جامعة المنصورة
كليـة الآداب

جماليات الصورة في شعر عمرو بن الأهتم

إعـــداد
دكتور/ عبد الله بن خميس بن سوقان العمري
أستاذ الأدب والنقد المشارك
بقسم اللغة العربية في كلية العلوم والآداب
جامعة الباحة- بالجرشي

مجـلة كلـية الآداب – جامعـة المنصـورة
العدد الثالث و الستون – أغسطس ٢٠١٨

جماليات الصورة

في شعر عمرو بن الأهتم

د/ عبد الله بن خميس بن سوقان العمري

ملخص البحث:

الصورة الشعرية من أهم الأدوات الفنية في العملية الإبداعية، يلجأ إليها الشاعر للإفصاح عن خصوصية تجربته الجمالية، وكلما برع في رسمها كان تأثيره في المتلقي أكبر، وأداء رسالته أقوى.

ويتناول البحث: جماليات الصورة في شعر عمرو بن الأهتم كأحد الشعراء الكبار في جاهليته وإسلامه، ورغم قلة شعره الذي وصل إلينا إلا أنه يعطي دلالة واضحة على براعة الشاعر وتميزه الفني، وإنسانيته، ودقته التصويرية، حيث يحفل شعره بأنماط الصورة الجزئية (البيانية)، والصورة الكلية الممتدة، وقد استطاع أن يوظف مقدرته الشعرية للحث على مكارم الأخلاق، ودفع الظلم، كما حفل شعره بالحكمة التي تدل على عمق التجربة، والخبرة الحياتية، وكل ذلك مؤشر على جمال الصور وبراعتها في شعره، فالتجربة العميقة تنعكس على جو النص عامة.

كلمات مفتاحية: *الأهتم، الصورة الجزئية، الاستعارة، الصورة الكلية، التجربة الشعرية.*

Abstract

The poetic image is one of the most important technical tools in the creative process. The poet uses it to disclose the specificity of his aesthetic experience. The more he excels in drawing it, the greater his influence on the recipient, and the stronger his message.

The research deals with: the aesthetics of the image in the poetry of Amr bin Al-Atham as one of the great poets in his ignorance and Islam, and despite the lack of his poetry that reached us, it gives a clear indication of the poet's ingenuity, his artistic distinction, his humanity, and his graphic accuracy, where his hair is filled with partial patterns (graphic), and the image The extended college, and he was able to use his poetic ability to induce morals and advance injustice, as well as his poetry with the wisdom that indicates the depth of experience and life experience, all of which is an indication of the beauty of the images and their ingenuity in his poetry, the deep experience is reflected in the atmosphere of the text in general.

Key words: interest, partial image, metaphor, overall image, poetic experience.

المقدمـــة :

تعد الصورة أحد أهم الأدوات الفنية التي يلجأ إليها الشاعر للإفصاح عن مكنوناته وأحاسيسه ونقلها إلى المتلقي وتقريبها له من خلال براعته اللغوية التي يرسم بها الصورة الشعرية بعيدًا عن الخطابية والمباشرة، ولهذا فتن بها علماء اللغة قديمًا وتناولتها الدراسات اللسانية الحديثة باهتمام كبير كإحدى أدوات التشكيل الشعري التي تظهر من خلالها رؤى الشاعر ومشاعره وانفعالاته.

ويُعد الشعر العربي القديم منبعًا لا ينضب، فمهما كثرت حوله الدراسات وتناولته الأقلام يظل ذلك المعين الثر الذي تتكشف جوانب جماله كلما أمعنت الدراسات فيه وسبرت أغواره.

ويتناول هذا البحث (جماليات الصورة في شعر عمرو بن الأهتم)[1] وهو من الشعراء المخضرمين المجيدين؛ ويبرز هذا الجانب الفني عنده كأحد الشعراء الذين ظهر في شعرهم أثر التحول الكبير في معتقدهم وحياتهم الاجتماعية، فله تجربة شعرية فريدة، فقد كان يتحلى بمكارم

(١)هو عمرو بن سنان بن سُمَيّ بن سنان بن خالد بن منقر من بني تميم، وسمّي أبوه سنان الأهتم لأن قيس بن عاصم المنقري ضربه بقوس فهتم فمه، وكان عمرو يكنّى أبا ربعي، وهو جاهلي إسلامي. انظر: الشعر والشعراء، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، حقق نصوصه وقدم له د.عمر الطبّاع، دار الأرقم – بيروت (ط١) ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م ص٤٥٥، ٤٥٦.

الأخـلاق فـي جاهليتـه وإسـلامه، وكـان ذا منزلـة عليـا فـي قبيلتـه ومـن أشـهر سـاداتها، ولـذا كـانوا يطلقـون علـى شـعره «الحلـل المنشـرة»[٢]، وكـان مضرب المثل في البلاغة والبيان.

ويحلـل البحـث جماليـات الصـورة فـي شـعر الشـاعر دراسـة نصـية وفـق المـنهج التحليلـي الوصـفي لمناسـبته فـي إبـراز جماليـات الصـورة، والكشف عن مدلولاتها ومصادرها وأنماطها، لتبيين قدرة الشاعر وقوته في إيحاء المعاني ، والتعرف علـى فكرتـه ، ورؤيتـه مـن خـلال صياغته للصـورة الشعرية، وجمال بنائه لها لتقدم المعنـى وتوضـحه بالكيفية التي تضفي عليه جانبا من الخصوصية والتأثير.

الصـورة (Image,Lmagery) فـي اللغـة والاصطلاح:

الصورة لغة: الشكل، والجمع صور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصوّر لي، والتصاوير التماثيل، واستعمل لفظ الصورة بمعنى: النوع والصفة[٣]، وقد ارتبطت الصورة بما هو محسوس ومجسّم فهي تعني: «الشكل المجسّم والأشياء القابلة للرؤية البصرية»[٤] وبهذا المعنى وردت في القرآن الكريم، يقول تعالى: ﴿ اللهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الأَرْضَ قَرَاراً وَالْسَّمَآءَ بِنَآءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُم مِنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكُمُ اللهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾[٥].

وفي الاصطلاح:

تعددت مفاهيم الصورة منذ الفلسفة اليونانية، فقد جعلها أرسطو عنصرًا يقابل المادة (الهيولي) التـي يصـعب الإمسـاك بهـا، فهـي بالنسـبة للـنص بمثابـة العقل والقوة، ويرى «أنـه لمـا كـان الشـاعر محاكيًـا، شـأنه شـأن الرسـام، وكـل فنـان يصـنع الصـور فينبغـي عليـه بالضـرورة أن يتخـذ دائمًـا إحدى طرق المحاكاة الثلاث، فهو يصور الأشياء إمـا كمـا كانـت، أو كمـا هـي فـي الواقـع، أو كمـا يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون، وهو إنما يصوّرها بالقول، ويشمل الكلمة الغريبة، والمجـاز، وكثيـرًا مـن التبـديلات اللغويـة التـي أجزناها للشعراء»[٦].

وربـط العـرب قـديمًا بـين الشـعراء المجيـدين والجـن، ورأوا أن الشـعراء مـن امتزجـت أرواحهـم بـالجن، فنسـبوا العبقريـة إلـى وادي عبقـر الـذي تسكنه الجـن ولـه القـدرة علـى التشكّل والتصـوّر، فالشـعراء مسـكونون بـالأرواح، وهـذه الأرواح مـن الممكـن أن تكـون خيّـرة كمـا يمكـن أن تكـون شـريرة[٧]، ويتـداخل مفهـوم الصـورة مـع مفهومـات أخـرى تـؤدي إلـى تعـدد المعنـى المـراد، ولـذا «أضـحى مـن الشـائع فـي سـياق النظـر والتحليـل

(٢) الشعر والشعراء ص٤٥٦.

(٣) انظـر: لسـان العـرب، والقـاموس المحـيط، مـادة (صور).

(٤) التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة (ط٤) ١٩٩٥م ص٢٨.

(٥) سورة غافر آية (٦٤).

(٦) فن الشعر، أرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمن بـدوي، مكتبـة النهضـة المصـرية – القـاهرة، ١٩٥٩م ص٧١.

(٧) انظر: فن الشعر، إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت (ط٢) ١٩٥٩م ص١٤١.

النقديين استعمال مقولات: (الانعكاس) و(التمثيل) و(التعبير) و(التشخيص) المفضية كلها إلى إنتاج شتى الظلال المعنوية لمقولة الصورة»[٨]، وتعود صعوبة تحديد مفهوم الصورة إلى اتساع تداول المصطلح في علوم متباينة، واختلاف المذاهب والمناهج النقدية التي تدرسه، إلى جانب اتساع الصورة لتعبر عن كثير من جوانب الإبداع الإنساني[٩].

ويمكن تعريف الصورة الشعرية بأنها: «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن يصوغها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدمًا طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة، والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية»[١٠].

فهي إذن «تدل على الصورة البصرية بالدرجة الأولى، ويبدو أن هذه الدلالة ذات علاقة بمصطلح الخيال Imagination الذي تعددت تحديداته، ولعل أهمها وأكثرها شيوعًا أنه الطاقة أو القوة المسؤولة عن خلق الصورة البصرية Visual Images منفردة أو مجتمعة أو مرتبطة مع غيرها»[١١]، وبهذا المفهوم يظل استيعاب التجربة الشعرية أو الأدبية يعتمد على «قدرة الصورة أو مجموعة الصور في خلق الاستجابة بين فكرة التجربة ومتلقيها لأن غرض أي صورة هو تكثيف الشعور أو الإحساس الذي تثيره أية فكرة تسعى التجربة الشعرية من خلال صورها إلى تجسيده حسًا وفكرًا في آن واحد»[١٢].

وفي المفهوم الفلسفي اقترن الحديث عن الصورة بقضية المحسوس والمتصور الذهني، أو الوجود واللاوجود[١٣].

