وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح . ورقلة

كلية الآداب واللغات

اللغة والأدب العربي

انماط الصورة الشعرية في نصوص المعلقات

مذكرة من متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

الميدان: الأدب العربي

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالب(ة):

شامخ ايمان

إشراف الدكتور:

د. أيوب بن حود

لجنة المناقشة

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الصفة	الجامعة
		رئيسا	جامعة قاصدي مرباح ورقلة
د. أيوب بن حود		مشرفا ومقررا	جامعة قاصدي مرباح ورقلة
		مناقشا	جامعة قاصدي مرباح ورقلة

السنة الجامعية

2026/2025

العنوان

انماط الصورة الشعرية في نصوص المعلقات

إعداد الطالب(ة):

شامخ ايمان

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم « لا يَشْكُرُ اللَّهَ مَنْ لا يَشْكُرُ النَّاسَ » نتقدّم أولاً

الحمد إلى من يعود له الفضل اللبيب والدعاء الخالص والشكر والحمد ربنا حتى ترضى،

كما أتوجّه بأعمق وأسمى عبارات الشكر لكل القائمين على كلية الآداب واللغات جامعة

قاصدي مرباح ورقلة، ونخصّ بالذكر قسم الأدب واللغة العربية ولكل أساتذتنا الكرام

الذين لهم الفضل في وصولنا لهذا المستوى من معلّمينا بالمرحلة الابتدائية إلى أساتذتنا

بالجامعة .كما أتقدّم بالشكر الجزيل لكل من قدّم لي يد العون من قريب أو بعيد ولو

بكلمة طيبة أو دعاء.

إهـــــــداء

ها أنا اليوم اقف في المكان الذي طالما تخيلته في ليال التعب والسهر اقف وانا احمل بين يدي سنوات من الصبر. والدموع التي خبأتها خلف ابتسامة الأمل لم يكن الطريق سهلا، لكن الايمان بان الله لا يضيع تعب احد كان كافيا لأكمل المسير.

اليوم لا أحتفل بتخرجي فقط بل احتفل بكل لحظة ضعفت فيها ولم استسلم. وبكل مرة شعرت ان الطريق صعب فقلت لنفسي

اصبري.... فالله يرى

الى الذي علمني اساس الحياة والذي تعب لأرتاح. وضحى لأنال النجاح وعلمني روح الكفاح. ابي العزيز الغالي.

اهدي تخرجي الى من كانت دعواتها تسبق خطواتي. يا من كانت تقول دوما سيأتي يوما وتفرحين بنفسك. هاهو اليوم قد جاء. امي رحمها الله واسكنها فسيح جناته.

الى اخوتي في السراء والضراء. سمية. سارة. هاجر. حليمة. خديجة. طارق. ياسين. والى جميع خلاتي واخوالي بدون استثناء.

الى جميع احبابي والى كل من ساهم ولو بشكل بسيط في مساعدتي لتحقيق حلمي.

ملخص

لقد تناول بحثنا هذا دراسة حول "أنماط الصورة الشعرية في نصوص المعلقات" والتي سعيت من خلالها إلى الإجابة عن الإشكالية الآتية :كيف تتجلى أنماط الصورة الشعرية في نصوص المعلقات؟ وما هي أهم الخصائص الفنية والجمالية التي ميزتها؟ ولإنجازها اعتمدتُ على الوصف و التحليل القائم على وصف الصور الشعرية وتحليلها داخل النصوص، وقد قُسم البحث إلى مدخل والفصل الأول بعنوان أنواع الصورة الشعرية. أما الفصل الثاني بعنوان أنماط الصورة الشعرية في نصوص المعلقات وقد توصلت الدراسة إلى أن شعراء المعلقات وظفوا صوراً شعرية متنوعة اعتمدت على الحواس والخيال مما أسهم في إبراز القيم الجمالية والفنية للنصوص الشعرية، وجعل الصورة الشعرية عنصراً أساسياً في بناء القصيدة الجاهلية.

الكلمات المفتاحية :الصورة الشعرية، أنواع، أنماط، المعلقات.

Abstract

This research investigates "Patterns of the Poetic Image in the Mu'allaqat Texts," seeking to address the following central problem: How are the patterns of the poetic image manifested in the Mu'allaqat texts? And what are the key artistic and aesthetic characteristics that distinguish them? To achieve this, the study relies on description and analysis, based on describing and analyzing the poetic images within the texts.

The research is structured into an introduction and two main chapters. The first chapter is titled "Types of the Poetic Image," while the second chapter is titled "Patterns of the Poetic Image in the Mu'allaqat Texts."

The study concludes that the poets of the Mu'allaqat utilized diverse poetic images rooted in sensory perception and imagination. This significantly contributed to highlighting the aesthetic and artistic values of the poetic texts, making the poetic image a fundamental element in building the Pre-Islamic poem.

Keywords: Poetic Image, Types, Patterns, Mu'allaqat

Résumé

Cette recherche examine les schémas d'imagerie poétique dans les Mu'allaqat (odes arabes préislamiques), cherchant à répondre aux questions suivantes : comment ces schémas d'imagerie poétique se manifestent-ils dans les Mu'allaqat ? Quelles sont leurs principales caractéristiques artistiques et esthétiques ? Pour ce faire, j'ai eu recours à la description et à l'analyse, en me concentrant sur la description et l'analyse des images poétiques au sein des textes. La recherche se divise en une introduction et un premier chapitre intitulé « Types d'imagerie poétique ». Le second chapitre, « Schémas d'imagerie poétique dans les Mu'allaqat », conclut que les poètes des Mu'allaqat employaient diverses images poétiques faisant appel aux sens et à l'imagination. Ceci a contribué à mettre en valeur les qualités esthétiques et artistiques des textes poétiques et a fait de l'imagerie poétique un élément fondamental de la construction de l'ode préislamique.

Mots-clés : Imagerie poétique, types, schémas, Mu'allaqat.

مقدمة

مقدمة

الحمد لله الذي أنعم على عبده بفصاحة اللسان وجمال البيان، والصلاة والسلام على سيد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه والتابعين...

تُعد الصورة الشعرية من أهم مكونات النص الأدبي وركيزة أساسية من ركائز الشعر العربي القديم، لذا فقد سعى الشعراء الجاهليون إلى توظيف أنماط كثيرة في معلقاتهم، لقدرة هذه الصور على توضيح المعاني وترسيخها، وتقريب المتخيَّل إلى ذهن المتلقي، فكانت وسيلتهم الفنية المثلى للوصول إلى غاياتهم التعبيرية.

وقد جاء موضوع بحثنا الموسوم ب:" انماط الصورة الشعريـــــة في نصوص المعلقات " للكشف عن ابرز انماط التي وظفها شعراء المعلقات لتعبير عن تجاربهم واحاسيسهم.

أما الأسباب التي دفعتنا لدراسة هذا الموضوع وهي

الأسباب الذاتية:

ميولنا لهذا الموضوع، الرغبة في دراسة المعلقات والتعمق فيها

.الأسباب الموضوعية:

قلة الدراسات التي تناولت أنماط الصورة الشعرية في نصوص المعلقات، إبراز القيمة الفنية والجمالية لمعلقات باعتبارها من اهم نماذج الشعر العربي القديم

ويسعى هذا البحث الى تحقيق الاهداف الاتية :

التعرف على مفهوم الصورة الشعرية وانماطها. الكشف عن ابرز انماط الصورة الشعرية الواردة قي نصوص المعلقات. ابراز القيمة الفنية للمعلقات باعتبارها نموذجا راقيا للشعر العربي القديم.

أهمية المعلقات في التراث الأدبي.

وقد قام بحثنا هذا على إشكالية رئيسية وهي :ما اتانماط البناؤية للصورة الشعرية في نصوص المعلقات ؟

ويتفرع عن هذا الإشكال إشكاليات فرعية:

ما هي أهم أنماط الصورة الشعرية في نصوص المعلقات؟ ما هي أبرز أنواع الصورة الشعرية؟ فيمَ تتجلى أهمية الصورة الشعرية؟

ويسعى هذا البحث إلى تحقيق الأهداف الآتية:

التعرف على مفهوم الصورة الشعرية وأنماطها.

الكشف عن القيمة الفنية للمعلقات باعتبارها نموذجاً راقياً للشعر العربي القديم.

وللإجابة على التساؤلات اعتمدنا على خطة لهذه الدراسة وهي :أولاً: مدخل واعتمدنا على تقسيمها إلى فصل أول بعنوان أنوع الصورة الشعرية والفصل الثاني أنماط الصورة الشعرية أربعة مباحث وختمنا هذه الدراسة بخاتمة تلخص فيها نتائج استخلصناها من دراستنا للفصول

وقد اعتمدنا في إنجاز هذا البحث على الوصف والتحليل:

اعتمدت هذه الدراسة على مجموعة من البحوث السابقة التي تناولت الصورة الشعرية في التراث النقدي والشعر الجاهلي، ومن بينها دراسات اهتمت بنوع الصورة الشعرية ووظيفتها الفنية.وهي الصورة الشعرية عند امل دنقل لمحمد عميمر. مذكرة ماستر جامعة تلمسان

كتاب مفهوم الشعر. دراسة في التراث النقدي لجابر عصفور ومن بين المراجع التي قد اعتمدت عليها في دراسة بحثي هذا قد تنحصر بين القديم والحديث وقد تعمل على الدراسات المعاصرة منها: «مفهوم الصورة الشعرية وأنواعها في ديوان أمية عبد العزيز الداني» تذوق الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي لجابر عصفور.

ولقد واجهت صعوبة في الحصول على بعض المصادر والمراجع رغم توفّرها، وذلك بانتقالنا إلى المكتبات، ولكننا بعون الله استعنّا بذلك الإرشاد والتوجيه ونصح الأستاذ المشرف **(أيوب بن حود)** الذي تجاوز المصاعب، ولقد أنهيت هذا العمل وأرجو أن أكون قد وفّقت في أدائه بالشكر والتقدير، كما لاننسى أن نتقدم بالشكر الخاص لأعضاء لجنة المناقشة الذين تحملو عباء قراءة هذ البحث على توضع من أجل تقويم وتصويب ما تضمنه من أخطاء وآمل في أني قد قدمت إنجازاً يقدّم إضافة للمكتبة الأدبية.

إيمان شامخ

2026/05/23

مـــدخـــــل:

مدخل:

يُعدّ الشعر فنّاً من الفنون الأدبية، يقدمه الشاعر تعبيراً عن أحاسيسه ومشاعره وتجاربه التي عاشها في هذه الحياة بطريقة تختلف عن طرق الكلام الأخرى، بحيث تحدث في المتلقي مجموعة من الآثار من خلال مشاهد وصور فنية[1] .وباستخدام الصورة الشعرية استخداماً صحيحاً وفي مكانها المناسب وجب علينا تحديد ماهيتها من خلال دراستنا لشيوع الصورة الشعرية.

1-لغةً :فقد ورد في أساس البلاغة للزمخشري بقوله: (وقد تصورت وتصوّرت الشيء... وهذا المجاز هو بصور معروفة إلى الناس) [2].وأشار ابن منظور (ت 711 هـ) بقوله أن صور في أسماء الله تعالى ، والذي صوّر جميع الموجودات ورتبها وأعطى لكل شيء فيها صورة خاصة وهيأة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها[3].

- فضلاً عن ذلك هناك آيات قرآنية كريمة جاءت بلفظة الصورة في معانٍ ودلالات متعددة، من ذلك قوله تعالى بسم الله الرحمن الرحيم :{ وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُم }[4]

وقوله تعالى: {وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ}[5].

- أما صاحب (تاج العروس) فقد كان مفهومه للصورة لغةً أوسع وأشمل في دلالتها، إذ يقول: (الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيأته، وعلى معنى

---

[1] عصفور جابر، مفهوم الشعر دراسة في التاريخ النقدي (ص 125).

[2] جمال خضير الجنابي، وسائل تشكيل الصورة الشعرية، ط1، بغداد، دار عدنان، 2014م، ص 52.

[3] نفس المرجع، ص 52.

[4] سورة التغابن، الآية 3.

[5] سورة الأعراف، الآية 11.

صفته... وأن الصورة ضربان: ضرب محسوس يدركه الخاصة والعامة... والثاني معقول يدركه الخاصة دون العامة[1]. ونلخص في أن معنى الصورة على أنها حقيقة الأشياء وصفته، ولا تخلو المعاجم من هذه اللفظة فتعتبر بمثابة الوسيلة التي يصور بها الشاعر أحاسيسه.

