السَّراب في شعر ذي الرُّمة لوحات فريدة في الشعر العربي
دراسة جمالية ثقافية

د. خالد زغريت

(الإيداع:8 آيار 2018، القبول: 12 تموز 2018)

الملخص:

شكّلت لوحات السّراب في شعر ذي الرّمة ظاهرة متفرّدة في الشّعر العربيّ ، و يهدف هذا البحث إلى بيان جوانب التفرّد عند الشاعر باتباع منهج استقرائي إحصائي، يمكننا من القول بالتفرّد الكميّ للوحات السراب عنده، وأظهر المنهج جوانب متعددة من الإبداع في المستويين الفكري و الفني في بنائه صورة السراب، وكشف لنا المنهج الثقافي ارتباط ظاهرة السراب عند الشاعر بأنساق ثقافية تنتمي إلى الشعرية العربية القديمة، وخبراته البيئية، و أفسح المنهج الجمالي لبيان القيمة الجمالية لظاهرة السراب ، و تجسيدها لمفهوم الروعة فكرياً وفنياً. وتآلفت هذه المناهج في بناء دراسة حيوية تطوف البنى الفكرية والجمالية التي أسهمت في بناء إبداع لوحات السراب، وتميّزه من سابقيه ومعاصريه، فأنشأ في شعره ديوان السراب الذي وثّق عالم الصحراء وظواهرها، وسبل صراع الإنسان العربي مع بيئته، وأساليبه في قهرها، وانتصاره للحياة، وكشف عن رؤى الشاعر المعنوية والفنية في تجسيد السراب واقعياً، وفنياً، فجعله سجلاً لظواهر البيئة من جهة ومن جهة أخرى سوّاه قناعاً فنياً لتجربته في الحياة.

*دكتور– اختصاص آدب جاهلي–كلية الآداب– جامعة حماة.

Mirage in Thi-Rrummah's Poems: Unique Images in the Arabic Poetry- An Aesthetic and cultural Study

Dr. Khaled Zgret

(Received: 8 May 2018, Accepted: 12 July 2018)

Abstract:

The images of mirage in the poems of (ZeArrema) formed a unique feature in the Arabic poetry.The images of mirage in the poems of (ZeArrema) formed a unique feature in the Arabic poetry.

This research aims to show the sides particularity of this poet following an inductive, statistical process that enables us to say a lot about the particularity and quantitative in the images of mirage within his poetry.

The curriculum showed o lot of innovative sides in both mental and technical levels during building mirage images .The cultural curriculum revealedto us the link of mirage phenomenon at the poet with the cultural patterns which belong to the ancient Arabic poetry and his expertise .It also explained the aesthetic approach demonstrating the aesthestic value of the mirage phenomenon and embodiment of the concept of magnificence intellectually and artistically.

These approaches have integrated to build a vital study covering aesthestic and intellectual structures in which (ZeArrema) contributed to create the images of mirage and his unqueness from his contemporaries and formers.

He formed the (Mirage) documenting life and phenomenon of desert , the ways of conflict that the Arabs used against the environment and the methods of defeating it,the victory of life .He revealed the moral and artistic vision through the embodiment of mirage in reality and poetry making these poems a record for the environment phenomenon from one side ,and an artistic mask to his experience in

1- مقدمة:

استلهم الشعر العربي في تجليات نشأته الأولى صلاته الفنية والفكرية من ملكوت الطبيعة، لا سيما فضاء الصحراء التي كانت حيز شعرائه الأوائل المكاني وآفاق إلهامهم، فخبروها خبرة الأبناء بأمهاتهم، وأولعوا بتفرّس مشاهدها، فانتموا لرحابتها، وسكبوا على أرجائها صدى حداء قلقهم من مفاوزها وأغاني أملهم بالنجاة منها، وكان السَّراب جزءاً من صورة الصحراء، فألفوه يخادعهم ببريقه، ويتراءى لهم ماء وما هو بماء، وكانوا حين تبعد الدرب ويتلظون عطشاً، يرونه يتلوّن لعيونهم الماء، وكانوا كلما ضاقوا بعطشهم، وتشقّق درب أحلامهم، اتسعوا بغناء السَّراب فيتردّد صدى آهاتهم في الفيافي، واتسعت أشعار الصحراء في ديوانهم، وانطوت على مضامين أسست آفاق ثقافة العبور نتجت عن ثقافة صراعهم مع البيئة، ويطالعنا الشاعر الأموي ذو الرُّمة من بين شعراء العربية بممايزته سابقيه ولاحقيه بإبداع لوحات شعرية للسّراب، ولا بدّ بداية من أن نكشف هذا التميز وخصائصه وفق استقراء تحليلي ثقافي يظهر تفرده بمعان مستحدثة، وصور براقة اكتست بإحساس جمالي أكسبها تفرّدها.

- **تفرّد شاعرية السّراب عند ذي الرُّمة:**

تظهر مقولة لوحة السَّراب في شعر ذي الرُّمّة[1] معادلاً موضوعياً لقصته مع (مي) [2]، وشكّلت في الوقت نفسه النسق الأنثوي المقنع بالسَّراب. ويدل استقراء لوحات السَّراب في الشعر العربي في عصوره كافة باستثناء العصر الحديث أنّ ذا الرُّمة كان أكثر الشعراء استعمالاً للفظي السَّراب بمفردتيه (السَّراب، الآل)[3]. فقد بلغ عدد الأبيات التي أورد فيها لفظ السَّراب(37) سبعة وثلاثين بيتاً، والآل(32) اثنين وثلاثين بيتاً، فكان مجموع اللفظين (39) تسعة وثلاثين بيتاً، وقصرها على تصوير السَّراب ووصفه، وتكاد تكون جميع هذه الأبيات التي ورد فيها لفظا السَّراب والآل مرتبطة بأبيات تالية لها تتحدث عنهمامن دون لفظه، فشكّلت بذلك لوحات امتدت إلى أبيات أخرى بلغت (69)[4] تسعة وستين بيتاً كانت مجال الحديث المباشر عن السَّراب وتصويره، ولم يبلغ شاعر ما بلغه ذو الرُّمة من كثرة تناول السَّراب أو الاتساع في صوره وذلك في العصور الشعرية بدءاً بالعصر الجاهلي وانتهاء بنهاية العصر العثماني الذي انتهينا به في استقرائنا الإحصائي .

- **تفرّد ظاهرة السَّراب عند ذي الرُّمة في عيون الباحثين والدراسات السابقة:**

وقف النقاد القدامى على صورة السَّراب في شعر ذي الرُّمة وقفات عابرة[5]ألمحوا فيها إلى فرادته في تناول بيئة الصحراء، لكنهم لم يصطفوا لها أسيقة نقدية رحبة، واغتنت المعجمات العربية بأبيات من شعره فسّر بها مؤلفوها ألفاظ الصحراء وأوصافها

---

1. هو غيلان بن عقبة بن بُهيش بن مسعود بن حارثة بن عمرو بن ربيعة العدوي، وأمه من بني أسد يقال لها (ظبية) ولذي الرُّمة أخوة لأبيه وأمه: أوفى، مسعود، وهشام، وكلهم شعراء. وذو الرُّمة لقب غلب عليه، وهناك خلاف بين المؤرخين حول إطلاقه عليه، فمنهم من يرده إلى قوله في وصف وتد: (أشعث باقي رمة التقليد)، ومنهم يرجعه إلى (معاذة) علقت على يساره. وآخرون يرون أن صاحبته (مي) أطلقته عليه. فغلب عليه اللقب. وتذكر المصادر التاريخية أن ذا الرُّمة ولد عام (77هـ) وتوفي عام (117). ،ينظر:طبقات فحول الشعراء: ابن سلام الجمحي، تح: محمود محمد شاكر، دار المعارف للطباعة، القاهرة، مصر، 1952، ص 211. .

2. ترتبط صورة السَّراب بعلاقته المباشرة بالصحراء التي عاش فيها شتى مراحل حياته، وبقصة حبه التي شكلت التجربة الوجدانية لشعره، وارتبط السَّراب بنسيج خيوط هذه العلاقة التي تمثل أهم طبقات الرمز في لوحات السَّراب ومفاتيحه، ينظر: ذو الرُّمة دراسة ونقد: طراد الكبيسي، طبعة دار البصري، بغداد، العراق، 1969، ص: 7، 9.

3- والآل والسَّراب لفظان بمعنى واحد، وقد حاول بعض اللغويين التفريق بينهما غير أن ذلك لم يستقم عند الكثير منهم. تهذيب اللغة:أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تح: عبد السلام هارون، مراجعة: محمد علي النجار، ط1، الدار المصرية ، 1964، (مادة: آل).

4. يتبين ذلك في اللوحات التي سندرسها فيما يلي الجدول.

5. لم تحظ ظاهرة السَّراب عند ذي الرُّمة بعناية النقاد القدامى وإنما أشير لأبيات من شعره تناول فيها السَّراب، وكانت أهم المصنفات القديمة التي أتت على ذكر شعره: فحولة الشعراء: الأصمعي. طبقات فحول الشعراء: ابن سلام الجمحي، والحيوان: الجاحظ. و: الموشح: أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، تحقيق علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، 1965. و الشعر والشعراء. و الأغاني، ج16:. و العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1972. و روضات الجنان. و سمط اللآلي في شرح أمالي القالي: البكري، تح: عبد العزيز الميمني، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، مصر، 1936.

ولاسيما البدوية[1]، أما الدارسون المحدثون فقد اعتنوا بعلاقته الشعرية بالصحراء، وتحدثوا عن تفرّده في تناول السَّراب غير أنّه غلب على حديثهم الطابع الوصفي التأثيري، ومالوا به إلى الإيجاز في كشف جوانب هذا التفّرد، فاكتفوا بالإشارات إليه والتقدير لعلاقته بمفردات الصحراء ومنها السَّراب، ونظر جلّ هؤلاء الباحثين بعين التقدير والإعجاب لبراعة توغّل ذي الرُّمة في تفاصيل صورة الصحراء ولوحاتها، وأدت بهم هذه الرؤية إلى النظرة الشمولية للوحات الصحراء من دون النظر إلى أنّ جزئياتها التي تشكّل لوحات خالصة للسراب يمكن تمييزها من سواها، فقد تحدّث د. شوقي ضيف في كتابه العصر الإسلامي عن ذي الرُّمة وأفرد له عنواناً: (شعر الطبيعة، ذو الرُّمة)[2]، وتناوله في كتابه "التطور والتجديد في الشعر الأموي"[3]، أفرد فيه دراسة عن ذي الرُّمة اختار لها عنواناً "لوحات ذي الرُّمة" والمثير للغرابة أن د. شوقي ضيف أعاد ما قدمه عن ذي الرُّمة في كتابه العصر الإسلامي، ووضّح بسبعة أسطر صور السَّراب وحركته في شعره مورداً بيتين منه فقط، ولم يقدم أية فكرة لم يأت عليها في كتابه العصر الإسلامي. ودرسه د. عبد القادر القط عن ذي الرُّمة في كتابه "في الشعر الإسلامي والأموي"[4]،وخصّ د. يوسف خليف ذا الرُّمة بكتاب أسماه" ذو الرُّمة شاعر الحب والصحراء[5]"،وأفرد كيلاني حسن سند كتاباً أسماه "ذو الرُّمة شاعر الطبيعة والحبّ" وخصّ فصلاً بالحديث عن الطبيعة الصامتة عند ذي الرُّمة[6]، ويمكننا القول: إن ما أوردناه آنفاً هو ما يخصّ السَّراب في هذا الكتاب. ولم يشر كيلاني حسن سند في كتابه إلى كتاب د. يوسف خليف، وكذلك فعل محمد الكومي في كتابه "ذو الرُّمة، حياته وشعره[7]"، وثمة دراسات أخرى[8] ورسائل جامعية[9] تناولت شعر ذي الرُّمة إلا أنها ضاقت في الحديث عن لوحات السَّراب إلا من إشارات إلى الظاهرة في سياق الحديث عن الصحراء.

---

1. أساس البلاغة: جار الله محمود بن عمر الزمخشري، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1979. و تاج العروس من جواهر القاموس: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تح: عبد الكريم الغرباوي، مطبعة حكومة الكويت، 1967. وتهذيب اللغة: محمد بن أحمد الأزهري، تح: عبد السلام هارون، ط1، الدار المصرية ، القاهرة، مصر، 1964.

و العين: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تح: د. عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد، العراق، 1967. ولسان العرب.

2 – ينظر: العصر الإسلامي: د. شوقي ضيف، ط، 11، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص: 393.

3 – أفرد فيه دراسة عن ذي الرُّمة اختار لها عنواناً "لوحات ذي الرُّمة" والمثير للغرابة أن د.شوقي ضيف أعاد ما قدمه عن ذي الرُّمة في كتابه العصر الإسلامي، ووضّح بسبعة أسطر صور السَّراب وحركته في شعره مورداً بيتين منه فقط، ولم يقدم أية فكرة لم يأت عليها في كتابه العصر الإسلامي.

4 – ينظر: في الشعر الإسلامي والأموي: د. عبد القادر القط، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص: 390، 296،و 399.

5 – كشف الباحث عن مادة دراسته بقوله" أدرت البحث في دائرتين دائرة موضوعية، ودائرة فنية"، وخصّ خليف الصحراء بفصل أسهب الحديث فيه عن مكونات الصحراء الجامدة والحية، ولم تكن وقفته عند السَّراب أكثر من عرض موجز لأهم معانيه، وقد بيّن الباحث أن بحثه يهدف إلى دراسة ديوانه، وأن همّه الأساس تأكيد أن ذا الرُّمة أهم شاعر في العصر الأموي. ينظر: ذو الرُّمة شاعر الحب والصحراء: د. يوسف خليف، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1970، ص: 13،و250-253.

6 – . ينظر: ذو الرُّمة شاعر الطبيعة والحب: كيلاني حسن سند، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1973، ص: 173.