الصورة في النقد العربي القديم:

اهتم النقد العربي القديم بدراسة الصورة الشعرية ضمن دراسة الخيال وتناوله للفنون البلاغية كالمجاز والتشبيه والاستعارة، ...، وقد تباينت نظرة البلاغيين القدماء في تناولهم للصورة الشعرية فنجد لفظ تصوير عند الجاحظ (ت٢٥٥هـ) إذ يقول: «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي، والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من

(٨) الصورة والنوع والمتخيل الثقافي قراءة في نموذجين نقديين، شرف الدين ماجدولين، مجلة نزوى – عُمان، عدد (٢٦) أكتوبر ٢٠٠٣م ص١٠٣، مع التحفظ على مصطلح انعكاس لأن الصورة ابتكار وليس مجرد انعكاس.

(٩) انظر: في الصورة الشعرية دراسة تطبيقية على شعر الحبس في تراث المشرق العربي، د.صلاح حفني، مكتبة دار العلوم – الفيوم (ط٢) ٢٠٠٦م ص١٩، ٢٠.

(١٠) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت ١٩٧٨م ص٣٩١.

(١١) مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د.عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية – بغداد (ط١) ١٩٩٤م ص١١٧.

(١٢) السابق ص١١٧.

(١٣) انظر: جماليات الصورة من (الميثولوجيا إلى الحداثة)، ناظم عودة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت (ط١) ص٢٣.

النسيج وجنس من التصوير»[١٤].

فالجاحظ من أنصار اللفظ وقد أكد على حسن اختيار الألفاظ ونوعيتها لأنها المكوّن الأساسي الذي تتمظهر به الصورة، إذ تشكلها الألفاظ لتصل إلى المتلقي واضحة، تبين رؤية الشاعر أو المبدع، وكاشفة عما تختلج به نفسه، فنسج التصوير يعني التدقيق والترتيب والإحكام في إنتاج الصورة، وبذلك يحتاج إلى براعة في صياغة الصورة الخيالية لتخرج في هيئة تقرّب المعنى للمتلقي.

ويرى ابن قتيبة (ت٢٧٦هـ) ـ وهو ممن يرى الفصل بين اللفظ والمعنى ـ أن الشعر أربعة أضرب: «ضرب منه حسُن لفظه وجاد معناه...، وضرب منه حسُن لفظه وحلا فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى... وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه... وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه...»[١٥]، ويقرر أن «الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يُطل فيُملّ السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظَمَآء إلى المزيد»[١٦]، فالصورة كما يرى ابن قتيبة وليدة المعاني، فالمعنى في الذهن هو أساس بناء الصورة وتشكلها، بل هي غاية المبدع ومبتغاه، وما الألفاظ عنده إلا وسيلة لإظهار الصورة.

وفصل ابن طباطبا (ت٣٢٢هـ) بين اللفظ والمعنى، فالشاعر إذا أراد «بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعد له ما يُلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه»[١٧].

فالشاعر يعمل ذهنه أولًا لتصوير أشياء مختلفة، ثم يعمل على نقل هذا التصور إلى صورة مجسدة للمعنى الذي يريد أن يوصله للمتلقي، فيلجأ إلى الوصف والتشبيه وقد أودعت العرب في «أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحِكَم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرت به تجاربها»[١٨]، فالمعنى هو الجسد، والألفاظ هي الزينة الخارجية للمعنى، وما أُختير من ألفاظ تكون مناسبة في جعل هذا المعنى يكتسب أجمل حلّة ليظهر في أبهى صورة.

والصورة في نظر قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) صناعة أو حرفة، لأن المعاني «للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة»[١٩]. فالصورة هي الشكل المحسوس الذي يلجأ إليه الشاعر ليجسد الأفكار المجرّدة الحاصلة عنده، والتي تدرك بالعقل[٢٠]، ولكنه يفصل بين المادة

(١٤) الحيوان، أبو عثمان بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي – القاهرة (ج٣) (ط٢) ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م ص١٣١، ١٣٢.

(١٥) الشعر والشعراء ص٢٣ – ٣٣.

(١٦) السابق ص٣١.

(١٧) عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق: محمد زغلول سلّام، طه الحاجري، المكتبة التجارية – القاهرة ١٩٥٦م ص٥، ٦.

(١٨) عيار الشعر ص١٦.

(١٩) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي – القاهرة (ط٣) ص١٩.

(٢٠) انظر: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني (ط١) ١٩٨٦م ص٢٥.

والصورة أو المضمون والصورة.

والصورة عند أبي هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) تحسِّن المعنى وتجوّده، فإذا «أردت أن تعمل شعرًا فأحضر المعاني التي نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنًا يتأتّى فيه إيراها، وقافية يحتملها، فإذا عملت القصيدة فهذّبها، ونقحها بإلقاء ما غثّ من أبياتها ورثّ ورذل، والاقتصار على ما حسُن وفخم...»[٢١]، فهي عنده ذلك الانتظام الصحيح للألفاظ الذي ينظم المعاني لتأخذ شكلًا معينًا، وأي خلل يحدث في الكلام قد يخلل تكوّنها النهائي ويشوّهها»[٢٢]، وهو يفصل بين اللفظ والمعنى وإن ظهر من كلامه أنه يعلي من شأن اللفظ كالجاحظ وقدامة بجعل المضمون أو المعاني مادة أولية متوفرة لكل الناس، والمزية تكمن في الصورة الشكلية الخارجية «فالشعر ضرب من النسج والصياغة وإكساء اللفظ للمعنى ضمن الأطر الفنية التي تجعل له قيمة فنية وصورة أفضل، فتكون بذلك مقياس التفاضل بين الشعراء»[٢٣].

وعرض ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) لرأيين يتنازعان الصورة الشعرية، الأول فضل المعنى، والآخر فضل اللفظ: «فمنهم من يؤثر اللفظ على المعنى... ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ، وأكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى، وبعضهم مثّل المعنى بالصورة واللفظ بالكسوة، فإن لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها»[٢٤]، فالشعر مرتبط بالتخييل من خلال تأثيره في النفس الإنسانية «وإنما الشعر ما أطرب وهزّ النفوس، وحرّك الطّباع»[٢٥]، وابن رشيق جعل المعنى نتاج الصورة فكلما أحسن الشاعر رسم الصورة ظهر المعنى الذي يريد النفاذ إليه جليا، وجعل اللفظ الحامل لهذه الصورة بمثابة الكسوة الظاهرة التي تخفي ما وراءها، ويشير بذلك إلى ضرورة اختيار الألفاظ المناسبة لحمل الصورة وإبراز المعنى من خلالها لتظهر في أبهى حلّة، وتؤدي المعنى خير أداء.

ويربط عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) بين اللفظ والمعنى في تكوين الصورة الشعرية، فهي لا تقوم على اللفظ وحده، أو المعنى وحده، بل هما عنصران مكمّلان لبعضهما، وهذه إضافة عبد القاهر عمن سبقه حين ربط بين اللفظ والمعنى، «واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا... وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير»[٢٦]، فالصورة وفق نظرية النظم تستند إلى علاقة

(٢١) الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي ص١٣٩.

(٢٢) جماليات الصورة الشعرية في ديوان حازم القرطاجنيّ، وناسي دليلة، بركاني فريال، جامعة العربي بن مهيدي – الجزائر ١٤٣٨هـ – ٢٠١٧م ص٢١.

(٢٣) الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هَديَّة جمعة البيطار، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية ٢٠١٠م ص٣٩.

(٢٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت ١٩٨١م (ج١) (ط٥) ص١٢٤.

(٢٥) السابق ص٨٣.

(٢٦) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة (ط٢) ١٩٧٩م ص٥٠٨.

التكامل بين الألفاظ والمعاني وحسن اختيار ما حسُن منهما، إضافة إلى حسن الربط بينهما وفق قواعد النحو، وهذا أساس هيكل الصورة الشعرية، التي هي تلك الصورة الحسّية التي أبصرتها العيون، ثم انتقلت إلى الذاكرة، واستخدمتها المخيّلة، وبذا يكون الاختلاف في الصورة من شاعر لآخر محصورًا في طريقة الصياغة والتشكيل اللغوي، «فكل منهما يقدم الصورة الحسية نفسها التي استمدها من الواقع، ولكنه يتعامل معها في مخيّلته بأسلوب مختلف عما سواه، وينظمها في هيئة متمايزة لها ملامحها الخاصة»[٢٧]، فالمعنى يختلف منه شاعر لآخر حسب صياغته اللغوية التي تشكل الصورة النهائية وتوصلها للمتلقي، «بين المعنى في أحد القولين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقًا، عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة أن قلنا: للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك»[٢٨]، فأنت تتلمّس الفرق بين قولين أحدهما تقريري مباشر لا جمالية فيه، والآخر نفسه، ولكنه قائم بصورة شعرية، ويكون التأثير في النفس بناء على الصياغة وأسلوب البناء، «وكذا تقول فلان إذا همّ بالشيء لم يزل ذاك عن ذكر قلبه، وقصر خواطره على إمضاء عزمه ولم يشغله شيء عنه، فتحتاط للمعنى بأبلغ ما يمكن، ثم لا ترى في نفسك له هزّة»[٢٩]، وإنما يكون تأثيره في النفس كلما قارب بين متناقضين أو متنافرين «فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافًا في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أقرب»[٣٠]، فالشاعر الحاذق هو الذي يستطيع أن يكشف بين المتناقضات أوجه شبه دقيقة تخفى عن الأنظار، فاللغة عند عبد القاهر «مجموعة من العلاقات المتفاعلة والفاعلة التي تحمل نسيجًا متشعبًا من المشاعر والأحاسيس، يظهر ذلك ويوضحه النظم الذي هو صياغة الجمل ودلالتها على الصورة»[٣١].

