ الهنيءِ، والحفاظِ على حياتِه وحياةِ دوابّه من الزوال. وقولُه: (فقلتُ لصيدحٍ انتجعي بلالا)، ليس فيه من الذميمةِ في شيء، وليس نقصَ قدرٍ من الممدوحِ، بل إنَّ ذي الرُّمّة جعلَ من الممدوحِ منزلةً بمنزلةِ المطرِ، وهو ما يتهافتُ إليه الناسُ طلبًا له. وهذا مدحٌ ضمنيٌّ للمكانةِ العاليةِ لبلال. وهنا يُحاولُ الشاعرُ ألّا يُظهِرَ هذا المدحَ بنفسِه، بل نسبَ هذا القصدَ للناقةِ نفسِها (أي وإن لم أَسُقْكِ يا صيدحُ لمواطنِ الخيرِ، فإنَّكِ تعرفين مواطنَ الخيرِ في الأرض). وهذا إنْ دلَّ على شيءٍ فإنَّما يدلُّ على شموليةِ رحمةِ بلالٍ للناس. وقد استنبطنا هذا المعنى من خلالِ الشاعرِ نفسِه، فقد جعلَ من الناقةِ كائنًا يَعي ويَعقِل ويَسمع ويُحاورُ، بإضفاءِ هذه الصفاتِ الإنسانيّةِ عليها.

فالصورةُ الذهنيّةُ للشاعرِ هنا تكمُنُ في معرفةِ الانتجاعِ وماهيّتِه وغرضِه وهدفِه، فقام بإسقاطِ هذه الفكرةِ المفهوميّةِ على ممدوحِه.

ت	الانتجاع بالغيث	ت	شخصية كريمة (بلال)
١	يُراقب هطوله من بعد	١	يُراقب من العامة من الرعية كونه صاحب سلطة وجاه
٢	يَذُر الخير عند هطولهِ ويستمر لفترة طويلة وينتج عنه الكلاء والعشب	٢	كونهُ حاكماً او سلطاناً فإنه مُلزم بفترة زمنية ايضاً ذات مدى بعيد
٣	يهطل من مكانٍ عالٍ	٣	ذو مكانة عالية بالنسبة للرعية
٤	الكرم فيه ذو ابعادٍ متعددة على مستوى الانسان والحيوان والتربة والمخلوقات ما صغر منها وما كبر لاتقاذ حياتهم	٤	قَد يكون إمتداد وضميره وافراً حتى على الحيوانات قبل أصحابها كونه صاحب رعية وشأن ولعل الشاعر (بلال) قصدها بهذهِ الصورة ليحرك مشاعر المتلقي لإستدرار الخير للرعية بشكلٍ أكبر بطريقة غير مباشرة

٥	عند هطوله يؤدي الى إعادة الحياة	٥	إن إسدال الخير للعامة قَد يؤدي الى قضاء حاجتهم

أما سبب جعل الناقة هي من تقصد الممدوح فلربما: –

١– للشاعرِ نفسٌ عزيزةٌ، ومخافةُ اللهِ فيها حاضرةٌ، تأبى أنْ تمدحَ بشراً، فيقعَ منهُ مفسدةٌ نتيجةَ عُجْبِهِ بنفسِهِ.

٢– لَرُبَّما أنَّ الناقةَ بالنسبةِ للشاعرِ ليست مجرَّدَ ناقةٍ، بل هي رفيقتُهُ في حلِّهِ وترحالِهِ، وهذهِ الرفيقةُ كثيراً ما تحوَّلت مكانتُها لديه، فلقد "كان أكثرُ ما يفعلُهُ شعراءُ الجاهليةِ أنْ يُوصِدوا بابَ النسيبِ فجأةً، ثم يأخذونَ في ذكرِ التسلّي عن فراقِ الأحبابِ، بركوبِ ناقةٍ أَمُونٍ جَسْرَةٍ تُبَلِّغُهُم أغراضَهم، من لقاءِ ممدوحٍ، إلى غيرِ ذلك من الأغراضِ التي يكونُ من أجلِها السفرُ"(١)

هذا يعني أنَّ للشاعرِ خَزيناً معرفياً، أو اعتمدَ على تاريخِ هذهِ الرحلاتِ ومصاحبةِ الشاعرِ للناقةِ لقصدِ مدحِ الممدوحِ والوصولِ إليهِ، فعبَّرَ عن ذلكَ بشعرِهِ، مع الأخذِ بنظرِ الاعتبارِ أنَّه كان يبغي مدحَ الممدوحِ بقصيدتِهِ، وليس أخذَ الكُتُبِ منهُ.

