صورة الناقة في القصيدة الجاهلية
بين الوظيفة الشعرية وإنتاج الدلالة الرامزة

د. سعيد حسون العنبكي
كلية اللغات

١- المقدمة :

يفترض البحث إن القدرة على قراءة صورة الناقة في الخطاب الشعري الجاهلي قد أصابها كثير من النضج ، بسبب كثافة البحوث والدراسات التي تناولتها ، سواء أكانت تلك الدراسات مفردة لموضوع الناقة أم أنها درستها ضمن بحوث أخرى تناولت هذا الخطاب بعامة، وكان يمكن أن يتشكل من حصيلة هذه البحوث حشدٌ من الآراء والمواقف ، التي يفترض أنها أنضجت مقتربات مهمة في إجلاء صورة الناقة، ورسخت بعضاً من دلالاتها ، إلاّ أن استقراء بسيطاً لهذا الحشد من البحوث ، لا يشي إلاّ بخلاف هذه الغاية ، إذ تحولت صورة الناقة إلى تقليد غرضي لا حياة فيه ، وكان هذا الأمر هو الدافع لكتابة هذا البحث ، وتسليط الضوء على صورة الناقة ، كما بدت في كتابات النقاد والرواد العرب منذ مطلع القرن الماضي .. وقد وقف البحث عند هذه الآراء ، وحاول تصنيفها والكشف عن بعض من جوانب تأثيرها في تشويه صورة القصيدة العربية ، مثلما اعتمد البحث على كثير من الإشارات المهمة عند باحثين عديدين واستفاد منها ، ووجد فيها سبيلاً يحتاج إلى المناصرة والقبول ، وقد كشف الاستقراء أن أي تناول نقدي لا يمكن أن يكون مجدياً من دون أن تسنده النصوص الشعرية ، وهكذا بدا للباحث أن يبني موضوعه على وفق منهج يتناول بإيجاز البحوث والدراسات التي درست صورة الناقة في القصيدة الجاهلية ، وعرض سلبيات هذه

البحوث ، تمهيداً لإنضاج رؤية مناسبة لقراءة صورة الناقة ، وتجلياتها الأخرى في ضوء النصوص التي أخضعها الباحث للتأمل والدراسة .

إنَّ صورة الناقة في الخطاب الشعري الجاهلي كما أثبته البحث بدت صورة مراوغة لا تعطي نفسها بسهولة ، فهي عالم خصب وبواح بالدلالات الشعرية الكثيفة، شأنها في ذلك شأن كثير من صور الشعر الحديث المشبعة بالدلالة والرمز [١] .

وقد سلك الشاعر القديم مناحي عدة في التعبير عن دلالاته ومراميه من خلال صورة الناقة ، التي حمّلها كثيراً من مشاعره ، أو حنينه وفرحه وحزنه ، ولعل كشفاً أولياً لهذه المعاني يمكن أن نلمحه في صورة ناقة المتلمس الضَّبعي التي تعدُّ إنموذجاً فريداً لهذه الدلالات الغنية بالمشاعر والعواطف المختلفة [٢] ، ومثلها صورة ناقة المثقب العبدي " مطرقة القيون"، وناقة طرفة بن العبد " قنطرة الرومي"، والقائمة في ذلك تطول وتكبر ، إذ ما من صورة للناقة في الشعر الجاهلي ، إلاّ وهي قد تربعت على محور الأشياء الأثيرة عند أولئك الشعراء ، وهذا البحث سيتناول تجليات ذلك المحور ، وسيوجز قدر الامكان في عرض تلك الخطرات الفنية لصورة الناقة بعد أن يشير إلى ما فيها من دلالة ومعنى .

٢-صورة الناقة عند النقاد قديماً وحديثاً :

طرحت صورة الناقة الفنية ظلالاً واسعة في الخطاب الشعري الجاهلي ، مما جعلها تحتل مكانة مهمة في بحوث المتخصصين بالشعر ودراساتهم قديماً وحديثاً ، فدرسوها صورة فنية في ذاتها ، وفي علاقاتها بإنجازات القصيدة الأخرى ، لما بين صورتها وصور القصيدة الأخرى من تفاعل وتكامل . غير إن اللافت إن تلك الدراسات قد ميّزت بين شكلين من صور الناقة الفنية : الأول ارتبط بالمرجع الواقعي الذي يعكس طبيعة البيئة عموماً والصحراء بخاصة، فظهرت صورتها في هذا الميدان إنعكاساً لما

تثيره الصحراء من تداعيات تتصل بما في الناقة من قدرات ، تتجسد في صلابتها وممزوجة بمشاهد حيّة تناولت تجلياتها كلها ، بدءاً من شكلها الفيزيائي وملامحها البارزة لمحة بلمحة ، ومروراً بصورتها وهي مقرونة بحمار الوحش وأتنه، أو بالثور الوحشي والبقرة والنعامة ، والحيوانات الأخرى ولم تزد على ذلك [٣] .

أما الشكل الثاني : فقد حاول التعبير عن موقع الناقة في عموم بناء القصيدة، وقد افترض بعض أصحاب هذا الاتجاه أن الموقع الذي احتلته الناقة اتخذه الشعراء تقليداً إبداعياً عكسوا فيه رؤيتهم ، كل من موقعه ، أو بحسب تجاربهم الشعرية التي مروا فيها ، فعبّروا من خلال هذا المكون عن تفاصيلها ، وعناصرها وبواعثها التي تستدعي ظهور مكونات القصيدة الأخرى ، أو ظهورها أي الناقة نتيجة لظهور المكونات الأخرى [٤] .

٢-١- عند القدماء:

لقد شكل نص ابن قتيبة (ت ٢٩٦هـ) المشهور " وسمعت بعض أهل الأدب" [٥] الأساس لكثير من الأحكام التي صدر عنها كثير من النقاد والباحثين في تناولهم لقضية الرحلة، والناقة منتقدين في الغالب هذا الطرح ، ومقدمين في جانب آخر منه بعضاً من تصوراتهم لما في أحكام ابن قتيبة من قصور أو ريادية . فهذا الدكتور محمد مندور يجعل من توصيف ابن قتيبة مناسبة ليعلن أن الشاعر الجاهلي لم يكن له أي تأثير في صياغة هذا التقليد "وإنما هي تقاليد الشعر الجاهلي استمرت حيّة مسيطرة " [٦] .

وليس وكدنا أن نأتي على تفاصيل ما قيل بشأن شكل بناء القصيدة الجاهلية على وفق ما حدده ابن قتيبة من القدماء ، ولكن هذا التحديد كان كما يبدو مناسبة ، فتحت أمام القدماء أنفسهم والمحدثين كذلك لتأمل تلك المقاطع من " طلل ورحلة ومديح

" أو أغراض أخرى وعرضها على بساط البحث ، ثم الإندفاع ومحاولة التأصيل لها في بحوث مفردة ، كانت غاية بعضها الجمع والآخر كان مناسبة للتأمل في كل صور القصيدة ، فخضعت الرحلة لهذا التدقيق مثلما خضع الطلل كذلك [٧] .

وما يهمنا في هذا الجانب ما قيل عن رحلة الشاعر أو ناقته فقد ترك ابن قتيبة كما يبدو في نصه السابق صورة الناقة ومثلها الطلل حرتين من دون أن يعطي ملمحاً فنياً لكل منهما وذلك لخصوصية آراء ابن قتيبة تلك والتي تتصل أساساً بموضوع خاص ومحدد بنى عليه ابن قتيبة تصوره ، ألا وهو بناء قصيدة المديح التي تقتضي نوعاً من الخصوصية في إنتاج أبنيتها ، كما اقتضت نمط لبناء محدد[٨].

فضلاً عن أن التأكيد على تقليدية موضوعات الطلل والرحلة كما أثبتهما ابن قتيبة أو فهمها اللاحقون من القدماء والمعاصرين قد أفسد التناول لهما وحرف دلالتيهما ومعنييهما ، ومن ثم فسح ذلك المجال لهيمنة الصورة الشكلية على النص ، حتى بدت صورتا الطلل والناقة حركتين تقليديتين في نظام شعري وقيمي محدد [٩] ، مما دفع ذلك أحد الباحثين إلى القول " أن التأثير الأولي لآراء ابن قتيبة في توصيف البناء الشعري الجاهلي ، يكشف عن فساد في تصور ابن قتيبة ، وهو تصور مشوه لوجود مقدمة كلية للقصيدة الجاهلية " [١٠] .

ومع شيوع هذا المنحى في تناول قضية الناقة أو الرحلة في النص الجاهلي واتجاهاته الخطيرة في وصفها بالتقليدية ، فإن تناول صورة الناقة في النص الجاهلي قد أفسدها منحى شكلي آخر ، بل لعله كاد يشكل الوجه الآخر لهذا التقليد ، ألا وهو باب المعاني في الشعر القديم، وكان هذا الأمر كما يرى أحد الباحثين . ولا يزال . يشكل " أمراً له خطره في حياة الشعر ، إذ كان همّ القدماء في النص على من فتح واحداً من هذه الأبواب هماً مشروعاً وأميناً"[١١] . بل أن الأمر كله دفع بالقدماء إلى مواصلة

البحث لمعرفة اول من اصّل هذا المعنى، او داك وسما به غرضا اصيلا في القصيدة العربية ، ونجم عن ذلك أنهم أطالوا في بحثهم لتسجيل أو صياغة ملامح الإجادة في كل معنى ، فامرؤ القيس على سبيل المثال جعلوه قد سبق العرب إلى أشياء أبتدعها واستحسنها العرب .. منها " استيقاف صحبه ، والبكاء ، ورقة النسيب، وتشبيه النساء بالظباء والبيض " [١٢] ، وان الناس قد قالوا في الطيف والخيال ، غير أن قيس بن الخطيم قد سبقهم إلى معنى كل الناس عيال عليه [١٣] . وكذلك الشأن فيما يتصل بالخمرة التي فتح معانيها عمرو بن كلثوم وسوى ذلك الشيء الكثير ، ولم يستثني القدماء الناقة من هذه الريادة التي فتح القول فيها بلا شك امرؤ القيس ، بحكم ريادته ، غير أن الثابت هو إجماعهم على أن من أجاد في وصفها " هو طرفة بن العبد ، وأوس بن حجر ، وكعب بن زهير، والشماخ ، فضلاً عن أن أكثر القدماء يجيد وصفها لأنها مراكبهم " [١٤] .

وكان من خطورة هذا المنحى في تحديد ملامح الإجادة في كل معنى من معاني النص ، إن كان تناولهم لتلك المعاني ، وهي معزولة عن جسد النص الشعري، مما أفقدها كثيراً من دلالاتها في سياقها الشعري ، فضلاً عن التعمية على وظيفتها الشعرية ، وهذا الأمر كان منهجاً خطيراً ضاعف في تقطيع أوصال القصيدة الجاهلية ، إذ منيت صورة الرحلة والناقة عموماً بنصيب كبير من ذلك ، فكان أن أثار إعجاب القدماء بمعاني الشعر التي خصوا بها نوقهم وأسبغوا عليها هالة من الأهمية تفوق ما كان من الممكن أن يفتشوا فيها عن الدلالات الشعرية التي لا يشك أحد أنها تمثل جوهر الشعر ، فأفردوا القول في سنامها ونشاطها وأفانين سيرها والحصى المتطاير منه ، كما اهتموا كثيراً بوصف أشكال معرس الناقة وتجلياته ، ونسوعها وصوتها ... الخ ، وهي أوصاف لا شك تدهش الدارسين ، وكان الأستاذ الدكتور وهب رومية أميناً في تسجيل هذه المعاني ، وتقليب معانيها بما عهد من نظرات ثاقبة [١٥] .

وفي هذا السياق تُعدُّ التفاتة الجاحظ الذي تحدث عن دلالات بعض من قصص الحيوان في معرض بناء صورة الناقة في القصيدة العربية ملمحاً مهماً ، ورياديا في نظرة القدماء إلى صورة الناقة ، إذ وجد الجاحظ أن بعض تلك الدلالات، تنم عن توجيه الذات الشاعرة لمسارات تلك القصص ونهاياتها وبما يحقق الوظيفة الشعرية التي اقتضت بروزها في النص ، إذ يقول الجاحظ "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثية أو موعظة أن تكون الكلاب التي تقتل بقر الوحش ، وإذا كان الشعر مديحاً ، وقال : كأن ناقتي بقرة من ضمنها كذا أن تكون الكلاب هي المقتولة ، ليس على أن ذلك حكاية عن قصة بعينها ، ولكن الثيران ربما جرحت الكلاب وربما قتلتها ، وأما في أكثر ذلك فأنها تكون هي المصابة والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم "[١٦] .

إن الجاحظ الذي صاغ فكرته بأسلوبه المعهود في حصر مقصديته الواضحة ، قد حرص على أن تكون ملاحظته في غائية الدلالة الشعرية لهذه القصص ، فوجدها مستمدة من الشاعر ، الذي يتحكم في دلالاتها ، ونافياً أن تكون تلك الدلالة التي تأملها في قصة الثور . التي تنتهي بمقتله ، إذا كانت القصيدة في الرثاء وتنتهي بنجاته في سائر الأغراض الأخرى . مستمدة من " حكاية ما " ، وهو أمر لم ينتبه إليه الدارسون الذين تعلقوا بملاحظة الجاحظ ، وسعوا إلى تأييد منهجهم في تفسير كل مقاطع القصيدة على وفق المنهج الأسطوري أو الرمزي، مع ما بينهما من تشابك ، كما سنرى عند تحديد ملامح صورة الناقة ووظيفتها عند المحدثين .

وبذلك نستطيع القول باطمئنان ، أن ملامح صورة الناقة التي شخّصها القدماء وعلى رأسهم ابن قتيبة في مقطعه المشهور ، وتابعه ابن رشيق قد فتح الباب لتفسير مقاطع القصيدة على وفق صيغة موضوعية يتقاسمها التقليد والرتابة ، فضلاً عن صورتها الممسوخة التي تحوّل القصيدة برمتها من محرابها الفني المتفجر " برهبة الخشوع ، والحرم المقدس إلى جماعة المتسولين وسوق الرقيق والنخاسة " كما وصف

ذلك أحد الباحثين [١٧] ، الذي وجد في تشخيص ابن قتيبة " يصدق على عدد من القصائد ولكنه عدد قليل أو قليل جداً كما إن المدحة في الشعر العربي لم تكن كما تصور ابن قتيبة معرضاً لبهلوانية الشعراء ، ولا مسرحاً لإبتكاراتهم وتجاربهم في فن التسول والاستجداء " [١٨] .

ثم كان شغف القدماء بتفاصيل المعاني الجزئية للنصوص هو الآخر قد أضاف نوعاً من العتمة على صورة الناقة وجعلها لا تتميز بوظيفتها الشعرية المستمدة من مقصدية الشاعر وطبيعة بناء النص الشعري المتفرد بسياقه العام وآليات بنائه المستمدة من طبيعة اللغة القائم على الغموض والوضوح ، وعندها صارت صورة الناقة لا تتجاوز أكثر من " ذريعة إلى وصف حيوان الصحراء من حمار وثور ونعامة وظليم ، وكأن الناقة ليس لها وجود مستقل ، وإنما أصبحت بحكم البيئة والملازمة موجوداً من موجودات الصحراء ، أو رمزاً لموجودات الصحراء يثير ذكرها حديث الموجودات الأخرى التي يعنى الشعراء بأوصافها " [١٩] . ونستطيع أن نقول الشيء ذاته بشأن احتفاء القدماء بالمعاني الجزئية وأساليب الشعراء في نماذجها .

