الصورة الحركية في لوحة الصراع الحيواني (الشعر الجاهلي أنموذجًا)

الكلمات المفتاحية: صورة ، حركة، صراع

حنين تحسين صكبان مطر م. د. شيماء حاتم عبود

جامعة ديالى /كلية التربية للعلوم الانسانية

Shaymaahatem2020@gmail.com ar.hum@uodiyala.edu.iq

الملخص

يقدم هذا البحث نموذج للصورة الحركية في لوحات الصيد والطرد في الشعر الجاهلي، والصورة الحركية هي إحدى أنواع الصور الحسية التي تعتمد الحس أساساً لها، تنطلق منه وتعتمد عليه، بحيث تمنح اللوحات حيوية، وتجعل منها لوحات حيّة نابضة بالحياة، فتحقق للمتلقي متعة وجمالية، وتبعده عن الملل والرتابة، فالأصوات والحركات والألوان وغيرها تمثل نقطة تحول لدى المتلقي، فللصورة الحركية دور مهم وفعّال في تشكيل الصور والمشاهد واللوحات وبث الجمال الفني فيها، ومتى ما خلت الصور الشعرية من الحركة أصابها الجمود، وقلّ نصيبها من الجمال والمتعة الأدبية، التي يمكن أن تحققها لدى المتلقي.

ومن أهم العناصر التي تشكل الصورة الحركية: الأصوات، والألوان، والأفعال المضارعة، والألفاظ الدالة على الاضطراب والاهتزاز، والتي تحمل في ذاتها حركة، كذلك ما يحققه التشبيه والمتضادات وغيرها، وكل ما يمكن أن يمنح الصورة الشعرية حركة وحيوية، خاصّة اذا كان الموصوف من الجوامد فيبث فيه حياة من العدم.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدّمة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه اجمعين، أمّا بعد:

يُعدّ الصراعُ جزءًا أساسيًا ومهمًا من أجزاء لوحة الصيد والطَرد، ولا يُمكن أن تقوم من دونه، ويتّخذه الشاعر وسيلة للتعبير عمّا يُريده، وما يختلجُ في نفسه، وما يشعرُ به.

وحديث الشاعر عن هذا الجزء المهم (وهو الصراع)، والذي ينشأ عادةً بين طرفين، هُما الصائد والطريدة، وهو صراع ليس اعتباطيًا، إنّما هو وسيلة اتّخذها ليعبّر بوساطتها عن

مواقفه من الحياة والموت، اللذان يُعدّان الشغل الشاغل، والمُشكلة الأكبر التي تشغل فكر الجاهلي.

ولو دقّقنا النظر في لوحات الصيد والطرد، سنجد أنّ هذه اللوحات مُفعمة بالصراع، الدائر بين الصياد وطريدته؛ لأنّه يُعدّ واجهةً من واجهات البيئة، وقد عكس صورة من صورها، ومثّل مظهرًا من مظاهرها، والذي يُشير إلى حيويّة العرب وسط تلك البيئة التي يعيشون فيها، وهي أيضًا تعكس النشاط الفنّي لهم، وكذلك الاجتماعي، وإنّ ذلك الصراع بين الصائد وما اعدّه من وسائل، وبين الفريسة، هو تصوير مشهدي للبيئة الجاهلية، وهو تصوير يموج بالصراع بين الحياة والموت، وهو يثبت البقاء للأقوى، وكلا الطرفين يحاول إثبات القوّة والقدرة.

ومن المعروف أنّ الشاعر الجاهلي، شاعرٌ يتميّز بقدراته الفنّية وموهبته في التصوير، ولا يقتصر على شيءٍ معيّن، إنّما يصف كلّ ما يقع تحت حاسّة بصره، وما يُمكن أن تخزن له صور في ذهنه يستحضرها لاحقًا على الرغم من أنّه أقرب للتصوير الحسّي، الذي يعتمد على إحدى الحواس، أو قد تتظافر أكثر من حاسّة في رسم الصورة أو المشهد.

والتصوير الحسّي يمنح اللوحة أو الصور جمالية كبيرة، ومتعة وتشويق ويؤثّر في متلقّيه، ويثير انفعالاته ومشاعره، بشكل يجعله يسهم في توليد الصورة، واستنتاج الدلالات لما يثيره في نفسه، ويحرّك مخيّلته وخياله، الذي يلعب دورًا هامًا في تحقيق التواصل بين المتلقّي وكاتب النصّ.

ولو أردنا الحديث عن فنّية وحركيّة الصورة في لوحة الصراع، فأوّل ما نلاحظه أنّ لوحة الصراع، قائمة على الحركة، بل إنّ الحركة هي جزء مهمّ منها ومرتبط فيها؛ لأنّ لوحة الصراع في ذاتها هي عبارة عن حركة مستمرّة بين الأطراف المتصارعة.

إذن فالحركة جزء مهمّ من الصورة لا ينفصل عنها، والحركة هي ضدّ الثبات والسُكون، والحركة التي نقصدها ليست حركة معيّنة، إنّما الحركات مختلفة يمكن للشاعر أن يتعامل

معها بما يخدم نصّه، ويعمّق صوره ويمنحها قوّة المعنى، بحيث تصبح الصورة الشعريّة، مؤثّرة وفاعلة بغضّ النظر عن نوع الحركة.

وللحركة دلالات ومعانيَ متعددة ومتنوّعة، بحسب السياق الذي فيه بحسب نوع الحركة، والشكل الذي قصده الشاعر منها، وكيف وظّفها، وما قصد منها، وما أراد إيصاله للمتلقّي بوساطتها.

الصورة الحركية في لوحة الصراع الحيواني:

وسيلة الشاعر لرسم صورة هي اللغة التي من خلالها يعبّر عمّا يريده ويلونّه، ويُضفي عليه شيئًا من الخيال، ليجعل نصّه مؤثّرًا وفعّالًا، فاللغة هي وسيلة للتعبير عمّا يريد عن طريق توظيف ما يراه مناسبًا من الألفاظ، بحيث يشكّل صورة، ويرسم لوحته لإيصال ما يريده للمُرسل إليه، فالصورة ((هي تشكيل لغويّ، يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها، فأعلب الصور مستمدة من الحواس، إلى ما لا يُمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية))[١].

إذ كانت وما زالت اللغة هي ريشة الفنان لرسم لوحاته وكاميرته التي عن طريقها، يلتقط صورة، فمن ((أدوات رسم الصورة هي اللغة ودلالتها والتراكيب والموسيقى، والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة، والتجانس، وسائر وسائل التصوير البلاغية))[٢]، كذلك يعتمد الشاعر في صوره وتشكيلها على مخزونه المتراكم في اللاوعي.

