مجلـــة العلـــوم التربـــوية والدراســـات الإنســـانيـــة
ISSN: 2709-0302 (online)
Humanities and Educational Sciences Journal
ISSN: 2617-5908 (print)

الصورة الشعرية في قصيدة الإبيجراما عند الأعشى(*)

د/ عفاف الحاج بابكر عبد الرحمن
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية
كلية التربية والآداب
جامعة تبوك - السعودية

*) تاريخ تسليم البحث 18/3/2025 تاريخ قبوله للنشر 15/4/2025
*) موقع المجلة: http://hesj.org/ojs/index.php/hesj/index

الصورة الشعرية في قصيدة الإبيجراما عند الأعشى

د/ عفاف الحاج بابكر عبد الرحمن
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية
كلية التربية والآداب
جامعة تبوك - السعودية

الملخص

يسعى هذا البحث إلى دراسة الصورة الشعرية في قصيدة الإبيجراما عند الأعشى؛ بغرض معرفة مصادر تلك الصورة واستخراج عناصرها المكونة لها، مستعينًا بالمنهج البلاغي، وقد جاء البحث في مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة: تناولت المقدمة أهداف البحث، وأسئلته، وخطة تقسيمه، والدراسات السابقة، والمنهج المتبع، وعرَّف التمهيد بفن الإبيجراما وتاريخه، وكذا الصورة الشعرية، وتناول المبحث الأول: مصادر الصورة الشعرية في قصيدة الإبيجراما، وتناول المبحث الثاني: عناصر الصورة الشعرية في قصيدة الإبيجراما، وقد توصل البحث إلى جملة من النتائج منها: أن الأدب العربي القديم قد عرف فن الإبيجراما كتطبيق، وإن لم يعرفه كمصطلح، فقد نظم شعراء العصر الجاهلي – ومنهم الأعشى – كثيرًا من شعرهم على شكل مقطعات شعرية تنطبق عليها شروط قصيدة الإبيجراما، استطاع الأعشى توظيف الصورة الشعرية ببراعة في التعبير عن أغراضه المتنوعة، مثلت الطبيعة مصدرًا مهمًا ورئيسيًا للأعشى، حيث استقى منها معظم العناصر المكونة لصوره الشعرية في قصيدة الإبيجراما، انعكس تأثير البيئة العربية الصحراوية على اختيار الشاعر لعناصر صوره الشعرية، فنجد الحيوانات الأليفة والمفترسة، والبيئة الطبيعية، والعادات والتقاليد والاجتماعية والثقافية حاضرة بقوة في تشكيل بنية صوره الشعرية.

الكلمات المفتاحية: فن الإبيجراما، الأعشى، الشعر الجاهلي، الصورة الشعرية، الطبيعة.

The Poetic Image in the Epigram Poetry of Al-Asha

Dr. Afif Al-Hajj Babiker Abdul Rahman
Assistant Professor, Department of Arabic Language
College of Education and Arts, University of Tabuk
Kingdom of Saudi Arabia

Abstract

This study aims to examine the poetic image in the epigram poetry of the pre-Islamic poet Al-A‘shā, with the objective of identifying the sources of these images and analyzing their constituent elements. The research adopts a descriptive inductive approach, alongside analytical and critical methodologies. The study is structured into an introduction, a preface, two main sections, and a conclusion. The introduction outlines the research objectives, questions, structure, literature review, and the methodology. The preface provides a definition and historical overview of the epigram as a poetic form, as well as an introduction to the concept of the poetic image. The first section investigates the sources of the poetic image in epigram poems, while the second section analyzes the elements that constitute these poetic images. The study yields several key findings, most notably: classical Arabic literature was familiar with the epigram as a poetic practice, even if it did not recognize it as a formal term. Pre-Islamic poets, including Al-A‘shā, composed many short poetic pieces that conform to the structural and thematic features of the epigram. Al-A‘shā demonstrated remarkable skill in employing poetic imagery to express a wide range of themes and purposes. Nature served as a primary and essential source for his imagery, providing most of the elements that shaped his poetic vision in the epigram. The influence of the Arab desert environment is clearly reflected in his choice of imagery, with domestic and wild animals, natural landscapes, and socio-cultural traditions all playing a prominent role in the construction of his poetic images.

Key words: Epigram, Al-A‘shā, Pre-Islamic poetry, poetic Image, nature.

مقدمة البحث:

تمثل قصيدة الإبيجراما صورة من صور الشعر العربي القديم، وهي قصيدة تحتاج إلى جهد كبير يبذله الشاعر في سبيل إنتاجها؛ لأنها تقوم في أساسها على الاختزال والتكثيف اللغوي والبلاغي، وتتسم بالإيجاز في الألفاظ، والاقتصاد في العبارة مع حمولتها الدلالية المكثفة، وصورها البلاغية المتنوعة، كما أنها تعتمد على المفارقة التي تعد ركنًا أساسيًا فيها؛ ذلك أن الحياة البدوية الجاهلية بيئة مناسبة لهذا النوع من الفن (قصيدة الإبيجراما)، نظرًا لقصرها الذي نتج عن عدم توافر الأوراق الكافية لكتابتها عليها، ومن ثم فقد دوّنت كنقوش على الحجارة أو على ما توفر من الجلود.

والمطلع على التراث العربي الشعري يجد أن هذا النوع من الشعر (فن الإبيجراما) الذي يتصف بهذه الخصائص، قد عُرف منذ الشعر الجاهلي، وإن لم يعرف هذا المصطلح، فقد سجل الشعراء الجاهليون لحظات هامة في حياتهم، ومروا بمحطات كثيرة تقتضي تدوينها وتسجيلها، فسجلوها بإبداع ومهارة، وأودعوها دواوينهم، فنجدها محطات ذات معانٍ كثيرة ومكثفة، في مقطوعاتٍ مختصرة، وأبيات مركزة، وهذا الأمر يسري على شعراء العصر الجاهلي، والأعشى واحد منهم، فديوانه الشعري يضم القصائد الطوال، والمقطوعات الشعرية، والبيت الواحد، والبيتين، والثلاثة، ولا شك أن تلك الأبيات والمقطعات لم تكن سوى نتيجة لصورة من التجلي الذاتي الذي مارسه الشاعر في لحظة ما، متأملًا الحياة والكون والناس من حوله بنظرة عميقة، تعكس فلسفته في الحياة، ونظرته إليها، وتجاربه التي خاضها في مضمار الحياة، ومع كثير من الناس.

ولهذا فقد آثر البحث أن يتناول ديوان الأعشى بالدراسة متخذًا من قصيدة الإبيجراما موضوعًا له، ومتوسلًا بالمنهج البلاغي؛ بغرض الإجابة عن الأسئلة الآتية التي تمثل **إشكالية البحث**:

١- هل ينطوي شعر الأعشى على قصيدة الإبيجراما؟

٢- ما هي مصادر الصورة الشعرية لقصيدة الإبيجراما في شعر الأعشى؟

٣- ما هي عناصر الصورة الشعرية لقصيدة الإبيجراما في شعر الأعشى؟

أما أهداف البحث فتتمثل في معرفة ما يأتي:

١- مدى توافر قصيدة الإبيجراما في شعر الأعشى.

٢- الوقوف على مصادر الصورة الشعرية في قصيدة الأعشى الإبيجرامية.

٣- معرفة العناصر المكونة للصورة الشعرية في قصيدة الأعشى الإبيجرامية.

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون مقسمًا على النحو الآتي:

المقدمة: وتناولت أهداف البحث، وأسئلته، وخطة تقسيمه، والدراسات السابقة، والمنهج المتبع فيه.

التمهيد: وعرض للحديث عن مصطلحات البحث، وهما: فن الإبيجراما، والصورة الشعرية.

المبحث الأول: مصادر الصورة الشعرية.

المبحث الثاني: عناصر الصورة الشعرية.

الخاتمة: وتضمنت النتائج التي توصل إليها البحث.

المصادر والمراجع.

أما الدراسات السابقة، فلم أجد دراسة تناولت هذا الموضوع، رغم بحثي في محركات البحث، والمكتبات العامة والخاصة المتاحة، غير أن هناك دراسات قليلة تناولت فن الإبيجراما لدى شعراء آخرين، ومن تلك الدراسات:

فن الأبيجرام في الشعر العربي المعاصر، عبد الله رمضان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، (٢٠١٦م).

شعر الإبيجراما في أدب الغرباء للأصفهاني، عائشة العطوي، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية، كلية الآداب، جامعة ذمار، ع١٠، (٢٠٢١م).

فن الإبيجراما في الإبداع العربي شعر البردوني نموذجًا، محمد محمد الدغمان، المجلة العلمية، كلية اللغة العربية بأسيوط، جامعة الأزهر، ع٤٣، ج٢، (٢٠٢٤م).

التمهيد:

الإبيجرام:

إن الإبيجرام (Epigram)، كلمة غير عربية، فهي في الأصل كلمة مركبة في اللغة اليونانية القديمة من كلمتين هما (epos) و(graphein)، ومعناها: الكتابة على شيء، أو النقش على الحجر في المقابر؛ بوصفها عملية إحياء لذكرى المتوفَّى، أو نحت تمثال لأحد الشخوص، إلى أن تحوَّلت إلى نوع شعري قائم بذاته (حسين، ١٩٨٦، ١٣)، وقد هُجر هذا المعنى أثناء رحلة تطور هذا الفن، فأصبحت هذه الكلمة تدل على مقطوعة شعرية يتراوح طولها بين البيتين وخمسة عشر بيتًا تقريبًا، وقد تكون للمدح، أو للرثاء، أو بغرض الإعلان عن شيء ما (رياض وصابر، ٢٠٠٧، ١٩٣؛ المطيري، ٢٠٢٢).

وإذ كانت الإبيجراما في الآداب اليونانية تعني الكتابة على شيء، أو النقش على الحجارة أو التماثيل، فإنها قد تحوَّلت في الآداب الأوروبية الحديثة، ولا سيما في القرن السابع عشر على يد جون دن، وأسكار وايلد إلى فن شعري قائم بذاته، له خصائصه ومعاييره التي يُحتكم إليها، وقد أُطلق هذا المصطلح قديمًا على كل شعر قصير تُصور فيه عاطفة من عواطف الحب أو المدح أو الهجاء، إلا أن الهجاء غلب على هذا الفن، خاصة عند الإسكندريين وشعراء روما، وإن لم يتخلص من المدح والغزل، وفي العصر الحديث أطلق الشعراء الأوروبيون هذا الاسم على الشعر القصير الذي يقصد به النقد والهجاء ليس إلا (درويش، ٢٠١٥، ١٦٣، والعطوي، ٢٠٢١، ٢٤٩).