2- اصطلاحاً :الصورة الشعرية هي تصوير الأشياء تصويراً حسياً عن طريق الوصف أو المحاكاة وتقديمه للمتلقي تقديراً حسياً عن طريق الأدوات البلاغية المعروفة من تشبيه واستعارة وكناية .ولم تخرج دراسات الصورة الشعرية في مفهومها الحديث في متنها لغة واصطلاحاً، إذ خلت من الغموض على أذهان القراء والسامعين، فمنهم من توسع ومنهم من أوجز، ومنهم من اهتم بالجانب الاصطلاحي ذاكراً تعريف القدماء والمحدثين لهذا المصطلح[2].

- وتطور مفهوم الصورة الشعرية في العصر الحديث على يد الشعراء والنقاد والدارسين، حتى أصبح يشمل كل أدوات التعبير من علم بيان، وبديع، ومعاني، وقافية، وسرد، فأصبحت شكلاً فنياً يستخدم من ألفاظ وعبارات وإيحاءات وتراكيب، ودلالات، وترادف وتضاد مما جعلها تخرج من عالم الشعور والوجدان[3] .

- آختلف العلماء في تعريفهم للصورة الشعرية حسب المذاهب الأدبية وقد انقسموا إلى قدامى ومحدثين، ومن أوائل العلماء القدامى الذين طرحوا بعض الأفكار الهامة التي سهرت على أجيال طويلة من البلاغيين والنقاد حتى هذه الجاحظ قائلاً: "إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[4] ، وهي عبارة تقدم للقارئ مجملاً مهماً وهو التصوير وأيضاً تشير إلى ثلاث مبادئ؛ **أولها:** أن الشعر أسلوب خاص في صياغة الأفكار والمعاني وهو أسلوب

[1] تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، تحقيق مصطفى حجازي.

2 المعري أحمد تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر ،ص4.

[3] المعموري، أحمد، تطور الصورة الشعرية في الشعر العربي المعاصر (ص 4).

4 الجاحظ، الحيوان (ص 132).

يثير المتلقي، **وثانيها:** أن أسلوب الشاعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، **وثالثها:** أن التقديم الحسي يجعلها قريبة للرسم ومتشابهة له في طريقة التشكيل والصياغة[1].

3- مفهوم الصورة عند القدماء:

تحتل الصورة مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية القديمة، من حيث مجال البحث والاهتمام بتحديد ماهيتها ووظيفتها في العمل الأدبي، إذ لا تخلو دراسة للصورة من النظر في الإبداع الأدبي وتحليله[2]. وقد عالج النقاد مفهوم الصورة قديماً من خلال اختلاف في زوايا النظر ودلالتها من خلال التشبيه والمجاز، حيث تسرّب هذا المفهوم إلى القاموس العربي من الفلسفة اليونانية، وبالتحديد الفلسفة الأرسطية، فأرسطو قام بالفصل فيها بين المادة وشكلها، ونتيجة التداخل بين المعارف، انتقل مصطلح الصورة بمفهومه الفلسفي إلى حقل الأدب لنعته وشرحه ليتم الفصل بين اللفظ والمعنى، وباعتبار اللفظ والمعنى مادة الصورة[3].

أما مفهوم الصورة عند أفلاطون فقد ارتبط بالتصورات الميتافيزيقية والمحاكاة والإلهام، فهو بعيد عن مسلك البلاغيين في تفسير جوهر الأدب. يقول أفلاطون: "... وبالأمثل فإن ربة

---

1 عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (ص 257).

[2] محمد بن يحيى بن المفرّج آل الوجيه، صورة سيف الدولة في شعر أبي نواس الحمداني، ماجستير، كلية اللغة العربية، المملكة العربية السعودية، 1429 هـ، ص 171.

3 ينظر: كريمة عامر وزيونس، الصورة في شعر السياب (أنشودة المطر)، ماجستير، كلية الأدب العربي واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر، 2004-2005 م، ص 6.

الشعر نفسها تلهم بعض الناس أولاً، ومن هؤلاء الأشخاص تتعلق سلسلة من الأشخاص الآخرين الذين يتلقون الإلهام."

4- عند العرب المحدثين:

شهدت الصورة اهتماماً واسعاً من لدن النقاد والأدباء في العصر الحديث مقارنة لما شهدناه لدى النقاد والأدباء في العصر القديم، ومن بين أهم النقاد الذين غنوا في مباحثهم لتحديد مصطلح الصورة الناقد **غنيمي هلال** الذي قدم لنا تعريفاً للصورة بقوله فيه: "على الرغم من أن الصورة هي التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الحزينة، لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الأشياء من مرئيات أو مسموعات أو غيرها دون ربط التشابه المسلّم على الشاعر في نقل تجربته، كلما كانت هذه الصور أكثر ارتباطاً بذلك كانت الصور كانت أقوى منها[1].

أما بالنسبة لـ **مصطفى ناصف** استبدل مصطلح الصورة بمصطلح الاستعارة يقول: "على أننا لا نستطيع أن ندرك -أكثر من ذلك- عن الصورة أو الاستعمال الاستعاري ما لم ننظر في طبيعة اللغة جملة، وإنها لمهمة شاقة ولكن فلسفة الاستعمال الشعري هي عينها فلسفة اللغة في أعرض جهاتها[2].

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة مصر للطباعة، د. ط، القاهرة – مصر، 1997م، ص 419 – 420.

[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الشروق، ط1، عمان – الأردن، 1996م، ص 201.

أما **عز الدين إسماعيل** هو الآخر قدم تعريفاً للصورة يقدم فيه: "ومن هنا كانت الصورة دائماً غير واقعية، متميزة أنها كيان فني منبثق من الواقع لكنه لا يتطابق معه، لأن الصورة الفنية تركيبية وجدالية تنتمي في جوهرها لعالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع[1].

من خلال التعريف الذي قدمه عز الدين إسماعيل يتبين لنا أنه قام بتجريد الصورة من العالم الواقعي وربطها بعالم الوجدان .أما **إحسان عباس** فيعرف الصورة بقوله هي تعبير عن نفسية الشاعر... قد تعينه على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري.[2]

مما تقدم يمكننا القول إن مصطلح الصورة من المصطلحات التي أخذت حقها من البحث والدراسة وتحديد المفهوم لدى الأدباء والدارسين المحدثين بالرغم من اختلاف اتجاهاتهم وتعريفاتهم لها، فهي بمثابة الوسيلة التي يعبر بها الشاعر عن أحاسيسه وابتكاره، وهذا ما جعلها تحظى بمكانة لدى الأدباء العرب.

ارى انا النقاد العرب المحدثين نجحوا في تطوير مفهوم الصورة الشعرية وربطها بالتجربة الانسانية والجمالية لنص الأدبي.

5 – أهمية الصورة الشعرية:

احتلت الصورة أهمية كبيرة في الشعر المعاصر حتى قال بعض النقاد: "إن الشعر المعاصر تفكير بالصور"، وتكمن أهمية الصورة الشعرية في أنها جوهر الشعر ومحك قدرة الشاعر في نقل تجربته والتعبير عن واقعه المعاصر، وبواسطتها يتضاعف الشعر مضموناً من ناحية المعاني، ويتكاتف شكلاً من ناحية الأساليب وجودتها لغةً وصياغة من ناحية انتقاء

1 عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة للطباعة، ط 3، بيروت – لبنان، 1981م، ص 127.

2 إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط 5، د. ب، ت، 1955م، ص 230.

الألفاظ ودقتها وعمقها ورقتها، ورتابة موسيقاها، ويصبح المعنى أصيلاً مشبعاً خيالاً وفيه دلالات نفسية واجتماعية للقارئ والسامع[1].

كذلك تلعب الصورة دوراً مهماً في بناء الشعر، إذ أن الصورة تبقى أداته الأولى والأساسية، وتفرق عصراً عن عصر، وتياراً عن تيار، وشاعراً عن شاعر، وتظهر أصالة الخالق وتدل على قيمته، وترمز إلى عبقريته وشخصيته، لأنها الأداة الوحيدة التي تنقل بها تجربته، ولا يمكن أن يستعيرها من سواه[2] .

وفي مجال الأدب تستخدم الصورة الشعرية لتشير إلى الصور التي تولدها اللغة في الذهن[3].

كذلك تُعد الصورة الشعرية كشافاً يكشف عن رموز كثيرة عما يعيشها الشاعر، ويتفاعل معها رغبة في أن يبين نظرته لهذه الرموز التي تمهد لنا الطريق في الكشف عن المؤثرات المختلفة التي تحكم العالم الشعري وما يتصل به من مواقف وقضايا.

وتكمن أهمية الصورة الشعرية في أنها لا تصور المعطيات الحسية التي يجريها الشاعر بل أنها تتعدى ذلك إلى تصوير انفعالاته ومشاعره الداخلية، وأيضاً تكمن أهميتها في بعدها عن الأداء المباشر، وتقديمها للفكرة من خلال الإيحاء والتركيز بهدف التأثير .كذلك تبرز أهمية الصورة فيما إحداث المتعة للقارئ بجانب المعنى والتأثير الذي تحدثه[4].

---

1 السيد، شفيق، قراءة الشعر وبناء الدلالة، (ص 238).

[2] نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث في مصر (ص 83).

3 الشباوي، علي الغريب، الصورة الشعرية عند الأعمى التطيلي (ص 20).

[4] عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب (ص 328).

إن الصورة هي الشيء الثابت في الشعر كله، وكل قصيدة إنما هي عبارة عن صورة تمثل المشاعر والأفكار الذاتية، كما يرى **الرومانتيكيون**، وعند **الرمزيين** وهي نقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني، وعند **الكلاسيكيين** شيء مادي لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا[1].

[1] عباس، إحسان، فن الشعر (ص 16).

الفصل الأول: أنواع الصورة الحسية في نصوص المعلقات

تمهيد

تُعد الصورة الشعرية من أبرز المكونات الفنية التي يقوم عليها البناء الجمالي في الشعر الجاهلي، إذ تتجلى من خلالها قدرة الشاعر على تجسيد تجربته الشعورية في صور حسية نابضة بالحياة .وقد كشفت الدراسة النظرية في الفصل السابق عن مختلف الأبعاد المفاهيمية والوظيفية للصورة الشعرية، مما يمهد للوقوف عند حضورها الفعلي داخل النصوص الشعرية.

وفي هذا السياق، تبرز المعلقات بوصفها نموذجًا غنيًا بالصور الشعرية التي تعكس عمق التجربة الإبداعية للشاعر الجاهلي وارتباطه الوثيق ببيئته .ولا تتخذ الصورة في هذه النصوص طابعًا وصفيًا مباشرًا فحسب، بل تتجاوز ذلك لتغدو بنية فنية مركبة تقوم على تفاعل الحواس وتداخلها، حيث يسعى الشاعر إلى نقل تجربته من خلال توظيف المدركات السمعية والبصرية والشمية إلى جانب الصورة الحركية التي تضفي حيوية على المشهد ،في تشكيل صور تتسم بالكثافة والإيحاء، ويكشف تأمل هذه النصوص عن تنوع أنماط الصورة الشعرية، إذ تتجلى الصور السمعية في استحضار الأصوات والحركات، بينما تسهم الصور البصرية في رسم المشاهد وتجسيد التفاصيل، في حين تضفي الصور الشمية بعدًا إيحائيًا يعمّق الإحساس بالتجربة

وانطلاقًا من ذلك، يتجه هذا الفصل إلى استجلاء أنماط الصورة الشعرية في نصوص المعلقات، من خلال تتبع حضورها في نماذج مختارة، والكشف عن آليات تشكلها، وبيان وظائفها التعبيرية والجمالية، مع إبراز العلاقات التي

تربط بينها داخل النص الشعري .وعليه، سيتم تناول هذا الفصل عبر أربعة مباحث رئيسة، يُخصص الأول للصورة السمعية، والثاني للصورة البصرية، والثالث للصورة الشمية، و الرابع للحركية ،بما يسمح بفهم أعمق للبنية التصويرية في الشعر الجاهلي.