7. ذو الرُّمة حياته وشعره: د. محمد محمد الكومي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1980.

8. ذو الرُّمة دراسة ونقد: طراد الكبيسي، ص: 7، 9. و ذو الرُّمة – شمولية الرؤية وبراعة التصوير: د. خالد ناجي السامرائي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 2002. و ذو الرُّمة غيلان بن عقبة: محمد عبد المنعم خاطر، مكتبة سماح، (د. ت). و شرح بائية ذي الرُّمة للصنوبري: محمد حلاوي، مؤسسة الرسالة بيروت، لبنان، 1985. وبائية ذي الرُّمة بين القدماء والمحدثين: محمد دوايشة، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، مج: 18، ع: 1، نابلس، فلسطين، 2004.

9- الصورة الفنية في شعر ذي الرُّمة: خليل عودة، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، القاهرة، مصر، 1978. و الصورة الشعرية عند ذي الرُّمة: عهود عبد الواحد، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بغداد، بغداد، العراق، 1991. وذو الرُّمة في معايير النقد القديم والحديث: ثايرالخولاني، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بغداد، العراق، 2004م.

- **البنى الثقافية في لوحات السَّراب عند ذي الرُّمة:**

يدل استقراء صور السَّراب في شعر ذي الرُّمة على سعتها وانتشارها في قصائده بطريقة غير معهودة في الشعر العربي، وفق ما يؤيّده الإحصاء الذي أجريناه، فهي مبثوثة في طيات قصائده ومقطعاته متعددة الأغراض الشعرية شأن قصائد العصر الأموي وما سبقه، وتتدرج صور السَّراب في شعره من البيت المفرد إلى اللوحات التي تصل إلى سبعة أبيات، وهي ترتقي التصوير الحسي المباشر إلى تصوير إيحائي يتحرك على نسيج رموز ترتبط بتجربته الشخصية، ويكشف عن علاقة عضوية بين الإحساس الجمالي بتصوير السَّراب و البنية النفسية للمزاج الجمالي الذي ينبع منه هذا الإحساس، ونهج ذي الرُّمة يعيد تشكيل هيئات الأشياء في السَّراب وفق ما ترسمه أحاسيسه النفسية في موقف معين، فقد صوّر ناقته، وهي تقطع فلاة واسعة، فشَبَّه شخصها بهلال دقّ كالعرجون لضُمرها[1](البسيط)[2]:

قَد أَقطَعُ الخَرقَ بِالخَرقاءِ لاهِيَةً كَأَنَّما آلُها في الآزميمُ[3]

وصوّر السَّراب في بيت مفرد في قصيدة مطولة، يغمر الجبال الصغيرة مرة، وهي تحاول الإفلات منه مرات، فتشقّ موجه لتظهر، وكأن الشاعر يريد أن يخرج على إحساسه بالانطماس في اليأس المتولّد عن فقدان حبّه (الطويل)[4]:

تَرى قورَها يَغرَقنَ في الآلِ مَرَّةً وَآوِنَةً يَخرُجنَ مِن غامِرٍ ضَحلِ[5]

وولع ذو الرُّمة بتصوير السَّراب على هيئة بحر تتحرك فيه الكائنات الثابتة، فتطفو عليه الجبال وتسير، وكأن الشاعر يود الإفلات من سكون همٍّ يقيّده، (الرجز)[6]:

يهماء لا يجتازها المغوّر كَأَنَّما الأَعلامُ فيها سُيَّرُ[7]

ويكثر حضور السَّراب عند ذي الرُّمة ليشكّل لوحات تتسع في تجسيد لوحة الهاجرة في الصحراء، لأنه أحد تكويناتها الطبيعة، غير أنّ هذا الارتباط يبدو مميزاً بموقف الشاعر الشعوري في القصيدة، وهذا ما جعل تعدّد لوحات السَّراب وتنوعها مفتوحاً على تجدد إبداعي سواء في المعنى أو الصورة والإيحاء.

1. ينظر: لسان العرب، (مادة: زمم)، وتهذيب اللغة، (مادة: زم).

2. ديوان ذي الرُّمة، قدم له وشرحه: أحمد حسن بج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995، ص: 261. لم يرد البيت في: ديوان ذي الرُّمة: شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، تح: د.عبد القدوس أبوصالح، ط1، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت، لبنان، 1982. والديوان يقع في ثلاثة أجزاء، وقد ورد هذا البيت في لسان العرب، (مادة: زمم)، وتهذيب اللغة، (مادة: زم). ونسبوه لذي الرُّمة شارحين معنى إزميم. ، وورد في ديوان ذي الرُّمة، تحقيق، أحمد حسن بج.

3. الخرق: الفلاة الواسعة. الإزميم آخر الشهر.

4. ديوان ذي الرُّمة، ج: 1، ص: 148.

5. الغامر: السَّراب.

6. ديوان ذي الرُّمة، ج: 1ص: 320.

7. سير: تسير في السَّراب.

السَّراب حبٌّ كالجبال رسوخاً: جيّر ذو الرُّمة في بناء صورة الصحراء شعرياً أحاسيس تستجيب للواعجه، فجعل الصحراء تعزف في تيهها وفضائها صدى حبّه، فلم ينتزع حبّه من صدره ما بلي من الأيام وما أبلت، فكانت الصحراء مرآة حياته والسّراب قناع [1]حبّه وتجربته، فنجده في قصيدة بدأها بوقفة طللية مطوّلة يظهر فيها بوحاً شديد الشجو مقروناً بتعقّل أنبته اليأس، فيقرّ بأن رسماً لديار "مي" بقي على ما دهاه الزمان، لكنه لا يخبر بما يريد، وأنه يلام العاقل إذا استنطق الديار (الطويل)[2]:

خَليلَيَّ لا رسم بِوَهبينَ مُخبِرُ وَلا ذو حِجىً يَستَنطِقُ الدّارَ يُعذَرُ [3]

واستطرد ذو الرُّمة في الكشف عن شدة محو الديار لكثرة ما تتالت عليها السنون والأنواء في إشارة واضحة لطول مدة خلوها من "مي" فقد "أَقفَرَت ثَلاثَةَ أَحوالٍ تُراحُ وَتُمطر "ويظهر أن هذا البلى لم يطل حبّ "مي" في قلبه، إذ لا يفتأ فؤاده "يَستَفِزُّهُ رَجيعُ الهَوى مِن بَعدِ ما يَتَذَكَّر" فيرى هذا الحبّ بلية، لكن قد يُبتَلى الحُرُّ الكَريمُ فَيَصبِرُ" فرسوخ حبّ "مي" أشد مما يمحى، وتفاصيل صورتها مستقرة في أعماقه، فتذكّره عين الظَّبي مِراراً بها والأُقحوانُ يذكّره بفمها المُنَوِّر، ولا يلبث أن يستعيد تفاصيل جمال روحها، وجسدها بقرينة هي مثيلتها ومثُلها الجمالية، ويخلص الشاعر إلى الرحيل بعد بوح رقراق شجي قلّ أن نحظى بعذوبته لغة وصوراً وصياغة في شعر ذي الرُّمة، لكن ربما لو استرجعنا حياة الشاعر لتذكرنا أنّ حبّه بدأ برحلة في الصحراء اضطرته للبحث عن الماء، وكان لا يحظى إلا به" كَلَونِ الغِسلِ أَقوى فَبَعضُهُ أَواجِنُ أَسدامٌ وَبَعضٌ مُعَوَّرُ"، يخيب منه، لكنه يسري حتى يتفتّق له صبح، لا يفتأ أن يقوده إلى صحراء خاوية بعيدة المرامي، يُنام فيها لاتساع أبعادها، ويجلّلها سراب يتسع باتساعها ويمتد ويطول، فيُرى فيه مقدمات جبال تطول مرة وتقصر أخرى(الطويل)[4]:

مُغَمِّضُ أَطرافَ الخُبوتِ إِذا اِكتَسى مِنَ الآلِ جُلاًّ نازِحُ الماءِ مُقفِرُ [5]

تَرى فِيهِ أَطرافَ الصَّحارى كَأَنَّـها خَياشيمُ أَعلامٍ تَطولُ وَتَقصُرُ

أدرك ذو الرُّمة تناغم الصراع في داخله بين عقل يناديه بعبث التأسي على حبّ انطمس منذ أمد، وبين قلب يخفق بالوهم والسَّراب، لكنه يأبى أن يزول هذا السَّراب، وقد أحسّه حين طلبه من "مي" فأجابته، لكنه لم يدم فجفّ، وأدرك ذو الرُّمة أن حياته ستبقى تئن عطشاً لـ"مي" التي لن تعود، فباتت حياته عكرة مضطربة لا يصفو كدرها، كلون الغسل، لذلك يحنو على ذكرياته ويترك للسّراب فيه أن يطول، ويقصر، لأنه يمتعه بوهم ترسّخ فيه رسوخ الجبال، يرافقه في رحلة حياته الخاوية، فصار معادله الموضوعي، والسراب يرتبط بالذاكرة الثقافية الدينية الإسلامية بالتلاشي، وهو في النبأ عن نهاية الكون تتحول الجبال إلى صوره، قال تعالى(**وَسُيِّرَتِ الْجِبَالُ فَكَانَتْ سَرَابًا**)[6]

1- القناع لغةً "هو ما تتخذه المرأة من ثوب أو سواه لتتقنع به، وتغطي رأسها ومحاسنها" ومنه الاستعارة المستخدمة في المسرح لإخفاء الملامح، وإبداع نمط آخر يخدم الغرض، وهو في الشعر " وسيلة درامية للتخفيف من حدّة الغنائيّة للمباشرة، وهو تقانة جديدة في الشعر الغنائي لخلق موقف دراميّ، أو رمز فني يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصيات أو كائناتيستعيرها الشاعر من التراث أو الواقع"1، ويحقق الشاعر عبر استعاراته للقناع بلاغة شعرية، تتسم بخصوصيتها الفنيّة، ينظر: لسان العرب، (مادة: قنع).

و: مجلة الموقف الأدبي: د. خليل موسى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1999، ص: 56.

2. ديوان ذي الرُّمة، ص: 611.

3. وَهبينَ: موضع. حِجىً: عقل.

4. ديوان ذي الرُّمة، ص: 630، 631.

5. مغمض: أراد أن الصحراء لسعة أبعادها يُنام فيها. أسحار: جوانب .الخبوت: جمع الخبت: المتسع من بطون الأرض. نازح الماء: بعيده. مقفر: لا أحد فيه. الخياشم :جمع خيشوم، الأنف.

6. (النبأ: 20).

- **السَّراب جبال ترقص وأناس تنادي:**

تطالعنا اللوحة الأولى للسراب في شعر ذي الرُّمة ببائيته التي تمتد إلى ثلاثة أبيات، تشكّل لوحةً مختصرة، ترسم تكوينات طبيعية حية، تخلع جمادها، لتتشخّص بهيئة إنسان يتحرك، فيتراقص تموّج السَّراب في طرق ملتوية بين الجبال، ويتشخّص الجبل رجلاً عريان، استلبه مكروه فجعله يستغيث، ويشير بثوبه لعلّ مَن يهتدي إليه، أو يبصره فينجده، وترتبط ثقافة التشخيص في مثل هذه الأجواء بعمق الإحساس بالفردية والتيه والوحشة في محاولة لاستحضار مؤنس يكسر إيقاع الوحشة وسط السَّراب الذي يطفو على مساحة الصحراء الداكنة، فيجعلها لامعة، تعلو في حضنها رؤوس الجبال مغبرة، وقد شدّت حولها التراب الذي سفته الريح، فتتنابز رؤوسها السوداء وسط لمع السَّراب، وتستدعي صورة الجبال صورة جبل أبان حين يكون كبير أناس في بجاد مزمل القابع في ذاكرة الشعراء الثقافية[1] لكنه استدعاء يضمر مفارقة بين الخصب والجدب، فبينما كان عند امرئ القيس يتزمل بجاداً وهو وقور، نجده في سَّراب ذي الرُّمة عارياً مسلوباً يستغيث، وكأن ذا الرُّمة فارَ حنواً وعطفاً على جماد الصحراء، فاستنبت في صمّها كائنات إنسانية تضفي عليها عبق الحياة، وفي الحقيقة لم يستجب ذو الرُّمة لوحشة الخواء، وسكنى الصحراء بالصمت التي تأخذ هيئة الموت الجامدة، بل يستثيره سكنى "مي" في أطرافها، فيحيي الصحراء بطيفها، ويجعلها مرة تتهادى كموج يتراقص بين جنبات الطريق، وأخرى ينشقّ موج السَّراب، لتنبثق منه كائنات تناديه، إذ ذو الرُّمة لا يملك إلا طيف "مي" يملأ به خواء الصحراء حياةً، فالشاعر في صورته المثلى يدفع بروح الإنسان إلى حال من النشاط، ليبث نفساً وروحاً في الوحدة[2]" التي ينصهر فيها بتصويره ليعيد ثقافة الصراع، واستنبات أطياف للأمل(البسيط)[3]:

تَختالُ بِالبُعدِ مِن حادي صَواحِبِها إذا تَرَقَّصَ بِـــالآلِ الأَنابيبُ[4]
كَم دونَ مَيَّةَ مِن خَرقٍ وَمِن عَلَمٍ كَأَنَّهُ لامِعٌ عُـــريانُ مَسلوبُ
وَمِن مُلَمَّعَةٍ غَبراءَ مُظلِمَـــــــــةٍ تُرابُها بِالشِّعافِ الغُبرِ مَعصوبُ

وتنبثق من السَّراب في الصحراء كائنات ترقص أو تنادي، وترتبط هذه الصورة بوصف لحظة مغادرة ديار "مي" أو رحيلها، فقد جاءت الأبيات بعد حديثه عن ضلاله ديار "مي". وكلما أشكلت الديار عليه، وأغرقت في الغياب هي أو صاحبتها، أو كلما تجسّدت حقيقة الفراق، أو الرحيل، نجد ذا الرُّمة يستنبت الشخوص من الوهم، وصورته المادية السَّراب ممعناً في أنسنتها، وغالباً ما توحي بانبثاق كائن ينادي، فيكون استحضار النداء تقريباً للغائب، واستعادة له أمام مرآة النفس، لذلك نجده أعاد تكوين صورة مماثلة للسّراب في قصيدة أخرى، بدأها ببكاء "مي"، وحين رأى "مي" في ظعنها تذوب في فضاء الصحراء، في هذه اللحظة نجد الشاعر يجعل السَّراب ينبثق بأشباح ترفع ثيابها منادية مستغيثة(الطويل)[5]:

فَأَصبَحنَ بِالجَرعاءِ جَرعاءِ مالِك وَآلُ الضُّحى تَزهى الشُّبوحَ سَبائِبُه[6]

نوّع ذو الرُّمة في إبداع صور السَّراب التي تتشخّص، وتنبت فيه صورة حياة أو استغاثة لها، ونجده في قصيدة أخرى يقف في طلل "مي" يطوف خرابها بنظره وأحاسيسه، فيدرك أنّ ما طواه الماضي لن يعود، ويدرك أن قلبه يستخف بعقله، فلم يبق

1 قال امرؤ القيس يشخص جبل أبان بعد السيل: كَـأَنَّ أبـانـاً فِي أفـانين ودقِهكَبِيْرُ أُنَـاسٍ فِي بِـجَـادٍ مُـزَمَّل، ديوان امرئ القيس، ص: 25.

