التناص وآلية تشكيل الصورة في شعر صعاليك العصر الأموي

الباحثة/ شيماء محمد هاشم طه شعراوي

إشراف

الأستاذ الدكتور/ شهير أحمد دكروري

الدكتور/ أحمد محمد أحمد الليثي

المستخلص :

يدور بحث " **التناص وآلية تشكيل الصورة في شعر صعاليك العصر الأموي** " حول شعراء الصعاليك بعامة كانوا مجموعة من الشجعان الرافضين والمتمردين على عادات القبائل، كما تمردوا على النظم الاجتماعية السائدة، وإن كان منشئهم في العصر الجاهلي فإنهم امتدوا إلى العصر الأموي ومنهم جملة من الصعاليك الأكثر ثورة على قيم المجتمع وتقاليده، والأكثر انحرافاً عن طبيعته والخارجين عنه بأنماطهم المختلفة.

وكانت أبرز أهداف البحث:

- الوقوف على آليات تشكيل الصورة في شعر الصعاليك في العصر الأموي.
- بيان مفهم الصورة وأهميتها في الأدب العربي الحديث.
- التعرف على مفهوم الصورة الحركية ونماذجها في شعر الصعاليك في العصر الأموي.

وتم تقسيم البحث الى تمهيد وثلاثة مباحث التمهيد تناول مفهوم الصورة وأهميتها. المبحث الأول: الصورة الحركية في شعر الصعاليك في العصر الأموي. المبحث الثاني: الصورة اللونية في شعر الصعاليك في العصر الأموي. المبحث الثالث: الصورة الرمزية في شعر الصعاليك في العصر الأموي.

وتوصل البحث الى عدة نتائج هي :

- شعر الصعاليك كان يشكل حالة وتجربة فريدة في الأدب العربي، لاسيما أنه لا يقل في قيمته الفنية والجمالية عن أشعار القامات الكبرى في مسيرة الشعر العربي.
- الصورة الحركية هي التي يعتمد الشاعر في تشكيلها على عنصر الحركة، حتى لأنك تستشعر هذه الحركة من خلال التراكيب والأفعال والألفاظ الدالة داخل البيت.

- وظف الشعراء الصعاليك في العصر الأموي الحركة في قصائدهم، وقد ترد في داخل قصة كاملة الأركان.
- إن اللون آلية من آليات تشكيل الصورة التي تبرز في إطار دقيق، واللون يساعد على إبراز المضمون الشعري في صورة وصفية.
- تناص الشعراء الصعاليك في العصر الأموي مع الشعراء الجاهليين والأمويين في التعبير عن الصورة اللونية بألفاظ ومضامين مقاربة.

الكلمات المفتاحية : الصعاليك – الشعراء – الأموي – التناص – الصورة

Abstract:

The study revolves around **"intertextuality and the mechanism of image formation in the poetry of the tramps of the Umayyad era"**

Regarding the vagabond poets in general, they were a group of brave people who rejected and rebelled against the customs of the tribes, and they also rebelled against the prevailing social systems. Although their origin was in the pre-Islamic era, they extended to the Umayyad era, and among them were a group of vagabonds who were the most rebellious against the values and traditions of society, and the most deviant from its nature and those who departed from it with their patterns. different.

The most prominent objectives of the research were

- Identifying the mechanisms of image formation in the poetry of the tramps in the Umayyad era.
- Explaining the meaning of the image and its importance in modern Arabic literature.
- Identifying the concept of the kinetic image and its models in the poetry of the Tramps in the Umayyad era.

The research was divided into an introduction and three introductory sections that dealt with the concept of the image and its importance. The first topic: The kinetic image in the poetry of the tramps in the Umayyad era. The second topic: The color image in the poetry of the tramps in the Umayyad era. The third topic: The symbolic image in the poetry of the tramps in the Umayyad era.

The research reached several results:

♣ The poetry of the tramps constituted a unique case and experience in Arabic literature, especially since it was no less in its artistic and aesthetic value than the poetry of the great figures in the process of Arabic poetry.

♣ The kinetic image is the one in which the poet relies on the element of movement in its formation, even because you sense this movement through the structures, actions, and indicative words within the verse.

▪ The vagabond poets of the Umayyad era employed movement in their poems, and it may appear within a fully-fledged story.

♣ Color is one of the mechanisms of forming an image that stands out in a precise setting, and color helps to highlight the poetic content in a descriptive form.

♣ The vagabond poets of the Umayyad era intertextualized with the pre-Islamic and Umayyad poets in expressing the color image with similar words and contents.

مقدمة:

بسم الله الرحمن الرحيم، وبه الإعانة والسداد، وصلى وسلم وبارك على خير العباد، وبعد:

فإن الصعاليك بعامة كانوا مجموعة من الشجعان الرافضين والمتمردين على عادات القبائل، كما تمردوا على النظم الاجتماعية السائدة، وإن كان منشئهم في العصر الجاهلي فإنهم امتدوا إلى ما بعد ذلك حسب ما فرضته طبيعة البيئة، حتى إذا ما وصلنا إلى العصر الأموي نجد جملة من الصعاليك الأكثر ثورة على قيم المجتمع وتقاليده، والأكثر انحرافاً عن طبيعته والخارجين عنه بأنماطهم المختلفة.