٢-٢- عند المحدثين :

أما المحدثون فكانت لهم فرضيات مختلفة في تناول صورة الناقة أو الرحلة في عموم الخطاب الشعري الجاهلي ، وهذه الفرضيات كما نرى لم تكن بعيدة عن آراء القدماء ، بل لعل من الأصوب أن نقول فيها ، أنها كانت تجسيداً لآراء القدماء ، على وفق المحاور التي طرحناها سابقاً، ما عدا مجموعة من الباحثين ، التي انطلقت في معالجاتها من أسس واضحة مستمدة من طبيعة العمل الشعري ذاته ، وآليات تشكله ، وحرصوا على أن تتناول الظاهرة بنماذجها العامة ، وإنجازاتها الخاصة ، في إطار أن

القصيدة هي أولاً ظاهرة فنية ، وليست أخباراً تأريخية مجردة، أو معطيات حياتية ، أو نظرات خاصة للذات من قضايا كونية شاملة ، أثارت الإنسان قديماً وحديثاً [٢٠] .

وفي هذا الإطار لا نعوّل كثيراً على ما جاء في فرضيات المحدثين ، ولعل الأصوب أن نقول أن ما يعنينا منها هو ما يمكن أن يساعد على تلمس الطريق لمعالجة صورة الناقة ، ودلالتها الفنية في النص ، ليس بوصفها موضوعاً أو مفردة من مفردات التقليد الشعري [٢١]، وإنما كونها بنية لها دلالتها الفنية ووظائفها في عالم الخطاب الشعري الجاهلي ، ومن هذا المنطلق يكون عرضنا لأبرز فرضيات المحدثين في تعاملهم مع صورة الناقة إغناءً وتوسعاً في الدلالة على وظيفتها الشعرية، وليس لأن تلك الفرضيات ، أو المقتربات ، بما فيها من تصورات قد تميزت في طبيعة تعاملها ، وطرق معالجتها للناقة ، ولكن لأنها أخفقت في تطبيق تلك المقتربات بعد أن توهمت أن الخطاب الشعري الجاهلي ليس أكثر من مجموعة من الوحدات المعزولة والمختلفة ، التي تفتقد حسب هذا التصور إلى خاصية الترابط والوحدة ، بسبب ما يدعونه باستقلال عناصر القصيدة الموضوعاتية وتباين قضاياها. وقد شكلت هذه الآراء منطلقات عدد لا يستهان به من الدراسات والبحوث ، التي ظهرت منذ منتصف القرن الماضي وحتى يومنا هذا ، ولعل الملمح الأبرز الذي اختطته هذه الدراسات ، أنها حاولت أن تعطي لدارسي الشعر الجاهلي ملامح مادة وصفية حول دوافع ظهور صورة الناقة في القصيدة، انسجاماً مع تأثير البيئة من جهة ، وواقعية صورة الناقة بوصفها ناموساً من نواميس الحياة الجاهلية وشريكة العربي في حسراته وأحزانه [٢٢] .

غير أن ذلك لم يشفع لهذه الدراسات ، لأنها ظلت تعلن عن تشبثها الطاغي بنظرية تعدد موضوعات القصيدة الجاهلية ، وافتقارها إلى الوحدة الموضوعية ، ولعله من الإنصاف القول إن التحدي الأكبر الذي ظل يواجه هذا النمط من الدراسات هو " في القدرة على الكشف عن مكامن قوة الجهد الإبداعي ، أو إخفاقه في عملية اختيار

اللوحات ، وتشكيل تفاصيلها الداخلية، ومنحها القدرة على تهيئة المناخ النفسي الموحد والمؤهل لقبول المحور الموضوعي " [٢٣] . وهذا المنزع الطاغي كما نظن يشي بنوع من الموضوعية المقبولة ، لكنه لا يكون مقبولاً إلاّ إذا أحسن في أحكام الموازنة ، التي تربط النص الجاهلي بعالم الشعر الساحر ، وتأخذ من وظائفه ودلالاته وسياقه ما يساعد النظرية النقدية على فهم النص وإضاءته ، إذ أن كل وصف تأريخي لا ينطلق من شفرات اللغة وتداولياتها السياقية في التعبير والإضاءة لا يعدو أن يكون ضرباً من التأويل .

أما أصحاب الفرضية الثانية التي وجدت في صورة الناقة رمزاً أسطورياً ، لا يتعدى كونه بقايا ارتدادات لحكايات بعينها ، تتصل ببقايا ديانات قديمة ، انتقلت إلى ميدان الشعر من أوسع أبوابه ، لاسيما أن تلك الدراسات حاولت منذ البدء توطيد تلك العلاقة بين الأدب والأسطورة ، وعدتهما لفظتين لمعنى واحد .. وفي هذه الدراسات كان التركيز على أشده منصباً في الصورة التي تجلت في الناقة ، عبر أبيات ، أو مقاطع مجتزئة من القصيدة ، وفيها نلمح أن الناقة ، وما ارتبط بها من تشبيهات أخرى مثل الثور الوحشي أو الحمار والبقرة والحيوانات الأخرى لم تعد صوراً واقعية، وإنما هي إنعكاس لصورتها في السماء ، أو في أطوار سحيقة من عمر البشرية ، منطلقين من كون الناقة تمثل ارتداداً أميناً لفكرة الأمومة ، عندما حاولوا إسقاط صورة ناقة صالح كما يرويها القرآن الكريم على الناقة [٢٤] .

وعلى نحو أكثر غرابة بدا أن الناقة ، التي ركبها الشاعر الجاهلي وربطه بها أواصر عميقة من الألفة والمودة موجود مثلها في السماء ، والشأن ذاته فيما يتصل بالثور والصيادين وكلابهم [٢٥] .

أما الدكتور علي البطل فقد وجد أن الشاعر إنما يشبه ناقته بالثور إحياءً لتجليات الإله القمر ، الذي ثبت للبطل أن العرب القدماء قد عبدوه ، واتخذوا الثور رمزاً

له ومثلاً لهذا الإله . أما البقرة التي قرنت الناقة بها فلا تبتعد كثيراً عن الإله الشمس المعبود عند القدماء [٢٦]. ويرى أحد أصحاب هذا الاتجاه أن الرحلة في القصيدة الجاهلية لا يقدم عليها الشاعر الجاهلي إلاّ إضطراراً بعد رحيل المرأة التي أحبها، ثم يضيف أن هذه المرأة ليست مثل غيرها من النساء ، وأن ما نلمحه من حديث للشعراء في قصائدهم عنها لا يعدو أن يكون حديثاً عن معبودة قديمة ، تتخذ المرأة رمزاً لها ، ويرى أن تلك المعبودة ، هي الشمس تلك الالاهة التي كان يتعبدها أكثر الجاهليين [٢٧] .

أما الدكتور أحمد كمال زكي فيرى أن كلاب الصائد التي تظهر في قصص الحيوان ، التي يقرن الشاعر ناقته بها ، هي الأخرى من بقايا أسطورية وقد وظفها الشعراء في قصائدهم؛ لأنهم يزيدون التلميح إلى ما سيؤول إليه مصير الخصوم الذين كثيراً ما شبهوا بالكلاب في قصائد الهجاء ، وأن القصة برمتها إشارة إلى مرحلة من مراحل تقديس الحيوانات ، وتحديداً إلى لعنة المصريين القدماء للكلب ، عندما نهش جُثة إيبيس ، العجل الطوطم ، إذ تسامع العرب ذلك ، وثبت لهم أن الكلاب النجوم لا تستطيع أن تنال من الثور النجم [٢٨] .

ولعل أكثر هذه الأساطير التي قرنت بها الناقة غرابة هي تلك التي أثبتها الدكتور مصطفى الشوري عندما تصور أن العرب تصوروا السماء ناقة وتصوروا مطرها حليباً ... ثم يعقد مقارنة بين هذا التصور وتصور المصريين القدماء لها[٢٩] .

وقد كان أستاذنا الدكتور المرحوم عبد الجبار المطلبي أكثر وضوحاً من أصحاب هذا الاتجاه الذي قرن أصحابه الناقة بالثور الوحشي الأسطورة ، ولعله من الإنصاف القول أن ملاحظات الدكتور المطلبي قد حرّ ف فهمها وهو إستنتاج صحيح؛ ذلك لأن الدكتور المرحوم المطلبي قد تحدث عن قصة الثور الوحشي حديثاً صافياً ، كما كنا نسمعه ونتأمله ونحن على مقاعد الدراسة في كلية الآداب في السنوات ١٩٧١

و٧٢ وما تلاها ، فضلاً عما كان قد أثبته في كتابه من تحديد صريح لذلك . فهو لم يعلن اقتران الناقة بهذا الحيوان ، إنما حاول تفسير ظهور صورة الحيوان في القصيدة الجاهلية ، إذ نص صراحة على أن بعضاً من مظاهر صورة الثور في الأدب الجاهلي لا يعني انتقال الديانة القديمة المتصلة بالثور إلى العرب الجاهليين ، والشأن ذاته في بعض ملامح صورة الاستسقاء عندهم ، ولاسيما إذا انحبس المطر ، ذاكراً ما كانوا يفعلونه في تعليق حطب السلع والعشر في أذناب البقر ، ثم يضرمون فيها النار وهم يصعدون بهذا البقر إلى الجبل ، فيمطرون ، إذ وجد المطلبي أنها طقوس قديمة تكشف عن قوة تحكم هذه الطقوس في السحب [٣٠] ، فيما يراها الدكتور وهب رومية نوعاً من السحر التشاكلي " [٣١] .

مما تقدم لاحظنا كيف أن أصحاب الاتجاه الأسطوري قد عمدوا عن قصد أو عن غير قصد على تعمية صورة الناقة ، فضلاً عن تقطيع أوصال القصيدة العربية شأنهم شأن صنيع ما سمعه ابن قتيبة عنها ، فقد جعلوا الأسطورة غاية في تناولهم للقصيدة الجاهلية لا وسيلة لفهمها ، فأضروا بعالم القصيدة الجاهلية الداخلي ، ولم يزيدوا الدارسين لها وعياً بعالمها الداخلي ، ولا ببنائها الرمزي الجمالي وموازاتها للعالم المحيط بها [٣٢] .

إن على الدارس للقصيدة الجاهلية أن يدقق النظر برسومها ، محاولاً تفسير أو تأويل دلالتها في ضوء سياقها الذي جاءت فيه ، فالشاعر الجاهلي كما أسلفنا لم يكن متعلماً في ميدان الشعر ، إنما كان معلماً . ولا شيء يمكن أن يكسب أية محاولة جادة لفهم هذا الشعر أكثر من قبوله كما هو، ومحاولته فهمه بأناة وروية لا الاعتساف وركوب أساليب تظهر عليها جلياً نزعة الالتواء بالنصوص وتوجيهها وجهة بعيدة تفقد سماتها الفنية الدالة .

٣- صورة الناقة بين الوظيفة الشعرية وإنتاج الدلالة :

ليس صحيحاً أن للناقة أو الرحلة في النص الجاهلي مكانة جوهرية ، كما أنه أشبه بالباطل عينه أن يكون للطلل مكانة جوهرية أخرى في كل الخطاب الشعري الجاهلي ، وأن مثل هذه الفرضيات / المكانة الجوهرية ، البنية المولدة / لا تنل خطورة إذا ما قورنت بمثيلاتها من الاتجاهات ، التي أسلفنا القول فيها ، والتي أقل ما توصف به أنها سحبت القصيدة العربية من ميدانها الحقيقي ، الذي يمكن أن تقرأ فيه ، وهو ميدان الفن أو الشعرية ، اللتين صنفت تلك القصيدة في ضوء معطياتهما ، بوصفها جنساً أدبياً شعرياً ، وليست أسطورة أو حكاية تروى فصولها على غرار الحكايات الخرافية ، أو الأساطير ، إذ يتخذ الشاعر تبعاً لذلك لكل من فصول قصيدته، من طلل أو رحلة وظيفة ما تلزمه ترتيب كلاً منهما ، على وفق الرؤيا العميقة التي تجسدها القصيدة [٣٣] .

إن النظريات والاتجاهات الحديثة ، كما يبدو جعلت من النص القديم ميداناً اختبارياً لتطبيق تلك النظريات ، التي أبسط ما يقال عنها أنها استمدت من خارج مجال الشعر ، وإن كانت تلتقي معه في جانب من حركة الفنون عموماً ، ولذا فأن أية محاولة لفصل الشعر الجاهلي عن محيطه الشعري وعن حيازته على كل مقومات الشعرية التي شخصها النقد العربي القديم لا يمكن أن يكتب لها النجاح والثبوت [٣٤] .

فالقصيدة الجاهلية بوصفها نصاً شعرياً إبداعياً لا تجسد بنية معزولة ، أو خاصة بها ، ومن ثم ليس الجزم بخضوع تلك البنية لآلية أو رسوم مغرقة في التقليد والرتابة إلاّ وسيلة من الوسائل التي وضع من ضمن أهدافها مصادره شرعية إنتماء القصيدة الجاهلية إلى عالم الفن الرحيب وللشعرية ، سواء أكانت تلك الشعرية عالمية كما يحلو لبعضهم تسميتها ، أم عربية ، فعالم الشعر أو عالم الشعرية واحدة لدى الأمم جميعها قديماً وحديثاً ، وكانت إشارة عبد القاهر الجرجاني واضحة في ميدانها عندما

آثر على أن لا يفصل في ذهنه بين أنواع الفنون المختلفة مثل النقش والتصوير والصياغة ، وحرفة النجارة ، فهذه الفنون معظمها ، ومن بينها فن الشعر تلتقي في مفهوم واسع ، هو مفهوم الفن ، وأن قواعده هي القواعد المتمثلة في الفنون جميعها.

٣-١ إنتاج الدلالة الشعرية :

لقد كانت القصيدة الجاهلية شكلاً لغوياً فنياً تستمد نموها من دلالات صورها، جزئية ، كانت أو مركبة ، أو مشهداً متكاملاً ، أو حدثاً يقترب من ملامح القصص ، كما هو الشأن في صورة الناقة ، وأن هذه الصور في القصيدة ينبغي أن تدرس بوصفها أشكالاً لغوية مشحونة بالدلالة الشعرية ، لأن " الصورة في القصيدة تبدو ذات علاقة بالعاطفة المنضوية في القصيدة"[٣٥]. لذا فإن أية رؤية للقصيدة ينبغي لها أن *تتفحص* الطريقة التي تعمل بها صورها، فإن ذلك يلقي الضوء على طريقة تشكل المعنى في النص ، وعلى كيفية فهمه . فالقصيدة ليست رسوماً أو أغراضاً لا تمثل إلاّ باعثها الاجتماعي والبيئي ، نعم أن القصيدة الجاهلية استمدت كثيراً من صورها من طبيعة الحياة الاجتماعية والثقافية في المجتمع الجاهلي ، ولكنها ليست دائماً ، أو في كل الأحوال تمثل هذا الواقع ، أو أنها صورة مشوهة عنه ، فللشعر عالمه الخيالي الخاص ، إذ إن الطابع الخيالي الذي تتسم به النصوص الأدبية يدفعها " إلى فقدان ضمان الواقع بوصفه محكاً " [٣٦] .

إن صورة الناقة والرحلة عموماً في القصيدة الجاهلية في ضوء العرض الذي قدّمناه لا تخلو من معنى أو دلالة ، ويجب هنا أن نفرق بين الدلالة والمعنى لصورة الناقة ، ووظيفتها الشعرية ، إن الوظيفة الشعرية للناقة تشي بالوسيلة، أو الوساطة ، وهذا يجعلها أقرب إلى الرتابة والنمطية منها إلى طبيعة الصورة في القصيدة، التي تعمل على وفق ما تعمل به الصور في القصائد ، انطلاقاً من كون

هذه الصور تعيش ضمن علاقات وأن عاطفة الشاعر تكمن في هذه الصور أو بينها [٣٧] .