أما في معاجم المصطلحات العربية فإنه يندر وجود مصطلح الإبيجراما؛ وذلك بسبب حداثة استعماله في النقد العربي، ولم أجده إلا في أحد المعاجم مع تغيير الحرف الأخير (إبيجراف) بمعنى: نقش على بناء أو تمثال، أو عبارة مقتبسة تُكتب في بداية العمل الأدبي لتعطي فكرة عن موضوعه، ولذلك فقد أُشتق منه الاسم العلمي (إبيجرافيا) الذي يعني دراسة نقوش الحضارات القديمة حتى اليوم وتفسيراتها، ومعانيها، وتصنيفاتها (نصار، ٢٠١١، ١١-١٢).

ولكن رغم هذا فهناك تعريفات له في كتب النقد والشعر العربي، والدراسات الأدبية، فالإبيجرام: "شكل أدبي – شعر أو نثر – يتميز بالتركيز والتكثيف وواحدية الفكرة التي تطرحها المقطوعة الواحدة منه، وقد يعتمد على لغة المفارقة وبنية التضاد، سواء على مستوى الألفاظ أم المعاني، وغالبًا ما ينتهي بنوعٍ من أنواع المفاجأة أو الإدهاش، وتتنوع موضوعات هذا الفن، وقد تأتي الإبيجرامة الواحدة في هيئةِ بنيةٍ مستقلة، أو داخل بنية أكبر منها تمثِّل هي إحدى مكوناتها" (خلف، ٢٠١٠، ١٩).

أما قصيدة الإبيجرام حين يُتحدث عنها في النقد الأدبي فإنه يقصد بها: "القصيدة القصيرة التي تتميز على وجه الخصوص بالتركيز في العبارة، والتكثيف في المعنى، واحتوائها على مفارقة، وتكون مدحًا أو هجاءً أو حكمة، وقد عرفها الشاعر الرومنسي الإنجليزي كوليريدج بقوله: إنها كيان مكتمل وصغير، جَسَدُه الإيجاز، والمفارقة روحُه" (إسماعيل، ٢٠٠٠، ١٠).

كما تُعرف بأنها: قصيدة قصيرة، تنتهي بانقلاب بارع في التفكير، ومن ثم الانتهاء بقول ثاقب أو متناقض (العطوي، ٢٠٢١، ٢٤٩).

وهي قصيدة تعمد إلى التكثيف الدلالي، والتركيز اللفظي، والوحدة الشعورية، وتقصد إلى الهجاء، أو النقد اللاذع، أو السخرية، وتأتي بمضمونها وشكلها المتحدين في دفعة واحدة، معبرة عن روح العصر وطبيعته (الدغمان، ٢٠٢٤، ٩٦١).

أما عن نشأة فن الإبيجراما، فقد نشأ أول الأمر في الأدب اليوناني، فقد ظهر فنًا بسيطًا هينًا، ثم تطور حتى أصبح شكلًا أدبيًا له سماته وخصائصه التي تميزه عن غيره من أنواع الشعر(رمضان، ٢٠١٦، ٥٩)، يقول طه حسن عن نشأة فن الإبيجراما: "هذا الفن كغيره من فنون القول قد نشأ منظومًا لا منثورًا، فهو منذ نشأته الأولى في الأدب اليوناني مذهب من مذاهب الشعر، ولون من ألوانه، نشأ ضئيلًا، ثم أخذ أمره يعظم شيئًا فشيئًا؛ حتى سيطر أو كاد يسيطر على الأدب اليوناني في الإسكندرية وغيرها من الحواضر اليونانية، في العصر الذي تلا فتوح الإسكندر" (حسين، ١٩٨٦، ٨).

وقد انتقل بعد ذلك إلى الأدب اللاتيني بعد اتصاله بالأدب اليوناني، فنشأ فيه كذلك ضئيلًا يسيرًا، حتى إذا اتصل الأدب اللاتيني بالأدب اليوناني عامة والسكندري خاصة، ترجموه، ثم قلَّدوه، ثم برعوا في أدبهم، حتى أصبح هذا الفن (فن الإبيجراما) من فنون الشعر اللاتيني ممتازًا وعظيمًا خلال القرنين الأول والثاني الميلاديين، في عصر الإمبراطورية الرومانية (حسين، ١٩٨٦، ٨)، فهو إذن فن قديم جدًا، وليس جديدًا، كما أنه قد بسط هيمنته على الساحة الشعرية في اليونان مدة من الزمن قبل أن يتلاشى، ويتقلص دوره بعد ذلك.

وأما ظهور فن الإبيجراما في الأدب العربي، فإنه يمكن الحديث عنه من جهتين: الأولى معرفة الفن نفسه، والثانية معرفة المصطلح، فأما فن الإبيجراما بوصفه مقطوعة شعرية مركزة وذات حمولة دلالية، وتهدف إلى معالجة موضوع معين بطريقة خاصة، فقد عُرف منذ نشأة الشعر العربي نفسه، وأما معرفة المصطلح فإنه لم يدخل الأدب العربي إلا في العصر الحديث.

فنظرًا لما يمتاز به فن الإبيجراما من تكثيف لفظي وثراء دلالي، إذ إن بيتين من الشعر أو ثلاثة قد تحكي قصة، أو تحمل حكمة، أو تحمل خلاصة تجارب حياتية، فإن هذا الفن قد عرفه العرب من أيام الجاهلية كغيرهم من الشعوب، فبعضه عثر عليه محفورًا على الجدران أو الصخور أو علامات القبور أو غيرها، وكثيره نُقل مشافهةً في البداية، ثم تلقفه الرواة ودونوه في مصنفاتهم (العطوي، ٢٠٢١، ٢٥٠).

وهذا هو ما دعا طه حسين إلى أن ينكر وجوده في الشعر الجاهلي والإسلامي؛ لأن الشعراء في هذين العصرين امتازوا بطول النفس، وكان شعرهم لا يعرف القِصَر ولا الاختصار، ولم يشهدوا حياة متحضرة مترفة

كحياة شعراء الإسكندرية وروما، إذ يقول: "والواقع أنَّ الشعراء الذين عُنوا بهذا الفنِّ عناية خاصة؛ فوضعوا له أصوله وقوانينه قد كانوا من شعراء القصور في الإسكندرية وروما، وفي كثير من الحواضر الأوروبية" (حسين، ١٩٨٦، ١١-١٣)، والحقيقة أن كلامه هذا مجانب للصواب لأن هذا النوع من الشعر، أي شعر المقطعات مما تحفل به الدواوين الشعرية الجاهلية والإسلامية؛ نظرًا لطبيعة حياتهم البدوية التي فرضت عليهم الكتابة المختصرة؛ بسبب بساطة حياتهم البدوية من جهة، ولقلة أدوات الكتابة أو انعدامها، ولذلك لم يكن أمامهم سوى التدوين على الحجارة أو التماثيل، التي لا تتسع لأكثر من نص قصير كقصيدة الإبيجراما.

والدليل على ذلك أنه: "لا يكاد يخلو حجر في جنوبي الجزيرة العربية وقلبها وشماليها من نقش تذكاري؛ نقشه كُتَّابٌ مُحترفون أو غير مُحترفين من الرُّعاة ورجال القوافل، يذكرون فيه أسماء آلهتهم مُتضرعين إليها أن تحميهم، وقد يذكرون ما يُقدِّمون إليها من قرابين، وقد يكتبونها على قبورهم مسجلين أسماءهم وأسماء عشائرهم وما قام به الميت من أعمال، وقد يُودعونها بعض قوانينهم وشرائعهم" (ضيف، ١٩٩٥، ٣٢).

الصورة الشعرية:

إن مصطلح الصورة الشعرية مصطلح حديث، ولذلك فإن الدرس العربي القديم بشقيه النقدي والبلاغي لم يكن يَعرف هذا المصطلح، بالمفهوم المعروف اليوم، على الرغم من أن الشعر العربي القديم قد عرف ضروبًا متعددة من التصوير، حظيت بمتابعة وتدقيق وتقييم من النقاد والبلاغيين؛ ذلك أنهم قد جعلوا عنايتهم منصبة على الفنون البلاغية المشهورة، التي بها يتفاضل الشعراء، وهي معظم فنون البلاغة، ولا سيما المجاز والتشبيه والاستعارة، وما قصة النابغة في سوق عكاظ مع حسان بن ثابت والخنساء إلا دليل على معرفتهم بضروب التصوير الفني، وأهميته لديهم.

لقد مر مفهوم الصورة بمراحل متعددة عبر التاريخ، ولم يستقر على مصطلح معين؛ نظرًا لاختلاف وجهات نظر النقاد إلى المراد بالصورة، فهي عند أرسطو تطابق ما يعرف اليوم بالتشبيه المرسل، وعند السرياليين أصبحت أكثر تعميمًا لتشمل غير التشبيه، وهو الاستعارة، مع إلحاحهم على البعد النفسي والعفوية، لا على الجهد العقلي الواعي، وأما عند النقاد المعاصرين الذين اهتموا بالمصطلحات البلاغية القديمة، فإنها تعد مصطلحًا يشمل التشبيه، والاستعارة، والتمثيل، والرمز، وأنواع المجاز الأخرى القائمة على المجاورة، بدل المشابهة (الولي، ١٩٩٠، ١٥-١٦؛ السمحي، والحسامي، ٢٠٢١)، ومعنى هذا هو أن مفهوم الصورة قد توسَّع في العصر الحديث حتى أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية، مما تَعوَّدنا على دراسته ضمن علوم: البيان، والبديع، والمعاني، والعَروض، والقافية، والسَّرد، وغيرها من وسائل التعبير الفنِّي (الولي، ١٩٩٠، ١٠؛ المنصوري، ٢٠٢٤).

ومع هذا فإن هناك تعريفات مقبولة للصورة، ومنها تعريف عبد القادر القط، إذ يرى أن الصورة في الشعر هي: "الشكل الفني الذي تتَّخذه الألفاظ والعبارات بعد أن يَنظِمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليُعَبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يَصُوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية" (القط، ١٩٨٨، ٣٩١، الزهراني، ٢٠٢٥).

وتُعرَّف عند كثير من النقاد المحدثين بأنها: "أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفًا يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة، أم يشاهد منظرًا من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات وصفًا يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه، ويحاور ضميره، لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد" (صالح، ١٩٩٤، ٣٧؛ الخرابشة، ٢٠٢٢).