وكما كانوا هم حالة خاصة فإن شعرهم كذلك يشكل حالة وتجربة فريدة في الأدب العربي، لاسيما أنه لا يقل في قيمته الفنية والجمالية عن أشعار القامات الكبرى في مسيرة الشعر العربي، ولقد كشفت أشعارهم عن اطلاعهم على أشعار السابقين مما أدى إلى محاورتهم لسابقيهم، وعليه ظهر التناص في أشعارهم مع من سبقهم، وقد ظهر هذا التناص من خلال اعتماد الشعراء على التصوير بآلياته المختلفة.

أهمية الموضوع وأسباب اختياره:

١. تعدد المضامين التي دون فيها الشعراء الصعاليك في العصر الأموي مما جعلت مادة شعرهم مادة ثرية بتشكلات التناص فيها.
٢. يشكل الشعراء الصعاليك بطوائفهم وأنماطهم المختلفة فئة لا يستهان بها من فئات الشعر الأموي.
٣. كون شعر الصعاليك محمل بالطاقات والشحنات النفسية التي تجعله مادة خصبة للدراسة في كل عصر.

أهداف الموضوع:

١. الوقوف على آليات تشكيل الصورة في شعر الصعاليك في العصر الأموي.
٢. بيان مفهم الصورة وأهميتها في الأدب العربي الحديث.
٣. التعرف على مفهوم الصورة الحركية ونماذجها في شعر الصعاليك في العصر الأموي.
٤. إدراك مفهوم الصورة الرمزية ونماذجها في شعر الصعاليك في العصر الأموي.

منهج البحث:

يتبع البحث المنهج الفني الذي يحاول الاتكاء على المعطيات الفنية من دراسة للغة والأساليب والتراكيب... في الخلوص إلى فرضيات البحث التي تفترضها الباحثة.

الدراسات السابقة:

١. الابداع والاتباع في شعر فتاك العصر الأموي، د. عبد المطلب محمود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، ٢٠٠٣م.

٢. التشكيل البياني في شعر الصعاليك والفتاك حتى نهاية العصر الأموي، خالد جعفر مبارك، رسالة دكتوراه، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ديالي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، العراق، ١٤٣٥هـ- ٢٠١٤م.

٣. التمرد في شعر صعاليك العصر الأموي مالك بن الريب عينة، مونة بن سبقاق- سعاد التجاني، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ١٤٤٣هـ- ٢٠٢١م.

٤. شعر الصعاليك في العصر الأموي- دراسة نحوية نصية، يونس يحيى عبد الله العزي، رسالة دكتوراه، قسم الدراسات العليا، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٤٣٦هـ- ٢٠١٥م.

٥. الصعاليك في العصر الأموي- أخبارهم وأشعارهم، محمد رضا مروة، دار الكتب العملية، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

خطة الدراسة:

اقتضت طبيعة البحث أن يبنى على تمهيد وثلاثة مباحث، متبوعين بخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع.

التمهيد: وتناول مفهوم الصورة وأهميتها.

المبحث الأول: الصورة الحركية في شعر الصعاليك في العصر الأموي.

المبحث الثاني: الصورة اللونية في شعر الصعاليك في العصر الأموي.

المبحث الثالث: الصورة الرمزية في شعر الصعاليك في العصر الأموي.

التمهيد : مفهوم الصورة وأهميتها:

إن الصورة لبنةٌ أساسيّةٌ من لبنَات تكوين فن الشعر وتشكيله، تزامن وجودها مع وجود الشعر في عصوره المتعاقبة، ولا يكاد المتلقي المتذوق يتفاعل مع قصيدة شعرية تخلو من شكل من أشكال الصورة سواء أكانت القصيدة قديمة أم معاصرة، حيث "إن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور"[١] فلكل عصر تراكماته ولكل شاعر مبدع مفرداته وخصوصيته الإبداعية التي تبرهن على مستواه من القدرة الإبداعية، تلك التي تمكنه من صياغة الجديد المدهش في إطار تجربته الشعرية، ومن لا يحسن صياغة تجربته الشعرية في تشكيلات جمالية زاخرة بالصور الجميلة الجديدة المتفردة، يكن كمن يصف الحروف والكلمات في سياق باهت لا إدهاش فيه ولا تجديد، وكذلك الشاعر الذي يقدم صورًا مستهلكة أو مقلدة، يفشل في تقديم مشهد شعري متميز، وقديمًا التفت الجاحظ إلى هذه القضية ببساطة وتلقائية تنم عن ذوق رفيع، فقال: "إنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[٢] وأجمل الصور ما انبثق من تفاعل المشاعر العميقة المختزنة في نفس الشاعر، وتلاقحها في سياق التجربة الشعرية.