2. مقدمة للنقد الأدبي: ريتشارد داتون، تر: دعد طويل قنواتي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، 2011، ص: 114.

3. ديوان ذي الرُّمة، قدم له وشرحه: أحمد حسن بج، ص: 23.

4. الأنابيب: الطرق في الجبال. الخرق: الفلاة. العلم: الجبل. اللامع الذي يشير بثوب لغيره. الشعاف: رؤوس الجبال. معصوب: مشدود، العصب: الشد والطي.

5 ديوان ذي الرُّمة، ص: 24.

6 الجرعاء: رملة لا ينبت فيها شيء. الشبوح: الشخوص. تزهي: ترفع. السبائب: الثياب.

من الأطلال إلا الرسوم الواهنة وثلاث الأثافي لا ترد السلام، إنما تكشف عمى الحلم، ويتذكر ذو الرُّمة لحظة الوداع حين خنقت العبرة الكلام، فلم يحسن الوداع، فكانت الأصابع تشير بما لم تستطع القلوب أن تشير به على اللسان، فنازعه الحنين مثلما نازع بعيراً عقلت يداه، وراح يمزّق عقاله لينزع إلى وطنه (الطويل)[1]:

أَفي كُلِّ أَطلالٍ لَها مِنكَ حَنَّةٌ كَما حَن مَقرونُ الوَظيفَينِ نازِعُ

لقد بدأ الشاعر قصيدته بهذا الثقل من قيود تمنعه حسن الوادع، وتمنعه من النزوع إلى وطنه، وليس له إلا عبرة يطلقها، فترقرق على صفحة صحراء لا يكبر فيها إلا السَّراب، يغمرها بأمواجه، ويغرق روابيها، ويطمس معالمها إلا جبلاً يشقّ أنفه آنفاً أن يغرق، وترى الهضاب تطيل عنقها في السَّراب، كأنها إنسان ينادي، ويلمع بثوبه لعل مَن يغيثه، وتظهر مقابلة فكرية في هذا التصوير تجسّد ثقافة الصراع الإنساني إذ نجد بمقدار ما تنمحي ديار المحبوبة، ويتحتم الفراق، ويخنق الحنين الشاعر، بمقدار ما تنتفض أحاسيسه وتحرر قمة الجبل في السَّراب فتشقه، وينبثق من السَّراب إنسان ينادي ويستغيث، ويلجأ الشاعر إلى بناء هذه المفارقات لإثارة فجوة الإدهاش، فيمعن بتجسيد إدراكه فناء حبه وتلاشيه، وإدراكه لنفسه توسّع همّه، وتستغرق في وهمه، حين يصل إلى هذا الحدّ من إدراك اليأس يستنبت مظاهر وهمية للحياة، فيجعل السَّراب ينشق عن إنسان يناديه، وإن كان لا يسمع، فهو يومي له بثوب يلمع فلا يمكن لبصره ألا يراه (الطويل) [2]:

وَرَعنٍ يَقُدُّ الآلَ قَدّاً بِخَطمِـهِ إِذا غَرِقَت فيهِ القِفافُ الخَواشِعُ[3]

تَرى الريعَةَ القَوداءَ مِنهُ كَأَنَّها مُنادٍ بِأَعلـى صَوتِهِ القَومَ لامِعُ

يومض من وراء هذه اللوحة جدل الغياب والحضور، ويصير غياب "مي" خاصة، أو الإنسان عامة قيمة جمالية فنية تفوق الحضور، فالغياب هو المكوّن الأساس للشعرية في اللوحة "وصار جزءاً جوهرياً في النصّ وفي تكوين دلالته وتأثيراته"4.

- **السَّراب غدران ماء وإناث تتقنّع:**

تمتد صور تحويل السَّراب إلى ماء في لوحات ذي الرُّمة، وتتسع إلى لوحات أكثر انبثاقاً بمكونات الحياة، مقابل شعور مرعب باليأس والخراب، فغالباً ما يقدّم للوحات السَّراب بحوار مع نفسه وسط الطلول البالية، ليكشف عن وعيه واقعه، ويصرّح بلومه نفسه لاستغراقها في ندب حبّ ينمحي في كل الوقائع التي تمنحه أفقاً للحياة، ويكاد يصل في لوم نفسه إلى ضفاف السخرية، فهو يسائل ذاته أمن أجل دمنة تتصابى وتبكي[5]، وأنت تدرك أن الحزن لا يعيد ما مضى، لكن هذا الوعي والتعقّل الذي يبديه لا يفضي إلى خلاص موضوعي، بل يهوي به إلى شيء من الوسوسة، فلا يجد حيلة للتّسلّي إلا لقْط الحصى، أو الكتابة على الأرض، ثم محوها، وهي دلالات على الاستغراق في الذهول (الطويل)[6]:

عَشِيَّةَ ما لي حيلَةٌ غَيرَ أَنَّني بِلَقطِ الحَصى وَالخَطِّ في التُربِ مولَعُ

أَخُطُّ وَأَمحو الخَطَّ ثُمَّ أُعيدُهُ بِكَفّي وَالغِربانُ فـــــــي الدّارِ وَقَّعُ

وما إن تتملك هذه الحال من الاستغراق في الوجد والهم والذهول، ذا الرُّمة حتى يحوّل السَّراب إلى غدران ماء، تبدو مثل بحار مستقرة في عمق الصحراء، فيتحوّل الشاعر من تجسيد صور الوهم في مظاهر السَّراب إلى الاستغراق بخداعه،

1 ديوان ذي الرُّمة، ج: 2، ص: 1279،و1293.

2. ديوان ذي الرُّمة، ج: 2، ص: 1293.

3. الرعن: أنف يتقدم الجبل. وهو الجبل الطويل. القفاف: الروابي الصغيرة. الريعة: هضبة وهي الجبل الصّغير المفترش مع الأرض. القوداء: الطويلة.

4- القصيدة والنص المضاد: د. عبدالله محمد الغذامي ، ط1، المركز لثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص: 98.

5. ديوان ذي الرُّمة، ج: 2، ص: 718.

6. ديوان ذي الرُّمة، ج: 2، ص: 720، 721.

والاستسلام له، فيجعله مدى أفق حياته، ويشكّل مقوماتها بتجسيد الحركة من تموّج وذهاب وإياب، فضلاً عن استدعاء مظاهر الحياة من كائنات حية وغدران ماء، وألبسة وخيل وأنوثة، ويرسم السَّراب ساطعاً لامعاً في ريح تجر الغبار مثل عثانين الخيل، وتجري غدران السَّراب وتموج على مساحة الصحراء، وينساح مثل شقة قطن مستطيلة تقيم في جوانبه بحور لا تبرح، ويلبس السَّراب الأرض، ويظهر كل مرتفع في الصحراء امرأة مقنعة بالسَّراب (الطويل) [1]:

إذا هاجَ نَحسٌ ذو عَثانينَ وَالتَقَت ... سَباريتُ أَشباهٌ بِها الآلُيَمصَعُ[2]

وَخَرقٍ إِذا الآلُ اِستَحارَت نِهاؤُهُ ... بِهِ لَم يَكَد في جَوزِهِ السَيرُ يَنجَعُ

قَطَعتُ وَرَقراقُ السَّراب كَأَنَّهُ ... سَبائِبُ في أَرجائِهِ تَتَرَيَّعُ

وَقَد أَلبَسَ الآلُ الأَيادِيَ وَارتَقى ... عَلى كُلِّ نَشزٍ مِن حَواشيهِ مِقنَعُ

وترتبط الغدران في ذاكرة الشاعر بنسق ثقافي شكّلته محطات مأثورة متعاقبة بدءاً بالماء الذي يكوّن الحياة وأفقها ومروراً بالسقيا التي دأب العرب على الدعاء بها، و" قد كانوا يحبّون الماء، فكانوا يَدْعُون لِمَنْ يُحِبّون بالسقْيا(.) فتصرفّوا في أسامي درجات هذا المطر "[3]، والآية على العناية الشديدة التي كان يوليها العربيّ للخصب والماء، أنّ الحياة نفسها، في اللغة العربية، واردة في تركيب الحَيَا والْحَيَاءِ، وهما المطر. فكأنّ الحياء يحيل على الحياة، وكأن الحياة تحيل على الحياء؛ لأن الحياة لا يجوز لها أن تقوم خارج كيان الماء[4]" وبحضور الماء تحضر أطياف الأنوثة.

- **السَّراب غدران عطشى وأشباح موحشة:**

يتأتى لذي الرمة تجاوز التكرار ببراعته في الحفر الفني في تفاصيل تعبر به إلى ضفاف جديدة، واشتقاق صور تستجيب لأحواله النفسية ومزاجه الشعري، فهو يقيم المقابلات التصويرية لهذا الارتباط الفريد، ولذلك دائماً ما يدهشنا بإبداع صور جديدة للسراب تنسجم مع إبداع الطبيعة لتكويناتها العفوية، فيستعيد تجسيدها، ففي لوحة للسراب يظهر ذو الرُّمة، ونفسه تتصبّب دموعاً حرى لشدة حزنه لرؤية أركان حبّه، وسكنى في مشهد خراب ديار محبوبته، وهي عامرة بظباء بيض ترعى في خضرة الديار يبرق بياضها في خضرة الأرض بروق الكواكب المتلالئة في السماء[5]، ولا يلبث أن ينتشي برؤيته التي تغمره بوهج جمال المشهد، وتستبدّ به هذه النشوة الجمالية الإبداعية، فتحرضه على تشكيل لوحة سراب يموج ماء وهو ليس بماء، إنما تتلوّن الصحاري به، فيسحر العيون ويجعلها تراه ماء يغزو فضاءها مثل جبال تتلاحق ويجري أحدها إلى الآخر، ثم تترقص، وتتواثب، غير أنّ ذا الرُّمة لا يسترسل في توهج خياله الجمالي في إبداع تكوينات السَّراب، إذ يرتدّ إلى وصف مأساوية أجواء هذه اللوحة ومكونها الأساس الهاجرة التي يموت القطا في أرضها عطشاً، ويهلك النسيم في جوانبها، وإن تراءى فيها السَّراب مثل غدران ماء، لكن لا بلال فيها، ليس فيها إلا الأشباح يخيّل للرائي أنها تتحرك، بينما هي ساكنة لا تبرح مكانها (الوافر)[6]:

---

1. ديوان ذي الرُّمة، ج: 2، ص: 731.

2. نحس: غبار. ذو عَثانينَ: أوائل الغبار. سَباريتُ: جمع سبروت، قفر لانبات فيه. يمصع: يضطرب. الخرق: القفر الواسع. نهاء: جمع نهي: غدير الماء. . سبائب: جمع سبيبة، طريقة. الأياديَ: جمع إيدامة، وهي الأرض الصلبة بلا حجارة.

3- فقه اللغة وسر العربية: أبو منصور الثعالبي، تح: عبد الرزاق المهدي، ط1، دار إحياء التراث العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2002، ص: 408.

4- السبع معلقات: عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1988، ص: 118.

5. ديوان ذي الرُّمة، ج: 2، ص: 670.

6. ديوان ذي الرُّمة، ج: 2، ص: 674.

وَساجِرَةِ السَّراب مِنَ المَوامي تَرَقَّصُ في عَساقِلِها الأَرومُ[1]
تَموتُ قَطا الفَلاةِ بِها أُواماً وَيَهلِكُ في جَوانِبِها النَسيمُ
بِها غُدُرٌ وَلَيسَ بِها بِلالٌ وَأَشباحٌ تَحولُ وَلا تَريمُ

وللغدران في سياق الذاكرة الشعرية مرجعية معهودة بغدير دارة جلجل الذي روى عليه امرؤ القيس حكايته مع عنيزة[2]، لكن بينما جعل امرؤ القيس الغدير لحظات متعة وحبور بسبب حضور "عنيزة"، جعل ذو الرّمة الغدير عطشان ترفله أشباح عطشى، لغياب "مي" وانتفاء اللقاء بينهما، بينما جعل لقاء امرئ القيس بعنيزة الغدير يضج بمرح الفتيات وفوران الحياة.