إن المتأمل في هذين التعريفين يجد أنهما ينظران إلى الصورة بأنها تعني مقدرة الشاعر على التأثير على القارئ وإمتاعه من خلال وصف المحسوسات بشكل مغاير لما هي عليه في الواقع، وبطريقة جذابة تجعله يتماهى مع مضمون شعره، أو وصف المجردات وصفًا يقربها إلى الذهن عن طريق التجسيد البديع، وإلباسها ثياب المحسوسات، بطريقة فنية جديدة؛ من خلال استثمار طاقات اللغة وإمكاناتها المختلفة في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والبلاغة.

إنَّ الصورة الشعرية تعبر عن حالة أو حدث ما، من خلال أجزائها أو مظاهرها المحسوسة، فهي لوحة فنية أدواتها الكلمات، وهي ذات جمال ذاتي تستمده من خلال امتزاج الخطوط والألوان والحركة، ونحو ذلك من العناصر الحسية، فالصورة الشعرية تمتلك قوة إيحائية كبيرة؛ لأنَّها تُوحي بالفكرة التي يتحدث عنها الشاعر، كما أنها توحي بالجودة والعاطفة (غريب، ١٩٧٩، ١٩١؛ بن شيحان، ٢٠٢٣)، تلك الجودة التي ينطوي عليهما شعره، والعاطفة التي يريد إيصالها إلى متلقيه من خلال هذه الصورة.

إن الشاعر لا يستخدم الصورة من أجل تجميل شعره، دون غاية يسعى إليها، فهو يجسد المعاني التي لا يمكن فهمها أو توضيحها إلا من خلال الصورة، لتصل إلى القارئ أو المتلقي وفق رؤيته هو، وبالطريقة التي يريدها، ووفق خياله المجنح الذي يتصور تلك المعاني، من أجل نقل تجاربه إلى المتلقي والتأثير فيه، وإمتاعه في آن واحد؛ فهذه هي مهمة المبدع، إذ يستخدم الصورة الشعريّة للخروج عن منطق الكلام المألوف، فيجمع بين ما لا يجتمع، ويربط بين ما هو حسي ملموس، وبين ما هو معنى مجرد (الخرابشة، ٢٠١٤، ١٠١-١١٦).

فالصورة هي أداة الشاعر التي تسهم في صوغ تجربته الشعرية من خلال عدد من المؤثرات التي تتصل ببيئته، أو ثقافته، أو محيطه الاجتماعي، أو الطبيعة بشكل عام، فالصورة هي بنت الخيال الذي يحلق بالشاعر بعيدًا عن عالمه المحسوس، ليشكِّل به عالمه الخاص الذي ينقل من خلاله مشاعره وأحاسيسه إلى المتلقين وفق رؤيته وتصوره الخاص لكل ما يحيط به، من خلال تجسيدها في رموز لغوية ذات نسق خاص، وعلى الرغم من ذلك فإنه لا ينتج الصورة في معزل عن محيطه تمامًا، ولا ينتجها من ذلك المحيط بالكلية؛ بل إنه يأخذ من هذا المحيط مادته فيمزجها بخياله وإبداعه، ثم يعرضها بصورة جديدة تمامًا، بعد أن يطبعها بطابعه الفني، ويصوغها بأسلوبه الخاص الذي يميزه عن غيره من الشعراء، وهنا يكمن جمال الصورة، وتتفاوت مراتب الشعراء؛ ذلك أن الصورة هي المعيار الأهم في المفاضلة بين الشعراء (عبد الله، ١٩٨١، ١٧، ٢٨؛ صلاح، ٢٠٢٠).

وبناء على ما سبق عرضه في التمهيد من بيان لفن الإبيجراما من حيث تعريفه، ونشأته في الأدب الغربي، والأدب العربي الحديث، ومدى توفره في الشعر العربي القديم، ثم الحديث عن الصورة الشعرية، من حيث تعريفها، ومراحل تطورها، ودورها في إنتاج الشعر الجيد، وأدواتها، وغير ذلك، بناء على ذلك كله فسيتم الحديث في المبحثين التاليين عن الصورة الشعرية في قصيدة الإبيجراما لدى الأعشى، الشاعر الجاهلي المشهور، وأحد شعراء المعلقات، وقد فضَّلت عدم الحديث عنه؛ لشهرته الكبيرة التي تغني عن التعريف به في هذا البحث.

المبحث الأول: مصادر الصورة الشعرية

إن الصورة الشعرية باعتبارها أداة فنية ولغوية يلجأ إليها الشعراء لعرض أفكارهم، ومشاعرهم، وعواطفهم، وفلسفتهم في الحياة، ومواقفهم تجاه القضايا المطروحة، لا يمكن أن تولد من فراغ، أو تتكون من لا شيء، وهذا يعني أن لها مصادرها المتنوعة التي يمتح منها الشاعر صوره المختلفة التي تتلاءم مع ما يتناوله في شعره من موضوعات، وتعد الطبيعة بمختلف عناصرها ومكوناتها، هي المصدر الأبرز والأكبر للصورة الشعرية، كما أن البيئة الاجتماعية والثقافية التي يعيش فيها الشاعر تعد مصدرًا مهما للصورة، بالإضافة إلى الخيال الذي يمكنه أن يولِّد صورًا جديدة غير مألوفة، والتي قد يتقبلها المتلقون أحيانًا، وأحيانًا أخرى يرفضونها، ويعدونها خروجًا على مألوف الشعر، وتجاوزًا لا يمكن القبول به، وسوف أعرض هذه المصادر على النحو الآتي:

أولًا: الطبيعة

تعد الطبيعة منهلًا غزيرًا، وحقلًا خصبًا للصور الشعرية، يمتح منها الشعراء شتى أنواع الصور الفنية التي يوظفونها في أشعارهم، مستفيدين من ثراء الطبيعة، وكثرة عناصرها، وتنوعها بين الحي والجامد، والناطق والصامت، وتباينها تارة، وائتلافها تارة أخرى؛ الأمر الذي يسهِّل عليهم مهمة الاختيار منها بما يتناسب والموضوع الشعري المطروق.

ولهذا فقد رأى النقاد أنه لكي تكون الصورة الشعرية مقبولة فإنه يجب في مصادر الصورة أن "تتجانس في الصورة، وتمتزج امتزاجًا جدليًا بحيث يصعب ردها إلى مصدر ما من هذه المصادر؛ ولذا ينبغي أن ننظر إليها طبقًا لتجانسها وتناغمها في الصورة الشعرية، وتأثيراتها غير المباشرة فيها، والأساس الآخر أن هذه التأثيرات تتجلى في طرائق صياغة الصورة وبراعة الشاعر في انتقاء موضوعه، وإضفاء قيمة متفردة عليه، وتقديمه على نحو خاص يتحد فيه الشكل بالمضمون، ويتآلفان" (صالح، ١٩٩٤، ٤٣)، أما عناصر الطبيعة التي وظفها الأعشى في بناء صوره الشعرية في قصيدته الإبيجرامية فيمكن تقسيمها على النحو الآتي:

أ- الطبيعة الناطقة (الحيوان):

يعد الحيوان أبرز وأهم عناصر الطبيعة التي تتشكل منها الصور الشعرية لدى عامة الشعراء، فإذا كان الحيوان قد سجل حضوره في كثير من الدواوين الشعرية العربية والأعجمية، القديمة منها والحديثة، فإنه قد سجل حضورًا لافتًا في الشعر العربي القديم بوجه خاص، واحتل مساحة كبيرة فيه؛ نظرًا لأهمية الحيوان في حياة العربي القديم في تلك الصحارى القاحلة المترامية الأطراف، وللعلاقة الوطيدة بين العربي والحيوان، فهو شريكه في الحرب، ورفيقه الأمين، وحارسه الوفي، ومركبه القوي، ومنه يأخذ شرابه، وطعامه، ولباسه، ومن شعره وصوفه يبني خيمته، وغير ذلك، ومن أنواع الحيوان الوارد عند الأعشى في قصيدته الإبيجرامية:

الأسد، وقد ورد في قوله مادحًا شريح بن حصن بن عمران بن السموأل بن عاديا (الأعشى، د. ت، ١٧٩):

فكـــــان أوفـــــاهمُ عهـــــدًا وأمـــــنعهم ... جـــــارًا أبـــــوك بِعُـــــرْفٍ غـــــيرِ إنكـــــارِ

كالغيـــثِ مـــا اســـتمطروه جـــادَ وابلُـــهُ ... وعنـــــد ذمَّتـــــهِ المستأســـــدُ الضـــــاري

ارتبط اسم الأسد في التراث الثقافي والاجتماعي بالشجاعة والإقدام والقوة، وشدة الباس، وهي صفات يتباهى بها الناس؛ لما تضفيه على المتصف بها من إجلال ومهابة، حتى يصبح محط تقدير وإعجاب الآخرين؛ مما يخوله السلطة والسيادة في المجتمع، ومن ثم فقد جاء هذا العنصر في سياق مدح السموأل، بأنه يحمي المستجير به، كما يحمي الأسدُ الضاري عرينَه.

الجمل، والكلب: وقد وردا في قوله معتذرًا إلى علقمة بن علاثة (الأعشى، د. ت، ٣٦٩):

وكـــــــــل أناسٍ وإن أفْحَلـــــــــوا إذا عـــــاينوا فَحْلَكُـــــم بَصْبَصـــــوا

يستخدم الأعشى في هذا البيت عنصرين مختلفين لبناء صورته الشعرية، وهما الجمل والكلب، وذلك من خلال الإشارة إليهما بقوله: (فحلكم، بصبصوا)، فـ"الفَحْلُ من الْإِبِلِ وَغَيرِه: الذَّكَرُ المسْتَفْحِلُ، واستفحَلَ الْأَمرُ إِذا غَلُظَ" (ابن دريد، ١٩٨٧، ٥٥٤/١)، أي الجمل الغليظ القوي الهائج، والبصبصة هي "تحريكُ الْكَلْبِ ذنَبه طَمَعًا أَو خوْفًا، والإِبِل تَفْعَلُ ذَلِكَ إِذا حُدي بِهَا" (ابن منظور، ١٤١٤هـ، ٦/٧)، وهو هنا يقارن بين قوة مخاطبيه وقوة غيرهم، فغيرهم يكون فحله فحلًا، حتى إذا رأى فحل الممدوحين صار كلبًا، أي أن أعداءهم يجبنون أمامهم، ويتضاءل عددهم.

