



شواهد النشر

١. أن لا يزيد حجم البحث عن (٢٥) صفحة (٧٥٠٠) سبعة آلاف وخمسمائة كلمة .
٢. أن لا يكون سبق نشره ، أو أرسل لمجلة أخرى ، وأن يرفق الباحث إقراراً خطياً بذلك .
٣. أن يراعى في البحث ما يلي :
 - الأخذ بالأصول العلمية إحاطة ، واستقصاء ، وخطوات بحث ، والحرص على التوثيق وحسن استخدام المصادر والمراجع .
 - كتابة البحث بلغة سليمة ، والعناية بما يلحق به من خصوصيات الضبط ، أو الرسم ، أو الأشكال .
 - تدوين التعليقات والحواشي والمصادر والمراجع في آخر البحث .
 - يرفق بالبحث ملخص في حدود (٢٠٠) كلمة باللغة التي كتب بها ، وآخر باللغة الثانية التي تعنى بها المجلة .
٤. يبلغ الباحث بنتيجة التحكيم خلال ثلاثة أشهر من تاريخ وصول البحث للمجلة ، وبموعد النشر إن أجاز البحث من قبل المحكمين .
٥. يزود الباحث هيئة التحرير بثلاث نسخ من بحثه مكتوبة على الآلة الكاتبة .
٦. يزود الباحث بنسخة واحدة من العدد الذي نشر فيه بحثه ، وبعشرين فصلة (مستلة) من بحثه .
٧. تخضع البحوث للتحكيم من قبل أساتذة مختصين في الجامعات ومراكز البحوث .

الطباعة



المؤسسة العربية للدراسات والنشر
تصميم الغلاف
أ. د. عليّة عبد الهادي / م. خالد طرزي
الإخراج الداخلي والإشراف الفني
التنضيد الضوئي
أزمنا للنشر والتوزيع / عمان

ترتيب المواد يخضع لاعتبارات فنية ، ولا علاقة له بأي اعتبار آخر

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



مجلة علمية محكمة تصدر عن جامعة البنات الأردنية الأهلية

جمادى الأولى ١٤١٧هـ / أيلول ١٩٩٦ م

المجلد ١ / العدد ١

هيئة التحرير

رئيس التحرير
أ. د. فهمي جدعان

أمين التحرير
أ. د. محمد حور

أ. د. خالد أمين عبد الله
أ. د. نزار الرئيس
أ. د. توفيق عرفات
أ. د. عليّة عبد الهادي
د. علي حجاج

كل ما ورد في هذا العدد من مجلة « البصائر » يعبر عن وجهات نظر الكتّاب أنفسهم ، ولا يعبر بالضرورة عن وجهات نظر هيئة التحرير ، أو سياسة جامعة البنات الأردنية الأهلية

المراسلات باسم رئيس التحرير
مجلة البصائر
جامعة البناات الأردنية الأهلية
ص. ب. (٩٦١٣٤٣)
عمّان (١١١٩٦) - الأردن



الاشترك السنوي في المجلة

١. الأردن :

أ. للأفراد : (٥) خمسة دنانير أردنية

ب. للمؤسسات (١٠) عشرة دنانير أردنية

٢. الخارج :

أ. للأفراد : (١٠) عشرة دولارات أميركية

ب. للمؤسسات (٢٠) عشرون دولاراً أميركياً

٧	رئيس التحرير	◆ هذه المجلة
٩	د . فايز عارف القرعان	◆ الصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص « دراسة في المنبع الحسي والعقلي »
٣٧	د . سهام أبو عيطة	◆ واقع الإرشاد في مدارس التعليم الأساسي والثانوي ومتطلبات تطويره في الأردن
٦٩	د . بلال الجيوسي	◆ مفهوم « ثقافة الطفل » بين أحبولة الكلمة ووهم الشمولية
٨٩	د . سهيلة أبو السميد	◆ تقويم النشاطات التعليمية في المناهج والكتب المدرسية الحديثة
١١٩	د . صادق الحسني	◆ دراسة متقدمة في المراجعة « نحو إطار للمراجعة الاجتماعية »
١٦٧	د . صالح أبو اصبع	◆ التخطيط في المؤسسات الإعلامية
٢٠٧	د . تيسير أبو عرجة	◆ الصحافة الأردنية المعاصرة « دراسة في نشأتها وتطورها »

الفهرس الإنجليزى

7	N. R. El-Rayyes	◆ Novel Synthetic Applications of The Stobbe Condensation; A review
45	Ali H.S. Hajjaj	◆ Perspectives : Sociolinguistics and TESOL



هذه
المجلة

أدركت جامعة البنات الأردنية الأهلية في نهاية العام الجامعي ٩٥-٩٦ غايتها الأولى ، إذ استكملت جملة الوجوه المجسّدة لمرحلة التأسيس ، وودعت فوجها الأول من طالبات كلية الصيدلة ، وفوجها الثاني من طالبات الكليات الأخرى ، وشرعت في تشكيل مرحلة التعزيز والتطوير . وقد كان من الطبيعي أن يتجه التفكير ، من أجل تعزيز المرحلة الجديدة ، إلى إصدار مجلة علمية محكمة ، تعنى بنشر الإنتاج العلمي الرفيع لأعضاء هيئة التدريس والباحثين في الجامعة نفسها ، وفي مختلف الجامعات ومراكز البحوث المحلية والخارجية . فجاءت مجلة البصائر لتعبّر عن هذا الهدف وذلك التطلّع .

لقد كانت استجابة العلماء والباحثين للدعوة التي وجهت إليهم من أجل المشاركة في بحوث هذه المجلة استجابة غنية جداً . فقد وصل إلى هيئة التحرير أعداد وفيرة من البحوث التي تمّ تقييمها جميعاً حسب الأصول العلمية المتبعة . وكانت أوائل البحوث التي استوفت شروط النشر هي هذه التي يشتمل عليها هذا العدد الأول من المجلة . والأمل يحدونا في أن تحمل المجلدات والأعداد التالية ما من شأنه أن يغني بحوثنا العلمية ، في شتى حقول البحث الأساسية والإنسانية والاجتماعية والتطبيقية ، بحيث تكون البصائر رافداً غنياً حقيقياً للمنشورات الأكاديمية الرصينة التي تصدر عن الجامعات ومراكز البحث في الأردن وفي الخارج .

إننا نتطلع إلى مساهمة علمائنا وباحثينا في تغذية هذه المجلة ببحوثهم ومراجعاتهم . كما أننا نأمل في أن تساعدنا ملاحظاتهم الثمينة في توجيهها الوجهة المثلى وفي وضعها على الطريق الصحيح .

وتظل غايتنا القصوى أن يحمل ظهور هذه المجلة إلى النور الفائدة والجدوى الحقيقيتين ، وأن يكون النفع بها عظيماً ، وأن تحظى برعاية العلماء والباحثين واهتمامهم وحرصهم ، وأن يكون إسهام جامعة البنات الأردنية الأهلية ، بإصدارها ، مما يدخل في دائرة الإسهام الحقيقي في رفع شأن التعليم العالي والبحث العلمي في الأردن وفي العالم الخارجي بأسره .

والله من وراء القصد وهو الموفق للسداد .