- **السَّراب عمامات والجبال فيه أعناق إبل تعاف الماء:**

أخذ السَّراب في فائية ذي الرُّمة أبعاداً أكثر تركيباً في المشهد، فبدأها بمعاتبة نفسه على بكائه البادي على محيّاه مثل بقية كتابةٍ في متون صحف أفنتها الرياح وعجمت ملامحها، وعلى غير عادته لم يستطرد في البكاء أو يتمحّل تفاصيل فناء الديار، بل اتخذ ناقته جسراً للانتقال من الخراب، لكنه أردف معه ثقل أحاسيسه المأسوية، وعلى غير عادته أيضاً انتقل إلى وصف محبوبته بشمس ساطعة لا تعكرها ريح أو غبار(الطويل)[3]:

فَما الشَّمسُ يَومَ الدَّجنِ وَالسَّعدُ جارُها بَدَت بَينَ أَعناقِ الغَمامِ الصَّوائِفِ

وكأن ذا الرُّمة يبحث عن صورة للمحبوبة تنقض الامّحاء بشدة سطوعها، ليقابل الامّحاء بالسطوع، ويسترسل في وصف جمال هذه المحبوبة، إلى أن يذكر السَّراب بلمعانه في البيت الرابع والعشرين، وذلك في وصف مفازة بعيدة يتراءى فيها السَّراب يلمع فتبدو فيه الناقة ضامرة [4]:

ثَنى بَعدَ ما طالَت بِهِ لَيلَةُ السُّرى وَبِالعيسِ بَينَ اللامِعاتِ الجَفاجِفِ[5]

وينقطع عن ذكر السَّراب وينشغل بوصف رحلته، ليعود إلى ذكره بلمعانه في البيت الثامن والعشرين، يطوي في أمواجه ناقته[6]:

فقامَ إِلى حَرفٍ طَواها بِطَيِّهِ بِها كُلَّ لَمّاعٍ بَعيدِ المَساوِفِ[7]

ويقطع ذو الرُّمة الحديث عن السَّراب ليصف وحشة الصحراء، ويعود بعد أربعة أبيات إلى السّراب ليتحدث عنه في أربعة أبيات متصلة تشكّل لوحة متفرّدة في إيحاءاتها، بدأها بالتعبير عن استعانته بناقة سريعة على قطع صحراء شاسعة يلبسها السَّراب، ويغرق ذرا الجبال فيها فتبدو كأنها تغوص بأمواجه، ولا يبقى منها إلا أنوف الجبال شامخة مشرئبة تأبى أن تغوص في السَّراب وكأنها أعناق إبل عدلت عن الماء، وظلت رؤوسها منتصبة، بينما الجبال الأخرى تتخذ حفافاً لها من الآل مثل

1. ساجِرَة: مملوءة. المَوامي: جمع موماة، وهي المفازة المقفرة البعيدة. عَساقِلها: السَّراب. الأَرومُ: جمع إرم، الأعلام. . أُواماً: عطشاً. . تحول: تتحرك. تريم: تبرح.

2- وقد ظلّ تفسير دارة جلجل في قول امرئ القيس غيرَ متداوَلٍ بين الناس، في حدود ما انتهى إليه علمنا على الأقلّ، إلى نهاية القرن الأوّل الهجري ، ينظر: السبع معلقات، ص: 128.

3. ديوان ذي الرُّمة، ج: 3، ص: 1626.

4. ديوان ذي الرُّمة، ج: 3، ص: 1622 حتى 1645.

5. اللامِعاتِ: بالسَّراب. الجَفاجِفِ: كل أرض فيها ارتفاع.

6. ديوان ذي الرُّمة، ج: 3، ص: 1636.

7. المساوف: واحدته مسافة.

عصائب تلفّ فيها نفسها من دون رؤوسها، أما الطرق الملتوية بين الجبال فتراوغ العين، وينقطع ذو الرُّمة مرة أخرى عن وصف السَّراب ليتحدّث عن عبور الصحراء بناقته، وما يعتريها من مصاعب الحرّ والوعورة حتى البيت الثالث والأربعين، ثم يعود ليتحدّث عن السراب الذي يسوق شدة حرارة الشمس على الأرض:

وَقَمّاصَـــةٍ بِالآلِ داوَيتُ غَولَهـــا مِنَ البُـــــــعدِ بِالمُدرَنفِقاتِ الخَوانِفِ[1]
قَموسِ الذُّرا تيهٍ كَأَنَّ رِعانَهـــــــا مِنَ البُعدِ أَعناقُ العِيـــــافِ الصَّوادِفِ
إِذا اِحتفَّتِ الأَعـــلامُ بِالآلِ وَالتَقَت أَنابيبُ تَنبو بِالعُيـــــــــونِ العَوارِفِ
بِخوصٍ مِنَ اِستِعراضِها البيدَ كُلَّما حَدا الآلَ حَرُّ الشَّمسِ فَوقِ الأَصالِفِ

تحتفي هذه اللوحة بوهج تصوير تعبيري يعكس إحساسه بحقيقة تجربته العاطفية، إذ كان حبّه الأول قد ترك ندبة لا تنمحي في مساحة شعوره، وقيّد حركة حياته بحباله، والشاعر يدرك اضمحلال حبّه مثلما يدرك استلاب حياته لهذا الحب، لكنه يأبى أن يدفنه، فهو يعي أن حياته أشبه برحلة عطش في تيه السَّراب تسير عطشى منتصبة الرأس.

- **السَّراب لباس وهم يستر عراء الفناء:**

افتتح ذو الرُّمة إحدى قصائده المطولة بوقفة طللية يسائل آثارها الخاوية البالية مثل رداء بلي ورقّ لطول لبسه[2]، فربط صورة الطلل بالثياب، وكان الشعراء الجاهليون يربطون الديار باللباس، ويجعلونها عارية حين تخلو من أهلها وأوضح ما ذهب إلى ذلك لبيد بن ربيعة العامري (الكامل)[3]:

عَرِيَت وَكانَ بِها الجَميعُ فَأَبكَروا مِنها وَغودِر نُؤيُها وَثُمامُها

وارتبطت عندهم استعارة تمزيق الشمل بتمزيق الثوب، وكان من معتقداتهم الجاهلية شقّ الرداء لتقوية الحبّ وتأكيده[4]، ويقول في ذلك عبد يغوث بن الحارث (الطويل)[5]:

وَأَنحَرُ لِلشَّرّبِ الكِرامِ مِطِيَّتي وَأَصدَعُ بَينَ القَينَتَينِ رِدائِيا

وحين يرى الشاعر الديار ثوباً مهترئاً، يتداعى الأمل في شقّ الرداء لتأكيد الحبّ، فيستطرد في وصف تهدّم الدار، ورحلته اليائسة في صحراء حارة، يفرّ من لهيبها كلّ حي، ليصل إلى لوحة السَّراب، فيرسمها في هندسة جمالية بارعة في توزيع الأبعاد وتداخل الحركات، وتضارب الألوان، فجعل السَّراب يسربل الأرض الصلبة التي يضجّ لهبها بنسيج لعاب الشمس، وتحرّك السَّراب فيها يغرق التلال، فتداخلت حركة السَّراب بحركة التلال، والتفّ حول مرتفعاتها بحركات متتالية، لا يميّز إقبالها من إدبارها، إذ تتبدّل باستدارة مثل فلكة مغزل تدور بخيوطها فتدوم بما يزيغ البصر، وتداعى في اضطراب هذه الحركات أنوف الجبال فتراءت خلف الطرق الغائرة بينها حيث لا تفتأ أن ترى منها طرفاً حيناً، إلا ويُنحّى أحياناً فيظهر بسواده الضارب إلى الحمرة شخصاً أكلف يحركه السَّراب، وفضلاً عن تميّز هذا اللوحة بسرعة حركاتها وتداخلها، وتجسيمها الهندسي

---

1. قماصة: أرض تنزو بالسَّراب. داويت: عالجت. غولها: بعدها. المُدرَنفِقاتِ: المسرعات. الخَوانِفِ: نشيطات. قموسِ: تغوص بالسَّراب. تيه: يتاه بها. رِعانَها: أنف الجبل. العِيافِ: الإبل التي عافت الماء وكرهت. الصَوادِف: العدول عن شرب الماء. احتفَّت: اتخذته حفافاً حولها. الأعلام: الجبال. أَنابيبُ: طرق في الأرض فيها ارتفاع. تَنبو: تتكر. العُيونِ العَوارِفِ: تدفع العين عن معرفتها. خوص: غائرات العيون. حدا: ساق. حد: شدة الحر. الأصالف: ما اشتد من الأرض.

2. ديوان ذي الرُّمة، ج: 3، ص: 1451.

3- شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له: د. إحسان عباس، طبعة ثانية مصورة، مطبعة الكويت، الكويت، 1984، ص: 300.

4- قال العيني: كانت عادة العرب في الجاهلية أن يلبس كل واحد من الزوجين برد الآخر، ثم يتداولان على تخريقه حتى لا يبقى فيه لبس طلباً لتأكيد المودة. ينظر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: عبد القادر بن عمر البغدادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1989، ج: 1، ص: 381.

5- المفضليات: أبو العباس المفضل بن محمد الضبي، ط1، المطبعة الرحمانية، القاهرة، مصر، 1926، ج: 1، ص: 156.

البديع بتداعي الألوان، وتدرجها في اللوحة، هناك ربط فريد بين المغزل الذي يوحي بوسيلة صناعة الثياب واللبس، وتحول الديار في مطلع القصيدة قبل سبعين بيتاً إلى ثياب تهترئ بتدرّج، فيوحي هذا الربط بأن الشاعر حين أدرك اهتراء ثوب حبه وفنائه حقيقة، راح يستعيده من السَّراب وفق آلية صنع الثياب ليسبغ على وهمه ثوبه الطويل [1]:

يُدَوِّهُ رَقراقُ السَّراب بِرَأسِـــــــــــهِ كَما دَوَّمَت في الخَيطِ فَلكَةُ مِغزَلِ[2]

وَيُضحي بِهِ الرَّعنُ الخُشامُ كَأَنَّـــهُ وَراءَ الثَنايــا شَخصُ أَكلَفَ مُرقِلِ

يقابل الشاعر صورة اهتراء الثوب في وصف الديار بصورة المغزل الذي يعيد النسيج، لكنه نسج سراب، فهو على بيّنة من تيهه في قفر عاطفي يتعلّق بوهم وجوده.

- **السَّراب هدي إبل تنشق عنها أجلتها:**

تتميز لوحة السَّراب في إحدى ميميات ذي الرُّمة بامتدادها إلى أربعة أبيات تتنوع فيها تشكيلات السَّراب وتجسيماته وتشخيصاته، وقد زجّ فيها كثيراً من المعاني التي فردها بلوحاته، لكنّه حرص على تمييزها بما يجعلها لا تعيد صوره وتخيلاته، فبدأها بتشبيه الديار الدارسة ببلاء برد يماني موشى بخطوط ملونة بهتت وتهرّأت[3]، وكأنما ذو الرُّمة أحس بعراء روحه لطول تمحلّه صور المحبوبة من الذكريات والسَّراب، وأكثر شكوى بُعدها، وانقطاع الوصل بينهما، ومخالفتها المواعيد غير أنه صابر على ذلك لما لهواها من ترسّخ في نفسه يغلبه، فيتذكّرها، فينزع إليها نزوع الإبل العطاش إلى ماء أوطانها، وعلى الرغم من أن لوحة السَّراب ترد بعد سبعة وثلاثين بيتاً من هذه المقدمة إلا أن السراب يرتبط بأجوائها النفسية، فجعله رداء الصحراء وكسوتها، واستحضره بصورة اللباس، واحتزام الجبال به، فانشقّ عن ظهور إبل آيلة هدايا للبيت الحرام، فقد بدأ اللوحة بانقشاع ستار الليل عن رحلتهم فرأوا أرضاً تلمع بسراب، يموج مثل كسوة تلبسها، وظهر ركبهم وسطها يساير جبالاً صغيرة مستطيلة تنبو أعناقها، وكان السَّراب ينشق عن الهضاب الطويلة، فيبدو يحزمها إلى منتصفها، وتتراءى أعالي الجبال مثل أسنمة إبل تُهدى إلى البيت، وقد شقّت عنها أجلتها في منتصف النهار فيكسو السَّراب ببياضه أرض الصحراء المستوية. وتتفق هذا اللوحة مع لوحات السَّراب الذي فاضت بها شاعرية ذي الرُّمة بالتصوير التفصيلي التحليلي لسعة السَّراب وانتشاره، وتنوع تشكيلاته الجمالية فضلاً عن حركاته وتكويناته بأشكال الماء الملتج، والتباسه الجبال فيحزمها بعصائبه البيض، وتتحوّل الجبال فيه إلى كائنات تنزو فيه، ولكن هذا اللوحة تتميز باتساع تشكلها، وتقصي الشاعر فيها دقة الحركة، وتدرّج سرعتها، فضلاً عن تدرّج هندسي مبدع للألوان والأبعاد والتكوينات، وإذا كنا نرى في ذلك امتدادات إبداعية في الأداء التصويري، فإنما هو مقرون بتفرّد معنوي لم يقاربه بما سبق من لوحات، ولا سيما في تصويره ذرا الجبال مثل أسنمة جمال شُقت عنها أجلتها وأهديت لـ"مكة"، وهذا يعني ربط السَّراب برمز ديني، وهو الهدي في الحج، وتلك عادة جاهلية قديمة، ارتبطت بذاكرة الشعراء الجاهليين، فذكرها الشنفرى(الطويل)[4]:

قَتَلنا قَتيلاً مُهدِياً بِمُلَبَّدٍ جِمارَ مِنًى وَسطَ الحَجيج المُصَوَّتِ

وقد أقرّ استمرارها الإسلام، وحضورها عند الشاعر منوط ببعدها الإسلامي، فأراد أن يكسو السراب أبعاد الطهر والصفاء والتضحية الخالصة، وهذا سياق يماثل حاله في حبه، ويريد الشاعر في هذه اللوحة أن يشف عما يمزقه من صراع يتغلّب عليه بالصبر والمصابرة، فما من لوحة للسراب صوّرها، إلا وأوحى أنه يدرك أن يسلّي نفسه عن هواها بالوهم، ويسوغه لها،

1. ديوان ذي الرُّمة، ج: 3، ص: 1493.