الخيل: وقد ورد ذكرها في قوله يمدح قيس بن معد يكرب (الأعشى، د. ت، ٣٤١):

يا حبـــــــــذا وادي النُّجَيْـــــــــــ ـــــــــرِ وحبـــــذا قـــــيسُ الفعـــــالِ

القائـــــــدُ الخيـــــلَ الجيـــــا دَ ضـــــوامرًا مثـــــلَ المِعَـــــالي

عبر الشاعر عن الخيل هنا بثلاثة ألفاظ هي: (الخيل الجياد، الضوامر)، وجاء وصف الخيل بالجياد والضوامر هنا في سياق المدح بالشجاعة، وشدة البأس في الحرب، لذلك وصفها بالجياد الضامرة كناية عن خفتها وسرعتها (ابن منظور، ١٤١٤هـ، ١٨٩/٣) في المعركة، فهي تساعد راكبها على إحراز النصر في المعركة، والتنكيل بالعدو؛ لأن ضمور الجياد يعني خفة وزنها بسبب ضآلة بطونها؛ مما يجعلها سريعة العدو، جيدة المناورة.

الجواد، والفرس، والنوق: وقد وردت في قوله وقال يمدح رجلًا من عُكْل (الأعشى، د. ت، ٢٤٥):

وإذا أردتَ بأرضِ عُكْـــــــلٍ نائـــــــلًا فاعْمِـــــدْ لبيـــــتِ ربيعـــــةَ بـــــنِ حُـــــذَارِ

يَهَـــــبُ النَّجيبَـــــةَ والنَّجيـــــبَ بِسِـــــرْجِهِ والأُدْمَ بـــــينَ لـــــواقحٍ وعِشَـــــارِ

لم يذكرها الشاعر بأسمائها الحقيقية، وإنما بأوصافها التي تدل بدقة على ما يريده من توظيفها في صورته الشعرية، وتخدم غرضه من ذلك، فالجياد جاءت هنا في سياق المدح بالجود والكرم، ولذلك وصفت بأنها فارهة تصلح للركوب في وقت السلم، لا في وقت الحرب، وهي هنا بخلاف الجياد في الصورة السابقة التي جاءت في سياق المدح بالشجاعة في الحرب، وكذا النوق فإنها وصفت بأنها منتجة أو متهيئة للنتاج (الجوهري، ١٩٨٧، ٤٠١/١، ٧٤٧/٢)؛ مما يعني أن الممدوح وهبها بغرض أن تكثر وتزيد، ومن هنا يتبين لنا مدى براعة الشاعر في اختيار عناصر صوره الشعرية، بما يتناسب مع سياق القصيدة.

الإبل: وردت في قوله (الأعشى، د. ت، ٣٠٥):

بـــــني عمَّنـــــا لا تبعثـــــوا الحـــــربَ بيننـــــا كـــــرِدٍّ رَحِيـــــعِ الـــــرفضِ وارمـــــوا إلى السِّـــــلْمِ

استعمل الأعشى عنصرًا من العناصر المتصلة بالحيوان، وهو روث الإبل، بقوله: (رجيع الرفض)، ويقصد بها أرواث الأبل الراعية حين تُردُّ على الحي، فهي بغيضة لأنها تؤذي من أصابه شيء منها، ولذلك جعلها معادلًا موضوعيًا للحرب بين أبناء العمومة.

ب– الطبيعة الصامتة:

تعد الطبيعة الصامتة بكل مكوناتها من سماء وأرض وأفلاك ونجوم وكواكب وجبال ووديان وغيرها، من أبرز المصادر التي تمد الشاعر بمكونات صوره الشعرية وترفده بها، ذلك أن الشاعر لا يمكنه توليد الصورة الشعرية من فراغ، ولكنه يستمدّها أو يستمد معظمها من هذا الكم الهائل من المواد الجامدة في الطبيعة من حوله (العطوي، ٢٠٢١، ٢٦١)، سواء كانت ساكنة كالجبال والوديان، أم متحركة كالنجوم والكواكب والسحاب، أم ظواهر كالبرق والريح والرعد، فهذه العناصر الطبيعية هي المادة الخام والأولية التي تنبني منها صوره الشعرية؛ لتعكس لنا تجاربه الحياتية، ونظرته لما حوله، والتعبير عن أفكاره، ومن العناصر الطبيعية الصامته في قصيدة الأعشى الإبيجرامية:

فهل تُنكِرُ الشمسُ في ضوئها أو القمرُ الباهرُ المبْرِصُ

هذه المفردات الثلاث تشكل نسقًا واحدًا أراد الشاعر من خلال عناصره الثلاثة تصوير شهرة ممدوحيه؛ ذلك أن الشمس والقمر من عناصر الطبيعة التي لا يجهلها أحد، فضوؤهما يغطي الأرض كلها، ومن ثم فتشبيه الممدوحين بهما يؤكد شهرتهم في الناس.

الثياب: كما في قوله معتذرًا إلى علقمة بن علاثة (الأعشى، د. ت، ٣٦٩):

كساكم عُلاثَةُ أثوابَهُ وورَّثكم مَجْدَه الأحوصُ

يتخذ الشاعر من الثياب مصدرًا لتشكيل صورته الشعرية، بوصفها من عناصر الطبيعة المعروفة في بيئته، وقد استعملها هنا في سياق المدح؛ إذ تكني العرب عن المجد، ولا سيما الموروث من الآباء والأجداد بالثوب الذي يُلبس فيقولون: المجد بين ثوبيه (العلوي، ١٤٢٣هـ، ٢١٦/١).

المطر: وقد ورد في قوله مادحًا شريح بن حصن بن عمران بن السموأل بن عاديا (الأعشى، د. ت، ١٧٩):

فكان أوفاهمُ عهدًا وأمنعهم جارًا أبوك بِعُرْفٍ غيرِ إنكارِ

كالغيثِ ما استمطروه جادَ وابلُهُ وعند ذمَّتِهِ المستأسدُ الضاري

لقد كثر في التراث الشعري العربي استحضار عنصر المطر بمختلف تسمياته في تشكيل الصورة الشعرية، ذلك أن المطر يمثل أهمية قصوى لديهم؛ بسبب ندرة هطوله في صحراء الجزيرة العربية، ولذلك لا تكاد تخلو منه قصيدة، إما دعاءً، أو مدحًا كما في هذه القصيدة الإبيجرامية هذه، فالشاعر صور ممدوحه بالغيث الذي إذا استُمطِر هطل كالوابل الغزير، فهو يعطي أكثر مما يُطلب منه.

الرماح، في قوله (الأعشى، د. ت، ٣٠٥):

فلا تكسروا أرماحَكم في صدورِكم فَتَغْشِمَكم إن الرماحَ من الغَشْمِ

إن الرمح هو أخو العربي، مثله مثل السيف، لا يفارقه في حله وترحاله؛ فهو سلاحه الذي يتقي به الأعداء من الناس والسباع، وهو سلاحه في الحرب، وذلك بسبب طبيعة البيئة العربية البدوية القائمة على الترحال طلبًا

للكلأ والماء، وكذا الغزو والإغارة؛ طلبًا للبقاء على قيد الحياة، فالشاعر يحذر بني عمومته من الحرب التي قامت بينهما أو كادت، وقد صور أثرها بذلك الرمح الذي يرجع إلى صدر صاحبه فيقتله، مع أن الأصل فيه أن يتوجه إلى نحور الأعداء، وهذا فيه من التحذير ما يردع الجهلاء، ويثني أصحاب الطيش والأهواء عن غَيِّهم.

الحبل: وقد ورد في قوله (الأعشى، د. ت، ٣٠٥):

مـــتى تَقْـــرِنْ أصَـــمَّ بحبـــلِ أعشـــى يلَجَّـــــا في الضـــــلالةِ والخَسَـــــارِ

ارتبط الحبل بالتراث العربي ارتباطًا وثيقًا، سواء أكان باسمه هذا، أم بمرادفاته الأخرى كالرمة والعقال وغيرهما؛ لما له من دور في مساعدة العربي في تثبيت خيمته، أو عَقْل جمله وناقته، أو ربط فرسه وحماره وغير ذلك، ومن ثم فقد استعان به الشعراء في بناء قصائدهم، وتشكيل صورهم الشعرية، ومنها أن الأعشى هنا قد وظف هذا العنصر للتعبير عن الخطأ الذي ينتج عن الجمع بين من لا يستفاد من جمعهما، كما حال الأصم والأعمى إذا اجتمعا.

النعل: ورد في قوله متحدثًا عن النساء (الأعشى، د. ت، ٢٧١):

يَلُمْـــنَ الفـــتى إن زلَّـــتِ النعـــلُ زلَّـــةً وهُـــنَّ علـــى ريـــبِ المنـــونِ خـــواذلُ

يَقُلْـــنَ حيـــاةٌ بعـــد موتـــكَ مُـــرَّةٌ وهُـــنَّ إذا قَفَّـــيْنَ عنـــكَ ذواهـــلُ

لقد استعمل الشاعر النعل في هذه القصيدة الإبيجرامية، لتشكيل صورته الشعرية، ذلك أن النعل في الأصل تزل بمنتعلها إذا كانت الأرض زلقة، وهذا هو التعبير الأصلي، ولكن الشاعر وظفها للتعبير عن الخطأ والزلل الذي يقع فيه المرء؛ ذلك أن النعل من العناصر المعروفة، ومن ثم استغلها الشاعر كمصدر من مصادر صوره الشعرية؛ حيث إن هذا الاستعمال للنعل للتعبير عن هذا الموضوع كان شائعًا في ذلك العصر، وما زال إلى اليوم، كما أن التعبير بزلة النعل قد عُرف في التراث الشعري العربي، إذ كانوا يعبرون به أيضًا عن الفقر والفاقة.

ثانيًا: الحياة الاجتماعية والثقافية

ويقصد بها المصادر التراثية والثقافية، وذلك حين يعمد الشاعر إلى الموروث الثقافي مستخدمًا عناصره المكونة له، سواء أكانت شخصيات أم أحداثًا، أم أقوال شخصيات يتخذ منها رموزًا يدخلها في بنية شعره، وتشمل الأمثال والحكم، وتعد هذه المصادر جماعية لأنها إما صادرة عن اللاوعي الجمعي كالأسطورة، والتراث الشعبي (الفلكلور)، أو دينية، أو فردية، ولكنها اكتسبت جماعيتها حينما أصبحت موروثًا عامًا، باستطاعة أي شاعر الاستفادة منها في بناء أفكاره، وتشكيل صوره (صالح، ١٩٩٤، ٦٦).