والصورة الجمالية التي يصوغها الشاعر صياغة فنية خاصة؛ ليشكل من خلالها ملامح تجربته هي" جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتحوير والتعديل، لأجزاء الواقع، بل اللغة القادرة على استكناه جوهر التجربة الشع رية وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص[٣]"

إن الخصب التصويري لدى الشاعر المبدع يتميز بالتفرد والجدة في استعمال الدوال المكونة للصورة، بحيث ينتج الشاعر صورا تنم عن كثافة شعورية ممتزجة بمختزنات تجربة عميقة، تتفاعل فيها كافة الخبرات والجزئيات مع الخيال؛ لتتلاقح في بوتقة الإبداع، ومن ثم ينتج الشاعر سماته وسمته الفريد المميز غير المسبوق، إنها إعادة اكتشاف للذات والعالم؛ فقد "سيطرت الرؤيا الداخلية للشاعر على صوره الشعرية فجعلتها صورًا ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الداخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية[٤].

وتعد الصورة الشعرية عنصرًا بنائيًّا بالغ الأهمية في بنية النص الشعري، وهي تجيء في قمة الهرم البنائي للقصيدة الشعرية، ذلك الذي يبدأ من البنية الصوتية ومرورًا بالبنى الصرفية والمعجمية والتركيبية؛ ولذلك كانت دراستها في النص الشعري من الأهمية بمكان وهي دراسة تتوخى الإشارة إلى مفهومها وأهميتها ووظيفتها التي لا تقف عند حد الدور

البنائي في النص الشعري، وإنما تتعداه إلى التمايز بين الشعراء في كيفية بنائها "باعتبارها عنصرًا حيويًّا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية" (٥) التي تختلف من مبدع إلى آخر، ومن ثم يكون بناؤها عند كلٍّ منهم متضمنًا لعناصر التميز والتفرد، وتغدو الصورة – من ثم – مقياسًا تقاس به موهبة الشاعر، وموضع الحكم عليه(٦) لأن نجاح الشاعر وفشله قرين ما يتمتع به من قدرات تصويرية تمكنه من نقل تجاربه وأحاسيسه إلى المتلقي بواسطة ملكة الخيال(٧).

وإذا كانت القصيدة الشعرية في أبسط تعريفاتها مجموعة من الألفاظ المترابطة والمنسقة بشكل معين(٨) ومقصود، فإنه يمكن تحديد مفهوم الصورة الشعرية بأنها "مجموعة من علاقات لغوية يخلقها الشاعر لكي يعبر عن انفعاله الخاص، والشاعر يستخدم اللغة استخدامًا جديدًا، حين يحاول أن يستحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة، ومقارنات غير معهودة في اللغة العادية المبنية على التعميم والتجريد، ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة يخلق لنا الشاعر المصور تشبيهاته واستعاراته وكناياته وتشخيصاته" (٩) وكل هذه الألوان التصويرية البلاغية تشكل لدى الباحث ما يُعرف بالصورة الجزئية التي لا تكاد تتجاوز البيت الشعري؛ لأنها تتوسل بالعلاقات اللغوية المنتجة للدلالة التي يحسن الوقوف عليها.

المبحث الأول: الصورة الحركية.

الصورة الحركية هي التي يعتمد الشاعر في تشكيلها على عنصر الحركة، حتى لأنك تستشعر هذه الحركة من خلال التراكيب والأفعال والألفاظ الدالة داخل البيت.

وقد ترد في أشعارهم قصة متكاملة الأركان كتلك التي أوردها مالك بن الريب في قصة قتله العبد أفلح، وكان قد دهمه في الليل فانتفض مدافعًا عن نفسه فأرداه قتيلًا بسيفه. يقول: (١٠)

أَدلجتُ في مَهْمَهٍ ما إنْ أرى أحدًا حتى إذا حانَ تعريسٌ لمن نزلا

وضعتُ جنبيْ وقلتُ: الله يكلؤني مهما تنمْ عنك من عينٍ فما غفلا

ما نمتُ إلا قليلًا نمتُهُ شَئِزًا حتى وجدتُ على جثماني الثقلا

لما ثنى الله عن شر عدوته وأنمرت لامُسئيًا ذعرًا ولابعلا (٤٨)

أدفعتُ ثاري وما أدري إذا لبد يغشي المهجهج عض السيف أورجلا

مـــن يـــشهد الحـــرب يـــصلاها ويـــسعرها تـــــراه ممـــــا كـــــسته شـــــاحبًا وجـــــلا

خـــــذها فـــــإن لـــــضراب إذا اختلفـــــت أيدي الرجال بـــضرب[١١] يختلـــي البـــصْلا

إن الحركة في هذه الأبيات تتجلى من خلال توظيف الفعل المضارع (أنمـــرت– أدفعـــت– يغشي– يشهد– تراه...) والفعل المضارع يفيد التجدد والاستمرار، لاسيما أنه أتى متناوبًـــا مع مجموعة من الأفعال الماضية التي تشكل الحركة المستقرة في القـــصيدة عـــن طريـــق (أدلجت– حان– وضعت– وقلت– تنم– نمت– وجدت– ثنى– أنمرت– كـــسته...)، فهـــذا التناوب بين الماضي والمضارع شكل الحركة في القصيدة.