إن استقراء الشعر الجاهلي لا يظهر فرقاً في استعمال الشاعر الجاهلي للصور الشعرية عن غيره من الشعراء قديماً وحديثاً بل أن ثمة من يرى إن الصور عند الشاعر الجاهلي لا تعمل دائماً بالطريق المباشر ، الذي يتوسل إليه عبر علاقات الربط والتشبيه بل أن كثيراً من تلك العلاقات تبدو خفية وأحياناً مموهة بسبب طبيعة الإلقاء الشفهي للشعر ، فالصورة أية صورة شعرية هي ميدان الشاعر في إنتاج الدلالة ، والقصيدة بصورها تشكل رسالة كلية دالة ، وتفعل صورها المكونة لها بطرق يمكن كشفها عندما تكون مجسدة لطريقة فردية للشاعر في معاينة الواقع، وصورة للعالم في لحظة الخلق في وعي الشاعر ، وينبغي أن لا تدرس هذه الصور بصورة منعزلة ، أو بصورة تتابعية بل بما هي صورة ضمن حزمة من العلاقات ، وهكذا فإن صورة الناقة لا ينبغي عدّها حلقة وسطى في سوى نمو القصيدة وتطورها، أو هي وسيلة أو واسطة للرحيل إلى الممدوح ، أو إلى الحبيبة المفارقة ، إن هذا التصور خاطىء ويمكن لأية دراسة إحصائية بسيطة أن تفنده .

ثم إن دراسات المعنى والدلالة والتأويل قديمة في الموروث العربي القديم ، فسيبويه (ت١٨٠هـ) ، الذي كان رائداً في ذلك يقول في باب ما يحتمل الشعراء ، وليس شيء يضطرون إليه إلاّ وهم يحاولون به وجهاً " [٣٨] .

ويقصد في ذلك وجهاً من المعنى والدلالة ، أما عبارة الجاحظ التي تحدث فيها عن علاقة الرثاء بمقتل الثور الوحشي في القصيدة الجاهلية ، فتعد إشارة مبكرة للتأويل بالدلالة ، وقد عدَّ بعضهم إشارة الجاحظ هذه حيازة لتأويل القصيدة الجاهلية بالرمز [٣٩] .

وقد أدرك عبد القاهر الجرجاني أهمية الدلالة أو التأويل الإبداعي الذي يلجأ إليه الشاعر للدلالة على مقاصده النفسية في الكلام . فهو يربط بين السطح الخارجي معنى النص الظاهر والدلالة المنتجة منه ، ولكنه يجعل السطح الخارجي يتكيف بحسب تكيف الدلالة النفسية (٤٠).

فلكل عمل فني في ضوء وجهة نظر عبد القاهر سطح هو ما يسمى بالسطح الجمالي، وهو المقصود بالصورة الأولى ، ووراء هذا السطح شيء يفهم أو يحس ، وهو المقصود بالصورة الثانية (٤١) .

والدلالة التي نعنيها هي المعنى الحامل لعاطفة الشاعر أو انفعاله ، لأن كل شيء في الشعر يمكن أن نعرفه يجب أن يوجد ضمن علاقة ، ويصدق ذلك على كل شعور يمكن أن نشعر به " (٤٢) .

وقد يكون من المناسب أن نتناول النصوص الشعرية بحثاً عن دلالات صورة الناقة في تلك النصوص لا بوصفها غرضاً أو تقليداً نمطياً ، وإنما بوصفها صورة شعرية لها موقعها في القصيدة ، وهي لا تهدف إلى أن تكون جميلة بل أن عملها هو أن تكون صورة في قصائد ، وأن تؤدي ما تؤديه الصور في القصائد . وسنشير خلال ذلك إلى أهمية فهم الدلالات المنتجة لصور الناقة ؛ لأن فهم هذه الدلالات أهم بكثير من الموضوعات المجردة التي لصقت بالناقة ، وشكلت منها غرضاً ، سواء انبثق من مدلولات موضوعية أو بصفته شكلاً فنياً أنضجه وساقه إلى القصيدة العرف والتقليد الشعريان ؛ ذلك لأن ترسيخ العادات في الغالب بين الناس يجعلهم يعيشون فيها بشكل لا شعوري (٤٣) .

٣-١-١ دلالة رحلة المعرفة والوعي والاكتشاف :

يظهر الاستقراء لنصوص من الشعر الجاهلي احتفل فيها الشعراء برسم صورة فنية للناقة . إن الشعراء تجاوزا في صورهم الشكل السطحي الذي بنوه لنوقهم أو لرحلتهم ، وإن كان هذا المستوى يبدو أكثر صور القصيدة الجاهلية جمالية واحتفاء بأوصاف الناقة ، وكان ديدن الشعراء من رسم أوصاف الناقة أو تجلياتها في الظهور أو الرحيل على مستوى البناء ، هو للتعبير عن مستوى الدلالة والرؤيا النصية لكل ذات ، داخل عالم النص ، وتحديداً ذات الشاعر، ويبدو أن هذا المستوى من التعبير لم يكن ناجماً من فراغ سواء أكان على صعيد الرؤيا ، أم على صعيد التعبير الجمالي والشعري ، فالذات الشعرية الجاهلية تتخذ من كل أشياء الحياة مادتها لصنع تجربتها ، وكانت آلية عرض هذه التجارب تختلف من شاعر إلى آخر ، وهي في الأعم الأغلب تتوزع بين التعبير الدال الدقيق أو الوصف العام . فأما الملمح الأول فيتجسد في عرض الموضوع ليس عن طريق الوصف العام، بل عن طريق التمثيل ، أو الصورة الجزئية والمركبة ، أو إقتباس صورة أو مشهد ،أو جزء من شخصية ، أو ذات معينة لتحل محل الموضوع ، وتشير إليه . ويصدق ذلك على ذوات قصص الحيوان التي نجدها مبثوثة في القصيدة ضمن أسلوب تداعي الأفكار ، لاسيما خلال رسم صورة الناقة . وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشاعر ، وهو يورد كلماته في تلك الصور أو المشاهد للدلالة على أشيائه فإن هذه الأشياء لا تكون . عند رؤية الشاعر لها . منفصلة عن شخصيته ، فهي ليست أشياءً رؤيت في براءة الرؤيا دون أن تلامسها عواطف الشاعر ، وهذا من الأهمية بمكان ، لأن الشاعر "يتوجه نحو أشياء العالم ليكتشفها ، وبذا فهو يكتشف نفسه ، وهو ينظر إليها " [٤٤] . ويصدق هذا الأمر على صورة الناقة وما يتصل بها ضمن مشاهد ، وصور الحيوانات الأخرى .

ففي قصيدة امرىء القيس التي يقول فيها [٤٥] :

١- أرانا موضعين لأمر غيب ، نسحر بالطعام ، وبالشراب

٢ عصـــافيرٌ ، وذُبـــانٌ ، ودودٌ ، ـــرأُ مـــن مُجَلَّحـــةِ الـــذِّئابِ
٣ وكـلُّ مكـارمِ الأخـلاق صـارت إليـــهِ همتـــي ، وبـــهِ اكتســـابي
٤ فـبعضَ اللَّـومِ عـاذلتي فـإني ســـتكفيني التجـــاربُ ، وانتســـابي
٥ -إلـى عِـرق الثـرى وشـجت عُروقـي وهـــذا المـــوتُ يُســـلبني شـــبابي
٦ -ونفسي، سوفَ يسلبُها ، وجرمي ، فيلْحقُنـــي ، وشـــيكاً ، بـــالترابِ
٧ -أَلَـمْ أنـض المطـيَّ بكـل خـرقٍ ـــقُ الطـــولِ ، لمّـــاع الســـرابِ
٨ وأركـبُ فـي اللّهـامِ المَجْـر ، حتـى أنـــالَ مآكـــلَ القُحـــم الرّغـــابِ
٩ وقـد طوّقـتُ فـي الآفـاقِ ، حتـى ضـــيتُ ، مـــن الغنيمـــةِ ، بالإيـــابِ
١٠ أبعْدَ الحارثِ الملكِ ، بن عمرو ـــدَ الخيْـــر حُجـــرٌ ، ذي القبـــابِ
١١ -أرجـى ، مـن صُـروفِ الـدهر لينـاً لـــم تغفُـــل عـــن الصُـــمِّ الهضـــابِ
١٢ -وأعلـمُ أننـي ، عمـا قريـب ، سأنْشَـبُ فـي شـبا ظفـر ونـابِ
١٣ كمـا لاقـى أبـي حُجْـر ، وجَـدِّي ولا أنســـى قتـــيلاً بـــالكُلابِ

نجد صورة فريدة للرحلة ، وهي الصورة التي أهملت دلالتها عند معظم الدارسين إذ ما من شك أن قصيدة امرىء القيس هي قصيدة ذاتية ، تعكس تجربة فردية ، وموقفاً من الحياة والموت ، ومع أن الشاعر يستبطن الموت منذ الحركة الأولى للقصيدة ، وهي نقطة الإنطلاق إذ بدأ قراره الشعري ، فأن الحركة الأخيرة للقصيدة تعد رجوعاً إلى القرار ذاته ، عندما تنفجر القصيدة في خاتمتها بشمولية الموت وحتميته .

إنَّ اللافت في القصيدة ، وهو ما يعنينا هنا أنها تتحدث عن الرحلة بصور مكثفة مشبعة بالدلالة ، ليس بدافع إرواء الإحساس بالحيوية والتوحد بالآخر أو بالطبيعة أو لإعطائنا فكرة عن الناقة ، إنما لإجلاء حالة وجدانية في أوج ذروتها و اشتعالها، وتتجسد في عدم جدوى الحيوية أو الفعل الموصل إلى القوة والامتلاء والتجربة ، وهي الدلالة الأكثر لصوقاً بالناقة خاصة ، وبالرحلة عامة ، ومن اللافت أيضاً أن هذه

الدلالة ، وهي بالتأكيد دلالة تؤشر دلالة جوهرية للرحلة تتمثل في إنتاج الدلالة الشعرية . فامرؤ القيس ، كما هو معروف عنه ، قد فتح كثيراً من أبواب ومعاني الشعر ، ولحقه إليها الشعراء من بعده ، فإن دلالة صورة الناقة هنا في هذه القصيدة تحديداً لا تتجاوز دلالة رحلة المعرفة في الحياة ، أو بصيغة أخرى هي الرحلة التي تتأطر بهدف الإثراء من معاني الحياة الكثيرة ، وإن الرحلة هي رحلة الوعي والاكتشاف، وهي رحلة التجارب إذ يشير إلى ذلك صراحةً في البيت الرابع :

فبعضٌ اللومَ عاذلتي فاني ستكفيني التجاربُ وانتسابي

ثم يكشف بصيغة الاستفهام الإنكاري عن طبيعة تلك التجارب أو المعارف المستمدة من رحلة المعرفة ، التي جاءت في البيت السابع وما تلاها :

مْ أنضِ المطيَّ بكلِ خرقٍ أمقُّ الطول ، لماع السراب
أركبْ في اللّهام المَجْر ، حتى سالُ مآكل القُحم الرّغاب
وقد طوقت في الآفاقِ ، حتى ضيتُ من الغنيمةِ بالإيابِ

في الأبيات الثلاثة ثلاث صور ترتبط بعلاقات وثيقة جميعها تشير إلى زمن الامتلاء والحيوية المجنية من الرحلة على ناقة أهزلها السفر ، وهي دؤوب السير بكل فلاة منخرقة طويلة ، واللافت أن اللفظين أمق والطول وهما بمعنى الطول أضيف أحدها إلى الآخر لاختلاف اللفظين ، وأراد المبالغة كذلك تأتي لمحة / لماع السراب تكثيفاً لدلالة طول الرحلة ومصاعبها، إذ تتساوى فيها الأشياء بالطول ، وشدة الحر فكأنه هو يلمع ويضطرب . أما الصورتان الأخريتان / الجيش اللهام المجر / والتطواف المتكرر في الآفاق وغنيمة الإياب ، فهي جميعها تكثيف لرحلة المعرفة الشاقة ، التي في مقدمة دوافعها هو البحث عن معنى الحياة تحديداً ، وهي لا تعني أنها لم تثمر ، أو إنها بلا جدوى ؛ لأنها انتهت بالرغبة الجامحة بغنيمة العودة والإياب وإنما لأن رحلة

المعرفة هكذا لم تستطع أن توقف حس الموت أو إدراك حس الموت الجامح . وهنا لا يمكن أن نتلمس دلالة لرحلة الشاعر أو ما يتصل بها من معنى من دون أن نستذكر تلك الدلالة الطاغية لدلالة رحلة الإنسان في الحياة مثلما نقلتها ملحمة كلكامش ، تلك الدلالة المفعمة بصور الامتلاء والحيوية والخبرة والتجربة المعجونة باكتشاف الحياة في رحلة زاخرة بالأحداث لنسمع كلكامش يتحدث عن تلك الرحلة في أحد تجلياتها التي هي أقرب شبهاً برحلة المعرفة التي يجسدها امرؤ القيس في مقطعه السابق [٤٦] :

صاحبي وخلي الذي أحببتهُ حُباً جمّاً
والذي صاحبني في كل الصعاب
قد أدركه مصير البشرية
فهمت على وجهي المسافات البعيدة في الصحاري
أذ كيف أهدأ ويقرٌ لي قرار
وصديقي الذي أحببت صار تراباً
وأنا أفلا أكون مثلهُ ، فاضطجع لا أقوم من بعدها أبد الدهر

اللافت أن الأثنين امرأ القيس وكلكامش يقرنان بين خبرة التطواف وبين مصير الموت المحتوم ، بمعنى أن الموت لا يقف بوجهه راد وهو مصيري وحاسم . وهذا الجريان لدلالة رحلة المعر فة والحيوية بهذا الملمح الدلالي ، يرد بصيغ أخرى مفعمة بالذاتية أو الفردية نفسها ، فما أقرب هذه الصورة من صورة رحلة المعرفة والحيوية التي يجسدها معود الحكماء معاوية بن مالك في قصيدته البائية المشهورة ، إذ تبرز صورة الناقة بلمحة مقتضبة تماماً مثل لمحة امريء القيس إذ يقول [٤٧] :

وناجيـــة بعثـــتُ علـــى ســـبيل كـــأنَّ علـــى مغابنهـــا مَلاَبـــا
كـرتُ بهـا الإيـابِ ومـن يسـافر كمـــا ســـافرتُ يـــذّكر الإيابـــا

إنَّ معود الحكماء لم يخص ناقته بذلك السرد الذي أعتدنا قراءته لصورة الناقة في الخطاب الشعري الجاهلي ، وبما يضفي عليها من أفياء من القوة ، والمتانة والامتلاء ، أننا نجده تماماً مثل امرىء القيس لا يتوسع في صورتها أكثر من لمحة الدلالة على الخبرة والتجربة المعجونة بالمعرفة ، لأنه أولاً يعي قوته في ذاته ، ويشعر بها شعوراً عميقا مثلما يشعر بها امرؤ القيس لما يغذيهما من جلال الماضي ، ومجد الحاضر ، ويمنحهما إحساساً بالرفعة والسمو، ولأن ذاتي الشاعرين في النصين مشغولتان بأمر آخر ، هو أمر المعرفة والحكمة ، وأن كليهما امرئ القيس ومعود الحكماء ، إنما يعيشان ثقة مفعمة بأنفسيهما فلا غرابة أن يكون ما يريد أن يقرره امرؤ القيس ، أن الموت نهاية كل إنسان مهما علا في معرفته ، وتجربته ، ومهما كان محتده ونسبه ، وكذلك الشأن لمعود الحكماء ، فهو يغرف من الدلو ذاته الذي شرق به امرؤ القيس ، سواء بخبرته وتجربته ، التي جعلت قراراته تكون صواباً ، مثلما يشهد على ذلك مشهده ونسبه المستمد من قوة قبيلته ومحتد عائلته(٤٨) :

إذا نزلَ السحابُ بأرضِ قومٍ رعيناهُ وإن كانوا غضابا

وهكذا تكون دلالة صورة الناقة في نص امرىء القيس السابق ولمحتها عند معود الحكماء شكلاً من أشكال تجليات الذات الشاعرة ، لأنها جزء من الذات أو صورة من صورها،خلال لحظات البحث عن معنى الحياة وفك رموزها ودلالاتها .