السموأل: وقد جاء في قول الأعشى مادحًا شريح بن حصن بن عمران بن السموأل بن عاديا (الأعشى، د. ت، ١٧٩):

كـــن كالســـموألِ إذ ســـار الهمـــام لـــه في جحفـــلٍ كســـوادِ الليـــل جـــرَّارِ

يعد السموأل بن عاديا من أشهر الرموز العربية في الوفاء بالوعد، وقد صار لديهم مضرب المثل في ذلك فقالوا: "أوفى من السموأل، وَهُوَ سموءل بن عادياء اليهودي، أودعهُ امْرُؤ الْقَيْس دروعًا وسيوفًا، وَخرج إِلَى الرّوم، فقصده ملكٌ من مُلُوك الشَّام فتحرز مِنْهُ السموءل، فَأخذ الْملك ابْنًا لَهُ كَانَ خَارِجًا من الْحصن، وَقَالَ: إِن سلَّمت إِلَيّ الدروع وَالسُّيُوف، وَإِلَّا ذبحت ابْنك، فَقَالَ: شَأْنك، فإني غير مخفرٍ ذمتي، فذبحه وَانْصَرف بالخيبة،

فَقَالَ الْأَعْشَى"(العسكري، د.ت، ٢/٣٤٥) قصيدته الإبيجرامية التي منها هذا البيت، وقد استحضره الشاعر لبناء صورته الشعرية، بوصفه عنصرًا فكريًا، ورمزًا اجتماعيًا للوفاء بالعهد مهما كلفه ذلك من ثمن.

قيس بن معد يكرب، وسمية: وقد وردت هاتان الشخصيتان في قول الشاعر يمدح قيس بن معد يكرب (الأعشى، د. ت، ٣٤١):

قالت سُمَيَّةُ إذ رأتْ برقًا يلوحُ على الجبالِ
يا حبذا وادي النُّجَيْرِ وحبذا قيسُ الفعالِ

يعد قيس بن معد يكرب رمزًا عربيًا مشهورًا، فهو ملك جاهلي يماني، كان صاحب مرباع حضرموت، يلّقب بالأشج، لأثر شجّ، في وجهه، وهو والد الأشعث بن قيس الكندي، ولد في مدينة شبوة باليمن، وخلف أباه في الملك، ومدحه الأعشى (ميمون)، واستمر في الملك نحو عشرين عامًا، قال معاوية لمحمد بن الأشعث بن قيس: ما كان جدك أعطى الأعشى؟ فقال: أعطاه مالًا وأشياء أُنْسِيتُها، فقال معاوية: لكن ما أعطاكم الأعشى لا يُنسى (الزركلي، ٢٠٠٢، ٥/٢٠٨).

أما (سمية) فإنها من الرموز العاطفية التي استعملها الشعراء في الغالب للإشارة إلى محبوباتهم اللاتي لا يريدون التصريح بأسمائهن؛ خشية من أن يتعرضن للإيذاء من قبل ذويهن، أو أن يُمنعن من التواصل معهم، وقد استعمل الشعراء العرب عددًا من الأسماء المستعارة عند التشبيب بمحبوباتهم، ومن تلك الأسماء: هند، وزينب، ودعد، ومَيّ، وسمية، وغيرها.

ولذلك فقد وردت هاتان الشخصيتان في قصيدة الإبيجراما لدى الأعشى بوصفهما من مصادر الصورة الشعرية لديه؛ كون الأول رمزًا للكرم والقوة والشجاعة، وكون الثانية رمزًا للحب، والعاطفة، وأداةً للتغزل بالمرأة المحبوبة.

السيّد: وقد جاء في قوله معتذرًا إلى علقمة بن علاثة (الأعشى، د. ت، ٣٦٩):

وإنْ فَحَصَ الناسُ عن سيدٍ فسيَّدُكم عنه لا يُفحَصُ

لا يكتفي الأعشى عند بناء قصيدته الإبيجرامية بالرموز الاجتماعية والتاريخية التي تُعرف بذواتها وأشخاصها، ولكنه قد يتوسل بالألقاب الاجتماعية التي فرضتها طبيعة المجتمع العربي آنذاك، التي قسمت المجتمع إلى سيد في مقابل العبد، والسيد بمعنى كبير القوم ورئيسهم في مقابل المرؤوسين، وهذا هو المعنى المراد هنا، فيستحضر (السيد) هنا في سياق المدح؛ للإشادة به، وبما يتمتع به من خلال لا يتصف بها سيدٌ غيره.

المجد، والإرث: وقد وردا في قوله (الأعشى، د. ت، ٣٦٩):

كساكم عُلاتَهُ أثوابَهُ ووَرَّثكم مَجْدَه الأحوصُ

يمثل المجد غايةَ ما يسعى إليه الناس عامة، والعربي على وجه الخصوص، ولذلك فإن كثيرًا من رموزهم قد اشتروا مجدهم بأبهض الأثمان، ودفعوا في سبيله كل غال ونفيس؛ لما يمثله من تخليد في الذكر عبر الأزمان، وقد وظفه الشاعر في تشكيل صورته توظيفًا موفقًا، حين جعله – رغم عزته وصعوبة الوصول إليه – مما يُوَرَّث في قوم الممدوح، وكأنه مقصور عليهم.

الحرب، والسلم، والحِلْف، والنساء البواكي: ووردا في قوله (الأعشى، د. ت، ٣٠٥):

بـــني عمَّنـــا لا تبعثـــوا الحـــربَ بيننـــا كـــرِدِّ رَجِيـــعِ الـــرفضِ وارمـــوا إلى السِّـــلْمِ

نســـاءِ مواليـــنـــا البـــواكي وأنـــتمُ مـــددتم بأيـــدينا حِـــلافَ بـــني غَـــنْمِ

ارتبطت حياة العربي ولا سيما في العصر الجاهلي بالحرب والسلم والأحلاف ارتباطًا وثيقًا؛ بسبب طبيعة الحياة البدوية القاسية، والعادات الاجتماعية القائمة على العصبية القبلية، والثأر؛ ولذلك فقد ضمنها الشاعر شعره، وجعل منها مصدرًا لصورته الشعرية؛ ذلك أن الحرب كانت من الأمور المألوفة آنذاك، سواء بين قبيلتين مختلفتين، أم بين أبناء القبيلة الواحدة، وقد يكون السبب الذي قامت لأجله الحرب تافهًا، لكن نتائجها كارثية على الطرفين؛ لذلك نجد الأعشى، يحذر منها، ومن عواقبها الوخيمة، وينادي إلى الجنوح إلى السلم، ويصور ما تخلفه الحرب من مآسٍ؛ بغرض التنفير منها، كمشهد النساء البواكي على أزواجهن، أو أولادهن، أو آبائهن وإخوانهن الذين قضوا في الحرب، كما أنه يتطرق إلى مسألة الأحلاف بين القبائل، التي كانت من العادات المعروفة في الجزيرة العربية؛ بغرض الحماية من الأعداء، أو الغزو على قبائل أخرى.

المبحث الثاني: عناصر الصورة الشعرية

إن الصورة الشعرية هي تلك اللوحة الفنية التي يقدمها الشاعر للمتلقين من خلال اللغة، أي من خلال الكلمات والجمل والعبارات، بعد نظمها في صياغة فنية تتجسد فيها المعاني والمجردات، وتُخلع عليها ثياب الماديات؛ لكي يسهل نقلها إلى المتلقين وتبسيطها لهم وتقريبها إلى أذهانهم؛ ومن ثم التأثير عليهم، وإمتاعهم، مستعينًا في سبيل ذلك بعدد من العناصر البلاغية وعلى رأسها التشبيه والاستعارة والكناية.

فكما أن الرسام يرسم لوحاته مستعينًا بالألوان والظلال، فإن الشاعر يرسم لوحاته بالكلمات مستثمرًا تلك الفنون البلاغية التي تتشكل منها الصورة الشعرية عامة؛ ذلك أن "الشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية، وهذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها المشاهد تلقيًا بصريًا مباشرًا، وذلك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صورًا يراها بعين العقل، وهو فهم يمكن أن يجعل الناقد يفتش عن الصور البصرية الواضحة في الشعر، أو يتأمل الإحساسات البصرية التي يمكن أن تثيرها الصورة في ذهن المتلقي، ناهيك عن أنه يمكن أن يؤدي إلى فهم الصور على أنها محاكاة من نوع ما، لمدركات حسية سابقة" (عصفور، ١٩٩٢، ٢٨٤).

ومن ثم يتضح أن التشبيه أو الاستعارة أو الكناية ما هي إلا تصوير لما لا يمكن إدراكه بصريًا أو عن طريق الحواس الأخرى، وهي سائر المعاني المجردة سواء كانت ذاتية كالحب والكُرْه، أو عامة كالجمال، والمروءة، عن طريق استثمار المدركات الحسية السابقة التي جربها الشاعر، أو عايشها، وهي مدركات في الغالب تنبع من بيئته المحيطة به، ومجتمعه الذي يعيش فيه.

أما عناصر الصورة الشعرية عامة، فإننا نجد من خلال النظريات النقدية المعاصرة، ومن خلال ما يوحي به إلينا تحليل الصورة الشعرية ذاتها، أن تلك العناصر تتمثل في: اللغة ذاتها، أي إبداع اللغة المتميزة بأسلوب يتميز في نسج العلاقات الفنية الجديدة بين تلك المفردات، وكذا التقديم الحسي للمعنى أو تمثيل الحسي بحسي آخر، والأنواع

البلاغية للصورة وما تنطوي عليه تلك العناصر من تفصيلات، وما تتفرع إليه من محاور، وكذلك الرمز، والأسطورة، ولا سيما في الصورة الشعرية الحديثة (صالح، ١٩٩٤، ٧٥)، وسوف أقوم بعرض عناصر الصورة الشعرية على النحو الآتي:

أولًا: التّشبيهُ

يعرف التشبيه في اصطلاح البلاغيين بأنه: الدلالة على مشاركة شيءٍ لشيءٍ في معنىً من المعاني أو أكثر على سبيل التطابق أو التقارب لغرضٍ ما ولا يكون وجه الشبه فيه منتزعًا من متعدد، وأركان التشبيه أربعة هي: المشبَّه، والمشبَّه به، ووجه الشبه، وأداة التشبيه، ويمكن أن تأتي أداة التشبيه حرفًا، أو اسمًا، أو فعلًا، ولكن قد يُحذف ركن أو أكثر من أركان التشبيه (الميداني، ١٩٩٦، ١٦٣/٢)؛ لغرض بلاغي ما، ومن ثم فإن التشبيه ينقسم إلى أنواع بحسب المحذوف من أركانه: عددً ونوعًا.