صورة حركية ـ بصرية:

يقول بشر بن أبي خازم الأسدي[٣]:

تَراهــا إذا مــا الآلُ خَبَّ كَأَنّــها فَــريدٌ بــذِي بُركــانَ طــاوٍ مُلَمَّعُ[٤]

لَــهُ كُلَّ يــومٍ نَبــأَةٌ مِن مُكَلِّبٍ تُريــهِ حِيــاضَ المَوتِ ثُمَّتَ تُقلَــعُ[٥]

فَفــاجَــأَهُ مــن أَوَّلِ الــرَأيِ غُدوَةً وَلَــمّا يُسَكِّنــهُ إِلى الأَرضِ مَرتَعُ[٦]

فَجــالَ عَلــى نَفرٍ تَعَرَّضَ كَوكَبٍ وَقــالَ دونَ النَقــعِ وَالنَقــعُ يَسطَــعُ[٧]

بِأَكلِبـــَةٍ زُرقٍ ضَـــوارٍ كَأَنَّهـــــا خَطاطيفُ مِن حَولِ الطَريدَةِ تَلمَعُ[٨]

إِذا قُلــتَ قَد أَدرَكنَـــهُ كَرَّ خَلفَها بِنافِـــذَةٍ كُلّاً تُـــفيتُ وَتَصـــرَعُ[٩]

يَخُـــشُّ بِمـــدِراهُ القُلوبَ كَأَنَّها بِـــهِ ظَمَأٌ مِن داخِلِ الجَوفِ يُنقَعُ[١٠]

بِأَسحَـــمَ لَأمٍ زانَـــهُ فَـوقَ رَأسِهِ كـــما نَفَذَت هِـــندِيَّةٌ لا تَصـــدَّعُ[١١]

يبدأ الشاعر برسم لوحته مستعينًا بالفعل المُضارع (تراها)، وكأنّه يشدّد على أن يدخل المتلقّي في جوّ الأحداث، فينبّهه مخاطبًا إيّاه بـ (تراها)، أي إنْ لم تراها من قبل فستراها الآن، فهي مستمرّة وهذا ما فعله الفعل المُضارع، والذي يحيل إلى الاستمرارية من دون الانقطاع، فيشعر المتلقّي بانّ الأحداث كانت وما زالت مستمرّة لم تنتهِ بعد، فيمنح المشهد حيويّة، ويُحقق للمتلقّي متعة وإثارة.

يُضفي الشاعر إثارة حيوية أخرى على المشهد عِبر خلال توظيفه الجانب الحركي، والذي يسهم في تقريب المعنى، وتوضّح الصورة، والمُساعدة في انتاجها لدى المُتلقّي، والتي تعتمد على ثقافته وبحسب اطلاعه، ليتمكّن من تخريج الدلالات وإنتاج الصور، مُستعينًا بما تمّ توظيفه من حركيّة، تُسهم بشكلٍ أو بآخر في توليد الصور، وخلق علاقة تواصلية بين المتلقّي والأديب، من خلال ما أراد إيصاله له، وتجاوبه وتفاعله معه، فالنصوص أو المشاهد التي تعتمد على الجانب الحركي في تشكيلها لا يُمكن أن يفهمها المتلقّي إلّا داخل سياقها، لِما للسياق من أهمّية في تحديد المعنى، ورسم الصور مرتبطة بما قبلها وما بعدها، والعلاقات التي تجمعها، وما تولّده لاحقًا من معاني ودلالات، وما تُنتجه من صور؛ لأنّ فهم الصور وتوليدها ((إنّما هو ضربٌ من المعرفة يلتقي فيه الحسّ والفكر، ويجتمعان على التوصّل إلى الفهم))[١٢].

فقد وظّف الشاعر الفعل (خبّ)، وهو فعل حركي صوّر بوساطته الكيفيّة التي تقوم وتقعد بها الناقة عند قبر صاحبها، فهي التي شبهها بالثور الوحشي، فهي حركة مضطربة، تعكس الحالة النفسيّة التي تمرّ بها، والتي تتناسب مع الموقف التي هي فيه، وقد شبّهها بالبُركان لحركته المُضطربة، غير المستقرّة، فهو فعل (حركي/ديناميكي)، فقد شبّه ناقته

بالبركان، ووجه الشبه هو الحركة المضطربة غير المستقرّة المتعدّدة والمتنوّعة كالثور، بتعدد ألوانه وتنوّعها (الملمّع).

وللتشبيه هنا دور فاعل في منح المشهد حيويّة وحركيّة، تُسهم في انتاج المعنى؛ لأنّ حركيّة الصور التي تعتمد على التشبيه، فلون ((العلاقة بين المشبّه والمشبّه به ـ وإنْ تبدّى فيها الحسّ ـ فهي في حقيقتها علاقة معنوية قد لبست لباسًا حسيًا))[١٣].

كذلك الفعل (جال) فهو فعل حركي، لكنّه فيه شيءٌ من البُطئ في الحركة إذا ما قارناه بحركيّة البيت الأول المتلقّي بالفعل (خبّ)، (جال) يدلّ على حركة الثور وصراعه مع الكلاب، محاولة منه للتخلّص منها والانتصار عليها، ولا يفوتنا صورة الغبار المتناثر التي هي نتيجة حركة الثور وصراعه مع الكلاب، وقد أكّد الشاعر هذا عندما عمدَ إلى التكرار (التكرار بالكلمة)، مركزًا عليها (النقع، والنقع يسطعُ).

فقد كان بشر بن خازم دقيقًا في رسم تفاصيل لوحته الشعريّة، واعتانى تصوير تفاصيلها.

كذلك نلاحظ مشهدًا حركيًا آخر يرسمه الشاعر في أثناء تصويره معركة الصيد، عندما يصف سرعة كلاب الصيد، فهي سريعة كأنّها خطاطيف، دلالة على ضمور هذه الكلاب ودقّتها في الإيقاع بالطريدة، ونلاحظ أنّ الأفعال تتصاعد كلّما تصاعد الموقف واتّجه نحو النهاية (عملية الطعن)، أي الإيقاع بالطريدة وخسارتها المتوقّعة، وقد وظّف الشاعر الفعل (تلمع)، وهو فعلٌ يُشعر المتلقّي باستمراريّة حدوثه؛ لأنّه مُضارع يدلّ على الحاضر والمُستقبل، فيحيّي المشهد بما يحمله من دلالة زمنية ومعنويّة، فقد وصف بوساطتها كلاب الصيد وشدّتها في الإيقاع بالطريدة وافتراسها، ولا نغفل دور حاسّة السمع، وما أضفته على اللوحة من جمالية من جمالية وتشويق، من خلال وصف الشاعر صوت الكلاب (له كلّ يومٍ بنأة ...)، والذي يُشير إلى وجود خطر يهدد حياة الثور، ويتطلّب الدفاع عن النفس من أجل البقاء، وتستمرّ الأبيات بوصف المشهد، ونقل الأحداث الدائرة بين طرفي الصراع (الثور والكلاب)، حتّى إنّها تجعل المتلقّي يُبصر الأحداث وكأنّه حاضرٌ في أثناء حدوثها؛ لأنّ