رئيس التحرير

الصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص « دراسة في المنبع الجسدي والعقلي »

د. فايز عارف الفرعان

قسم اللغة العربية / جامعة اليرموك

ملخص

تناول هذه الدراسة المثيرات الإدراكية التي تشكّلت منها عناصر الصورة الشعرية في شعر عبيد . وهي تهدف إلى الكشف عن أي المثيرات التي يهتم بها أكثر من غيرها ، وعن كيفية استخدامه لها . فوجدت أنه يستخدم كل المثيرات الإدراكية سواء كانت العقلية منها أم الحسية ، ولذلك وجدت أن صورته الشعرية تنقسم قسمين : الصورة العقلية . والصورة الحسية وهي كثيرة التكرار في شعره .

ووجدت أن الصورة الحسية تشكّلت من خمسة أنواع جاءت بمعدلات تكرارية مختلفة كان أكثرها تكرار الصورة البصرية ، فالذوقية ، فاللمسية ، فالسمعية ، فالشمية على التوالي .

وقد جاءت الصورة البصرية بمثيرات مختلفة كانت على التوالي : المثير الحركي ، فالهيئة ، فاللون ، فالضوء . وأما الصورة الذوقية ، فجمعت مثير الطعام والشراب . وأما اللمسية ، فقد استخدمت مثير الحرارة والنعومة والبرودة على التوالي . وأما السمعية ، فأخذت من الصوت الإنساني والحيواني . وأما الشمية ، فقد استقت تكوينها من المسك والزعفران .

The Poetic Image in Abeced Ibn al-Abras's Poetry (A Study in the Sensitive and Rational Origin)

Dr. Fayez Al-Quraan

Arabic Department / Yarmouk University

Abstract

This article studies sensitive motives that constitute the poetic image, and it aims to show that motivations of the image are the most important in the poem. Sensitive and rational motivations are used in his poems.

It found that his poetic image is of two parts, first rational image and sensitive image and this is repetitive in his poetry.

The sensitive image is seen of five types; vision, taste, touch, hearing and smell .

The visional image presents different motivations : movement, status, colours and light. The taste image presents the motives of eating and drinking. The touch image uses heat and cold. The hearing image takes the form of human and animal voice. The smelling image concentrates on saffron and misk.

إن البحث في الصورة الشعرية يأخذ وجوهاً متعددة ومختلفة تتراوح بين دراسة مفهومها وأسلوبها البنائي وأنماطها ومجالاتها وغير ذلك . وقد ارتأيت أن تكون دراستي في هذا البحث معنية بالبحث عن المنابع والمؤثرات التي تشكل عناصر الصورة وتجمعها في بنية أسلوبية واحدة^(١)؛ لما لهذا الجانب من أهمية تشير إلى الكشف عن خصوصية الشاعر وتميزه عن غيره من الشعراء ، والواقع أن ثمة دراسات متعددة اهتمت بهذا الجانب^(٢) ورأيت أن تكون محاولتي هذه في شعرنا القديم ممثلاً في شعر عبيد بن الأبرص ؛ لأنه يعد من أوائل شعراء الجاهلية الذين وصلت أشعارهم إلينا^(٣) ، فشعره يمثل أوليات التجربة الشعرية . ولا شك في أن دراستها تعطينا تصوراً خاصاً عن كيفية التشكيل البنائي للصورة الشعرية العربية الأولى ، فهي تمثل مهد التصوير في الشعر العربي القديم الذي وصل إلينا على الأقل .

ولعل من المستحسن قبل الشروع في الحديث عن موضوع الدراسة أن أحدّد مفهوم الصورة الذي اعتمده ليكون واضحاً عند التطبيق ؛ ذلك لأن النقاد قد اختلفوا في مفهومها وتحديد ملامحها^(٤) . إن فهمي لها نابع من مفهومي للعملية الشعرية نفسها أو للتجربة الشعرية ، فالشعر ما هو إلا تجربة ذاتية للمبدع تجسّدت في اللغة ، هذه اللغة التي تعدّ قالباً يحتوي على العملية الإبداعية ، فهي قالب حتمي لا بدّ منه في العملية الشعرية باعتبارها جنساً أدبياً ، يقول الدكتور ريمون طحان : « وما اللغة إلا الظاهرة الشكلية الوحيدة التي تتيح لنا أن نتعرّف على الأدب الذي لا يتحقق إلا بها وفيها »^(٥) . ولكن هذه اللغة سطحية الدلالة والوظيفة إذا ما نظرنا إليها على أنها تركيب نحوي للأدب وأنها وعاء لاحتواء المعنى حسب ؛ لأن إدراكها حينئذ يقتصر على إدراك صلاتها المعجمية وأحكامها النحوية الجامدة ، فلا تشكل لغة متميّزة عن اللغة المعجمية المحكية المألوفة والعلمية ، لذا علينا أن ننظر إلى أن اللفظة أو التركيب تنبع من قوى موضوعية تخضع للتجربة الأدبية ، بحيث لا تستطيع اللغة العادية إنتاجها ، يقول لاسل ابركرومي : « إن في العبارة الأدبية معنى أكثر مما تشتمل عليه ألفاظها المرتبة المنسقة . وإنما تختلف لغة الأدب عن اللغة المألوفة باشتغالها على قوى يبثها فيها المؤلف عن دراية وعمد إلى جانب قوة الكلام الصحيح . وهذه القوى لا تعتمد في الكلام العادي إلا عفواً »^(٦) . ذلك لأن هذه الألفاظ والتركيب تتشكل في البنية الشعرية من خلال التجربة الذاتية للشاعر التي يظهر فيها الجانب الشعوري والانفعالي ، وبالتالي لا بدّ من أن تكون هذه الألفاظ اللغوية قد امتزجت بالانفعال وتشكّلت على وفقها ، مما يجعلها لغة تختلف عن اللغة العلمية خارج الأدب أو الشعر ، ولا شك في أن امتزاج اللغة بالانفعال والشعور الذي يسيطر على المبدع في تجربته الشعرية يجعل اللغة الشعرية لغة تقوم على