ويرى حازم القرطاجنيّ (ت٦٨٤هـ) أن السبق في التصوير يعطى للأقاويل المخيلة، فالقول المتخيل ينال إعجاب النفس عن طريق إيهامه للمعنى، وتمثيله لها في هيئة غير التي نعهدها فيه ولهذا تكون «الأحوال التي يتخيلها أكثر من الأفعال التي وقعت»[٣٢] وقد نظر القرطاجنيّ لعملية البناء الفني «من منظار التخييل على أساس علاقته الوثيقة بنفس المتلقي لخروجه من مخرج التصوير الغرائبي الذي يستميل النفس ويخضعها لتأثيره»[٣٣]، وهذه الأحوال تأتي عن طريق التمثيل أو التشبيه، أي عن طريق صورة شعرية بلاغية ذات تشكيل حسّي لأن حسن التصوير يظهر في «الأوصاف الحسنة التناسق، المليحة التفصيل، وفي الاستدلال بالتمثيلات

(٢٧) الصورة الشعرية عند خليل حاوي ص٤٠.

(٢٨) دلائل الإعجاز ص٥٠٨.

(٢٩) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني – القاهرة، دار المدني – جدة (ط١) ١٩٩١م ص١٢٨.

(٣٠) أسرار البلاغة ص١٤٨.

(٣١) الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، أحمد علي دهمان، دار طلاس – دمشق (ط١) ١٩٨٦م ص٢١٢.

(٣٢) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي – بيروت (ط٣) ١٩٨٦م ص٨٢.

(٣٣) الصورة الشعرية عند خليل حاوي ص٤٤.

والتعليق، وفي التشبيهات؛ لأن هذه أنحاء من الكلام قد جرت العادة في أن يجتهد في تحسين هيئات الألفاظ والمعاني وترتيبها فيها»[٣٤] فالدلالات والمعاني التي تبنى على الإيحاء والإشارة أو الإيماء وتأتي من جهة متخايلة فهي المقصودة في الصورة الشعرية، لأنها تشغل الفكر بالبحث والروية، وهو ما يبعث النفس على الاكتشاف والوصول للمعنى المراد.

مما سبق يتضح تركيز النقد العربي القديم على التخييل لما له من أثر في نفس المتلقي، ودرس الصورة على ما يؤدّي الحس من صور مادية إلى الذهن عبر الحواس الظاهرة، ثم تمركزها في الذاكرة، واستخدام الشاعر لها بعد ذلك في بناء قصيدته، والنقاد القدماء بتلك النظرة يشبّهون الشاعر بالنقّاش أو الصائغ، فالمعاني عندهم هي المادة الخام، والصورة هي النقش أو الصياغة التي تشكلها تلك المادة، وهذه النظرة جعلت النقاد ينقسمون إلى أنصار اللفظ، وأنصار المعنى، وكل منح المزية في البناء الشعري وفقًا لرأيه في تفضيل أحد هذين العنصرين، ونجد الجرجاني قد خالف من سبقه من علماء البلاغة النقاد فجعل البناء الشعري وفق نظرية النظم ينهض بكلا العنصرين ـ اللفظ والمعنى ـ ولا مزية لأحدهما على الآخر، فكل منهما له وظيفته التي ينهض بها من زاويته التي يجب أن يستغلها الشاعر في حسن بناء قصيدته.

الصورة في النقد العربي الحديث:

استمدت الصورة دلالتها في أخريات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين من السياق الشعري، «فأصبحت تعني الاستعمال الفني للغة المجازية أو الاستعارة في الشعر، وعُدّت عنصرًا مهمًا من عناصر بناء القصيدة، وهو المفهوم الذي صاحب هذا المصطلح وبقي مقترنًا به، حين نظر إلى الصورة وفق هذا المعنى مصدراً مهماً من مصادر التجربة الشعرية بصورة عامة، ولاسيما في ميدان تحليل القصيدة تحليلاً فنياً وجمالياً»[٣٥]، فهي ركن أساسي من أركان العمل الأدبي، وتعد وسيلة يستعين بها المبدع في صياغة تجربته الشعرية، وأداة يوظفها الناقد أو الدارس للكشف عن أصالة العمل الأدبي وصدق التجربة الشعرية، ويجمع الباحثون على أن أهم ما يميّز الشعر عن بقية الفنون عنصران اثنان: «الموسيقى والصورة، بل لقد ذهب معظمهم إلى أن الشعر في جوهره تعبير بالصور»[٣٦]، فكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، «فالاتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغيّر، كما يتغيّر نمط الوزن، حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغيّر بدون إدراك ولكن المجاز يأتي كمبدأ للحياة في القصيدة وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر»[٣٧].

وبقراءة الدراسات النقدية التي اهتمت بالصورة الشعرية في النقد العربي الحديث نلحظ اختلافًا واضحًا في محاولات تقديم مفهوم محدد للصورة، فالدراسات تنقسم قسمين: الأول يرى أن المصطلح وافد[٣٨]، وقد نشأ مع تأثّر النقد العربي الحديث بالنقد الغربي، فالصورة «منهج وفق المنطق لبيان حقائق

(٣٤) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص٩٠.

(٣٥) مستقبل الشعر وقضايا نقدية ص١١٨.

(٣٦) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، دار المعارف – القاهرة ١٩٨٠م ص٥٠.

(٣٧) الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف – القاهرة ص٤٣.

(٣٨) انظر: الصورة الشعرية عند خليل حاوي ص٤٨.

الأشياء»[٣٩]، وهو من «المصطلحات النقدية الوافدة التي ليس لها جذور في النقد العربي»[٤٠]، ويرى بعض النقاد أن مصطلح الصورة وفد إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة عن اللغة الأوروبية، فالنقد «الأدبي بلا شك قد ترجم المصطلح ذاته عن اللغة الأوروبية ونقله إلى مجاله في جملة ما نقل دون أن يقف على مختلف دلالاته ومشكلاته»[٤١]، ويرى القسم الثاني من النقاد أن النقد القديم عالج قضية الصورة الفنية وإن لم يشر إليها بالمصطلح المعروف حديثًا في النقد الأدبي، وإنما كانت تلك المعالجة وفق خصوصية تلائم الظروف الفكرية السائدة آنذاك[٤٢]، فقد ورد التصوير عند الجاحظ وغيره، ولكنه يفتقر إلى الضبط الإصطلاحي، ومن هؤلاء النقاد جابر عصفور الذي يرى أن النقد القديم عالج «الصورة الفنية معالجة تناسب ظروفه التاريخية والحضارية»[٤٣]، ويرى محمد حسن عبد الله أن التعبير بالصور «هو الخاصية الأساسية منذ تكلم الإنسان البدائي شعرًا، وهذا حق بلا تحفظ أشارت إليه دراسات لغوية رأت أن المجاز هو اللغة الإنسانية الأولى، وألحّت عليها الدراسات النقدية منذ قرر أرسطو أن الاستعارة هي محك الشاعرية، ودليل عبقرية الشاعر[٤٤]، فهي مرتبة بالهيئة التي تثيرها الكلمات في «الذهن، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن واحد»[٤٥].

إن التباين في النظرة النقدية للصورة الشعرية واضح بين القسمين، فالقسم الأول يرى أن الصورة الشعرية كمصطلح نقدي منبت الصلة عن النقد القديم، وهذا الرأي اعتمد على عدم تحديد القدماء الذين تناولوا هذه القضية الفنية لمصطلح الصورة وضبطها اصطلاحيًا، فاختلاف المسميات والمفاهيم النقدية مرّده إلى الهوّة الزمنية السحيقة بين عصرين: قديم مثّل حضارة كان لها الفضل في تنوير العالم، وحديث أفاق على نفسه وقد سبقته الأمم؛ وتراجعت حضارته بفعل المتغيرات والتحولات الكبيرة التي مرت بها الأمة، والقسم الآخر يرى أن القدماء لم يغفلوا الصورة الشعرية في التناول النقدي، وكان تناولهم لها بما يلائم الظروف التاريخية والحضارية التي عاشوها، إلا أن أصحاب هذه النظرة قصروا عن تقديم رؤية نقدية تستند على التراث وتطوّر ما ورد فيه حول هذا المكوّن الفني المهم لبناء نظرية نقدية عربية في نقد الصورة الشعرية[٤٦]، من هنا جاءت الدراسات النقدية العربية الحديثة مستندة على الثقافة الغربية لوضع مفهوم للصورة الشعرية، ولذلك تعددت المذاهب الأدبية التي تناولتها.

الصورة في المذاهب الأدبية:

بدراسة المذاهب الأدبية الحديثة نجدها تتباين في نظرتها للصورة الشعرية فكل مدرسة تستند على الفلسفة التي تنظر من خلالها للقضايا

(٣٩) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس – بيروت ١٩٨٣م (ط٣) ص ٨.

(٤٠) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، نصرت عبد الرحمن، عمان (ط٢) ١٩٨٢م ص١٢.

(٤١) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، وزارة الثقافة – دمشق (د.ط) ١٩٨٢م ص٤٩.

(٤٢) انظر: الصورة الشعرية عند خليل حاوي ص٤٩.

(٤٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ص٨.

(٤٤) الصورة والبناء الشعري ص١٢.

(٤٥) الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، عبد القادر الربّاعي، دار العلوم – الرياض ١٩٨٤م ص٨٥.

(٤٦) انظر: الصورة الشعرية عند خليل حاوي ص٤٩.

الأدبية والنقدية، تبعًا للاختلافات النظرية في المنطلقات الفكرية والثقافية التي أظهرت تلك المذاهب، ويمكن أن نجد اهتمام المذاهب الأدبية بالصورة الشعرية ضمن حدود كل مذهب.