وقد وظف الأعشى التشبيه في قصيدته الإبيجرامية؛ لتصوير ما يريد تصويره فنيًا، أو التعبير عن مشاعره وأحاسيسه، ومن ذلك قوله مادحًا شريح بن حصن بن عمران بن السموأل بن عاديا (الأعشى، د. ت، ١٧٩):

شُـــريحُ لا تتركـــنّي بعـــدما علِقـــتْ ... حبالَـــكَ اليـــومَ بعـــد القِـــدِّ أظفـــاري

قـــد طفـــتُ مـــا بـــين بَانِقْيَـــا إلى عـــدَنٍ ... وطـــال في العُجـــمِ تَرحـــالي وتَســـياري

فكـــان أوفـــاهمُ عهـــدًا وأمـــنعهم ... جـــارًا أبـــوك بِعُـــرْفٍ غـــيرِ إنكـــارِ

كالغيـــثِ مـــا اســـتمطروه جـــادَ وابلُـــهُ ... وعنـــد ذمَّتـــهِ المستأســـدُ الضـــاري

كـــن كالســـموألِ إذ ســـار الهمـــام لـــه ... في جحفـــلٍ كســـوادِ الليـــل جـــرَّارِ

فقد شبه ممدوحه، وهو السموأل بن عاديا، جد شريح بن حصن، في جوده بأنه كالغيث الذي إذا استمطره الناس، جاد عليهم بأكثر مما طلبوه منه، فهو كريم جواد كالوابل، أي المطر الغزير النافع، وشبه المخاطب (شريح بن حصن) بجده (السموأل)، في نجدته ومَنَعَته ووفائه، وشبه الجيش الذي يسير مع السموأل بسواد الليل الجرار الذي لا يقف أمامه شيء؛ بسبب كثرته وقوته، وقد كانت أداة التشبيه في هذه التشبيهات جميعها هي (الكاف).

كما أنه شبهه في وفائه بعهده وذمته بالمستأسد الضاري، أي بالأسد الضاري الذي يذود عن عرينه بكل بسالة، وهذا النوع من التشبيه هو التشبيه البليغ حيث حذفت منه أداة التشبيه، وهو أبلغ أنواع التشبيه؛ لأن جعل المشبه عين المشبه به، وهو يريد بهذا التشبيه استنهاض حمية شريح، وإثارة نخوته؛ ليقوم بنجدة الشاعر.

ومن التشبيهات أيضًا قوله (الأعشى، د. ت، ٣٠٥):

بـــني عمَّنـــا لا تبعثـــوا الحـــربَ بيننـــا ... كـــردِّ رَجِيـــعِ الـــرفضِ وارمُـــوا إلى السِّـــلْمِ

وكونـــوا كمـــا كنَّـــا نكـــونُ وحـــافظوا ... علينـــا كمـــا كُنَّـــا نحـــافظُ عـــن رُهْـــمِ

في هذين البيتين نجد أن الشاعر استخدم التشبيه أكثر من مرة؛ وذلك بغرض التأكيد على أن الحرب مدمرة، ونتائجها كارثية على الطرفين، ولا سيما حين تنشب بين أبناء العمومة، إذ الرابح فيها خاسر، فقد شبه نتائجها بروث الإبل التي ترجع إلى صدر صاحبها، وتؤذي من أصابته، وشبه مخاطبيه بقومه مرتين في تعاملهم معهم، وفي

محافظتهم على قبيلة رهم، مستخدمًا حرف التشبيه (الكاف) وذلك في كلمة (كما)، وفي هذا التشبيه تأكيد على سلمية قومه ومحافظتهم على حسن الجوار مع غيرهم، في مقابل طيش وجهل بني عمومته.

ومن التشبيه أيضًا قوله يمدح قيس بن معد يكرب (الأعشى، د. ت، ٣٤١):

قالـــــــــــت سُمَيَّـــــــــــةُ إذ رأتْ ... برقًـــــا يلـــــوحُ علـــــى الجبـــــالِ

يا حبـــــــــــذا وادي النُّجَيْـــــــــــ ... ـــــــــرِ وحبـــــذا قـــــيسُ الفعـــــالِ

القائـــــــدُ الخيـــــــلَ الجيـــــــا ... دَ ضـــــــوامرًا مثـــــــلَ المِغَـــــــالي

التـــــــاركُ الكَسْـــــــبَ الخَبِيـــــــ ... ـــــــثَ إذا تهَيَّـــــــأَ للقتـــــــالِ

استعمل الشاعر في هذه القصيدة الإبيجرامية التشبيه لتصوير سرعة خيل الممدوح (قيس بن معد يكرب) وقوتها في الحرب بالسهام الماضية، مستخدمًا الاسم (مثل) أداةً للتشبيه، فهو يقود الخيل الجياد الضوامر، التي تمضي في عَدْوِها كالمغالي، والمغالي هي السهام؛ لأن المِغَالِي بالسَّهْمِ هو: الرافِعُ يدَه يريدُ بِهِ بلوغ أَقصَى الغايةِ (ابن منظور، ١٤١٤، ١٣٢/١٥).

ثانيًا: الاستعارة

الاستعارة في الأصل هي تشبيه حُذف أحد طرفيه، ووجه الشبه، وأداة التشبيه، ولم يبق إلا المشبه، أو المشبه به، فإن حُذف المشبه فهي استعارة تصريحية، وإن حذف المشبه به فهي مكنية، ولما كانت الاستعارة تشبيهًا حذف أحد طرفيه فقد عُرِّفت بأنها ضربٌ من التشبيه، ونَمَطٌ من التمثيل (الجرجاني، د.ت، ٢٠)

إن الاستعارة هي: استعمال الكلمة في غير معناها الحقيقي؛ لعلاقة مشابهة بين المعنيين؛ فهذا إما البلاغة عبد القاهر الجرجاني يعرّفها بأنها: "أن يكون للَّفظ أصلٌ في الوضع اللغوي معروفٌ تدلُّ الشواهد على أنه اخْتُصَّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلًا غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعارِيَّة" (الجرجاني، د. ت، ٣٠).

وبسبب هذا الانتقال لاستعمال اللفظ، فقد اعتبرها البلاغيون نوعًا من المجاز، حيث عُرفت بأنها: "المجازُ الذي تكون علاقته المشابهة بين المعنى الأصليّ والمعنى المجازي الذي استعمل اللّفظ للدّلالة به عليه"(الميداني، ١٩٩٦، ٢٤٤/٢)، نحو قولهم: أَقْبَلَ اللَّيْثُ، أي: أقبل الفارس الشجاع الذي هو كاللّيث، وقولهم: أطلت البُدُور من شرفات القصور، أي: أطلت الحسناوات اللّواتي وجوهُهُنّ كالْبُدُور، فالعلاقة بين الليث والفارس هي الشجاعة، والعلاقة بين البدور والنساء الجميلات هي الجمال والوضاءة والحُسن.

أما الغرض من الاستعارة، فيتحدث عنها العسكري بقولة: "الاستعارة: نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره؛ لغرضٍ، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه" (العسكري، ١٤١٩، ٢٦٨) أي أن الاستعارة تأتي بغرض تصوير وإبراز الصفات التي يريد الشاعر إبرازها من خلال أخذها من المستعار منه، وخلعها على المستعار له.

ومن الاستعارات الواردة في قصيدة الإبيجراما لدى الأعشى، قوله (الأعشى، د. ت، ٣٠٥):

بـــني عمَّنـــا لا تبعثـــوا الحـــربَ بيننـــا ... كـــرِدِّ رَجِيـــعِ الـــرفضِ وارمـــوا إلى السِّـــلْمِ

وكونـــوا كمـــا كنَّـــا نكـــونُ وحـــافظوا ... علينـــا كمـــا كُنَّـــا نحـــافظُ عـــن رُهْـــمِ

نســـاءِ موالينـــا البـــواكي وأنـــتمُ ... مـــددتم بأيـــدينا حِـــلافَ بـــني غَـــنْمِ

فـــلا تكســـروا أرمـــاحَكم في صـــدورِكم ... فَتَغْشِـــمَكم إن الرمـــاحَ مـــن الغَشْـــمِ

فهو في خطابه الموجه لبني عمه، ومناشدتهم لهم بأن يتعقلوا، ويتجنبوا الحرب، يستعمل الاستعارة المكنية من خلال قوله: "لا تبعثوا الحرب"؛ فالبعث لا يكون إلا لما دُفن في التراب؛ دفعًا لشره، كالجيفة، فقد استعار فعل (البعث) الحسي، للمعنى المجرد (الحرب)؛ بغرض تشنيعها، وتشويهها في نظرهم، وتحذيرهم منها؛ لخطرها الكبير على الطرفين.

كما أنه يستعمل الاستعارة في قوله: (فَتَغْشِمَكم) بمعنى: تظلمكم، فخلع على الرماح صفة من صفات الإنسان، وهي القدرة على فعل الظلم؛ لإبراز فداحة الخسارة التي سيمنون بها في حال نشوب الحرب بينهم وبين بني عمهم، حيث ستنقلب الرماح من كونها لمواجهة العدو الحقيقي، إلى توجيهها إلى صدور أصحابها، وفي هذا ظلم كبير لأنفسهم؛ ولهذا فعليهم إعادة النظر في ذلك.

ومن الاستعارة قوله معتذرًا إلى علقمة بن علاثة (الأعشى، د. ت، ٣٦٩):

أَعَلْقَـــمُ قـــد صَـــيَّرَتْني الأمـــورْ ... إليـــكَ ومـــا كـــانَ لي مَـــنْكَصُ

كســـاكم عُلاثَـــةُ أثوابَـــهُ ... ووَرَّثَكـــم مَجْـــدَه الأحـــوصُ

وكـــل أناسٍ وإن أفْحَلـــوا ... إذا عـــاينوا فَحْلَكُـــم بَصْبَصـــوا

وإنْ فَحَـــصَ النـــاسُ عـــن سـيدٍ ... فســـيَّدُكم عنـــه لا يُفحَـــصُ

فهـــل تُنْكَـــرُ الشـــمسُ في ضـــوئها ... أو القمـــرُ البـــاهرُ المـــبْرِصُ

فهـــبْ لي ذنـــوبي فـــدتْكَ النفـــوسْ ... ولا زلـــتَ تَنْمَـــى ولا تَـــنْقُصُ

حيث أسند فعل التصيير إلى ما لا يعقل، وهو (الأمور)، وهذا هو من خصائص الإنسان، ولكنه أسنده إلى الأمور، ليبلغ المخاطب بأنه لم يفعل ما فعل مختارًا، وإنما أجبرته الظروف على ذلك، وقهرته؛ ليتخلص من اللوم، كما أنه شخَّص المجد، وهو أمر معنوي، فجعله من الأشياء التي تورَّث؛ والغرض من ذلك هو إبراز المكانة الاجتماعية لأسرة علقمة، وسيادتها في قومها، فمجدهم قديم، لا طارئ؛ مما يدل على عراقتهم، واستحقاقهم له.