٣-١-٢ أفانين الفتوة وأسرار الذات القصية :

وتبرز صورة الناقة في تجليات أخرى وهي أكثر التصاقاً بعلاقتها بالذات الشاعرة .. ففي معلقة طرفة بن العبد تحولت الناقة ، من أداة أو وسيلة إلى صورة أو تجلي من تجليات الذات الشاعرة ، عبر مجموعة من الانجازات التي أختارها الشاعر

لتشغيل صورة الناقة شعرياً حسب نوع تجربته ، وطبيعة العلاقة التي تنسجها الصور فيما بينها داخل عالم القصيدة .

إن صورة الناقة في معلقة طرفة تنتقل من مستوى الواقع إلى مستوى الدلالة التي توجهها مقصدية الذات ، وتحكمها علاقات خاصة كاشفة عن بعض الأسرار التي توحي بها الذات بطريق غير مباشر مما يجعل الدلالة المنتجة وهي عادة من أغمض الدلالات ، تستخلص من المحتوى ، وليس عن طريق الربط ، أو التشبيه ، أو الإشارات الصريحة على طبيعة العلاقة المقصودة ، لأنها تتلون تبعاً لطبيعة الرؤى ، ودلالات الصور الأخرى في القصيدة ، إذ جاءت مفعمة بمعاني الفتوة المعجونة بالمعرفة ، أو التجربة ، وقد تكون حيازة لمطاولة الذات ، وفرديتها ضداً على تحديات المفارقة أو الإقصاء التي تواجهها الذات فتعكس صورة الناقة جانباً من هذه المطاولة ، ولإبراز حدة الصراع إذ يقول طرفة في معلقته [٤٩] :

وإني لأمضي الهم عند احتضارهِ ... بعوجاء مرقال تروح وتغتدي
أمون كألواح الاران نسأتها ... على لاحب كأنه ظَهْرُ بُرْجُدِ
تباري عتاقاً ناجياتٍ واتبعت ... ظِيفاً وظِيفاً فوق مورٍ مُعبَّد
بَعت القفين في الشوْل تَرْتعي ... حدائق موْلىً الأُسرة أغيد
تريع إلى صوت المهيب وتتَّقي ... بذي خُصل روعات اكلف مُلبد
كأن جناحي مضْرحيٍّ تكنفاً ... حفافيْهِ شكاً في العسيب بمسْرد
فطوراً به خلف الزميل وتارة ... على حشف كالشَّنِّ ذاو مُجدد
با فَخْذان أكمل النَّحضُ فيهما ... كأنهما بابا مُنيفٍ ممرد
وطي محال كالحنيِّ خُلُوفُه ... واجرنة لزت برأي منضَّد
كأن كناسيْ ضالة يكنفانها ... وأطْر قسيٍّ تحت صلب مُؤيد
لها مِرفَقان أفتلات كأنما ... تمُرُّ بسلمى دالجٍ متشدد

كقنطـــرة الرومـــي اقســـمَ ربُّهـــا لتُكتنفـــاً حتـــى تشـــاد بقرمـــد
صـــهابية العثنـــون موجـــدة القـــرا عيـــدة وخـــد الرجـــل مَـــوّارةِ اليـــدِ
أمـرت يـداها فَتَـل شـزرٍ وأجنحـت لهـا عضُـداها فـي سـقيف مُسـند
جنُـوح دقـاقٌ عنْـدلٌ ثـم أفرعـت لهـا كتفاهـا فـي مُعـالي مُصـعّد
كـانَ عُلُـوب النسـغ فـي دأباتهـا مـواوُ مـن خلفـاءَ فـي ظهـر قـرْدد
تلاقـــي وأحيانـــاً تبـــين كأنهـــا بنـــائق غُـــرٍّ فـــي قمـــيص مقـــدد
واتلـــع نهـــاض إذا صـــعَّدت بـــه كســـكان بوصـــيّ بدجلـــة مصـــعدِ
علـى مثلهـا أمضـي إذا قـال صـاحبي ألا ليتنـــي أفـــديك منهـــا وأفتـــدي
جاشـت إليـه الـنفس خوفـاً وخالُـه مُصاباً ولـو أمْسَـى علـى غيـر مرصدِ

أنَّ صـورة الناقـة عنـد طرفـة ، هـي الدلالـة الأسـمى والتجسـيد الأكمـل لتفجـر الحيويـة ، وفيض القوة المغمورة في ذاتـه . فالشاعر يوحي بهذه الدلالات عن طريق إيراد صورة الناقة بتجلياتها المتنوعة ، ومن خلال بنائها في صف متناغم مع دلالات صور القصيدة الأخرى ، ولا يُستبعد أن يكون هذا التجسيد المفعم بالصلابة والقوة لناقة طرفة يخفي نوعاً من زمن النضوب الذي تعيشه ذات الشاعر ، وهذا ما دفعه إلى الاتجاه نحو المحيط الخارجي لخلق محكات فنية تفعل فعلها في استنباط تجليات مفعمة بالحيوية .

إنَّ صورة الناقة عند طرفة التي تأتي بالتسلسل الثاني بين صور القصيدة تمثل تصعيداً فنياً باهراً يجلي الشاعر فيه احتفاءه بغزارة الشباب والفتوة ، في مقابل الحزن والتوتر العميق ، الذي يكشف عنه الشاعر منذ اللحظة الأولى في قصيدته ، أما صورة الناقة فأنها تمثل قمة الاتحاد بين الشاعر وناقته ، إذ لا تعدو الناقة أن تشكل الشاعر بكيانه ، وتجربته المعجونة بالزمن من حيث الاندفاع والصلابة ، فالناقة والشاعر هما

شخص واحد . ومن ثم فإن كثيراً من الإشارات التي أظهرتها صورة الناقة مع احتفاظها بدلالاتها على مغزى الصلابة والقوة عند الشاعر العربي ، ظلت كذلك تمثل معادلاً شعرياً يعكس عليها الشاعر كثيراً مما يجيش في دواخله من المواقف والرؤى .

فالناقة محفل أمين لاستبطان أدق مشاعر صاحبها . وتبدو ناقة طرفة في أوج صورتها الأسطورية حافلة بمثل هذه الإسقاطات الفنية ولعلنا نستطيع أن نلمح ذلك في حشد الصور الكثيرة التي هيأ لها الشاعر . فهي أولاً مثل " ألواح الأران " وهو خشب تصنع منه توابيت سادة القوم ، فالصورة هنا وإن كانت غير منسجمة مع سياق الافتتان ، والحيوية الطاغية لإحساس الشاعر بالصلابة إلاّ أنها في واقع الأمر تكشف عن حدة هذا الإحساس .

وفي صورة ناقة طرفة المتعاظمة نلمس هذا الاحتفاء بصورة المعادل الموضوعي ، إذ تغدو الناقة المتعاظمة صورة داخلية للشاعر طرفة . مثلما هي تعبير عن مشاعره ووجدانه الداخلي إذ يقول:

أمون كألواح الأرانِ نسأتها على لاحب كأنهُ ظهر برجد

إنَّ هذا البيت كما نرى يعكس مشاعر ذاتية عميقة الجذور ، إذ أنَّ الناقة قبل أن يحشد لها قوتها وصلابتها ، هي قبر لسيد كريم ، هو طرفة. ومن هنا أيضاً نلمح أن رحلة طرفة أو صورة ناقته تحمل إشارات عميقة لتكسر الذات الإنسانية، التي يلوذ بها طرفة . فهي تحمل إشارات عديدة تكشف عن الترقب والخوف والانشراخ . فالصور الشعرية الجزئية ضمن مقطع، أو صورة الناقة تكشف عن مثل هذا التكسر والانشراخ ، أو الخوف الذي يغزو جسد القصيدة.

وهكذا شكلت صورة الناقة عند طرفة في معلقته معادلاً شعرياً استعمله الشاعر بوعي كامل لحقيقة تداعيات صورة الناقة المفعمة بالدلالة مما جعلها تبرز بصورة الشكل الفني ، الذي يمتلك القدرة على حمل معانٍ وأصداء كثيرة ذلك لأن استرجاع أي

تجربة أو استحضارها كما يقول إ.أ ريتشادز يعتمد في المحل الأول على تلك النزعات والدوافع التي كانت نشيطة في هذه التجربة (٥٠) .

ويشير الاستقراء إلى قصائد أخرى كثيرة نلمح فيها صورة الناقة بوظيفتها الدلالية ، وهي تجلي طريقة ولوجها في النص كلمحة فنية مفعمة بالحيوية والعاطفة ، وهي سمة من سمات الصورة الشعرية ، إذ يعمد الشعراء إلى العناية بدلالتها الرامزة للمعنى الثاني ، الذي ينبثق من دلالة المعنى السطحي الأول ، ومجسدة حس الحيوية والامتلاء ، والقوة الدافقة في العروق والجرأة ، وكلها مشاعر مختلفة قد جسدتها صورة الناقة بعيداً عن ملامحها التقليدية التي اقتصر الدارسون على فهمها .

يرسم خفاف بن ندبة صورة لناقته " مجذام الرواح " فهي سريعة وصلبة إذ يقول (٥١):

عَبَّدٍ بيضُ القَطا بجُنُوبِهِ ... ـن النّواعِجِ رِمَّةٌ وصَليبُ
رت آمنَ طيرِهِ وسباعِهِ ... مِبُغَجْذَامِ الرَّواحِ حَبُوبِ
د كأنَّ الرّحْلَ فوقَ مُقلّصٍ ... اري النّواهِقِ لاحَهُ التقريبُ
عَدَلَ النُّهاقُ لِسَانَهُ فكأنّهُ ... ما تخمّطَ للشُحاحِ نَقيبُ

تأتي صورة الناقة في نص خفاف في سياق متناغم مع حشد من الصور كاشفة عن زمن الحيوية والنشاط للشاعر رداً على فعل الشيخوخة ورواح الشباب الذي ظن معه الشاعر أن تبدل صاحبته / أسماء / كان نتيجة له .

٣-١-٣ المعادل الموضوعي للانفعالات :

ولعل أغمض الدلالات لصورة الناقة في الخطاب الشعري الجاهلي هي صورتها عندما تكون معادلاً موضوعياً للانفعالات ، إذ تفوق في حدتها الانفعالات التي

شعرات من ناقة طرفة المفعمة بالصلابة والمتانة ، أو قبلها صورتي ناقة كل من امرىء القيس ومعود الحكماء .

ويكشف عن هذه الدلالة / المعادل الموضوعي لرؤيا الشاعر / أصدق كشف الشاعر المثقب العبدي في قصيدته النونية المشهورة ، إذ سعى إلى تجسيد رؤياه ضمن صور أو معطيات ، قد نظن أنها تمثل موضوعات متباينة ، أو تعكس محكاً موضوعياً مكروراً قوامه / الظعن ، والناقة / ولكنها في الوقت ذاته تتخذ من هذه الأشكال علامات ، أو صور يعكس فيها الشاعر موقفه ورؤيته ، أو معنىً غامضاً لا يمكن الإمساك به إلاّ من خلال دلالات اللغة ، وفهم دلالة العلاقة القائمة بين الصور التي تترك لاستخلاص من المحتوى .

إنَّ قصيدة المثقب العبدي التي يهمنا منها صورة الناقة ، وكيفية اشتغالها لدى الشاعر ، وآليته في تشكيل المعنى الأثير إلى نفسه ، تتألف من ثلاث صور ، أو أجزاء يتمثل الجزء الأول في صورة الحبيبة والنساء الظاعنات ، فيما يتمثل الجزء الثاني في صورة الناقة أو " مطرقة القيون " كما أشتهر بها المثقب ، أمّا الجزء الثالث ، فهو الجزء الذي يظهر فيه صاحبه ، وفيه نلمس عاطفة قوية كأنها تتوج ما رصده الشاعر بقصيدته من دلالات لم يكشف عنها بلغة التعبير المباشر ، إنما بلغة إشارية مكثفة ، وفي لوحات حسية أو صور موسعة يتخذها تجسدات أو معادلات موضوعية لرؤاه ، وانفعالاته .

يقول المثقب العبدي [٥٢] :

ـل الهـمَّ عنـكَ بـذاتِ لـوث	عُـذافرةٍ كمطرقـة القُيـونِ
ـادفة الوَجيـف كـأنَّ هِـراً	يُباريهـا ويأخـذُ بالوضـينِ
كسـاها تامكـاً قَـرِداً عليهـا	وَاديُّ الرَّضِـيحِ مـع اللَّجـينِ
ا قلِقَـتُ أشـدُّ لهـا سـناماً	امَ الـزّورِ مـن قلـقِ الوَضـينِ

ـــأنَّ مواقـــعَ الثفنَـــات منهـــا ... ـس ُ بـــاكراتِ الـــورْدِ جُـــونِ
ـــدُّ تـــنفسُ الصُّـــعَداءِ منهـــا ... النَّسـعِ المُحـرَّمِ ذي المُـتُ ُونِ
كـــأنَّ نفـــى مـــا تنفـــي يـــداها ... ـــذافُ غَريبـــةٍ بيـــدَى مُعـــينِ
يتســـــمع للـــــدُّبابِ إذ تغنـــــى ... ـريـــدِ الحمـــامِ علـــى الوُكُـــونِ

تأخذ صورة الناقة عند المثقب بالبروز والدلالة على مقصدية الشاعر ، وذلك لأن الشاعر يهدف من وراء صورتها الممتلئة إعادة حس التوازن إلى ذاته بعد أشواط من قصه لعلاقته مع صاحبته والنساء الظاعنات ، فهو بعد أن يخبرنا من خلال ذلك أنه حزين ، وهو لا يعرف كنه هذا الحزن ، إذ يتشكل هذا التجلي محور صورة ناقته ، حتى أوشكت صورة الناقة أن تكون معادلاً شعرياً لصاحبة الشاعر " فاطمة " على نحو مختلف ، إذ تلوم فيه الناقة (فاطمة) الشاعر، وليس العكس . فعلى أي شيء يلوم الشاعر ويُلام . ومن هذا المنظور كانت ناقة المثقب هي التتويج الانفعالي المعاكس لحالتي اللوم والعتاب في صورة المرأة والظعن ، وكذلك في صورة عتابه لصاحبه في نهاية القصيدة ، إنَّ ما تجسده صورة الناقة التي بنى صورتها المثقب بناءً محكماً هو شيء عميق الغور في ذات الشاعر وهو ما كشفته ناقته ؛ لأنها وحدها التي تجد في شخصية المثقب أنموذجها الآسر بالرغم مما تظهره إزاءه من لوم ، لكثرة أسفاره .

إنَّ صورة الناقة في نظر المثقب حلم كبير يعيش فيه الشاعر ، من خلال حشد من الصور التي تصب في انفعال الشاعر السار بناقته ، خلافاً للانفعال المصاحب المفعم بالغضب مع صاحبته فاطمة ، أو مع نساء الظعن ، أو مع صاحبه عمرو .