الشاعر مزج بين ما هو بصريّ وحركي وسمعي (تراها، خبّ، جالَ، كرَّ، نفذت، له بنأة، ...)، فقد تواشج كلّ ما سبق في رسم تفاصيل هذه اللوحة، وتعميق دلالتها، وتلوين أجزائها، مستعينًا بالخيال، ليجمل الواقع، ويُضفي عليه التشويق والإثارة، إلّا أنّ هذا لا يعني أنّ الصور الجاهليّة عمومًا، وصور لوحة الصيد والطرد خصوصًا، قد ابتعدت عن ما هو حسّي، بل إنّها لا تبتعد عن الحسّيات؛ لأنّها تعتمد الخيال البصريّ أساسًا لها(١٤).

وتأتي المفاجأة والتي تمثّلت بخيبة الانتظار (كسر أفق التوقّع) عند المتلقّي، فقد كان من المفترض أن تنتصر الكلاب وصيّادها، والخسارة للثور، لكن الانتصار في النهاية كان حليف الثور، على الرغم من ضعف المؤهّلات التي تساعد عليه، فقد طعن الثور الكلاب بقرونه التي شبّهها الشاعر بالسيوف الهنديّة لأصالتها، وقوّتها في لا تنكسر ولا تتصدّع، أي لا تضعف، وهذا ما حدث فعلًا، فقد طعنها الثور طعنة قاضية أودت بحياتها.

فاللوحة تزخر بالحيوية والحركة والنشاط التي تُسهم في انتاج الصور في مخيّلة المتلقّي، اعتمادًا على ما وظّفه الشاعر من تعبيرات سمعية وبصرية وحركيّة، وما وظّفه من أفعال مضاعة تدلّ على الاستمرارية والدوام، كالأفعال (تراها، وتُريه، ويُسكنه، ويسطع، ويصرع ...)، فهي تجعل من المشاهد واللوحات حيّة ومستمرة، فكأنها ماثلة أمام المتلقّي، يشاهدها ببصره، ويُمكن أن يستثمرها في انتاج صوره، وتخريج دلالاته عن طريق تشغيل خياله البصري.

صورة حركية ـ بصرية سمعية:

يقول النابغة الذبياني في إحدى لوحاته التي تصوّر صراع الثور مع الصائد وكلابه(١٥):

كـأنَّ رَحْلـي وقـد زالَ النّهارُ بنا ... يَـومَ الجَليلِ علـى مُستأنِسٍ وحَـدِ(١٦)

مِـن وَحشِ وَجـرةَ مَوشيٍّ أكارِعُـهُ ... طَاوِي المَصيرِ كَسِيفِ الصَّيقَلِ الفَرَدِ(١٧)

سَرتْ عليـه مِن الجَـوزاءِ سَاريةٌ ... تُزجـي الشَّمـالُ عليهِ جامِدَ البَرَدِ(١٨)

فَارتـاعَ مِن صَوتِ كـلابٍ فباتَ لـهُ ... طَوْعَ الشَّوامـتِ مِن خَوْفٍ ومِن صَرَدِ(١٩)

فبثّـهُـنَّ عليـهِ واسْتمـرّ بـهِ صمْـعُ الكُعـوبِ بريّـاتٍ من الحَرَدِ[٢٠]

فهـابَ ضُمْـرانُ مِنـهُ حيـثُ يُوزِعُهُ طَـعـنَ المُعارِكِ عند المَحجرِ النَّجُدِ[٢١]

شـكَّ الفَريصـةَ بالمِدْرَى فأنفَذَها طَعنَ المُبَيطِرِ إذ يَشفي مِن العَضَدِ[٢٢]

كـأنّـهُ خـارجًـا من جَنـبِ صَفْحَتَهِ سَفُّـودُ شَرْبٍ نَسُـوهُ عِنـدَ مُفْتَـأدِ

فظَـلَّ يَعجَمُ أعلَى الرَّوْقِ مُنقبضًا في حَالـكِ اللَّوْنِ صدقٍ غَيرِ ذي أوَدِ[٢٣]

ولـمَّا رأى واشـقٌ إقعاصَ صاحبِهِ ولا سَبيـلَ إلـى عَـقـلٍ ولا قَـوَدِ[٢٤]

قالتْ لـه النـفسُ :إنِّـي لا أرَى طَمـعًا وإنَّ مَوْلاكَ لـم يَسْلـمْ ولـم يَصِـدِ[٢٥]

عمد النابغة الذبياني في لوحته هذه إلى تشكيلها بطريقة اعتمد فيها على التصوير البصري ـ الحركي، بحيث يجعل المتلقّي يعيش أحداث هذه القصّة، فقد عمد إلى تشبيه ناقته بالثور الوحشي، إذ يقول: (كأنّ رحلي وقد زال النهار بنا ...)، فنلاحظ أنّ الشاعر قد هيّأ عناصر لوحته بشكلٍ يضمن حدوث الصراع؛ لأنّ طرفي الصراع متوفران، وهما الثور الوحشي والصياد وكلابه، بالإضافة إلى العوامل الطبيعيّة التي أسهمت بشكلٍ أو بآخر في تعميق الصراع.

فقد قدّم الشاعر صورًا عكست حالة الثور وأوصافه، واعتمد على الصور البصريّة، التي سبق وأن رآها في بيئته، أو رأى ما يُشابهها ويقترب منها، فاستحضره في أثناء تشكيله لصور هذه اللوحة، وهذا يبيّن دور المخيّلة والمخزون في تشكيل الصور، وبالأخصّ الصور الحسّية ـ البصريّة، التي تترك في متلقّيها إثارة، وتكسب إعجابه لما تحرّكه فيه من عواطف، وتحرّك مخيّلته، وتجعله يتفاعل مع المشاهد، ويشعر بلذّتها ومتعتها الجمالية.

لقد رسم الشاعر أوصاف الثور، ونقل لنا صورة بصريّة عن حالته، من خلال ما وظّفه من ألفاظ كانت كفيلة بجعل صورة الثور صورة حيّة، يسهل على المتلقّي رؤيتها وتخيّلها، فهو (مستأنس، وحش، موشي أكارعه، طاوي، المصير، ...)، وهو لم يقصد أوصافه الخارجية فقط، بل عمد إلى الجانب النفسي منه أيضًا.

ثم يصوّر الشاعر الليلة التي مرّت عليه وهي ليلة سوداء ومأساوية، فالكلاب والصياد يهددان حياته، ويحاولان الإيقاع به، وتأتي الطبيعة لتكون عامل خطر وتهديد للثور إضافة للصياد وكلابه، وما يشكلان من خطر على حياته.