الصورة الكلاسيكية:

أعلت الكلاسيكية من شأن العقل، وجعلته الوصيّ على الخيال، وبذلك فإن الإبداع إنما هو انعكاس للمعالم الواقعية والموضوعية ذات السمة الحسيّة، فالعقل «عند الكلاسيكيين يرادف الذوق السليم والحكم السليم، ومن هذه الناحية اتخذوه وسيلة لتثبيت دعائم التقاليد والقواعد المقررة، وهم يعارضونه بالذوق الفردي، ويفضلون العقل لأنه ثابت غير متغيّر، فأساس الجمال في الأدب العقلي أن يكون صالحًا لكل زمان ومكان»[٤٧]، ولهذا فقد تميزت الصورة الشعرية عند الكلاسيكيين بالحسية المفرطة، فهي تأخذ مادتها الأولية من الواقع المحيط، وتبتعد عن التجريد، وبذا فهي جامدة مقيّدة لبعدها عن التصور الخيالي.

الصورة الرومانسية:

نادى الرومانسيون بالتحرر من وصاية العقل، وكانت قيم الرومانسية ثورة على الكلاسيكية التي أعلت من شأن العقل على حساب الخيال، فلجأ الرومانسيون إلى الإعلاء من الروح الفردية والابتكار، وخضعوا لنبض الانفعال والشعور الروحي، وتعمّقوا في دواخل النفس الإنسانية، وعبروا عن خلجاتهم، وما تمليه رغباتهم العاطفية والوجدانية، فكان تركيزهم على الذات واتكاؤهم على الفردية والتلقائية؛ لأن المعنويات «تخلق الماديات وتطوّرها وفق مشيئتها، فالعقل أو الروح أو النفس تريد فتحوّل هذه الإرادة إلى خلق، ويمكن توجيه هذا الخلق وفق الإرادة الذاتية والتلقائية»[٤٨]، وبهذه النظرة تحول الأدب من وصاية العقل والأحاسيس العامة المشتركة إلى التعبير عن الذات الفردية، فاهتم الأدباء بتصوير معاناتهم ومشاعرهم ممزوجة بروح الطبيعة وأحاسيس الحب والجمال، وتحرروا من قيود الواقع الموضوعي والمحاكاة المباشرة والحرفية لمعالمه المادية، ورسموا الصور من عالم الخيال والفضاءات الشعورية، ومن هنا كانت الصورة عند الرومانسيين نتاج الخيال، ووليدة اللحظة الانفعالية، فالصورة الرومانسية مخالفة للنمطية في الغالب وليست عقلية كما هو الحال عند الكلاسيكية.

وقد تعددت الصورة في نظر المذاهب الأدبية الحديثة ومنها : الرمزية ، والسريالية.[٤٩]

ولدراسة الصورة عند عمرو بن الأهتم، والوقوف على جمالياتها، وتركيبها الفني، يحسن بنا أن نقف على منزلته كسيد من سادات قومه، وقد حفل شعره بالتغني بهم وبأمجادهم.

منزلة عمرو بن الأهتم الشعرية:

يُعد عمرو بن الأهتم من الشعراء المجيدين،

(٤٧) الأدب المقارن، د.محمد غنيمي هلال، دار العودة – بيروت (د.ت) (ط٩) ص٣٧٨.

(٤٨) النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهات روّاده، محمد زغلول سلام، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة (ط١) ١٩٦٤م ص١٣٢.

(٤٩) انظر: النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال ص٤١٨، النقد الأدبي الحديث، العربي حسن درويش، دار الاتحاد العربي – القاهرة، (د.ت)، (ط٢) ص٢٦٨، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر – القاهرة ١٩٧٠م ص١١١

عاش في الجاهلية فترة قصيرة، ثم أدرك الإسلام وهو غلام صغير، وأسلم وحسن إسلامه، وكان شاعرًا مجيدًا منذ الصبا، إذ تشير الروايات أنه كان يلتقي في الجاهلية بشعراء تميم: المخبل السعدي، وعبدة بن الطبيب، والزبرقان بن بدر، فيتنادمون ويتفاخرون، وروي أنهم احتكموا قبل الإسلام إلى ربيعة بن حذار الأسدي: أيهم أجود شعرًا، فقال ربيعة عن شعر عمرو: إن شعره برود يمنيّة تنشر وتطوى[٥٠]، وقد أعجب رسول الله صلى الله عليه وسلم ببيان عمرو بن الأهتم، إذ وفد إليه عليه السلام الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم، فقال عليه الصلاة والسلام لعمرو: «**كيف الزبرقان فيكم؟**» فقال عمرو: إنه مانع لحوزته، مطاع في عشيرته، شديد العارضة فيهم، فقال الزبرقان: أما إنه والله قد علم أكثر مما قال ولكنه حسدني شرفي، فقال عمرو: أما لئن قال ما قال، فوالله ما علمته إلا ضيق العطن، زمر المروءة، أحمق الأب، لئيم الخال، حديث الغنى، فرأى الكراهية في وجه رسول الله صلى الله عليه وسلم لمّا اختلف قوله، فقال: يا رسول الله، رضيت فقلت أحسن ما علمت، وغضبت فقلت أقبح ما علمت، وما كذبت في الأولى، ولقد صدقت في الثانية. فقال رسول الله ﷺ: «**إن من البيان لسحرًا وإن من الشعر لحكمة**»[٥١].

وقد كان عمرو بن الأهتم شاعرًا محسنًا، وخطيبًا مصقعًا، عُرف بجودة المعاني، وحسن النظم، وسلامة التعبير، ورشاقة اللفظ، وجمال الصورة، ويرى الجاحظ أن الخطباء كثير، والشعراء أكثر، وأن من يجمع بين الخطابة والشعر قليل، ومن هؤلاء عمرو بن الأهتم[٥٢]، وشعره الذي وصل إلينا شعر قليل «وعلى ما يبدو أن صاحبه كان مقلًّا، وشعره على قلته يعطي صورة فنية له، ولا شك أن كثيرًا من شعره فقد، ولم يصل، وعفت عليه عوادي الزمن، وضياع الشعر الجاهلي والإسلامي عامة أمر أكده النقاد القدامى»[٥٣]، وقد علّل ابن سلّام أسباب هذا الضياع فقال: «قال عمر بن الخطّاب كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه، فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهيت عن الشعر وروايته، فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح واطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر فلم يؤولوا إلى ديوان مدّون ولا كتاب مكتوب، فألفوا ذلك، وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك وذهب عنهم منه أكثره»[٥٤].

وذكر عبد القادر بن عمر البغدادي أنه اطلع على ديوان عمرو بن الأهتم، وأنه اعتمد عليه في

---

(٥٠) انظر: الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، إعداد لجنة نشر كتاب الأغاني، بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠م (ج١٣) ص١٩٧.

(٥١) انظر: البيان والتبيين، أبو عثمان بن بحر الجاحظ، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت (ج١) ص٤٢، ٤٣.

(٥٢) انظر: السابق (ج١) ص٢١.

(٥٣) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم، دراسة وتحقيق: د.سعود محمود عبد الجابر، مؤسسة الرسالة (ط١) ١٤٠٤هـ – ١٩٨٤م ص٦٩.

(٥٤) طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلّام الجمحي، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المؤسسة السعودية بمصر، (د.ت) (د.ط) (ج١) ص٢٥.

جملة ما اعتمد وانتقى منه[٥٥]، «ويبدو أن هذا الديوان قد فقد»[٥٦]، وجمع السُكّري أشعار شعراء كثير من القباءل، «وكان من القبائل التي جمع شعرها قبيلة تميم. ولابد أن يكون شعر عمرو بن الأهتم ضمن هذا الشعر المجموع، ولكن هذا لشعر المجموع كان مصيره الضياع أيضًا»[٥٧].

الصورة في شعر عمرو بن الأهتم:

حفل شعر عمرو بن الأهتم بالصور الشعرية الموحية والمعبرة عن عمق تجربته الشعرية – رُغم قلة ما وصل إلينا منه – وقد ظهر نبوغه الشعري منذ الصبا، يسند ذلك ما كان يتمتع به من بلاغة في الجاهلية والإسلام، إذ كان يقال: الخطابة في آل عمرو، وأن شعره حلل منشّرة عند الملوك، تأخذ منه ما شاءت[٥٨]، وكان عمرو فردًا في زمانه، بحيث يضرب به المثل في البيان[٥٩]، وقد غلب في بيانه الأحنف بن قيس، الذي عُرف بالبيان والبداهة وسرعة الإجابة الصائبة عندما أراد عمر بن الخطاب رضي الله عنه أن يقرع بينهما في الرياسة، فلما اجتمعت بنو تميم قال الأحنف:

ثوى قدحٌ عن قومِهِ طالما ثَوَى
فلمّا أتاهم قال قوموا تناجَزوا

فقال عمرو بن الأهتم: إنا كنا وأنتم في دار جاهلية، فكان الفضل فيها لمن جهل، فسفكنا دماءكم، وإنا اليوم في دار الإسلام، والفضل فيها لمن حلم، فغفر الله لنا ذلك. فغلب يومئذٍ عمرو بن الأهتم الأحنف، ووقعت القرعة لآل الأهتم، فقال عمرو:

لمّا دعتني للرياسةِ منقرٌ
شددتُ لها أزري وقد كنتُ قبلها
لدى مجلسٍ أضحى به النجمُ باديا
لأمثالها مما أشدُّ إزاريا[٦٠]

وقد كان شعر عمرو بن الأهتم نتيجة هذه الصياغة الرفيعة من البيان والفصاحة والبراعة اللغوية، وقد عُرف بجودة المعاني، وحسن النظم، وسلامة التعبير، ورشاقة اللفظ، وجمال الصورة[٦١].