إذْ نلحظُ أنَّ الشاعرَ استدعى تجربةً بيئيّةً معيشةً – هي الانتجاعُ طلباً للغيثِ – وأسقطها على موقفٍ شعوريٍّ فيهِ تعفُّفٌ من المدحِ المباشرِ، ليجعلَ الناقةَ تقصدُ الممدوحَ. وتبرزُ الاستعارةُ هنا في كونِها ممتدَّةً من الحواسِّ والتجربةِ الصحراويّةِ، وتُعبِّر عن موقفٍ داخليٍّ من العالمِ، لا عن مجرَّدِ تزيينٍ لفظيٍّ. فبلالٌ هنا يتحوَّلُ إلى غيثٍ، وهو أيقونةٌ – إنْ صحَّ التعبيرُ – للخيرِ المتدفِّقِ، والناقةُ تتحوَّلُ إلى ذاتٍ واعيةٍ تُدركُ منابعَ الكرمِ. إنَّ هذهِ الاستعارةَ لا تعكسُ مهارةً لغويّةً فحسب، بل تعكسُ نَسَقاً تصوّريّاً متجذِّراً في الثقافةِ البيئيّةِ والدينيّةِ للشاعرِ، بما يجعلُها استعارةً حيَّةً تتجاوزُ الصنعةَ إلى تمثيلٍ حقيقيٍّ للمعنى.

هذه بعض النقاط التي أوضحت فيها ميزات الاستعارة البلاغية وشيء من خصائصها ، والان سنقارن بينها وبين الاستعارات الحية من منطلق معرفي جاء به لايكوف وجونسون.

---

١) الرحلة والراحلة في الشعر العربي القديم : ٣٢

٢. الاستعاراتُ الحيَّةُ (المبتكرةُ):

في هذا المحورِ سنتناول الاستعاراتِ الحيَّةِ، وهي الاستعاراتُ النابعةُ من تجربةٍ شعوريّةٍ صادقةٍ، وتنتجُ عن طريقِ الحواسّ، وتستمدُّ فعاليتَها من كونِها تعبيراً حيّاً لا نمطاً مكروراً. إذْ تُعدُّ هذهِ الاستعارةُ من أرقى صورِ المجازِ الشعريّ؛ لأنَّها لا تنشأُ عن تكرارٍ أو محاكاةٍ للاستعاراتِ التي قالها مَن سبقَ، بل هي نتيجةُ التفاعلِ المباشرِ بين الشاعرِ (الذاتِ) والعالَمِ، وتَنُمُّ عن تجربةٍ شعوريّةٍ أصيلةٍ بأسلوبٍ فنّيٍّ مميَّز. وإنَّ الميزةَ الخاصَّةَ بهذهِ الاستعارةِ هي ارتباطُها بالحواسّ، فالصورةُ الاستعاريّةُ تكونُ امتداداً لحالةٍ إدراكيّةٍ ملموسةٍ، متجاوزةً بذلك البنيةَ اللفظيّةَ (لا تعتمدُ على اللفظِ فقط) للتعاملِ مع بنيةٍ حسيّةٍ تُستشعَر وتُتذوَّق، لا تُقرأ فقط.