فالثور قد بات خارج منزله، وبعيدًا عن عائلته، يُحيط به الخطر من كلّ مكان، فالصياد ينتظره، والكلاب مستعدّة للإمساك به، والرياح الشمالية التي تتميّز بقسوتها وبرودتها، تهبّ عليه، ويشعر المتلقي في أثناء قراءته هذه الأبيات كأنّه يرى بعينه ما يعيشه الثور، وكيف أنّ الرياح الباردة لا ترحمه، فقد صوّر الشاعر هذه الصور معتمدًا على الطابع البصري.

يصوّر الشاعر في البيت الرابع ما أصاب الطريدة من هلعٍ وخوفٍ، فقد فزع من صوت الكلاب، وخاف منها (فارتاع)، التي عكست حالة الرعب التي أصابته، فالكلاب قويّة وسريعة، ونباحها يشير إلى أنّها جائعة، ومصرّة على الإيقاع به، فالكلاب هنا هي وسيلة الصياد للإيقاع بالطريدة، سواء انتصرت هذه الكلاب أم خسرت، فالصيد لا يتمّ إلّا بوسيلة ((إنّ الصياد المترقّب لا يُباشر عملية الصيد دون أن يعدّ لها من الوسائل ما ينجحها، أو يهيئ لها من الكلاب ما له مبتغاه))[٢٦].

ومن المعروف أنّ لوحة الصيد هي لوحة نابضة بالحياة، بسبب الصراع الدائر بين أطرافها من أجل البقاء، والشاعر ابن بيئته، ينعكس في شعره ما عاشه في تلك البيئة، وما وقع تحت حسّه عمومًا، وعينه خصوصًا، و((إنّ الشاعر لم يخلع على الحيوان ما لم يصدر عن حقيقة، ولم ينسب له طباعًا لا يُمكن صدورها عنه، بل كان يرسم في لوحته مشهدًا حيوانيًا يراه أو قد رآه قديمًا، واختزنه في ذاكرته ...))[٢٧].

فهذا إنْ دلّ على شيءٍ فإنّه يدلّ على دقّة الشاعر الجاهلي في الوصف، ونقل الحادثة على أنّ ذلك لا يعني أنّ شعر الصيد والطرد واقعيّ بحت، بل للخيال دور فعّال فيه، فالشاعر يعمد إلى تلوين لوحته الحركيّة بخياله الواسع، وكما هو معروف أنّ ((للخيال أثرٌ فعّالٌ في شعر الطرد))[٢٨].

نلاحظ أنّ الشاعر بعد أن انتهى من تصوير حالة الطريدة بكلّ تفاصيلها، بنمطٍ بصريّ، عمّق التجربة، ورسم حدودها لدى المتلقّي، ووثّق الدلالات انتقل لتصوير حالة الصائد (الكلاب)، وكيف هي نشيطة وسريعة وقويّة، حتّى أنّ صوتها أفزع الطريدة، وسبّب لها مصدر خوف وقلق (فارتاع) دلالة على قوّة الكلاب، فعندما سمع صوتها الثور خاف.

للنمط السمعي هنا دور كبير في في تشكيل لقطات هذه اللوحة، فنلاحظ أنّ اللقطة التي التقطها الشاعر لحالة الثور النفسيّة وخوفه من صوت الكلاب، جعل النمط السمعي فعّال في هذه اللوحة، فهذا يشير إلى أنّ الثور كان خائفًا متوجسًا حذرًا، يراقب المكان ويستمع للأصوات خشية أن يقع به الصائد المتخفي في مكان ما.

ويصوّر الشاعر الطريقة التي يغري بها الصائد كلابه للإمساك بالثور (فبثّهن، يوزعه)، فالشاعر يُعمِل خياله ليصوّر للمتلقّي أحداث تلك المعركة، ولينقل لنا الصراع بتفاصيله الدقيقة، بما فيها من حالة الثور وصفاته، وكذلك حال الكلب وصفاته، ولم يغفل الشاعر الجانب الحركي في رسم لوحته الطردية؛ لأنّ الحركة تُضفي على الفكرة طابعًا جماليًا، فضلًا عن التعبيرات الدلاليّة التي تحملها الحركة وتوحي بها بما يلئم الفكرة، فالحركة التي يرسم الشعراء في لوحاتهم، ليست اعتباطيّة، إنّما هي صادرة عن وعي؛ لأنّ الشاعر يعرف تمامًا قيمة العنصر الحركي في لوحات الصراع، وكيف تُسهم في تنامي الأحداث وتصاعدها، وتوحي بدلالات قد لا يعبّر عنها بشكلٍ مُباشر، إنّما يُعطي مساحة للمتلقّي ليفك شفرتها عن طريق تحريك خياله، وإعطائه مساحة للتأمّل وتخريج الدلالات، والحركة التي يعبّر عنها عن طريق اللغة تعكس حركة الإحساس بالموجودات، فتمنح النفس احساسًا بالجمال والمتعة.

نلاحظ الألفاظ (سرت، رحلي، زال، السارية، فبثّهن، طعن، خارج، يعجم، صمع الكعوب، الشوامت، الصوامع، المدرى، منقبضًا، ...)، كلّ هذه الألفاظ وغيرها، تنوّعت بين ما هو حركيّ (زال، سرت، السارية، ...)، وبين ما هو بصري (صمع الكعوب، الصوامع، منقبضًا، ...)، ولا ننسى دور الصورة اللونية التي أسهمت في رسم هذه اللوحة (في حالك اللون ...)، فقد شكّلت الصورة اللونيّة صورة بصريّة، تمرّ أمام عين المتلقّي بكلّ ما فيها من

تفاصيل ((والصورة اللونية ليست زينة أو زركشة أو خزفة وحسب، إنّما يعكس ما بعد الرؤيا البصرية، سواء أكان على مستوى الإبداع، أم على مستوى التلقّي))[٢٩].

