أنماطُ الصّورةِ الفنيّةِ ومصادرُها في شعرِ الطّرمّاح
دراسةٌ أسلوبيّةٌ نفسيّةٌ في نماذجَ شعريّةٍ مختارةٍ

Artistic Imagery Patterns and Their Sources in the Poetry of al-Tirmāḥ: A Stylistic and Psychological Study of Selected Poems

أماني إبراهيم الخصيلات[1]

Amani Ibrahim Alkhsalat [1]

DOI: 10.15849/ZJJHSS.251130.01

الملخص

بالنّظرِ إلى تفرّدِ الشّاعرِ في إبداعِهِ الفنّيّ، يبقى نتاجُهُ الأدبيُّ مرآةً لبيئتِهِ وحقبتِهِ الزّمنيّةِ. ويُمكنُ تتبّعُ أثرَ ذلكَ منْ خلالِ دراسةِ الصّورةِ الفنّيّةِ وتجلّياتِها في شعرِهِ. ومنْ هذا المنطلقِ؛ انصرفتْ هذه الدّراسةُ إلى تناولِ الصّورةِ الفنّيّةِ في شعرِ الشّاعرِ الأمويّ الطّرمّاح بن عَدِيّ الطّائيّ، لما في عالمِهِ التّصويريّ منْ فرادةٍ لافتةٍ، ونظرًا لقلّةِ الدّراساتِ الّتي تناولتْهُ، لا سيّما في هذا الجانبِ الجماليّ.

وقدْ سعى البحثُ إلى دراسةِ أنماطِ الصّورةِ الفنّيّةِ ومصادرِها، معتمدًا المنهجَ النّفسيَّ في التّحليلِ، نظرًا لما تنطوي عليهِ الصّورةُ منْ أبعادٍ وجدانيّةٍ وتعبيريّةٍ. وقدْ قُسِّمَ إلى مبحثيْنِ اثنيْنِ: تناولَ المبحثُ الأوّلُ أنماطَ الصّورةِ الفنّيّةِ، كالصّورِ البصريّةِ والسّمعيّةِ والذّوقيّةِ، متتبّعًا خصائصَها النّفسيّةِ والدّلاليّةِ. أمّا المبحثُ الثّاني، فقدْ عُنيَ برصدِ مصادرِ الصّورةِ الفنّيّةِ عندَ الطّرمّاح، مستقصيًا المرجعيّاتِ الثّقافيّةِ والطّبيعيّةِ، الّتي تشكّلَ منْها عالمُهُ الشّعريُّ. وخُتمَ البحثُ بأبرزِ النّتائجِ، تلتْها قائمةُ المصادرِ والمراجعِ المعتمدةِ.

الكلمات المفتاحية: الطّرمّاح، الصّورة، الطّبيعة، السّمعيّة، البصريّة.

Absract

Given the poet's unique artistic creativity, his literary output remains a mirror of his environment and historical era. The impact of this can be traced through a study of artistic imagery and its manifestations in his poetry. From this standpoint, this study focuses on examining artistic imagery in the poetry of the Umayyad poet Al-Ṭirimmāḥ ibn ʿAdi al-Ṭāii, due to the striking distinctiveness of his imagistic world and the scarcity of studies addressing his work—particularly concerning this aesthetic dimension.

The research sought to study the *patterns and sources of artistic imagery, employing a (psychological approach) in analysis, given the emotional and expressive dimensions inherent in imagery. It is divided into two sections:

-**The first section** addresses patterns of artistic imagery (such as visual, auditory, and gustatory images), tracing their psychological and semantic characteristics.

-**The second section** focused on identifying the sources of artistic imagery in Al-Ṭirimmaḥ's work, investigating the cultural, natural... references that shaped his poetic world.

Keywords: Al-Tirmmah, Image, Nature, Auditory, Visual.

[1] قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدراسات العليا، جامعة العلوم الإسلامية العالمية

التخصص الدقيق: الدراسات الأدبية والنقدية (العصر الأموي)، الأردن

*للمراسلة: Amani.rami1991@icloud.com

تاريخ استلام البحث: 2025/08/13

تاريخ قبول البحث: 2025/09/11

[1] Department of Arabic Language and Literature collage, Postgraduate Studies, International Islamic Sciences University, Jordan

*Corresponding author: Amani.rami1991@icloud.com

Received: 13/08/2025

Accepted: 11/09/2025

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

المقدمة

تعد الصورة جوهر البناء الفني للقصيدة، ووسيلة الشاعر الفنية للتعبير عن ذاته وعن رؤيته لعالمه، وقد حظي البناء الفني للصورة باهتمام النقاد قديما وحديثا؛ لما للصورة من وشيج صلة بالوحدة العضوية لبناء القصيدة، فهي تُعدّ مظهرا من مظاهر الجمال فيه، بل "إن الصورة هي التي تكسب الكلام صفة الشعرية"[1]. وإن أهم ما يميز الشعر عن غيره من الفنون عنصران هما: "الموسيقى والصورة، بل ذهب معظمهم إلى أن الشعر في جوهره تعبير بالصور"[2].

فالصورة ايضًا تعبير عن الحالة النفسية إذ إن "الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف الحياة"[3].

ومهما يكن من أمر فإن الصورة الشعرية هي الأقدر على بث الحياة في القصيدة، وهي الوسيلة الأنجح لتفريغ الشحنة الانفعالية عند الشاعر، فإن القصيدة ليست عملا واعيا خالصا، وليست بنت لحظتها، بل هي تراكم خبرات قد لا يعيها الشاعر نفسه، والصورة فوق ذلك كله هي نتاج مشترك بين العقل الواعي والمشاعر، يرسمها الخيال من وحي ما يعتمل في ذات الشاعر، متأثرا بعوامل عدة، كالبيئة الطبيعية، والبيئة الاجتماعية، وحالة الشاعر النفسية، "فالصورة تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها. فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية"[4].

منهج البحث

اقتضت طبيعة هذه الدراسة أن تستند إلى المنهجين الأسلوبي والنفسي، لما له من قدرة على الربط بين التشكيلات الفنية في النص الشعري والحالة النفسية للمبدع. وإذ تتعلق الدراسة بالصورة الفنية، فقد اقتضى ذلك الاستفادة من مباحث البلاغة العربية، بوصفها الإطار الأصيل لتحليل بنية الصورة ودلالاتها التعبيرية والجمالية.

أهداف البحث

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن أنماط الصورة الفنية لدى الشاعر الأموي الطّرمّاح بن عَدِيّ، واستكشاف مصادرها التي تغذّت منها مخيلته الشعرية، بغية الوقوف على معالم عالمه التصويري. ومن خلال ذلك، يُتوخّى التعرف إلى البنية النفسية التي تنعكس في تلك الصور، إضافة إلى الكشف عن البصمة الأسلوبية التي تميّز هذا الشاعر عن أقرانه.

---

[1] الولي، محمد (1990). الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ص49.

[2] عصفور، جابر أحمد (1992). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، ص5.

[3] عصفور، مرجع سابق، ص5.

[4] البطل، علي (1980). الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، ص30.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

أهمية البحث

تنبع أهمية هذا البحث من تسليطه الضوء على بُعد جمالي مهم في تجربة شاعرٍ قلّ أن تناولته الدراسات النقدية، وهو الطّرمّاح بن عدي، الذي مثّل صوتًا شعريًا مغايرًا في العصر الأموي، سواء في مواقفه السياسية أو في خصوصيته الفنية. كما تتجلى أهمية الدراسة في محاولتها رصد أنماط الصور ومصادرها، بوصفها مدخلًا فنيًا ونفسيًا لفهم التجربة الشعرية في عمقها وتفرّدها.

تساؤلات البحث

تنطلق هذه الدراسة من مجموعة من التساؤلات التي تسعى للإجابة عنها، أبرزها:

1. ما أبرز أنماط الصورة الفنية في شعر الطّرمّاح؟
2. ما هي المصادر التي استقى منها الطّرمّاح صوره الشعرية؟
3. كيف تُعبّر تلك الأنماط عن ملامح العالم النفسي للشاعر؟
4. ما مدى ارتباط الصورة الفنية بالبيئة الطبيعية والاجتماعية والنفسية للشاعر؟
5. هل تكشف الصور الشعرية في شعر الطّرمّاح عن ملامح أسلوبية تُميّزه عن معاصريه؟

الدراسات السابقة

دراسة: المشيعدين، فتحي محمد طالب (2007)، بعنوان: شعر الطّرمّاح بن حكيم الطائي: دراسة موضوعية فنية، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة.

هدفت هذه الدراسة إلى تحليل شعر الطّرمّاح من منظور موضوعي وفني، متتبعة السمات الأسلوبية والفنية التي ميزت إنتاجه الشعري. كما سعت إلى استكشاف ملامح حياته الأدبية والثقافية خلال النصف الثاني من القرن الأول الهجري وبدايات القرن الثاني، حيث شكلت الكوفة مركزًا لنشاطه الفكري والأدبي. ركزت الدراسة أيضًا على الظواهر الفنية البارزة في شعره، بما في ذلك الصور الشعرية، والموسيقى الشعرية، وظاهرة التناص، مع تسليط الضوء على استخدامه للمقدمات الشعرية، وطريقة اختياره للبحور والقوافي.

توصلت هذه الدراسة إلى أن الطّرمّاح، رغم تضارب الروايات حول نشأته ووفاته، كان من أبرز شعراء العصر الأموي الذين جمعوا بين قوة الشعر ورقي الخطاب. أظهرت الدراسة أن شعره تميز بالعناية بمقدمات القصائد ومطالعها، حيث أبدع في استهلال قصائده بأسلوب جذاب. كما كشفت عن حضوره البارز للطبيعة في أشعاره، حيث اعتمد على تفاصيل دقيقة في تصويرها، مما أضفى طابعًا تصويريًا مميزًا على شعره.

كما أكدت الدراسة على اعتماد الطّرمّاح على التناص الأدبي والديني والتاريخي، الذي عكس ثقافته الواسعة وعمق وعيه التاريخي. وفيما يتعلق بالموسيقى الشعرية، أوضحت الدراسة ميله إلى استخدام أربعة بحور شعرية رئيسية (الطويل، الوافر، الكامل، البسيط)، مع اهتمام خاص بالقوافي الساكنة ذات الطابع الموسيقي الهادئ. ويعكس ذلك اهتمامه بتناغم الإيقاع الشعري مع المضمون، مما أسهم في إبراز مكانته كشاعر بارز في العصر الأموي.