المبحث الأول: الصورة السمعية في المعلقات

تتأسس الصورة السمعية في المعلقات بوصفها بنية فنية عميقة لا تقتصر على تسجيل الأصوات بوصفها ظواهر حسية خارجية بل تتجاوز ذلك إلى تحويل الصوت إلى طاقة دلالية وإيقاعية داخل النص الشعري، تُسهم في إنتاج المعنى وإعادة تشكيل التجربة الشعرية في بعدها النفسي والزمني . فالصوت في الشعر الجاهلي لا يُقدَّم كعنصر مستقل، بل يتداخل مع البنية اللغوية ذاتها، حيث تتحول اللغة إلى فضاء سمعي متحرك تتفاعل فيه الإيقاعات الداخلية مع الإيحاءات الصوتية، مما يجعل النص الشعري بنية سمعية بامتياز تُدرك عبر الامتداد الزمني لا اللحظة الآنية.

ومن هذا المنطلق، لا يقوم الشاعر الجاهلي على وصف الصوت مباشرة، بل يعتمد على آلية الإيحاء السمعي، أي تحويل العناصر المرئية والحركية إلى طاقة صوتية كامنة داخل الخطاب .ويتجلى ذلك في افتتاح امرئ القيس لمعلقته حين يقول:

" قِفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقطِ اللوى بين الدخول فحومل "[1]

فالصورة هنا لا تقوم على السمع الظاهر، بل على نداء افتتاحي" قفا نبكِ"يحمل في بنيته تكرارًا صوتيًا وظيفيًا، إذ يشكل الفعل الإنشائي وحدة إيقاعية تؤسس لحالة من الاستدعاء الجماعي، وكأن الصوت لا يصدر من فرد واحد بل من جماعة تتشارك فعل البكاء والاسترجاع .

هذا الامتداد الصوتي في" قفا نبكِ "لا يؤدي وظيفة طلبية فحسب، بل يفتح المجال أمام إنتاج نغمة حزينة ممتدة تتناسب مع طبيعة المشهد الطللي، حيث يغدو الصوت وسيلة لاستحضار الذاكرة لا مجرد أداة خطاب، ويتعزز هذا البعد السمعي . في قوله أيضًا:

"وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي"[2]

إذ لا يُقدَّم الليل هنا كزمن بصري ساكن، بل ككيان متحرك يتأسس على تشبيه بالموج .والموج في بنيته العميقة ليس صورة بصرية فقط، بل حركة إيقاعية متكررة تولد إحساسًا سمعيًا داخليًا قائمًا على التموج والتتابع .

ومن ثم فإن الشاعر يحوّل الليل إلى بنية صوتية ممتدة، تجعل القارئ يستشعر ثقل الزمن عبر إيقاع متكرر يوحي بالاضطراب الداخلي، لا عبر وصف

[1] امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق :محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط7،(د.ت) ص.8

[2] المصدر نفسه،ص24.

مباشر .ويصل هذا البناء السمعي إلى مستوى أكثر دقة حين يستدعي الشاعر الطبيعة في حالة صمت. كما في قوله:

"وقد أغتدي والطيرُ في وكناتها"[1]

فالصورة هنا لا تقوم على الصوت، بل على غيابه، حيث يتحول الصمت السابق لحركة الطير إلى علامة دلالية تحمل شحنة سمعية مضادة .فغياب الصوت لا يعني انعدامه. بل يعني وجود توتر كامن يوحي بالانتظار، مما يجعل الصمت نفسه عنصرًا سمعيًا فاعلًا داخل النص، وهو ما يكشف عن وعي شعري دقيق ببنية" اللا–صوت "بوصفها مكوّنًا جماليًا.

وفي سياق آخر أكثر كثافة، تتجلى الصورة السمعية في مشاهد الحرب، حيث تتحول الأصوات إلى عنصر بنائي في تشكيل التجربة الشعرية، غير أن اللافت أن هذه الأصوات لا تُذكر دائمًا مباشرة، بل تُستدعى عبر الأفعال الحركية التي تولد في ذهن المتلقي خلفية صوتية ضمنية .ففي قول عنترة بن شداد:

"ولقد ذكرتكِ والرماحُ نواهلٌ مني وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمي "[2]

تتأسس الصورة السمعية هنا على تحويل الفعل الحركي العنيف إلى مصدر للصوت .ف"نواهل "و"تقطر "لا تقدمان وصفًا بصريًا فحسب، بل تولدان في

[1] المصدر نفسه،ص25.

[2] عنترة بن شداد، ديوان عنترة بن شداد، دار صادر، بيروت، (د.ت)،ص152

المخيلة صوت الاحتكاك الحديدي، وصوت الطعن، وصخب المعركة، دون أن يُذكر ذلك صراحة.

وهنا يتجلى ما يمكن تسميته بـ"التوليد السمعي الذهني"، حيث يصبح الصوت نتيجة إدراكية ناتجة عن الفعل لا عنصرًا مباشرًا في النص .وإذا انتقلنا إلى زهير بن أبي سلمى نجد بعدًا آخر للصوت أكثر تأملية، إذ يقول:

"وما الحربُ إلا ما علمتم وذقتمُ"[1]

فالصوت هنا لا يُستحضر بوصفه ظاهرة حسية، بل بوصفه جزءًا من تجربة معرفية كلية، حيث تتحول الحرب إلى خبرة تُدرك بالمعايشة لا بالوصف، مما يجعل الإدراك السمعي جزءًا من الإدراك الوجودي الشامل، لا عنصرًا منفصلًا.

يتعمق البناء السمعي أكثر في الأسلوب الإنشائي الذي يشكل أحد أهم مصادر الإيقاع في المعلقات ، كما في قول امرئ القيس:

"ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي"[2]

فهنا لا يؤدي النداء وظيفة تواصلية فقط، بل يتحول إلى وحدة إيقاعية متكررة تُنتج نغمة داخلية مشحونة بالتوتر فـ"ألا "ليست مجرد أداة نداء، بل عنصر

[1] زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، دارصادر،بيروت ،(د.ت)،ص12

[2] امرؤ القيس،مصدر سابق،31

صوتي يعيد تشكيل الزمن داخل النص، حيث يتحول الليل من زمن خارجي إلى كيان لغوي مخاطَب مما يمنح النص بعدًا حواريًا بين الذات والزمن .

ويأتي طرفة بن العبد ليعمّق هذا البعد حين يقول:

"ألا أيهذا اللائمي أحضر الوغى" [1]

حيث يتحول الاستفهام إلى بنية احتجاجية داخلية، لا تبحث عن جواب، بل تنتج توترًا صوتيًا يعكس صراع الذات مع الآخر.

وهنا تصبح اللغة ذاتها بنية موسيقية، تُحمّل المعنى عبر الإيقاع لا عبر الدلالة المباشرة .أما في الغزل، فإن الصورة السمعية تنتقل من الخارج إلى الداخل، حيث يصبح الصوت نفسيًا متخيلًا، مرتبطًا بالذاكرة والانفعال، كما في استدعاء الحبيب الذي يتحول حضوره إلى صوت داخلي لا يُسمع بل يُتخيل، مما يمنح التجربة العاطفية بعدًا سمعيًا تجريديًا يقوم على استحضار الغياب لا الحضور.

ومن خلال هذا التتبع يتضح أن الصورة السمعية في المعلقات ليست عنصرًا وصفيًا، بل بنية جمالية متكاملة تقوم على تحويل الصوت إلى آلية إنتاج دلالي وإيقاعي ونفسي داخل النص، بحيث تمتد من الطبيعة إلى الحرب، ومن الإنشاء إلى الغزل لتشكل نظامًا سمعيًا مركبًا يجعل العالم الشعري في

[1] طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، دار صادر، بيروت،(د.ت)، ص 12

المعلقات عالمًا يُبنى بالصوت بقدر ما يُبنى بالرؤية كما تتسع الصورة السمعية في المعلقات لتأخذ أبعادًا تتجاوز الإيقاع الظاهر إلى بناء دلالي يقوم على التوتر الداخلي للنص، حيث لا يُستدعى الصوت بوصفه معطى حسّيًا فقط، بل بوصفه آلية لإنتاج المعنى وتوجيه التجربة الشعورية .وفي هذا السياق، يتأكد هذا التصور ما يذهب إليه عدد من النقاد المعاصرين من أن الصورة الشعرية في بنيتها العميقة لا تنفصل عن نظامها الصوتي، إذ يرى كمال أبو ديب أن الشعر في جوهره" **إعادة خلق للعالم داخل اللغة**" [1] .

وهو ما يجعل الصوت عنصرًا بنيويًا في إنتاج الدلالة وليس مجرد وسيلة تعبير خارجية .وفي الاتجاه نفسه يؤكد محمد بنيس أن الشعر العربي القديم يقوم على "**حس سمعي مهيمن يجعل الإيقاع جوهر التجربة الشعرية**[2] "وهو ما يفسر الحضور القوي للتكرار والتنغيم والبنية الإيقاعية في النصوص الجاهلية .كما يذهب عبد الله الغذامي إلى أن الصورة الشعرية ليست انعكاسًا مباشرًا للواقع، بل هي" **بنية رمزية تعيد إنتاجه داخل الخطاب الشعري**"
[3]وهو ما يسمح بفهم الصورة السمعية بوصفها تحويلًا للحدث إلى طاقة صوتية داخل النص ويرى صلاح فضل أن البنية الصوتية في الشعر العربي ليست عنصرًا ثانويًا، بل تشكل جزءًا أساسيًا من بناء المعنى، حيث تتكامل الإيقاعات

---

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط**2** ،1981 ،ص**31**

[2] محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 3 ،2001،ص163.

[3] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 ،2005،ص77

الداخلية مع الدلالة لإنتاج أثر جمالي يتجاوز المعنى المباشر إلى الإيحاء والتأثير.[1]

[1] صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة،1998 ، ص135

المبحث الثاني: الصورة البصرية في المعلقات

تُعد الصورة البصرية من أبرز مكونات البناء التصويري في المعلقات، إذ ترتكز على تحويل العالم الخارجي إلى مشاهد مرئية متخيلة تُستعاد عبر المخيلة، فتغدو القصيدة فضاءً بصريًا متحركًا يُعاد تشكيله داخل الوعي الشعري .

ولا تقوم هذه الصورة على مجرد الوصف الخارجي للأشياء، بل على إعادة إنتاجها فنيًا وفق رؤية الشاعر حيث تتحول العناصر الطبيعية والإنسانية إلى لوحات مشحونة بالدلالة، يتداخل فيها المرئي بالحسي والرمزي في آن واحد .

ومن هذا المنطلق، فإن الصورة البصرية في المعلقات تنبني على آلية التشكيل المرئي المتخيل، أي أن الشيء لا يُقدَّم كما هو في الواقع، بل كما يُعاد إنتاجه داخل اللغة الشعرية وفق منظور شعوري وجمالي خاص .ويتجلى ذلك بوضوح في افتتاح امرئ القيس لمعلقته حين يقف على الأطلال، حيث يقول:

"قِفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسِقطِ اللوى بين الدخول فحوملِ "[1]

فالصورة هنا لا تقدم المكان بوصفه فضاءً جغرافيًا، بل بوصفه أثرًا بصريًا غائبًا، إذ يتحول الطلل إلى علامة دالة على الانمحاء فالأسماء الجغرافية(سقط اللوى / الدخول / حومل) لا تؤدي وظيفة تحديد مكاني، بل تتحول إلى وحدات تشكيل بصري متشظٍ، يعيد الذهن تركيبها داخل مخيلة قائمة على الاسترجاع .وهكذا يغدو

[1] امرؤ القيس، مصدر سابق، ص8

المكان مرئيًا من حيث أثره، وغائبًا من حيث حضوره، مما يمنح الصورة بعدًا بصريًا قائمًا على الذاكرة لا على الإدراك المباشر.

ويتعمق هذا البعد حين ينتقل امرؤ القيس إلى وصف الليل والطبيعة، كما في قوله:

" وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ "[1]

حيث تتحول الظاهرة الطبيعية إلى بناء بصري ديناميكي .فالموج لا يُفهم هنا بوصفه عنصرًا مائيًا فقطبل بوصفه حركة مرئية متكررة تولد إيقاعًا بصريًا قائمًا على التموج والامتداد .ومن ثم فإن الليل لا يُدرك كزمن ساكن، بل كفضاء بصري متحرك، يعيد تشكيل إدراك الزمن عبر الحركة لا الثبات، وعبر الامتداد لا الحدّ.