وقد ألمحَ عبدُ القاهرِ الجرجانيُّ إلى أنماطِ الاستعارةِ في معرضِ حديثِهِ عنها وعن تقسيماتِها، حتى ذكرَ نوعاً أخيراً منها في كتابهِ أسرارُ البلاغةِ، قائلاً: "ضربٌ ثالثٌ وهو الصميمُ الخاصُّ من الاستعارةِ وحدَهُ أنْ يكونَ الشَّبَهُ مأخوذاً من الصُّوَرِ العقليّةِ، واعلمْ أنَّ هذا الضربَ هو المنزلةُ التي تبلُغُ عندَها الاستعارةُ غايةَ شرفِها، ويتسعُ لها كيف شاءت المجالَ في تفنُّنِها وتصرفِها، وهاهنا تخلُصُ لطيفةٌ روحانيّةٌ، فلا يُبصِرُها إلّا ذوو الأذهانِ الصافيةِ، والعقولِ النافذةِ، والطِّباعِ السليمةِ، والنُّفوسِ المستعدَّةِ لأنْ تعيَ الحكمةَ وتعرفَ فصلَ الخطابِ، ولها هاهنا أساليبُ كثيرةٌ ومسالكُ دقيقةٌ مختلفةٌ" (١).

نوه عبدَ القاهرِ الجرجانيَّ الى هذا النوع من الاستعارةِ هو أعلى وأرفعُ منزلةً بلاغيّةً؛ لأنَّه يعبّرُ عن حكمةٍ وفصاحةٍ داخليّةٍ، فهو يعملُ على مستوى المعاني والتصوّراتِ الذهنيّةِ، وليس على مستوى المظاهرِ الخارجيّةِ ومميّزاتِها. وإنَّها تمنحُ الحرّيّةَ للمتحدِّثِ أو الشاعرِ في ابتكارِ صورٍ جديدةٍ بعيداً عن التقييدِ المُملِّ.

---

١) اسرار البلاغة : ٥٤

وذكرَ لها بعدَ ذلك أصولاً ثلاثةً، وهي: "أنْ يُؤخذَ الشَّبَهُ فيها من الأشياءِ المشاهَدةِ بالبصرِ والمدرَكةِ بالحواسّ، وأنْ يُؤخذَ من الأشياءِ المحسوسةِ لمثلِها، ويُؤخذَ الشَّبَهُ من المعقولِ للمعقولِ"(١). وذكرَ لذلك مثالاً من محكمِ التنزيلِ: ﴿وَاتَّبِعُوا النُّورَ الَّذِي أُنزِلَ مَعَهُ﴾، وقال مُعلِّقاً: كاستعارةِ النورِ للبيانِ والحجّةِ الكاشفةِ عن الحقّ، المُزيلةِ للشكّ، النافيةِ للريب(٢).

وعليه فإنَّ هذا التصوّرَ العميقَ للاستعارةِ كونَها صورةً عقليّةً ليس طرحاً جديداً، حين جعلَ الاستعارةَ من لطائفِ المعنى لا الظاهرَ في الألفاظِ فقط. وسننطلقُ من هذا التصوّرِ لمقاربةِ جورج لايكوف ومارك جونسون، اللَّذَينِ يريانِ أنَّ الاستعارةَ ليست زينةً أو حُليّةً، بل نمطَ تفكيرٍ وإدراكٍ للعالَمِ، مع تبيانِ الفوارقِ بين الاستعارةِ الميتة والحيّةِ.

انطلقَ صاحبا كتاب الاستعارات التي نحيا بها من منطلقٍ "تجريبيٍّ بخصوصِ اكتسابِ المعرفةِ، وتبنَّيا هذا النمطَ للتوصّلِ إلى مقاربةٍ واعدةٍ في الدلالةِ المعرفيّةِ وقيامِ المعنى وفَهمِهِ عند البشرِ، بما في ذلك البعدُ الحسّي، الحركي، والبعدُ العاطفي، وحتى الاجتماعي، وغيرها من التجاربِ من هذا القبيل، والتي تكونُ مُتَيَسِّرةً عند كلِّ الكائناتِ البشريّةِ العاديّةِ"(٣)

أ. **(هدف هذه الاستعارة) وفي امكانية تغيرها بتغير الهدف منها** : يذهب الكاتبان إلى أنَّ الجزء الأكبرَ من نسقنا التصوري العاديّ استعاريٌّ من حيث طبيعته، وذكرا مثالًا على ذلك، وهو (الجدال حرب)، وبيَّنا أنّنا نستخدم حيثيات الحرب وأدواتها في النقاش بالحرب الكلامية، إذ إنَّ بنية الجدال من يحدد لنا ذلك من خلال استعمال التعبيرات:

لا يمكن أن تدافع عن ادعاءاتكْ.