الدلالة الإيحائية لا على الدلالة المعجمية أو المنطقية الإشارية ، مما يجعلنا ندرك أن هذه اللغة تولد المعاني والدلالات نتيجة الترابطات الداخلية في التجربة الشعرية ، لذلك يقول الدكتور عبدالقادر الرباعي : « من هنا كانت لغة البناء الشعري وستبقى لغة الخيال والانفعال والعلاقات الداخلية الموحية »^(٧) . فالمعاني الشعرية والدلالات ، إذن ، هي ناتج طبيعي للغة الشعرية المتميزة ، لذا يقول جاكوب كورك : « إن اللغة الشعرية نابضة بالحياة دوماً بطبقة فوق طبقة من المعاني المضافة والتألف الطبيعي »^(٨) . غير أن هذه اللغة لا تستطيع أن تنقل الإيحاء الوظيفي والانفعالي إلا من خلال أطر تركيبية مختلفة لا من خلال المفردة اللغوية وحدها ، فمن هذه الأطر الصورة الشعرية التي تتميز عن غيرها مما يتشكل في اللغة الشعرية في نقل الإحساس الشعري والتأثير في المتلقي ، لذا يقول الدكتور محمد غنيمي هلال عن الصورة الشعرية في معرض حديثه عن المفارقة بينها وبين كلمات اللغة ومعجميتها : « وقد تقصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عنها إذ إن الصورة الشعرية وما تتضمنه من إيحاء أقوى تعبيراً وتأثيراً »^(٩) . فارتباط الصورة باللغة الشعرية يجعلنا لا نفصل بينهما ؛ لأن اللغة بشكل عام هي القاعدة الرئيسة لتشكيل الشعري في النص ومن ضمنه الصورة ، يقول الدكتور سمير علي الدليمي : « وتظل اللغة والألفاظ والأصوات هي المشترك العام لكل ما هو إنساني وغير إنساني ، ومن هنا تظل العلاقة البنائية بينها وبين الصورة الشعرية باعتبارها مادة لها أو وسطاً تظل العلاقة بينهما علاقة وجود وحياء تقوم بالدور البنائي الكامل في الصورة الشعرية »^(١٠) ، من هذا المنطلق لا بد لنا من أن نفهم الصورة ، فهي صورة تتشكل باللغة الشعرية ضمن أطر تركيبية خاصة تتشكل من خلالها صورة فنية معبرة عن التجربة الشعرية ، وقد وصف هذه الأطر الدكتور عبدالقادر الرباعي في حديثه عن مفهوم الصورة الفنية ، يقول : « أما المجال التفصيلي له فيجعل الصورة تركيبية عقلية تحدث بالتناسب أو بالمقارنة بين عنصرين هما في أحيان كثيرة ، عنصر ظاهري وآخر باطني »^(١١) . ويبدو لي أن الأهمية لهذين الطرفين تنبع من كونهما يمثلان بعداً شعورياً مهما تباعدا أو تقاربا كما يقول الدكتور عز الدين اسماعيل : « ففي الصورة الشعرية تجتمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد ، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد »^(١٢) . فالصورة تقوم على طرفين يتكوران في المستوى المكتوب أو في المستويين المكتوب والذهني أي الذي يدركه المتلقي ، وعلى هذا التصور يمكن أن نحدد الصورة الشعرية بتصنيفات هي الوسائل البلاغية التي تتوفر في علم البيان ، وقد أشار إلى مثل هذا التصنيف سي . دي . لويس في قوله : « إنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات ، إن الوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن تخلق صورة ، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض ، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئاً أكثر من انعكاس

متقن للحقيقة الخارجية . إن كل صورة شعرية ، لذلك هي إلى حدّ ما مجازية « (١٣) . فالصورة الشعرية ، إذن ، تتشكّل من الوسائل البلاغية الآتية : المجاز والتشبيه والوصف ، وقد أضاف النقاد إلى هذا المفهوم الكناية (١٤) .

إن ما تقدّم من تصوّر للعملية الشعرية بشكل عام ومفهوم الصورة الشعرية بشكل خاص يشكّل لديّ مفهوماً للصورة الشعرية . والواقع أنني أهتم هنا بالجانب البلاغي في تشكيلها ، فاقصر في حديثي على أربع وسائل هي الكناية والمجاز والتشبيه والاستعارة ، لما لها من خصائص يمكن أن تخضع للمقياس البلاغي ، وهذا ما دعاني لأن أدع الوصف دون معالجة في شعر عبيد ؛ لأنني أتصوّر أنه لا يخضع لمقياس بلاغي أو للتناول البلاغي الذي هو هدف هذه الدراسة .

إن الصورة الشعرية في محاولتها نقل التجربة باعتبارها خلقاً فنياً جديداً للواقع من خلال اعتمادها على دالات بنائية تقوم على التناسب والتقارب فيما بينها تستمد وجودها من موضوعات حياتية يعايشها المبدع ويجسّد تجربته من خلالها . فيتصل بها من مستويات إدراكية مختلفة تعتمد على الإدراكين الحسي والعقلي . ولعل الإدراك الأول هو الذي يسيطر على مجريات التصوير الفني أو الشعري لدى الشعراء عند نقلهم لتجاربهم الذاتية . وإن لم يكن هذا الجانب غاية التصوير ومطلبه ، لذا يقول الدكتور محمد حسن عبدالله : « إن الطابع الحسي للصورة مبدأ أساسي ، ولكنه ليس جوهر الصورة ، بعبارة أخرى ، وإن اللجوء إلى التعبير الحسي وسيلة من وسائل تأثير الصورة » (١٥) . فإذا كانت الحسية هي الوسيلة الأولى في التصوير فإن الجانب العقلي يشكّل وسيلة أخرى من وسائل التأثير الصوري ، غير أن هذه الوسيلة قد تعتمد على الوسيلة الأولى أو تبدو في ثناياها ، لذا قال سي . دي . لويس : « وأعتقد أن من الممكن الجدال بأن كل صورة حتى أكثرها عاطفية أو عقلية فيها بعض الأثر الحسي » (١٦) . فالمستوى العقلي في الصورة الشعرية لا بدّ من النظر فيه عند تناولنا لمنابع الصورة ومعالجته حتى نرى كيفية تشكيل هذه المنابع في التجربة الشعرية ؛ لأن الصلات القائمة بين المستويين صلات متينة وقوية ، من هنا كان لا بدّ من أن نتحدّث عن المنابع الأساسية التي تشكّلت من خلالها الوسائل البلاغية في الصورة الشعرية لدى عبيد . والواقع أن البلاغة العربية قد أشارت إلى الجانبين الحسي والعقلي في تناولها للتشبيه والاستعارة (١٧) .

ومن استقرائي لصور عبيد وجدت أنها تستفيد من الجانبين الحسي والعقلي وقد فاقت الصورة الحسية الصورة العقلية في الاستخدام إذ بلغت الأولى ثلاثمائة وستاً وستين صورة في

حين لم تبلغ الثانية سوى إحدى وثلاثين صورة ، لعلنا نلاحظ من هذا المجموع أن الصورة العقلية لا تكاد تشكّل ظاهرة أسلوبية بالقياس إلى الصورة الحسيّة إلاّ أنها تبقى تمثل دوراً وملحاً أسلوبياً في شعره ؛ لذا لا بدّ من أن نعرض لصورها لندرک كيفية تشكيلها في المنبع العقلي .