ويظهر هذا البناء البصري أيضًا في مشاهد الحيوان والحركة، كما في قول امرئ القيس:

" مِكرٍّ مِفرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا "[2]

حيث لا يُقدَّم الفرس ككتلة ثابتة، بل كإيقاع بصري متقطع يقوم على التتابع الحركي .فالأفعال المتلاحقة (كرّ / فرّ /إقبال إدبار) لا تصف حركة فقط، بل تنتج مشهدًا بصريًا ديناميكيًا يُبنى على التقطيع الزمني للحركة، مما يجعل الإدراك البصري إدراكًا ممتدًا في الزمن لا لحظة ثابتة .

---

[1] المصدر نفسه، ص24

[2] المصدر نفسه، ص25

ويزداد هذا البعد وضوحًا في وصف البيئة والصحراء، كما في قول زهير بن أبي سلمى:

"بها العينُ والأرآمُ يمشينَ خِلسةً "[1]

فالصورة تقوم على تقابل دقيق بين امتداد الفضاء الصحراوي واتساعه من جهة، وبين دقة الحركة وخفوتها من جهة أخرى إذ تتحول الكائنات إلى نقاط بصرية دقيقة داخل مشهد ممتد، مما يخلق عمقًا بصريًا قائمًا على التدرج بين السكون والحركة، وبين الامتداد والتفصيل.

ومن جهة أخرى، تتجلى الصورة البصرية في تمثيل المرأة بوصفها مركزًا جماليًا في المعلقات، حيث يتم تحويل الجسد الأنثوي إلى بنية مرئية مشحونة بالدلالة. كما في قول امرئ القيس:

"وبيضةِ خدرٍ لا يُرامُ خِباؤها"[2]

فالصورة هنا لا تقوم على الكشف، بل على بناء حضور بصري قائم على الحجب، حيث تتحول المرأة إلى مرئي محجوب في آن واحد، يجمع بين الظهور والإخفاء.

ويُصبح" الخباء "علامة بصرية على الغموض، لا مجرد مكان مادي، مما يضاعف من كثافة التخييل البصري ويجعل الجمال قائمًا على الإيحاء لا التصريح .ومن

[1] زهير بن أبي سلمى، مصدر سابق، ص**5**

[2] امرؤ القيس، مصدر سابق، ص19

خلال هذا التتبع يتضح أن الصورة البصرية في المعلقات ليست مجرد وصف للعالم الخارجي، بل هي عملية إعادة تشكيل للعالم داخل المخيلة الشعرية، حيث تتحول الأشياء إلى علامات مرئية متحركة تتداخل فيها الحركة بالثبات، والغياب بالحضور، والواقع بالتخييل.

وبذلك تتأسس القصيدة الجاهلية بوصفها فضاءً بصريًا متكاملًا يُبنى داخل اللغة قبل أن يُدرك في الواقع ويُنتج العالم لا كما هو، بل كما يُرى داخل المخيلة الشعرية.

المبحث الثالث :الصورة الشمّية في المعلقات

تتأسس الصورة الشمّية في المعلقات بوصفها أحد أنماط التصوير الحسي الأكثر خفاءً وتعقيدًا داخل البنية الجمالية للخطاب الشعري الجاهلي، إذ لا تقوم على الإدراك المباشر كما في الصورة البصرية أو السمعية، بل تتشكل عبر آليات الاستحضار غير المباشر المرتبط بالذاكرة والانفعال والتخييل .فحاسة الشم في التجربة الشعرية لا تُفهم بوصفها وظيفة حسية بيولوجية فحسب، بل بوصفها أداة لإعادة بناء الزمن الماضي بكل كثافته الوجودية، حيث تتحول الرائحة إلى أثر للحياة، ويصبح غيابها علامة على الانمحاء والخراب والانقطاع.

ومن هذا المنطلق، فإن البنية الشمّية لا تُقدَّم في المعلقات بوصفها وصفًا مباشرًا للرائحة، بل بوصفها شبكة إيحائية تتشكل عبر المكان والزمان والحركة والجسد، بحيث لا تكون الرائحة معطى يُذكر، بل أثرًا يُستدعى عبر ما تتركه الأشياء من بقايا حسية في الذاكرة الشعرية.

وهكذا تتحول الصورة الشمّية إلى بنية قائمة على" الأثر "لا الحضور، وعلى "الغياب"

لا التصريح.

ويتقاطع هذا التصور مع رؤية نقدية ترى أن الصورة الشعرية ليست نقلًا للواقع، بل إعادة إنتاج له داخل اللغة عبر علاقات دلالية تنتج المعنى، وهو ما يجعل الإيحاء الشمّي جزءًا من منظومة التخييل لا التوصيف المباشر.

ويظهر هذا التأسيس منذ الوقوف على الأطلال في قول امرئ القيس:

"قِفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ"[1]

فالمشهد الطللي لا يُستعاد بوصفه فضاءً بصريًا فقط، بل بوصفه أثرًا لحياة كاملة كانت مشبعة بالحضور الإنساني بكل أبعاده الحسية .فالمكان الذي كان يحتوي الخيام والنار والحركة اليومية لا يمكن استعادته بصريًا فقط بل يستدعي في المخيلة بقايا الروائح التي كانت جزءًا من تلك الحياة .ومن ثم فإن البكاء على الأطلال هو بكاء على فقدان" الوجود الحسي الكامل"، لا على الشكل الخارجي وحده، مما يجعل البنية الشمّية قائمة على استحضار الغياب بوصفه فقدًا لحياة حسية سابقة.

ويتعمق هذا البعد في وصف الطبيعة عند امرئ القيس حين يقول:

"وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ"[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص8

[2] المصدر نفسه، ص24

حيث لا يُنتج التشبيه صورة بصرية فحسب، بل يخلق فضاءً حسّيًا كثيفًا تتداخل فيه الظلمة والرطوبة والامتداد .وهذه العناصر لا تُدرك بصريًا فقط، بل تُولد في المخيلة إحساسًا بيئيًا شاملاً يرتبط بثقل الهواء وانغلاقه، وهو ما يفتح المجال لإيحاء شمّي غير مباشر يجعل الليل يبدو وكأنه وسط فيزيائي مشبع بأثر حسي خانق.

ويزداد هذا البعد وضوحًا في قوله :

"وقد أغتدي والطيرُ في وكناتها"[1]

حيث يتأسس المشهد على لحظة سكون كلي للطبيعة .فوجود الطير في أوكنته لا يعني غياب الصوت فقط، بل توقف الدورة الحيوية للحياة ذاتها، بما فيها الحركة التي تُنتج الروائح وتبدلها .فالصمت هنا ليس فراغًا، بل لحظة انقطاع حسّي شامل، تُنتج في المخيلة تصورًا لبيئة منغلقة على نفسها، مما يجعل الإيحاء الشمّي قائمًا على غياب الحركة لا على حضور الرائحة.

وفي مشاهد الحرب عند عنترة بن شداد تتكثف البنية الشمّية بشكل أكثر مباشرة، كما في قوله:

"ولقد ذكرتكِ والرماحُ نواهلٌ مني وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمي"[2]

حيث لا يُبنى المشهد بوصفه تصويرًا بصريًا للحرب فقط، بل بوصفه تجربة حسية مركبة .ففعل" تقطر "

[1] المصدر نفسه، ص25

[2] عنترة بن شداد، ديوان عنترة، مصدر سابق ،ص157

لا يحيل إلى الشكل فحسب، بل إلى حالة مادية سائلة للجسد، وهي حالة تستدعي في المخيلة أثر الدم بوصفه حاملًا لرائحة ملازمة للعنف الجسدي .وهكذا تتولد الرائحة من المادة ذاتها، لا من التصريح بها، مما يجعل البنية الشمّية ناتجة عن الفعل الحركي داخل النص.ويقول عنترة أيضًا:

" فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها لمعت كبارقِ ثغركِ المتبسمِ" [1]

حيث يتحول السيف إلى عنصر جمالي بصري، غير أن هذا البريق لا ينفصل في المخيال الجاهلي عن مادته القتالية التي تُستحضر معها رائحة الحديد والدم .فالمادة هنا ليست سطحًا مرئيًا فقط، بل أثرًا حسّيًا مركبًا مخزونًا في الذاكرة الجمعية للتجربة الحربية.

وفي تمثيل المرأة، تتجلى البنية الشمّية بوصفها ذروة التمثيل الجمالي، كما في قول امرئ القيس:

"وبيضةِ خدرٍ لا يُرامُ خِباؤها" [2]

حيث يُبنى الجمال عبر الحجب، غير أن هذا الحجب لا يلغي الإيحاء الحسي بل يضاعفه، إذ يفتح المجال لتخييل حضور أنثوي مشبع بالعطر والطيب بوصفه امتدادًا للجسد الغائب .ويتأكد هذا البعد في قوله:

"إذا قامتا تضوّعَ المسكُ منهما نسيمَ الصبا جاءت بريّا القرنفلِ" [3]

---

[1] المصدر نفسه،ص158

[2] امرؤ القيس ،مصدر سابق، ص25

[3] المصدر نفسه،ص26

حيث تتحول المرأة إلى مصدر مباشر للرائحة، فتغدو البنية الشمّية هنا بنية تجسيد كامل للجمال، إذ لا يُدرك الجمال بالبصر وحده، بل يُستكمل عبر حاسة الشم التي تمنح الجسد امتدادًا حسّيًا غير مرئي .فالرائحة هنا ليست عنصرًا إضافيًا، بل جزءًا من بنية الجمال نفسها.

أما في مشاهد الخراب عند لبيد بن ربيعة في قوله:

"عفتِ الديارُ محلُّها فمقامُها" [1]

فإن العفاء لا يعني غياب الشكل فقط، بل انقطاع كل أثر حسّي كان يميز المكان، ومنها الرائحة .فالمكان يتحول إلى فضاء منقطع عن علامات الحياة، مما يجعل غياب الرائحة علامة على موت المكان وانتهاء زمنه الحيوي.

ومن خلال هذا التتبع يتضح أن البنية الشمّية في المعلقات لا تعمل بوصفها عنصرًا وصفيًا مباشرًا، بل بوصفها نظامًا إيحائيًا عميقًا يقوم على الذاكرة أكثر من الحضور، وعلى الغياب أكثر من الإدراك المباشر وعلى التخييل أكثر من الحس الفعلي .فهي صورة تُبنى من أثر غير مرئي، لكنها شديدة الفاعلية في تشكيل التجربة الجمالية حيث تصبح الرائحة في النهاية علامة على الحياة أو انطفائها داخل العالم الشعري الجاهلي.

[1] لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر، بيروت،(د.ت)، ص**150**

المبحث الرابع :الصورة الحركية في المعلقات

تتأسس الصورة الحركية في المعلقات بوصفها بنية تصويرية تقوم على تحويل العالم الشعري من حالة السكون إلى حالة الفعل والدينامية، حيث لا تُقدَّم الأشياء بوصفها كيانات ثابتة، بل بوصفها عناصر متحركة تتشكل داخل الزمن، مما يجعل التجربة الشعرية قائمة على الامتداد الحركي لا على التلقي اللحظي .فالحركة في الشعر الجاهلي ليست مجرد وصف خارجي، بل هي آلية بنائية تسهم في إنتاج المعنى، إذ تتحول الأفعال إلى وحدات تصويرية تولّد إيقاعًا داخليًا يعكس توتر التجربة واندفاعها .[1]

ومن هذا المنطلق، فإن الصورة الحركية لا تُبنى عبر الأفعال فقط، بل عبر تتابعها وتداخلها داخل السياق الشعري، بحيث تُنشئ مشهدًا ديناميكيًا قائمًا على التدفق والاستمرار[2] .ويتجلى ذلك بوضوح في وصف الفرس عند امرئ القيس في قوله:

"مِكرٍّ مِفرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا" [3]

فالصورة هنا لا تصف حركة محددة، بل تقدّم سلسلة من الأفعال المتلاحقة التي تُنتج إيقاعًا حركيًا متسارعًا، حيث تتقاطع حركات الكرّ والفرّ والإقبال والإدبار في لحظة واحدة، مما يجعل الفرس كيانًا متحركًا باستمرار لا يخضع للثبات .وهكذا تتحول الحركة إلى بنية زمنية متقطعة تُدرك عبر التتابع لا عبر الاستقرار.