لقد هاجم كلَّ نقطةٍ قويةٍ في استدلالكْ.

أصابت انتقاداته الهدفَ.

---

١) اسرار البلاغة : ٥٣-٥٤ .

٢) اسرار البلاغة : ٥٤

٣) الاستعارات التي نحيا بها : ١٠- ١١

لقد هدمت حجتهُ.

لم أنتصر عليه يومًا في جدال.

إذا اتخذت هذه الاستراتيجية فستسقطْ.

إنه يسقط جميع براهيني[١]

فالاستعارة هذه لا تهدف إلى الجمالية أو الحلية البلاغية، بل تشاطرنا حياتنا اليومية، وهنا يتبادر في ذهننا تساؤلٌ قد أوضحه الكاتبان بشيء يسير، ألا وهو: هل تغيّر النسق التصوري لمجموعة من البشر للجدال سيغيّر من هذه الاستعارة؟

أجاب الكاتبان: "لنتخيل ثقافةً ينظر فيها إلى الجدال باعتباره رقصةً، والمتجادلان ممثلان، هدفهما إنجاز الرقصة ببراعة وأناقة، ففي ثقافة كهذه سينظر الناس إلى الجدالات بشكل مخالف"[٢]

الهدف من وجهة نظر الباحث: وفي إجابتنا عن هذا التساؤل نقول: إذا كان مجتمع يرى أنّ الجدال فعليًّا حربٌ وليست رقصةً تُؤدَّى، ولكن الهدف أو النية من هذا الجدال هو الوصول إلى حلٍّ معين يرضي الطرفين، ووجود هذه النية فعليًّا لدى المتخاطبين بقصد التفاهم، فلن يكون هنالك هدفٌ للانتصار أو الخسران، فستصبح التعبيرات الاستعارية مغايرة.

فمن هنا نستنتج أنَّ الهدف من الاستعارة وتغير التعبيرات التي تلازم هذه الاستعارة منوطٌ بهدف وقصدية كلٍّ من صاحبي الجدال؛ فإذا كان المقصد من وراء الجدال الانتصار أو الهزيمة، استُعمِلَت الجمل الأنفة الدالة على الحرب، أمّا إذا كانت النية خلاف ذلك، فسنغيّر التعبيرات التي تنظّم الاستعارة:

نحن نخطو معًا نحو نقطة تفاهم.

لنمضِ أبعدَ من هذه الفكرة.

---

١) الاتسعارات التي نحيا بها : ٢٢ .

٢) المصدر نفسه : ٢٢ .

أعتقد أنّنا اقتربنا من مقصدٍ مشترك.

دعنا نعود إلى مفترق الرأي وننظر من جديد.

أسسنا أرضيةً جيدةً للفهم.

نبني حججنا على أساسٍ مشترك.

ومن هذه التعبيرات التي قمنا بافتراضها هنا نلحظ أنَّ النسق التصوري لأمرٍ معيّن في مجتمعٍ ما قد يغاير آخر في مجتمعاتٍ أُخرى، وبحسب النسق التصوري الذي تبناه المجتمع، تتغير التعبيرات الاستعارية وفقًا له. وهذا المفهوم جُلّه يعتمد على النية أو الهدف مما يُقال، وكيف يكون النسق التصوري العام

ب. في من يكتسبها: يتجلى من خلال هذا الاقتباس أنّ البشرَ من غيرِ الأدباءِ ومن غيرِ الطبقة النخبوية تمتلكُ حواسّ تسعفها في إبرازِ المعنى الذي يكمن في الذهن وإخراجه للمجتمع عن طريقِ وسيلة، وهذه الوسيلة هي اللغة؛ فهذا ملمحٌ أوليّ، من خلاله نعي أنّ جميع الكائنات البشرية قادرة على إبداع استعاراتٍ جديدةٍ يوميًا، إذ أنّ جميعهم يمتلكون هذه المدركات الحسية.