الصورة العقلية :

إن الصورة لديه نجدها أحياناً تجمع طرفين نابعين من المستوى العقلي ؛ أو تجمع طرفاً حسيّاً وآخر عقليّاً ، فمثال الطرفين العقلين قوله :

وقد علا لمتي شيبٌ فودّعني منه الغواني وداع الصارم القالي (١٨)

إن الصورة الماثلة في هذا البيت تشكّلت من خلال بنية التشبيه التي اعتمدت طرفين الأول (فودّعني منه الغواني) والطرف الثاني (وداع الصارم القالي) إن المنبع الأساسي لإدراك لحظة الوداع التي يتحدّث عنها الشاعر ، هنا ، هو المستوى العقلي الذي يلتقط إدراكه من الشعور الإنساني إزاء حدث الوداع ، ولذلك جاء الطرفان من منبع عقلي شعوري واحد ، ولعل ما يسوغ استخدام مثل هذا الأسلوب التصويري في المنبع الصوري هو طبيعة التجربة التي يعيشها الشاعر ، ذلك أن لحظة الوداع يتم إدراكها في الحسّ الباطني ؛ أي في العقل والشعور ، وهي تتصل في الوقت نفسه بالجانب الحسي ، ذلك أن الطرف الأول قد ربط دال الوداع بدال الغواني ، أي بالغواني وما يمثله من تجربة حياتية تتصل بالجانب الحسيّ لدى الشاعر (الإنسان) ، فالغانية جميلة لعوب يدركها الإنسان بحواسه هذه الحواس التي تتراسل مع العقل لتكوّن فكرة خاصة تنعكس على حدث الوداع فيكتسب صفة عقلية تستمد تكوينها من الجانب الحسي في الوقت نفسه . وقد جاء الطرف الثاني مشكلاً كالطرف الأول ، أي أن إدراك الوداع تحقّق في عقل المبدع من جهة الحسّ (بالصارم القالي) ذلك أن هذا الصارم الذي يقطع الوصل والذي يحمل البغض تتكوّن له صورة حسيّة مختلفة تتصل بالجانب الشعوري الذي يتصل بالعقل ، فهو يصنع حركة عزوف عن الصلة بالشاعر ، ويكوّن ردّ فعل شعوري وعقلي عنده أيضاً . وتنتهي الصورة ، هنا ، باستخدام المنبع العقلي ، أي تأسيس التجربة الذاتية التي تكشف عن موقف شعوري خاص بالشاعر من موضوعه الذي يطرحه وهو الشيب وكبر السن في قوله (وقد علا لمتي شيب) إن مثل هذا التأسيس على المنبع العقلي يؤدي إلى الكشف عن الشعور الإنساني الذي يسيطر على الشاعر ، وتكاد جميع الصور العقلية التي يطرحها عبيد تأخذ هذه الصفة الأسلوبية (١٩) .

وأما مثال الطرفين الحسيّ والعقلي ، فقوله :

حتى سقيناهم بكأس مُرة فيها المُثْمَلُ ناقعاً فليشربوا (٢٠)

إن الصورة ، هنا ، تتشكل من بنية الكناية التي يمثلها البيت كاملاً ، ولعلنا ندرك أن الكناية ، هنا ، ترسم صورة متكاملة من خلال طرفيها المتمثلين في المستوى المكتوب بما فيه من دالات ، والمستوى الذهني أي المراد ، ذلك أن المستوى الأول يرصد دالات حسية هي (سقيناهم) و (بكأس) و (مرّة) و (المثل) وأما المستوى المراد بهذه الدالات فهو (المنية) التي كانت ناتجاً طبيعياً لما يحدث من شرب كأس السم الناقع ، فالسقاية هنا ما هي إلا كشف عن ممارسة السم في الجسد الإنساني ، هذه الممارسة التي تحيل الجسد من طبيعته التي تتكوّن من اللحم والأحراق والعظم إلى الاستشعار بمرارة الموت . ويبدو أن هذا التحويل تعبير عن المنية نفسها التي يشربها المخاطبون من الكأس . ولا شك في أن إدراك المنية يتم بوساطة العقل لا بوساطة الحس ، ومن المهم أن نلاحظ في هذا التشكيل لمنابع الصورة أن الشاعر يحاول أن يجمع الإدراكين معاً في صورة واحدة لتبدو صورة فاعلة يلتحم طرفاها لإعطاء معنى خاص للتجربة الذاتية ، فيتواصل الحسّ بالعقل ، وكأنما الحس هو الذي يؤسس للإدراك العقلي في تشكيل مثل هذه الصورة لدى عبيد . والواقع أن نسبة عالية من الصور العقلية التي تبدأ بالحس وتنتهي بالعقل قد شكّلت على هذا النحو من الأسلوب عنده (٢١) .

الصورة الحسية :

وإذا ما انتقلنا إلى الصورة الحسية فإننا نجد أنها قد شكّلت تشكيلات متميزة في صياغة عبيد الشعرية ، وقد تمثّلت فيها جميع الحواس ، ولكن بمعدّلات تكرارية مختلفة . ويمكننا أن نلاحظ هذا التفاوت من الجدول الآتي :

النسبة المئوية	مجموع صورها	نوع الحاسة
٪٧٦٫٧٨	٢٨١	البصرية
٪٨٫١٩	٠٣٠	الذوقية
٪٧٫٦٥	٠٢٨	اللمسية
٪٦٫٠١	٠٢٢	السمعية
٪١٫٣٧	٠٠٥	الشمية
٪١٫٠٠	٣٦٦	المجموع العام

نلاحظ أن الصورة البصرية قد أخذت أعلى نسبة من المجموع الكلي ، في حين تدنت نسب الصور الأخرى ، غير أن ثمة تقارباً في النسبة بين الصور الذوقية واللمسية والسمعية إذ لم

يكن هذا الفارق إلا بمقدار ضئيل ، في حين انخفضت نسبة الصور الشمية ، ولعل هذا التفاوت في النسبة بين الصور نابع من عدد من الأمور ، أهمها :

أولاً إن تفوق الصورة البصرية نابع من حاسة البصر تتلقى مثيرات حياتية متعددة تتراوح بين الحركة واللون والضوء والشكل والهيئة وغير ذلك . وهذه المثيرات تشكل منبعاً عاماً للصورة الحسية في الإبداع الفني بشكل عام والإبداع الشعري بشكل خاص . ولعل هذا ما دعاسي . دي . لويس لأن يلاحظ أن الصورة المرئية أو البصرية هي التي تشكل أساس الصور يقول : « إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية ، وكثيراً من الصور التي تبدو غير حسية ، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها ، ولكن من الواضح أن الصورة يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر » (٢٢) .

ثانياً إن المرحلة الشعرية (العصر الشعري) هي التي تطبع الصورة الشعرية بطابعها الحسي أو العقلي ، بحيث تنتقي من الجانب الحسي ما يتوافق وعقلية أصحاب هذه المرحلة ، وذلك أن الطابع العقلي لا بد من أن يتدخل في الصورة الشعرية فيشكلها تشكيلاً خاصاً متوافقاً معه ، ولعل وقفة مع إحصائية للدكتور عبدالقادر الرباعي للصورة عند زهير بن أبي سلمى تكشف عن هذا التوجه ، ذلك أنه أحصى الصور الحسية وكان ترتيبها متماثلاً مع ترتيب صور عبيد إذ أخذت الصورة البصرية نسبة عالية وجاءت بعدها الصورة الذوقية فاللمسية فالسمعية على الترتيب بنسب متفاوتة ، ولكنها متقاربة جداً ، في حين جاءت الصورة الشمية آخر هذه الصور (٢٣) . فالتماثل هنا نابع ، إذن ، من تشابه العقلية بين الشاعرين .