---

[1] جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير، بيروت،**1983** ، ص**11**

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، القاهرة، دون سنة، ص145

[3] امرؤ القيس،مصدر سابق،ص32

ويتعزز هذا البعد الحركي في مشاهد الرحلة، حيث يقوم الشاعر بتحويل التنقل في الصحراء إلى تجربة ديناميكية ممتدة، كما في وصف الناقة عند طرفة بن العبد، حيث تتجلى الحركة بوصفها امتدادًا للزمن لا مجرد انتقال مكاني .فالسير في الصحراء لا يُدرك بوصفه حركة عادية، بل بوصفه صراعًا مع الفراغ والامتداد، مما يجعل الحركة ذات بعد وجودي يتجاوز وظيفتها المادية.[1]

وفي سياق آخر، تبلغ الصورة الحركية ذروتها في مشاهد الحرب، حيث تتحول الحركة إلى عنصر بنائي أساسي في تشكيل التجربة الشعرية، كما في قول عنترة بن شداد:

"ولقد ذكرتكِ والرماحُ نواهلٌ مني وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمي" [2]

فالصورة هنا قائمة على أفعال حركية مكثفة(نواهل / تقطر)، حيث تتحول المعركة إلى سلسلة من الأفعال المتدفقة التي تولّد مشهدًا عنيفًا قائمًا على التتابع والاستمرار . ولا تقتصر الحركة هنا على البعد الفيزيائي، بل تتجاوز ذلك إلى التعبير عن توتر داخلي يعكس اندماج الشاعر في الفعل الحربي، بحيث تصبح الحركة امتدادًا للحالة النفسية.[3]

---

[1] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، القاهرة،1992 ، ص98

[2] عنترة بن شداد،مصدر سابق،ص157

[3] محمدمفتاح تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،**1985** ، ص 76

كما تتجلى الصورة الحركية في تمثيل الطبيعة، حيث تتحول الظواهر الطبيعية إلى كيانات متحركة، كما في قول امرئ القيس:

"ولَيلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ" [1]

فالحركة هنا لا تُفهم بوصفها حركة مادية فقط، بل بوصفها امتدادًا إيقاعيًا يتأسس على التموج، مما يجعل الليل كيانًا ديناميكيًا يتحرك داخل الزمن، لا مجرد فضاء ساكن .وهكذا تُسهم الحركة في إعادة تشكيل إدراك الزمن داخل النص، حيث يتحول من حالة ثابتة إلى حالة متحركة متجددة.

ومن جهة أخرى، لا تقتصر الصورة الحركية على الحضور الظاهر للفعل، بل قد تتجلى عبر التوتر الكامن في الانتظار أو السكون المؤقت، كما في لحظات الترقب التي تسبق الفعل، حيث يتحول السكون إلى حركة مؤجلة، مما يكشف عن وعي شعري دقيق بأن الحركة ليست دائمًا مرئية، بل قد تكون كامنة داخل البنية الزمنية للنص.

ومن خلال هذا التتبع، يتضح أن الصورة الحركية في المعلقات لا تمثل مجرد وصف للحركة، بل تشكل نظامًا تصويريًا متكاملًا يقوم على تحويل الأفعال إلى بنية دلالية وزمنية، حيث تتداخل الحركة مع الإيقاع، والزمن مع التجربة النفسية، لتُنتج خطابًا شعريًا ديناميكيًا يجعل العالم الجاهلي عالمًا متحركًا يُبنى بالفعل بقدر ما يُبنى باللغة.

[1] امرؤ القيس،مصدر سابق،ص31

ولا تقتصر الحركة في المعلقات على بعدها الوصفي، بل تتجاوز ذلك لتشكّل بنية زمنية تعكس امتداد التجربة الشعرية، حيث يتحول الفعل إلى مؤشر على تدفق الزمن أو ثقله .فالحركة المتسارعة توحي بالتوتر والانفعال، في حين يعكس التكرار الحركي إحساسًا بالامتداد والرتابة، مما يجعل الزمن عنصرًا متداخلًا في تشكيل الصورة الحركية، لا مجرد إطار خارجي لها.

خلاصة الفصل

يتبيّن من خلال هذا الفصل أن الصورة الشعرية في المعلقات تشكّل بنية فنية مركّبة تقوم على تعدد مستويات الإدراك وتداخلها داخل النص الشعري، بحيث لا تقتصر على كونها وسيلة وصفية، بل تتحول إلى آلية لإنتاج المعنى وإعادة تشكيل التجربة الجمالية في بعدها الحسي والنفسي والزماني .فقد أظهر تحليل الصور السمعية أن الصوت في المعلقة لا يُقدَّم كعنصر مستقل، بل بوصفه طاقة إيقاعية ودلالية تتداخل مع البنية اللغوية، مما يجعل التجربة الشعرية قائمة على الامتداد الزمني لا اللحظة الآنية.

كما أبرزت الدراسة أن الصورة البصرية تتأسس على إعادة بناء العالم المرئي داخل المخيلة، حيث لا يُقدَّم المكان أو المشهد كما هو في الواقع، بل كما يُعاد إنتاجه شعريًا وفق رؤية الشاعر، الأمر الذي يجعل من الصورة البصرية فضاءً متحركًا تتداخل فيه الذاكرة بالحس والغياب بالحضور .أما الصورة الشمّية فقد كشفت عن مستوى أعمق من التخييل، إذ تتأسس على الإيحاء أكثر من التصريح، وعلى استحضار الأثر بدل الحضور المباشر، مما يجعل الرائحة عنصرًا دلاليًا مرتبطًا بالذاكرة والانفعال والغياب، وليس مجرد إحساس حسي مباشر .

وفي السياق نفسه، أظهر تحليل الصورة الحركية أن الفعل في المعلقات لا يؤدي وظيفة وصفية فقط، بل يكتسب بعدًا زمانيًا يعكس دينامية التجربة الشعرية، حيث تتحول الحركة إلى مؤشر على تدفق الزمن أو توتره أو امتداده داخل النص.

وبناءً على ذلك، يمكن القول إن الصورة الشعرية في المعلقات ليست مجرد عناصر وصفية متفرقة، بل نظام جمالي متكامل يعيد تشكيل العالم داخل اللغة، ويحوّل التجربة الشعرية إلى فضاء إدراكي مركّب تتداخل فيه الحواس والزمان والانفعال في بنية واحدة متماسكة.

الفصل الثاني :أنماط الصورة الشعرية في نصوص المعلقات

تمهيد

تُعدّ الصورة الشعرية من أهم العناصر الفنية التي يقوم عليها البناء الجمالي في الشعر، إذ تمثل الوسيلة التي يُعبّر بها الشاعر عن تجربته الشعورية والفكرية من خلال تشكيل لغوي قائم على الخيال والإيحاء .ولا تتخذ الصورة الشعرية نمطًا واحدًا، بل تتنوع بتنوع الوسائل الفنية والبلاغية التي يعتمدها الشاعر في بناء تجربته، مما يمنح النص الشعري ثراءً دلاليًا وجماليًا.

وقد اهتم النقاد بدراسة أنماط الصورة الشعرية باعتبارها أساسًا في تشكيل المعنى وإبراز الخصوصية الفنية للنص، حيث تتجلى الصورة أحيانًا في شكل تشبيه يربط بين الأشياء على أساس المشابهة، أو استعارة تتجاوز المعنى المباشر إلى الإيحاء، أو كناية تقوم على التعبير غير المباشر، وقد تأتي في صورة رمزية تحمل دلالات عميقة تتجاوز ظاهر اللفظ .كما تظهر الصورة الحسية بوصفها نمطًا يعتمد على الحواس في تجسيد التجربة الشعرية وتقريبها من المتلقي.

وانطلاقًا من ذلك، يسعى هذا الفصل إلى دراسة أبرز أنماط الصورة الشعرية وبيان خصائصها الفنية والجمالية، من خلال التطرق إلى الصورة التشبيهية، والاستعارية والكنائية، والرمزية ثم الصورة الحسية، للكشف عن دورها في بناء النص الشعري وإثراء دلالاته.

المبحث الأول :الصورة التشبيهية

تُعدّ الصورة التشبيهية من أبرز أنماط الصورة الشعرية في الشعر العربي، إذ تقوم على إقامة علاقة مشابهة بين شيئين يشتركان في صفة معينة، بهدف تقريب المعنى وتجسيده بصورة أكثر تأثيرًا وإيحاءً .غير أن التشبيه في الشعر لا يقتصر على كونه أداة بلاغية تقوم على المقارنة الظاهرة، بل يتحول إلى وسيلة فنية يُعيد الشاعر من خلالها تشكيل الواقع داخل اللغة الشعرية وفق رؤيته الشعورية والجمالية.[1]

ومن هذا المنطلق، فإن الصورة التشبيهية تتأسس على نقل التجربة من صورتها العادية إلى صورة أكثر كثافة وحيوية، بحيث يصبح المشبَّه أكثر وضوحًا وتأثيرًا عبر استحضار المشبَّه به بما يحمله من دلالات حسية ونفسية[2]. ولهذا احتلت الصورة التشبيهية مكانة بارزة في المعلقات نظرًا لاعتماد الشعراء الجاهليين على الطبيعة والحيوان والحرب والمرأة في بناء صورهم الشعرية.

ويتجلى ذلك في قول امرئ القيس :

"وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي" [3]

[1] امرؤ القيس، شرح المعلقات السبع للزوزني، دار الكتب العلمية، بيروت،ص45

[2] المصدر نفسه،ص47

[3] المصدر نفسه،52

فالصورة هنا تقوم على تشبيه الليل بموج البحر، غير أن الشاعر لا يهدف فقط إلى وصف طول الليل أو ظلمته، بل إلى نقل الإحساس النفسي بالاضطراب والثقل . فالموج يوحي بالحركة المستمرة والامتداد والتقلب، وهي صفات أسقطها الشاعر على الليل ليجعله كيانًا متحركًا يحيط به من كل جانب، مما يمنح الصورة بعدًا نفسيًا يتجاوز الوصف المباشر .[1]

كما تتجلى الصورة التشبيهية في وصف الفرس عند امرئ القيس في قوله:

"مِكرٍّ مِفرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا كجلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من علِ" [2]

فالتشبيه هنا يمنح الفرس صورة قائمة على القوة والسرعة والعنف، إذ شبّهه الشاعر بجلمود صخر اندفع بقوة السيل من مكان مرتفع .ولا يقتصر أثر الصورة على وصف الحركة فقط بل يجعل المتلقي يتخيل اندفاع الفرس وهيبته بصورة ديناميكية متحركة، مما يزيد من قوة التأثير الفني.

ويظهر التشبيه أيضًا في وصف المرأة، كما في قول امرئ القيس:

"وبيضةِ خدرٍ لا يُرامُ خِباؤها" [3]

فالصورة تقوم على تشبيه المرأة بالبيضة المصونة داخل الخدر، وهو تشبيه يوحي بالنقاء والصفاء والحفظ .وهنا لا يركّز الشاعر على الوصف الجسدي المباشر، بل

---

[1] عنترة بن شداد، ديوان عنترة، شرح الخطيب التبريزي، دار صادر، بيروت، ص .66

[2] **امرؤ القيس**،مرجع سابق،ص47

[3] المصدر نفسه،ص52

يعمد إلى تقديم صورة رمزية للجمال قائمة على الرقة والستر .كما تحضر الصورة التشبيهية في وصف الحرب عند عنترة بن شداد في قوله:

"فوددتُ تقبيلَ السيوفِ لأنها لمعت كبارقِ ثغركِ المتبسمِ" [1]

فالصورة هنا تقوم على تشبيه لمعان السيوف ببريق ابتسامة المحبوبة، حيث ينتقل الشاعر من أجواء الحرب والعنف إلى أجواء الحب والجمال .وهذا التشبيه يكشف قدرة الشاعر على الجمع بين عنصرين متناقضين داخل صورة واحدة، مما يمنح النص بعدًا جماليًا ونفسيًا عميقًا .

وفي وصف الطبيعة يقول زهير بن أبي سلمى:

"بها العينُ والأرآمُ يمشينَ خِلسةً" [2]

فعلى الرغم من أن الصورة هنا تبدو وصفية، إلا أنها تقوم ضمنيًا على تشبيه حركة الحيوانات بخفة الظلال وانسيابها، مما يجعل المشهد أكثر رقة وهدوءًا داخل الفضاء الصحراوي الممتد ومن خلال هذه النماذج يتضح أن الصورة التشبيهية في المعلقات لا تؤدي وظيفة توضيحية فقط، بل تُسهم في بناء التجربة الشعرية وإضفاء الحيوية والحركة على النص، حيث تتحول الأشياء من معطيات واقعية إلى صور فنية قائمة على التخييل والإيحاء .