"فالمقصودُ بالتجربة ذلك المظهرُ الذي نتوافر عليه جميعًا باعتبارنا، بكل بساطة، كائناتٍ بشريةٍ تعيش على هذه الأرض في إطار مجتمعٍ بشري، والتجربة ليست عنصرًا ساكنًا أو سالبًا، إنّما هي عنصرٌ فاعل في اشتغال البشر وفعلهم في محيطهم الطبيعي والاجتماعي/الثقافي، باعتبارهم جزءًا جوهريًّا فيها"[١]

وهذا الادعاء فيه جزءٌ كبير من الصحة، إذ أنّ الله تعالى قد أخبرنا بذلك في محكم التنزيل، حينما شخص لنا طبيعة النفس الإنسانية في قوله تعالى:

"والله أخرجكم من بطون أمهاتكم لا تعلمون شيئًا، وجعل لكم السمعَ والأبصارَ والأفئدة لعلكم تشكرون، ثم عندما يتفاعل الإنسان مع محيطه الخارجي تنمو قدراته، ويكتسب معارفه وتجاربه،

١) الاستعارات التي نحيا بها : ١١ .

بل حتى البديهيات العقلية هي ثمرةُ تفاعل قدراته الداخلية مع محيطه الخارجي، ومعظم ما لدى الإنسان من حقائق ويقينيات العلوم مأخوذةٌ من الواقع الخارجي، فهي ثمرة البحث والتأمل والتجربة والتفاعل بين العقل والواقع الخارجي"[١]

ويتطرّق الكاتبان لموضوع: كيف تفعل التجربة في اللغة، وكيف تفعل اللغة في التجربة؛ وهذا أمرٌ مفروغ منه تم إثباته، وهو ليس ضمن مدار بحثنا هذا.

لكن ما يخدم بحثنا هي الفكرة المركزية للاستعارة، إذ أنّهما ذهبا إلى "أن جزءًا هامًّا من تجاربنا وسلوكياتنا وانفعالاتنا استعاريٌّ من حيث طبيعته، وأنّ نسقنا التصوري مبنّى جزئيًّا بواسطة الاستعارة، ويذهبان إلى أن الاستعارات بهذا المفهوم ليست تعابير مشتقة من حقائق أصلية، بل هي نفسها عبارة عن حقائق بصدد الفكر البشري والنسق التصوري البشري"[٢]، إذ هي متجذرة لدى الناس أجمعهم، وليست حكراً على طبقة معينة.

ج. لِمَ هي حية: قد ذهبنا في الاستعارة الميتة إلى أن ذلك النمط من الاستعارة يهدف إلى إيصال المعنى عن طريق الألفاظ، أما هذا النوع فيجعل من الاستعارة العرفانية هي المعنى بذاته، فإذا يقولا صاحبا الكتاب:

"إن القدرة في فهم التجربة عن طريق الاستعارة تعدّ معنى في حد ذاتها، وهي في ذلك مثل استخدام حاسة الرؤية أو حاسة اللمس في حصول بعض الإدراكات"[٣]

فالاستعارة من هذا المنطلق ليست مجرد أداة تعبير، بل هي وسيلةُ ادراكٍ أصيلة تمكننا من تجربة العالم وفهمه تمامًا كما تعمل الحواس، وهذا ما يعزز فكرة أن الاستعارة لا تتبع اللغة فقط، بل تتداخل مع آلياتها الإدراكية العميقة، فهي ركيزةٌ من ركائز التفكير والمعنى، إن صح التعبير.

---

١) وقفات مع ادعياء العقلانية حول الدين والعقل والتراث والعلم : د. خالد كبير علال ، تاريخ النشر ١٩٨٥ ، د.ص (كتاب رقمي) .

٢) الاستعارات التي نحيا بها:١٣ .

٣) المصد نفسه ، ١٣ .