وفي البيت الأخير نجده يستعمل الاستعارة في قوله: فهب لي ذنوبي، وتنمى ولا تنقص، حيث جسَّد المعنوي (الذنوب)، من خلال استعارة فعل الوهب لها؛ لأنه لا يوهب إلا المادي، والذنوب غير مادية، وغرضه من ذلك إبراز ذنوبه وتعظيمها وكأنها أصبحت مما يراه الناس؛ طمعًا في تحريك مروءة المخاطب لكي يسامحه، ويعفو عنه، وأما الفعلان: تنمى ولا تنقص، فقد استعارهما من المال وخلعهما على ذات المخاطب، وفي هذه الاستعارة تأكيد على أن مجد المخاطب كل يوم في زيادة، ولا يمكن أن ينقص.

ونجد الاستعارة أيضًا في قوله مادحًا (الأعشى، د. ت، ٣٤٧):

أَلَمْ تَـــرَ أن المجـــدَ ألقـــى بِرَحْلِـــهِ إلى الغُـــرِّ مـــن أولادِ بكـــرِ بـــنِ عـــامرِ

حيث صور المجد بهيئة محسوسة، رغم أنه معنوي مجرد، وجسده وشخصه بإنسان عاقل، يملك ويتصرف بما يريد، فالمجد يملك رحلًا وأمتعة وغيرها، فقام بإلقائها ووضعها على أبواب الممدوحين، وهم أولاد بكر بن عامر، وتعد هذه الاستعارة استعارة مكنية؛ لأن الشاعر أبقى المشبه وهو المجد، وحذف المشبه به وهو الإنسان وأبقى شيئًا من لوازمه، وهو الرحل، أما الغرض من هذه الاستعارة فهو الإشادة بمجد أولاد بكر بن عامر.

ومن الاستعارات الواردة في قصيدة الأعشى الإبيجرامية قوله لابن أخيه حُتَيم يحرضه على القتال (الأعشى، د. ت، ٢٦٩):

وَيْهًا حُتَيمُ إنه يومٌ ذَكَرْ
مُذَمِّرٌ سَقْبًا بِذِفْراهُ شَعَرْ
لم ترَ مثلَه شمسٌ ولا قمَرْ
فادْنُ من البأسِ إذا البأسُ حَضَرْ
وزَاحَمَ الأعداءُ بالثَّبْتِ الغَدَرْ
كُوْنَنْ كَسُمٍّ ناقعٍ فيه الصَّبَرْ
وارْجُمْ إذا ما ضيَّعَ الناسُ الدُّبُرْ

إن هذه القصيدة الإبيجرامية قائمة في معظمها على التصوير الاستعاري، فقد تضمنت عددًا من الاستعارات التي تدور في نفس الموضوع، والتي اختلفت عناصرها باختلاف نوع الاستعارة؛ مما يعكس قدرة الشاعر على الاستفادة من عناصر الطبيعة في تشكيل استعاراته، فهناك استعارة في قوله: (يوم ذَكَر، مذمر)، واستعارة ثانية في قوله: (سَقْبًا بِذِفْراهُ شَعَرْ)، واستعارة ثالثة في قوله: (لم ترَ مثلَه شمسٌ ولا قمَرْ)، واستعارة رابعة في قوله: (فادْنُ من البأسِ إذا البأسُ حَضَرْ).

حيث شخص اليوم، وهو معنوي، بصورة إنسان، فأضفى عليه خاصة من خواصه وهي الذكورة، كما وصفه بأنه مذمر، والمذَمِّرُ هو: الَّذِي يُدْخِلُ يَدَهُ فِي حَيَاءِ النَّاقَةِ لِيَنْظُرَ أَذكر جَنِينُهَا أَم أُنثى (ابن منظور، ١٤١٤، ٣١٢/٤)، وفي الاستعارة الثانية شخص ما ينتج عن ذلك اليوم بولد الناقةِ الذكَر (ابن منظور، ١٤١٤، ٤٦٩/١)، الذي نبت الشعر على قفا أذنيه، وفي الاستعارة الثالثة شخص كلًّا من الشمس والقمر فجعلهما يريان ويبصران كالإنسان، وفي الاستعارة الرابعة جسد البأس، وهو الحرب، وجعله أمرًا محسوسًا يحضر ويغيب، ويمكن للمخاطب أن يدنو منه، والغرض من الاستعارات هنا هو تهويل الموقف، وإبراز ما يتصف به من شدة وبأس؛ بغرض استنهاض المخاطب، وحضه على الاستعداد لخوض غمار ذلك اليوم الصعب.

ثالثًا: الكناية

الأصل في الكناية أن يَتَكَلَّمَ الإنسانُ بِشَيْءٍ يُسْتَدَلُّ بِهِ عَلَى الْمَكْنِيِّ عَنْهُ، كَالرَّفَثِ وَالْغَائِطِ، وغيرهما (الأزهري، ٢٠٠١، ٢٠٣/١٠- ٢٠٤).

أما في اصطلاح البلاغيين فهي: اللّفظ المستعمل فيما وضِع له في اصطلاح التخاطب؛ للدّلالة به على معنىً آخر لازمٍ له، أو مصاحبٍ له، أو يُشار به عادةً إليه؛ لما بينهما من الملابسة بوجهٍ من الوجوه، كالكناية عن طول القامة بطول نجادِ السيف، وكالكناية عن قضاء الحاجة الطبيعيّة بالمجيء من الغائط، وهو: الأرض المنخفضة التي كان العرب يقضون حاجتهم الطبيعية فيها، كما تعرف الكناية بأنها: لفظٌ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه (الميداني، ١٩٩٦، ١٢٧/٢).

ومن الكنايات التي أوردها الأعشى في قصائده الإبيجرامية قوله يعير قيس بن مسعود فراره يوم عُباعب (الأعشى، د. ت، ٢٧١):

يَلُمْنَ الفتى إن زَلَّتِ النعلُ زَلَّةً ... وهُنَّ على ريبِ المنونِ خواذلُ

يَقُلْنَ حياةٌ بعد موتكَ مُرَّةٌ ... وهُنَّ إذا قَفَّيْنَ عنكَ ذواهلُ

فعبارة (زلت النعل زلة) كناية عن الهفوة الصغيرة التي تبدر من الإنسان، مع كثرة محاسنه، وعبارة (ريب المنون) كناية عن مصائب الدهر ونوازله، والغرض من الكناية هنا هو التحذير من الاغترار بود النساء، والتحذير من غدرهن ونسيانهن المعروف والعشرة مع أول مصيبة تنزل بالمرء، أو مع أيسر هفوة تصدر عنه.

ومن الكنايات أيضًا قوله (الأعشى، د. ت، ٣٠٥):

متى تَقْرِنْ أصَمَّ بحبلِ أعشى ... يلَجَّا في الضلالةِ والخَسَارِ

فلستُ بمبصرٍ شيئًا يراهُ ... وليسَ بسامعٍ مني حِواري

إن البيتين كليهما عبارة عن كناية مفادها عدم جدوى الجمع بين المتضادين، أو الجمع بين ما لا يكمل أحدهما الآخر، كالجمع بين الأصم والأعشى، والغرض من الكناية هنا هو التحذير من الاعتماد على ما لا يمكن أن ينفع نفسه، فكيف ينفع غيره؟ لأن النتيجة هي الخسارة والضلالة.

ومن الكناية كذلك قوله (الأعشى، د. ت، ٣٠٥):

فلا تكسروا أرماحَكم في صدوركِم ... فَتَغْشِمَكم إن الرماحَ من الغَشْمِ

إذ إن في قوله: "فلا تكسروا أرماحَكم في صدوركِم" كناية عن قتل الإنسان نفسه، وخسارته من كانوا سنده وعدته في الشدة، وهم الإخوة وأبناء العمومة، إذ كنى بالرماح عن عدة المخاطبين وعتادهم، وكنى بالصدور عن إخوانهم وبني عمومتهم، وفي هذه الكناية تحذير من اقتتال الإخوة، وتهويل صورة الحرب بينهم، بغرض تنفيرهم منها، ومن ثم الرجوع إلى الصواب، وتحكيم العقل، والجنوح إلى السلم.

أما في قوله يمدح رجلا من عُكْل (الأعشى، د. ت، ٢٤٥):

وإذا أردتَ بأرضِ عُكْلٍ نائلًا ... فاعْمِدْ لبيتِ ربيعةَ بنِ حُذَارِ

يَهَبُ النَّجيبَةَ والنَّجيبَ بِسِرْجِهِ ... والأُدْمَ بينَ لواقحٍ وعِشَارِ

فنجد الكناية في قوله: "يَهَبُ النَّجيبَةَ والنَّجيبَ بِسِرْجِهِ/ والأُدْمَ بينَ لواقحٍ وعِشَارِ"، حيث كنى بهذا البيت عن كرم الممدوح، وهو ربيعة بن حُذار؛ لأن الذي يهب كل هذه العطايا لسائله، والمتمثلة في: الفرس النجيبة، والجواد

الفاره بسرجه، ويهب النوق البيض، أول عهدها بالحمل، أو متهيئة للنتاج، قد بلغ الغاية في الكرم، والنهاية في الجود، ومن ثم الإشادة والتنويه به بين قبائل العرب.

ومن الكناية أيضًا قوله معتذرًا إلى علقمة بن علاثة (الأعشى، د. ت، ٣٦٩):

وكـــــــــل أناسٍ وإن أفْحَلـــــــــوا إذا عـــــــاينوا فَحْلَكُـــــــم بَصْبَصـــــــوا

فهو يكني بقوله: (بصبصوا) عن الجبن والخوف، وبـ(الفحل) عن الشدة والقوة والبأس؛ لأن الفحولة علامة القوة والهيجان وعدم الخوف، في حين أن البصبصة هي علامة الخنوع والذل، لأن البصبصة في الأصل تحريك الكلب ذنبه خوفًا أو طمعًا، وهنا تُبرز الكنايةُ الفارق الكبير بين قوة قوم المخاطب (علقمة بن علاثة)، وقوة غيرهم، بطريقة تقربها إلى أذهان مستمعيه آنذاك، خاصة.