[1] عنترة بن شداد، ديوان عنترة، شرح الخطيب التبريزي، دار صادر، بيروت، ص 66

[2] زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص 71

وهكذا يصبح التشبيه أداة لإعادة تشكيل العالم داخل القصيدة، لا مجرد وسيلة بلاغية للمقارنة بين الأشياء.

المبحث الثاني :الصورة الاستعارية في المعلقات

تُعد الصورة الاستعارية من أكثر الأنماط البلاغية عمقًا في المعلقات، لأنها لا تقوم على نقل لفظ من معناه الأصلي إلى معنى آخر بشكل سطحي، بل تقوم على إعادة تشكيل العلاقة بين الأشياء داخل اللغة، بحيث يصبح المعنى الجديد نتيجة تقاطع دلالي بين مجالين مختلفينوهذا يعني أن الاستعارة ليست مجرد "زينة لغوية"، بل هي طريقة في التفكير الفني تُعيد إنتاج الواقع داخل النص الشعري، وتجعله أكثر كثافة وعمقًا من صورته المباشر.[1]

ويكمن البعد الجوهري في الاستعارة الجاهلية في أنها تُضعف الحدود بين المحسوس والمجرد بحيث يتحول المعنوي إلى شيء يمكن تخيله بصريًا أو إحساسه نفسيًا . فالحزن قد يُصور كظلام، والزمن كحركة، والموت كفعل، والقوة ككائن حي .هذا التحول لا يحدث اعتباطًا، بل ينبني على علاقة خفية بين طرفين :أحدهما معلوم في الواقع، والآخر يُسقط عليه المعنى الجديد داخل السياق الشعري.[2]

ومن أبرز الأمثلة الدالة على ذلك في المعلقات قول امرئ القيس:

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، دار المعرفة، بيروت، ص 45

[2] المصدر نفسه، ص52

ولَيلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ""[1]

هنا لا يتعامل الشاعر مع الليل بوصفه زمنًا طبيعيًا، بل يحوله إلى بنية متحركة تشبه البحر هذه الاستعارة لا تقتصر على التشبيه الشكلي، بل تقوم على نقل خصائص الموج (الامتداالتكرار، الاضطراب، التلاطم)إلى الليل . والنتيجة أن الليل يفقد ثباته الزمني ويصبح كيانًا حيًا يضغط على الذات .الأهم هنا أن الاستعارة لا تصف الليل فقط، بل تعيد تشكيل إحساس المتلقي به؛ فبدل أن يُدرك كظلام ساكن، يُدرك كحركة ثقيلة ممتدة، وكأن الزمن نفسه أصبح موجًا يحيط بالإنسان من كل جهة.

وهذا يوضح أن الاستعارة عند امرئ القيس ليست وصفًا، بل تجربة إدراكية كاملة.

وفي موضع آخر، يقول:

" وقوفًا بها صحبي عليّ مطيهم "[2]

الوقوف هنا يتجاوز معناه الحركي (توقف الركب) ليدخل إلى مستوى نفسي أعمق، إذ يتحول إلى لحظة تعليق للزمن أمام المكان (الطلل) فالمشهد لا يصف حركة مجموعة فحسب، بل يعبّر عن توقف داخلي للوعي أمام الذاكرة .وهنا تظهر

[1] امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق :محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ص29

[2] المصدر **نفسه، ص31**

الاستعارة بشكل غير مباشر :الزمن لا يُذكر لكنه يُحسّ من خلال توقف الحركة، وكأن الماضي فرض نفسه على الحاضر.

وبالتالي تصبح الحركة وسيلة لإظهار السكون الداخلي، وهو ما يكشف عن تعقيد الاستعارة في بناء المعنى .

أما عند عنترة بن شداد، فإن الاستعارة تأخذ منحى وجوديًا مرتبطًا بالحرب والجسد حيث يقول:

" وسيفي كان في الهيجا طبيبي "[1]

هذا التحول من "السيف "إلى "الطبيب "يمثل انقلابًا دلاليًا كاملًا، لأن العلاقة الطبيعية أن السيف يسبب الألم لا أن يعالجه .لكن الشاعر يقلب هذه العلاقة ليعبر عن رؤية خاصة للعنف، حيث تصبح الحرب مجالًا لاكتشاف الذات وإثباتها، وكأن الألم نفسه وسيلة "شفاء "رمزي .الاستعارة هنا لا تعمل على مستوى لفظي فقط، بل تعيد تفسير العلاقة بين الحياة والموت، بين الألم والقوة، بحيث يصبح الفعل الحربي جزءًا من بناء الهوية النفسية للشاعر. ويقول أيضًا:

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها ""[2]

[1] عنترة بن شداد، ديوانه، تحقيق :عبد الكريم الأشتر، دار صادر، بيروت، ص 58

[2] المصدر نفسه، ص 59

في هذا السياق، تتحول التجربة الشعرية أو الذكرى أو الخطاب العاطفي إلى قوة مؤثرة لها أثر يشبه العلاج .وهذا يعكس بعدًا مهمًا في الاستعارة الجاهلية، وهو أنها لا تفصل بين المعنوي والمادي، بل تجعل المعنوي قادرًا على إحداث أثر محسوس داخل النفس .أي أن اللغة نفسها تصبح "فعلًا مؤثرًا"، لا مجرد وصف، وهو ما يرفع من قيمة الاستعارة بوصفها آلية تأثير

وليست مجرد تصوير.

وفي معلقة زهير بن أبي سلمى، تتخذ الاستعارة طابعًا حكميًا عقلانيًاحيث يقول : "ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يُهدم "هنا يتحول "الحوض "من معنى مادي)مكان الماء (إلى معنى رمزي واسع يشمل الكرامة والحق والوجود الاجتماعي .هذا التحول يجعل الصورة أداة تفكير أخلاقي، وليس مجرد تصوير .فالاستعارة عند زهير ليست انفعالية مثل امرئ القيس أو عنترةبل تأملية، تقوم على بناء فكرة عامة من خلال صورة محسوسة، مما يجعلها أقرب إلى الحكمة الشعرية.[1]

ومن خلال هذا التتبع يمكن الوصول إلى أن الاستعارة في المعلقات تقوم على ثلاث وظائف مركزية مترابطة ومتكاملة؛ أولها تحويل المعاني المجردة إلى صور محسوسة قابلة للإدراك والتخييل، مثل تحويل الحزن أو الزمن أو الألم إلى كتل وصور حسية تُستحضر في الذهن بدل أن تبقى مفاهيم ذهنية مجردة .

[1] زهير بن أبي سلمى، ديوانه، تحقيق :فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 22

وثانيها إعادة تنظيم العلاقة بين الإنسان والعالم المحيط به بحيث لا تبقى العناصر الطبيعية أو المادية في حدودها الوظيفية المباشرة، بل تتحول إلى رموز دلالية جديدة مثل الليل والطلل والسيف وغيرها من الصور التي تتجاوز معناها الأولي لتكتسب أبعادًا نفسية ووجودية.

أما الوظيفة الثالثة فتتمثل في إنتاج معنى يتجاوز حدود الوصف الظاهري إلى مستوى أعمق من التأويل، حيث يصبح النص مفتوحًا على قراءات متعددة تتولد من عمق الصورة لا من سطحها .وبذلك يتضح أن الاستعارة في المعلقات لا تُعد عنصرًا بلاغيًا معزولًا أو تقنية أسلوبية فقط، بل هي بنية فكرية متكاملة تُعيد تشكيل التجربة الشعرية من داخل اللغة نفسها وتحوّلها إلى نظام دلالي حيّ يُنتج المعنى بدل أن يكتفي بنقله ويجعل من النص الشعري فضاءً بديلًا أكثر كثافة وعمقًا من الواقع المادي الذي ينطلق منه.[1]

المبحث الثالث: الصورة الرمزية في المعلقات

تتأسس الصورة الرمزية في المعلقات بوصفها مستوى دلاليا بالغ العمق و التعقيد،يقوم على تحويل العناصر اللغوية من دلالاتها المباشرة إلى إشارات إيحائية غير صريحة، تتجاوز حدود المعنى الظاهر نحو بناء طبقات متعددة من الدلالة النفسية والوجودية والاجتماعية فالشاعر الجاهلي لا يتعامل مع العالم بوصفه معطى جاهزًا يمكن وصفه بشكل مباشر، بل يعيد تشكيله داخل اللغة بطريقة تجعل كل

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 98

عنصر قابلًا لأن يشير إلى ما وراءه، بحيث تصبح الصورة الشعرية ليست نقلًا للواقع، بل إعادة إنتاج له داخل المخيلة .ومن هنا فإن الرمز لا يُفهم بوصفه عنصرًا زخرفيًا أو إضافة بلاغية، بل بوصفه آلية تفكير شعري تُنتج المعنى عبر الإيحاء والتكثيف والانزياح الدلالي.[1]

ويقوم هذا البناء الرمزي على فكرة أساسية تتمثل في تكسير الحدود الصارمة بين المحسوس والمجرد، وبين الواقعي والوجداني، بحيث يتحول الشيء المادي إلى علامة تحمل شحنة شعورية أو فكرية تتجاوز وجوده الطبيعي .فالحواس لا تعمل بشكل منفصل داخل النص، بل تتداخل في بناء الصورة، واللغة لا تكتفي بوصف الظاهر، بل تنفتح على الباطن مما يجعل التجربة الشعرية في المعلقات تجربة إدراكية مركبة، تُستدعى فيها الذاكرة والانفعال والخيال في آن واحد.[2]

وفي هذا الإطار يتجلى رمز الليل عند امرئ القيس بوصفه أحد أكثر الرموز كثافة وامتدادًا

كما في قوله:

"وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي"

فالليل هنا لا يُقدَّم كزمن طبيعي محايد، بل يتحول إلى كيان رمزي ضاغط، يحمل ثقل الهموم ويجسد حالة نفسية ممتدة من القلق والانكسار الداخلي.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ص 112

[2] **الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1، ص76**

إن تشبيه الليل بموج البحر لا يهدف إلى التشبيه الشكلي فقط، بل إلى نقل خاصية الحركة المتلاطمة والاضطراب المستمر إلى الزمن نفسه، بحيث يصبح الليل كيانًا متحركًا يفرض حضوره على الذات .وهنا لا يعود الظلام مجرد غياب للضوء، بل يتحول إلى حضور كثيف للهمّ، وكأن الزمن نفسه أصبح قوة شعورية لا يمكن مواجهتها إلا بالانفعال الداخلي.[1]

ويتفرع عن هذا البناء رمز الموج، الذي يعمّق دلالة الاضطراب، إذ لا يبقى البحر عنصرًا طبيعيًا مستقلًا، بل يتحول إلى امتداد لحالة داخلية غير مستقرة، حيث يُسقط الشاعر حركته على شعوره، فيصبح الخارج مرآة للداخل، ويغدو التلاطم الطبيعي ترجمة بصرية لتلاطم نفسي أعمق، مما يدمج بين الطبيعة والوجدان داخل بنية رمزية واحدة.[2]

أما رمز الأطلال في قول امرئ القيس:

"قِفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ"

فهو يمثل أحد أكثر الرموز مركزية في الشعر الجاهلي، إذ لا يُفهم بوصفه وصفًا لمكان مهجور بل بوصفه بنية رمزية للغياب والزمن المنقضي.

فالوقوف على الأطلال ليس فعلًا مكانيًا، بل فعل استرجاع للذاكرة، حيث يتحول المكان إلى أثر يدل على حياة انتهت وعلاقة انقطعت وزمن لم يعد قابلًا للاستعادة .