فناقة المثقب تشكو من طول السفر ، وكثرة رحيل الشاعر ولاسيما في الليالي ، إذ لا يصده عن ذلك اعتراضات الناقة وشكواها ، فيقول (٥٣) :

فالقيتُ الزمامَ لها فنامت ... عادتها من السدفِ المبينِ
إذا ما قمت أرحلها بليلٍ ... تأوه آهةُ الرجل الحزينِ
تقول: إذا درأت لها وضيني ... أهذا دينه أبداً ودينـي
أكل الدهر حل وارتحالِ ... أما يبقي عليَّ وما يقيني
تنيتُ زمامها ووضعتُ رحلي ... ونمرقة رفدت بها يميني

إنَّ المثقب بلا شك يتخذ من الناقة معادلاً شعرياً أثيراً على ذاته بدلاً من صاحبته وصديقه ، لأنها لا تعترض على قراراته ، وإن كانت تلومه ، فأنها تطيعه ، فضلاً عن كونها تشير إلى فتوته ورجولته في التطواف والرحيل .

فالناقة لم تكن بهذا الاعتبار مقصودة لذاتها ، بل أنها تحمل دلالات شعرية قصدها المثقب عن ذاته ، ورغباته . ثم أنها كانت أيضاً المنفذ المناسب لكي يجلي فيه الشاعر عن رؤيته ورؤياه في المرأة والصديق والمستقبل ، وما يضمره من خير وشر .

هكذا أبدع الشاعر ناقته فكانت خليقة به ، فهي تجاري الشاعر ، وتلومه وتتأوه عندما يهم إلى إلقاء رحلها عليها تأوه الرجل الحزين ، ترى هل كانت ناقة المثقب التي تتأوه ، أم هو ذاته لثقل ما يعتمل فيها من هموم لم يكشف عنها مباشرة ، لأنه يمارس فن إخفاء الفن كما شاء أحد الباحثين أن يسمي ذلك (٥٤) .

ويستحضر الشاعر الجاهلي حساً أعمق ودلالة أكثر كثافة من وراء صيغة المعادل الموضوعي . متخذاً من صورة الناقة معادلاً موضوعياً لحالته بصيغة الدال والمدلول الثاني أو بصيغة معنى المعنى في مفهوم عبد القاهر الجرجاني (٥٥) ، وفي ذلك تتشكل صورة الناقة بأنموذج باهر أذ أنها تتوسط للحديث عن حيوان الصحراء " الثور الوحشي أو الحمار الوحشي " وعن انفعالات الشاعر ورغباته عبر محتويي صورة الناقة ، إذ يجسد الشاعر رؤياه ، فيخلق منها مشهداً أو أحداثاً دالة على ما يريد

تجسيده ، وهو بذلك يكشف عن إمتياز يضعه كما يرى أحد الباحثين في مرتبة " المبدع الأول لسيميائيات الشكل ودلالياته "[٥٦] ولعل معلقة النابغة الذبياني [٥٧] :

يا دارَ ميَّةَ بالعلياءِ فالسندِ اقوت وطالَ عليها سالف الأبدِ

تُعدُّ مثالاً لهذا الأسلوب في تكثيف صورة الناقة ، وخلق دلالات رامزة لها ، معبّرة عن إرهاصات الشاعر ذاته ، إذ يقول النابغة :

ـأنَّ رحلـي وقـد زالَ النهـارُ بنـا بـذي‌الجليـلِ علـى مسـتأنس وحـدِ
مـن وجـش وجـرةَ موشـيٍّ أكارعـهُ طـاوى المصيرِ كسيفِ الصيقل الفردِ
أسـرت عليـه مـن الجـوزاءِ سـارية زجـي الشـمالَ عليـهِ جامـدَ البـردِ
فارتـاعَ مـن صـوت كـلاَّب فبـاتَ لـهُ طـوع الشـوامت مـن خـوف ومـن صردِ
بـثهُنَّ عليـه واسـتمر بـه سـمع الكعـوب بريّـاتٍ مـن الحـردِ
وكـان صـمران منـهُ حـين يوزعـهُ طعـن المعـارك عنـد المحجـر النجـدِ
شـك الفريضـة بالمـدري فانفـذها لعـن المبيطـرِ يشـفي مـن العضـدِ
كأنـهُ خارجـاً مـن جنـب صـفحته سـفود شـرب نسـوه عنـد مُفتـأدِ
فظـل يعجـم أعلـى الـروق منقبضـاً مـن حالـك اللـون صـدق غيـر ذي أودِ
لمـا رأى واشـق اقعـاص صـاحبه ولا سـبيل إلـى عقـل ولا قـودِ
قالـت لـه الـنفس إنـي لا أرى طمعـاً وأن مـولاك لـم يسـلم ولـم يصـدِ

إنَّ صورة الناقة في قصيدة النابغة تمثل وصفاً موضوعياً بما يحمله من دلالات على الأشياء التي شملها الصراع ، من ثور الوحش والكلاب والصائد . غير أن واقع الأمر ،إن هذه الصورة بل هذه الواقعة الحربية المتأزمة ، لم تكن مقصودة لذاتها ، بل أنها ذات دلالة أولى تشير إلى دلالة ثانية ، أو معنى المعنى بعبارة عبد القاهر الجرجاني ، أو هي فعلاً تقوم بوظيفة علامات تدل على أفكار أخرى " . بعبارة النقد

الحديث [٥٨] . لأن النابغة يحاول أن يسقط محنته على صراع الثور ، ولذلك فأن انتصاره في المعركة ، هو انتصار للنابغة في قضيته مع النعمان، وما كدر علاقته به من الدسائس التي تكشف عنها صور القصيدة .

إنَ صورة الثور عند النابغة بالرغم مما اجتهد الدارسون في تفسير أسباب ظهورها في النص الجاهلي [٥٩] . لكنها تمثل النابغة نفسه ، وقد سيطر عليه الخوف والفزع ، وأوغر أعداؤه قلب النعمان عليه فظن فيه الظنون . فالنابغة شأنه كما أسلفنا شأن الثور تحاصره الظنون من كل جانب ، وفي إحدى هذه الجوانب يبرز خصومه الذين يسعون إلى نهش لحمه ، تماماً ، مثلما سعى الصائد وكلابه إلى نهش لحم الثور والقضاء عليه .

ويسوق حديث الثور الوحشي ، الذي لمسنا جانباً من دلالته في سياق تشبيه الشاعر للناقة به إلى تأمل تلك الكثافة الطاغية التي تظهر بها صورة الناقة عند الشاعر عبدة ابن الطيب [٦٠] ، والتي تشكل معادلاً موضوعياً لدواخل الذات الشاعرة أكثر من كونها تقليداً شعرياً أو غرضاً ساقه التقليد إلى القصيدة . إن قصيدة عبدة بن الطيب أيضاً تبنى على وفق أسلوب الصور المتجاورة المكثفة ، التي يكوّن تأملها على وفق الصيغة التي وجدت فيها ، إذ يكون ذلك كشفاً لتجربتها الكلية ، وقد آثر الشاعر خلقها أو عرضها في ضوء معطيات واقعه ، فضلاً عن معطيات اللغة الشعرية والبنى الصوغية للشكل الشعري .

تتألف قصيدة عبدة من (٧٧) بيتاً تجمعها (ثلاث حركات جوهرية) تبدأ بحمى الانفصال عن صاحبة الشاعر ورحيلها ، وقلقه ورس الذكرى ، وعذابها ، ثم اندفع في هذا السياق في صورة الرحلة وتجلياتها في صورة الناقة والثور الوحشي وقصة الصياد والكلاب ، ثم نجاة الثور منتصراً كالسيف ، ثم تأتي صورة الصيد المنفتحة على صورة الحصان ، ويختمها بصورة الخمرة التي بها ينعم الشاعر بالجمال كله . وهذا

التشكيل المزخرف فنياً ليس غريباً على طبيعة الصوغ الشكلي للشعر الجاهلي ، الذي يستقي إنموذجه من طاقة اللغة المتاحة ، التي يجسد من خلالها المعنى الشعري أو الصورة الشعرية الموسعة ، وهو أسلوب قال عنه الباحثون أنه أداء استعاري رمزي ، أو إشاري كثيف يحقق فيه الشاعر الجاهلي غايات عدة ، أهمها إعطاء الرؤيا أو الشعور الذي يبثه في قصيدته تحققاً متميزاً من النمذجة والكونية فينتزعه من الذاتية الصرفة ، كما يضمن له عدم المباشرة في البوح والإفصاح الانفعالي الحاد [٦١] . فيلجأ الشاعر إلى بث انفعالاته ليس بالتعبير المباشر وإنما بطريق صياغة اللوحة والمشهد والحكاية ، وهي جميعاً تمنح شعور الشاعر طابعاً موضوعياً وتخرجه من حيز الفردي الضيق إلى الإنساني الواسع ، ومن التعبير المباشر التقريري إلى التعبير الرمزي البوّاح . ويصدق هذا الوصف بشكل جلي على صورة الناقة في نص عبدة بن الطيب ، ولعله من اللافت أن قارىء القصيدة قد يتوهم أن صورة الناقة ، وهي من السعة والكثافة ، لأنها احتلت (٣٥) بيتاً من أبيات القصيدة المؤلفة من (٧٧) بيتاً يمكن لهذه الكثافة والسعة . أن تشكل منها تجربة منفصلة ، ونرى أنه إذا ما افترض أنها كذلك ؛ فأن تلك التجربة ستكون بلا معنى ، لأن أهم مكوّن فيها أن تجسد معناها، أو أنها تعطي المعنى ليس في ذاتها فحسب ، وإنما في علاقة التجاور والمشابهة التي تربطها بصور القصيدة الأخرى ، فضلاً عن نظم كلمات القصيدة أو صورها الحاملة لتجربة الشاعر وعاطفته . إن من المناسب تأمل هذه الفكرة من خلال عرض كل من صورتي الحبيبة المفارقة التي تشكل القرارالشعري الذي تبدأ القصيدة معه بالظهور والتشكل ، إذ يقول الشاعر[٦٢] :

، حبْلُ خولةَ بَعْدَ الهجْرِ موصولُ ... م أنتَ عنها بعيدُ الدارِ مشغولُ
لّتْ خُويلةُ في دارٍ مُجاورةً ... لُ المدائنِ فيها الديكُ والفيلُ
ارعونَ رُؤسَ العُجْمِ صافيةً ... هم فوارسُ لا عُزْلٌ ولا ميلُ

خامر القلبِ من ترجيعِ ذكُرتها ٌ لطيفٌ ورهْنٌ منكَ مكبولُ
ٌ كرس أخي الحُمَّى إذا غَبَرتْ يوماً تأوَ بهُ منها عقابيلُ
وللأحبةِ أيامً تذكرها للنوى قبلَ يوم البينِ تأويلُ
إنَّ التي ضربت منا مهاجرةً وفة الجُنْدِ غالت ودُها غُولُ
فعدْ عنهلا تشغلكَ عن عملٍ إنَّ الصلبةَ بَعْدَ الشيب تضليلُ

فالتجلي المهم في هذا المقطع ، وهو قرار القصيدة الأول أو حركتها الأولى كما نعتقد، هو حالة القلق والاختناق التي يعانيها الشاعر ، نتيجة فراق الحبيبة ، التي لا يخدعك ما أوحى في نهاية مقطعه السالف ، من أنه يتجاوز أمر الفراق بقوله " ولا تشغلك عن عملٍ "وإنالصّبابة بعد الشيبِ تضليلُ " فهذه التعابير تخفي شيئاً مهماً تكشفه طبيعة الصياغة اللغوية ، وذلك التحبيب الظاهر لخولة " خويلة " ، وذلك القرار من رس الأسى والحزن ، جراء الفراق والابتعاد المكاني ، فضلاً عن كون هذا الفراق يأتي في سياق من الصراع أشمل ، لأنه يتمثل في صراع العرب والعجم وما يتصل به من قتل ودمار ، فصورة الشوق من الرهافة والإتساع ، حتى أن رس الأسى يملأ نفس الشاعر كالحمى (٦٣) :

فخامر القلبِ من ترجيعِ ذكُرتها رسٌ لطيفٌ ورهْنٌ منكَ مكبولُ
رسٌ كرس أخي الحُمَّى إذا غَبَرتْ يوماً تأوَ بهُ منها عقابيلُ

فالتوتر الداخلي عند الشاعر على مستوى عالٍ من الرهافة والاكتمال ، وللنوى علامات منذرة ، هكذا هو شأن الفراق الذي يوحي بحس الاشتعال الداخلي ، ومن هنا تأتي صورة الناقة وتداعياتها لتخرج بهذا الحس إلى فضائه الواسع ، إلى العالم الخارجي ، فهي منذ لحظتها الأولى تشي بهذا التفجر ، فكأنما ينفث الشاعر عن تلك الهموم ،

أسمعه كيف يصف ناقته المفعمة بالحيوية والحركة لتكون معادلاً موازياً لتفجر القلق والتوتر في الذات نتيجة ابتعاد حبيبته خولة إذ يقول (٦٤) :

بجسرة كعلاة القين دوسرةً ... فيها على الأين إرقالٌ وتبغيلُ
عتشهيرُ بقنوانٍ إذا زُجرَتْ ... ـن خَصْبةٍ بقيتْ فيها شماليلُ
ـرْواءَ مقذوفة بالنَّحضِ يشعَفها ... ـرطُ المِراح إذا كلَّ المراسيلُ
وما يزال لها شأو يُوقّرهُ ... حرَّفٌ من سُيُور الغرف مجدُولُ
تجاهَدَ سيرُ القومِ في شركٍ ... كأنَّفُطبُ بالسَّرو مرمُولُ

. . .

ـجٍ ترى حَولهُ بيضَ القطا قبضاً ... كأنَّهُ بالأفاحيص الحَواجيلُ
إجلُ مُلئتْ زيتاً مُجرَّدة ... يست عليهنَّ من خُوص سواجيلُ
قل ما في أساقي القومِ فانجردوا ... وفي الأداوي بقيَّات صلاصيلُ
إلعيسُ تُدلك دَلكاً عن ذخائرها ... حَزْن مِن بين محجون ومركولُ
مزجيات بأكوار مُحمَّلة ... سوارهُنَّ خلالَ القومِ محمولُ
ـوى الركاب سلوفٌ غيرُ غافلةٍ ... ا توقدت الحزَّانُ والميلُ
عشاءُ تنهضُ بالذفرى مُواكبةً ... ي مرفقيها عن االدَّفَّينِ تفتيلُ
عيهةٌ ينتحى في الأرض مَنْسِمُها ... ما انتحى في أديم الصَّرفِ إزميلُ
تخدى به قُدُماً طوراً وترجعهُ ... حدَّهُ من ولاف القبضِ مفلُولُ
ترى الحصى مُشفتراً عن مناسمها ... ا تُجلجلُ بالوغْلِ الغرابيلُ
أنّها يومَ وردِ القومِ خامسةً ... مُلفرٌ أشعبُ الرَّوقين مكحولُ
جتابٌ نصعٍ جَديد فوقَ نُقبته ... لقوائمِ من خال سراويلُ
مسفعُ الوجهِ في أرساغهِ خدَمٌ ... فوقَ ذاكَ إلى الكعبينِ تحجيلُ

وقد وجد أحد الباحثين أن هذا التفجر الحركي في جسد الناقة وفي الطبيعة الذي رصده الشاعر أصبح " معادلاً موضوعياً للانفعال الهائج المتفجر في العروق "، وقادراً على احتوائه في رموز خارجية ناصعة [٦٥] .