اهتمت هذه الدراسة بالصورة الفنية في شعر الطّرمّاح، بينما جاءت دراستي لتقف على المصادر التي استقى منها الشاعر صوره الفنية، التي يمكن من خلالها الولوج إلى عالم الشاعر الداخلي، ومعرفة جملة المؤثرات الكامنة وراء الصورة الفنية في شعره، وأبعادها النفسية والفنية.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

تمهيد

تعدّ الصورة الفنية من أبرز أدوات الشاعر في تشكيل عالمه التعبيري، إذ لا تقتصر وظيفتها على الزينة البلاغية أو التجميل الأسلوبي، بل تتجاوز ذلك لتصبح وسيلة جوهرية في بناء المعنى وإيصال الرؤية. وتتخذ الصورة أنماطًا متعددة تتفاوت بين الحسية التي تعتمد على المدركات البصرية والسمعية واللمسية، والذهنية التي تنبع من التأمل والتفكير، والرمزية التي تتسم بالغموض والتكثيف وتفتح المجال للتأويلات المتعددة. فالصورة الحسية تخلق مشهدًا ماديًا ملموسًا، أما الذهنية فترتبط غالبًا بالحالات الوجدانية والانفعالية، في حين تسعى الصورة الرمزية إلى الإيحاء والتلميح أكثر من التصريح، متجاوزة المباشر إلى المجرد.

وقد اعتنى النقاد العرب القدامى بالصورة من منظور بلاغي قائم على التشبيه والاستعارة والمجاز، بينما تناولها النقد الحديث من زوايا متعددة، أبرزها الزاوية الأسلوبية والنفسية والسيميائية[1]، التي ترى في الصورة تمثيلًا للوعي الجمعي أو الفردي، ووسيلة للتعبير الرمزي والوجداني، وتغدو الصورة في ضوء هذا التصور مركبًا دلاليًا، يتجاوز ظاهر اللغة ليبلغ أعماق التجربة.

وفي ضوء ذلك، فإن الوقوف عند أنماط الصور في شعر الطّرمّاح يُعدّ خطوة مركزية لفهم رؤيته للوجود، وموقفه من القيم، وموقعه داخل السياق الثقافي والسياسي لعصره. كما أن استقصاء مصادر هذه الصور يفتح المجال لاستكشاف البنية المرجعية التي شكّلت خياله الشعري، فالصورة تشكيل لغوي ينبع من خيال المبدع وفق معطيات متعددة، منها العالم المحسوس، إضافة إلى الصور النفسية والعقلية[2].

وتأتي دراسة الصور في شعر الطّرمّاح ضمن هذه الرؤية النقدية التي لا تكتفي بالوصف البلاغي، بل تسعى إلى تتبع أنماط التخييل وبنياته، إذ لا يمكن تجاهل دور الخيال في تشكيل الصورة وتكوينها، فهو الملكة التي من خلالها يبدع الشاعر ويؤلف شعره، ويعد الخيال: "أساس الصورة الأدبية مهما كانت درجته الفنية، فإليه يرجع تحقيق الاندماج الشعور واللاشعور وتحقيق التوافق بين الوحدة والتنوع، وهو الذي يخلق العمل الفني"[3]، والكشف عن خلفياتها النفسية والثقافية والفكرية.

وقد تتنوّع مصادر الصورة بحسب ثقافة الشاعر وبيئته وتجربته الذاتية، فهي قد تنبع من الواقع المحيط، أو من التراث الثقافي والديني، أو من الخيال الصرف، كما تلعب البيئة الطبيعية دورًا بارزًا في تشكيل الصور الشعرية، إذ تمنح الشاعر خامات حسية يوظفها لبناء رؤيته، بينما تتيح البيئة الاجتماعية والسياسية أرضية خصبة للتعبير عن مواقفه وأفكاره، ومن جهة أخرى تُمثل التجربة النفسية الفردية مصدرًا داخليًا يتجلّى من خلال صور ذاتية تتصل بالعاطفة واللاوعي والذاكرة، فالمناخ الصالح الذي يسمح لإبداع الشاعر بالتطور والازدهار[4].

إن تعدّد أنماط الصورة وتنوّع مصادرها يعكس ثراء التجربة الشعرية وتعقيدها، ويمنح النص بعدًا جماليًا ودلاليًا يكشف عن عمق الوعي الفني والوجداني عند الشاعر. فالصورة في جوهرها ليست مجرد شكل تعبيري، بل

---

[1] أبو العدوس، يوسف (1997م)، الاستعارة في النقد الأدبي، الأهلية، عمان، ص129.

[2] البطل، علي (1980)، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، مرجع سابق، ط1، ص30.

[3] نافع، عبد الفتاح صالح (1983م)، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ص67.

[4] المهداوي، محمد حسين (2017م)، دار الكتب، العراق، د. ط، ص337.

هي مفتاح لفهم البنية الفكرية والنفسية للنص، وهي البوابة التي يعبر من خلالها الشاعر إلى المتلقي، ليعيد تشكيل الواقع بلغة الشعر وخياله.

الطّرمّاح بن حكيم: حياته وشعره

الطّرمّاح هو الحكم بن حكيم بن نفر الطائي، وكنيته أبو نفر أو أبو ضبينة. عُرف بلقبه "الطّرمّاح"[1]، ويعني الطويل القائم، وقد ظهر هذا اللقب في شعره، كما في قوله: "أنا الطّرمّاح، فاسأل بي بني ثعل". ينتمي إلى قبيلة طيء القحطانية العريقة، المعروفة بكرمها ونسبها الرفيع، مما عزز لديه نزعة التعصب للقحطانيين، وقد انعكس هذا التعصب في شعره.

ولد الطّرمّاح في الشام أو في منطقة السواد بالعراق، على اختلاف الروايات، ويُرجّح أن تكون ولادته في منتصف القرن الأول الهجري (نحو 45–50هـ)، ولم يعرف الحرمان أو الفقر في صغره، مما انعكس على نبرة العزة والاعتداد في شعره. اتخذ الكوفة موطنًا له لاحقًا، وهناك انخرط في النشاطين الأدبي والسياسي[2].

كان الطّرمّاح من أنصار الخوارج، وتحديدًا من فرقة الصفرية[3]، لكنه تميز بالاعتدال مقارنة بغيره من الخوارج، إذ لم يُعرف عنه التشدد أو تكفير الآخرين، بل كانت له علاقات ودّية مع خصوم مذهبيين، كالكميت الشاعر العدناني، وقد عبّر الطّرمّاح عن أفكاره السياسية والدينية بوضوح في شعره، منتقدًا الحكم الأموي ومتغنيًا بأمجاد قحطان وأهل الشام[4].

أما شعره، فيُعدّ من أبرز ما وصلنا من العصر الأموي، وقد جمع بين فصاحة التعبير وقوة التركيب. تنوعت ألفاظه بين السهولة والغموض تبعًا للغرض، فكانت لغته سلسة في المدح والهجاء والعقيدة، وصعبة مركبة في وصف الطبيعة[5].

اختلفت الروايات في تحديد سنة وفاته، لكنه توفي في الكوفة[6]، وأكثرها شيوعًا أنه توفي سنة 105هـ/724م[7]، غير أن بعض الأدلة ترجح استمراره حيًا إلى ما بعد ذلك، ربما حتى 125هـ. ويظل الطّرمّاح واحدًا من أبرز الأصوات الشعرية التي عبرت عن الصراع السياسي والمذهبي في العصر الأموي، في ثوب شعري جزل قوي النبرة والأسلوب.

---

[1] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (1984)، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، ط4، دار الفكر، بيروت، لبنان، ص46، المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى (1959)، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص244.

[2] الطّرمّاح بن حكيم، الحكم بن نقر بن قيس بن جحدر ابن ثعلبة الطائي الديوان، تحقيق: عزة الحسن، ط2، دار الشرق العربي، بيروت، 1994م، ص13.

[3] الصفرية: فرقة من فرق الخوارج، وتنسب إلى زياد بن أصفر أو عبد الله بن صفار، وهي من أبرز الفرق التاريخية للخوارج التي ظهرت في فترة مبكرة من التاريخ الإسلامي. كانت لهذه الفرقة دولة في سجلماسة بالمغرب الأقصى تُعرف بدولة بني مدرار بقيادة ميسرة المطغري.

[4] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص20–21.

[5] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص27.

[6] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص19.

[7] الزركلي، خير الدين (1984)، الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج3، ط6، ص225.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

الفرق بين أنماط الصورة ومصادرها

يُعدّ التفريق بين أنماط الصورة الفنية ومصادرها ضرورة منهجية لفهم طبيعة البناء التصويري في شعر الطّرمّاح، إذ تنتمي كلّ منهما إلى مستوى مختلف من مستويات التحليل، فأنماط الصورة الفنية تُعنى بالشكل الذي تتخذه الصورة من حيث الحاسة أو الإدراك الذي تتوسّله، وهي بذلك تمثّل الصيغة التي يظهر من خلالها المعنى في قالب حسيّ أو ذهني ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن: "الصورة تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكر أكثر من انتمائها لعالم الواقع"[1]، ومن أبرز هذه الأنماط: الصورة البصرية التي تعتمد على المرئيات كالألوان والحركة. والسمعية التي تقوم على الأصوات والرنين؛ والشمية والذوقية واللمسية التي تتصل بالحواس الخمس. إضافة إلى الصورة النفسية أو الذهنية التي تعكس التوترات والانفعالات الداخلية بعيدًا عن المعطيات الحسية المباشرة. أما مصادر الصورة الفنية، فهي المنابع التي ترفد الشاعر بمادته التصويرية، وتشمل البيئة الطبيعية وما تزخر به من عناصر مادية، والتراث الديني والأسطوري بما فيه من رموز وسرديات، والتجربة الذاتية التي تمثل الوعاء النفسي للشاعر، فضلًا عن الواقع الاجتماعي والسياسي، والمخزون الثقافي واللغوي الذي يختزنه الشاعر من خلال قراءاته واطلاعه. ومن خلال التفاعل بين هذين البُعدين: النمطي والمصدري، تتشكّل الصورة الفنية بوصفها مظهرًا تعبيريًّا جماليا يعكس العالم الداخلي للمبدع، ويميط اللثام عن خصوصية رؤيته الأسلوبية والنفسية.

المبحث الأول: أنماط الصورة

الصورة الفنية تمثّل البؤرة التي يتجلّى فيها التفاعل بين الخيال والتجربة، وهي الأداة التي يصوغ بها الشاعر رؤيته للوجود وموقفه من الأشياء، و"الصورة هي تجسيم للأفكار والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية حسية كانت أم خيالية"[2]، ولا يُمكن النفاذ إلى العالم الشعري لأي مبدع دون الوقوف على أنماط صوره ومظاهر تنوّعها. ومن هنا، يُعنى هذا المبحث برصد أنماط الصورة الفنية في شعر الطّرمّاح بن عدي، استقصاءً لأبرز التشكيلات الصورية التي ترددت في شعره، كالصورة البصرية، والسمعية، والحسية، والذهنية، وغيرها، مع محاولة الوقوف على طبيعة هذه الصور ووظيفتها في التعبير عن رؤيته الفنية والنفسية.