ثالثاً لعل ذاتية الشاعر أيضاً هي التي تحقق الاختيار الصوري للصورة الحسية فتكثر من الجانب الذي تراه مناسباً فتلتحم به مكونة صورة فنية معبرة عن التجربة الذاتية ، لأن الصورة أولاً وأخيراً نابعة من ذات الشاعر ونفسيته ، وقد أشار إلى هذا الدكتور إحسان عباس في قوله : « إن الصورة تعبر عن نفسية الشاعر وأنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام » (٢٤) . فالصورة تتشكل من مخزون الذات الشاعرة فتبدو في شعره ممثلة للجانب النفسي ؛ لأنها كما يقول صاحبنا نظرية الأدب : « إعادة إنتاج عقلية . ذكرى ، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة ، ليست بالضرورة بصرية » (٢٥) . ولا شك في أن هذه الذات الشاعرة ، عادة ما ، تتشكل داخل العقلية التي يتصف بها صاحبها ، مما يجعل الصورة نابعة من هذا التمازج بين الذات والعقل ، ولذلك يأتي

اهتمام الشاعر بالصورة الحسيّة وترتيب منابعها منسجماً مع السياق العام للمرحلة الشعرية أو المرحلة التصويرية التي يتصف بها عصر من العصور كالعصر الجاهلي . ولكن ما يقوم به المبدع نفسه في الصورة هو أنه يشكّلها تشكيلاً خاصاً به ، بحيث تميّزه كنمط أسلوبى عن غيره ؛ بمعنى أن حيثيات الصورة وإيحاءاتها هي التي تميّز الشاعر عن غيره .

وانطلاقاً مما تقدّم لا بدّ لنا من أن نحاول استكشاف الأسلوب التصويرى الذي شكّل المنابع الحسيّة لدى عبيد ، فنبداً بالصورة البصرية التي فاقت غيرها من الصور لتتعرف المثيرات البصرية التي تفاعل معها الشاعر في صوره أكثر من غيرها من المثيرات الأخرى .

الصورة البصرية :

إن الصورة البصرية التي تُستمدّ من المثير الحركى شكّلت أعلى نسبة في معدلات التكرار ، ويبدو أن الشاعر قد أفاد من أبعاد هذا المثير على جميع المستويات الأفقية والعمودية والموضعية . ولكنه يبدي اهتماماً واضحاً في استخدام المستوى الأفقى ، ثم يأتي بعده المستوى العمودى فالمستوى الموضعي . والواقع أن نسبة المستويين الأخيرين قد تدنّت عن الأول كثيراً . وما يهمنا ، هنا ، هو كيفية تشكيل هذه المستويات ، والجانب الذي أفاد الشاعر منه في كل منها ، والموضوعات التي ارتبطت بكل منها .

إن المستوى الأفقى يتشكّل عادة في اتجاهات مختلفة عن البعد المكاني شأنه شأن مستويات الحركة جميعها ، ويبدو أن عبيداً قد أفاد من ثلاثة أبعاد حركية أفقية ، هي : الأمام ، والاتجاهات غير المحددة ، والخلف . وكان جلّ تركيزه على الاتجاه الأول (الأمام) فشكّل من خلاله حركة تقدّمية تتجه من نقطة مكانية ما باتجاه الأمام ، ومن الطريف أنه يثير هذا الاتجاه في موضوعين يبدوان متلازمين في صياغته الشعرية ، كما في قوله :

أنى اهتديت لركب طال سيرهم فى سبب بين دكداك وأعقاد
يكلّفون سُراها كلَّ يَعمَلَة مثل المهاة إذا ما احتشها الحادي (٢٦)

إن ما يجسّد مثير الحركة في هذين البيتين هو المجاز (طال سيرهم) وبنية التشبية في البيت الثاني . فالمجاز يشير إلى أن المرتحلين قد ساروا مبتعدين عن مكان ما كانوا قد ارتحلوا عنه ، إن هذا

يكشف أن الحركة تقدّمية تتجه إلى الأمام بالنسبة للمكان ، ثم تأتي الصورة الثانية لتزيد الصورة الأولى فعالية ونشاطاً من خلال المثير الحركي الذي يوحى بالسرعة ، ذلك أن الناقة هي التي تقطع المكان متقدّمة باتجاه الهدف الذي تسعى للوصول إليه ويحتثها في تقدّمها الحادي . ويبدو أن هذه الحركة التقدّمية التي تشكّل الصورة الشعرية في الرحلة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموضوعات الموت الذي يستشعره عبید دائماً ، وهو الموضوع الثاني من الموضوعات التي تتشكّل على هذا المستوى ، وذلك أنه يقول في القصيدة نفسها بعد البيتين السابقين :

أبلغ أبا كـربٍ عني وأسرته قولاً سيذهب غوراً بعد إنجاد
يا عمرو ما راح من قوم ولا ابتكروا إلا وللموت في آثارهم حادي (٢٧)

إن الصورة الاستعارية (وللموت في آثارهم حادي) تستمد في تشكيلها من مثير الحركة الأفقية التي ظهرت في الصورة السابقة المرتبطة بالرحلة ، وذلك أن الموت رحلة تقدّمية يسير إليها الإنسان ، ويستحث الحادي ركبها تماماً كما في موضوع الرحلة ، والواقع أن عبیداً يلح على هذه الحركة التقدّمية في موضوع الموت والحزن (٢٨) تماماً كما كان يلح عليها في الرحلة على الناقة أو الارتحال على الفرس والابتعاد عن المكان (٢٩) .

وأما البعد الثاني الذي يتشكّل في مستوى أفقي باتجاهات غير محددة ، فهو يظهر في ثلاث حركات ، هي :

الأولى- الحركة غير المحددة التي لا تتحدّد باتجاه معيّن ولا تكتسب صفة خاصة ، كما في قوله :

سائل بنا حُجْرَ بن أم قطام إذ ظلّت به السمر النواهلُ تلعبُ (٣٠)

إن الصورة الاستعارية (ظلّت به السمر النواهل تلعب) تظهر عنصراً حركياً في الدال الفعلي (تلعب) ، ولكنه دال لا يظهر اتجاهاً حركياً معيّنًا ؛ لأن اللعب لا يتحدّد باتجاه ، ولكنه دال حركي فاعل في الوقت نفسه .

الثانية- الحركة التارجحية التي لا تظهر مساراً مستقيماً وإنما تراوح اتجاهها لتشكّل مساراً غير ثابت في اتجاهه كما في قوله يصف الظعائن :

كعوم سفين في غوارب لُجة تكفّئها في وسط دجلة ربح (٣١)

إن المثير الحركي جاء في بنية التشبيه التي كشفت عن حركة المشبه به (عوم السفين) التي تتمايل من خلال الدال الفعلي (تكفّئها) الذي يشير إلى تأرجح الاتجاه الحركي بفعل الريح التي

تهب على السفينة ، وهي حركة أفقية كما نلاحظ ، ولكن مسارها غير مستقر .

الثالثة : الحركة الانتشارية التي لا يضبطها اتجاه بعينه ، كما في قوله :

ديار بني سعد بن ثعلبة الألسى أذاع بهم دهر على الناس رائب^(٣٢)

إن الصورة المجازية (أذاع بهم دهر) تشكّل من خلال المثير الحركي الذي لا يعين اتجاهها بعينه وإنما يشير إلى الانتشار الحركي في المكان من خلال الدال الفعلي (أذاع) الذي شتت الناس وقطع الصلات بينهم .