فكأن الشاعر يبث أحاسيسه عبر الصورة الشعرية الموسعة للناقة ، ويتخذ منها أسلوباً كثيفاً في التعبير ، فضلاً عما يتضمنه ذلك من لغة إشارية ترتفع بالتفجر الحركي والتوتر الداخليين عند الشاعر إلى مستواه من الكثافة والوضوح ، ولكنه تفجر موضوعي ، ثم يأتي تطوير الشاعر لصورة الناقة ، التي تفتح على صورة الثور الوحشي ، مما يعطي ذلك للصورة توسعاً ورهافة تتماشى مع الهيجان الانفعالي في الذات [٦٦] :

كأنها يومَ وردِ القومِ خامسة مسافر أشعب الروقين مكحولُ

وتشمل صورة الثور الوحشي (١٦) بيتاً ، مما يجعلها تؤدي دوراً طبيعياً في تكثيف الانفعال الذاتي ، وتضيف إليه بعداً جديداً ، كما يلاحظ في صورة الثور الوحشي ، ولاسيما في شقها المتعلق بصراع الثور مع الصياد وكلابه ، إذ تكشف الصورة تناسباً بين حالة الثور الوحشي في صراعه وحالة الصراع والحرب التي أوحى بها النص في قراره الأول ، عند فراق الشاعر لحبيبته المهاجرة إلى المدائن حيث القتال بين العرب والعجم . وهكذا تكون صورة الناقة معادلاً شعرياً للشاعر لا تقل دلالة عن باقي صور القصيدة التي فعلت فعلها غير المباشر في إجلاء تجربة الشاعر ، من خلال طبيعة اللغة والصور الجزئية التي تضمنتها الصور الموسعة الأخرى ، بعد صورة الناقة ، وهي تكشف عن بناء قائم على اندفاع وإيقاع انفجاري ولاسيما في صورتي الاختراق والاندفاع والصيد والشواء ، والتي لا تختلف كثيراً عن صورة الناقة ، ولكن بطلها المباشر هو الشاعر ذاته بدلاً من حمار الوحش. واللافت أن صور القصيدة القائمة على التصعيد في فعل التوتر والحركة والاختراق تأخذ بعد ذلك بالجنوح إلى

الهدوء ، ولاسيما في المقطع الأخير من القصيدة ، لأنها لا يمكن أن تستمر في حركتها التصعيدية ، ولأنها أيضاً قد وصلت إلى لحظة الذروة المادية ، وذلك في مشهد شرب الخمرة ، إذ يسود النص نعيم من الحيوية والمتعة والرواء والغناء [٦٧] :

حتى اتكأنا على فرشٍ يزينها من جيدِ الرقمِ أزواج تهاويلُ

ثم يقول :

تغدو علينا تُلهينا ونُصفِدُها تُلقى البُرد عليها والسرابيلُ

وهكذا تصبح صورة الناقة في نص عبدة بن الطيب حلاً لتناقضات وتوترات أساسية عن طريق شحن العالم الخارجي بطاقات هي ذاتها طاقات الذات المحملة بانفعالاتها التي وصلت إلى مدياتها القصوى . وعملت صور القصيدة مجتمعة من ناقة وثور وحشي وحصان ونوق ، وعالم طري أنضجه عالم الخمرة ، بوصفها معادلات موضوعية لدواخل الذات الشاعرة ، إذ عكست في مراياها الذات وما رغبت في أن تبثه من رؤى وأحلام ، ليس بالطريق المباشر ولكن بطريق الفن واشتغال الصورة الشعرية .

من هنا يبدو أن ربط صورة الناقة والرحلة عموماً بمرجع أو دلالة محددة ، أو معنى وحيد يخطئ المعاني الأخرى ، ويجهضها فيه كثير من الإجحاف ، كما أن إلصاق الناقة بغاية الرحلة المطلقة بملامحها الموضوعية ، يجعل من القصيدة الجاهلية أكثر بعداً من عالمها الفني. فالشاعر الجاهلي كما أسلفنا يصوغ معانيه على وفق معطيات اللغة والتراث الشعري وسياقاته ، فضلاً عن طبيعة الشكل الشعري وهو ما دفعه إلى اللجوء إلى الصور الموسعة لبث كثير من انفعالاته وأحاسيسه ، فالناقة في عالم القصيدة حالها كحال كثير من الصور الأخرى على سبيل المثال صورة " فيضان الفرات " عند النابغة [٦٨] ، أو إنموذج الكرم المجرد بصورة الغيمة[٦٩] ، او تشبيه الليل بالبحر الهائج [٧٠]، أو صورة تشبيه رائحة ثغر المرأة بالروضة [٧١] فهذه كلها ليست أشياء رؤيت في براءة الرؤيا أو أنها جاءت منفصلة عن شخصية الشاعر ، ومن دون

أن تدخلها أفكار الشاعر نفسه [٧٢] وهي ليست المقصودة في مستواها الواقعي بل أنها تتلون بألوان الدلالة الشعرية ، التي ينتجها الشاعر مشبعة بالرؤى ، وشكل المعنى وآلية إخراجه في التجربة الشعرية ذاتها ، إذ تأتي هذه الأشكال تعبيراً عن حب سابق أو حرب أو خبرة معجونة بتجربة مثقلة بالمعاناة أو قد تصور موتاً أو حياة .

٣-١-٤ رحلة الفتوة والشباب وزعازع الهيام والهوى :

وثمة دلالة تبدو متشابكة المنابع ، وذات تعبير متعدد الأحاسيس ، نراها لا تقتصر على شاعر واحد ، إنما هي طاغية في أغلب النصوص الشعرية ، التي ظهرت فيها صور الناقة والرحلة ، تلك هي دلالة الفتوة وطاقة الإحساس العارم بالشباب ومكنوناته من وجد وفراق وطاقة وحيوية ، وهذه الدلالة تكاد تكون رديفاً لدلالة رحلة المعرفة التي قررنا تأكيداً لصورتها في تحليلنا لقصيدة امرىء القيس (أرانا موضعين) في مطلع البحث ، وهذه الدلالة أيضاً تجلوها أو تدل عليها عبارات مثل الهيام في الأرض ، ومغالبة الشوق ، " فعزيت نفسي " .

ولعل من الأمر الصريح أن نشير هنا إلى صورة الناقة والرحلة عند امرىء القيس ففيها كثيرا من هذه الدلالة ، إذ كانت صورة الناقة وهي الأغلب عنده نابضة بالحياة والفتوة الرائقة ففي قصيدتيه التي مطلعهما :

لمن الديار غشيتها بسحامِ فعمامتين فهضب ذي أقدام

وقصيدته الثانية التي بنيت على حرف القاف :

ألا أنعم صباحاً أيها الربعُ وانطِقِ وحدّث حديث الركبِ إن شئت وأصدقِ

إن القصيدتين في صورهما جميعاً ولاسيما صورة الظعائن ، ورحلة الشاعر،تطويان تدفقاً عنيفاً بالفتوة ضداً على مغالبة الشوق ، إذ يقول في الأولى[٧٣] :

ومُجـــــدَّة نَســـــأتُها فتكمّشـــــت ... تـــك النعامـــةِ فـــي طريـــقِ حـــامِ
ـذي علـــى العَّـــلاتِ ســـامٍ رأسُـــها ... وعـــــاءُ منســـــمُها رثـــــيمٌ دامِ
جالـت لتصـرعني فقلـتُ لهـا اقصـري ... ـــي امـــرؤٌ صـــرعي عليـــكَ حَـــرامُ
بزيـــت خيـــرَ جَـــزاء ناقـــةِ واحـــدٍ ... ورجعْت سالمة القَرا بسلامِ

أما القصيدة الثانية فيبدأ مقطع الرحلة فيها بعزاء النفس ، ولكنه مفتون بناقته، وتفاصيل حيويتها ، وهو بهذا يهدف إلى تشخيص نموذج البطولة ، الذي يراود طموح الشاعر كما يشخص ملمح هذا المنزع أستاذنا الدكتور المرحوم محمود الجادر بالتفاتته البارعة [٧٤] .

إذ يقول امرىء القيس [٧٥] :

نزيـتُ نفسـي حـينَ بـانوا بجسـرةٍ ... أمـــون كبنيـــان اليهـــوديّ خيفـــقِ
زُجـــرَتُ الفيتهـــا مشـــمعلة ... ـفُ بعـذقٍ مـن غـراسِ ابـن مُعْنـقِ
ـــروحُ إذا راحـــت رواحَ جَهامـــةٍ ... ـــإثر جَهـــام رائـــح متفـــرّقِ
ـأنَّ بهـــا هـــرّاً جَنيبـــاً تَجـــرّهُ ... ـــل طريـــقٍ صَـــادَفتهُ ومـــأزَقِ
ـــأني ورحلـــي والقـــرابُ ونُمرُقـــي ... علـــى يُرفئـــي ذي زوائـــد نقتـــقِ
ـــروحُ مَـــن أرضٍ لأرضٍ نطيّـــة ... ـذكرة قـيضٍ حـولَ بـيض مُفلّـقِ
جـــولُ بآفـــاقِ الـــبلادِ مغرِّبـــاً ... تسـحقهُ ريـحُ الصـبا كـلّ مَسـحقِ

واللافت في القصيدة الثانية أن صورها تنتظم في علاقات تكشف عن هذه الحيوية ، ولاسيما في صورتي الطلل ، ولهو الشاعر بإحدى صويحباته ، وصورة الصيد ، التي اختتم بها الشاعر قصيدته ، وانتظمت في (٢١) بيتاً . فالريح كما بدت في صورة الناقة تجر بعنان الشاعر فيجري إلى ميدانه الأصيل طلقاً كجواد عربي لا

يمل الطراد [٧٦] إن امرىء القيس بلا أدنى شك يقصٌ علينا أحاديث الشباب المترف اللاهي .

٣-١-٥ دلالات أخرى :

أما صورة الناقة عند عنترة بن شداد فهي لا تتجاوز محاور صورتها الواقعية بوصفها أداة أو وسيلة للوصول إلى ديار حبيبته ، فصورة الناقة في معلقته الممتلئة صلابة وقوة وسرعة، لا تعكس ما يعتمل في دواخله من تباريح الفتوة والهيام شأنه شأن كثير من الشعراء ، بل تبدو أكثر قرباً من صورتها الواقعية ، بوصفها واحدة من وسائله التي يتوسل بها إلى حبيبته ؛ ذلك لأن عنترة الفارس كما يرى أحد الباحثين لا يحتاج إلى دليل آخر من أدلة الفتوة ، فهي تملأ حياته ، ويديه وأيدي الأخرين ووجدانهم ، ولهذا فهو لم يضربفي الصحراء ومجاهلها فتىً مقامراً من فتيان أولئك الأعراب [٧٧] ،إنما جعل كل همّه أن توصله ناقته إلى دار عبلة ، فناقة عنترة مجردة تماماً من ذلك الإيحاء الفني الذي اعتاد الشعراء على إضفائه على نوقهم إجلاء لدلالات الفن ، وتعبيراً عن أسرار دواخلهم بكل ما فيها من جلالة وهيبة، فهو يعود بها إلى "وظيفتها الأولى مطية كأي مطية . كل ما لها وما عليها أن تحمل الناس إلى مقاصدهم .

والصفة الوحيدة التي نتلمسها في لغة صورة الناقة عند عنترة أو في تفرعات تجلياتها الجزئية هي تطابق هوى الناقة مع هوى الشاعر ، وفي إزورارها عن حياض الأعداء بعد أن شربت من مياه قوم لا يطيقهم الشاعر ، شأنه في ذلك شأن ناقة المتلمس في حنينها إلى العراق ، إذ يعتمل فيها الحنين ذاته الذي يعتمل في نفس الشاعر المتلمس [٧٨] .

وفي صورة الناقة عند زهير حيازة غير قليلة لهذا الفن من الأداء الذي يعتمل بصورة الفتوة وقد ملأتها دفقة الحياة ، وخبرتها ولعل أصدق تمثيل على تلك الدلالة قصيدته التي مطلعها[٧٩] :

عفا من آلِ فاطمة الجواءُ فيمُن فالقوادمُ فالحساءُ

ففي هذه القصيدة تجلي صورة الناقة إلى جانب صورها الأخرى حال الشاعر في موقفه من " بني عليم " الذين يهجوهم في القصيدة .إنَّ الشاعر يسقط قوته وصلابته على صورة الناقة، وتتابعها في تداعيات تشبيهها بحمار الوحش ،بل أنه يجعل من صورة حمار الوحش متنفساً لشخصيته ففيها نتبين موقفه من أحداث الحياة ، وما يرافقها من صعاب إذ يقول [٨٠] :

تربع ضارةً حتى إذا ما فنى الدهلان عنهُ والأضاء
تربع بالقنانِ وكل فجٍ حباهُ الرعى منهُ والخلاء
أوردها حياض صُنيعاتِ لفاهنَّ ليسَ بهن ماء
فشجَّ بها الأماعز وهي تهوي هوى الدلوِ أسلمها الرشاء
ليسَ لحاقهُ كلحاقِ إلفٍ ولا كنجائها منهُ نجاء

ثم يتبعها بصورة الخمرة وفيها تتكامل صور القصيدة مجلية في تتابعها ومشاهدها صورة زهير ونفسه المنافحة ، وهي تسخر من الصعاب ، لأنها تطوي المسافات ، وتمسك بعدتها من رجولة وخبرة وصواب .

ولعل من أغمض الدلالات التي زخرت بها صورة الناقة وتداعياتها الأخرى في قصص الحيوان ، أنها كانت ملمحاً أميناً للتعبير عن هموم الحياة ومواقفها في الإقبال والإدبار ، وفي كلا الحالتين تختزن تلك الصور موقفاً للشعراء من صراع الحياة ، وتتجسد طرية بخاصة في قصص الثور الوحشي ، إذ يعكسون فيها بأمانة صورة الحياة

والكفاح من أجلها ، إن هذه الصورة التي تبدو قائمة على المقايسة والتمثيل تنتظم في علاقة المجاورة والتشابه فيما بين صور القصيدة ، ففي قصيدة زهير بن أبي سلمى البائية [٨١] :

شطت أميمةُ بعدما صَقَبت ونأت وما فنيَ الجنابُ فيذهبُ

لا تعدو أن تكون غناءً صرفاً للحياة ، ففي مقاطعها رسم الشاعر صورة غزلية تجلت في زيارة طيف الحبيبة إليه ، ثم صورة الناقة التي تمنى الشاعر فيها بلوغ ديار صاحبته . وفي صورة الناقة يجسد الشاعر صورتين من صور الصحراء الأولى : قصة حمار الوحش والثانية : قصة الثور الوحشي ، وهكذا ينهي الشاعر قصيدته على غرار كثير من القصائد الجاهلية مفتوحةً تحتمل الإتساع والتكثيف ، غير أن اللافت في القصيدة ، هو أن دلالتها لم تتجاوز غاية المقايسة والاعتبار ، فالشاعر يعتبر بمن أو من يعتبر به، ولكن ما فيها من زخم البطولة والرجولة والفتوة التي تتجلى في مشاهد قصة حمار الوحش التي تتدفق في ثناياها الحياة ويشع في جنباتها العزم[٨٢] :

هل تبلغنيها على شحط النوى ... نسٌ تخبُّ بي الهجير وتنعبُ
ـرف عَذافرةٌ تجدُّ براكبِ ... ـأنَ حارُكها كثيب أحدبُ

. . . . . .