أنماط الصورة في شعر عمرو بن الأهتم:

أولاً: الصورة الجزئية (البيانية):

تعتمد الصورة الجزئية على فنون علم البيان: كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز، وما يتصل بهذه الفنون من جماليات.

١ـ التشبيه: وهو «استدعاء طرفين، مشبهًا ومشبهًا به، واشتراكًا بينهما من وجه، وافتراقًا من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة، ويختلفا في الصفة، أو بالعكس»[٦٢]، ونجد توظيف عمرو بن

(٥٥) انظر: خزانة الأدب، عبد القادر بن عمر البغدادي، دار صادر، بيروت (ج١) ص١٠.
(٥٦) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٧٠.
(٥٧) السابق ص٧٠.
(٥٨) انظر: زهر الآداب، الحصري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل – لبنان (ج١) ص٣٩.
(٥٩) انظر: صبح الأعشى، أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (ج١) ص١٨٤.
(٦٠) انظر: العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق: أحمد أحمين وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر (ط٢) ١٩٥٢م (ج٢) ص٦٤.
(٦١) انظر: شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٦٨.
(٦٢) مفتاح العلوم، السكاكي، حققه وقدّم له وفهرسه: د. عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت

الأهتم لهذا الفن البياني في أكثر من موضع، وذلك لما فيه من ارتباط بانفعالات الشاعر، وحالته النفسية والشعورية «فالصورة التشبيهية تعاملٌ مع الواقع المحسوس بأبعاده، ومع الجوانب الفكرية، ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي»[٦٣]، ومن الأمثلة على ذلك قول الشاعر:

في رَبْرَب يلقٍ حَمٍّ مَدَافِعُها
كأنهنّ بجِنْبَيْ حَرْبَةِ البَرَد[٦٤]

يشبه الشاعرالربرب (قطيع بقر الوحش) البيض وهي مندفعة وكأنها الماء المنحدر من مكان عالٍ، في إشارة لقوتها وسرعة عدوها، وهذا تشبيه تام، حيث أورد الشاعر المشبه (قطيع البقر)، والمشبه به (الماء المنحدر من مكان عالٍ)، وأداة التشبيه (كأن)، ووجه الشبه: القوة وسرعة العدو.

وقوله:

أجدَّكَ لا تُلِمُّ ولا تزُورُ
كأنّ على الجمال نعاجَ قوٍّ
وقد بانَتْ بُرِهْنِكُمُ الخُدُورُ
كَوَانِسَ حُسَّرًا عنها السُّتُورُ

إلى قوله:

لقدْ أوْصيتُ رِبعيّ بن عَمْروٍ
بأنْ لا تُفْسِدَنْ ما قد سَعَيْنَا
وأنَّ المجدَ أوّلَهُ وُعُورٌ
وإنكّ لَنْ تنالَ المجدَ حتّى
بِنَفْسِكَ أو بمالِك في أُمورِ

إذا حَزَبَتْ عَشِيرَتُكَ الأمُوُرُ
وحِفْظُ السُّورَةِ العُليا كبيرُ
وَمَصْدَرُ غبّه كَرَمٌ وفيرُ
تجُودَ بما تَضَنُّ به الضَّميرُ
يَهابُ رُكوبَها الوَرِعُ الدَّثُورُ[٦٥]

يحث الشاعر ابنَه ربعي على التحلي بمكارم الأخلاق، والفضائل الحميدة، ويذكّره بمآثر آبائه وأجداده التي يجب أن يسير عليها ولا يهدمها، ونلحظ التشبيه في البيت الثاني فالشاعر يشبّه حمولة الجمال في ضخامتها ببقر الوحش، وهي تجاوز قوّ (موضع بين اليمامة وهجر)، وهذا تشبيه تام، فقد ذكر المشبه (حمولة الجمال)، والمشبه به (البقر الوحشي)، وأداة التشبيه (كأن)، ووجه الشبه: الضخامة في نقل هذه الحمولة الكبيرة على ظهور الجمال.

وقوله:

لنا حيّةٌ تَنْقضُّ من رأسِ صَخْرةٍ
وقد ظَهَرتْ للتغلبيين حَيّةٌ
تَلَقَّمُ حَيّات الحُزُونةِ والبَحرِ
كحيّةِ مُوسى يومَ أُيِّدَ بالنَّصْرِ[٦٦]

(ط١) ١٤٢٠هـ ٢٠٠٠م ص٤٣٩.

(٦٣) جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الداية، دار الفكر المعاصر – بيروت (ط٢) ١٩٩٦م ص٧٢.

(٦٤) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٨٣، وقد خرج المحقق هذا البيت عن لسان العرب.

(٦٥) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٨٣، ٨٤ وقد خرج المحقق هذه الأبيات عن شرح المفضليات، الخطيب التبريزي، تحقيق: علي محمد البجاري، دار نهضة مصر للطباعة والنشر (ج٣) ص١٣٦٥– ١٣٧٣.

(٦٦) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٨٨، وقد خرج المحقق هذين البيتين عن كتاب العصا، أسامة بن منقذ، تحقيق: حسن عباس، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص١٩١.

يشبه الشاعر رفعة شأنه وقومه وظهورهم على أعدائهم بتأييد الله لموسى عليه السلام على أعدائه ومعارضي دعوته، وأشار لذلك بالحية، وهذا تشبيه تام أداته (الكاف)، ووجه الشبه: الغلبة والنصر.

وقوله:

فآنَسَتْ بعدَما مالَ الرُّقادُ بنا
كلامحِ البرقِ أحيانًا تُطقّقه
بذي سلامان ضوءًا من سنَا نارِ
ريحٌ خَريقٌ دَبورٌ بين أستارِ (٦٧)

يشبه الشاعر سنا النار وقد ظهرت عن بعد في ليلٍ داجٍ، بالبرق الذي يلمع في ليلة ماطرة قاسية البرد شديدة الرياح، وهذا تشبيه تام، أداته (الكاف)، ووجه الشبه: الظهور السريع والاختفاء بفعل الرياح وبعد المكان.

وقوله:

كأنّها بَعْدَمَا مَالَ الشُّرَيْفُ بها
قُرْقُورُ أعْجَمَ في ذي لُجَّةٍ جَارِ (٦٨)

يشبه الشاعر ناقته التي يذكرها كثيرًا في شعره ويصف قوة تحملها وسرعة عدوها، وقد جاوزت الشُّريف (وادٍ بنجد) بالسفينة الطويلة التي تمخر لجة البحر، وهذا تشبيه تام أداته (كأن)، ووجه الشبه: الضخامة والكبر، وشق الطريق رغم الصعاب، وهو يرمز بالناقة «للإرادة الإنسانية التي تقتحم الأهوال من أجل تحقيق الآمال، ويحشد الشاعر للناقة كل صفات القوة والقدرة والتحمل، وكأنه يتحدث عن ذاته» (٦٩).

وقوله:

طالَ الثّواءُ عليها بالمدينةِ لا
مَرّتْ دُوَيْنَ حياضِ الماءِ فَانْصَرَفَتْ
حتّى إذا ما أَفاءَتْ واسْتقامَ لها
لوْلا الجَدِيلُ وأنْساعٌ مُظَاهَرَةٌ
أَلْقَتْ مَتاعِي بجَنْبِ القاعِ وانْطَلَقَتْ
تَرْعى وبِيعَ لها البيضاءُ والوَرقُ
عَنهُ وَأعجَلَها أَن تَشرَبَ الفرَقُ
جَزعُ الوُثَيّج بالرامات والرَفَقُ
والضَّرْبُ بالسَّوْطِ حتى بلَّه العَلَقُ
كأنّها واضحٌ أَقْرابُه لَهَقُ (٧٠)

يصف الشاعر ناقته: فهي قوية متينة، سريعة نشيطة، أجهدها البعد عن الرَّعي، وأضناها المكوث في المدينة، وعندما غادرتها قاصدة البادية، ورأت العشب المتناثر عدت نحوه تلتهمه ولم تشرب الماء، وبعد أن شبعت ووصلت جزع الوثيّج والرامات والرَفق، وهي أماكن على طريق البصرة إلى مكة أخذت تعدو بسرعة وفي سرعتها يشبهها بالثور في عدوه وسرعة اندفاعه، ولولا

(٦٧) السابق ص٨٨، وقد خرج المحقق هذين البيتين عن معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر – بيروت (ج٣) ص٢٣٣.

(٦٨) السابق ص٨٩، وقد خرج المحقق هذا البيت عن معجم البلدان (ج٣) ص٣٤١، والمجاز بين اليمامة والحجاز، عبد الله بن محمد بن خميس، منشورات دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر – الرياض ص٨٥.

(٦٩) الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، الأردن ١٩٧٦م، ص١٦٨.

(٧٠) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٩٥، ٩٦، وقد خرج المحقق هذه الأبيات عن: تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: عبد العظيم محمود، مراجعة: محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة (ج٩) ص٢٨٩، معجم البلدان (ج٥) ص٣٦١.

الزمـام المجـدول والنسـع الـذي شـد بـه الرحـل، والضرب بالسوط لألقت بالمتاع عن ظهرها لشدة عـدوها وسرعتها، وهـذا تشبيه تـام، أداتـه (كـأن) ووجـه الشـبه القـوة، وسـرعة الانـدفاع دون مبـالاة بتضـاريس المكـان ووعـورة الطريـق، وهـو بهـذا الوصف يرمز بالناقة للثبات والصمود والحياة[٧١]، فرغم أن الناقة لم ترعَ طيلة بعدها عن المرعى إلا أنها لم تفقد قوتها ونشاطها.

نلحظ ممـا سبق أن الشـاعر أتـى بتشـبيهاته تامة، وفيها يشير إلى مكانته وأسرته، وقوة ناقته، وكأنمـا هـو اعتـزاز منـه بتلـك الأمـور، واكتمالهـا وتمامها، فجاء بما يناسبها من أدوات فنية مكتملة الأركان.