ونلاحظ أنّ الشاعر لم يكتفِ بوصف الهيأة الخارجية للكلب (الصائد)، بل عمد إلى وصف الجانب النفسي، وربّما انعكست في هذه اللوحة نفسيّة الشاعر، فقد صوّر ما يختلج بداخله، فهو مصرّ على القتال والإمساك بالطريدة مهما كلّفه الأمر (كما إنّ الشاعر مصرّ على أن يُوصِل للنعمان رسالة مفادها أنّ الواشين هم من يسعون إلى قطع علاقتهما، وتشويه صورته أمام النعمان)، فنلاحظ أنّ الكلب على الرغم من الألم الذي يعانيه بسبب ما تلقّاه من الطريدة (الثور) من طعنة قويّة بقرنه، مع ذلك هو مُصرّ على اقتناص الطريدة، ويرسم الشاعر لنا هذا المشهد، بل يلتقط لنا هذه اللقطة بكاميرته، كيف أنّ الكلب يمضغ (أي يعض) قرن الثور، على الرغم من حالته التي يُرثى لها، فهو (منقبض)، حالته صعبة جدًا، لكنّه مُصرّ على الإمساك بالثور (منقبض)، مطويّ من شدّة الوجع، فقد عبّر الشاعر عن هذه الحالة بالفعل المُضارع (يعجم)، وهذا الفعل ثقيل المخارج، يتناسب وثقل الفعل الذي فعله الكلب، كما يتناسب مع صعوبة فعله، وهو منقبض، وبالوقت ذاته، هو فعل مضارع يرسم لنا المشهد بحيوية، فنلاحظ عند قراءة هذا البيت وكأنّه مشهد، أو لقطة حيّة نابضة بالحركة.

إنّ اختيار الفعل المناسب الذي عبّر عن الكثير من الدلالة في ذاته، وحمل عمـــق اللقطة وثقلها في طيّاته، فالمتلقّي يشعر وكأنّه يُشاهد اللقطة بعدسة الكاميرة، تتحرّك أمام ناظريه، وهذا هو دور الحركة، فهي تبثّ الحيويّة، وتبعد اللقطة والمشهد والصور عن الجمود، وتعيد فيها الحياة، فالحركة تعطي للصورة بعدًا جماليًا واسع المدة؛ لأنّ الجانب الحركي مهمٌّ جدًا في التصوير عمومًا، والتصوير الفنّي خصوصًا؛ لأنّنا نعلم جيدًا أنّ ((الحركة هي أهم، بل أوّل ما يميّز النصّ الشعري، ويمنحه مكانة ذات قيمة بين بقيّة اللوحات الفنية الأخرى))[٣٠].

وتتسلسل الأحداث لتنتهي بعد صراعٍ طويلٍ دلّ على قوّة الثور وشجاعته، وإصرار الكلب، والذي يدفعه لذلك الطمع والجشع الذي يعكس أصحابها (أصحاب الكلاب)، تنهي

المعركة بهروب الكلب (واشق)، بعد ما قدّمه، وإصراره على الإيقاع بالثور رغم إصابته، لكنّه لم ينجح، فولّى هاربًا.

وهنا رسم الشاعر مشهدًا حركيًا آخرًا، جعل من اللوحة تزخر بالنمط البصري والحركي، يتواشج معهما النمط السمعي، في تشكيل مفاصل هذه اللوحة ورسم حدودها وتلوين عناصرها؛ لأنّ الشاعر يعلم تمامًا أهمّية حاسّة البصر والجانب الحركي في تحريك خيال المتلقّي، والتأثير في مشاعره، بحيث يضمن تفاعله مع النصّ، سواء كان التفاعل بالسلب أو الإيجاب، فنقلت هذه اللوحة صدق مشاعر الشاعر وعمق تأثّره بالقصّة وتفاعله معها، بحيث نقلها الشاعر بهذه الطريقة والدقّة، واعتمد الإيحاء، وتقريب الفكرة؛ لأنّ ((وظيفة الصورة البصريّة هي الإيحاء على نحوٍ تراه العين))[٣١].

فالشاعر لم يترك جزءًا من المعركة إلّا ورصده بعدسته التي تنتقل من مكانٍ لآخر، ومن حدثٍ لآخر، حتّى أنّها لم تغفل الجانب النفسي، بحيث شكّل لوحةً واضحة المعالم، نابضة بالحياة والحركة، تؤثّر في متلقّيها وتثير انفعالاته.

نستطيع القول إنّ الحركة هي المحور الأساس في لوحة الصراع، ولا بُدّ من أن ترتبط بها؛ لأنّها حركة واقعية، لكن لكلّ شاعر طريقته في رسم تلك الحركة، وتقديمها للمتلقّي، بما يراه مناسبًا مع الفكرة، بحيث يخدم النصّ، ويُسهم في تناميه وتكامله.

يقول أمرؤ القيس واصفًا فرسه التي ينطلق بها إلى الصيد[٣٢]:

وَقَــدْ أغْتَــدِي والطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمُنْجَــرِدٍ قَيْــدِ الأَوَابــدِ هَيْــكَلِ[٣٣]

مِكَــرٍّ مِفــرٍّ مُقْبِــلٍ مُدْبِــرٍ مَعًا كَجُلْمُوْدِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ[٣٤]

كَمَيــتٍ يَزِلُّ اللَّــبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ كَمــا زَلَــتِ الصَّفْــوَاءُ بِالمُتَنــزَّلِ[٣٥]

عَلَــى الذَّبــلِ جَيَّاشٍ كــأنَّ اهْتِزَامَهُ إِذَا جَــاشَ فِيْهِ حَمْيُهُ غَلْــيَ مِرْجَـلِ[٣٦]

مِسِحٍّ إِذَا مَا السَّابِحَاتُ عـلَى الوَنـى أَثَــرْنَ الغُبــارَ بِالكَدِيــدِ المَرَكَّلِ[٣٧]

يفتتح الشاعر لوحته برسم مشهد حركي (وقد أغتدي)، فهي صورة عن الحيويّة والانتصار التي يتميّز بها فرسه، وربّما يقصد ذاته، فقد أشار الشاعر إلى وقت خروجه

للصيد، (وقد أغتدي)، فهو يذهب للصيد قبل خروج الطيور من أعشاشها ((وكأنّه والفرس الشمس المشرقة بعد غروب، والمنبعثة بعد موات))[٣٨]، وقد جاء الفعل لا الاسم ليدلّ على تجدد هذا الفعل وتكراره، كذلك قد جاء فعل مضارع للدلالة على الاستمرارية، وليجعل من المشهد مشهدًا حيًا، وكأنّه يجري الآن أمام أعين المتلقّي، فيؤثّر فيه، فلقد صور الشاعر فرسه بصفات العنف والانطلاق، وهذا يشير إلى أنّ هذه الفرس هي فرس أصيلة ونجيبة.

وفي البيت الثاني يصور الشاعر فرسه (مكرّ، مفرّ، مقبل، مدبر)، فهي فرس نشيطة وقوية، تستطيع الكر والفر والإقبال والإدبار، في الوقت نفسه، ولا يُعيقها شيء، ولفظة (مِكر) قد دلّت على الحركة الانتقالية التي تُصاحبها قوّة وسرعة، وهي تعني ((الرجوع))[٣٩]، أمّا (مفرّ) فهي شأنها شأن (مِكر)، إلّا أنّها تعني الهروب السريع، أمّا (مقبل) و(مدبر)، فـ (مقبل) ((أقبل، وهي من الأفعال الحركيّة الانتقالية، وتُفيد بالمعجمات بأنّ دلالته تدور حول الاقتراب من الشيء، فالإقبالُ عكسُ الإدبار))[٤٠]، وقد جاءت في (لسان العرب): ((أقبلَ عليهِ بوجهه، والاستقبال ضدّ الاستدبار))[٤١].