يتصاعد الحدث في هذه القصة شيئًا فشيئًا معتمدًا على عنصر التـــشويق إلـــى أن يصل إلى الانفراج بخلاص الشاعر من العبد أفلح.

وفي هذه القصة شخصيتان. فثمة شخصية الشاعر، وشخصية العبد أفلح ويظهـــر فيها صوت الشاعر الذي أسهم في تصعيد الحدث، ورسم الشخصية. وفيها تحديـــد للزمـــان والمكان. إن أسلوب القص هذا يبتعد بالقصة عن الخطابية إلى السردية التقريرية. وتنتهـــي القصة بانتصار الشاعر، وحصوله على ما أراد.

وفي هذه الأبيات يتناص الشاعر مع عنترة العبسي، حين يصور لنا مشهده وهـــو في المعركة وينقل لنا حركتها وكره وفره فيها، يقول:

هَلاّ سَأَلْتِ الخَيْلَ يا ابنَةَ مالك ... إنْ كُنْت جاهلَةً بِمَا لَمْ تَعْلَمي
لا تَسْأليني واسألي في صُحْبَتي ... يَمْلأْ يَدَيْك تَعَفُّفي وتكَمُّمي
يُخْبِرْكِ مَنْ شَهِدَ الوَقيعَةَ أنّني ... أَغشَى الوَغَى، وأَعِفُّ عندَ المَغْنَمِ
إذْ لا أَزالُ على رِحَالَةِ سابِحٍ، ... نَهِدٍ، تعاوَرُهُ الكُماةُ مُكَلّمِ
طَوراً يُجَرِّدُ للطَعانِ وتارَةً ... يَأْوي إلى حَصِدِ القِسيِّ عَرَمْرَمِ
ومُدَجَّجٍ كَرِهَ الكُماةُ نِزالَهُ، ... لا مُمعِنٍ، هَرَباً ولا مُستَسْلِمِ
جَادَتْ يَدايَ لَهُ بِعَأجِلِ طَعْنَةٍ ... بِمُثَقَّفٍ صَدْقِ الكُعُوبِ مُقَوَّمِ
فشَكَكْتُ بالرّمْحِ الأصَمّ ثِيابَهُ، ... لَيْسَ الكَرِيمُ على القَنَا بِمُحَرَّمِ[١٢]

فكلا الشاعران يصور لنا حركته في المعركة التي خرج منها منتصرًا، وكلاهما يقص لنـــا شعره بطريقة السرد القصصي وبعناصره وأبعاده.

ويقول مالك كذلك:

فَإِن تُنصِفوا يا آلَ مَروانَ نَقتَرِب إِلَيكُم وَإِلا فَأذَنوا بِبِعادِ[١٣]

فالبعد والقرب يستلزمان الحركة وتصورها، وفي البيت يتناص الشاعر مع مقاربه في العصر توبة بن الحمير حيث يقول:

أروحُ بتسليم عليكِ وأغتدي وحسُبك بالتَسليم مني تقاضيا

كفى بِطلابِ المرء مل لا ينالهُ عناءً وباليأس المبّرح شافيا(١٤)

وحتى هذا الرواح والاغتداء يشكل حركة تتصور كما تتصور حركة البعد والقرب، وفيه تناص مع النابغة الذبياني وضحته الباحثة في نقطة سابقة.

١. اللون

إن اللون آلية من آليات تشكيل الصورة التي تبرز في إطار دقيق، واللون يساعد على إبراز المضمون الشعري في صورة وصفية، ومن ذلك ما ظهر في قول مالك بن الريب في الموت منهلًا يشرب منه ويعلّ، يقول:

أَلا أَيُّها الباغي البرازَ الباغي البرازَ تَقَرَّبَن أَساقيكَ بِالطَعنِ الغِدافَ

فَأَيُّ فَتى في الحَربِ والموتِ وَالمَوتُ سيبه عَلى شارِبيهِ فَاسقِني مِنهُ واشربا

وَدونَكها نَجلاءَ يَنضَحُ نَجيعًا دَمًا مِن داخِلِ الجَوفِ

حَباكَ بِها مَن لا يُصَرَّدُ إذا ما سقاها مَنْ إلى الموتِ ثوَّبا

أَخو غَمَراتٍ لا يُروَّعُ جَأشهُ إِذا المَوتُ بِالمَوتِ اِرتَدى(١٥) **وتعصبا**

يدعو الشاعر خصمه إلى البراز بنبرة تحدّ لكي يسقيه الموت الأسود. لقد جعل الموت شرابًا يُسقى، واللافت استعماله الفعل أساقيك الذي يحمل معنى المشاركة في الحدث بدلًا من الفعل أسقيك. فالسقيا ستكون من الجانبين. وفي هذا الأمر إظهار لقوة الخصم، وبهذا يكون لتفوق الشاعر على خصمه لذة أكبر. وهذا الدم المتساقى ليس دمًا عاديًا. إنه دم مسموم، وهذا كله في مجال التخيل، دم يحمل الحقد والعداء والغضب الذي شكل الدافع لتساقي الدماء.