2. يدوم: يحوم. ترقرق: جاء وذهب. الرعن: أنف الجبل، ومقدمته. الخشام: الجبل العظيم. الثنايا: الطرق في الجبال. الأكلف المائل إلى السواد. المرقل: الذي يعدو

3. ديوان ذي الرُّمة، ج: 1، ص: 374و 379.

4- ديوان الشنفرى، جمعه وحققه وشرحه الدكتور: إميل بديع يعقوب، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1996، ص: 37.

ثم يليها بتداعي تشكيلات السَّراب إلى هيئات وكائنات تنزع إلى صورة الحياة، وهو على دراية أنه يستدرّ حلم يقظة يعيش بظلاله، لذلك هو يجمّله شعرياً، ويستوطنه بروحه، فيبقى أقرب في عشقه إلى العذرية والعفة منه إلى العشق المادي (البسيط)[1]:

حَتّى اِنجَلى اللَيلُ عَنّا في مُلَمَّعَةٍ	مِثلِ الأَديمِ لَها مِن هَبوَةٍ نيمُ[2]
كَأَنَّنا وَالقِنانَ القودَ تَحمِلُنا	مَوجُ الفُراتِ إِذا اِلتَجَّ الدِياميمُ
وَالآلُ مُنفَهِقٌ عَن كُلِّ طامِسَةٍ	قَرواءَ طائِقُها بِالآلِ مَحزومُ
كَأَنَّهُنَّ ذُرا هَدي مُجَوَّبَةٌ	عَنها الجِلالُ إِذا اِبيَضَّ الأَياديمُ

يوحي الشاعر بأنه مهما استغرق بالسَّراب، فإنما هو يعي وهمه، وإنما كان هذا السَّراب ينشق عن حقيقة صبره وجلده مثلما ينشق السَّراب عن الإبل الصابرة على قطع طريق الحياة، وهي تهدى للبيت العتيق كريم نقية.

- **السَّراب أجفان إنسان يُحتضر:**

بلغ ذو الرُّمة تفرّداً براقاً في إبداع صورة السَّراب حين أنسنه فشبّهه بإغماضة المحتضر الذي يطبق ويفرج أجفانه، فطرق أطياف صورة فنائية تلتمس حدودها في روحه، ويبدأ ذلك المناخ الفنائي من مطلع القصيدة الذي استهله باستفهام استبكائي أسال جريان دمعه لرحيل المحبوبة مستهجناً تهاويه في بئر حزن سحيق، لائماً قلبه الذي لم يتّعظ، بل بقي يألف البين، ويعاني سكرات تَصدّعه مرة تلو أخرى في فراقه، فقد هيمنت عليه في هذه القصيدة أحاسيس خرائبية مثقلة بيأس يمتدّ إلى ضفة الموت، وقد استبدّ هذا الشعور بالقصيدة، وانساح على نبض صورها، فميّز لوحة السَّراب فيها بانتمائها إلى عوالم الموت، وعمد إلى تصوير الإبل وهي ترحل، وكأنها تستلّ روحه منه، وتغرق في فناء صحراء متلاشية الأبعاد، يتناثر فيها النعام وظليمه، ويرمح وسطها سراب يغمض على مَن يدخله مثل إغماضة إنسان يُحتضر، فيطبق جفنيه بوهن، ثم يفرجها بخمول الموت، وكانت الصحراء مدى بالغ السعة تبتلع داخلها، وتتقاذفه من موجة مجهول إلى أخرى (الطويل)[3]:

رَأَيتُ المَهارى وَالِدَيها كِلَيهِما	بِصَحراءَ غُفلٍ يَرمَحُ الآلَ ميلُها[4]
إِذا الشَخصُ فيها هَزَّهُ الآلُ أَغمَضَت	عَلَيهِ كَإِغماضِ المُقَضّي هُجولُها
فَلاةٌ تَقُدُّ الآلَ عَنها وَتَرتَمي	بِنا بَينَ عَبرَيها رَجاها وَجولُها

ويمكننا أن نُعدّ هذه اللوحة من أندر لوحات السَّراب عند ذي الرُّمة في تحوّل دلالاته ومعانيه، فغالباً ما كان يجعل السَّراب لوحة تضجّ بصور حياة، تمزّق وشاح اليأس لترسم شخوصاً وكائنات تجسّم الحياة في السَّراب، فتصوّره يرسخ رسوخ الجبال والسفن أو يتواثب تواثب الخيول أو ينبثق انبثاق النخل والنساء، وكأنّ ذا الرُّمة استشعر طول إغراقه بتقليب وهمه، فضجر، وانفجر على نفسه التي تمجّد خواءها، فنبذ عنه وشاح التعبّد لسرابه وكشف عن احتضاره.

1ديوان ذي الرُمة، ج: 1، ص: 411، 414.

2. مُلَمَّعَة: تلمع بالسَّراب. هَبوَة: غبرة. الأَديمِ: الأرض الواسعة. نيمُ: كسوة من الغبار. القنان: الصغار من الجبال. القوداء: الجبال الطوال وكأن لها أعناق. الدياميم: الفلوات المقفرة. مُنفَهِق: منشق. طامِسَة: الهضبة. قَرواءَ: طويلة الظهر. طائِقُها: حرف من الجبل. مَحزومُ: محتزم. هَدي: يُهدى إلى البيت. مُجَوَّبَةٌ: مشقوقة. الأَياديمُ: الأرض المستوية.

3 ديوان ذي الرُمة، ج: 2، ص: 925، 926.

4 المَهارى: الإبل المهرية. غُفل: ليس فيها علم. يَرمَحُ: ينزو. المُقَضّي: الإنسان الذي يحتضر. هُجولُها: الهجول ما اطمأن من الأرض. تَقُدُّ: تشق. عَبرَيها: جانباها. رَجاها وجولها: ناحيتها.

- **المفهوم الجمالي لقيمة الروعة:**

تتجلى قيمة[1]لروعة بوصفها مفهوماً جمالياً مرادفاً لمفهوم الجليل، ويرجع تخيّرنا صيغة الروعة لما في ذهنية المتلقي العربي من التباس بمفهوم ديني منزّه عن وصف الكائنات المخلوقة، فالروعة "جمال يدهش ويخيف، وهو جمال مفرط يبدو متجاوزاً للحدود مع احتفاظه بالإمتاع لكنه إمتاع محفوف بالهيبة والجلال متصل بالرهبة والقلق، إنه يثير الإعجاب العميق ويبلغ حد الإدهاش والإخافة ويوحي بالنبل والسمو[2]"و الروعة وفق المفهومات الجمالية هي تعبير عن تشكيل الإحساس بجمالية الأفعال، والأفكار التي تسمو بالإنسان و"ترتفع بأحاسيسه ومشاعره وأفكاره فوق التفاهة والضَّعة"[3]، والإحساس بجمالية الروعة ينشأ عن جملة مكونات النص المعنوية والفنية التي تبني الإحساس بماهية الجمال، فالروعة قيمة جمالية تتداخل في مظاهرها صور جمال تعنى بمعاني القوة والرفعة والهيبة، وإذا كان الجميل يختصّ بالرقة واللطف وحسن المرئي والشكل؛ أي صورة الشيء وفق الرقّة والعذوبة والسلاسة، فإنّ الروعة تختصّ بقوة جمال الأفعال، وسموّها وقوّتها؛ أي بمادة الشيء وفق ارتباط وثيق بضخامة الشكل ومهابته وتكوينه للقلق أو الدهشة لشدة الإعجاب، وذلك لما يوحي به الشكل من مظاهر تبني الإحساس بروعته، وبتعبير أدقّ "إن الأفكار والفعال، تتصف (بالروعة) أوّلاً، أمّا الأشياء المرئية فلا تصبح (رائعة) إلا عن طريق التمثيل والإيحاء حينما تولّد في النفس انفعالاً "[4] يتصل بتقدير عال من الإعجاب تتصف لوحة السراب عند ذي الرُّمة بخصوصية روعتها[5] وسوف نكشف ذلك في سياق هذه الدراسة.

- **نموذج لوحة روعة السَّراب عند ذي الرُّمة:**

انطلقنا في اختيارنا لهذه اللوحة التي ارتأينا أنها تمثل نموذجاً للقيمة الجمالية للروعة من كونها أوسع لوحات السَّراب في شعر ذي الرُّمة، فه يتمتد إلى سبعة أبيات وتشكّل نصاً شعرياً مكتملاً لعالم السَّراب بمختلف تجلياته المعنوية والفنية، ويتضمن جملة الفكر التي أتينا عليها في دراسة البنى الثقافية للوحة السراب التي تبني الإحساس بجمالية الروعة (البسيط) [6]:

وَمهمَهٍ طامِسِ الأَعلامِ في صَخَبِ ال أَصـــــداءِ مُختَلِطٍ بِالتُّربِ دَيجوجِ[7]

---

1 تحمل القيمة مدلولات على المعايرة الجماليّة، ومضامين تتعلّق بالمبادئ والفكروالسلوك لأنها تمثّل جملة المثُل، والمبادئ الفكريّة، والأخلاقيّة، والدينيّة التي توجّه سلوك الفرد والجماعات، ويتّخذ منها كلُّ مجتمع معياراً اجتماعي ألقياس انسجام سلوك الفرد ونظامه. ينظر: القيم الجمالية: محمد عزيز نظمي سالم ، دار المعارف ، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص: 35، 39، 41.

2 دراسات فنية في الأدب العربي، ص: 31، 40.

3- في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، ص: 70.

4- الإحساس بالجمال: جورج سانتيانا، تر: محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص: 255.

5 – تتصل الروعة بوصفها قيمة جمالية بالهيبة والإخافة، وبناء أحاسيس جمالية مختلفة تبدأ بالإحساس الجمالي الرائع وتنتهي بالإحساس المرعب الذي يتصل بشعور مأسوي وليد الموقف والتجربة الشعورية، فالجبال الشاهقة، والعواصف المزمجرة تمثل لوحات رائعة وفق منظري علم الجمال ، وهو الأمر ذاته بالنسبة للسراب فهو يجسد بغمره الصحراء الواسعة وحركة تموجاته لوحةً رائعة تثير الإعجاب بالقوة والضخامة والسعة، فالألوان القاتمة تمكّننا من خلق لوحات ضخمة هائلة". : ينظر: على سبيل المثال، دراسات فنية، ص: 31.و فصول في علم الجمال: عبد الرؤوف برجاوي ، ط1 ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان ،1981، ص: 51.

6. ديوان ذي الرُّمة، ج: 2، ص: 981- 987. الرُّمة، ج: 2، ص: 987.

7. مهمة: مفازة بعيدة. طامس الأعلام: مندرس المعالم. صخب: شدة الصوت واختلاطه. أصداء: جمع صدى، وأراد به ترجيع الصوت. ديجوج: مظلم أسود. يوم راكد الشمس: شمسه لا تزول. أجاجٍ: متوهج. المهرية: الإبل. الجالان: الجانبان. مجهل: مكان غامض. قذف: بعيد. مطرد: يبع بعضه بعضاً. الثنايا: جمع ثنية، الطريق في الجبل. الحقو: الخصر. الحواشي: أطراف الثوب. تفاريج: شقوق. الملاء: الثوب. لي: طي. كأنه: أراد السَّراب. الموضع الرهاء: الواسع. المرت: المفازة بلا نبات. أزهر: أبيض، أراد ماء المطر. أعرافه: أعاليه. منتوج: خارج من السحاب. نكباء: ريح منحرفة. هوج: ريح تقتلع البيوت. اليهماء: الفلاة التي لا يهتدى فيها. يهتف: يبرق. السمام: الريح الحارة. مضروج: ملطّخ. القرقر: الأرض الملساء.

وَراكِدِ الشَّمسِ أَجاجٍ نَصَبتُ لَـــــهُ حَـــــواجِبَ القَوم بِالمَهرِيَّةِ العوجِ
إذا تَنازَعَ جـــــــــالا مَجهَلٍ قَذَفٍ أَطـــــرافَ مُطَّرِدٍ بِالـحَرّ مَنسوجِ
تَلوي الثَّنـــــــــايا بِأَحقيها حَواشِيَهُ لَيَّ المُـــــــــلاءِ بِأَبوابِ التَّفاريجِ
كَأَنَّهُ وَالرهـــــــــاءُ المَرتُ يَركُضُـهُ أَعرافُ أَزهَرَ تَحـــــتَ الرّيحِ مَنتوجِ
يَجري وَيَرتَدُّ أَحيـــــــــــاناً وَتطرُدُهُ نَكباءُ ظَمـــــأى مِنَ القَيظِيَّةِ الهوجِ
في صَحنِ يهماءَ يَهتَفُّ السَّمـــامَ بِها فـي قَرقَرٍ بِلُعـــابِ الشَّمسِ مَضروجِ

- **البناء الفكري (الهيئات والمؤثرات):**

تتسع الصحراء أمام عيني ذي الرُّمة وهو يبدأ رحلته في مجاهلها، بينما تضيق عليه نفسه، وتطبق على روحه الوحشة، فهو يدخل خلاء الصحراء مرتعش الأحاسيس، لتلاشيه في جوف متسع يغمره القيظ اللافح، يتقلّب بكل أحاسيسه القلقة في أتونها، وهو يراها مترامية ترامي وحدته ووحشته، ويتراءى له السَّراب، وهو الذي يدرك أنّ السَّراب أخذل من يلمع، فيحسّ بالتلاشي وسط فراغ الصحراء، وعلى وقع غمر السراب يجسّد مشاعره الحسية والروحية به، واضطرابه اضطراب السَّراب، ويتجلى شعوره به وفق جملة فكر وتصورات انبثقت من فكرتي شكل السَّراب وفعله كما سنفصل.