وبهذا المعنى: "لن تكون الاستعارة مظهرًا لغويًّا صرفًا، بل مظهرًا ثقافيًّا عامًا تتأثر به اللغة"[١] وقد تطرّق الكاتبان إلى ما ذهبنا إليه آنفًا، إذ قلنا إنّ الاستعارة بمفهومها الكلاسيكي إنما تخصّ الطبقة النخبوية، إذ يقولان: (تمثل الاستعارة بالنسبة لعدد كبير من الناس أمرًا مرتبطًا بالخيال الشعري والزخرف البلاغي، إنها تتعلق في نظرهم بالاستعمالات اللغوية غير العادية وليس بالاستعمالات العادية)[٢] ، أما الاستعارات التي في مقصدهما هي التي تستطيعها العامة وليست حكراً على أحد. كما فندَا فكرة أن الاستعارة خاصية لغوية تنصب على الألفاظ، وأكدا على أنّ نسقنا التصوري بالأساس له طبيعة استعارية. فمن هنا يتجلى لنا الفرق الأول بين الاستعارة الكلاسيكية والاستعارة العرفانية، فالاستعارة الكلاسيكية منوطة بمجتمعٍ معين وفئةٍ معينة، بينما العرفانية يشرك فيها عامة الناس، وليست بالضرورة أن تكون مبتذلة، بل تتسم بالابتكار، حتى أنها تتسلل لحياتنا وتعيش بيننا من غير شعورٍ منا، فهي ضمن إدراكنا؛ إذ نألفها ونشعر بجماليتها، وبإبداع العقل لها من خلال تقريب المفاهيم.

د. **هذه الاستعارة عفوية لا تصدر عن تكلف** كما أسلفنا أنّ هذا النوعَ من الاستعارة يشترك فيها البشرُ أجمعُ، وهي لا تخصّ فئةً معينة، وهذا قد اتضح في استعارة أن الجدالَ حربٌ، يذهب الكاتبان إلى ذلك أيضًا، قائلين إنّ الطريقة التي توافقنا عليها في الحديث عن فكرة أن الجدالات (استعارة) "لا نكاد نشعر بها"[٣]. دلالةٌ على أنّها عفويةٌ لا تقوم على أعمال الجهد وتكلف عقل، بل هي تراكماتٌ معرفية قد اختبرها الإنسان، وأصبحت ملفاتٍ جاهزةٍ في عقله، وفور وجود محفّز فإنّ هذه الاستعارات تُطلَق في العلن من غير ما وعيٍ منا، وتتكئ بالمجمل على النسق التصوري الذي يتبنّاه الإنسان وأبناءُ جلدته في مجتمعه. فالاستعارة ليست فقط في الألفاظ التي نستعملها، إنها حاضرة كذلك في تصور الجدال نفسه، "إنّ لغة الجدال ليست شعريةً أو تخييليةً بلاغيةً، إنها

---

١) الاستعارات التي نحيا بها : ١٢.

٢) المصدر نفسه : ١٢ .

٣) الاستعارات التي نحيا بها:٢٢ .

حرفيةٌ، فنحن نتحدث بهذا الشكل عن الجدالات لأننا نتصورها كذلك ونتصرّف باعتبار الطريقة التي نتصور بها الأشياء"[١]

كما تتضح براعة ذي الرمة في التنقل بين ما هو حيّ ومتحجر من الاستعارات **في قوله:**

وَحَوْمَانَةِ وَرْقَاءِ يَجْرِي سَرَابُهَا بِمِنْسَحَةِ الآبَاطِ حَرْبٌ ظُهُورُهَا[٢]

في هذا البيت يصوّر ذو الرمة مشهدًا بدويًا خالصًا، يمزج فيه بين الطبيعة الصحراوية والناقة الرفيقة في السفر[٣]. فصورة السراب الذي "يجري" استعارةٌ حيّةٌ توحي بالحركة الوهمية التي تولدها الحرارة، في حين أنّ وصف الناقة بأنها "حرب ظهورها" و"منسحة الآباط" يدخل ضمن التراكيب الاستعارية الميتة التي شاع استخدامها في تقاليد وصف الإبل، خاصةً في الشعر الجاهلي والإسلامي. يُظهر هذا البيت براعةَ ذي الرمة في التنقل بين الصور الطازجة والموروثات الشعرية، مما يُعطي قصيدته طابعًا تراكميًّا يجمع بين الأصالة والابتكار. وإذا أردنا اختبار الفرق بين نمطي الاستعارة الميتة والحيّة، كما عرضته اللسانيات الحديثة، فإننا نجد ذلك عند ذي الرمة واضحًا جليًّا.