٢. الاستعارة:

الاستعارة تعبير دلالـي يقوم علـى المشابهة، وهـي: «أن تـذكر أحـد طرفـي التشـبيه وتريـد بـه الطـرف الآخـر، مـدعيا دخـول المشـبه فـي جـنس المشـبه بـه، دالا علـى ذلـك بإثباتـك للمشـبه مـا يخـص المشبه بـه»[٧٢]، وهـي مـأخوذة مـن الكلمـة اليونانيـة metaphora المشـتقة مـن meta ، وتشـير إلـى سلسـلة مـن العمليـات اللغويـة التـي عبرها تنتقل أو تتحول أوجه شيء ما إلى شيء آخر، وعليه فإن الشيء الثاني يتحدث عنه كما لو كـان هـو الشـيء الأول[٧٣]، والاسـتعارة فـن يصـوغ موقـف الشـاعر، ويصـور شـعوره، «حـين تجسـد معانيه وتشخص أفكاره وتلقي عليها ظـلالًا وألوانًا حتـى تبعـث فيهـا الحيويـة والإثـارة عبـر خيـالات وإيحـاءات تهتـدي بالعاطفـة للنفـوذ إلـى مشـاعر المتلقي؛ لأن الشاعر بخياله الخصب هو المؤثر فـي حـواس متلقيـه»[٧٤]، ولهـذا تكتسـب الاسـتعارة قيمة فنية كبيرة، لما تمتاز به من جمال التصوير، والدقة في التعبير.

وبالنظر لشعر ابن الأهتم – موضوع الدراسة – نجد بروز هذا الفن عنده، وذلك في مثل قوله:

تميمٌ يومَ هَمّتْ أن تَفَانَى
بوادٍ مِنْ ضَرِيَّةَ كانَ فيهِ
فأَصْلَحَ بينها في الحربِ مِمَّا
ودانَى بين جَمْعَيْها المسيرُ
له يومٌ كَوَاكِبُهُ تَسِيرُ
أَلَمَّ بها أخو ثِقَةٍ جَسُورُ[٧٥]

يفتخـر الشـاعر بأمجـاد أبيـه وقـد أجـار بنـي تميم، يوم أرادت بنو سعد والرّباب قتال بني حنظلة وعمـرو بـن تمـيم، فـاجتمعوا لـذلك، وكانـت بنـو حنظلـة وعمـرو بـن تمـيم بالنّسـار، وبنـو سـعد والرّباب بضرية[٧٦]، وقد استعار لبيان رفعة ما قام بـه أبوه، ومـا يمثلـه ذلـك فـي الثقافـة العربيـة مـن معـاني نصـرة المظلـوم، وإجـارة المضـيوم، معنـى فخمًا، فلجأ إلـى تضـخيم الحـدث (لـه يـوم كواكبـه تسير)، ليبين رفعة العمل، فذكر النجوم السيّارة

(٧١) انظـر: دراسـة الأدب العربـي، د. مصـطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، (ط٢) ١٩٨١م ص٩٨.

(٧٢) مفتاح العلوم ص٤٧٧.

(٧٣) انظـر : الاسـتعارة ، تيـرنس هـوكس ، ترجمـة : عمـرو زكريـا عبـدالله ، مراجعـة : محمد بريـري ، المركـز القومي للترجمة ، القاهرة ، (ط١) ٢٠١٦م ، ص١١.

(٧٤) الصورة الفنية في شعر ابن زيدون، عبد اللطيف عيسـى، دار غيـداء للنشـر والتوزيـع، عمـان، (ط١) ٢٠١١م ص١٦٢.

(٧٥) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٨٦، وقد خرج المحقق هذه الأبيات عن: شرح المفضليات ص٤٠٩– ٤١٢.

(٧٦) انظر: السابق ص٨٦.

في الشطر الثاني من البيت الثاني في نهار مشمس، ولما كانت النجوم لا تظهر إلا في الليل، وظهورها يدل على الحلكة والمعاناة، إشارة إلى ما كان بين الفريقين من مواجهة وقتال، فقد نقل هذا المعنى الدال على هول الموقف عن طريق الاستعارة إلى النهار ليبين ما أصاب تميم في ذلك اليوم من همٍّ وحزنٍ وغمٍّ لتحالف بني سعد والرّباب ضدها، وقد جاء بالاستعارة المكنية حيث ذكر المشبه وهو يوم القتال بما فيه من أحداث جسام، ولم يصرح بالمشبه به وهو الليل الدال على الهم والمعاناة، وإنما ذكر شيئًا من لوازمه وهي الكواكب، وهذا النوع من الاستعارة المكنية تتميز «بدرجة موغلة في العمق، مرجعه إلى إخفاء لفظ المستعار وحلول بعض ملائماته محله، مما يفرض على المتقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكشف إثرها حقيقة الصورة»[٧٧]، وقد استعار محسوسا (الليل) بإيحاءاته لمحسوس (ما كان فيه القوم من ضيق)، وهي أيضا –الاستعارة المكنية–لا تنفك عن الاستعارة التخييلية[٧٨]،

وقوله:

لَعَمْرُكَ ما ضاقَتْ بلادٌ بأَهْلِهَا
نَمتَنْي عُرُوقٌ من زُرَارةَ لِلْعُلَى
مكَارِمُ يَجْعَلْنَ الفَتَى في أُرومَةٍ
ولكنّ أخلاقَ الرّجالِ تَضيقُ
ومنْ فَدَكيّ والأَشَدّ عُرُوقُ
يفاعٍ، وبَعْضُ الوالِدين دَقيْقُ[٧٩]

يتغنى الشاعر بأمجاده ومكارمه، ويشير إلى أن تلك المكارم إنما ورثها كابرًا عن كابر، فهو من أسرة ذات شرف وسيادة، ويذكر فدكي بن أعبد «وهو أحد فرسان بني سعد، وهو جد عمرو بن الأهتم من قبل أمه، مَيّا وأمها بنت علقمة بن زرارة، والأشد: هو سنان بن خالد بن منقر: جده من قبل أبيه»[٨٠]، وقد جاء بالاستعارة لبيان هذا المعنى الذي يفاخر به، فذكر المكارم التي رفعته وجعلته في منزلة عظيمة، والمكارم صفات معنوية يتحلى به الشخص، وقد تنعكس إلى أفعال محسوسة، إلا أنه وظفها توظيفًا فنيًا دقيقًا وكأنما هي المكان المرتفع الذي يراه السائرون، ويرون من ارتقى عليه، فجاء بالاستعارة المكنية ، إذ ذكر المشبه وهي المكارم التي ترفع من شأن صاحبها، وحذف المشبه به وهو المكان المرتفع الذي لا يرقى إليه أي أحد، وأشار لذلك بقوله : (أرومة)، وقد استعار محسوسا (المكان العالي) لعقلي (مكارم الأخلاق) ، وهذه الاستعارة فيها صورة رائعة تحث على مكارم الأخلاق، وتبين أثرها في رفعة شأن صاحبها، وقد عُرف عمرو بن الأهتم بمكارم أخلاقه في جاهليته وإسلامه[٨١]، وهو يؤكد عليها في هذا المعنى.

٣- الكناية:

وهي أن «يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له باللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود

(٧٧) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م ص١٦٦.
(٧٨) انظر : مفتاح العلوم ص٤٨٢.
(٧٩) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٩٥، وقد خرج المحقق هذه الأبيات عن شرح المفضليات (ج١) ص٤٥٠- ٤٦٣، (ج٢) ص٧٣١.
(٨٠) السابق ص٩٥.
(٨١) السابق ص٧٠.

فيوميء به إليه فيجعله دليلًا عليه»[٨٢]، وهي تدل على ما تكلمت به، وعلى ما أردته في غيره[٨٣]، فلا تصرح بذكر الشيء ، بل تذكر ما يلزمه ، (لينتقل من المذكور إلى المتروك ، كما تقول : فلان طويل النجاد ، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه، وهوطول القامة) [٨٤]، وقد أعجب القدماء بها لاعتمادها على الإيحاء، فهي (أوقع من الإفصاح بالذكر) [٨٥].

وبدراسة شعر عمرو بن الأهتم نجد أن الكناية قد وردت في أكثر من موضع من قصائده ومقطوعاته الشعرية[٨٦]، وذلك في مثل قوله:

لَيْسَ بيني وبيْن قَيْسٍ عِتَابُ
غَيْرُ طعْنِ الكُلَى وضَرْبِ الرِّقَابِ[٨٧]

أراد الشاعر أن يبين العداوة بين قبيلته وهو أحد فرسانها، وبين قبيلة قيس عيلان، وقد كانت بينهما عداوة مريرة، فعبّر عنها بالحرب وقد أشار لذلك بضرب الرقاب، فكنّى بالصفة (ضرب الرقاب) عن الموصوف (الحرب والقتال) ، وأشار أيضا بالصفة (الطعن) إلى الموصوف (حقيقة المواجهة والاقتتال)، وهو بهذه الصورة شد المتلقي بأسلوب النفي، ثم الاستثناء الذي أوحى بشيء بعده، ثم هذه العلاقة بين القبيلتين المنتافرتين.