وجعل الشاعر المتلقي يشاركه في استمتاعه بشرب دماء عدوه كالساقي الذي يترع الكؤوس خمرًا، ويديرها على الشاربين مع أنه لم يصرّح بذلك تمامًا. لكن الأثر الذي تتركه هذه الكأس في شاربيها يشبه الأثر الذي يتركه سقيا دم الأعداء في نفس الشاعر. وهيهات أن يرتوي من تساقي هذا الشراب!

وهذه الدماء تولد في الذهن صورة الدم المترامي في كل مكان، والذي لطخ الأماكن، وهذا يجسد في ذهن المتلقي صورة اللون الأحمر.

وقول مالك بن الريب:

حَيثُ الدُجى متطَلّعًا لغَفولِه كَالذّئبِ في غَلَسِ الظَلامِ الخاتِلِ(١٦)

ففي البيت السابق تتولد لنا دلالة الألوان الأبيض حيث الإصباح وفلقه، والأسود من الظلام الحالك، وقد وظف الشاعر ذلك عن طريق الاستعارة في تركيب (الدجى متطلعًا)، حيث جعل استعار الطلع من الإنسان إلى الدجى، وصرح بالمشبه وكنى عن المشبه به فالاستعارة مكنية، إلى جانب الصورة التشبيهية في الشطر الثاني حين قال: (كالذئب في غلس الظلام الخاتل)؛ ليتمم الصورة الاستعارية التي عرضها في الشطر الأول.

وفي هذه الأبيات تناص مع الشاعر حسان ابن ثابت الذي أجاد وصف الليل وطوله ورعايته له حتى الصباح، وهو يصور لون الليل المشوب بالنجوم، يقول:

تطاولَ بالجمّانِ ليلي فلمْ تكن تهمُّ هوادي نجمه أن تصوبا
أبيتُ أراعيها كأني موكلٌ بها لا أُريدُ النّوْمَ حتّى تَغَيّبَا
إذا غارَ منها كوكبٌ بعدَ كوكب تُراقِبُ عَيْني آخرَ اللّيلِ كَوْكبا
غَوَائرُ تَتْرَى من نجُومٍ تَخَالُها مَعَ الصّبْحِ تَتْلُوها زَوَاحِفَ لُغبا

فوصف الليل سواء أطال فيه الشعراء أم قصروا، خصصوا له القصائد أم قصروا هو محطة يرتادها كل شاعر متأمل.

وكذلك يقول توبة متناصًا:

ولو سألتْ للنّاسِ يومًا بوجهها سحابَ الثريا لا ستهلّتْ مواطُره
بأبلجَ كالدّينارِ لم تطلّعْ لهُ من العيشِ إلاّ نعمُهُ وسرائرهُ
ومَن يُبقِ مالًا عُدّةً وضنانةً فلا الشُحُ مُبقيهِ ولا الدهرُ وافرهُ(١٧)

وفي هذا النص نجد توبة بن الحمير قد جعل الدينار الساطع رمزًا للوجه الصبوح، وذلك يقرر تلاقحهم مع الطبيعة.

٢. الرمز:

إن الرمز من الظواهر والآليات حديثة المعرفة في البلاغة والشعر العربي، وإن كانت قديمة التوظيف، و"الرمز يعني كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامة، بل بالإيماء أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، فالرمز يكون بهذا المعنى شيئًا ملموسا يحل محل المجرد"(١٨).

والرمزية مصطلح فرنسي ترجم إلى (الرمزية) في العربية، إذ أن "لفظة الرمزية تقابل اللفظة الفرنسية le symbolism وهي بالمعنى الاصطلاحي والمدرسي، تعود إلى جون موريأس، الشاعر الرمزي الفرنسي من أصول إغريقية والذي من أعماله الحاجّ الشغوف،

وحكايات فرنسا القديمة، وفي سنة ١٨٨٦ كتب مرياس إعلانا أدبيا عن الرمزية، يرى فيه أن الرمزية هي العاطفة الزائفة والوصف غير الموضوعي"[١٩].