يقول ذو الرُّمَّة:

أَقَامَتْ بِهِ حَتَّى ذَوَى أَلْعُودُ فِي الثَّرَى وَلَفَّ الثُّرَيَا فِي مِلَاءَتِهِ الفَجْرُ[٤]

يقول الباهلي في شرح هذا البيت: "ذوى وذأى، إذا جف وفيه بعض الرطوبة، والثرى صار لوّيًا يابسًا، وملاءته: بياض الصبح؛ يقول: طلعت الثريا عند الفجر، وهذا في وقت يَبس البقل بعد

---

١) الاستعارات التي نحيا بها :٢٣ .

٢) ديوان ذو الرمة : الباهلي ، ٢٣٦/١

٣) المصدر نفسه : الصفحة نفسها .

٤) المصدر نفسه ، ٥٦٢ .

النوروز"[١] كثيرًا ما يسبح الشاعر في مخيلته ثيابًا، ويلقيها على ما هو غير إنسان، ونجد هذا البيت قد جعل ذي الرمة للفجر ملاءة، وهو لا ملاءة له كما يقول الأصمعي.

لماذا قرن الشاعر لفظة "الملاءة" للفجر؟ وقد أكد النقاد أنّه ليس لأحدٍ من الشعراء مثل هذه الاستعارة، كما وصف هذه الاستعارة أبو عمرو أنّها من عجيب الاستعارات[٢]

إنّ هذه الاستعارة فعلاً تدلّ على تميزٍ ونباهةٍ وفطنة ذي الرُّمَّة في إتقان الأشكال وقرنها مع بعضها البعض. ونجد أنّ ذي الرُّمَّة في هذا البيت قد أطلّ علينا بشخصية الراصد الفلكي، وقام بجمع ما هو أرضي مع ما هو سمائي.

الفجر الذي وصفه ذو الرمة هو "ما يسمى بالفجر الصادق الذي يسميه الفلكيون "الفجر الفلكي"، وهو تشتت لأشعة الشمس في الغلاف الجوي"[٣]. أما هيئة الفجر الصادق، فهو البياض المعترض في الأفق الشرقي الذي يبدو دقيقًا ثم ينتشر ويتوسع[٤]. وهذا الفجر هو عكس الفجر الكاذب الذي يكون ذو بياض عمودي.

ووصف البياض المعترض، أي أنّ بياض الفجر يكون بطريقة مستطيلة في السماء، أما الفجر الكاذب فهو الذي يكون بطريقة عمودية في الأفق. ولكن ما هو الداعي الذي جعل ذي الرمة يصف هذا الفجر بأنه ذي "ملاءة"؟

---

١) ديوان ذو الرمة : الباهلي: ، ٥٦٢

٢) حلية المحاضرة في صناعة الشعر : ابي علي محمد بن الحسن المظفر الحاتمي، ت: جعفر الحاتمي ، دار الرشيد ، ١٣٦/١

٣) رسالة في تعيين وقت الإمساك للصوم ووقت صلاة الفجر : ابن الخياط الاكاني الحسني ، دار الكتب العلمية ، د.ط : ٦.

٤) ويكيبيديا : الفجر الصادق ، www.wikepdea.org

قد وظف الشاعر هذه اللفظة لأنّ "الملاءة غطاء رقيق من القماش، يفرش على السرير، لها شكل "مستطيل"، وهي إما منسوجة من القطن أي ذو لون أبيض، أو الكتان على وجه الخصوص لتغطية السرير"[١].

أي أنّ الملاءة هي قطعة من القماش تتخذ من المستطيل شكلًا لها، وأن لون الفجر الصادق المستطيل إنما يكون ذو لون أبيض، وأن القاسم المشترك ما بين الملاءة والفجر الصادق إنما هو (التغطية).