نلحظ أنّ الشاعر صوّر فرسه بطريقة الجمع بين المتضادّات (الحركات المتضادّة)، (مكرّ، مفر، مُقبل، مُدبر)، فالكثير من القصائد الجاهلية ترتكز في بنائها على المتضادّات، فتجمع بينها وتؤلّف العلاقات، وتعقد الصلات، بحيث تغدو متماسكة وواضحة المعنى، لا يحدث فيها لَبْسٌ أو يصيبها عيب، بل يزيدها جمالية.

إنّ ((القصيدة الجاهلية تنبثق دائمًا من بؤرة تتكشّف فيها الحركة بمعناها العام، وتتميّز هذه البؤرة بطابع جدلي، يجمع بين متناقضات مختلفة، ويبقى واضحًا في القصيدة كلّها))[٤٢]، كما هو الحال عندما جمع الشاعر بين المتناقضات والمتضادات (مكر، مفر، مقبل، مدبر)، ومع ذلك فهي واضحة ومفهومة، فهذه المتناقضات يُمكن أن تحقق جمالية ومتعة وإثارة عند كتلقّيها، فجمالية الصور لا يُشترط فيها أن تكون عناصرها متشابهة ومؤتلفة، فالجمع بين العناصر المتضادة في الصورة يعطيها جمالية، ويُثير خيال المتلقّي، ويحرّك مخيّلته، ويعطي للمتلقّي مساحة تخيّليّة أوسع، بحيث يسهم في تحليل الصور وانتاجها وتلوينها؛ لأنّ ((الصور

في فاعليتها على المستوى النفسي، لا يستقبل التزابطات والاستجابات الإيجابيّة فقط، وإنّما تركّز أيضًا على الاستجابات السلبيّة، ومهمّة الصور توحّد بين النمطين، وتستغل التفاعل بينهما عبر ما يُمكن أن يسمّى بـ (فاعلية التضاد)))[٤٣].

فالتضاد ليس عيبًا على الشاعر، على العكس، أحيانًا يتمكّن الشاعر من توظيفه بطريقة تجذب انتباه القارئ، فيتفاعل معها، وتحقق له متعة وجمالية، قد لا يحققها نصّ آخر جمع بين المتشابهات، وفي الشطر الثاني يشبّه الشاعر فرسه هذه بالصخرة الملساء، التي تنحدر من مكانٍ عالٍ (من علِ)، فشبّه فرسه بالجلمود الأملس الذي يدفعه السيل من مُرتفع، فعلى الرغم من ثقل هذا الجلمود، إلّا أنّ السيل كان سببًا في سقوطه (حطّه).

ونلحظ أنّ الشاعر قد وظّف فعل له ثقل (حطّه) ليتناسب مع ثقل الجلمود، ومن ثمّ ثقل الفرس، فالفعل (حطّه) حتمًا من ناحية المخرج الصوتي فيه ثقل وجهد وصعوبة تتناسب مع جهد وثقل ما حصل.

أمّا البيت الثالث فصوّر لنا الشاعر سرج الحصان، فهو يجعل المتلقّي عالمًا بكلّ التفاصيل، كأنّه يراها عن قُرب، فهو يصوّر سقوط السرج عن ظهر الحصان، فهو لا يثبت لشدّة حركة الفرس وسرعته في الجري.

أمّا في البيت الخامس فالفعل (مسحّ) من السابحات، يشير إلى العوم، فهو يقول إنّ فرسه في أثناء جريه يعوم، وهو يثير بذلك غبارًا نتيجة لحركة حوافره في أثناء الجري السريع، الرغم من قوّة الأرض وصلابتها، ففي ذكر الغُبار إشارة إلى قوّة الفرس وسرعته، وتتواشج الصورة البصرية الحركيّة، مع الصورة السمعية في تشكيل الشطر الثاني، فالشاعر يصوّر سرعة تلك الفرس عند الجري، جعلت المتلقّي قادرًا على سماع صوت حوفه، وصدره (إذا جاش فيه حميّ على مرجلِ)، وهذه الصورة هي صورة حركية ـ سمعية؛ لأنّ الحركة لا يُشترط أن تُدرك بما هو بصري، وإنْ كان هو الأغلب، ويُمكن أن تُميّز بما هو سمعي ((التمييز السمعي كما نميّز صوت عجلات القطار))[٤٤].

لقد شكّل الشاعر لوحة الصراع هذه معتمدًا على الحركة التي تمثّلت بصور عدّة وطرائق، فقد وظّف الألفاظ التي تدلّ على الحركة (أغتدي، مكر، مفر، مقبل، مدبر، حطّه السيل، يزلّ، جاش، أثرن)، التي أسهمت في رسم مشهديّة حركيّة فائقة، بالإضافة إلى الفعل المُضارع الدال على الاستمرارية، (أغتدي)، الذي منح اللوحة إمكانيّة التكرار والتجديد، كذلك ما أدّاه التشبيه من دور مهم وفعّال، أثرى اللوحة ومنحها جمالية وحيويّة، وجعل أحداث القصّة في هذه اللوحة حيّة، تعجّ بالحركة، ونحن نعلم أنّ التشبيه يعرض الصورة بأفضل شكل، يُضافُ إلى ذلك ما أدّته الاستعارة من دور مهم وفعّال في البيت الأول (قيد الأوابد)، والتي تُشير إلى أنّ هذه الفرس كالقيد (قيد الأوابد)، التي لا يستطيع أحد أو شيءٌ الإفلات منها، فهو كالزمن تمامًا، وبذلك أعطى دلالة أسطوريّة للفرس.

ونلحظ أنّ الشاعر قد نظم هذه الأبيات على البحر الطويل، وهو بحر يُمكن أن يستوعب صور الصيد والطرد، بما فيها من حركة وصراع مستمرّة، وذلك بسبب اتساع وحداته.

ولا ننسى انّ النمط البصري الذي اعتمده الشاعر في هذه اللوحة، من خلال ما وظّفه من صور مستوحاة من الطبيعة الجاهلية، مثل: صورة الجلمود، والسيل، وغيرها، فجميعها صور من بيئة الشاعر، استحضرها وأعاد تشكيلها من جديد، فقد أدّى البصر دورًا مهمًا في تحريك مخيلة المتلقّي ومشاعره، وجعله يتفاعل مع المشهد، ويفهم ما أراده الشاعر، وما أراد إيصاله له.