ولأن الشعر جنس حيوي يتطور مع تطور المجتمع والواقع، فإن مظاهره ومباحثه تتطور بهذا التطور، فالشعر ما إلا استجابة ورد فعل لحدس داخلي أو مؤثر خارجي أو تجربة اجتماعية...، و"لقد تطورت القصيدة العربية كثيرًا وتغير مفهوم الشعر نفسه ولم يعد الشعر مجرد كلام موزون بل صار هو ما يجتمع فيه اللفظ والمعنى، وقد اقترن الشعر بأشياء غير محدودة كالكشف والحلم والمعرفة والذات والباطن.. لذلك صار تحديد بنية الشعر الحديث أمرًا صعبًا، بسبب اعتمادها على الرموز المختلفة، فقد أصبح الشعر بناء معقدًا لا ترتبط وحداته التركيبية وصوره الفكرية والنفسية بقوانين متعددة، بل أصبحت كلها تتدرج في الصورة الفنية، وبهذا أصبحت القصيدة هي عبارة عن عالم مركب ينطلق من الصورة"[٢٠].

فالرمزية من التشكلات التي يوظفها الشاعر في شعره لأغراض عدة، وبمقدورها أن تكشف عن إبداعية الشاعر وقدرته على تشكيل نتاجه ومصانعته وتطويعه حسبما يتوافق مع الإطار السياسي والاجتماعي، إذ "أن الرمزية تخضع لنوع من الجهد والتنظيم الخفي من ذات الشاعر، وهو تنظيم يستطيع به أن يدمج عناصر الصورة ومفرداتها لتؤدي وظيفتها الإيحائية. لذلك فإن تجاوز الصورة الرمزية لمنطق الواقع لا يعني انفلاتها من سيطرة الوعي.

فالرمزية تكون عادة مقصودة من الشاعر ولكن المتلقي لا يرى من القصيدة إلا حُلّتها الأخيرة، لذلك يقع تحت تأثير أن الكلمات خرجت تلقائيا من الشاعر وبعد دراسة هذه القصيدة يكتشف الإيحاءات المقصودة التي أراد بها الشاعر أمرا معينا فاستخدم الرمزية للوصول إليه.[٢١]

"وهكذا فإن القصيدة الحديثة اعتمدت على الرمز الفني، وبالتالي أصبح الشعر عبارة عن بناء رمزي. والرموز اللغوية هي القادرة على إحضار الأفكار وكل ما يجوب النفس من هواجس وأوهام وغيرها من الأمور الأخرى، فهذه لا يمكن إدراكها بالواقع المادي الملموس.

ولهذا كله، جاء الرمز تجسيدًا لأشياء ملموسة ومعنويات مجردة، وهذا يؤدي إلى القول أن الرمز هو ذو طبيعة غنية، وأن مفاهيمه متعددة، تختلف باختلاف الحقل أو الميدان الذي ينظر من خلاله إلى الرمز"[٢٢].

والرمز الأدبي هو تركيب لفظي يتطلب قسمين: "قسم الصور الحسية التي تؤخذ قالبًا للرمز، وقسم الحالات المعنوية التي تُرمَز إليها بهذه الصور الحسية، كما يجب أن يكون هناك علاقة تربط بين هذين المستويين"(٢٣).

ومن صور الرمز التي ظهرت لدى الشعراء ما ظهر عند القتال الكلابي حين يعلن أنه لن يصالح عدوه حتى يصالح راعي الغنم الذئب. وفي هذ الرمز اختصار لمعان كثيرة في جملة مكثفة. والتكثيف سمة شعرية. يقول:

وإنـــي لعمـــرُ أبـــيهمْ لا أصـــالِحُهم) الـــذيبُ٢٤حتى يصالحَ راعي الثَّلّة(

فالصفة " إذا لم تأتك مصرّحًا بذكرها، مكشوفًا عن وجهها، ولكن مدلولًا عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء، وتثبيتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحًا، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية، والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، مالا يقلّ قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه." (٢٥)

لقد رمز الشاعر بصلح راعي الثلة عن طول مدة عدائه لأعدائه. فلن يصالح حتى يصالح الراعي الذئب. وهذه معجزة. ومعنى هذه الكناية أن على أعدائه أن ينتظروا منه ألوناً شتى من الانتقام.

وفيه تناص مع الشاعر الجاهلي ابن مقبل:

قَطَعْتُ إِذا لم يَسْتَطِعْ قَسْوَةَ السُّرى ... وَلَا السَّيْرَ راعي الثَّلّةِ المُتَصَبِّحُ(٢٦)

حيث إن كلا الشاعرين جعلا (راعي الثلة) رمزًا للبعد، وتناص من خلال استحضاره القتال الكلابي مع ابن مقبل.