"فالفجر الصادق هو ذلك الضوء الأبيض الذي يبدأ بالظهور أفقِيًّا، ويلمح من جهة طلوع الشمس أكثر منه من الجهات المحيطة، ويبدأ ضوءه بالظهور يمنةً ويسرى، بحيث يبدأ منظر أفق الأرض بالظهور، فيبدأ الراصد بالتمييز بين الأرض والسماء، ويبدأ "الظلام الدامس" لحظتها بالانقشاع شيئًا فشيئًا، حتى تبدو معالم الأرض واضحةً فوق جميع الأفق الشرقي، وحينها يبدأ اللون الأبيض، ثم الأحمر بالظهور فوق كل الأفق حاجبًا لون الشفق البروجي (الفجر الكاذب)، ومنهياً له"[٢].

ما أنف ذكره لتوضيح القاسم المشترك بين المستعار والمستعار له، وهو التغطية؛ فملاءة الفجر تسوق الثريا أمامها بهذا المنظر، وتقوم بحجبها.

وان الاستعارة الآنفة الذكر جعلت مما هو غير ماديٍّ ماديًّا، بجعل ضوء الفجر جسمًا يُلمس، بل ويُفرش فرشًا ويُغطي؛ فالجانب الحسي المتمثل باللمس والرؤيا معًا قد تجسّد في هذا البيت، فأصبح للفجر ملاءة لها أبعاد وحجم وشكل.

---

١) ويكيبيديا : الفجر الصادق ، www.wikipedia.org

٢) مقال منشور على شبكة الاعلام العالمية : www.aljazeera.net.cdnampproged.org

صورة توضح الفجر الكاذب والفجر الصادق

١. يعمد ذو الرُّمَّة في وصف الفجر الى إخراجه من النمطية في الوصف و الذهاب به الى الفرادة و منطقة لم يطأها من قبله شاعر .

٢. جعل ذو الرُّمَّة من الاشكال المستطيلة مرجعية ذهنية في نتاج هذا البيت

٣. ان (الاشكال و الاحجام) هي المادة الاساسية التي بني عليها هذا البيت

٤. التناقض المتمظهر في هذا البيت هو بناء استعارة قطبيها متنافران مكانياً فالملاءة أرضية والفجر سمائي.

٥. الاستعارة تهدف الى تحويل ما هو غير فيزيائي الى شيء فيزيائي .

نخلص مما سبق أن الفرق بين البلاغة الحية والبلاغة الميتة يكمن بالآتي:

ت	البلاغة الحية	ت	البلاغة الميتة
١	تنتج عن الادراك المشترك لجميع البشر	١	تتداول ضمن النخبة من الشعراء وتصاغ بحرفية خاصة
٢	تتغير الاستعارة الحية بتغير الهدف والنية منها	٢	تهدف لأحداث أثر جمالي تقليدي لا أكثر
٣	ترتبط بالموقف الذي تقال فيه والنسق التصوري للأشخاص	٣	ترتبط بعلائق نحوية لتحقق جماليتها
٤	تُنتج بطريقة عفوية	٤	تُنتج عن طريق إعمال الفكر ، غير عفوية
٥	مرهونة بالنسق التصوري	٥	مرهونة بمرور الزمن عليها

ويتبين من هذه المقارنة أن الاستعارة الحية تعد بلاغة وظيفية متجددة ترتبط بالإدراك والنية والسياق، بينما تنتمي البلاغة الميتة إلى منظومة تقليدية تقوم على الزينة اللفظية والصنعة، مما يجعلها عرضة للتكرار وفقدان التأثير مع الزمن ، والاستعارة الحية تقع حسب النية والهدف و النسق التصوري للاستعارة عند كل فئة أما الاستعارة الحية تنتشر في العالم وتتنوع بتنوع النسق ألتصوري لكل مجتمع كتنوع لون بشرة الجنس البشري وهذه الاستعارة ليست بالضرورة أن تبقى حية بشكل مطلق لكن يمكن القول أنها في ديمومة واستمرارية في الحياة والموت بل إنها تولد بولادة المواقف اليومية وهي رهينة من ينتجها ورهينة النسق التصوري التي ولدت فيه وكان الأولى أن يسمى كتاب جورج لايكوف ومارك جونسون بالاستعارة التي تحيا بنا.