إنّ التصوير في لوحات الصيد والطرد، كثيرًا ما يعتمد على الحركة، في نقل الأفكار، وإبراز العواطف، وذلك لدورها الفعّال في نقل الفكرة بالحسّ، وكذلك لما لها من طابعٍ نفسيّ، فتصوير المعنى مصحوبًا بحركة، أوقع في النفس مما لو خلت منه، كذلك إنّ للحركة أثرٌ في الكشف عن المعاني وإيضاحها.

الخاتمة:

وفي ختام جولتنا خلص البحث إلى نتائج عدّة منها:

١. تعتمد الصورة الحركية على الحواس، فتحقق بذلك متعة وجمالًا للمتلقي، وأكثر ما تعتمد عليه هي حاسة البصر ثم تليها السمع.

٢. شغلت الصورة الحركية حيزًا كبيراً، في لوحات الصيد والطرد في الشعر الجاهلي؛ لأن لوحات الصيد والطرد قائمة على الحركة؛ بسبب ما تتضمنه من صراع.

٣. إنّ الحركة عكس السكون، فهي تمثل نقطة تحول للمتلقي وتحرك مخيلته، وتعمل على ملامسة خياله البصري وإثارته من أجل فهم النص، فهي تحثه على التأمل والتفكير والمشاركة في إنتاج الصور وعقد العلاقات.

٤. تعدّ الألفاظ التي تحمل في ذاتها حركة من أهم العوامل التي تحقق الحركة في الصورة الشعرية، كالمياه، والرياح وغيرها.

٥. تبثّ الأفعال المضارعة وأفعال الاضطراب والاهتزاز وما تثيره من حركة في خيال المتلقي، فهي تبث الحيوية والحياة في الثور والمشاهد.

تؤدّي الأساليب البلاغية دورًا مهمًا وفعالًا في رسم الصور الحركية، كالتشبيه وللمتضادات، التي لها دور في الجمع بين المتباعدات والمختلفات فتستثير بذلك مخيلة المتلقي نتيجة ما عقدته من علاقات غير مألوفة، فرسمت بذلك صورا ذهنية في مخيلة المتنقل،

The Animated Image in the Picture of Animal Conflict
(Pre-Islamic Poetry as a Model)
An Extracted Research Paper from Master Thesis Submitted by
M.A Candidate Haneen Tahseen Sakban Matar
Lecturer Shaima Hatem Abboud (Ph.D.)
University of Diyala /College of Education for Humanities
University of Diyala /College of Education for Humanities
Keyword: image, animation, conflict

Abstract

This research presents a model of the animated image in the forms of hunting and expulsion in pre-Islamic poetry. As the animated image is one of the types of sensory images that depend on sense as a basis for it. So that the paintings give vitality, and make them lively and vibrant paintings, so they achieve fun and aesthetic for the recipient, and keep him away from boredom and monotony. As Sounds, movements, colors and others represent a turning point for the recipient. The animated image has an important and effective role in shaping images, scenes and paintings and broadcasting artistic beauty in them. Whenever poetic images are devoid of movement and animations, they become stagnate, and their share of beauty and literary pleasure, which they can achieve for the recipient, is reduced.

Among the most important elements that make up the animated image are: sounds, colors, present tense verbs, and words indicating turbulence and vibration, which in themselves carry movement, as well as what is achieved by simile, antonyms, etc., and everything that can give the poetic image a movement and vitality, especially if the description is solid, so it breathes life out of nowhere.

الهوامش:

(١) الصورة الفنّية في الشعر العربي حتّى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠١هـ ـ ١٩٨١م: ٣٠.

(٢) الاتّجاه الوجداني في نقد الشعر العربي، عبد القادر القط: ٣٩١.

(٣) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق: د. عزّة حسن، مطبوعات مديريّة إحياء التراث القديم، دمشق، (د. ط)، ١٣٧٩هـ ـ ١٩٦٠م: ١٢٠-١٢٢.

(٤) الآل: السراب. الفريد: ثور الوحش المنفردة. بذي بركان: موضع. الملمع: الذي يكون في جسمه يقع تخالف سائر لونه.

(٥) النبأة: صوت الكلاب.

(٦) ففاجأه من أوّل الرأي: ففاجأه من أقرب الري.

(٧) على نفر: على شرود. النقع: الغبار الذي تثيره أقدام الثور. يستطع: ينتشر وينفرق.

(٨) الخطاطيف: جمع خطّاف، بضمّ الخاء، وهي الحديدة الجضّاء، يشبه بها الكلاب لدقّتها وضمورها.

([٩]) بنافذة: بطعنة نافذة من قوّته. تفيت: تميت.

([١٠]) يخشّ: يطعن. المدرى القرن. تنقع: يردى ويقطع.

([١١]) أسحم: قرن أسود. لأم: الشديد. نفذت: خالت الجوف وخرجت من الشق الآخر. لا تصدع: لا تتكسر.

([١٢]) المتنبّي والتجربة الجمالية عند العرب (تلقي القدماء لشعره)، حسين الواد، دار الغرب الإسلامي، ط٢، ٢٠٠٤م: ٣٤١.

([١٣]) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن: ١٨.

([١٤]) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور: ٤٩-٥٠.

([١٥]) ديوان النابغة الذبياني، قدّم له وبوّبه وشرحه: د. علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، لبنان، (د. ط)، ٢٠٠٣م: ٢٩-٣١.

([١٦]) الجليل: شجر، وهو الثمام، أي: موضع فيه شجر الثمام. المستأنس: ثورٌ يخاف الأنيس، أي: الناظر بعينه.

([١٧]) من وحش وجرة: أي هذا الثور من وحش هذه الفلاة، ويكثر فيها الوحش. موشي أكارعه: أي: بقوائمه نقط سود وخطوط. طاوي: ضامر. المصير: المعي، وكنّى فيه عن البطن، وجمعه مصرات.

([١٨]) السارية: سحابة تسير ليلا وتُمطر.

([١٩]) فأرتاع: أي ففزع الثور. طوع الشوامت: أي بات الثور مبيتَ سوءٍ من بردٍ وجوعٍ في حالة يشمت العدو.

([٢٠]) فبثّهن عليه: فرفّهن. الصمع: اللصوق والحدّة واللطافة. الحرد: استرخاء عصب البعير في القتال، فاستعاره للثور، أي: بقوائمه عيب.

([٢١]) ضمران: اسم كلب. يوزعه: يغريه بالثور ويحضّه على مصارعته. المحجر: الملجأ.

([٢٢]) الفريصة: هي بضعة من مرجع الكتف. المدري: قرن الثور. العضد: داء ووجع في العضد.

([٢٣]) فظلّ يعجم: أي ظلّ الكلب يمضغ أعلى قرون الثور. الصدق: الصلب. الأود: الأعرج.

([٢٤]) واشق: اسم كلب. أقعاص: القتال السريع. العقل: غرم الدية. القود: قتل النفس بالنفس.