ويبدو أن هذا البعد لم يتخذ نمطاً موضوعياً خاصاً ، وإنما تفرّق إلى موضوعات كثيرة ، فقد جاء في موضوع الفخر^(٣٣) والرحلة^(٣٤) والقتل^(٣٥) والغزل^(٣٦) والموت^(٣٧) والمطر^(٣٨) .
وأما البعد الأخير ، فهو الحركة التراجعية التي تشير إلى عكس الحركة التقدمية ، كما في قوله :

(عطفنا لهم عطفَ الضُّروس)^(٣٩)

إن مثير الحركة التراجعية يتجسّد في بنية التشبيه الواردة في قوله (عطفنا لهم عطف الضروس) ولا شك أن الدالين (عطفنا) و (عطف) يكشفان عن الحركة التراجعية التي اعتمد الشاعر عليها في تصويره ، ويبدو أنه لم يكن يهتم بمثل هذا المثير الذي لم يشكّل في الصورة الشعرية ظاهرة واضحة إذ لم يرد سوى مرات معدودة^(٤٠) .

ويأتي المستوى العمودي لمثير الحركة بعد المستوى الأفقي ، والواقع أنه تشكّل في اتجاهين : الأول باتجاه الأسفل . والثاني باتجاه الأعلى ، فمثال الأول قوله :

باكرتها قبل أن يبدو الصباح لنا في بيت منهمم الكفّين مفضال^(٤١)

إن الحركة العمودية تشكّل في الصورة (في منهمم الكفّين) من خلال الدال (منهمم) الذي يجسّد حركة السقوط من الأعلى إلى الأسفل تماماً كالمطر الساقط من السماء ليؤكد كثرة الخير الذي يرتبط بكفّي الممدوح .

وأما مثال الاتجاه الثاني ، فقوله :

وقد علا لثي شيب فودّعني منه الغواني وداع الصارم القالي^(٤٢)

إن الصورة التي تمثّل الحركة العمودية ، هنا ، في قوله (وقد علا لثي شيب) ، والواقع أن هذه الصورة الكنائية تحدث حركة عمودية باتجاه الأعلى من خلال الدال الفعلي (علا) الذي يشير إلى الارتقاء والعلو باتجاه عمودي ليعبر به عن الشيخوخة وكبر السن .
ويبدو أن الشاعر قد غلب الاتجاه الأول على الثاني في معدّلات التكرار . ولعل هذا نابع

من طبيعة فعالية حركة الأسفل في التجربة الشعرية لديه ، وذلك أنه يعالج موضوعات متعددة من خلال هذه الحركة فهو يتناول موضوع المطر الذي (حلت عزاليه الجنوب)^(٤٣) فتساقط ، أو موضوع الرحلة فيصوّر ناقته بأنها (من وحش أورال هيبط مفرد) (٤٤) فهي تهبط من الأعلى إلى الأسفل في مشيها ، أو في موضوع الحزن كدمعه السافك الساقط من عيونها^(٤٥) ، أو في موضوع اللذة عندما يأتي (مرخياً أذباله)^(٤٦) . ويبدو أن هذا الاتجاه يتوافق مع تجربته الشعرية في مثل هذه الموضوعات ، وأما في الاتجاه الثاني ، فهو لم يتناول سوى موضوعين الأول يتعلق بالجانب الإنساني المتصل بالمرأة القالية له^(٤٧) ، أو بمكائنه العالية التي لا يصل إليها عدوه^(٤٨) وهو في كلتا الحالتين يرى نفسه في مكان عال لا تصل إليه المرأة القالية أو عدوه .

ويأتي ، أخيراً ، مثير الحركة الذي يوحي بالحركة الموضوعية التي تدل على الثبوت في المكان بعد حركة ما ، كما في قوله :

هيج الشوق لي معارف منها حين حلّ المشيبُ دارَ الشباب^(٤٩)

إن الصورة (حل المشيب دار الشباب) قد شكّلت حركة موضوعية تجلّت في الدال الفعلي (حلّ) الذي يشير إلى حركة ما من خلال رحلة انتهت هذه الحركة إلى معنى الثبات في (دار الشباب) وهذا الشباب بحد ذاته يشكّل حركة موضوعية تؤول إلى السكون . والواقع أن عبيداً تناول هذه الحركة في موضوعات متعددة ، فتناولها في المديح (ما للندى عنهم نرح ولا شحط)^(٥٠) ، وفي موضوع الحديث عن المرأة واللذة في معاشرتها (حواسر ما تنام ولا تنيم)^(٥١) ، وفي موضوع الرحلة في وصف الناقة (كأن الرحل منها على ذي عانة مرتعه عاقل) (٥٢) ، ذلك أن الحركة الموضوعية هنا تتشكّل في الدال (مرتعه) ؛ لأن الحيوان ، هنا ، يتحرّك في مكان واحد فيشكل حركة موضوعية .

ويأتي مثير الهيئة إلى جانب المثير الحركي في اهتمام عبيد ، وذلك أن نسبة معدلات تكراره لا تفتقر كثيراً عن الحركي ، وأعني بالهيئة المثير المتأتي من محاولة الشاعر أن يرسم صورة ذات إطار شكلي من غير أن يبعث الحياة فيها ، وقد نعت بعض الدارسين الصورة التي تقوم على هذا المثير بالصورة الساكنة^(٥٢) . والواقع أن عبيداً استخدم نوعين من الصورة الشكلية ، الأولى الصورة التي تعتمد على الشكل الخالص ، والثاني الصورة التي تعتمد على الشكل والهيئة التي تثير جانباً من جوانب الحركة والحياة ، ولكنها ضمن الإطار الشكلي . وحتى ندرك أبعاد الصورة الأولى نأخذ قوله :

لما رأوك وبلج البيض وسطهم وكل مطرد الأنوب كالمسد^(٥٤)

إن محاولة الشاعر رسم الصورة ، هنا ، جاءت من خلال المشبه به (المسد) ، وهي

محاولة لا تبعث الحياة في الصورة بقدر ما تحاول أن ترسم شكلاً وهيئة خالصة ضمن إطار موحد بين المشبه (الأنبوب) والمشبه به .

ويبدو أن عبيداً كان كثيراً ما يلجأ إلى مثل هذا المثير الشكلي الخالص في موضوعات خاصة كالطلل^(٥٥) ووصف المرأة^(٥٦) ووصف الحيوان الناقه منها أو الفرس^(٥٧) . غير أن هذه الهيئة الشكلية في شعره لم تكن مقصودة لذات الشكل الخالص ، وإنما يوجهها توجيهاً خاصاً لتحمل دلالة تخدم ما يريد من صورته كدلالة الرعب مثلاً ، كما في قوله يتحدث فيه عن قومه :

في أسرة يوم الحفاظ مصالت كالأسد لا يُنمى لها بفريس^(٥٨)

إننا ندرك أن المشبه به (الأسد) هو المثير البصري الذي يرسم هيئة الأسد في هذه الصورة ، ولعلنا ندرك أن هذه الهيئة تحمل في طياتها معنى الرعب الذي يحاول عبيد أن ينشره في صورته بإبراز قدرة قومه على الحفاظ على أنفسهم بحيث لا يقع فيهم قتيل أن جريح وذلك من خلال الرعب الذي بثه في هيئة المشبه به (الأسد) . ويبدو أن موضوع هذا الجانب هو موضوع الحرب والفخر بقومه وقوتهم^(٥٩) . وتحمل الهيئة أحياناً أخرى دلالة العظمة والقوة التي ظهرت في موضوع وصف الناقه خاصة ، كما في قوله :