وقد حضر الرمز الغزلي في شعر صعاليك العصر الأموي، وارتدوا بهذا الرمز إلى العصر الجاهلي وخلدوه، ومن ذلك وقوفهم على الطلل ومحاورة الصاحب ومناجاة ليلى ومناداتها... وغير ذلك، يقول طهمان:

ولو أن ليلى الحارثية سلّمت عليّ مسجي في الثياب أسوق
حنوطي وأكفاني لديّ معدة وللنفس من قرب الوفاة شهيق
إذا لحسبت الموت يتركني لها ويفرج عني غمه فأفيق
ونبئت ليلى بالعراق مريضة فما ذا الذي تغني وأنت صديق
سقى اللّه مرضى بالعراق فإنني على كل شاك بالعراق شفيق
وإني بأن لا ينزل الناس منزلا تحميت من قلبي به لحقيق

وإني لليلى بعد شيب مفارقي وبعد تحني أعظمي لصديق
وإني أن يلغى بك القوم بينهم أحاديث أجنيها عليك شفيق
لعلك بعد القيد والسجن أن ترى تمر على ليلى وأنت طليق
طليق الذي نجى من الكرب بعدما تلاحم من درب عليك مضيق[٢٧]

إن ليلى كانت رمزًا للمعشوقة الأبرز في شعر الغزل عند الشعراء من الجاهلية إلى الأموي، وإلى ما بعد ذلك، فنلحظ في التراكيب (أن ليلى- نبئت ليلى- وإني لليلى- على ليلى...)، كما تكررت لفظة (العراق)، وهي مناسبة للحديث عن ليلى، وفي هذه الأبيات تناص مع الشاعر قيس بن الملوح وقد تم تفصيله في المبحث الأول.

ومن الرمز الذي وظفه الشعراء الصعاليك في العصر الأموي (العين) بوصفها رمزًا للحزن والبكاء، بل وخاطبوها وسألوها عن الحزن والبكاء، وفي هذا تناص واضح مع الخنساء في قصيدتها الأشهر (أعيني جودا) حيث **يقول طهمان بن عمرو:**

عذرتك يا عيني الصحيحة والبكا فما لك يا عوراء والهملان[٢٨]

وفي موقف مشابه تخاطب الخنساء عينيها قائلة:

أعيني جوداً ولا تجمدا ... ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجريء الجميل ... ألا تبكيان الفتى السيدا
طويل النجاد رفيع العما ... د ساد عشيرته أمردا
إذا القوم مدوا بأيديهم ... إلى المجد مد إليه يدا[٢٩]

يقول القتال الكلابي:

وما روضةٌ بالحَزْنِ قَفَرٌ مجودةٌ يمجُّ الندى ريحانُها وصبيبُها
بأطيبَ بعدَ النوم من أمِّ طارقٍ ولا طعمُ عُنقودٍ عقارٍ[٣٠] **زبيبُها**

فقد الروضة القفر رمزًا للإنسان الحزين، كما جعل الندى حين يقطر من الريحان رمزًا لدموع الإنسان... وهذه الصورة قديمة قدم الشعر العربي، وجاءت عند العديد من شعراء الطبيعة الوصافين سواء في العصر الأموي أو ما قبله، ولكن ظهر على أوجه في العصر العباسي.

الخاتمة والنتائج:

حاول هذا البحث الوقوف على التناص وآليات تشكيله في شعر الصعاليك في العصر الأموي، وقد انتهت الدراسة إلى:

١. شعر الصعاليك كان يشكل حالة وتجربة فريدة في الأدب العربي، لاسيما أنه لا يقل في قيمته الفنية والجمالية عن أشعار القامات الكبرى في مسيرة الشعر العربي.
٢. الصورة الحركية هي التي يعتمد الشاعر في تشكيلها على عنصر الحركة، حتى لأنك تستشعر هذه الحركة من خلال التراكيب والأفعال والألفاظ الدالة داخل البيت.
٣. وظف الشعراء الصعاليك في العصر الأموي الحركة في قصائدهم، وقد ترد في داخل قصة كاملة الأركان.
٤. إن اللون آلية من آليات تشكيل الصورة التي تبرز في إطار دقيق، واللون يساعد على إبراز المضمون الشعري في صورة وصفية.
٥. تناص الشعراء الصعاليك في العصر الأموي مع الشعراء الجاهليين والأمويين في التعبير عن الصورة اللونية بألفاظ ومضامين مقاربة.
٦. وقد حضر الرمز الغزلي في شعر صعاليك العصر الأموي، وارتدوا بهذا الرمز إلى العصر الجاهلي وخلدوه.

الهوامش:

(١) فن الشعر، أرسطو طاليس، تحقيق وشرح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت– لبنان، د. ط، ١٩٥٢م، ١٩٣.

(٢) الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت، ١/٣. وينظر: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت سعد محمد الجيار، الدار العربية للكتاب، طرابلس– ليبيا، ١٩٨٤م، ١/٣.

(٣) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت سعد محمد الجيار، الدار العربية للكتاب، طرابلس– ليبيا، ١٩٨٤م، ٦.

(٤) ينظر: لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، ط ٣، د. ت، ١٢٦.

(٥) جدلية الخفاء والتجلي، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، ط ٤، ١٩٩٥م، ص ١٩.

(٦) ينظر: الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، ١٩٨١م، ١٧.

(٧) ينظر: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، د. عبد الله التطاوي، دار غريب، القاهرة، د. ط، ٢٠٠٢م، ١٨.