([٢٥]) قالت له النفس: أي حدّثت النفس. واشقًا: باليأس من الثور أو من صاحبه.

([٢٦]) وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، نوري حمودي القيسي: ٤٨.

([٢٧]) سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي، دراسة في المضمون والنسيج الفنّي، سعد عبد الرحمن العريفي، (أطروحة دكتوراه): ٣٨٦.

([٢٨]) الصيد والطرد في الشعر العربي، عباس مصطفى الصالحي: ٣٣٨.

([٢٩]) الصورة الفنية عند المرأة في العصر الجاهلي، سالم علي الغويين، مكتبة الاسكندرية، وزارة الثقافة، المملكة الأردنيّة الهاشمية، (د. ط)، ٢٠١٩م: ١٩٩.

([٣٠]) ينظر: الصورة الفنيّة عند المرأة في العصر الجاهلي، سالم علي، الغويين: ٢٠٤.

([٣١]) الصورة البصرية في الشعر الحديث، محمود درويش، وسعدي يوسف أنموذجًا، إسراء إبراهيم محمد، (أطروحة دكتوراه)، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الإنسانيّة، قسم اللغة العربية، ١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م: ٦٢.

([٣٢]) ديوان أمرؤ القيس: ٥٣-٥٦.

([٣٣]) وكناتها: مواقها. قيد الأوابد: يقيد الوحوش بسرعة لحاقه إياها.

([٣٤]) جلمود: الحجر العظيم الصلب.

([٣٥]) الصفواء: الحجر الصلب.

([٣٦]) الاهتزام: التكسّر. الحمي: حرارة القيظ وغيره. المرجل: القدر الضخم.

([٣٧]) مسح: صبّ الجري والعدو صبّا، الكديد: الأرض الصلبة المطمئنة. المركل: الضرب بالرجل أو الدفع بها.

([٣٨]) بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى أمرئ القيس، ريتا عوض، دار الآداب، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨م: ٢١٢.

([٣٩]) لسان العرب، ابن منظور: (مادة: كرر).

([٤٠]) الحركة والدلالة، دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، محمد محمد داود، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٢م: ١٦٣.

([٤١]) لسان العرب، ابن منظور: (مادة: قبل).

([٤٢]) فلسفة الشعر الجاهلي (دراسة تحليليّة في حركية الوعي الشعري العربي)، هلال الجهاد، دار المدى الثقافية والنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠١م: ١٣٨-١٣٩.

([٤٣]) الصورة الحركية في شعر أمرئ القيس، إخلاص محمد عيدان، (بحث)، جامعة بغداد، كلية الآداب، العدد الخاص بالمؤتمر الدولي الأول، الجزء الأول، ٢٠١٢م: ١٣٠.

([٤٤]) ينظر: الدلالة والحركة، محمد محمد داود: ٣٨.

المصادر والمراجع

أولًا: الكتب:

- الاتّجاه الوجداني في نقد الشعر العربي، عبد القادر القط، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، ط١، ١٩٨٨م.
- الأسس الجمالية في النقد العربي عرض وتفسير ومقارنة، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، (د. ط)، ١٤١٢هـ-١٩٩٢م.
- بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى أمرئ القيس، ريتا عوض، دار الآداب، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨م

- جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الداية، دار الفكر المعاصر للطباعة والنشر والتوزيع، (د. ط)،١٩٩٠م.
- الحركة والدلالة، دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة، محمد محمد داود، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٢م
- الحياة والموت في الشعر الجاهلي، مصطفى عبد اللطيف جياووك، دار صفاء للنشر والتوزيع، مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، ط١، ١٤٣٣هـ ـ ٢٠١٢م
- دراسات في النقد الأدبي العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث الهجري، د. بدوي طبانة، نشر مكتبة الأنجلو المصرية، المطبعة الفنّية الحديثة، القاهرة، ط٥، ١٩٦٩م
- ديوان أمرئ القيس، أعتنى به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط٤، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.
- ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي، تحقيق: د. عزّة حسن، مطبوعات مديريّة إحياء التراث القديم، دمشق، (د. ط)، ١٣٧٩هـ ـ ١٩٦٠م.
- ديوان النابغة الذبياني، قدّم له وبوّبه وشرحه: د. علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، لبنان، (د. ط)، ٢٠٠٣م
- الصورة الفنية عند المرأة في العصر الجاهلي، سالم علي الغويين، مكتبة الاسكندرية، وزارة الثقافة، المملكة الأردنيّة الهاشمية، (د. ط)، ٢٠١٩م
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، راجعه ونقّحه: عاطف محمد كنعان، وعلي نبيل حسنين، الأردن، ط١، ١٤٣٤هـ ـ ٢٠١٣م.
- الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، علي البطل، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٤٠١هـ-١٩٨١م.
- الصيد والطرد في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، عباس مصطفى الصالحي، ساعدت وزارة التربية على نشره.
- فلسفة الشعر الجاهلي (دراسة تحليليّة في حركية الوعي الشعري العربي)، هلال الجهاد، دار المدى الثقافية والنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠١م

- قضايا الإبداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابرة، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩١م
- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط١، (د.ت).
- المتنبّي والتجربة الجمالية عند العرب (تلقي القدماء لشعره)، حسين الواد، دار الغرب الإسلامي، ط٢، ٢٠٠٤م
- وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية، نوري حمودي القيسي، دار الكتب للطباعة والنشر، (د. ط)، ١٩٧٤م.
- **ثانيًا: الرسائل والأطروحات:**
- سلوك الحيوان في الشعر الجاهلي دراسة في المضمون والنسيج الفني، سعد عبد الرحمن العريفي، (اطروحة دكتوراه)، جامعة أم القرى، السعودية، ط١٤٢٦،١هـ.
- الصورة البصرية في الشعر الحديث، محمود درويش، وسعدي يوسف أنموذجًا، إسراء إبراهيم محمد، (أطروحة دكتوراه)، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الإنسانيّة، قسم اللغة العربية، ١٤٣٦هـ ـ ٢٠١٥م
- **ثالثًا: البحوث:**
- تحوّلات الزمن وحركيّة الصور قراءة في قصيدة البستان للشاعرة نشرى البستاني، إخلاص محمّد عبد الله، (بحث)، الناقد الأدبي، ٢٠١١/٩/٢٠م
- مشاهد الصراع في لوحة الصيد في الشعر الجاهلي، عبد علي عبيد الشمري، (بحث)، الكلية التربوية المفتوحة، العدد:٤.
- الصورة الحركية في شعر أمرئ القيس، إخلاص محمد عيدان، (بحث)، جامعة بغداد، كلية الآداب، العدد الخاص بالمؤتمر الدولي الأول، الجزء الأول، ٢٠١٢م