الصورة البصرية

حظيت الصورة البصرية بجل اهتمام النقاد قديما، ولم يكن الحديث عن بقية الصور الحسية إلّا لماما من خلال الحديث عن التشبيه، ولعله من الطبيعي أن تكون الصور البصرية أكثرها؛ لأن ما يدرك بالبصر له الغلبة على ما يدرك بالحواس الأخرى، يُضاف إلى هذا قدرة الصورة البصرية على استيعاب أنواع الصور الأخرى في أثناء تشكيلها، ولأن الصورة البصرية هي الأقدر والأطوع على تمثل الحركة واللون والأبعاد والمساحات وكثيرا من مظاهر الحياة؛ إذ تعد الحركة أبرز سمة للصورة الشعرية، فالحركة تكشف أبعاد الشاعر الفنية بكل مفارقاتها[3].

---

[1] إسماعيل، عز الدين (1981م)، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، ص66.

[2] القط، عبد القادر (1987م)، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة، بيروت، ص435.

[3] عبد الرحمن، نصرت (1982م)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، ص191.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

ويعد اللون من مقومات الصورة الشعرية لأن اللون يمثل "رؤية شعورية على أساس أنه قيمة تعبيرية ترتبط بمعنى العمل ومحتواه وبتجربة صاحبه الوجدانية"[1].

في شعر الطّرمّاح نجد تفوقا كميا للصورة البصرية على بقية الصور الحسية في ديوانه، وكانت الأكثر دورانا، فقد بلغ عدد الصور البصرية اثنتين وخمسين وأربعمئة صورة، وهو ما يشكل (70.4%) من عدد الصور الحسية التي بلغ عددها (612) ستمائة واثنتي عشرة صورة.

والصورة البصرية ذهبت باتجاهين في شعر الطّرمّاح: الأول الصورة اللوحة، التي بدورها جاءت على هيئتين: اللوحة الثابتة، واللوحة المتحركة التي تعج بالحياة والحيوية. والاتجاه الثاني هو الصورة البسيطة القائمة على التشبيه والاستعارة والكناية.

وتبدو الصور البلاغية في شعر الطّرمّاح حين يصور ثور الوحش في تجليه واختفائه أثناء الحركة من خلال تشبيهه له بالسيف حين يسل ويغمد، ويبدو جمال الصورة في توظيف الأفعال المضارعة، التي توحي بديمومة الحركة، يقول[2]:

يَبـــدو، وتُضْـــمِرُهُ الـــبِلادُ كأنَّـــهُ سَـــيْفٌ علـــى شَـــرَفٍ يُسَـــلُّ ويُغْمَـــدُ

ويرسم صورة الحيات القلقة المضطربة في سيرها، من خلال تشبيهها بالسيوف المسلولة من أغمادها، يقول[3]:

هَجَـــرْتُ عليـــهِ، والحَيـــاةُ مَـــذْلَى، تَبَطَّـــحَ كالسُّـــيوفِ المُصْلَتـــاتِ

ويرسم صورة أخرى للحيات من خلال تشبيه سرعتها بسرعة السفينة، يقول[4]:

سَـــرَنْداةُ النَّجـــاةِ كـــذاتِ لَـــوْحٍ، خَصيـــفِ الـــبَطْنِ، كَـــدَرّاءِ السُّـــرَاةِ

فلا يقف عند سرعتها، بل يصف لونها بدقة، فبطنها أبيض ناصع، وظهرها كدر، ويصور الطّرمّاح شدة تعلقه بزوجته وحبه لها من خلال صورة بصرية تشبيهية، حيث يصور شدة ما يُلم بقلبة من اضطراب وخفقان حين تذكر زوجته، وكأنه بين أظفار طائر، ويُلاحظ استعانته بالطير ليشكل صورة بصرية عاطفية، بل مغرقة بالعاطفة، فيقول:

كـــأنَّ فُـــؤادِي بَـــينَ أَظْفـــارِ طائـــر إذا سَـــنَحَتْ ذِكْـــراكِ مِـــنْ كُـــلِّ مَسْـــنَحِ

---

[1] اليافي، نعيم (1983م)، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ص179.

[2] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص116.

[3] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص66.

[4] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص67.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

ويقول مشبها صورة الصياد وهو يبل فمه مرة بعد مرة من شدة العطش وقلة الماء، بصورة الجارية التي تبلل جدران بيتها المبني من الأغصان من شدة الحر لتبريده[1]:

يبـــلُّ بمعصـــــورٍ جنـــاحَي ضَئيلَـــةٍ أفـــــاويقَ، مِنهـــــا هلَّـــةٌ ونُقـــــوعُ

كمـــا بـــلَّ مَتْنـــي طُفيـــة نَضْـــحُ عـــائطٍ يُزيّنُهـــــا كـــــنٌّ لَـــهـــــا وسُفُـــــوعُ

إن هذه النماذج تعبر عن الحضور الطاغي، للماء والحيوان في صور الشاعر الطّرمّاح البصرية، وهي صور عشوائية وليست منتقاة، وليس ذلك بغريب، فالماء محفور في ذاكرة الإنسان العربي ووجدانه ذلك أن الماء كان عصب حياة الإنسان العربي في الجزيرة العربية، وإليه تشد الرحال، وعلى مواقعه يكثر التزاحم، وهو شحيح في الصحراء حيث عاش معظم العرب وهو رمز الحياة وامتدادها، وقد عزز من هذه القيمة العظيمة للماء ما جاء في القرآن الكريم من تعظيم لدوره في بدء الحياة وديمومتها.

ووظف الطّرمّاح في أشعاره الاستعارة، ومن ذلك الاستعارة الواردة في التعبير عن كثرة رحيل الأحبة، التي باتت تأتي من كل ناحية، كما يفعل الذئب الذي إذا حذر من ناحية جاء من ناحية أخرى، قال[2]:

ومـــا خِفْـــتُ بَـــيْنَ الحَـــيِّ حتّـــى تـــذأَبَتْ نَـــوىً، لَـــمْ أَخَـــلْ مـــا كـــانَ مِنْهـــا بِكَـــائِنِ[3]

وجاءت الاستعارة من خلال توظيف الفعل تذأبت ليدل على كثرة النوى الذي لم يكن يتوقعه الشاعر، تماما كما يفعل الذئب الحذر، الذي قد يأتيك من هذه الجهة، أو من جهة غيرها.وفي قوله:[4]

وارتـــــثَّ حَبْلُـــــكَ، إذْ نَأَيْـــتَ، بِمـــــا يُرْثِـــــى مِـــنَ الحَبَائِـــلِ والمَنـــازِلِ

شبه الوصل بالحبل البالي، صرح بالمشبه به ارتث حبلك، فجاءت الصورة الاستعارية من خلال التجسيد، وتشبيه المعنوي بالمادي، ومن شأن ذلك أن يقرب الصورة للمتلقي، والتعبير عن الوصل، بالحبل شائع في الشعر العربي، كقول الشاعر المخضرم سويد بن أبي كاهل[5]:

بســـطتْ رابعـــةُ الحَبْـــلَ لَنـــا، فَوَصَـــلْنا الحَبْـــلَ مِنْهـــا مـــا اتَّسَـــعْ

ووظف الاستعارة في المدح، بقوله:[6]

كَفّـــاهُ كَـــفٌّ لا يُـــرَى سَـــيْبُها مُقْسِـــطًا، رَهْبَـــةَ إعْـــدامِها

---

[1] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص186.

[2] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص263.

[3] *تذأبت: اختلفت وجاءت من هنا مرة، ومن هنا مرة كفعل الذئب.

[4] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص216.

[5] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص23.

[6] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص252.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

مَبْسُـــــوطَةٌ تَسْـــــتَنُّ أَرْوَاقُهـــــا عَلـــــى مُوالِيهـــــا وَمُعْتامِهـــــا

شبه كف الممدوح السخية بالعطاء بالسحابة الماطرة التي تجري مياهها، ولم يذكر السحابة، بل ذكر شيئا من توابعها، وتبدو قيمة الصورة الاستعارية في هذا البيت من التشبيه بالسحابة فالماء رمز الحياة، ووجوده في عناصر الصورة البصرية يزيدها عمقا وجمالا وأملا

الصورة السمعية

تلعب الصورة السمعية دورا جماليا وتأثيريا في الشعر، فمن المعروف أن الصورة السمعية قادرة على إثارة خيال المتلقي، بل إن للصوت وقعه الخاص الذي يختلف عن وقع الشيء المرئي، وتصوير الكلمات من أكثر الأحداث الذهنية وضوحًا، حيث تظهر الصورة السمعية قوة التمثيل في الشعر وبلاغته ووضوح دلالته عن طريق السمع، فلا يخفى لما لحاسة السمع من أهمية في إدراك الجمال فهي عماد كل نمو عقلي وأساس كل ثقافة ذهنية[1]، فالصورة السمعية تصقل موهبة الشاعر، وتوقظ لديه التلوين الايقاعي الذي يستخدمه، وتخلق فيه الإحساس بجرس الكلمة ونبر اللفظ، وتطبع أذنه بطابع الانتقاء والاختيار، وبذلك تتشكل الصورة السمعية من تتابع الأصوات وسماعها بما شكلته الألفاظ والتراكيب[2].

واحتلت الصور السمعية المرتبة الثانية من الحضور والدوران في شعر الطّرمّاح، وبلغت نسبتها (15.7%) من مجموع الصور، وكما كانت مخيلة الشاعر عنده ذات قدرة فائقة على التصوير، فإن حاسة السمع كانت كذلك أيضا، فأنطق الصامت من الطبيعة، وكثيرا ما استعان بالصورة السمعية لتخدم الصورة البصرية، فجاءت لتضيف إليها جمالا ومتعة، ويستعين أحيان بالصورة السمعية ليضخم الصورة البصرية، فها هو يهرع إليها ليضخم من خلو البيداء إلا من صوت البوم مع ما في طائر البوم من رمزية لخراب المكان، من خلال صورة سمعية تشبيهية، حيث شبه صوت أنثى البوم وهي تتفجع على ذكرها، بصوت المرأة التي تنوح على فقيد لها، يقول[3]:

وَخَـــرْقٍ بِـــهِ البُـــومُ تَرْثِـــي الصَّـــدَى كَمَـــا رَثَـــتِ الفَـــاجِعَ النَّائِحَـــةْ

تَجَـــاوَزْتُ بَعْـــدَ سُـــقُوطِ النَّـــدَى سَـــوَانِحَ أَهْوَالِـــهِ السَّـــانِحَةْ

أراد أن يرسم صورة للفلاة التي قطعها، فلجأ إلى الصورة السمعية، فاختار صورة أنثى البوم وهي ترثي ذكرها، كما ترثي المرأة في نواحها على عزيز مات، أراد أن يقول إنّ الفلاة كانت خالية موحشة، لا أنيس فيها إلا صوت رثاء أنثى البوم لرفيقها الذكر، واختار البوم لأنه يضيف دلاة للصورة، فالبوم لا يتواجد في الأماكن المأهولة بالناس.