يا ناقه ماكسوتها الرجل والأ نساع رهبا كأنها جمل^(٦٠)

إن المشبه به في هذه الصورة (جمل) يكشف عن المغزى الذي يريده الشاعر منه وهو جعل الناقه التي يرتحل عليها قوية وعظيمة كقوة الجمل في تحمل الرحيل والمشاق .
وأما الصورة الثانية التي تعتمد على الهيئة الشكلية التي توحى بالحركة فمثالها قوله :

بان الخليط الألى شاقوك إذ شحطوا وفي الحدوج مها أعناقها عيطُ
ناطوا الرعاث لمهوى لو يزل به لا ندق دون تلاقي اللبة القرط^(٦١)

إن ثمة صورتين في هذين البيتين الأول وردت في عجز البيت الأول وهي (وفي الحدوج مها أعناقها عيط) ، والثانية وردت في البيت الثاني بجزيه بواسطة ملحظ الكناية ، إن الصورة الأولى شكّلت استعارة في الدال (مها) الذي يشير إلى النساء بدلالة القرينة (في الحدوج) ، إن هذه الاستعارة ترسم صورة تعتمد على الهيئة الشكلية التي تصف النساء بأنهن المها وبأن أعناقهن طويلة ، ولعل مثل هذا الرصد لمثيرات الصورة الشكلية يوحى للمتلقي بالحركة الكامنة في صورة الحدوج والنساء اللواتي مددن رؤوسهن لتظهر أعناقهن الطويلة الجميلة ، وهي تتوافق مع صورة ابتعاد الخليط ، ونأيهم عن المخاطب في (شاقوك) . وتأتي الكناية لترشد الاستعارة بالإيحاء الحركي من خلال الهيئة الشكلية التي ترسم صورة الرعاث المعلقة بالأذن والتي

لو وقعت لاندقت وتكسرت . إن مثل هذا الرسم الصوري الذي يرصد شكلاً وهيئة يكشف عن طول العنق يتضمن الحركة والفعل في طياته . ويبدو أن عبيداً يستخدم هذا النمط في موضوع الحيوان (٦٢) ، وموضوع الحرب (٦٣) ، وقليلاً ما يستخدمه في صورة المرأة (٦٤) ، وهو في هذا التوجه يلتقي بعض موضوعات الصورة الشكلية الخالصة كما تقدم .



وقد اهتم عبيد أيضاً بالمثير اللوني الذي أخذ نسبة من مجموع المثيرات في الصورة البصرية بحيث شكّلت هذه النسبة ظاهرة في منبع الصورة . وقد استخدم عدداً من الألوان ووظفها توظيفاً خاصاً به في صورته ، فكانت على الترتيب الآتي : الأبيض فالأسود فالأحمر فالأصفر . ويبدو أن اللونين الأبيض والأسود قد تقاربا في الاستخدام وإن اختلفا في التوظيف الشعري ، ويكاد اللون الأحمر يقترب منهما ، وأما الأصفر فهو نادر الوجود .

ويبدو أن الشاعر قد جعل اللون الأبيض في صورته ذا دلالة خاصة به ، ذلك أنه استخدم بمعدلات تكرارية واضحة في الحديث عن الشيخوخة وكبر السن ، كما في قوله :

هَيْجُ الشُّوقِ لِي مَعَارِفُ مِنْهَا حِينَ حَلَّ الْمَشِيبُ دَارَ الشَّبَابِ (٦٥)

وهي صورة واضحة التكرار في شعره متضمنة هذا المثير في (حل المشيب) الذي يعبر عن نهاية الحياة بالنسبة للإنسان ؛ لأن حلول المشيب هو ابيضاض الشعر الذي يرمز لنهاية الحياة وفقدانها لديه (٦٦) . ومن هنا نراه يستخدم هذا المثير في الحديث عن الموت ، كما في قوله :

وَلَا مَحَالَةَ مِنْ قَبْرِ بِمَحْنِيَّةٍ وَكَفَنٍ كَسْرَةَ الثَّوْرِ وَضَّاحٍ (٦٧)

إننا ندرك أن المثير اللوني (الأبيض) ورد في بنية التشبيه (وكفن كسرة الثور وضاح) فقد جعل الـ (كفن) الذي يتضمن دلالة الموت كالثور الأبيض ، هذا الثور الذي يمثل القوة التي تتحرك وتنقل اللون الأبيض تماماً كما هي قوة الكفن التي تدفع بصاحبه نحو القبر والموت ، فاللون الأبيض لديه يعادل القوة الخفية التي تدفع به نحو نهاية الحياة . والواقع أن عبيداً يستخدم هذا اللون ضمن دلالة أخرى تشكّل طرفاً مضاداً للطرف الأول ؛ أي أنه يحمل دلالة التعلق بالحياة وفاعلية هذه الحياة ضمن أسلوب خاص يستخدم فيه المرأة والظبية ليصل إلى هذه الدلالة ، ذلك أن المرأة (بيض غرائر كالظباء العيس) (٦٨) . أو أنها كما يقول :

وتبسم عن عذب اللثات كأنه أقاحي الربى أضحى وظاهره ندي (٦٩)

إن المثير اللوني (الأبيض) المتضمن في (أقاحي الربى) و (تبسم) لون يشد الحياة إلى

الشاعر ويجسدها لديه ، ويستغرق في استخدام هذه الدلالة عندما يجعل الظباء تقيم الحياة في
الطلل ، يقول :

وظبَاء كأنهـن أباريقُ لجين تحنو على الأطفال (٧٠)
فهذه الظباء تشبه الأباريق الفضية البيضاء ، وهي تقيم عنصر الحياة بالنسبة لأطفالها في
الطلل .

وأما اللون الأسود ، فهو يختلف في دلالاته عن اللون الأبيض ويكاد يشكّل طرفاً يتضاد
معه ، ذلك أنه يستخدم هذا المثير مع موضوعات وعناصر يمكن أن تكون القوة المحركة للحياة ،
فهو يستخدمه في التعبير عن الشباب ، كما في قوله :

هيج الشوق لي معارف منها حين حلّ المشيب دار الشباب (٧١)
فاللون الأسود متضمن في البنية الكنائية (دار الشباب) ذلك أن الشباب يشير إلى الشعر
الأسود الذي يدلّ على الحياة ويعدّ من قواها ، وينضاف إلى هذا العنصر عنصر اللذة والجمال
الذي يتجسّد في المرأة ، كما في قوله :

غداة بدت من سترها وكأتما تحفّ ثناياها بحالك إثمّد (٧٢)
فالصورة التشبيهية ، هنا ، تتضمن إشارة إلى اللون الأسود في قوله (بحالك إثمّد) إذ
يظهر جمال المرأة . ولا شك في أن هذا الجمال يشكّل عنصراً من عناصر الحياة .
ويأتي عنصر السحاب الأسود ليشكل رافداً آخر من روافد دلالة اللون الأسود على الحياة
أيضاً كما في قوله :