---

[1] امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، شرح الزوزني، دار الكتب العلمية، بيروت، ص45

2 شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي :العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ص 210

وهنا يصبح الطلل علامة على الفقد، وعلى المسافة بين ما كان وما أصبح، وعلى استحالة عودة الماضي إلا داخل اللغة.[1]

ويتفرع عن هذا رمز المنزل، الذي لا يحتفظ بوظيفته المادية، بل يتحول إلى علامة على الانتماء المفقود، حيث يصبح البيت أثرًا عاطفيًا أكثر منه فضاءً جغرافيًا، مما يعمّق الإحساس بالحنين بوصفه تجربة رمزية قائمة على استحضار الغياب لا الحضور.[2]

وفي رمز الفرس عند امرئ القيس في قوله:

"مِكرٍّ مِفرٍّ مُقبلٍ مُدبرٍ معًا"

يتحول الفرس من كائن حي إلى بنية رمزية للحركة الكونية المستمرة، حيث لا يعود الفعل الحركي مجرد وصف لسلوك حيوان، بل يصبح تعبيرًا عن إيقاع الوجود نفسه .فالتقابل بين الإقبال والإدبار لا يعكس حركة فيزيائية فقط، بل يعكس تصورًا للحياة بوصفها صراعًا دائمًا بين الفعل والارتداد، وبين التقدم والتراجع، مما يجعل الفرس رمزًا لطبيعة وجودية تقوم على عدم الاستقرار والتغير المستمر.[3]

1 امرؤ القيس، الديوان، شرح التبريزي، دار الكتاب العربي، بيروت، ص18

2 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل، بيروت، ج1، ص265

3 امرؤ القيس، الديوان، شرح الزوزني، ص63

ويتفرع عن هذا رمز الكرّ والفرّ، الذي لا يقتصر على المجال الحربي، بل يتحول إلى بنية رمزية تعكس جدلية الفعل ورد الفعل، والتوتر المستمر بين القوة والحركة المضادة، مما يوسع من دلالة الحركة لتصبح تصورًا للعالم لا مجرد مشهد وصفي.[1]

أما عند عنترة بن شداد، فإن الرمز يأخذ بعدًا أكثر كثافة وارتباطًا بالهوية والصراع، كما في قوله:

"وسيفي كان في الهيجا طبيبي"

حيث يتحول السيف من أداة حرب إلى رمز للهوية وإثبات الذات، في انقلاب دلالي يجعل من الألم وسيلة رمزية لبناء القوة .فالعلاقة بين السيف والطب ليست علاقة حرفية، بل علاقة رمزية تعكس تصورًا يرى في الحرب مجالًا لتشكيل الذات واختبارها، حيث يصبح الألم جزءًا من عملية بناء القوة النفسية.[2]

ويقول أيضًا:

"ولقد ذكرتكِ والرماحُ نواهلٌ مني وبيضُ الهندِ تقطرُ من دمي"

في هذا السياق يتحول رمز الرماح إلى علامة على المواجهة العنيفة، بينما يتحول الدم إلى رمز مركب يجمع بين الجسد والذاكرة والانفعال، إذ لا يعود الدم مادة بيولوجية فقط، بل يصبح أثرًا شعوريًا يعكس تداخل التجربة الحربية مع التجربة الإنسانية الداخلية، مما يجعل الصورة مشحونة بطبقات دلالية متراكبة.[3]

1 ابن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الحديث، القاهرة، ج1، ص 95

2 عنترة بن شداد، ديوان عنترة، دار صادر، بيروت، ص 88

3 الزروزني، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ص154

وفي رمز الحوض عند زهير بن أبي سلمى في قوله:

"ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يُهدم"

يتحول الحوض من معنى مادي إلى رمز للكرامة والحق والنظام الاجتماعي، حيث لا يعود عنصرًا طبيعيًا، بل يصبح علامة على الوجود الجماعي واستمراريته، مما يجعل الصورة الرمزية هنا أداة للتفكير في البنية الأخلاقية للمجتمع وتنظيمه القيمي.[1]

أما رمز المرأة في المعلقات، فهو لا يُقدَّم بوصفه حضورًا مباشرًا، بل بوصفه حضورًا غائبًا قائمًا على الإيحاء، حيث يتحول الجمال إلى معنى يتشكل عبر المسافة والغياب أكثر من الحضور مما يجعل المرأة رمزًا لتجربة عاطفية قائمة على الاستحالة والحنين والتخييل.[2]

وفي رمز الصحراء، تتجلى دلالة الامتداد والعزلة والفراغ، حيث لا تُفهم الصحراء بوصفها فضاءً جغرافيًا فقط، بل بوصفها تجربة وجودية تعكس علاقة الإنسان باللاحدود، وبالشعور بالوحدة والضياع والانفتاح على المجهول، مما يجعل الطبيعة جزءًا من البنية الرمزية التي تعيد تشكيل الإحساس بالعالم.[3]

ومن خلال هذا التتبع الموسع يتضح أن الصورة الرمزية في المعلقات لا تعمل كعناصر منفصلة أو صور متفرقة، بل تشكّل نظامًا دلاليًا متكاملًا تتداخل فيه

1 زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح التبريزي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص72

2 إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ص 134

3 ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة" :صحر"، ج4، ص462

العناصر الطبيعية والإنسانية والزمنية داخل شبكة واحدة من المعاني، بحيث يتحول النص الشعري إلى فضاء رمزي مفتوح يعيد إنتاج الواقع داخل اللغة .فكل رمز لا يشتغل بمعزل عن الآخر، بل يتقاطع معه ليبني رؤية كلية للعالم تقوم على الإيحاء والتكثيف والانفتاح الدلالي، مما يجعل المعلقات نصوصًا لا تصف العالم بقدر ما تعيد خلقه داخل المخيلة الشعرية بطريقة أكثر عمقًا واتساعًا من الواقع نفسه.

المبحث الرابع :الصورة الكنائية في المعلقات

تُعدّ الصورة الكنائية من أكثر الأنماط البلاغية قدرةً على توسيع الدلالة وتعميق المعنى داخل الشعر الجاهلي، لأنها لا تقوم على التصريح المباشر، بل تعتمد على الإيحاء والتلميح، بحيث يترك الشاعر المعنى متواريًا خلف صورة أو تعبير لغوي يقود المتلقي إلى اكتشافه بصورة غير مباشرة [1].ولهذا اكتسبت الكناية قيمة فنية كبيرة في المعلقات، لأنها منحت النص الشعري مساحة أوسع للتأويل، وجعلت المعنى أكثر حيوية ومرونة،[2] بعيدًا عن المباشرة التي قد تُضعف التأثير الجمالي للصورة،وتتبع أهمية الكناية من كونها لا تكتفي بإبلاغ الفكرة، بل تجعل القارئ يشارك في إنتاج المعنى وفهمه، إذ يتحول اللفظ إلى علامة تشير إلى معنى آخر أعمق منه،فالشاعر الجاهلي لم يكن يلجأ إلى الكناية بهدف الزينة البلاغية فقط، وإنما لأنها تنسجم مع طبيعة الحسّ الشعري القائم على الإيحاء والتكثيف،

1 عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ،مصدر سابق،، ص 145

2 ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل، بيروت، ج1، ص 271

خاصة في الموضوعات المرتبطة بالفخر والحرب والحب والكرامة والصفات الأخلاقية.

وفي هذا السياق تظهر الكناية عند عنترة بن شداد في كثير من صوره الشعرية المرتبطة بالشجاعة والعفة والفروسية، ومن أشهر ذلك قوله:

"وأغضُّ طرفي ما بدت لي جارتي

حتى يواري جارتي مأواها "[1]

فالشاعر هنا لا يصرّح بالعفة أو احترام المرأة بصورة مباشرة، بل يكني عن ذلك من خلال" غض الطرف"، حيث تتحول الحركة البسيطة إلى دلالة أخلاقية عميقة تعبّر عن الشهامة والالتزام بالقيم القبلية .والكناية هنا أكثر تأثيرًا من التصريح، لأنها تجعل الصفة تُفهم من خلال السلوك، لا من خلال الوصف المباشر، مما يمنح الصورة صدقًا نفسيًا وأخلاقيًا.

كما تتجلى الصورة الكنائية في تصوير القوة والشجاعة عند عنترة أيضًا، في قوله:

"يدعون عنترَ والرماحُ كأنها

أشطانُ بئرٍ في لبانِ الأدهمِ"[2]

1 عنترة بن شداد، مصدر سابق، ص 54

2 عنترة بن شداد، مصدر سابق،ص61

هنا الشاعر لا يقول إن المعركة كانت عنيفة أو دامية، بل يكني عن شدتها من خلال صورة الرماح المغروسة في صدر الفرس، مما يجعل القارئ يدرك قسوة المواجهة دون تصريح مباشر .وهنا تتحول الكناية إلى وسيلة لتكثيف الإحساس بالخطر والبطولة في آن واحد.

أما زهير بن أبي سلمى، فقد ارتبطت الكناية في شعره بالبعد الحكمي والأخلاقي، كما في

قوله:

"ومن يجعل المعروف في غير أهلهِ

يكن حمدُه ذمًّا عليه ويندمِ"[1]

زهير بن أبي سلمى هنا لا يتحدث بصورة مباشرة عن خيبة الثقة أو ضياع الإحسان بل يكني عن ذلك من خلال" جعل المعروف في غير أهله"، حيث يتحول المعروف إلى رمز للقيم الإنسانية، بينما يصبح" غير الأهل "دلالة على انعدام الوفاء أو استحقاق الخير .والكناية هنا تتجاوز التجربة الفردية لتصبح حكمة عامة تعبّر عن طبيعة العلاقات الإنسانية في المجتمع.

ويقول أيضًا:

"لسانُ الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤادُه

1 زهير بن أبي سلمى،مصدر سابق،ص73

فلم يبقَ إلا صورةُ اللحمِ والدّمِ"[1]

فهنا لا يصرّح الشاعر بأن قيمة الإنسان في عقله وكلامه، بل يكني عن ذلك من خلال تقسيم الإنسان إلى" لسان "و"فؤاد"، مما يجعل الصورة أكثر عمقًا وإيحاءً، لأن المعنى يُستنتج من التركيب نفسه لا من التصريح المباشر.

وفي معلقة طرفة بن العبد تتخذ الكناية طابعًا وجوديًا يرتبط بالحياة والموت والزمن، كما في قوله:

"أرى الموتَ يعتامُ الكرامَ ويصطفي

عقيلةَ مالِ الفاحشِ المتشدّدِ"[2]

فعبارة" عقيلة مال "لا تشير فقط إلى الشيء النفيس، بل تكني عن قيمة الإنسان وما يملكه من مكانة وشرف، مما يجعل الموت هنا قوة تنتزع أثمن ما في الحياة . والكناية في هذا السياق تمنح الصورة بعدًا تأمليًا يتجاوز الوصف المباشر للموت.

كما تتجلى الكناية في قول عنترة بن شداد:

"لا تَسقِني ماءَ الحياةِ بذِلّةٍ

بل فاسقِني بالعزِّ كأسَ الحنظلِ"[3]

1 المصدر نفسه،ص45

2 طرفة بن العبد،ديوان طرفة بن العبد، دار الكتب العلمية، بيروت ،ص39.

3 عنترة بن شداد،مصدر سابق،ص150.

الشاعر لا يصرّح برفضه للمهانة بشكل مباشر، بل يكني عن ذلك من خلال مقابلة" ماء الحياة "بـ"الذلة"، و"كأس الحنظل "بـ"العز ."وهنا تتحول المرارة إلى رمز للكرامة بينما تصبح الحياة نفسها عديمة القيمة إذا ارتبطت بالهوان، مما يمنح الصورة الكنائية بعدًا نفسيًا وفلسفيًا يتجاوز معناها الظاهري

كما تتجلى الكناية في قول زهير بن أبي سلمى:

"تراه إذا ما جئتَه متهلّلًا

كأنك تعطيه الذي أنتَ سائلُه"[1]

فالشاعر لا يصرّح بكرم الممدوح وسماحته، بل يكني عن ذلك من خلال وصف ملامحه واستقباله للبشر .فـ"التهلل "هنا ليس مجرد تعبير وجهي، بل علامة ضمنية على طيب النفس والكرم، مما يجعل الصفة تُفهم من الأثر النفسي الذي يتركه الممدوح في الآخرين

وفي سياق الفخر والحرب، يقول عمرو بن كلثوم:

"إذا بلغَ الفطامَ لنا صبيٌّ

تخرُّ لهُ الجبابرُ ساجدينا" [2]

1 زهير بن أبي سلمى،مصدر سابق،ص88.

2 عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، دار صادر، بيروت، ص 47

لا يقصد الشاعر السجود بمعناه الحقيقي، بل يكني عن القوة والهيبة التي تمتلكها القبيلة حتى إن أطفالها يُهابون منذ الصغر .والكناية هنا تبالغ في تصوير العزة القبلية، لكنها في الوقت نفسه تكشف طبيعة التفكير الجاهلي القائم على الاعتزاز بالقوة والانتماء.