ويأتي بصورة سمعية قريبة من الصورة الأولى في وصف قسوة السير في الفلاة، يقول[4]:

---

[1] نافع، عبد الفتاح (1985م)، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن، ص169.

[2] عجلان، عباس (1985م)، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، مصر، ص64.

[3] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص82.

[4] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص99.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

يظـــلُّ هَزيـــزُ الـــريحِ بـــينَ مســـامعي بهـــا كَالْتِجـــاجِ المـــأتمِ المُتُنـــوحِ

يشبه صوت الريح وسط الفلاة بصوت النساء النائحات في المأتم، ويلحظ اقتراب هذه الصورة من الصورة السابقة في استحضار الطقوس المعروفة بعد الموت، والمتمثلة في النواح والرثاء، وهذه الصورة من قصيدة كتبها في بلاد فارس وخص في كثير منها ولده وزوجته.

ويأتي بصورة سمعية، يستحضر فيها صوت النساء أيضا، ولكن النساء اللواتي يواسين المريض؛ إذ يشبه صوت الظليم وهو الذكر من النعام، وهو يجيب الزمار، وهي أنثى النعام، بحديث النساء اللواتي زرن المريض، يقول[1]:

يَـــدْعُو العِـــرَارُ بِهَـــا الزَّمَّـــارُ، كَمَـــا اشْـــتَكَى أَلَمًـــا تُجَاوِبُـــهُ النِّسَـــاءُ العُـــوَّدُ

ويأتي بصورة سمعية أخرى أحد أطرافها الريح كما في صورة سابقة، وهي في وصف الفلاة أيضا، يقول[2]:

بِمُنْخَـــرِقٍ تَحِـــنُّ الـــرِّيحُ فِيـــهِ حَنِـــينَ الجَلْـــبِ فِـــي البَلَـــدِ السِّـــنِينَ

يَظَـــلُّ غُرَابُهَـــا ضَـــرْمًا شَـــذَاهُ شَـــجًّا بِخُصُـــومَةِ الـــذِّئْبِ الشَّـــنُونِ

ويشبه صوت الريح في هذا المكان الواسع من الفلاة، بصوت السحاب الذي فيه ريح وبرد، ولكن لا ماء فيه، في بلد مجدب، ثم يأتي بصورة أخرى للفلاة، قوامها صوت الغراب، الذي ينعق بعد أن اشتد به الجوع وأبعده الذئب عن الفريسة ليأكل منها، ولا شك أن الصورتين أظهرتا قسوة السير وسط هذه الفلاة التي قطعها الشاعر في طريقه إلى الممدوح.

نجد أن الطّرمّاح يعتمد على الصور السمعية لتكثيف الإحساس بالوحدة والقسوة في الفلاة، إذ لا يكتفي بتصوير المكان بصريًا، بل يضيف إليه بعدًا صوتيًا يعكس حركة الطبيعة أو حياة الحيوانات، مثل أنثى البوم والغراب والريح، لتنشأ صورة متكاملة تجمع بين الصوت والحركة والعزلة. كما تتضح براعة الشاعر في توظيف الصوت لتقريب التجربة الشعورية للقارئ، بحيث يشعر بوحشة المكان وخلوه من البشر، دون أن يكون هناك أي فصل أو انفصال بين المشاهد المختلفة. ويؤكد هذا الأسلوب قدرة الطّرمّاح على دمج التجربة الحسية مع الحالة النفسية للشاعر، فتتجلّى الوحدة واليأس والفراغ بطريقة محسوسة ومؤثرة، ليصبح الصوت عنصرًا أساسيًا في بناء المشهد الشعوري.

ويشبه حفيف شجر الأرطى وقت هبوب الريح، بأصوات الحجيج المختلطة، التي لا تفهم، يقول[3] :

بِمُســـتَرْجَفِ الأَرْطَـــى كَـــأَنَّ جُرُوسَـــهُ تَـــدَاعَى حَجِـــيجٌ رَجْعُـــهُ غَيْـــرُ مُفْصِـــحِ

---

[1] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص115.

[2] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص293.

[3] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص100.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

ومثل ذلك قوله[1]:

وصَـــحْماءَ أَشْـــبَاهِ الحَزَابِـــي مَـــا يُـــرَى بِهَا سَارِبٌ غَيْرَ القَطَا المُتَرَاطِنِ

أراد أن يصور خلو الفلاة من أي كائن، إلا من سرب القطا وأصوات أفراده المبهمة، والكلام أراد به الكناية عن قسوة السير في هذه الفلاة الموحشة، وإن كانت الصورة في الأصل بصرية، إلا أن الصورة التي رسمها لصوت القطا، تسهم إيحائيا في رسم صورة الفلاة.

وينجح الطّرمّاح في رسم لوحة سمعية، هي عبارة عن حديث مع الذئب، يقول[2]:

فَقُلْـــتُ: تَعَلَّـــمْ يَـــا ذُؤَالُ، وَلَا تَخُـــنْ وَلَا تَنْخَنِـــعْ لِلَّيْـــلِ، وَهْـــوَ خَنُـــوعُ

وَلَا تَعْـــوِ وَاسْـــتَحْرِزْ، وَإِنْ تَعْـــوِ عَيَّـــةً تُصَـــادِفْ قُـــرَى الظَّلْمَـــاءِ وَهْـــوَ شَـــنِيعُ

فَلَمَّـــا عَـــوَى لِفْـــتَ الشِّـــمَالِ سَـــبَعْتُهُ كَمَـــا أَنَـــا أَحْيَانًـــا لَهُـــنَّ سَـــبُوعُ

هذه صورة بصرية تجمعه مع ذئب في ليلة مظلمة، ولكنها قائمة على الصورة السمعية، فهو يحذر الذئب من أن يعو، ذلك أن عواء الذئب دعوة لجماعته من الذئاب، وتوعده بسهم قاتل إن هو عوى، ولكن الذئب لم يمتثل للتحذير فعوى، فأرسل سهما فقتله.

وهذه الصورة للذئب، وإن كانت صورة متخيلة، فهي ليست الأولى، وربما كانت قصيدة الفرزدق مع الذئب أسبق منها، يقول الفرزدق:

وَأَطلَـــسَ عَسّـــالٍ وَمـــا كـــانَ صـــاحِبا دَعَـــوتُ بِنـــاري موهِنـــا فَأَتـــاني

فَلَمّـــا دَنـــا قُلـــتُ اِدنُ دونَـــكَ إِنَّنـــي وَإِيّـــاكَ فـــي زادي لَمُشـــتَرِكانِ

فَبِـــتُّ أُقـــد الـــزادَ بَينـــي وَبَينَـــهُ عَلـــى ضَـــوءِ نـــارٍ مَـــرَّةً وَدُخـــانِ

فَقُلـــتُ لَـــهُ لَمّـــا تَكَشَّـــرَ ضـــاحِكاً وَقـــائِمُ سَـــيفي مِـــن يَـــدي بِمَكـــانِ[3]

---

[1] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص269.

[2] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص190.

[3] عايد، عمرو (2008م)، الذئب في الشعر والتراث العربي، الأردن: فضاءات للنشر والتوزيع، ص69.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

تتضح في شعر الطّرمّاح والفرزدق صورة الذئب، إلا أن مقاربتهما الفنية تختلف في الأسلوب والوظيفة البلاغية. ففي قصيدة الطّرمّاح، تتجسد الصورة عبر البعد السمعي والدرامي، حيث يحذر الشاعر الذئب –ذؤال– من العواء، لأن عواءه يُعد دعوة لجماعته، ويصوّر المشهد الليلي المظلم الذي يجمعه بالذئب في صورة بصرية مشحونة بالتوتر، ليختم بإطلاق السهم القاتل بعد خرق الذئب للتحذير، ما يخلق تفاعلًا بين الصوت والفعل والعقوبة. أما الفرزدق، فيصور الذئب في قصيدته بأسلوب أكثر واقعية وجمالية للمنظر الطبيعي، حيث يتقابل مع الذئب على ضوء النار، ويصف المسافة والزاد والدخان، ويبرز في تصويره الذئب التهديدي والساخر في الوقت نفسه، مع التركيز على الرؤية الحسية والتفاصيل المكانية، دون التركيز على البعد الصوتي للعواء أو الفعل العقابي المباشر. ومن هذا المنظور، يمكن القول إن الطّرمّاح يجعل من الذئب رمزًا للتهديد الصوتي والدرامي في الليل، بينما يعكس الفرزدق صورة الذئب كجزء من تجربة الحياة اليومية ومخاطرها الطبيعية، ما يدل على اختلاف الوظيفة البلاغية بين التخييل الصوتي عند الطّرمّاح والتمثيل الواقعي المكثف عند الفرزدق، رغم تشابه الموضوع العام.

وتظهر الصور السمعية في افتتاح بعض قصائد ديوان الشاعر الطّرمّاح، كاستحضار رفيقين ومخاطبتهما، كقوله[1] :

قِفـــا فَاســـأَلا الدِّمنَـــةَ الماصِـــحَةْ وهَـــلْ هِـــيَ إِنْ سُـــئِلَتْ بائِحَـــةْ

فقد بدأ بأسلوب تجاهل العارف، واستحضر رفيقين من خلال الفعل (قفا)، وطلب منهما سؤال ما بقي في مكان الدار من آثار، وهو يعلم أنها لا تملك القدرة على البوح، ولكن هذه الصورة السمعية ذات إيحاد محمل باللوعة، وباعث للشجن، فسؤال المكان الذي لا يبين يدلل على أن المكان خلاء موحش، لا أثر فيه إلا لما يدل على أن ثمة حياة كانت في هذا المكان، ومثل هذه الصورة السمعية من شأنها أن تسهم في بناء الصورة العامة لأطلال الديار، ويكرر ذلك في قصيدة أخرى، يقول[2]:

أَســـاءَكَ تَقْـــوِيضُ الخَلِـــيطِ المُبَـــايِنِ نَعَـــمْ، وَالنَّـــوَى قَطَّاعَـــةٌ لِلْقَـــرَائِنِ

يفتتح القصيدة بالسؤال التقريري الذي يعرف إجابته، وما ذاك إلا ليرسم صورة الحالة النفسية التي بعثها مشهد الاستعداد للرحيل، ثم يتولى هو الإجابة، إن مثل هذا الحوار المشبع بالأسى يرسم صورة لشدة وقع مفارقة الجمع الذي تفرقه شؤون الحياة، وهي تؤسس لما بعدها من صور بصرية، ويؤشر هذا على أهمية الدور الذي تلعبه الصورة السمعية في تفريغ الشحنات النفسية لدى الشاعر وترجمتها إلى صور موحية.