❖ **الشكل:**

يكوّن تمرئي شكل السَّراب شعرياً تعبيراً حسياً مباشراً لصورته المدركة بالبصر الشاعري، وهي مهما انتمت إلى عالمها التسجيلي التوثيقي المألوف في الشعر الأموي وما قبله، فإن الشاعر يحرر فيها الكثير من أحاسيسه، واضطرابه الداخليين، وهذا ما يبعد عنها الجمود والخمول، والعالم الأصم في اللوحة، وقد ظهر الشكل في هذه اللوحة وفق التكوينات الآتية:

السَّراب: السراب بذاته هيئة بصرية تدرك باللون، وقد برز شكله في اللوحة مكوّناً رئيساً لمعالمها، وما دونه هو خلفية صماء وعالم جامد، وقد عني الشاعر عناية لافتة في تجسيد شكل السَّراب، إذ نوّع صوره وعددها مستعيراً من خبراته الحسية الجمالية مثلاً صورية ليشبّه السَّراب بها، وهو لم يجعل شكل السَّراب ساكناً، بل اعتمد في تصويره على الحركة، وهذا ما جعل الشكل صورة للفعل بقدر ما هو تجسيد للشكل، فالسَّراب تارة يكون على هيئة طريق نسجه الحرّ، وأخرى على صورة ماء يجيء ويذهب يتبع بعضُه بعضاً، وثمة صورة للشكل بلغت مبلغاً معقداً من التركيب حين شبّه ذو الرُّمة طيّ الهضاب حواشي السَّراب بطيّ السّتائر بالأبواب، وفي صورة أخرى رسمه يركض في مفازة بلا نبات، مثل ماء المطر الأبيض الذي يخرج من السحاب، ونحظى بصورة مركبة بالغة التداخل والحركة في مستوى عال من التمثيل الشكلي حيث يتخذ اللون رسماً لشكله، فينبع من شكل مركب كذلك، نراه في الأرض الملساء ملطخاً بصفرة لعاب الشمس الذي يتحدر من السّماء كنسج العنكبوت، ويعود الشاعر إلى رسم حركة السَّراب فيصوّر شكله وهو يَجري وَيَرتَدُّ وَتطرُدُهُ ريح حارة.

❖ **السعة:**

بدأ الشاعر بناء فكر السَّراب بتمهيد أشبه بخلفية، يرسم الشكل فيها، فصوّر صحراء شاسعة الأبعاد، غير متناهية الحدود، مطمسة المعالم، وهي وسط متسع لمفازة موغلة في التلاشي والمجهول. واتصف تعامل الشاعر في تصوير السعة برغبة كسر الحدود والانفتاح العدمي للشكل مدفوعاً برغبة تبديد المعالم والحدود، والانطلاق بعيداً عن الحس الهندسي في تكوين أبعاد الشكل.

❖ **الخلاء:**

جهد الشاعر في جعل المكان الذي يصوّر فيه السَّراب مكاناً قفراً خلاءً يطوف في أرجائه السكون، وخصّ السعة المسرفة في صورة الصحراء بالقفر وامِّحاء المعالم، بقصد تجسيد الخلاء في سياق تصوير سعة الصحراء، وخصّ الصحراء بوصف يَهْماءُ

أي مفازة لا ماء فيها، ولا عَلَمَ ولا يُهتدَى لطُرُقِها، ولا يُسْمع فيها صوتٌ، فهي فلاةٌ مَلْساء ليس بها نبتٌ[1]، ويجدر في هذا السياق أن نوضح أنّ إشارة الشاعر إلى تردد الصدى في جوف الصحراء.

❖ **اللون:**

ميّز الشاعر في فضاء الصحراء، ثلاثة ألوان، أولها السواد الذي أضفى عتمة على التربة التي خالطت معالمه، وثانيها: الصفرة التي تسرّبت من لعاب الشمس مثل نسيج العنكبوت فضرّجت لون السَّراب. وثالثها الأبيض وأراد به تشبيه السَّراب بالأزهر أي بماء المطر، وقد تميّز إحساس الشاعر باللون بالرؤية التركيبية المزجيّة، فهو وإن لم يحلّل اللون، ويتفنّن بإبراز جماليات تدرّجه، إلا أنّه جعله تركيباً مزجياً، فهو إمّا مختلط أو مضرّج، وفق تعبيره، أي لم يجعله صافياً خالصاً، وأمّا الألوان غير المباشرة، فظهرت في اللوحة بالإيحاء غير المقصود، وذلك بالأشياء التي أوردها، وهي تحمل بذاتها لوناً معيناً يخصّها، مثل الصحراء الخلاء المفتوح الذي يوحي بالبياض لشدة تلاشيه في أبعاد المكان، وكذلك الشمس، والسَّراب، والثنايا، والملاء، والسحاب، فقد ظهرت هذه الأشياء تحمل بتسميتها ألوانها الخاصة بها من دون تصريح الشاعر بها أو استعمالها في التعبير الشعري.

❖ **الحواس:**

اعتمدت اللوحة في أغلب مكوناتها المعنوية والحسية على مخاطبة الحواس بطريقة مباشرة، فكانت حاسة الرؤية أولى الحواس بالخطاب، فقد قدّم الشاعر لوحته في سلسلة مرئيات تثير البصر وتخاطبه، بدءاً بترامي حدود الصحراء وامِّحاء المعالم فيها، وتلوّن الطريق، ومروراً بأشكال السَّراب وحركته، وتلوّنه بلعاب الشمس، وانتهاء بالأرض القفر، وتراوحت الرؤية في اللوحة بين التحليل المزاجي للشكل من خلال تفصيل صور السَّراب وتعدّد حركاته، وبين التركيب المزجيّ في بناء شكل السَّراب، والألوان في اللوحة. وتأتي الإشارة إلى حاسة السمع في اللوحة عابرة لتوحي بأن الصدى يتردّد في جوف الصحراء لخلائها وندرة الأصوات فيها، ويتجاهل الشاعر صوت الرياح التي تمرّ مسرعة، فيقتصر حديثه على وصف حركتها. أمّا حاسة اللمس فكانت بصورة حرارة الريح، وكأن الشاعر بتركيزه على حاسة الرؤية دون غيرها يريد بناء الإحساس بتجوّف الصحراء ، استجابة لهيمنة إحساسه الداخلي بالتبدّد والفراغ الذي تولّد بداخله، وشعوره العميق بتجوّف حياته لفقدانه محبوبة أيقن أنها سراب يخذل.

وقد شكّلت مجموعة الهيئات التي استقصيناها من اللوحة مظاهر تتسم بالضخامة والسعة والعظمة في الشكل، وهي هيئات تثير الإحساس بالمهابة والخوف والقلق التي تشكّل مظاهر جمالية الروعة.

❖ **الفعل:**

مما يحسب لذي الرُّمة في تفرّده بلوحات السَّراب اعتماده على رسم الشكل الذي يوحي بالفعل، ويولّد الرموز النفسية العميقة لدلالة السَّراب، فقد يندر أن نجد عند الشعراء الأمويين وسابقيهم أن يغيب الفعل التكويني من عالم اللوحة لصالح الشكل الذي ينتج فعلاً تأثيرياً لا تكوينياً، حتى في اللوحات الشكلية المحضّة التي أعدها الشعراء الجاهليون والإسلاميون والأمويون، وتناولوا فيها وصف المرأة والحيوان والسلاح والشعاب على ما فيها من أشكال، وكانوا يقصدون بتقديمها وصف جماليات مرئياتها، لكننا نجد أن الأفعال كانت فيها أساساً تكوينياً في لوحاتهم. أمّا في لوحة السَّراب هذه، فكان الفعل محض مؤثر خارجي، ولولا الإيحاءات التي تنبض من خلف ظواهر جماليات اللوحة لبدت اللوحة تركيب هيئات جامدة صماء، إذ لا نجد فعلاً تكوينياً مباشراً متولّداً من كائنات اللوحة ينتج عوالم جديدة، وحتى فعل تكوّن السَّراب هو نتاج الشكل، ونتيجة سعة الصحراء وخلائها وحرارتها، وظهرت في اللوحة الأفعال بوصفِها مؤثرات على الصورة الآتية:

1. لسان العرب، (مادة: يهم).

❖ **الطمس:**

أدى غمر السراب المكان إلى طمس معالمه، وغياب الكائنات والآثار في جوفه، فبدت الصحراء فيه تلاشياً.

❖ **الالتهاب:**

أرجع الشاعر تكوّن الحرارة اللاهبة إلى السراب، وجعل الشمس راكدة في أوج حرارتها تنفث قيظها، فظهرت الحرارة في حال التهاب مستعر يطوف الصحراء، ويحولها إلى جذوة تنفث لهيبها.

❖ **المطاردة:**

صوّر الشاعر الريح تحرك السراب في حركات كرّ وفرّ، وكأنها تطارده في أطراف الصحراء، فيتشكّل بهيئات وأشكال متعددة جراء تلك المطاردة.

❖ **السكون:**

ظهرت الصحراء وسط السراب غارقة في سكون مطبق، فكان يسمع صدى أضعفِ صوتٍ، وقد حول السكون الصحراء إلى عالم فناء تسوده أجواء الموت والتلاشي والعدم.

❖ **الوحشة:**

ولّد السكونُ والفراغُ واتساعُ غرق الصحراء في السراب والمجهولُ وانعدامُ الرؤية مشاعرَ القلق التي استلبت الشاعر، وهو يوغل في متاهات هذا الإغلاق، وتستدعي الوحشة مشاعر الخوف من مخاطر المفازة المغلقة بالسراب.

تتصف هذه الأفعال بطابع التوالد التأثيري، وهي الطاغية في تشكيل عالم اللوحة، وقد بدت الأفعال التأثيرية أنها محرك عالم اللوحة، فبأثر اتساع الصحراء وحرارتها تراءى السَّراب، وبأثر الحرارة نصب الشاعر ناقته يغذّ السير لقطع مفازتها، وبأثر شدة الريح تحرك السَّراب، وتشكلت صوره، وكانت حركة السَّراب في اللوحة نتاجاً لتعدّد أشكاله.

لقد شكلت مكونات البنى الفكرية للوحة في الشكل والفعل تفاصيل البنى الفكرية لقيمة الروعة التي تتمثل في قوة المشهد وعظمة شكله وتكوينه الشعور بالمهابة والخوف وإثارة الإعجاب بتجلياته.

- **البناء الجمالي: (الصورة والصدى):**

يتجلّى خيال الشاعر وميزاته الفنية والجمالية بتحليل تكوّنه في نسيج متداخل متنامٍ في أبعاد عالم اللفظ والتركيب والصورة والإيقاع وسنفصل هذه المكونات على النحو الآتي:

- **جماليات البنية اللفظية الموحية بالروعة:**

ينشأ تكوين الإحساس الجمالي في اللوحة الشعرية من الطاقة التعبيرية الجمالية للغة، سواء أكانت حسية أم معنوية، إذ إن "معجمَ أيّ نصّ يمثِّل، في المقام الأول، عالمَ ذلك النّصّ، أمّا الكلمات التي يتكوَّن منها؛ فهي التي تملأ فراغ ذلك العالم، ومن كلا الجانبين تتخلَّق بنية الوجود الشعري"[1]، وحين يكون المعجم منحرفاً عن التعبير الوصفي المباشر يكتنز بطاقة إيحائية ثريّة بالجمال النابع من النص، فيتّصف المعجم بالجمالي، ويجعل عالم النّصّ جمالياً، وتجلّى ذلك في اللوحة باستعمال "ذي الرُّمة "ألفاظاً تثير الانفعال الجمالي بالسَّراب.

تستجيب الألفاظ المعبرة عن الإفراط، والمبالغة بالقوة والضخامة والمهابة، بحيوية لأحاسيس الشاعر، وتجسّد انفعاله الجمالي باتساع الصحراء وتكوّن السَّراب و"تطلق سراح المعنى"[2] إلى أعلى درجاته، وتحفّز مخيلته على ابتداع صيغ لفظية توحي بهذا السراح، وسنصنّف البنية اللفظية في اللوحة وفق معجمات جمالية، نحدد دلالاتها، ثم المجال الذي عبّرت عن جماله، ثم نبيّن صيغها التي كوّنت معياراً جمالياً للروعة، بحسب البنى المكونة للسَّراب في اللوحة.

1-تحليل النّصّ الشعري (بنية القصيدة): يوري لوتمان، تر: محمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ت)، ص: 126.

2- اللغة العليا: جان كوهن، تر: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1995، ص: 45.