كأنها صَملُ الشجيج مُطرَّدُ ... على لهُ حِقْبُ السوار ومذنبُ
أكل الربيع بها يُقزِّعُ سمعَهُ ... كانه هَرِجُ العشيّة أصهبُ
حَداً كمغلاء الوليدِ مُلدَّمٌ ... بأبٌ أطاعَ لهُ الجميمُ محنّبُ

. . . . . .

وعلى الشريعةِ رابيءٌ متحلّس ... بعينيه الحُطِرّةَ شيزبُ
فرمى فأخطأهُ وجالَ كأنّهُ ... مٌ على برْز الأماعرِ يلحبُ

إن صورة حمار الوحش بهذا المعرض الفني لا تكشف إلاّ عن سوى نوع من الصراع ، هو صراع الحياة ذاتها ، إذ يعمد الشعراء إلى تمثيله معتبرين وتواقين إلى التحصن بذلك القدر المناسب من الكفاح والمطاردة .. والتأسي ، ولعل هذا الأمر يقودنا إلى تأمل ذلك العرض الباهر الذي يقدمه أبو ذؤيب الهذلي في عينيته ، وهو يتأمل فجيعة الموت التي حصدت أبناءه فلم يتأسى بفقدهم في ذرف الدموع ، بل كانت الصور خير معين له في تجسيد معادله الموضوعي ، لإسقاط أحاسيسه ومشاعره فيها ، وتعد قصيدته تلك إنموذجاً فريداً في بناء الشكل الشعري عند شعراء الجاهلية ، كما يكشف ذلك النمط عن تشكيل المعنى عند الشعراء الجاهليين . إن الشاعر أبو ذؤيب الذي بدأ قصيدته بذلك الأسلوب التقريري متنقلاً بين ذاته ومحاورته ومؤسساً لحتمية الموت وشموله الجميع إذ يقول (٨٣) :

أمن المنونِ وريبها تتوجعُ والدهرُ ليسَ بمعتب من يجزعُ

ويستغرق ذلك الأبيات الخمسة عشرة من افتتاحها ، ثم ينمي نقل تجربته عبر حركات ثلاث أخرى ، انتظمت في صور ثلاث زادت من مصداقيته لحقيقة الموت الفاجعة ، وحتميتها . إن الشكل البارز في القصيدة أنها تتحول من التقريرية إلى أسلوب الصورة المكثفة المنتقاة من ثلاث أشكال ، الأولى : قصة " جون السراة " حمار الوحش ، ومن الطريف أن الإتيان بهذه القصة لم يكن في مجال تداعي المعاني كما نلمحه عادةً في صورة الناقة ، إنما كان منفرداً بصورة أراد من خلالها الشاعر المقايسة أولاً ونقل تجربته الداخلية إلى تجربة العالم الخارجي ثانياً ، وهو نوع من أنواع التكثيف والإتساع في المعنى ، من دون أن يشعرنا بنمطية التكرار ، أذ يقول في اعتباريته بقصة حمار الوحش (٨٤) :

لــدهرُ لا يبقــي علــى حَدَثانــه ... ــو نُ السَّــراة لــهُ جدائــدُ أربــعُ
ــخبُ الشَّــوارب لا يَــزالُ كأنَّــهُ ... عَبْــدٌ لآلِ "أبــي ربيعــةَ "مُسْــبَعُ
ـلَ الجمــيمَ وطاوَعَتْــهُ سَــمحَجٌ ... ـُــلُ القنــاة وأزعَلَتْــهُ الأمْــرُعُ
ـى إذا جَــزَرَت ميــاهُ رُزُنــه ... ــأيّ حَــزّ مُــلاوَة تنقطَّــعُ
ـرَ الــوُرُدَ بهــا وسَــامَى أمــرَهُ ... ــؤْمٌ وأقبــلَ حَيْنَــهُ يتتبَّــعُ
ـدنَ والعَيُّوقُ مَجلسَ رابــيءٍ الثُّـ ... رباءِ فــوقَ الــنَّجْمِ لا يتتلَّــعُ

في هذه الصورة تجلٍ واضح لزمن الحيوية وطراوة الحياة التي يعيشها حمار الوحش مع أتانه الأربع ، وكل ما في الصورة أنها رصد مكثف لحياة الطراوة التي ينعم بها الحمار ، بطل القصة وأتته ، وفي سياق من الخصب والطاقة والذكورية واندفاع ولهو خارج الزمن ، كما يجلي ذلك رهافة الصور الجزئية في الصورة الموسعة لمسرح رعي الحمار ، وانتقاله إلى المياه، واللافت في الصورة التي تتناول عالماً حيوانياً صرفاً أنها تتصرف أي حمار الوحش وأتته بوحي إنساني ، فما من أحد يستطيع أن يخبرنا كيف يمكن للحيوان تذكر ذلك ، فحمار الوحش يفعل ذلك وقد لمحه أبو ذؤيب ، كما لمح خاطرة الشؤم التي المّت به في تلك اللحظة :

ذكر الورودَ بها وسامى أمرَهُ ... شؤماً وأقبلَ حينهُ بتتبعِ

إن الصورة بحاجة إلى تأمل وتدقيق ، لأنها تتصل بطبيعة الشاعر الجاهلي ، الذي يصوغ تجربته من مقتنياته ، من ناقة ، وحمار وثور ، ويمتلك قدرة عجيبة على إجلاء أحاسيسها وإظهار ما يخالجها من رهافة التذكر ، وحس الخطر والشؤم . ويستمر هاجس الموت حتى يتبلور حس الموت في لحظة ترد فيه الأتن وحمارها الماء حيث تقع الفاجعة ، التي يصورها الشاعر بدقة متناهية [٨٥] :

ـسرعنَّ فــي حَجَــرات عَــذْب بــارد ... حَصــب البطَــاح تغيــب فيــهِ الأكــرعُ

شـــرينَّ ثـــم ســـمعنَّ حســـاً دونـــهُ	ـَفُ الحِجَـــابِ وريـــبِ قـــرعُ يُقـــرعُ
ونميمـــــه مـــــن قـــانص متَّـــبِ	ـــــي كفـــــهِ جـــــشٌ وأقطـــــعُ
ر نْـــهُ ونفـــرنَ وامترســـتْ بـــهِ	عَوْ جـــاءُهاديـــهِ وهـــادٍ جُرشـــعُ
فرمـــــــى فانفـــــــذ ...	
وبـــدا لـــهُ أقـــرابُ هـــذا رائغـــاً	
فرمـــــــى فـــــــالحقَ ...	
ابـــدَّهنَّ حُتـــوفهنَّ فهـــارب	بدمائـــــه أو بـــــاركَ متجعجـــــعُ
يعثـرن فـي عَلَـقِ النجيـعِ كأنمـا	كســـبت بُـــرود "بنـــي يزيـــدَ" الأذرعُ

وهكذا أصبحت لحظة الإرتواء للحمار وأتنه هي ذاتها لحظة النهاية ، وهي نهاية مستمدة من عالم الشاعر في فقده لبنيه إلى عالم الحيوان ، فيقدم الشاعر من خلال ذلك نموذجاً باهراً للمقايسة والاعتبار ، والأمر ذاته يتكرر في الصورة الثالثة وهي صورة الثور والمطاردة التي التي أستهدفته ، والتي أحتلت (١٣) بيتاً إذ يقدم فيها الشاعر لمحاً سريعاً وأقل احتشاداً بصور الحياة لكنه أكثر إغراقاً بمأساوية الموت، إذ يفجعه الصائد على الرغم من تفانيه في المسك بتلابيب النجاة من الموت ، ثم تأتي الصورة الرابعة والأخيرة وهي تجلي ميداناً من عالم الإنسان هذه المرة ، فهي تصور نذر الموت بين بطلين استعدا كثيراً ، وتساوت قواهما في الفعل ، إذ تضع الصورة البطلين وجهاً لوجه ، وهكذا تنتهي القصيدة بصورة تلك المواجهة بين البطلين ، من دون أن يعلمنا بسقوط أحدهما أو سقوطهما معاً ، وهي حالة فائقة في البناء الشعري أقتدر عليها شعراء الجاهلية ، من خلال حرصهم على إبقاء نصوصهم الشعرية مفتوحة في دلالاتها، وهو نمط من البناء لا يتشكل إلاّ بهذه الحداثية في الإبداع التي تؤسسها النصوص الحديثة كما نظن ، لكن نص أبو ذؤيب الذي تحول إلى نص كثيفٍ في دلالته فضلاً عن كونه ظل مشرعاً على احتمالات عدة ، وهي صيغة من الأداء فريدة

أراناها أبو ذؤيب كما أراناها كثير من الشعراء عندما عمدوا إلى فتح نصوصهم على أفق واسع من الترقب من دون أن يغلقوها على وفق عادة الشعراء ، وهذا الأمر كما نظن ليس مقصوراً على أبي ذؤيب بل أن نصوصاً أخرى لا تختلف عن هذا البناء أو الشكل الشعري، مما يعطي انطباعاً صريحاً يتجلى في أن القصيدة الجاهلية كانت أكثر فنون الشعر أصالة في إقامة أسس الفن الشعري ، وأن بحثاً دقيقاً في صياغاتها اللغوية والشكلية من الممكن أن تكشف ، خصائص فنية مهمة لهذه القصيدة ، تجعلها تتربع على محور الكون الشعري ، وليست صيغة مكرورة أثقلها التقليد ، وشرخها حس البداوة والبدائية كما يتهم بعضهم رسومها وأشكالها الفنية ، عندما يقرأونها في ضوء النمطية والغرضية التي تظلم الشعراء أكثر مما تفتح أمامهم آفاق العطاء والبوح الفني الأصيل .

٤- **الخلاصة :**

لاحظنا مما تقدم أن صورة الناقة أو الرحلة عموماً قد عكست في مجملها الصورة الأصلح والأقرب للذات الشاعرة ، وفيها عكست حياتها وحيويتها في قوتها ، أو ضعفها وفي شجاعتها ، وفرديتها ، كما كان من بين دلالاتها الرغبة في التعبير عن خوف نفسي طاغٍ ، وجدت الذات الشاعرة في الناقة ملاذاً ، أو منفتحاً لرحلتها في البحث عن البدائل وكسب المعرفة.

وقد تتناسل صورة الناقة بشكل عجيب في إثراء الدلالة الشعرية ، وذلك إذا ما أتقن فن قراءتها ، فهي بواحة بشكل عجيب ، وتمتلك قدرة هائلة وضعت في أيدي الشعراء للتعبير عن مقصدية ذواتهم ، فهم يكشفون بوساطتها عن كثير من أسرار بناء الفن الشعري الأصيل ، فضلاً عن إمتلاكها القدرة على تجلية كثير من أسرار حياتهم ، وذلك عندما تعمد الذات الشاعرة في بعض من مقصديتها إلى كشف خبرتها، وتجربتها في الحياة عبر انتقال حرٍ في الصحراء ، ولسنا قادرين على مجاراتها ؛ لأننا أصبحنا بعيدين عنها ، لكن كثيراً من الذين كانوا قريبين من هذه الحياة ، قد عرفوا دلالة ما يعنيه الشعراء في قولهم :إنهم قد طافوا كل الأنحاء ، وإنهم قد أضنوا إبلهم لأجل ذلك حتى أنهم قد رضوا من كل هذا التطواف بغنيمة الإياب ، وليس بعيداً عن ذلك ما نسب إلى سيدنا الإمام علي كرّم الله وجههُ ورضي الله عنهُ عندما قال : " أحفظوا عني خمساً فلو ركبتم الإبل لأضنيتموهنَّ قبل أن تدركوهنَّ ، لا يرجو عبد إلاّ ربه، ، ولا يخاف إلاّ ذنبه ، و لا يستحي جاهل أن يسأل عما لا يعلم ، ولا يستحي عالم إذا سئل عما لا يعلم أن يقول الله أعلم ، والصبر من الإيمان بمنزلة الرأس من الجسد ، ولا إيمان لمن لا صبر له" [٨٦] . فالإمام علي (رض) قد قرن اضناء الإبل بكسب المعرفة ، تماماً مثلما فهمه الشاعر الجاهلي .

وتباين دلالة صورة الناقة من مقصدية إلى أخرى باختلاف تجارب الشعراء، ويقوم في ذلك عنصر التنويع والتشويق بدور كبير لإظهار حدة الصراع ، ونمذجة الأقنعة التي تتلبسها صور القصيدة ، وهي أقنعة تتناهى فيها صور المشاعر والأحاسيس ، مما يعطي لكل نص سمته الخاصة ، وطابعه المميز بعيداً عن ملامح المطابقة الواقعية ، التي تقتل النص وتنحر شعريته وتجعله تكراراً نمطياً مجرداً ، لا حياة فيه .

إن فكرة الدلالة وإنتاجها في النص الجاهلي ليست بعيدة عن طبيعة الشكل الشعري لهذا النص ، فهي تقف جنباً إلى جنب مع معطيات الصيغة اللغوية القائمة على الأداء الإشاري المكثف ، وعبر الصورة الاستعارية والكنائية ، والمجاز المرسل . إن الشاعر الجاهلي نادراً ما كان يتحدث بلغة تقريرية ، فهو إما أن يخلق واقعاً طرياً كل الطراوة ومجرداً تجريداً مطلقاً ، أو أنه يخلقه في الضد من ذلك هشاً كل الهشاشة . ولذلك فإن ما يخلقه لا يمكن أن يكون اعتباطياً خالياً من الدلالة الإشارية . وكان هذا أكثر عمقاً في كشف رؤى الشعراء التي لا يمكن حصرها في تعبيراتهم السطحية ، أو معانيهم الأولى فحسب ، إن صورة الناقة صورة دالة ، ولا يمكن اكتشاف دلالتها إلاّ بتجسيد طريقة معاينة الشعراء لأشكال حياتهم ، وللعالم من حولهم في لحظة الخلق، وينبغي أن لا تدرس هذه الصور بطريقة تتابعية ، أو بصورة منعزلة ، وإنما من خلال النظر إليها بوصفها عناصر صورية في قصيدة قائمة على حزمة من العلاقات ، ولا يمكن إجلاؤها بطريقة الحدس ، وإنما مفتاح ذلك مرهون بالصياغة اللغوية ، وطريقة الشعراء في بناء المعاني ، ورسم الصورة في الفن الشعري ، فضلاً عن طبيعة السياق الشعري ، وطريقة كل أمة في الصوغ الشعري ، وآليات التوصيل ، التي هي أساس نقل رسائل الشعراء الى الآخرين.

المصادر والهوامش :

١- ينظر ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١م / قصائد المسيح بعد الصلب ، والعودة لجيكور ، ومدينة السندباد " ونشير كذلك إلى التجربة الشعرية عند صلاح عبدالصبور ، فهو يقرن مدينته بظلمة الليل ، وهي تحمل دماراً للسرور والبهية. ينظر : ديوانه، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢م : ٦٦ .

٢- ينظر: قصة الشاعر المتلمس في ديوانه ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية ، ١٣٨٦هـ . ١٩٦٨م.

٣- ينظر على سبيل المثال : الدراسات الآتية :

- أدب العرب في الجاهلية ، د. حسن الحاج حسن ، ط١، المؤسسة الجامعية للنشر ، بيروت ، ١٩٨٤م.
- دراسات في الشعر الجاهلي ، د. يوسف خليف ، مكتبة غريب ، طبعة مصر، ١٩٨١م.
- عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي ، د. سعيد الأيوبي ، مكتبة المعارف ، الرباط، ١٩٨٦م.
- الشعر الجاهلي ، خصائصه وفنونه : د. يحيى الجبوري ، ط٥ ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ١٩٧٩م.

٤- ينظر على سبيل المثال الدراسات الآتية :

- شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين ، د. محمود عبد الله الجادر، دار الرسالة للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٩م.
- دراسات نقدية في الأدب العربي ، د. محمود عبد الله الجادر ، دار الحكمة للطباعة والنشر ، بغداد ، ١٩٧٩م.