(٨) ينظر: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد: ٤٤.

(٩) المرجع السابق: ص ٤٥.

(١٠) ديوان مالك بن الريب ، حياته وشعره ، نوري حمادي القيسي ، معهد المخطوطات العربية المجلد ١٥ ، ص٦٧.

(١١) ديوان مالك بن الريب، حياته وشعره، نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد ١٥، ج ١، ص ٦٧.

(١٢) جمهرة أشعار العرب، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (ت ١٧٠هـ)، تحقيق: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، د. ت. ٣٦٤– ٣٦٥.

(١٣)ديوان مالك بن الريب،ص٩٩.

(١٤) ديوان توبة بن الحمير، تحقيق: خليل إبراهيم العطية، مطبعة الإرشاد، بغداد، د. ط، ١٩٦٨م، ص

(١٥)ديوان مالك بن الريب، ص

(١٦) ديوان مالك بن الريب، ص ٨٣.

(١٧) ديوان توبة بن الحمير، ص ٤٦.

(١٨) التراث في شعر بدر شاكر السياب، تيسير محمد أحمد الزيادات، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط ١، ٢٠١٦م، ص ١٣، بتصرف.

(١٩) الاتجاه الرمزي في الشعر العربي الحديث، منصور قيسومة، الدار التونسية للكتاب، د. ط، ٢٠١٦م، ص ٥.

(٢) الاتجاه الرمزي في الشعر الحديث، ، منصور قيسومة، الدار التونسية للكتاب، د. ط، ٢٠١٦م، ص ١٤، بتصرف.

(٢١) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، د. ط، ١٩٧٧م، ص٣٤٣، بتصرف.

(٢٢) المرجع السابق، ص ١٤، بتصرف.

(٢٣) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٠٤–٢٠٥، بتصرف.

(٢٤) ديوان القتال الكلابي، تحقيق، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م، ص ٣٢.

(٢٥) دلائل الإعجاز ، عبدالقاهر الجرجاني ن(٣٠٦/١).

(٢٦) تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد مرتضي الحسيني الزبيدي، دار الفكر للطباعة والنشر، د. ط، د. ت، ١٤/ ٤٦٣..

(٢٧) ديوان طهمان ابن عمرو، بشرح: أبي سعيد السكري إن محمد جبار المعيد، مطبعة الإرشاد، بغداد، د. ط، ١٩٦٨م، ص ٢٢– ٢٣..

(٢٨) ديوان طهمان بن عمرو، ص ٦٠.

(٢٩) الكامل في اللغة والأدب، محمد بن يزيد المبرد، أبو العباس (ت ٢٨٥هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي – القاهرة الطبعة الثالثة ١٤١٧هـ – ١٩٩٧م، ٤/ ٤١.

(٣٠) ديوان القتال الكلابي، ص ٣١.

المصادر والمراجع:

١. الاتجاه الرمزي في الشعر العربي الحديث، منصور قيسومة، الدار التونسية للكتاب، د. ط، ٢٠١٦م.
٢. تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد مرتضي الحسيني الزبيدي، دار الفكر للطباعة والنشر، د. ط، د. ت.
٣. التراث في شعر بدر شاكر السياب، تيسير محمد أحمد الزيادات، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط ١، ٢٠١٦م.
٤. جدلية الخفاء والتجلي، د. كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، ط ٤، ١٩٩٥م.
٥. جمهرة أشعار العرب، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (ت ١٧٠هـ)، تحقيق: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، د. ت.
٦. الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د. ت.
٧. ديوان توبة بن الحمير، تحقيق: خليل إبراهيم العطية، مطبعة الإرشاد، بغداد، د. ط، ١٩٦٨م.
٨. ديوان طهمان ابن عمرو، بشرح: أبي سعيد السكري إن محمد جبار المعيد، مطبعة الإرشاد، بغداد، د. ط، ١٩٦٨م.
٩. ديوان القتال الكلابي، تحقيق، إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩م.
١٠. ديوان مالك بن الريب، حياته وشعره، نوري حمودي القيسي، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد ١٥، ج ١.
١١. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، د. ط، ١٩٧٧م.
١٢. الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، مدحت سعد محمد الجيار، الدار العربية للكتاب، طرابلس– ليبيا، ١٩٨٤م.
١٣. الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، د. عبد الله التطاوي، دار غريب، القاهرة، د. ط، ٢٠٠٢م.
١٤. الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، ١٩٨١م.
١٥. فن الشعر، أرسطو طاليس، تحقيق وشرح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت– لبنان، د. ط، ١٩٥٢م.

١٦. الكامل في اللغة والأدب، محمد بن يزيد المبرد، أبو العباس (ت ٢٨٥هـ)، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي – القاهرة الطبعة الثالثة ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.
١٧. لغة الشعر العربي الحديث، السعيد الورقي، دار النهضة العربية، بيروت، ط ٣، د. ت.