1- معجم السَّراب: لم يكوّن الشاعر معجماً للسراب يسرد أسماءه وصفاته، بل بنى معجماً يرتبط بطريقة غير مباشرة بصور تشكّله في الصحراء، لذلك تميّز معجم السَّراب في اللوحة بانتمائه إلى الألفاظ التي تختص بوصف حركته وتكوينه، وهيكلته، وهو الشكل الوحيد المحدد والمجسم في اللوحة التي اتسمت بالخلاء والتلاشي وانفتاح الحدود، فقد ارتسم وجوده بحدود وهياكل، وأسهمت الحرارة والريح في تكوينه الهيكلي، وإعطاء اللوحة معالم شكل مقيد بحدود، وعنيت هذه الألفاظ بتشكيل شكله وحركته بأوصاف عامة لم تعنَ بأبعاد هندسة الشكل التفصيلية، أو تدرّج صور تكوينه وأبعادها المكانية، وغلبت على الألفاظ سمات

الحركة والتكوين، واتسمت بالدلالة على التكثير والتجديد والاستمرار، وفق غلبة دلالة الصيغة الاشتقاقية عليها، وكانت ألفاظاً بصرية محضة، فامتلكت التأثير البنيوي في بناء الإحساس بمهابة السَّراب، وروعته، كما نبين في الجدول الآتي (1):

الجدول رقم (1): معجم السَّراب

اللفظ	دلالته	مجاله	الحاسة	معيارها الجمالي
مُطَّرِد	تراكب السَّراب، وحركته	شكل السَّراب فعل السَّراب	البصر	دلالة اسم الفاعل على ديمومة الاطراد واستمراره
مَنسوجِ	حبك السَّراب	شكل السَّراب	البصر	دلالة اسم المفعول على ثبات الحبك وديمومته
حَواشِيَهُ	أطراف السَّراب	شكل السَّراب	البصر	دلالة الجمع على التكثير
لَيَّ	التواء السَّراب	شكل السَّراب	البصر	دلالة المصدر على إطلاق اللي
يَركُضُهُ	امتداد السَّراب وجريه	شكل السَّراب فعل السَّراب	البصر	دلالة الفعل المضارع على تجدد الركض واستمراره
أَزهَرَ	لون السَّراب	شكل السَّراب	البصر	دلالة الصفة على ثبوت اللون وديمومته
منتوج	لون السَّراب	شكل السَّراب	البصر	دلالة اسم المفعول على ثبات الإنتاج وديمومته
يَجري	امتداد السَّراب وتقدمه	شكل السَّراب فعل السَّراب	البصر	دلالة الفعل على تجدد الجري واستمراره
يَرتَدُّ	امتداد السراب وتراجعه	شكل السَّراب فعل السَّراب	البصر	دلالة الفعل على تجدد الارتداد واستمراره
تطرُدُهُ	اندفاع السَّراب بفعل الريح	شكل السَّراب	البصر	دلالة الفعل على تجدد الطرد واستمراره
يَهتَفُ	يبرق	شكل السَّراب	البصر	دلالة الفعل على تجدد البريق واستمراره

2 – **معجم الصحراء:** ظهرت الصحراء في اللوحة مكوناً طبيعياً للسراب، فتَشكّلَ معجمها اللفظي استجابة لبناء صورتها التكوينية، لكننا نجد أن غالبية ألفاظ معجمها تألفت من صيغ وصفية أكثر مما هي تكوينية، واتصفت بانتمائها إلى معجمين لفظيين هما:

أ . **معجم السعة:** شكّل الشاعر معجم السعة من جملة ألفاظ، كانت قسمة بين ألفاظ ذات دلالة على فعل اتساع الصحراء، وألفاظ ذات تعبير معجمي وصفي مباشر للاتساع وترامي الأبعاد وانفتاحها، وبقيت في اللوحة أسيرة بعدها المعجمي مع انحراف للمبالغة ناشئ من بنيتها الصرفية، تجعلها قادرة على التعبير عن المثال الأعلى الاصطلاحي لسعة الصحراء، وتميزت هذه الألفاظ بشيء من الخمول الشعري وخلاصها للمعنى الاصطلاحي الوصفي الجدول (2):

الجدول رقم (2): معجم الصحراء

	اللفظ	دلالته	مجاله	الحاسة	معيارها الجمالي
	مهمَهٍ	مفازة مترامية الأبعاد: السعة	شكل الصحراء	البصر	دلالة اللفظ على المثل الأعلى لسعة الصحراء
	صخب	اختلاط الصوت: سعة الصحراء:	فعل الصحراء	السمع	دلالة المصدر (صخب)على إطلاق اختلاط الصوت
	الأصداء	ترجيع الصوت: سعة الصحراء:	فعل الصحراء	السمع	دلالة الجمع على التكثير
	الرهاء	المكان الواسع: السعة	شكل الصحراء	البصر	دلالة اللفظ على المثل الأعلى لسعة الصحراء
	صحن	وسط الصحراء: السعة	شكل الصحراء	البصر	دلالة اللفظ على المثل الأعلى لسعة الصحراء
	قذف	بعيد: سعة الصحراء	شكل الصحراء	البصر	دلالة المصدر (قذف)على إطلاق البعد والسعة

ب . معجم الخلاء: تمايزت في معجم الصحراء مجموعة ألفاظ ارتبطت بالتعبير الوصفي المباشر عن الخلاء، والتجوّف الباعثين لأحاسيس الوحشة، وغلب على هذه الألفاظ الصيغ اللفظية الوصفية المعجمية التي تعبّر عن تسميات معيّنة للأرض الخلاء، فأصبحت مُثلاً للخلاء، وانحصرت هذه الألفاظ بخصوصية مخاطبتها حاسة البصر، ويتضح ذلك بالجدول الآتي الجدول (3):

الجدول رقم (3): معجم الخلاء

	اللفظ	دلالته	مجاله	الحاسة	معيارها الجمالي
	طامِس	المكان المندرس المتلاشي المعالم: الخلاء	شكل الصحراء	البصر	دلالة اسم الفاعل على ديمومة الطمس واستمراره
	مُختَلِطٍ	اختلاط لون الطريق: الخلاء	شكل الصحراء	البصر	دلالة اسم الفاعل على ديمومة الطمس واستمراره
	ديجوج	الظلمة والسواد: الخلاء	شكل الصحراء	البصر	دلالة اللفظ على المثل الأعلى للظلمة
	مَجهَل	مكان لا معالم فيه: الخلاء	شكل الصحراء	البصر	دلالة اللفظ على المثل الأعلى للخلاء
	المرت	المفازة بلا نبات: الخلاء	شكل الصحراء	البصر	دلالة اللفظ على المثل الأعلى للخلاء
	اليهماء	الفلاة التي لا يهتدي فيها: الخلاء	شكل الصحراء	البصر	دلالة اللفظ على المثل الأعلى للخلاء
	قرقر	الأرض الملساء: الخلاء	شكل الصحراء	البصر	دلالة اللفظ على المثل الأعلى للخلاء

3. معجم الحرارة: برزت صورة الحرارة في اللوحة متمّمة لصورة الصحراء سواء في تكوينها للصحراء، أم للسراب، وحمل معجمها اللفظي سمات معجم الصحراء في ارتخائها للصيغ الوصفية المباشرة القائمة على ما تعبر عنها بتسمياتها المتداولة في مجال وصف الحرارة، ولم تمتد الصيغ اللفظية إلى الكشف عن التوليد أو التدرج أو المعايرة لحال الحرارة، فاستقلت بسمتها

الوصفية الجامدة، واعتمدت نمطاً تقليدياً في مخاطبة حاسة اللمس باستثناء صورة لعاب الشمس التي تدل على الحرارة بتكونها البصري، وكوّن هذا المعجم الإحساس بالروعة بالتعبير المباشر عن شدة التهابها كما نبين في الجدول (4):

الجدول رقم (4): معجم الحرارة

	اللفظ	دلالته	مجاله	الحاسة	معيارها الجمالي
	راكد	ثبوت الحرارة	فعل الحرارة	اللمس	دلالة اسم الفاعل على ديمومة الحرارة واستمرارها
	الشمس	مصدر الحرارة	فعل الحرارة	اللمس	دلالة المثل الأعلى للحرارة على شدتها
	أَجّاجٍ	التهاب الحرارة	فعل الحرارة	اللمس	دلالة المبالغة على كثرة الالتهاب واستمراره
	الحَرّ	شدة الحرارة	فعل الحرارة	اللمس	دلالة المصدر على إطلاق الحرارة
	القَيظِيَّةِ	شدة الحرارة	فعل الحرارة	اللمس	النسبة للقيظ دالة على ثبوته
	لُعابُ	ما تراه في شدَّة الحرّ مثل نسج العنكبوتِ	فعل الحرارة شكل الحرارة	اللمس البصر	دلالة المثل الأعلى للحرارة على شدتها

4. معجم الريح: اتسم وجود الريح في اللوحة فضلاً عن تكوينه لعالم الصحراء بتوصيف الحركة، وبناء الهيكلة التي جسّمت الأشكال، وقيّدت الحدود في الفضاء الخلاء، وارتبط معجمها بتوصيف أنواع الرياح بألفاظ معجمية شاعت عند الشعراء بوصفها مُثلاً لشدة الريح وجفافها، وخاطبت مباشرة حاسة اللمس، وكونت الشعور بروعتها بتعبيرها المباشرة ويبين ذلك

الجدول رقم (5):

	اللفظ	دلالته	مجاله	الحاسة	معيارها الجمالي
	الريح	انتشار الرياح	فعل الصحراء	اللمس	دلالة المصدر على إطلاق الريح
	نَكباءُ	ريح تهب بين الصبا والشمال	فعل الصحراء	اللمس	دلالة المثل الأعلى على شدة الريح
	ظَمأى	ريحٌ حارَّة عَطْشى ليس فيها نَدًى شديدة الهبوب	فعل الصحراء	اللمس	دلالة الصفة على ثبوت الظمأ واستمراره
	الهوجِ	رياح شديدة تقتلع البيوت	فعل الصحراء	البصر اللمس	دلالة المثل الأعلى للريح الشديدة
	السمام	الريح الحارة	فعل الحرارة	اللمس	دلالة المثل الأعلى للريح الحارة

شكلّت هذه المعجمات المتنوعة أفق البنية اللفظية الجمالية للوحة، وأسهمت في بناء الشعور بروعة السراب الجمالية ومهابة تكويناته لما انطوت عليه من بنى دلالية تحمل القدرة على تعظيم الشكل، وفتح الفعل على طاقة عليا من التصاعد.

3. جماليات الصورة والصدى:

تؤسس الصورة الشعرية في النص بنية تكوينية عليا تبعث الإحساس بجمالياته، فهي تجل لجوانب من النشاط الفني فيه " الذي يهيئ لبلورة جملة المفاهيم المادية والنظرية التي تتشكّل منها عناصر الصورة التي تظهر كمرآة، يرى الناس أنفسهم

بوساطتها في الآخرين كما تتيح لهم رؤية الآخرين في أنفسهم"[1]، ويحمل التصوير الشعري آفاقاً من رؤى الشاعر، وموقفه الجمالي الذي يتّسم بالحيوية في مشاركة الآخرين تجاربهم الشعورية، ويتطلّب تجسيده موهبة متميّزة في بنائه، وجعل العمل الفني وسيلة لتكوين الإدراك الجمالي به، و"العمل الفني في جانب كبير منه خلق لمجموعة من العلاقات الصورية[2]"التي تنظّم مكوناته، وتبني الانسجام بين وحداته الموضوعية والجمالية." ولابدّ للجمال أن يقترن بالشكل، لأنّ كلّ موضوع لابدّ أن يتخذ شكلاً حتى يمكنه أن يؤثّر في نفوسنا، وأن يؤدي دوره في تشكيل أحاسيسنا[3]"، وسعى ذو الرُّمة إلى منح الصورة كينونة المثير الأهم للإحساس الجمالي بالشكل الرائع للسراب، وعلى الرغم من عنايته بتنويع أساليب التصوير في موضوع السراب، فإنه لاذ في هذه اللوحة بالصورة التقريرية التي ترسم لوحة السَّراب بهيئاته الحسية وحركاته وألوانه، واتساع الصحراء وخلائها، وتأثير الريح والشمس في تشكيلاته وتمرئيه وتلوّنه وحركته، وتخلل التصوير التقريري سلسلة صور بلاغية وشّت سياقه بسطوع أدائها الفني، وقامت على مبدأ التنظير الذي "يتميز التشبيه فيه بأنه يُدخل عنصر تقويم كمي، وتساعد المماثلة على التعبير عن تقويم نوعي[4]" وهذان التقويمان هما عماد التشبيه في التعبير عن قيمة روعة السراب، وعمل التشبيه في اللوحة على تجسيد جمالية مظاهر السَّراب بطريقتين الأولى: اعتمدت تشخيص المرئيات الجامدة بصور تفجّر الحياة فيها، ويبعث فيها نبض روعتها، وتجلى التشخيص في اللوحة بتشبيه السراب بكائن حي يجري ويرتد ويساق، أمّا الطريقة الثانية فاعتمدت مبدأ التنظير بتشبيه السَّراب بنظائر حسية تمثّل النماذج العليا لشدة الظهور وعظمة التبلور، والتحرك، وهي نماذج مرتبطة بتصورات الشاعر وتجاربه الحية في الطبيعة، وبلغ عدد هذه الصور أربع، أولها: جعل فيها السَّراب نظير ماء يجيء ويذهب يتبع بعضه بعضاً، وثانيها: صيّر التواء السراب فيها نظير التواء الستائر، وثالثها: جعله نظير الماء في تشكّله، ورابعها: صيّره نظير نسيج العنكبوت في تبلوره، ووظف الشاعر فيها طاقة التشبيه التصويرية في إثارة الخيال والتهويل بتجسيم مظاهر جمالية أشد تبلوراً وتمايزاً في التشكّل، ليجعلها في مجال الإدراك مباشرة محسوسة ماثلة بمهابة شكلها، مدهشة بتجليها، وكان من بين هذه التشبيهات " التشبيه التمثيلي الذي عمل على جعل السَّراب مثار تخيّل حسي مهيب، يحوّل جمالية التصوير إلى براهين.