ويلحظ من الصور السمعية التي تم الحديث عنها، أنها كلها تمثل بيئة واحدة هي الصحراء، وأن مصادر هذه الصور هي من هذه البيئة في الغالب، مصادرها الصامتة والصائتة، ثم يلحظ أيضا أنها تتكئُ على التشبيه بصورة كبيرة، كما في الصور البصرية، وأنها مثلت نفسية الشاعر لا سيما في اغترابه.

---

[1] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص79.

[2] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص263.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

الصورة الذوقية

الصورة الذوقية قائمة على التأثير المباشر؛ إذ إنّها ذات تنبيه كيميائي، شأنها شأن الصورة الشمية، "وتكون كيفيتها الوجدانية من ارتياح أو عدمه، أو من لذة أو ألم، أقوى منها من الاحساسات البصرية والسمعية[1].

لم تحظ الصورة الذوقية بحضورٍ كبير لدى الشاعر الطّرمّاح كما كان بالصور البصرية والسمعية، ولكنها موجودة في شعره على أية حال، ومثلت نسبة ضئيلة هي (7.9%) من مجموع الصور الحسية في الديوان. وبعضها كان مرتبطا بذكر زوجته (سلمى)، من خلال تشبيه رطابها بالعسل، يقول[2]:

ومـــا جَلْـــسُ أبكـــارٍ أطـــاعَ لِسَـــرْحِها جَنَـــــى ثَمـــــرٍ بـــــالوَادِيَيْنِ وَشُـــــوعُ

بِمَـــــاءِ سَـــــمَاءٍ غَادَرَتْـــــهُ سَـــــحَابَةٌ كَمَـــثْنِ اليَمَـــانِيّ سُـــلَّ وَهْـــوَ صَـــنِيعُ

إلى أن يقول[3]:

بأطيـــبَ مِـــنْ فِيهـــا إِذَا مَـــا تَقَلَّبَـــتْ مِـــنَ اللَّيْـــلِ وَسْـــنَى والعُيُـــونُ هُجُـــوعُ

يتحدث عن زوجته سلمى، ويقول: ليس العسل الممزوج بماء السماء بأطيب من فيها، وهي تتقلب في فراش النوم ليلا، وطالما تحدث الشعراء عن الرضاب في أشعارهم، فالصورة الفنية هنا قائمة على الجمال الحسي والتشبيه الرقيق الذي يثير الحواس، ويستحضر الهدوء الليلي والسكينة، كما يربط جمال المرأة بجمال الطبيعة ليؤكد أن جمالها الطبيعي والفطري يفوق كل متعة محسوسة، فتندمج في البيت الرقة والحركة الطفيفة والطمأنينة، ما يخلق إحساسًا بالسرور والراحة في مشهد شعوري رومانسي متكامل. وترتبط الصورة الذوقية عند الطّرمّاح بالمرأة ارتباطا واضحا كقوله، في الفخر بنساء قبيلة طيء[4]:

مَعَالِيَـــاتٌ عَـــنِ الْخنَزِيـــرِ، مسْـــكَنُهَا أَطْـــرَافُ نَجْـــدٍ مِـــنْ أَهْـــلِ الطَّلْـــحِ وَالْكَنَـــبِ

يقول إنّ نساء قبيلة طيء، يعشن حياة مترفة، ويأكلن من الطعام أجوده، ولا يأكلن الخنزير، ويبدو أنه من الأطعمة الشعبية، فالصورة الشعرية قائمة على الطعام، والمراد منها هو الكناية.

يقول[5]:

لـــم تأكـــلِ الفَـــثَّ والـــدُّعاعَ ولـــمْ تنقُـــفْ هُبيـــدًا يجنيـــهِ مُهتَبِـــدُهْ

---

[1] مراد، يوسف (1978م)، مبادئ علم النفس العام، ط7، دار المعارف، القاهرة، 1978م، ص63-64.

[2] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص164.

[3] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص186.

[4] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص45.

[5] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص143.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

يرسم صورة لصاحبته، بصورة المرأة المرفهة المنعمة، التي لا تتناول مثل هذه الأطعمة، وهذه الصورة لا تختلف كثيرا عن الصورة التي سبقتها، فهو يتخذ من الصورة الذوقية وسيلة لبيان مقام المرأة الاجتماعي، فهي من عائلة كريمة، وتعيش مرفهة، فلا تأكل هذه الأطعمة التي تأكلها نساء الفقراء.

وقوله[1]:

وعلـــى الأحـــداج أغزلـــة كـــنس، ســـدت خصـــاص الـخيـــام

بِخُـــــــدُودٍ كَالْوَذَائِـــــــلِ لَـــــــمْ يَخْتَـــــــزِنْ عَنْهَـــــا وَرِيُّ السَّـــــــنَامِ

يتحدث عن النساء وهن في الهوادج في أثناء رحلة الظعن، ويرسم لهن صورة بصرية، ثم يرسم لهن صورة ذوقية كنائية، فهن يأكلن السنام السمين، وهو أطيب السنام، فهن مرفهات ومنعمات وصحيحات الأبدان.

ويقول في صورة ذوقية، ذات علاقة بالمرأة أيضا[2]:

لا يعلـــمُ النـــاسُ مـــن ليلـــى وذكرتُهـــا مـــا قـــد تجرَّعـــتُ مـــن شـــوقٍ ومـــن تعـــبِ

الصورة قائمة على الاستعارة، فقد شبه ما ألم به من شوق وتعب تسبب به تذكار ليلى، بالسائل الذي يشرب قليلا قليلا، فحذف المشبه به، وأبقى ما دل عليه، فالاستعارة مكنية، والصورة صورة استعاريه، شبه فيها المعنوي بالمادي، كي يقربها من المتلقي، والصورة الذوقية، كناية عن معاناة الشاعر في حال تذكر صاحبته.

ويقول موظفا العسل ليعبر عن حبه لولده الصمصام[3]:

وَإِنْ كُنْـــتِ عِنْـــدِي أَنْـــتِ أَحْلَـــى مِـــنَ الْجَنَـــى جَنَـــى النَّحْـــلِ أَمْسَـــى وَاتِنًـــا بَـــيْنَ أَجْـــبَحِ

لِظَمْـــــآنَ، فِـــــي مَـــــاءٍ أَحَالَتْـــــهُ مَزْنَـــــةٌ بَعِيدَ الْكَرَى فِي مُدْهُنٍ بَيْنَ أَطْلَحِ

يقول مخاطبا ولده (صمصام)، معبرا عن منزلته في نفسه ومقدار حبه له: أنت عندي أحلى من عسل النحل الجبلي، ويفوق حبي وشوقي لك لهفة ظمآن لنقرة في الجبل وقد امتلأ من ماء سحابة.

ويبدو أن العسل له منزلة خاصة عند الشاعر، فقد مر ذكر أكثر من صورة ذوقية مادتها العسل، وفي الصور البصرية فقد كان للنحل نصيب أيضا، وقد وظفه ليشكل لوحة حية متحركة في الديوان، وسيوظف العسل لاحقا في الصور الشمية.

---

[1] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص233.

[2] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص53.

[3] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص95.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

ويوظف الفعلين الدالين (حلا، ومر) على الحلاوة والمرارة في الطعام والشراب، توظيفا مجازيا ليرسم صورتين استعارتين، مفيدا من الطباق بين الفعلين، يقول:[1]

لَــئِنْ مَــرَّ فِــي كِرْمَــانَ لَيْلِــي فَرُبَّمَــا حَــلَا بَيْــنَ تَلَّــيْ بَابِــلٍ فَــالْمُضَيَّــحِ

يعبر عن معاناته في الاغتراب بأرض كرمان من بلاد فارس، من خلال ما يعانيه في الليل بخاصة، ويقصد ما يلم به من ألم لبعده عن عائلته وموطنه الكوفة، ويصور ذلك من تشبيه هذا العناء بالطعام أو الشراب المر الذي لا يكاد يصيغه المرء، ثم يستدرك ويقول إن كنت أعاني كل هذا العيش المر في البعد فطالما نعمت بليل أشبه بحلو الطعام أو الشراب في (المضيح)، الذي هو جبل قريب من الكوفة، ولعله يقصد حيث يقيم مع عائلته.

ويستدل من النماذج التي تم عرضها للصور الذوقية، أنها ارتبطت كثيرا بالبادية، ومكوناتها، وقد وظفها لأمور مختلفة، فعبر من خلالها عن مدى حبه لزوجته، وولده، واتكأ عليها في رسم صورة ناقته البصرية، ووظفها كنائيا لرسم صورة المرأة المرفهة المنعمة، واتكأ عليها في رسم صورة للطلل في صورة فريدة، وأفاد من بعض الألفاظ الدالة على المذاق في تشكيل صور استعارية معبرة عن معاناته في الاغتراب، ويدلل ذلك على قدرة الطّرمّاح المتميزة في مجال الوصف، والقدرة على تشكيل صوره من المتباعدات التي قد لا تخطر على البال.

المبحث الثاني: مصادر الصورة

إذا كانت الصورة الفنية تمثّل انعكاسًا لوجدان الشاعر وخياله، فإنّ مصادرها تشكّل الرافد الذي يغذّي هذا الخيال، ويمنحه مادته التصويرية، فالشاعر لا يبدع في فراغ، بل يستلهم صوره من بيئته، وثقافته، وتجربته الذاتية، وما تختزنه ذاكرته من موروث لغوي وديني وأسطوري. لذا يتناول هذا المبحث مصادر الصورة الفنية في شعر الطّرمّاح، للوقوف على مناهل تجربته الشعرية، كالطبيعة، والتجربة الذاتية، والبيئة القبلية، والنصوص الدينية، والأساطير، محاولًا الوقوف على كيفية تَشكُّل الصورة من هذه المصادر، ومدى تفاعلها مع السياق النفسي والجمالي للنص الشعري.

1. الطبيعة

يُمثّل الحقل الطبيعي واحدًا من أبرز مصادر الصورة الفنية في شعر الطّرمّاح، حيث تتكرّر عناصر الطبيعة كالجبال، والرياح، والمطر، والسحاب، والأنهار، والقفار، لا على سبيل الزينة البلاغية أو الوصف الخارجي، بل بوصفها أدوات رمزية تعبّر عن الداخل النفسي المضطرب. فالطبيعة عند الطّرمّاح ليست محايدة، بل تنفعل وتتموّج كما تنفعل ذاته، مما يحوّل الصورة الطبيعية إلى معادل موضوعي لحالات الحنين، والغربة، والتمرّد، والوحشة.