- المرثاة الغزلية في الشعر العربي ، د. عناد غزوان إسماعيل ، مطبعة الزهراء، بغداد، ١٩٧٤م.
- تاريخ الشعر العربي حتى القرن الثالث الهجري ، محمد نجيب البهبيتي ، مكتبة الخانجي، القاهرة ، ١٩٦١م.

٥- ينظر الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، ط١، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨١م ، ج١: ٨٨-٨٩ .

٦- النقد المنهجي عند العرب ، د. محمد مندور ، ط١، دار نهضة مصر ، القاهرة : ٣٠ وينظر كذلك تصور د. يوسف خليف في كتابه مقالات في الشعر الجاهلي ، ط٢، دار الفائق ، الجزائر ، ١٩٨٠م .

٧- لعل من المناسب الإشارة إلى ما تركه توصيف ابن قتيبة بشأن بنية قصيدة المديح من تأثير في دراسات المحدثين ، إذ إنبرى بعض الباحثين للدفاع عن آراء ابن قتيبة ، مشيرين إلى أن ابن قتيبة إنما كان يستند إلى وعي نقدي مبكر بماهية مقدمة القصيدة العربية ، من جهة كونها تشكل آصرة وجدانية بين المبدع والمتلقي . ينظر في هذا المجال آراء الدكتور سعيد الأيوبي في كتابه عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي:١٢٨ .

٨- ينظر الخطاب الشعري الجاهلي ، رؤية جديدة ، د. حسن مسكين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء . المغرب ، ط١، ٢٠٠٥م : ٢٤.

٩- ينظر الرؤى المقنعة ، د. كمال أبو ديب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م: ٤٦٦.

١٠- ن. م : ٤٧٣.

١١- الرحلة في القصيدة الجاهلية ، د. وهب رومية ، اتحاد الكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، ط١ ، ١٩٧٥م : ٥١.

١٢- طبقات فحول الشعراء ، لأبن سلاّم ، تحقيق محمود محمد شاكر ، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٥٢م: ٦٣.

١٣- ينظر ديوان قيس بن الخطيم ، تحقيق د. ناصر الدين الأسد ، دار صادر ، بيروت ،ط٢، ١٣٨٧هـ . ١٩٦٧م : ١٠.

١٤- العمدة ، ابن رشيق القيرواني ، مكتبة أمين الخانجي بمصر ، ١٣٢٦هـ : ٢٢٧./٢

١٥- ينظر الرحلة في القصيدة الجاهلية ، د. وهب رومية : الفصل الثاني ، ص ٤٩ وما بعدها .

١٦- الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، مصر ، ١٩٤٥م: ٢٠./٢

١٧- الرحلة في القصيدة الجاهلية ، د. وهب رومية : ١٧٠.

١٨- م.ن : ١٧٠-١٧١.

١٩- شعر الطبيعة في الأدب العربي ، د. سيد نوفل ، مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٤٥م:.٣٧٠

٢٠- ينظر على سبيل المثال دراستي د. وهب رومية ، الرحلة في القصيدة الجاهلية ، ود. محمود عبد الله الجادر في كتابه شعر أوس بن حجر ورواته الجاهليين .

٢١- ينظر الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه ، د. محمد النويهي ، الدار القومية للطباعة ، القاهرة ، د،ت : ٧١٣./٢

٢٢- ينظر الشعر العربي بين الجمود والتطور ، محمد عبد العزيز الكفراوي ، دار النهضة ، القاهرة ، ١٩٥٨م: ٣٤.

٢٣- دراسات نقدية في الأدب العربي ، د. محمود عبد الله الجادر : ١١ وينظر النقد المنهجي عند العرب ، د. محمد مندور : ٣٠.

٢٤- ينظر عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي ، د. سعيد الأيوبي : ٣٢٢.

٢٥- ينظر الصورة الفنية في الشعر الجاهلي . في ضوء النقد الحديث ، د. نصرت عبد الرحمن ، مطبعة وزارة الأوقاف والمقدسات الإسلامية . عمّان ، ١٩٧٦م:.١٢٧

٢٦- ينظر الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، د. علي البطل ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٢، ١٩٨١م: ١٢٤-.١٢٥

٢٧- ينظر مجلة فصول ، المجلد الثالث / التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي ، د. إبراهيم عبد الرحمن / بحث / ص : ٣١٦ والصفحات ١٢٣ و .١٣٢

٢٨- ينظر التفسير الأسطوري للشعر العربي القديم ، د. أحمد كمال زكي ، بحث، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، أبريل ١٩٨١م: .١٩

٢٩- ينظر الشعر الجاهلي "تفسير أسطوري " ، . مصطفى الشوري ، دار المعارف ، ١٩٨٦م، ط١ ، ص : .١٤٢

٣٠- ينظر مواقف في الأدب والنقد د. عبد الجبار المطلبي ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ،بغداد ، ١٩٨٠م : ١٠٦، .١٠٧

٣١- ينظر شعرنا القديم والنقد الجديد ، د. وهب رومية ، عالم المعرفة، مجلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت ، آذار ١٩٩٦م: ٨٥.

٣٢- ينظر م.ن : .٧٦

٣٣- نقصد في ذلك العرض الذي أقام عليه الدكتور كمال أبو ديب منهجه لكتابه الرؤى المقنعة ، وذلك في ضوء بنية الحكاية التي طورها فلادمير بروب في دراسته للتركيب التشكيلي لحكاية الحوريات ، والتحليل البنيوي للأسطورة كما طوره كلود لفي شتراوس ينظر الرؤى المقنعة الصفحات : ٥، ٢٥، .٢٦

٣٤- يعدُّ ابن طباطبا العلوي وعبد القاهر الجرجاني من أبرز النقاد العرب القدماء الذين عنوا عناية خاصة بالقوانين العامة ، التي تنتظم ولادة العمل الشعري ، فابن طباطبا يشير إلى أن الشعر رسائل معقودة والرسائل شعر ، وإذا فتشت أشعار العرب كلها ، وجدتها متناسبة ، أما تناسباً قريباً ، أو بعيداً " عيار الشعر : ٨١ ، أما عبد القاهر الجرجاني فقد بذل جهداً خاصاً لتحديد شبكة العلاقات الداخلية ، التي يتكامل فيها النص الشعري ، وهو وإن لم يكن قد استعمل مصطلح الشعرية ، إلاّ أنه تعامل مع مدلوله المعاصر ، إذ أن النظم ليس إلاّ حركة واعية داخل الصياغة الشعرية . ينظر دلائل الإعجاز : ٢٥٢، ٢٥٤، ٢٥٥، وينظر إشارة الدكتور محمد عبد المطلب إلى شعرية الجرجاني في كتابه "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لوجمان ، ط١، ١٩٩٥م ، الجيزة ، مصر : ٨٧ وما بعدها .

٣٥- الشعر والتجربة ، ارشيبالد ماكليش ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صالح ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، بيروت ، ١٩٦٣م:.٦٠

٣٦- التأويل والقراءة ، أيان ماكلين ، مجلة الأديب المعاصر (بحث) العدد ٣٩، خريف عام ١٩٩٨م : .٣٣٠

٣٧- ينظر الشعر والتجربة : ٦٧ ، ٦٨ ، .٧٠

٣٨- كتاب سيبويه ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب ، ط٣، ١٩٨٣م: .٣٢

٣٩- ينظر شعرنا القديم والنقد الجديد ، د. وهب رومية : .١٤٩

٤٠- ينظر الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين إسماعيل ، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١، ١٩٨٦م: ١٦٨ ، وينظر قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، د. محمد عبد المطلب : ٤٤، ٤٥.

٤١- ينظر الأسس الجمالية في النقد العربي : ١٧١.

٤٢- الشعر والتجربة : ٧٦.

٤٣- ينظر التحليل النفسي للأقوال المأثورة ، د. سمير عبده ، الناشر دارعلاء الدين ، دمشق ، ١٩٩٤م: ٧.

٤٤- الشعر والتجربة : ٣.

٤٥- ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، سلسلة ذخائر العرب ، ط٤، د.ت : ق : ١١ ، ص : ٤٧ وما بعدها .

٤٦- ملحمة كلكامش ، طه باقر ، منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، الجمهورية العراقية ، سلسلة دراسات (٢٠٢) ، ١٩٨٠م: ١٤٠-١٤١,

٤٧- ينظر الأصمعيات ، اختيار الأصمعي ، تحقيق احمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، ط٢، دار المعارف بمصر ، ١٩٦٤م: القصيدة ٧٦ ، ص ٢١٣.

٤٨- م.ن : ٢١٤.

٤٩- ديوان طرفة بن العبد البكري مع شرح الأديب يوسف الأعلم الشنتمري ، طبع في مدينة شالون ، مطابع برطرند ، ١٩٠٠م : ١٠-٢٢.

٥٠- ينظر مبادىء النقد الأدبي ، إ.أ ريتشاردز: ٢٤٠.

٥١- الأصمعيات : القصيدة :٣ ،ص ٢٧-٢٨، وينظر على سبيل المثال قصيدة الأسود بن يعفر في المفضليات برقم (١٢٥) وقصيدة ثعلبة بن عمرو العبدي في المفضليات برقم (٧٤) للغرض نفسه .

٥٢- ينظر ديوان المفضليات : ٥٨٤، ٥٨٥ ، ٥٨٦.

٥٣- ينظر م .ن : ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، السدف : الليل ، درأته : أزالته عن موضعه ، نمرقة :وسادة .

٥٤- ينظر دراسة الأدب العربي : ٢٨٨.

٥٥- ينظر دلائل الإعجاز ، تحقيق محمد رشيد رضا ، مطبعة المنار ، ط٢، القاهرة ، ١٣٦٦هـ . ١٩٤٦م : ٢٠٢، ٢٠٣.

٥٦- الرؤى المقنعة ، كمال أبو ديب : ٢٢٨.

٥٧- ينظر ديوانه، جمعه وشرحه محمد الطاهر بن عاشور ، الناشر الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ١٩٧٦م: ٧٦ وما بعدها . طوع الشوامت : أي بات طوعاً لقوائمه، الصرد : البرد ، صبع اللعوب : ظواهرها ، يوزعه : يغريه .

٥٨- ينظر مبادىء النقد الأدبي ، إ.أ ريتشاردز : ١٨٥.

٥٩- يرى الدكتور عبد الجبار المطلبي أن معالجة الشعراء الجاهليين لقصة الثور الوحشي في النص الجاهلي ربما انحدر إلى الشعراء الجاهليين من أجيال سابقة تقليداً أدبياً ، أو هو يحمل مغزىً دينياً قديماً .ولم يبقَ منها إلاّ موضوع تتساوى فيه قرائح الشعراء الجاهليين وملكاتهم الشعرية في ميدان التصوير والإبداع . ينظر مواقف في الأدب والنقد ، د. عبد الجبار المطلبي، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والأعلام ، الجمهورية اليمنية ، سلسلة دراسات رقم (٣٣) سنة ١٩٥٠م: ٨.

٦٠- القصيدة في شرح المفضليات للتبريزي ، تحقيق علي محمد البجاوي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القسم الأول ، رقم القصيدة (٦) ص ٤٩١ وما بعدها .

٦١- ينظر الرؤى المقنعة ، د. كمال أبو ديب : ٣٣٨ ، سلّط أبو ديب الضوء على القصيدة وتناولها في إطار منهجه القائم على بنية الحكاية ، المولدة للبنى الأخرى في القصيدة.

٦٢- شرح المفضليات للتبريزي : ٤٩١ وما بعدها .

٦٣- م.ن :.٤٩٤

٦٤- م.ن : ٤٩٥ وما بعدها .

٦٥- الرؤى المقنعة ، د. كمال أبو ديب : .٤٢٨

٦٦- شرح المفضليات للتبريزي : .٥١٣

٦٧- م.ن : .٥٢٩

٦٨- ينظر ديوان النابغة الذبياني ، جمعه وشرحه محمد الطاهر بن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع والشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ١٩٧٦م : ١٦٤-.١٦٥

٦٩- ينظر ديوان زهير بن أبي سلمى ، دار صادر ، بيروت ، د.ت : .٢٣

٧٠- ينظر ديوان امرىء القيس : ١٨ وما بعدها.

٧١- ينظر ديوان عنتر بن شداد ، تحقيق وشرح عبد المنعم عبد الرؤوف شلبي ، القاهرة ، د.ت : ١٤٩، ١٥٠ .

٧٢- الشعر والتجربة ، أرشيبالد ماكليش : .٣٠

٧٣- ديوانه ، القصيدة : ١٥ ص : ١١٥ وما بعدها .

٧٤- ينظر دراسات نقدية في الأدب العربي ، د. محمود عبد الله الجادر : .٢٩

٧٥- ديوان امرلاء القيس : القصيدة (٢٠) ص : ١٦٩ وما بعدها . المسرة : الطويلة، المشمعلة: الخفيفة في السير، تنيف : تشرف ، يرفئي : الظليم ، النطية : البعيدة.

٧٦- ينظر الرحلة في القصيدة الجاهلية ، د. وهب رومية : ٣٥١، ٣٥٢.

٧٧- ينظر م . ن : ٣٦٩.

٧٨- ينظر ديوان المتلمس الضبعي ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، معهد المخطوطات العربية : ١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م: ٦٩.

وينظر تفاصيل صورة الناقة في قصيدة علقمة الفحل التي مطلعها :

هل ما علمت وما استودعت مكتومُ أم حبلُها إذ نأتكَ اليوم مصرومُ

إذ تبدو صورة الناقة في القصيدة مفعمة بالطراوة ونبض الحياة ، كما جسدت هذا المنزع قصة الظليم التي تشبه الناقة به وفيها نلمح أن الشاعر يسقط تباريخ نفسه على أشيائه ويعكس فيها الفرح والتوجس والرضا ، لأن أشياءه هي معادله الموضوعي . ديوانه ، تحقيق لطفي الصقال ودرية الخطيب ، دار الكتاب العربي ، حلب ، ط١ ، ١٩٥٧م : ق٢ .

وليس ببعيد عن ذلك صورة الناقة في معلقة الحارث بن حلزة اليشكري التي مطلعها:

إذنتنا ببينها أسماءُ رب ثاوٍ يملُّ منهُ الثّواءُ

إذ يصور الشاعر فيها خبرته وحنكته في الحياة من خلال رحلة مفعمة بالخبرة مقارنة برحلة الآخرين الذين يتخطفهم الظلم والجور ، إذ يقول :

أتلهّى بها الهواجرَ إذ كلَّ ابنِ همٍّ بليّةٌ عمياءُ

ينظر المعلقات العشر . شرح التريزي ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، ط٢ ، حلب ، ١٩٧٣م : معلقة الحارث .

٧٩- ديوان زهير بن أبي سلمى ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٤٤م : ٥٦ وما بعدها.

٨٠- م . ن : ٥٧ وما بعدها .

٨١- ديوانه : ٣٦٩ وما بعدها .
٨٢- م . ن : ٣٦٩ وما بعدها .
٨٣- ينظر جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي ، حققه على محمد البجاوي ، ط١، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة : ٦٦.
٨٤- م . ن : ٦٧٠ وما بعدها .
٨٥- م . ن : ٦٧٥ وما بعدها .
٨٦- حلية الأولياء وطبقات الأصفياء ، للحافظ الأصبهاني ، دار الكتاب العربي ، بيروت،لبنان ، ١٤٠٠هـ . ١٩٨٠م ، ط٣ ، جـ١ : ٧٦ .