ومن الصور الكنائية المرتبطة بالحزن والحنين قول لبيد بن ربيعة:

"عفتِ الديارُ محلُّها فمقامُها" [1]

فالديار لا" تعفو "بالمعنى الحقيقي، لكن الشاعر يكني بهذه الصورة عن اندثار آثار الحياة واختفاء الزمن الماضي، مما يجعل الخراب دلالة ضمنية على الفقد والانقطاع .وهنا تتجاوز الكناية الوصف المكاني لتصبح تعبيرًا عن تحوّل الزمن نفسه

أما في الغزل، فقد شكّلت الكناية وسيلة للتعبير الرقيق عن الجمال والحب دون الوقوع في الوصف المباشر .ففي قول امرئ القيس:

"مهفهفةٌ بيضاءُ غيرُ مفاضةٍ

ترائبُها مصقولةٌ كالسجنجلِ" [2]

1 لبيد بن ربيعة،ديوان لبيد بن ربيعة، دار الكتب العلمية، بيروت،ص56

2 امرؤ القيس،مصدر سابق،ص64

فالشاعر لا يصف الجمال بطريقة تقريرية، بل يكني عن الرقة والنعومة والاعتدال الجسدي عبر ألفاظ تحمل إيحاءات جمالية ضمنية، مما يجعل الصورة أكثر شاعرية وأقل مباشرة.

كما تظهر الكناية في وصف المرأة عند الأعشى، في قوله:

"غراءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارضُها

تمشي الهوينى كما يمشي الوجي الوحلُ"[1]

لا يصرّح هنا الشاعر بجمال المرأة وأناقتها، بل يكني عن ذلك من خلال طريقة المشي ووصف الملامح، حيث تتحول الحركة إلى علامة جمالية تحمل دلالات الرقة والنعومة والاتزان.

وفي تصوير الكرم، يقول حاتم الطائي:

"وأوقدُ نارِي ثم أبسطُ راحتي

لِمُرتادِ قفرٍ والفلاةُ جنوحُ"[2]

فإيقاد النار هنا لا يُفهم بوصفه فعلًا عاديًا، بل كناية عن استقبال الضيف وإكرامه لأن النار في الثقافة الجاهلية كانت علامة على الضيافة والكرم .وهكذا تتحول الصورة البسيطة إلى دلالة اجتماعية وأخلاقية واسعة.

1 الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، دار صادر، بيروت، ص 91

2 حاتم الطائي، ديوان حاتم الطائي، دار صادر، بيروت، ص 33

كما تتجلى الكناية في تصوير الصبر وقوة الاحتمال، في قول الشنفرى:

"أديمُ مطالَ الجوعِ حتى أميتَهُ

وأضربُ عنه الذكرَ صفحًا فأذهلُ"[1]

هنا الشاعر لا يقول إنه صبور مباشرة، بل يكني عن ذلك من خلال تحمله الجوع وتجاهله له، مما يجعل الصفة تُفهم عبر الفعل والسلوك لا عبر التصريح المباشر،

ولا تقتصر الكناية في المعلقات على الجانب الأخلاقي أو الوصفي فقط، بل تمتد إلى التعبير عن المشاعر النفسية المعقدة، كالحنين والانكسار والخوف والاعتزاز بالذات فالشاعر الجاهلي كان يدرك أن المعنى غير المباشر أكثر قدرة على إثارة التأثير النفسي، لأن المتلقي يصل إليه عبر التأمل والاستنتاج، لا عبر التلقي السريع المباشر،

كما تكشف الصورة الكنائية عن العلاقة القوية بين الشعر الجاهلي والقيم الاجتماعية السائدة، إذ ارتبطت الكناية غالبًا بمعاني الشرف والكرم والشجاعة والصبر والوفاء . ولذلك فإن فهم الكناية في المعلقات لا ينفصل عن فهم البيئة الثقافية التي أنتجتها، لأن كثيرًا من الدلالات الكنائية كانت تعتمد على الرصيد الثقافي المشترك بين الشاعر والمتلقي.

[1] الشنفرى، لامية العرب وديوان الشنفرى، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 52

ومن خلال هذا التتبع يتضح أن الصورة الكنائية في المعلقات ليست مجرد أسلوب لغوي يقوم على الإخفاء أو الاستبدال، بل هي بنية فنية متكاملة تقوم على الإيحاء والانزياح والتكثيف، حيث يتحول اللفظ إلى مساحة مفتوحة للمعنى ويتحول التعبير الشعري إلى تجربة ذهنية ونفسية تتجاوز حدود المباشرة [1].ولذلك أسهمت الكناية في منح المعلقات ثراءها الفني والدلالي، وجعلت النص الجاهلي قادرًا على الجمع بين العمق الجمالي والبعد الإنساني في آن واحد، بحيث أصبحت الكناية أداة فنية تكشف قدرة الشاعر الجاهلي على تحويل التجربة الإنسانية إلى صور إيحائية تحمل أكثر من مستوى من المعنى داخل البناء الشعري.

1 عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص 201

خلاصة الفصل

في ختام هذا الفصل الذي تناول أنماط الصورة الشعرية في المعلقات، يتبين أن البناء التصويري في الشعر الجاهلي لا يقوم على الوصف المباشر للواقع، بل على إعادة تشكيله داخل اللغة وفق آليات فنية متعددة، تجعل من الصورة وسيلة لإنتاج المعنى لا مجرد وسيلة لتزيين القول .

وقد أظهر التحليل أن الصورة الشعرية في المعلقات تتفرع إلى أنماط متداخلة تتكامل فيما بينها لتشكيل رؤية فنية متكاملة للعالم .فالصورة التشبيهية أسهمت في تقريب المعاني وتجسيد التجربة الحسية من خلال الربط بين عناصر مختلفة في الطبيعة والإنسان، مما منح النص قدرة على الإيصال والإيحاء في آن واحد .أما الصورة الاستعارية فقد ارتقت باللغة إلى مستوى أعمق من الدلالة، حيث تم تجاوز الحدود بين المحسوس والمجرد، فصار الزمن والحزن والحركة كيانات قابلة للتجسيد داخل النص الشعري .في حين جاءت الصورة الرمزية لتشكل البعد الأكثر عمقًا في البناء الفني، إذ لم تعد العناصر تشير إلى معانيها المباشرة، بل أصبحت تحمل دلالات ممتدة تتجاوز ظاهر اللفظ نحو أبعاد نفسية ووجودية وفكرية كما أن الصورة الكنائية في توسيع الدلالة الشعرية و تعميق البعد الإيحائي و الدلالي،ومن خلال هذا التدرج يتضح أن المعلقات لم تكن نصوصًا وصفية فحسب، بل كانت فضاءً شعريًا قائمًا على التكثيف والإيحاء وتعدد مستويات الدلالة، حيث تتداخل الصور وتتحاور لتنتج نصًا مفتوحًا على التأويل، يعكس رؤية الشاعر الجاهلي للعالم بوصفه تجربة شعورية وفكرية معقدة، لا يمكن اختزالها في معنى واحد مباشر.

وبذلك يمكن القول إن أنماط الصورة الشعرية في المعلقات تمثل نظامًا فنيًا متكاملًا يقوم على تحويل الواقع إلى بنية لغوية حية، تعيد إنتاج التجربة الإنسانية داخل اللغة، وتمنح النص الشعري قدرة على الاستمرار والتأثير عبر الزمن، بوصفه نصًا قائمًا على العمق الدلالي لا على السطح الوصفي.

الخاتمة

الخاتمة

- تُعد المعلقات من أبرز النصوص الشعرية في الأدب العربي القديم، لما تحمله من صور شعرية متميزة.
- ذخرت مجموعة من المعلقات بأنماط متعددة من الصور الشعرية التي أسهمت في تجسيد التجربة الشعورية للشعراء.
- تنوّعت الصور الشعرية في نصوص المعلقات بتنوع الأغراض الشعرية كالوقوف على الأطلال، والغزل، والفخر، والوصف.
- كما عكست المعلقات البيئة الجاهلية بما تحمله من قيم وعادات.
- الصورة الشعرية في المعلقات تعددت بتعدد الحواس، فظهرت الصورة البصرية، والسمعية، والشمية، والحركية.
- إن تنوع الصور الحسيّة أسهم في تقريب المعنى وتجسيد التجربة الشعورية للقارئ.
- إن شعراء المعلقات امتلكوا قدرة فنية على تحويل المعاني المجردة إلى مشاهد محسوسة.
- كما تبيّن أن الصورة الشعرية لم تكن مجرد عنصر جمالي بل وسيلة للتعبير عن الأحاسيس والانفعالات.
- أنماط الصورة الشعرية في المعلقات تنوّعت بين التشبيه والاستعارة والكناية وغيرها من الأساليب الفنية.
- أنماط الصورة الشعرية كشفت عن الثراء اللغوي والشعري عند أصحاب المعلقات.
- الشاعر الجاهلي يعتمد على الخيال والتصوير لإبراز المعاني وتقوية التأثير في المتلقي.
- ومن خلال هذا البحث تبيّن أن الصورة الشعرية لم تكن مجرد عنصر جمالي فحسب، بل كانت وسيلة غنية وتعبيرية ساعدت على بناء التجربة الشعرية وإبرازها في التراث الأدبي.
- وفي الأخير نرجو أن نكون قد وفّقنا في تسليط الضوء على هذه الأعمال مع العلم أن العودة إلى المعلقات تحتاج دائماً إلى مزيد من البحث.

قائمة المصادروالمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع.

أولاً: المصادر:

- إمرؤ القيس: ديوان إمرؤ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط (د، ت).
- الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، دار الصادر، بيروت.
- التبريزي، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- زهير بن أبي سلمى، تح: فخر الدين قباوة، دار الكتب العلمية، بيروت.
- طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، دار الصادر، بيروت، (د، ت).
- عمرو بن كلثوم، ديوان عمرو بن كلثوم، دار الصادر، بيروت.
- لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار الصادر، بيروت، (د، ت).

المراجع:

- إبن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار الجيل، بيروت، ج1.
- إبن قتيبة، الشعر والشعراء، دار الحديث والقاهرة، ج1.
- إبن منظور، لسان العرب، دار الصادر، بيروت، مادة، ع، ر، ج، ج4.
- أحمد، المعصومين، تطور الصورة الشعرية في الشعر المعاصر.
- بنظر الريمة عامر، على الشعر السياب (أنشودة المطر)، ماجستير، كلية الآداب العربية واللغات، جامعة الجزائر، 2004 – 2005م.
- تاج العروس، من جواهر القاموس، الزبيدي، تح: مصطفى حجازي.
- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج1.

- الجاحظ، الحيوان.
- جمال ضاهر، الجاهلي وسائل تشكيل الصورة الشعرية، ط1، بغداد، دار عدنان، 2004.
- السيد شفيق، قراءة الشعر وبناء الدلالة.
- الشبراوي، علي الغريب، الصورة الشعرية عند الأعمى التجيلي.
- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الشروق، القاهرة، 1996.
- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1998.
- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة.
- عبد الله الدّامي، التناص في المركز العربي، بيروت، ط1، 2005م.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، الطباعة، ط3، بيروت، لبنان.
- عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.
- غنيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، مصر.
- كمال أبو ديب، البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981م.
- محمد بن يحيى بن المنصور، سيف الدولة في شعر أبي نواس الحمداني، ماجستير، كلية اللغة العربية، السعودية، 1429هـ.
- محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 1981.
- محمد عبد الفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1985م.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر الفجالة، (د، ت)، القاهرة، مصر.

- المعري، أحمد، ظهور الصورة التشكيلية في الشعر المعاصر.

الفهرس

الفهرس

شكر وعرفان .....
إهـــــــداء .....
ملخص.....
مـقدمـة .....أ
مدخل.....4
مفهوم الصورة عند القدماء: 6
عند العرب المحدثين.....**7**
أهمية الصورة الشعرية **8**

الفصل الأول: الصورة الشعرية

المبحث الأول: الصورة السمعية في المعلقات 12
المبحث الثاني: الصورة البصرية في المعلقات 19
المبحث الثالث :الصورة الشمّية في المعلقات 22
المبحث الرابع :الصورة الحركية في المعلقات..... 27
خلاصة الفصل الأول.....30

الفصل الثاني :أنماط الصورة الشعرية

المبحث الأول :الصورة التشبيهية..... 35
المبحث الثاني :الصورة الاستعارية في المعلقات..... 38
المبحث الثالث: الصورة الرمزية في المعلقات 42
المبحث الرابع :الصورة الكنائية في المعلقات 48

خلاصة الفصل 57

الـخـاتـمـة..... 60

قائمة المصادر والمراجع 62

الفهرس..... 66