ويُلاحظ أن الشاعر يوظّف الطبيعة لا بوصفها مشهدًا خارجيًّا، بل كمرآة تعكس حالته الشعورية، لا سيما أنه جعل من الطبيعة ذاتًا له ومن الذات طبيعة خارجية[2]، فتبدو الجبال شاهقة كحجم الألم، والرياح عاصفة

---

[1] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص94.

[2] نافع، عبد الفتاح صالح (1983م)، الصورة في شعر بشار بن برد، مرجع سابق، ص52.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

كتمرّده الداخلي، والقفار خالية كما هو شعور العزلة في وجدانه. وبهذا التفعيل التصويري تتحوّل الطبيعة إلى بنية نفسية تحمل انفعالات الذات وتعبّر عنها بلغة رمزية مركّبة[1].

وتتماهى هذه الرؤية مع ما قرّره النقاد المحدثون من أنّ الصورة الشعرية حين تُستمدّ من عناصر الطبيعة، فإنها تصبح قناةً لإفصاح النفس عن مكنوناتها، لا مجرّد وصف خارجي للكون، بل توظيف داخلي للبيئة في تشكيل البنية الشعورية للنص الشعري[2].

تبدو الطبيعة الصحراوية في شعر الطّرمّاح أكثر من مجرد خلفية مكانية، إذ تتشكّل في شعره بوصفها فضاءً شعوريًّا يتناغم مع وجدانه ويحتضن مشاعره المشتّتة. وتأتي الصورة الشعرية المرتبطة بالبيئة الصحراوية في سياق تصوير المعاناة والغربة والحنين، لا سيما حين يتحدث عن مفارقة ديارهم كرهًا في طلب الرزق، أو حين يصف قفر الصحراء وما فيها من قسوة الطبيعة وتحولاتها الزمنية.

وقد حفلت قصائد الطّرمّاح بألفاظ ومفردات تنتمي إلى هذا الحقل، مثل: الريح، الجرباء، الوهاد، النوق العطاش، الديار، وكلها ألفاظ تستدعي إحساسًا بالقحط والجدب والعزلة، بما يتّسق مع تجربة اغترابية مريرة تتداخل فيها الذات بالفضاء الخارجي، لتُسقِط على الطبيعة شحنات الألم الكامنة.

وتأتي صورة الريح الجرباء – وهي ريح الشمال الباردة الخالية من المطر – لتكون تجسيدًا لحالة الفقد والفراغ، فهي لا تهبّ على أرض خصبة، بل على قلب أجدبته الغربة، فجعلته أشبه بالبادية التي لا يزورها الغيث. يقول الشاعر:

كـــانَ الحَشَـــا مِـــن ذِكـــرِ سَـــلْمَى إذا اعتـــراهُ جنـــــاحٌ حدتّـــــهُ الجِربِيـــــاءُ لمـــــوعُ[3]

تقوم هذه الصورة على تداخل الشعوري بالحسّي، فذكرى سلمى ليست ذكرى مجردة، بل تتحرّك في وجدان الشاعر كريح، وجاءت تُحرّك جوانحه كما تُحرّك الرياح ريش الطائر في الفلاة. فالريح الجرباء هنا رمز للذكرى الموجعة، وللاضطراب الداخلي، وهي من صور الحقل الطبيعي التي تستمدّ طاقتها من التفاعل بين الذات والمكان.

وبذلك، فإن الطبيعة الصحراوية عند الطّرمّاح تتحوّل إلى بنية رمزية تنقل صراعات الذات في صورتها الخشنة، وتُعبّر عن مستويات متعددة من المعاناة، منها الشعوري، ومنها الوجودي.

من هنا، يُشكّل الحقل الطبيعي في شعر الطّرمّاح أفقًا دلاليًا خصبًا يُظهر تواشج العالمين: الخارجي المحسوس، والداخلي المستبطن، في نسيجٍ شعري تتّسق فيه الرؤية النفسية مع الطاقة التصويرية.

فتبرز الطبيعة الصحراوية في شعر الطّرمّاح بوصفها محيطًا معيشًا وبيئة متجذّرة في وجدانه، يتخذها الشاعر خلفية تصويرية تعبّر عن المعاناة والغربة والسعي خلف الرزق. وقد تنوّعت الصور المستمدة من هذه البيئة لتشمل: القفر، حرارة الشمس، الريح، العطش، والماء القليل. فالصورة التي يقدّمها للطبيعة ليست وصفية محضة، بل رمزية تشير إلى معاناته النفسية وتوتره الداخلي.

---

[1] رولان، كارل (2003)، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: محمد خطابي، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ص91.

[2] عبد القادر، محمود (1993)، بلاغة الصورة الشعرية عند العرب، دار الفكر، دمشق، ط1، ص215.

[3] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص186–187.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

يصف الطّرمّاح معاناة الصياد بقوله:

ومُسْـــــتَأْنِسٍ بـــــالقَفْرِ راحَ تَلْفـــــهُ طَبائــخُ شمــسٍ، وَقْعُهُــنَّ سَفُــوعُ

تَنشِــفُ أوشــالَ النَّطــافِ، ودُونَهــا كُلَــــى عِجَــــلٍ مَكْتُــــوبُهُنَّ وَكِيــــع

كمــا بــلَّ مثنَــى طفيــةٍ نضــحُ عــائطٍ يُزَيِّنُهــــا كِــــنٌّ لَهــــا وسُــــفُوع[1]

في هذا المقطع، تُصوّر الشمس اللاهبة قسوةَ البيئة الصحراوية التي تحوّلت إلى كيان فعّال يطبخ ويسفَع، وتكاد تبخر قطرة الماء القليلة. كما أن النطاف والعِجال أواني الماء لا تصمد أمام جفاف هذه الأرض. ومن خلال هذا الوصف يوظف الشاعر الطبيعة لتجسيد الاغتراب الداخلي ومشقة السعي، وهو ما يتناغم مع المعجم الرمزي المتصل بالحقل الطبيعي.

يقول أيضًا:

تزلــــزلَ عــــنْ فــــرعٍ كــــأنَّ متونَهــــا بِهَــــا مِــــنْ عَبِــــيطِ الزَّعْفَــــرانِ رُدُوعُ[2]

يصف الشاعر غصنًا تهتزّ أطرافه (تزلزلَ عن فرعٍ)، وكأنّ سيقانه أو متونه مضخمة بعبير الزعفران الفوّاح. والردوع: آثار الصبغ أو اللطخات. فكأنَّ الزعفران سال على هذا الغصن فترك عليه آثارًا نديّة عطرة.

تنبثق الصورة من الحقل الطبيعي النباتي والعطري، حيث يوظّف الشاعر الغصن والزعفران لإضفاء جوّ من الرهافة والعطر والاهتزاز الحي، وكأن الطبيعة تتفاعل حسيًا مع ما يصفه.

ويقول في قصيدة أخرى ينعى فيها يزيد:

فلمَّــا نعَــى النَّــاعِي يزيــدَ تزلزلَــتْ بِنَــــا الأَرْضُ، وارْتَجَّــــتْ بِمِثْــــلِ الصَّــــوَاعِقِ[3]

يتحدث الشاعر عن وقع خبر وفاة يزيد، فلما أتى الناعي معلنًا نبأه، اهتزّت الأرض تحتهم بشدة كأنها تضربها الصواعق، "ارتجّت" تدل على الاضطراب العنيف، ومثل الصواعق تشبيه يؤكد قوّة وقع الخبر.

هذه الصورة تنتمي إلى الحقل الطبيعي الجيولوجي والجوي، حيث يستعير الشاعر صورة الزلازل والصواعق ليصف شدّة الصدمة. إنها صورة حسيّة قويّة توظف عناصر الطبيعة العنيفة (الأرض، الصواعق) للتعبير عن الألم والحزن والصاعقة النفسية.

مِــــن مَــــذحجٍ وَالأَزدِ حــــينَ تَجمَّعَــــت لِلحَــــربِ زَمزَمَــــةٌ تَغِــــطُّ وَتَهــــدِرُ[4]

---

[1] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص186-187.

[2] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص190.

[3] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص204.

[4] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص164.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

في هذا البيت، تُستعار الأصوات الطبيعية (الهدير، الغطيط) لتصوير صخب المعركة، إذ تتحوّل الحرب إلى كائن حيّ يصدر أصواتًا مرعبة. هذه الصورة تُجسّد المعركة من داخلها عبر أصواتها، وتُستمد من الحقل الحيواني/الطبيعي، مما يضفي على المشهد قوة حسيّة مضاعفة.

كما نجد الكثير من الصور التي ترتكز على الحيوان وخصائصه وسلوكياته (الفرس، الذئب، النمر، النسر...)، ويُستخدم للتعبير عن صفات نفسية أو اجتماعية، أو لأغراض رمزية واستعارية.

يقول:

غـــدوا وغَـــدَتْ غِـــزْلانُهُمْ وكأنّهـــا ضـــوامنٌ غُـــرْمٍ مـــا لَهُـــنَّ تَبيـــعُ

خَوَاشِـــعُ كـــالهَيْمَى يَمِـــدْنَ مِـــنَ الهـــوى وذو البـــــث كلـــــه وخشـــــوع[1]

تتجلّى في هذه الصورة استعارة حزينة مزدوجة: فالغزلان، رمز الرشاقة والجمال، تصبح مشوبة بالضّعف والسكينة، وكأنّها مَدينة بفقدٍ عاطفي. والناقة الهيمى –وهي العطشى التي لا تروي– صورة موازية للمرأة المفجوعة. وقد وُظِّفت هذه الصور لتشكّل لوحة من الحزن المكبوت والدموع المحبوسة، في رمزية نفسية عميقة تعبّر عن التعلّق والحرمان.

ويُعد الحقل الحيواني أحد أبرز الحقول المعجمية التي شغلت حيزًا واسعًا في قصيدة الطّرمّاح، إذ استطاع الشاعر أن يوظّف مفردات هذا الحقل توظيفًا إيحائيًا ذكيًا، يستثمر خصائص الحيوان وسماته البيئية والحركية والنفسية، ليُحيل بها إلى معانٍ إنسانية داخلية، تعبّر عن حال الشاعر في لحظات الاغتراب والحنين. إن هذا التوظيف لم يكن مجرد وصف خارجي، بل جاء محمّلًا بشحنات وجدانية عميقة، تُبرز العلاقة التبادلية بين الإنسان وعالم الحيوان، وتجعل من الأخير مرآةً لانفعالات الذات الشعرية.