أرقت لضوء برق في نصاص تلاً في عملة غصاص
لواقح دَلحِ بالماءِ سُحْمِ تَنجُ الماء من خلل الخصاص (٧٣)

فاللون الأسود يرتبط بصورة السحاب الذي يسقط الماء على الأرض لتبعث فيها الحياة .
ويستخدم عبيد مثير الليل أو الضباب في صورته ليضيفه إلى المثير الأسود فيحمل الدلالة
التي حملها اللون الأسود ، فهو يستخدمه في صورة جيش قومه معبراً عن القوة التي تبعث الحياة
في قومه وتحلّ الموت في أعدائهم ، فيصف جيش قومه ، يقول :

أو لأتوك بجمع لا كفاء له قوم هم القوم في الأناى وفي البعد
بجحفل كبهيم الليل منتجع أرض العدو لهمام وافر العدد (٧٤)

إن البنية التشبيهية تحمل اللون الأسود من خلال المشبه به (بهيم الليل) وهو مثير يحمل

دلالة القوة التي ترتبط بالحياة من خلال الدال (منتجع) فهو يطلب أرض العدو ليحيلها إلى الموت والهزيمة .

وأما اللون الأحمر ، فقد حمل دلالة الموت في شعر عبيد ، كما في قوله :

فقد أترك القرن مصفراً أنامله كأن أثوابه مجت بفرصاد (٧٥)

إن عبيداً استخدم اللون الأحمر المتضمن في المشبه به (مجت بفرصاد) الذي يشي بالصبغ الأحمر من عصير التوت ليشير به إلى الدم الخارج من الجسد شكل الموت تماماً كما هو عصير التوت الذي ما إن خرج من الثمر حتى يحيل حياة الثمر إلى الموت والتحول . والواقع أن عبيداً استخدم اللون الأحمر والأصفر معاً ليدلل على الموت كما في هذا البيت ، وذلك أن قوله (مصفراً أنامله) كناية عن خروج الدم من الجسد أي الموت ، فالاصفرار ، إذن ، ذو دلالة تشير إلى انتهاء الحياة عنده ، ويمكن أن نلاحظ هذه الدلالة أيضاً في قوله يصف فرس الصيد :

أما إذا ما أدبرت فكأنها قارورة صفراء ذات كبيس
وإذا اقتنصنا لا يجف خضابها وكان بركتها مداك عروس (٧٦)

إن هذين البيتين يحتويان على صورتين تشبيه تتضمن كل واحدة منهما مثيراً لونياً الأولى تضمنت اللون الأصفر في قوله (فكأنها قارورة صفراء ذات كبيس) ، والثانية تتضمن الأحمر في قوله (وكان بركتها مداك عروس) ولعلنا نلاحظ أن الصورة الأولى تختار اللون الأصفر ليكشف به عن هيئة أوراك الفرس باستدارتها ، من خلال القارورة التي لونها الطيب باللون الأصفر . وأما الصورة الثانية ، فإنها تكشف عن صدر الفرس الذي تخضب بدم الطريدة من خلال الدالين (مداك العروس) الذي يتلون اللون الأحمر لكثرة استخدامه لسحق الطيب ، ولعل اجتماع اللونين الأصفر والأحمر معاً يشير إلى معنى الموت بالنسبة للطريدة . فالفرس قوية تحمل لوناً أصفر وأحمر ، وهي دائمة ألقنص والقتل للطرائد (لا يجف خضابها) من هنا ، تصبح دلالة اللون الأحمر والأصفر موحدة تتجه نحو الموت ؛ لذلك نجد عبيداً يستخدم اللون الأحمر في الرحلة ، ويشتهق من مجال الموت المتمثل في الدم ، كما في قول له يصف فيه الناقة كما في قوله :
ملعقري عليها إذ غدوا صبغ
كأنها من نجيع الجوف مدمومة (٧٧)

ف (نجيع) يكشف عن اللون الأحمر المشتق من الدم الذي يستخدمه في وصف ناقته

المرحلة التي كسيت بالثياب العبقريّة الحمراء .

وأما المثير البصري الأخير الذي أخذت منه صورة عبيد ، فهو المثير الضوئي . ويبدو أن

الصورة قد نوّعت في استخدام المثيرات الضوئية ، فقد كان أكثرها تكراراً الضوء الذي يترتب على عنصر النار ، ويبدو أن هذا المثير قد ارتبط بشكل واضح برؤية عبيد للحرب كما في قوله :

وإني لأظفي الحرب بعد شبوبها وقد أوقدت للغني في كل موقد^(٧٨)

إن الصورة الاستعارية (لأظفي الحرب بعد شبوبها) تتضمن المثير الضوئي الذي ينبعث من النار (الحرب) إذ إن التصوير ، هنا ، يعتمد على تجسيد لحظة انبعاث اللهب وضوئه من النار . ويظهر هذا المثير أحياناً في تصوير أدوات الحرب ، كما في قوله يصف السيوف :

تدعو إذن حامي الكُمة لا كسلاً إذا السيوف بأيدي القوم كالوقد^(٧٩)

فالسيوف كالنار المشتعلة .

وقد أفاد عبيد من ضوء النار أيضاً ليصوّر النجم كما في قوله :

تخترق البيد والفيافي إذ لاح سهيل كأنه قَبْل^(٨٠)

والواقع أن ثمة مثيرات ضوئية أخرى يستقيها من غير النار مفرقة على مواضيع مختلفة مثل الضوء المنبعث من المصباح ، كما في قوله يصف السحاب :

كأنما بين أعلاه وأسفله ريط منشرةً أو ضوء مصباح^(٨١)

وقد وصف به وجه المرأة أيضاً كما في قوله :

كأن سنّتها في كل داجية حين الظلام بهيم ضوء مصباح^(٨٢)

واستفاد أيضاً من ضوء الصباح في وصفه للبرق (كيباض الصبح لأمح) (٨٣) ، أو ضوء البرق في حديثه عن الموت (أرى في كلها الموت قد برق) (٨٤) ، أو الضوء المنبعث من الكواكب في حديثه عن الثور الوحشي (كالكوكب الدرّي يشرق متنه) (٨٥) .

الصورة الذوقية

وأما الصورة الذوقية ، فقد ظهرت بمعدلات تكرارية واضحة في شعر عبيد ، وقد استقى مثيراتها من موضوعي الشراب والطعام ، وقد أكثر من استخدام الشراب بأنواعه في صورته ، وأما استخدام الطعام ، فكان نادراً . وقد توزّع المثير الذوقي في الشراب بين الماء والسم والخمر والعسل ، وقد شمل موضوعين رئيسيين ؛ الأول موضوع الموت ، إذ يبرز هذا الموضوع في مثير الماء في صورة الورد ، كما في قوله :

عنت له منية نكود وحن منها له ورود^(٨٦)

فالمنية في الصورة الاستعارية (وحن منها ورود) أصبحت مورد الماء أو نبعه للشارب . ويبدو أن عبيداً يغذّي تجربته الشعرية من هذا المثير في موضوع الموت لما بينهما من ترابط وصلات