وحجج جمالية، تقرع باب النفس بقوة منطقها الجمالي، فيغدو التصوير برهاناً جمالياً، حين مثّل" ذو الرُّمة" لروعة جمال طيّ الهضاب حواشي السَّراب بطيّ السّتائر بمصاريع النوافذ. فعمل التمثيل على تجسيد روعة مظهر الالتواء والاحتضان، وإكساب صورته تشكّلاً أهزّ للإحساس، وأمكن للدهشة في النفس، وأتاحت خاصية الشعر في بناء اللوحة أن يكشف هذا التجلي بميله إلى الخيال الذي يعني الارتقاء بالصورة إلى ذروة شعرية تنبض بالوعي الجمالي والشعري معاً في تجسيد حقائق روعة السراب، بخصوصية منطق الشعر الذي يكون "فعلاً للوعي حيث تكون الذات قاصدة، ويكون الشيء مقصوداً، ويكون كلاهما متضمّناً بالتبادل، وحيث تكون الذات حقيقية، ويكون الشيء حقيقياً أي صادراً حقّاً من الخارج"[5]، وتجلى ذلك بنقل إحساسه المضطرب إلى الصورة الشعرية ليسيطر عليها ويضبطها، وأوحى بذلك استعماله التشبيه الضمني، فجعل أطراف السَّراب المنسوج بالحرّ يتنازعها جانبا المفازة، منطلقاً من شدة المبالغة بالتصوير والإبانة فيها، إذ يكون المشبه في التشبيه الضمني قضية تحتاج إلى دليل وبرهان، ويستجلب المشبه به ليكون الدليل على صحة تصوره، فالشعر في جوهره "معرفة للظهور بوصفه اكتشافاً لمناطق من الكينونة ما تزال مجهولة باستدعائها وانبثاقها فينا، والقصيدة من جهة أخرى استدعاء للحياة، فهي

1. الأناسة البنيانية: كلود ليفي ستراوس، تر: حسن قبيسي، مركز الانتماء القومي، بيروت، لبنان، 1990، ص: 253.

2. مشكلة الفن: د. زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، 1977، ص: 40.

3. الإحساس بالجمال، ص: 148.

4. الصورة الأدبية: فرانسوا مورو، تر: علي نجيب إبراهيم ، دار الينابيع، دمشق، سورية ، 1995، ص: 36.

5. التناول الظاهري للأدب: روبيرت ماجيولا، تر: عبد الفتاح الديدي، مجلة فصول، مج: 1، ع: 3، القاهرة، مصر، 1981، ص: 183.

معرفة أخرى لمقاومة الملل قصد الانتصار عليه"[1]. لقد أدى التصوير بما يحوزه من قدرة على إثارة الخيال وتهويل المظاهر أبلغ السبل في بناء الإحساس بروعة السراب، وتمكين تجليات روعته فنياً.

ويأخذ تمكين الإحساس الجمالي بالروعة أوسع أمدائه بالمؤثرات الإيقاعية، لأن الصوت يطغى في إثارة الأحاسيس على ما سواه من المكونات الجمالية، فصبّ ذو الرُّمة مجمل المكونات الجمالية الفنية للسَّراب في ضفاف إيقاع موسيقي نظّمته تموجات البحر البسيط التي نغّمت معاني اللوحة مشبعة بعالمها النفسي وانفعالات الشاعر الجمالية بها، تسرح فيها الرؤى والأخيلة على أثير توقيعات صوتية، ترقرقها بسلاسة تكوينها الموسيقي، وكانت الترنيمات التي فاضت بها روح الشاعر، ورسمت لوحة السَّراب هي مزيج فني بين روح اللفظ وجسده، وصدى إيقاعي يتلاطم في أعماق أحاسيس الشاعر، فما استقرّ في حواس ذي الرُّمة الفنية أن المعنى لا يكون شعراً إلا إذا حلّق بأجنحة الخيال، وجاب آفاقاً موسيقية تردد صدى المعنى، فالشعر موسقة شفافة لخيال الصورة، وفضاء المعاني الشعري، وهذا ما ألهمه أن يتخيّر هذا الإيقاع بحاسة فنية جمالية تحسن المزج الجمالي بين تناغم أفق المعاني وجرس إيحاءات صوتية تجسّد "أدق الذبذبات وأعذب الاهتزازات يأنس الأليف فيناغيه ويحيا في أعطافه الوردية"[2] فالألفاظ كؤوس شفافة تتماوج فيها همسات الشاعر وأنّاته، فيموج اللفظ بأصوات حروفه بما تختزن من إيحاءات موسيقية بالمعنى" والشاعر الحق يدرك أبعاد اللفظة، وسحرها، وهو إذ يتخيرها يهبها من ذاته طاقة جديدة جزءاً من كيانه، وشيئاً من إحساسه، فتتحول أصوات الحروف وجرسها إلى جزء من المعنى" وإذا كان تلاؤم الحروف وجهاً من وجوه الفضيلة[3] في اللفظة المفردة، غير أنها تكتسب موسيقاها من جاراتها، ومن السياق الذي ترد فيه" شأن الجملة الموسيقية التي لا تكتسب صفاتها الإيقاعية، والنغمية إلا من النغمات المجاورة لها"[4] فقد شكلت أصوات الحروف في اللوحة الشعرية لوحة موسيقية، توحي بالمعاني، وتشفّ إيحاءاتها، فنلحظ في لوحة السَّراب تكرار أصوات حروف دون غيرها، لأنها ألصق في تعبيرها الصوتي بتوقيع العالم النفسي لجماليات معانيها، ودلالات مكونات السراب.

خاتمة:

تمكننا هذه الدراسة من القول بفرادة السراب عند ذي الرمة كماً ونوعاً وفق ما أثبتنا بالإحصاء العددي، وقد أظهرت الأسيقة الثقافية لصورة السراب عنده نأيها عن التكرار، وارتباطها بأنساق ثقافية وليدة الخبرة بالبيئة وتراثها المعرفي والشعري، وكانت مقولة السراب في صورها المختلفة يشكّل قناعاً فنياً لـ"مي" ومجالاً حيوياً لتأنيث تكوينات السراب وتشخيصه بهيئات بيئية مختلفة، تتيح انعكاس ذات الشاعر، وتجاربه، ومشاعره وأفكاره في آفاقه، وتجلّى انتماء لوحات السراب عنده جمالياً إلى قيمة الروعة بأبعادها الفكرية والفنية، فأتاحت لنا هذه الاستنتاجات تأكيد فرادة ذي الرّمة بإبداع ظاهرة السراب شعرياً.

1. ويليام ويمزات . المدخل الأنطولوجي . تر: ماهر شفيق فريد، مجلة فصول، مج: 1، ع: 3، 1981، ص: 195.

2 . الإيقاع في الشعر العربي: عبد الرحمن الوجي، دار الحصاد، دمشق، سورية،، 1983، ص: 183.

3. دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1984، ص: 46، 47.

4. قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي، ط1، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، لبنان، 1979، ص: 232.

7-المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1- الأزهري، محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، تح: عبد السلام هارون، مراجعة: محمد علي النجار، ط1، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، 1964.

2-خازم الأسدي، بشر: ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تح: مجيد طراد، ط 1، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1994.

3-ذو الرمة: ديوان ذي الرُّمة: شرح أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي صاحب الأصمعي، رواية أبي العباس ثعلب، تح: د. عبد القدوس أبو صالح، ط1، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت، لبنان، 1982.

4-ذو الرمة: ديوان ذي الرُّمة، غيلان بن عقبة، طبعة مكارتني، تح: مكارتني، مطبعة كلية كمبردج، (د. ت).

5-ذو الرمة: ديوان ذي الرُّمة، قدم له وشرحه: أحمد حسن بج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1995.

6-ابن ربيعة العامري، لبيد: شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له: د. إحسان عباس، مطبعة الكويت، 1984.

7-الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: عبد الكريم الغرباوي، مطبعة حكومة الكويت1967 .

8- الزركلي، خير الدين: الأعلام، طبعة جديدة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1980.

9- الزمخشري، جار الله محمود بن عمر: أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، لبنان، 1979.

10- الشنفرى: ديوان الشنفرى، تح: إميل بديع يعقوب، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1996.

11- الفراهيدي، الخليل بن أحمد: العين، تح: د. عبد الله درويش، مطبعة العاني، بغداد، العراق، 1967.

12- القيس: امرؤ: ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط5، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984.

13- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، (د. ت).

ثانياً: المراجع العربية:

14- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى: الموازنة بين الطائيين، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1972.

15- إبراهيم، د. زكريا: مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، 1977.

16- أحمد، د. محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1978.

17- الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني، تح: عبد الكريم الغرباوي ومحمود محمد غنيم، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1973.

18- بابتي، د. عزيزة فوال: معجم الشعراء الجاهليين، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1998.

19- بابتي، د. عزيزة فوال: معجم الشعراء المخضرمين والأمويين، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1998.

20- البغدادي، عبد القادر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، مطبعة بولاق، القاهرة، مصر، 1299هـ.

21- برجاوي، د. عبد الرؤوف: فصول في علم الجمال، ط1 ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان ،1981.

22- البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1989.

23- البكري، عبد الله بن عبد العزيز بن محمد: سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، تح: عبد العزيز الميمني، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، مصر، 1936.

24- بلوز، د. نايف: علم الجمال، ط6، منشورات جامعة دمشق، دمشق، سورية، 2002، 2003.

25- الثعالبي، أبو منصور: ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985.

26- خاطر، محمد عبد المنعم: ذو الرُّمة غيلان بن عقبة، مكتبة سماح، القاهر، مصر، (د. ت).
27- ابن خلكان، أحمد بن محمد بن إبراهيم بن أبي بكر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، مصر، 1948.
28- خليف، د. يوسف: ذو الرُّمة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1970.
29- خليل، د. أحمد محمود: في النقد الجمالي، رؤية في الشعر الجاهلي، ط1، دار الفكر، دمشق، سورية، 1996.
30- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1972.
31- الزمخشري، جار الله محمود بن عمر: المستقصى في أمثال العرب، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1987.
32- سالم، د. محمد عزيز نظمي: القيم الجمالية، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ت).
33- السامرائي، د. خالد ناجي: ذو الرُّمة – شمولية الرؤية وبراعة التصوير، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 2002.
34- سند، كيلاني حسن: ذو الرُّمة شاعر الطبيعة والحب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر، مصرة، 1973.
35- السواح، فراس: مغامرة العقل الأولى، ط9، دار العربي، دمشق، سورية، 1987.
36- الصائغ، عبد الإله: النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير، ط 1، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، اليمن، 2000.
37- الضبي، أبو العباس المفضل بن محمد: المفضليات: ط1، المطبعة الرحمانية، القاهرة، مصر، 1926.
38- ضيف، د. شوقي: التطور والتجديد في الشعر الأموي، ط8، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ت).
39- ضيف، د. شوقي: العصر الإسلامي، ط، 11، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ت).
40- ضيف، د. شوقي: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط7، دار المعارف، القاهرة مصر، 1969.
41- عبد الحكيم، شوقي: موسوعة الفولكلور، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، 1995.
42- عبد الرحمن، عفيف معجم الشعراء، من الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، ط1، دار المناهل، بيروت، لبنان، 1996.
43- العساف، د. عبد الله: دراسات جمالية نصيّة في الشعر السعودي الجديد، مؤسسة اليمامة للنشر، الرياض، السعودية، 2006.
44- العشماوي، د. محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، 1979.
45- العلايلي، عبد الله: المرجع، دار المعجم العربي، بيروت، لبنان، 1963.
46- عليمات، د. يوسف: جماليات التحليل الثقافي، الشعر الجاهلي نموذجاً، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، 2004.
47- علي، د. فاضل عبد الواحد: من سومر إلى التوراة، دار سينا للنشر، القاهرة، مصر، (د. ت).
48- الغذامي، د. عبد الله محمد: القصيدة والنص المضاد، ط1، المركز لثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994.
49- فروخ، عمر: تاريخ الأدب العربي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1956.
50- ابن قتيبة الدينوري، عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، تح: د. مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي، ط1، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، 2000.
51- القط، د. عبد القادر: في الشعر الإسلامي والأموي، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ت).
52- الكومي، د. محمد محمد: ذو الرُّمة حياته وشعره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1980.
53- الكبيسي، طراد: ذو الرُّمة دراسة ونقد، طبعة دار البصري، بغداد، العراق، 1969.
54- مرتاض، د. عبد الملك: السبع معلقات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1988.

55- المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: د. جواد علي، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان،1980.
56- الوجي، عبد الرحمن: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، سورية، 1983.
57- اليافي، د. عبد الكريم: دراسات فنية في الأدب العرب، ط1، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، 1996.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

58- داتون، ريتشارد: مقدمة للنقد الأدبي، تر: دعد طويل قنواتي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سورية، 2011.
59- سانتيانا، جورج: الإحساس بالجمال، تر: محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، (د. ت).
60- ستراوس، كلود ليفي: الأناسة البنيانية، تر: حسن قبيسي، مركز الانتماء القومي، بيروت، لبنان، 1990.
61- ستيس، ولتر: معنى الجمال، نظرية في الإستطيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000.
62- كوهن، جان: اللغة العليا، تر: د. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1995.
63- لوتمان، يوري: تحليل النّصّ الشعري (بنية القصيدة)، تر: محمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د. ت).
64- مورو، فرانسوا: الصورة الأدبية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، سورية ، 1995.

رابعاً: الرسائل الجامعية:

65- الخولاني، ثاير: ذوالرُّمة في معايير النقد القديم والحديث، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، بغداد، العراق، 2004.
66- زغريت، خالد: جماليات تأثير اللون في شعر الأغربة الجاهليين، رسالة ماجستير، جامعة البعث، حمص، سورية، 2005.
67- عبد الواحد، عهود: الصورة الشعرية عند ذي الرُّمة، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بغداد، بغداد، العراق، 1991.
68- عودة، خليل: الصورة الفنية في شعر ذي الرُّمة، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، القاهرة، مصر، 1978.

خامساً: المجلات والدوريات:

69- أحمد، عزت السيد: مقومات الجمال عند الجاحظ، مجلة التراث العربي، ع: 61، السنة: 16، تشرين الأول، دمشق، سورية، 1995.
70- دوابشة، محمد: بائية ذي الرُّمة بين القدماء والمحدثين، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، مج: 18، ع: 1، نابلس، فلسطين، 2004.
71- أبو سويلم، د. أنور: النخلة في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مج: 6، ع: 2، مؤتة، الأردن، 1991.
72- ما جيولا، روبيرت: التناول الظاهري للأدب، تر: عبد الفتاح الديدي، مجلة فصول، مج: 1، ع: 3، القاهرة، مصر، 1981.