وتتجلى هذه الصورة المعقدة في الأبيات الآتية:

تـــرى العـــينَ فِيهَـــا مِـــنْ لَـــدُنْ مَتـــعَ الضُـــحَى. إلى اللَّيْلِ فِي الغَيْضَاتِ وَهْيَ هَكُوعُ

تَقَمَّـــــعُ فـــــي أَظْـــــلاَلِ مُحْنِطَـــــةِ الجَنَـــــى صَـــــحَاحَ المَـــــآقِي، مَـــــابِهِنَّ قُمُـــــوعُ

تُـــــــــلاوِذُ مِـــــنْ حَـــــــرَ يَكَـــــــادُ أَوَارُه يُـــذِيبُ دِمَـــــاغَ الضَّـــــبُ وَهُـــوَ خَـــدُوعُ

هَتُـــوفٌ، عَـــــوَى مِـــــنْ جَانبَيْهِـــــا مُحَـــــدْرَجٌ ممـــرٌّ، كحلـــقومِ القطـــــاة، بديـــــعٌ[2]

يتقاطع في هذه الصورة حضور الحيوان الصحراوي مع عناصر الطبيعة القاسية، في مشهدٍ يكتمل فيه التكوين الدلالي عبر وصف البقر الوحشي حين يلجأ إلى ظلّ شجر الرمث ليتّقي لهيب الشمس، فيما تشتد

---

[1] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص182.

[2] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص186.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

الحرارة حتى تكاد تذيب دماغ الضب داخل جحره. هذه التفاصيل الحركية واللونية والحرارية لا تُراد لذاتها، بل لتُسقط على حالة الشاعر النفسية، فتُحيل مشهد الحيوان إلى مرآة باطنية لمعاناته في غربته واغترابه الروحي.

إنّ هذه الصورة الحسية المتشابكة تنمّ عن قدرة الطّرمّاح على بناء صورة دلالية متكاملة الأركان، تقوم على التشاكل بين الأنساق الدلالية (الحيوان، النبات، الحرارة، الجغرافيا)، في عملية وصفية تنطلق من الملموس لتصل إلى المجاز التأويلي العميق. وهذا ما يجعلنا نُدرج هذا الحقل تحت الحقول الدلالية التصويرية المرتبطة بالكائن الحي في البيئة الصحراوية.

ويصدق على هذا السياق ما أورده الرماني من تعريف للبلاغة بوصفها إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ، فالشاعر لم يكتفِ بنقل التجربة، بل زيّنها بصورة ذات طاقة شعورية تحوّلت فيها الألفاظ إلى إشارات مشحونة بالتجربة والحمولة النفسية.

يقول الطّرمّاح:

قَـــومٌ هُـــمُ قَتَلـــوا قُتَيبَـــةَ عَنـــوَةً وَالخَيـــلُ جانِحَـــةٌ عَلَيهـــا العِثيَـــرُ[1]

هنا تبلغ الصورة ذروتها، حيث يُصوَّر مقتل القائد الشهير قتيبة بن مسلم في مشهد عنيف ومركّب بصريًا: قتل مباشر (عنوَةً)، وخيل جانحة (مندفعة بقوة)، والرمل يتطاير حولها (العثير)، في إحالة إلى اضطراب الأرض وصخب المعركة. الصورة هنا تنتمي بوضوح إلى الحقل الحيواني والطبيعي، وتمتاز بحركية بصريّة عالية، وبقدرة على نقل القارئ إلى ميدان الاشتباك.

يقول في قصيدة أخرى:

وهـــمْ قـــادُوا الجيـــادَ علـــيَّ فوجـــاً إلـــى الأعـــداءِ كالحـــدَإِ الهـــوَافي

ينـــازعنَ المطـــيَّ بكـــلِّ فـــجٍّ كجيـــدِ الـــرَّأْلِ، منفســـحِ المســـافِ

تَنَحَّـــلْ مـــا اسْـــتَطَعْتَ فَـــإِنَّ شِـــعْرِي تلقّـــحَ بالقصـــائدِ عـــنْ كشـــافِ

وتـــزعُمُ أَنَّهُـــمْ أشـــرافُ بكـــرٍ، ومـــنْ جعـــلَ القـــوادمَ كـــالخوافي[2]

هذا المقطع ذو طابع هجائي صريح، يصوّر فيه الطّرمّاح أعداءه وقد ساقوا الخيل عليه أفواجًا كأنهم حدآت سريعة (الحدَإِ الهوَافي)، يشبّه حركة جيادهم السريعة وهي تمزق الفيافي بجيد الرأل، وهو طائر يتميز بانبساط عنقه وامتداد طيرانه. وفي بيتي الفخر، يعبّر عن صلابة شعره وتماسكه، إذ لقّحه (خصّبه) من قصائد الكشّافين أو المجربين، ثم يسخر من نسب أعدائه، قائلًا إنهم ادّعوا الشرف مع أنهم كمن ساوى بين القوادم والخوافي (أي خلط بين المقدم والمتأخر، والأصيل والدخيل).

---

[1] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص163.

[2] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص197.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

تتعدد مصادر الصورة الفنية في هذا المقطع، بين ما هو طبيعي وما هو مجازي رمزي، ففي البيتين الأولين، يعتمد الطّرمّاح على الحقل الحيواني والبيئي، مشبّهًا خصومه في هجمتهم عليه بالحدَإِ الهوَافي، والجياد التي تشقّ الفجاج بجمال طير الرأل، وهي صور تضجّ بالحركة والعنف البصري. أما في بيت التفاخر، فيستند إلى الحقل الفني، إذ يشبّه شعره بالكائن الحي المتكاثر بالتلقيح، في دلالة على غِنى تجربته الشعرية واستقلالها. ويختم صورته بمجاز رمزي من الطير، حيث يعمد إلى الهجاء الطبقي، مستنكرًا أن يُجعل الخامل كالفاضل، أو الخوافي كالقوادم، وهي استعارة دقيقة تُدين مدّعي النسب الشريف وتنسف شرعيتهم المعنوية.

2. حقل القتال

يتّضح من شعر الطّرمّاح في الحقل القتالي اشتغاله الحاد على بناء صورة هجائية للخصم قائمة على النفي التام للمآثر القتالية، والمقارنة الساخرة التي تهدم كل مدّعى من الفخر أو البطولة. ففي قوله في هذا المقطع يصوّر الطّرمّاح مشهدًا قتاليًا شديد التوتر، يمزج فيه بين الفخر القبلي والوعي التاريخي والسياسي، مبرزًا دور قبيلتي مذحج والأزد في صدّ هجومٍ كاد أن يفتك بالمسلمين ويُطيح بالخلافة، لو لا تدخّل هؤلاء الفوارس. يقول:

لـــولا فَـــوارِسُ مَـــذحِجٍ اِبنَـــةِ مَـــذحِجٍ وَالأَزدِ زُعزِعَ وَاِستُبيحَ العَسكَرُ[1]

يفتتح الشاعر الصورة بنبرة مشروطة تقريرية، يُثبت فيها أن صمود الجيش كان رهينًا بتدخل مذحج والأزد، وتتبني الصورة على فعلين قويين: زُعزِع (أي تم تدميرهم وإرباكهم)، واستُبيح (سُلبت حُرمتهم وقتلوا)، هذان الفعلان يضفيان حدة درامية على الموقف، حيث يوحيان بسقوط شامل لولا حضور القبائل المنقذة.

أيضًا نجد في قوله:

يَهُـــزُّ سِـــــلاحًا لَـــمْ يَرِثْـــهُ كَلاَلَـــةً يَشُـــكُّ بِـــهِ مِنْهَـــا غُمُـــوضَ الْمَغَـــابِنِ[2]

يقدّم هذا البيت صورة قتالية دقيقة ومركّبة تنتمي إلى حقل الحرب والسلاح، وتستمد طاقتها التصويرية من الجانب الحسي الحركي والرمزية النفسية معًا، في الشطر الأول: "يَهُزُّ سِلاحًا لَمْ يَرِثْهُ كَلاَلَةً"، يشير الشاعر إلى نقاء الشرف القتالي وبُعده عن الضعف أو الخمول، فالسلاح الذي يحمله المقاتل لم يُنقل إليه "كلالةً" أي عن طريق الضعف أو القرابة البعيدة (في الوراثة)، بل ناله بجهده، واكتسبه بسيفه. وهذه صورة ذات رمزية حربية نسبية، توحي بأن الشجاعة هنا سلاح لا كلالة، أي نُزعت نزعًا من الميدان، لا وُرّثت وديعة، فالسلاح هنا امتداد للذات المقاتلة، لا مجرد إرث مادي.

أما في الشطر الثاني: "يَشُكُّ بِهِ مِنْهَا غُمُوضَ الْمَغَابِنِ"، تأتي صورة الضرب والاختراق عبر فعل الشكّ (الطعن)، الذي يوحي بالدقة الحادة والقوة في إصابة الهدف، خاصة في "غموض المغابن"، أي المواضع الخفية من الجسد أو الدرع، وهي عادة أضعف نقاط الدفاع في العدو. وهذه صورة دقيقة، تُظهر حرفية المقاتل وتمكنه من إصابة الأجزاء الخفيّة التي يصعب اختراقها، في إشارة إلى مهارة قتالية عالية مدربة.

---

[1] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص163.

[2] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص279.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

تنبثق الصورة من الحقل القتالي المباشر، وتعتمد على عناصر من مشهد السلاح والمعركة، وتُسندها استعارات من حقل السلاح، أي ما يُنتزع بالقوة من لحم القتلى في الحرب، فيقول:

وَالأَزْدُ تَعلَـــمُ أَنَّ تَحـــتَ لِوائِهـــا مُلكـــاً قُراسِـــيَةً وَمَـــوتٌ أَحمَـــر

وَالأَزْدُ تَعلَـمُ مـا يقـال ضُـحى غَـدٍ تَحـتَ اللِّـواءِ فَتَسـتَحِدُّ وَتَصـبِرُ[1]

هذان البيتان ينتميان بوضوح إلى الحقل القتالي، وتستمدّ الصورة الفنية فيهما مصدرها من المجال الحربي والسياسي الرمزي.

في البيت الأول، يستحضر الطّرمّاح صورة الراية العسكرية (اللواء) بوصفها رمزًا للقيادة والانضواء القتالي، ويجعل تحتها ثنائية مفصلية: "ملك قراسية" و"موت أحمر". هذه الثنائية تمثّل صورة رمزية مكثّفة: "ملك قراسية" يحيل إلى السيادة والثبات (قراسية من الرسوخ)، و"موت أحمر" يرمز إلى القتال الدموي الحاسم. إذًا، مصدر الصورة هنا رمزي سياسي–قتالي، يجمع بين حلم الدولة وواقع الحرب.