ومما ورد عنده من الكناية أيضًا قوله مادحًا (الأعشى، د. ت، ٣٤٧):

ألَمْ تَـــــرَ أن المجـــــدَ ألقـــــى بِرَحْلِـــــهِ إلى الغُـــرِّ مـــن أولادِ بكـــرِ بـــنِ عـــامرِ

فعبارة (ألقى برحله) كناية الاستقرار والثبات بعد السفر والتطواف في الأرض، فالممدوحون هم من يطلبهم المجد، ولا يطلبونه، وذلك بأفعالهم الحسنة، وخلالهم الحميدة التي جعلت المجد يسعى إليهم، باحثًا عنهم دون سواهم؛ ليلقي رحله في أبوابهم، وهو دليل على السيادة، والجاه، والشرف العظيم، والغرض من الكناية هنا هي الإفادة بأن المجد باقٍ في هذه الأسرة الكريمة لا ينتقل، فقد استقر عندهم، وعزم على البقاء فيهم إلى الأبد.

ومن الكنايات الواردة في قصيدة الأعشى الإبيجرامية قوله محرضًا خُثَيمًا ابن أخيه على القتال (الأعشى، د. ت، ٢٦٩):

وَيْهًا خُثَيمُ إنه يومٌ ذَكَرْ
مُذَمِّرٌ سَقْبًا بِذِفْراهُ شَعَرْ
لم ترَ مثلَه شمسٌ ولا قمَرْ

على الرغم من أن هذا المقطع قد ورد عند الحديث عن الاستعارة، فإن هذا لا يمنع أن ترد فيه الكناية؛ لأن الاستعارة والكناية تتعالقان في الغالب، فتأتيان متداخلتين في الشاهد الشعري الواحد، ففي قوله: (يوم ذكر) كناية عن شدة ذلك اليوم وقسوته، وفي قوله: (مُذَمِّرٌ سَقْبًا بِذِفْراهُ شَعَرْ) كناية عن أن سيتمخض عن مولود مشؤوم، قد ينبت الشعر خلف أذنه، ونبات الشعر خلف أذني المولود كناية عن شؤمه، فهو نذير شؤم لأهله، وقوله: (لم ترَ مثلَه شمسٌ ولا قمَرْ) كناية عن تفرد هذا اليوم، وعدم وجود يوم آخر يشبه من حيث كونه يومًا شديدًا قاسيًا، تتساقط فيه الرؤوس كالثمار المحصودة.

نتائج البحث:

١- تناولت القصيدة الإبيجرامية لدى الأعشى موضوعات عديدة تتطابق مع موضوعات قصيدة الإبيجراما التي حددها النقاد، كالمدح، والاعتذار، والتحريض على القتال، وغيرها، غير أن موضوع المدح قد شكل معظم هذه القصائد؛ نظرًا لطبيعة العصر الذي عاش فيه الشاعر، حيث كان المدح وسيلة يتكسب منها الشعراء.

٢- أن الأدب العربي القديم قد عرف فن الإبيجراما تطبيقا، وإن لم يعرفه مصطلحًا، فقد نظم شعراء العصر الجاهلي – ومنهم الأعشى – كثيرًا من شعرهم على شكل مقطعات شعرية تنطبق عليها شروط قصيدة الإبيجراما.

٣- كانت البيئة العربية القديمة بيئة ملائمة لنشوء قصيدة الإبيجراما؛ كونها بيئة بدوية لا تمنح الشعراء الفرصة للتعبير عن أغراضهم بإسهاب؛ نظرًا لندرة أدوات الكتابة، مما اضطرهم إلى تدوين أشعارهم على الصخور، أو حفظها مشافهة، ولذا فإن تكثيف العبارة مع سعة الدلالة كان شرطًا لحفظ الشعر الجاهلي.

٤- مما ساعد الأعشى على صياغة قصيدة الإبيجراما: مقدرةُ العربية على اختزال المعاني الكثيرة في ألفاظ قليلة، ومعرفة الأعشى بالفنون البلاغية مع قدرته على توظيفها في تشكيل صوره الشعرية للتعبير عن أغراضه، وامتلاكه ناصية اللغة؛ كونه عاش في بيئة عربية خالصة اشتهر أهلها بالفصاحة والبلاغة.

٥- مثلت الطبيعة مصدرًا مهمًا ورئيسيًا للأعشى، حيث استقى منها معظم العناصر المكونة لصوره الشعرية في قصيدة الإبيجراما.

٦- انعكس تأثير البيئة العربية الصحراوية على اختيار الشاعر لعناصر صوره الشعرية، فنجد الحيوانات الأليفة والمفترسة، والبيئة الطبيعية، والعادات والتقاليد والاجتماعية والثقافية حاضرة بقوة في تشكيل بنية صوره الشعرية.

المراجع:

الأزهري. (٢٠٠١). *تهذيب اللغة* (تحقيق محمد عوض مرعب)، ط١، دار إحياء التراث العربي.

إسماعيل، عز الدين. (٢٠٠٠). *دمعة للأسى ودمعة للفرح*. ط١، مطابع لوتس.

الأعشى، ميمون بن قيس. (د. ت). *ديوان الأعشى الكبير*. مكتبة الآداب بالجماميز: المطبعة النموذجية.

الجرجاني، عبد القاهر. (د. ت). *أسرار البلاغة* (قراءة وتعليق محمود محمد شاكر)، مطبعة المدني، دار المدني.

الجوهري. (١٩٨٧). *الصحاح*. (تحقيق أحمد عبد الغفور عطار)، ط٤، دار العلم للملايين.

حسين، طه. (١٩٨٦). *جنة الشوك*. ط١١، دار المعارف.

الخرابشة، علي قاسم. (٢٠١٤). وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي. *مجلة الآداب*، جامعة بغداد، (١١٠)، ١-٢٢.

الخرابشة، ع. ق. (٢٠٢٢). اللون وأثره في تشكيل الصورة في ديوان (اللّيْل والطريق) للشّاعر التونسي الميداني بن صالح. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، (١٦)، ٥١٠-٥٤٩. https://doi.org/10.53286/arts.v1i16.951

خلف، عبد الله رمضان. (٢٠١٠). *فن الإبيجرام في الأدب العربي المعاصر*. [أطروحة دكتوراه غير منشورة]، كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر.

درويش، أحمد. (٢٠١٥). *النص والتلقي: حوار مع نقد الحداثة*. ط١، الدار المصرية اللبنانية.

ابن دريد. (١٩٨٧). *جمهرة اللغة*. (تحقيق رمزي بعلبكي)، ط١، دار العلم للملايين.

الدغمان، محمد محمد. (٢٠٢٤). فن الإبيجراما في الإبداع العربي: شعر البردوني نموذجًا. *المجلة العلمية*، ٤٣(٢)، ٢٣٥-٢٥٨.

رمضان، عبد الله. (٢٠١٦). *فن الإبيجرام في الشعر العربي المعاصر*. ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

رياض، أوفيليا فايز، وصابر، علاء. (٢٠٠٧). *الأدب السكندري*. ط١، مكتبة الأنجلو المصرية.

الزركلي، خير الدين. (٢٠٠٢). *الأعلام*. ط١٥، دار العلم للملايين.

الزهراني م. ب. م. ب. ر. (٢٠٢٥). حجاجية الصورة البيانية في سورة القلم. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، ٧(١)، ٩-٣٠. https://doi.org/10.53286/arts.v7i1.2387

السمحي، ع. ح.، الحسامي، غ. م. س. أ. (٢٠٢١). سيميوطيقا الصورة في استهلال قصائد جمهرة أشعار العرب. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، (١١)، ١٥٩-٢٢٢. https://doi.org/10.53286/arts.v1i11.578

بن شيحان، ن. ب. ر. (٢٠٢٣). ديوان (سُحُب الشك) لسالم الضوّي دراسة بنيوية أسلوبية. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، ٥(٢)، ٤٧١-٤٩٧. https://doi.org/10.53286/arts.v5i2.1507

صالح، بشرى موسى. (١٩٩٤). *الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث*. ط١، المركز الثقافي العربي.

صلاح، ح. أ. م. (٢٠٢١). الاستعارة في شعر عبد الله عصبة. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، ١(٤)، ١٢٦-١٧٧. https://doi.org/10.53286/arts.v1i4.246

ضيف، شوقي. (١٩٩٥). *تاريخ الأدب العربي*. ط١، دار المعارف.

عبد الله، محمد حسن. (١٩٨١). *الصورة والبناء الشعري*. (د. ط)، دار المعارف.

العسكري، أبو هلال. (١٤١٩هـ). *الصناعتين* (تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم)، المكتبة العصرية.

العسكري، أبو هلال. (د. ت). *جمهرة الأمثال*. دار الفكر.

عصفور، جابر. (١٩٩٢). *الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب*. ط٣، المركز الثقافي العربي.

العطوي، د. ع. ب. ع. ب. ر. ا. (٢٠٢١). شعر الأبيجراما في أدب الغرباء للأصفهاني. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، (١٠)، ٢٤٤-٢٣٥. https://doi.org/10.53286/arts.v1i10.344

العلوي، يحيى بن حمزة. (١٤٢٣هـ). *الطراز*. ط١، المكتبة العصرية.

غريب، روز. (١٩٧٩). *تمهيد في النقد الحديث*. ط١، دار المكشوف.

القط، عبد القادر. (١٩٨٨). *الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*. ط٢، مكتبة الشباب.

المطيري، ع. ب. ن. (٢٠٢٢). أساليب القص في معلقة عنترة بن شداد وأثرها في تشكيل الصورة. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، (١٤)، ٤٢٤-٤٦٢. https://doi.org/10.53286/arts.v1i14.878

المنصوري أ. م. م. (٢٠٢٤). في سحر الافتتان: الطبيعة منبعًا لتشكّل الصورة في الشعر الأندلسي. *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، ٦(٣)، ٩٧-١١٨. https://doi.org/10.53286/arts.v6i3.2066

ابن منظور، محمد بن مكرم. (١٤١٤هـ). *لسان العرب*. ط٣، دار صادر.

الميداني، عبد الرحمن. (١٩٩٦). *البلاغة العربية*. ط١، دار القلم، الدار الشامية.

نصار، نواف. (٢٠١١). *معجم المصطلحات الأدبية عربي-إنجليزي*. ط١، دار المعتز.

الولي، محمد. (١٩٩٠). *الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي*. ط١، المركز الثقافي العربي.