في البيت الثاني، تتكرّر لفظة "تعلم" لترسيخ وعي الأزد بحقيقة ما سيجري تحت اللواء في ضُحى الغد، مما يعمّق صورة الاستعداد للتضحية. يُستقى مصدر الصورة هنا من المجال العسكري الاستباقي، حيث تتحوّل الراية إلى مركز للرؤية المستقبلية، فتتأهّب الأزد وتصبِر، وهي مفردات تعبّر عن الحالة النفسية المرافقة للقتال.

وهكذا، فإن الحقل العام في البيتين هو الحقل القتالي، ومصدر الصورة رمزي سياسي عسكري، يُوظَّف لتصوير المجد القتالي للأزد، وتاريخهم في خوض المعارك تحت راية تحمل الموت والملك في آن.

3. البيئة الاجتماعية

يتمثل في الصور المستمدّة من معيش الحياة اليومية، كالأسواق، والمهن، والملابس، والعادات، ويعكس رؤية اجتماعية واقعية للعالم، بشعر الطّرمّاح نلمح وجوهًا من المشهد اليومي القبلي الذي عاشه الطّرمّاح، من رهبة الاشتراك في الحرب ومشاعر الجماعة، مرورًا بحضور النساء والنفر في تكوين القبيلة، وصولًا إلى تداخل القيم الاجتماعية وتناقضاتها في داخله. إنها عين رصيدة أسرية لحياة بدوية غنية تجمع بين الحميمية والانضباط الاجتماعي، يقول:

كفخـــر الإمـــاء الرائحـــات عشـــيّة بـــرقمِ حـــدوج الحـــيّ لمّـــا اســـتقلّت[2]

تنبثق الصورة في هذا البيت من الحقل الإنساني الاجتماعي، لا سيما المتصل بالعادات البدوية والمشهد القبلي المرتبط بالمرأة في لحظة زهوّها وظهورها. فالشاعر يشبّه حالًا من الفخر والاعتداد بمشهد نساء (الإماء) وهنّ يغادرن العشية في زينة وحدوج مزركشة، وذلك عند استهلال القبيلة للرحيل. ويشكّل هذا التشبيه التمثيلي استدعاءً حيًّا للبيئة الاجتماعية التي تنتمي إلى البداوة العربية، حيث تمتزج مظاهر الزينة بالكرامة الظاهرة في سلوك النساء، حتى وإن كنّ من الإماء، مما يضفي على الصورة طابعًا مزدوجًا

---

[1] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص163.

[2] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص74.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

من الجمالية والحيوية. وتتجلّى في هذه الصورة خصائص المشهد البصري المتحرك (الرحيل، الزينة، التماوج)، فضلًا عن شحنها بدلالة وجدانية تبرز الإحساس بالفخر والسمو، وهو ما يعكس قدرة الشاعر على توظيف البيئة الإنسانية في بناء صورة فنية نابضة. وبهذا، تبتعد الصورة عن الحقول الطبيعية التقليدية، لتنفتح على الواقع الاجتماعي المعيش بكل ما فيه من رموز وزخرف ومعايير قيمية، فتؤسس لتجربة تصويرية تنطلق من الحسّ الجمعي والوعي الثقافي البدوي.

وذِكــراكَ مــا لــم تُســعِفِ الــدارُ بينَنــا تبــاريحُ مــن عــيشِ الحيــاةِ المُبَــرّحِ[1]

ينتمي هذا البيت إلى الحقل الاجتماعي اليومي بامتياز، إذ يُجسّد تجربة وجدانية إنسانية متكررة: الحنين إلى الغائب، ومعاناة الفراق في ظل عجز المكان (الدار) عن الجمع بين الأحبة. فالصورة مستمدة من مشهد حياتي مألوف هو الافتراق بين الأحبة وعدم القدرة على اللقاء، وما يرافقه من ألم نفسي متصل بجوهر الحياة اليومية.

في الشطر الأول: "وذِكراكَ ما لم تُسعِفِ الدارُ بينَنا"، تُفصح الصورة عن موقفٍ وجداني يعيشه الشاعر: إذ لم تساعد الظروف ولا المكان (الدار) في لقاء الحبيب، تبقى الذكرى وحدها تسعف القلب، لكنها لا تكفي، وتمثل "الدار" هنا رمزًا اجتماعيًا مكانيًا للحياة المشتركة، والحديث عنها يعكس فجوة في التواصل الاجتماعي والإنساني.

في الشطر الثاني: "تباريحُ من عيشِ الحياةِ المُبَرّحِ"، تُستعمل "تباريح" للدلالة على شدة الوجد والألم، وهي صورة وجدانية مستمدة من صميم الواقع اليومي، حيث يتحوّل العيش ذاته إلى معاناة شعورية حادة بسبب الفقد والحنين.

الواقع الاجتماعي والوجداني اليومي: حيث يمثل الشاعر مشاعر الاشتياق والفقد والوحدة، وهي مواقف متكررة في حياة البشر، خاصة في مجتمع قبلي متقلّب مثل عصر الطّرمّاح.

من خلال ما ورد يتبين لنا كيف استطاع الشاعر الطّرمّاح بن حكيم الطلقي أن ينسج صورًا شعرية ذات أبعاد نفسية عميقة، ليست مجرد وصف خارجي، بل انعكاس داخلي لشعوره بالاغتراب والحنين والتمزق الروحي. فقد عبر عن ذاته المنقسمة بين الحضور والغياب، وأحاط محبوبة القلب سلمى بهالة من الرمز التي تمثل الاستقرار والحنين، كما وظّف الزمان والمكان ليس كإطار خارجي فحسب، بل كمصدر ينبع منه الزمن الداخلي للشاعر، الذي يعكس حالته النفسية المتقلبة بين الأمل واليأس. ومن خلال التخييل والانفصال الذاتي، تأكد لنا أن الصورة الشعرية عند الطّرمّاح هي مرآة متحركة لعمق الصراعات النفسية التي يعيشها الإنسان، مما أضفى على شعره بعدًا إنسانيًا وجدانيًا خالدًا يتجاوز حدود المكان والزمان. وبهذا يكون الطّرمّاح قد أسهم في إثراء التراث الشعري العربي من خلال تصوير حالته النفسية بلغة معجمية غنية، تمكّن القارئ من التفاعل معها على مستويات متعددة.

[1] الطّرمّاح، الديوان، مصدر سابق، ص96.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

الخاتمة

بعد التتبّع الدقيق لأنماط الصورة الفنية في شعر الطّرمّاح، وتحليل بنيتها وتنوّعها، إلى جانب الكشف عن مصادرها المتعددة، خلُصت هذه الدراسة إلى عدد من النتائج التي تسهم في إضاءة جانب مهم من البنية التصويرية لدى هذا الشاعر الأموي، وتكشف عن خصوصيته النفسية والأسلوبية. وقد دلّ تعدد الأنماط على تنوّع القنوات التعبيرية التي وظّفها الطّرمّاح لبناء عالمه الشعري، فيما أبان تنوّع المصادر عن ثراء مرجعياته الثقافية والتجريبية، مما أضفى على صوره أبعادًا جمالية ودلالية ونفسية.

وأهم ما توصّلت إليه الدراسة ما يلي:

- تنوّعت أنماط الصورة الفنية في شعره، وشملت الصورة البصرية، والسمعية، والذوقية، مما يعكس قدرته على استثمار الحواس والوجدان في التعبير الفني.
- استقى الطّرمّاح صوره الشعرية من مصادر متعددة، أبرزها الطبيعة، والحيوان، والحياة الاجتماعية، والقتالية.
- شكّلت الصورة البصرية النمط الغالب في ديوانه، إذ جاءت الأوفر دورانًا والأشد كثافة، نظرًا لقدرته على تحويل المرئيات إلى أدوات تعبير نفسي ومشهدي حيّ.
- كان للصور السمعية حضور جيد، وبرزت في سياقات تعبّر عن الحركة والاضطراب والانفعال.
- جاءت الصورة الذوقية بنسبة ضئيلة مقارنة بباقي الأنماط، إلا أنها حضرت في مواضع تعبيرية دقيقة لها علاقة بالتذوق الحسي والمجازي معًا.
- حملت الصور على اختلاف أنماطها بُعدًا نفسيًّا عميقًا، عبّرت من خلاله عن التوترات الداخلية والقلق الوجودي والتمزّق الوجداني، فكانت الصورة أداةً أسلوبية ونفسية للكشف عن الذات الشاعرة.

وبذلك، تؤكّد هذه الدراسة أنّ الصورة الفنية في شعر الطّرمّاح ليست مجرّد تزيين بلاغي، بل هي مكوّن جوهري لبنيته التعبيرية، ونافذة تطل منها الذات على العالم، تعبّر عن رؤيتها الخاصة، وتكشف عن فرادتها ضمن السياق الشعري الأموي.

المصادر والمراجع

المصادر

- الطّرمّاح بن حكيم، الحكم بن نقر بن قيس بن جحدر بن ثعلبة الطائي، (1994)، الديوان، تح: عزة الحسن، ط2، دار الشرق العربي، بيروت.

المراجع

- إسماعيل، عز الدين (1981م)، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4.
- البطل، علي (1980)، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري: دراسة في أصولها وتطورها، الطبعة الأولى، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع.
- ابن حازم القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن، أبو الحسن (ت684هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المكتبة الشاملة، د. ت.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025

- أبو حمدان، سمير (1991م)، الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، ط1.
- خليف، يوسف (1978)، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، الطبعة الثالثة، القاهرة، دار المعارف.
- أبو سويلم، أنور عليان محمد (1986)، المطر في الشعر الجاهلي، مجلّة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد 1، العدد 2، ديسمبر 1986، عمّان: جامعة مؤتة.
- عباس، فضل حسن (2007)، البلاغة فنونها وأفنانها: علم البيان والبديع، ط11، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان.
- عبد الرحمن، نصرت (1982م)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط2.
- عجلان، عباس (1985م)، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، مصر.
- أبو العدوس، يوسف (1997م)، الاستعارة في النقد الأدبي، الأهلية، عمان.
- ابن عساكر، شمس الدين محمد بن أحمد (2005)، تاريخ دمشق، مخطوطة الظاهرية رقم 3372، المجلد 8، الورقة 253، نقلا عن محقّق الديوان.
- عصفور، جابر أحمد (1992)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.
- عفيفي، محمد الصادق (1978م)، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- القط، عبد القادر (1987م)، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة، بيروت.
- نافع، عبد الفتاح صالح (1983م)، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان.
- نافع، عبد الفتاح (1985م)، عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الأردن.
- نعيم، اليافي (1983م)، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق.
- الهاشمي، أحمد إبراهيم مصطفى (2019)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الطبعة المتاحة عن مؤسسة هنداوي.
- الولي، محمد (1990)، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

© جميع الحقوق محفوظة،عمادة البحث العلمي والإبتكار/ جامعة الزيتونة الأردنية 2025