وقوله:

ظَلَلتَ مُفْتَرِش الهِلْباء تَشْتُمني
إنْ تُبْغضُونَا فإنّ الرَّوم أصْلكُمُ
فإنْ سُؤْدُدَنا عَوْدٌ وسُؤْدُدَكُمْ
عندَ الرسولِ فلم تَصْدُقْ ولم تُصبِ
والرومُ لا تملكُ البغْضاءَ للعرب
مُؤَخَرٌ عندَ أصل العَجْب والذّنَبِ[٨٨]

أراد أن يبين أنه أعلى من المهجو ـ قيس بن عاصم[٨٩] ـ منزلة وحسبًا، فجاء بالكناية في البيت الثالث: فبنو تميم ومنهم الشاعر عن سلالة مجد معروفة، بينما المهجو غير معروف النسب وربما نُسب إلى الروم، وإن لم يكن كذلك فإنه وضيع يأتي في مؤخرة القبائل، فجاء بالصفة (العَجب الذي هو أصل الذنب ومؤخر كل شيء) ، كناية عن الموصوف االموصوم بالدناءة.

وقوله:

---

(٨٢) دلائل الإعجاز ص٥٧.

(٨٣) انظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير الجزري، تحقيق: محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، (ج٢) ص١٧٢.

(٨٤) مفتاح العلوم ص٥١٢.

(٨٥) السابق ص٥٢٣.

(٨٦) جمع المحقق خمساً وعشرين قصيدة للشاعر وضمها في ديوان شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم وهو مصدر هذه الدراسة.

(٨٧) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٨٠، وقد خرج المحقق هذا البيت عن: المقتضب، صنعة أبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة (ج٤) ص٤١٣.

(٨٨) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٨١، ٨٢، وقد خرج المحقق هذه الأبيات عن: السيرة النبوية، ابن هشام، قدّم لها وعلّق عليها: طه عبد الرؤوف سعد، دار الجيل – بيروت ١٩٧٥م (ج٧) ص٣٩٠.

(٨٩) يهجو الشاعر قيس بن عاصم وقد كان في وفد تميم الذين قدموا على رسول الله ٨، وبعد أن أعلن الوفد إسلامه أعطاهم الرسول ٨ وكساهم، وقال: أما بقي منكم أحد، وكان عمرو بن الأهتم في ركابهم، فقال قيس وكان مشاحنًا له: لم يبق منا إلا غلام حديث السن في ركابنا، فأعطاه رسول الله ٨ مثلما أعطاهم، فبلغ عمرًا ما قال قيس، فقال هذه الأبيات. انظر السابق ص٨٢.

لمّا دَعَتْني للسيادة منقرٌ
شَددْتُ لها أَزْرِي وقد كُنْتُ قبلَهَا
ونحنُ حَفَزْنا الحوْفزانِ بطَعْنةٍ
لدى موطنٍ أَضْحَى لَهُ النّجْمُ بادِيا
أشدُّ لأحناءِ الأمورِ إزَارِيا
سَقَتْهُ نجيعًا من دمِ الجوفِ آنِيا(٩٠)

يفخر الشاعر بمواقفه مع قومه، وهو سيد فيهم، وقد كان أن حزبهم أمر، فشد إزاره لمواجهة ما يعترض قومه من سوء وعداوة، وقد عُرف بمثل ذلك، فهو مَنْ ألف المتاعب والشدائد، ويذكر انتصارهم في الحوفزان نسبة إلى الحارث بن شريك الشيباني من بكر بن وائل وحفزة قيس بن عاصم في يوم جدود(٩١)، وأراد الشاعر أن يبين صواب رأيه ورأي قومه عندما التفوا حوله ليقودهم ويسودهم فذكر هزيمة الحوفزان، وجاء بكلمة حفزنا (موصوف) أي دحرنا وهزمنا أعداءنا، كناية عن صفة الشجاعة والمنعة وهزيمة الأعداء.

وقوله:

تَطَاوَحني يومٌ جديدٌ وليلةٌ
إذا ما سَلَخْتَ الدّهر أهْلَلْتَ مِثْلَهُ
هما بَلِيَّا جِسْمِي وكلُّ فتًى بالِ
كَفَى قاتلًا سَلْخِي الشُّهورَ وإهْلالِ(٩٢)

يعيش الشاعر أيامه في نصب، فيومه كالأمس في معاناته التي دارت عليها الأيام والليالي حتى أوهنته وبرت جسمه، وكلما انتهى زمن أعقبه زمن في دورة الأيام والليالي والشهور التي تزيد معها آلامه ومتاعبه مع إهلال كل شهر، وقد أشار بتجدد الأيام والليالي والشهور كناية عن موصوف وهو ذات الشاعر التي تتجدد معاناته ونصبه وآلامه بتجدد الأيام والليالي.

وقوله:

وقلتُ لعَوْفٍ اقبلُوا النُّصْحَ تَرْشُدُوا
وإلا فإنَّا لا هَوَادَةَ بيْننا
سِوَى كلِّ مَذروبٍ جلا القَيْنُ حَدَّهُ
ويحكم فيما بيننا حَكَمَانِ
بِصُلْحٍ إذا ما تَلْتَقِي الفِئَتَانِ
وَسَهْمٍ سَريعٍ قَتْلُهُ وَسَنانِ(٩٣)

يشير الشاعر إلى عرضه الصلح مع أعدائه (عوف) وأتى بالكناية عن صفة في قوله (تلتقي الفئتان) ليشير إلى الموصوف وهو اللقاء والقتال إن هم أعرضوا عن النصح بقبول التحكيم والصلح، ثم أتى بالكناية ثانية في قوله (مذروب) أي السيف الصقيل وهو موصوف، وأشار إلى صفة السيف بأنه حاد جلاه الحداد وصقله.

٤- المجاز:

وهو «كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين الثاني والأول»(٩٤)، ونجد من أمثلته في شعر ابن الأهتم قوله:

ألم ترَ ما بيْني وبيْنَ ابنِ عامرٍ
مِنَ الودِّ قدْ بالتْ عَلَيْهِ الثّعالِبُ(٩٥)

(٩٠) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص١٠٠، وقد خرج المحقق هذه الأبيات عن: العقد الفريد (ج٢) ص٦٤.
(٩١) السابق ص١٠٠.
(٩٢) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٩٨، وخرج المحقق هذين البيتين عن معجم البلدان (ج٣) ص١١٢، ١١٣.
(٩٣) السابق ص٩٨، ٩٩، وخرج المحقق هذه الأبيات عن معجم البلدان (ج٣) ص٣٢٣، ٣٢٤.
(٩٤) أسرار البلاغة ص٢٦٠.
(٩٥) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٧٩،

أراد الشاعر أن يشير إلى أن ما بينه وبين ابن عامر من قيس عيلان[٩٦] من الود قد انتهى، فأتى بالمجاز (قد بالت عليه الثعالب) ليعبر عن العداوة التي حلّت محل ذلك الود، يؤكد ذلك قوله في البيت التالي:

وأَصْبَحَ باقي الوِدّ بَيني وبينَهُ
كأنْ لم يكنْ والدَّهْرُ فيه العَجَائِبُ

وقوله:

لمّا دَعَتْني للسيادة منقرٌ
لدى موطنٍ أضْحَى لَهُ النّجْمُ بادِيا[٩٧]

ذكر الشاعر النجم في إشارة إلى بروز ووضوح ما تواجهه القبيلة وقد حزبها أمر، لم يعد أمامها سوى مواجهته، فخطر الأعداء يحيط بها وظاهر كالنجم في بروزه وسطوعه، وهذا مجاز لغوي يقوم على المشابهة بين النجم في بروزه، وما تتعرض له القبيلة من خطر واضح وبيّن.

وقوله:

جزى اللهُ خيراً مِنْقراً مِنْ قبيلةٍ
إذا الموتُ بالموتِ ارْتَدَى وتَأَزَّرا

دَعَوْتُهُم فاسْتعجَلونِي بِنَصْرِهِم
إليَّ غِضَاباً يَنْفُضُون السَّنَوَّرا[٩٨]

يمجد الشاعر استجابة قبيلة منقر لنصرته، فأتى بالمجاز، إذ جعلهم الموت الذي يساق للأعداء، فالموت محقق لمن يواجههم، لارتدائهم عدة الحرب التي يواجهون بها وعلى حدها يكون الموت، وأشار لها بالسنور وهو لبوس من قدٍ كالدروع، فأضاف المجاز بعدا جماليا ، حيث جعل الموت (قبيلة منقر) يتحقق على يديها الموت الذي هو الفناء، إذ ارتدى الموت موتاً آخر إشارة إلى تحققه في قتال الأعداء.

وقوله:

إذا المرْءُ لم يُحْببكَ إلا تَكَرُّهَاً
فَدَعْهُ وصَرْمُ الكَلِّ أهْوَنُ حَادِثٍ
بدا لكَ منْ أخْلاقِهِ ما يُغَالبُ
وفي الأرضِ للمرءِ الجَليدِ مَذاهِبُ[٩٩]

يشير الشاعر في حكمته إلى أن من يغالب نفسه على إظهار المودة والمحبة وهو يبطن خلافها لا خير فيه، وقطعه وصرمه أي البعد عنه هو الأفضل من استمرار صداقته المخادعة، والمجاز هنا في قوله (صرم الكلِّ) أي قطع أي علاقة معه، بل الارتحال عنه يشير إلى ذلك بقوله: (وفي الأرض... مذاهب).

ثانيًا: الصورة الكلية:

وهذا النوع من الصور يقوم على التشكيل بالقصة، والحكاية، والمشاهد العامة التي تصور الأحداث لتعكس صورة متكاملة لها عبر الإطار العام للقصيدة، من خلال الألفاظ والعبارات «بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، يعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في

وخرج المحقق هذا البيت عن الحماسة البصرية، صدر الدين علي بن أبي الفرج بن الحسن البصري، تحقيق: مختار الدين أحمد، دار عالم الكتب، الرياض، (ج٢) ص١٥.

(٩٦) انظر: السابق ص٧٩.

(٩٧) السابق ص١٠٠.

(٩٨) السابق ص٩٠، وخرج المحقق هذين البيتين عن الحماسة البصرية (ج١) ص٩٣.

(٩٩) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٨٠، وخرج المحقق هذين البيتين عن الحماسة البصرية (ج٢) ص١٥، ١٦.

القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها»[١٠٠].

وتتشكل الصورة الكلية من مجموعة الصور الجزئية التي تتآزر فيما بينها لتكوّن صورة كلية مترابطة «فهي مشهد سينمائي متكامل، يقدم مشهدًا حيًا مفعمًا بالحركة والصوت واللون وتتماسك فيه الصورة»[١٠١].

وتعتمد الصور الكلية على التشبيه التمثيلي الذي يكمل به المعنى «وينبل ويشرف ويكمل،... فأنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس، وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع»[١٠٢]، وقد ورد هذا النوع من الصور في أكثر من موضع في شعر ابن الأهتم كقوله يوصي ابنه ربعي، ويحثه على مكارم الأخلاق:

وإنّك لن تَنالَ المجدَ حتّى
بنَفْسكَ أو بمالِكَ في أُمورٍ
وجَاري لا تُهينَنْهُ، وضَيْفي
يَؤوبُ إليكَ أشْعَثَ حَرّفَتْه
أصبْهُ بالكرامةِ واحْتَفِظْهُ
وإنَّ منَ الصَّديقِ عليكَ ضِغْنًا
بأدْوَاءِ الرّجالِ إذا الْتَقَيْنَا
فإنْ رَفَعُوا الأعِنَّةَ فارْفَعَنْها
وإن جَهَدُوا عليكَ فلا تَهَبْهُمْ
تَجُودُ بما يَضنُّ بهِ الضَّميرُ
يَهابُ رُكوبَها الوَرِعُ الدَّثُورُ
إذا أمْسَى وراءَ البيتِ كُورُ
عَوَانٌ لا يُنَهْنِهُهَا الفُتُورُ
عليكَ فإنَّ منطقَهُ يَسيرُ
بَدا لي، إنَّني رَجُلٌ بَصِيرُ
وما تُخْفي من الحَسَك الصُّدُورُ
إلى العلْيَا وأنتَ بها جَديرُ
وجاهِدْهُمْ إذا حَمِي القَتِيرُ

إلى أن يقول:

وكائِنْ من مَضيفٍ لا تَرَاني
على أقْتادِ ذِعْلِبَةٍ إذا ما
ولو أنّي أشاءُ كنتُ جسْمِي
أُعَرّسُ فيه تَسْفَعُني الحَرُورُ
أدِيثَتْ مَيّثَت أُخْرى حَسِيرُ
وغَادَاني شواءٌ أو قَدِيرُ

ولاعَبني على الأنماطِ لُعْسٌ
ولكنّي إلى تَرِكاتِ قوْمٍ
عليهنَّ المَجَاسِدُ والحريرُ
هُمُ الرُّؤساءُ والنَّبَلُ البُحُورُ[١٠٣]

صورة كلية برع الشاعر في رسمها، من خلال ملاحقة الصور الدرامية (القصصية)، فهو يوصي ابنه بإكرام الجار؛ والضيف الذي ربما تحاشاه الناس عزوفًا عن ضيافته، فذهب يصف هذا المشهد للضيف وقد رُمي بكوره وراء بيت لا يعرف قدره، كناية عن تنحي الضيف للبيت الذي لا يرعى حقه في الضيافة، فأتي بالصفة وقد انزوى مكسور الخاطر وأشار لذلك بقوله : (إذا أمسى وراء البيت كور)، ويرسم صورة ذلك

(١٠٠) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص٣٩١.

(١٠١) الرؤية والتشكيل الجمالي في شعر حسن البحيري، صهيب محمد عبد الغني، جامعة الأزهر – غزة ٢٠١٧م ص٨٥.

(١٠٢) أسرار البلاغة ص٩٢.

(١٠٣) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٨٤، ٨٥، وخرج المحقق هذه الأبيات عن شرح المفضليات (ج٣) ص١٣٦٥– ١٣٧٣.

الضـيف وقـد أغبّـر وجهـه مـن قطـع الطريـق والانتقال من مكان لآخر، ثم صورة ثالثة لبعض من يداهن ويظهر الود وفي صدره ضغينة هي كالشوك الذي يصعب انتزاعه لتغلغل تلك الضغينة في نفسه، وهذه استعارة أراد من خلالها أن ينفذ لهذا المعنى العميق لمن يظهر الود ويخفي الضغينة وقد تغلغلتكالحسك (الشوك) في موضع إصابته، ويلاحق الصور فيرسم صورة من يطلب العلياء برفع الأعناق طلبًا للمجد كناية عن الرفعة والعلو، ويذكّر ابنه بحاله وهو يكرم الضيف ويريده أن يقتدي به فلو أراد الدعة والراحة لجاءه ما يريده دون عناء كناية عن سيادته في قومه وما يملكه من مال، لكنه ترك ذلك إلى طلب الرفعة والمجد والتحلي بالمكارم فأجهد نفسه في طلبها، إنها صورة تعاضدت في رسمها صور عدة لتخرج هذا المشهد الذي يريد أن يعيشه ابنه إكرامًا للجار والضيف وطلبًا للمكارم ومواجهة الأحداث وعدم الاستكانة للدعة والراحة، وعدم الإفراط في الثقة بمن يظهر الود ويبطن خلافه، وكأنه بهذه الصورة يجسد شيئًا من واقع المجتمع في تلك الفترة كحال أي مجتمع إنساني مع تغير الظروف الزمانية والمكانية والتاريخية والثقافية، وفي هذا دلالة على حكمته وبعد نظره ومكابدته للحياة ومتاعبها، فقد عركها وعركته حتى أنضجته التجارب وصقلته الخبرات، وهو بملاحقته لهذه الصور المتسلسلة إنما يرسم مشهدا قصصيا متكاملا أراد من خلاله أن يصل إلى مبتغاه باستيفاء مكارم الأخلاق التي يحث ابنه على التحلي بها.

وقوله:

إذا ما نجومُ الليل صارتْ كأنّها
شآميةٌ إلا سهيلًا كأنّه
هَجَائِنُ يَطْلَعْنَ الفلاة صوادرُ
فتيقٌ غدا عن شَوْلةٍ وهو جافرُ[١٠٤]

يصف الشاعر النجوم ويشبهها بالهجائن الصادرة في الفلاة، ثم يختص سهيلًا وكأنه الإشراق وقد فارق الشولة ليظهر جليًا ساطعًا.

وقد لاحق الشاعر هذه الصور للنجوم الظاهرة في كبد السماء لمن يناظرها في فلاة تظهر فيها جلية ناحية الشمال، ثم يصف سهيلاً وقد ظهر بمفرده من بين تلك النجوم، وهذا تشبيه تمثيلي عبر به الشاعر عما يريده لإظهار بروز بعض الأشياء على غيرها من جنسها تمييزًا لها.

وقوله يخاطب زوجته (أسماء) وقد عاتبته لسخائه، فيخبرها أن البخل ليس من صفاته، وأنه أبعد ما يكون عنه:

ذَرِيني فإنّ البُخْلَ يا أُمّ هَيْثَمٍ
ذَرِيني وخُطّتِي في هَوَاي فَإنّنَي
وإنّي كريمٌ ذُو عيالٍ تهمُّني
ومُسْتَنْبِحٍ بعدَ الهُدُوءِ دَعَوْتُهُ
يُعالِجُ عرْنينًا من اللّيل باردًا
تأَلّقَ في عيْنٍ من المُزْنِ وادِقٍ
أضفتُ فلم أُفْحِشْ عليه ولمْ أَقُلْ
فقلتُ له: أهْلًا وسهْلًا ومَرْحبًا
وضاحكتُهُ من قبلِ عِرْفاني اسمه
وقُمتُ إلى البَرْكِ الهَواجِدِ فاتَّقَتْ
لِصَالِحِ أخلاقِ الرّجالِ سَرُوقُ
علَى الحَسَب الزَّاكِي الرّفيع شَفِيقُ
نَوَائِبُ يَغْشَى زُرْؤُها وحُقُوقُ
وقدْ حَانَ مِن نَجْم الشّتاءِ خُفُوقُ

(١٠٤) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٨٧، وقد خرج المحقق هذه الأبيات عن: سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، جمال الدين محمد بن محمد بن نباتة المصري، طبعت بالمطبعة الأميرية ببولاق، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ١٢٧٨ ص٩٠.

تَلُفُّ رياحٌ ثَوْبَهُ وَبُرُوقُ
لهُ هَيْدَبٌ دانِي السَّحَاب دفُوقُ
لِأَحْرِمَهُ: إنّ المكانَ مَضَيقُ
فَهذا صَبُوحٌ راهنٌ وصَدِيقُ
ليأنسَ بي إنّ الكريمَ رَفيقُ
مَقَاحِيدُ كُومٌ كالمَجَادِلِ رُوقُ

إلى أن يقول:

وقامَ إليها الجَازِرَانِ فأَوْقَدَا
فَجُرّ إلينا ضَرْعُها وسَنَامُها
يُطيرانِ عنها الجِلْدِ وهي تَفُوقُ
وأَزْهُر يَحْبُو لَلقيامِ عَتِيقُ

إلى أن يقول:

فَباتَ لنا منها وللضَّيْف مَوْهنًا
وباتَ له دونَ الصّبَا وهي قَرةٌ
وكلُّ كريمٍ يَتّقِي الذّمَ بالقِرى
شوَاءٌ سَمِينٌ زاهِقٌ وغبوقُ
لِحافٌ ومَصْقُولُ الكِساءِ رقيقُ
وللخَيْرِ بين الصالحينَ طريقُ(١٠٥)

صورة معبرة في حوارٍ بين الشاعر وزوجته، ليقنعها بأن الكرم سجية لازمة له، وليس لها إلا أن تدعه يمضي فيما اعتاد عليه من إكرام الضيف، فالبخل يسرق أخلاق الرجال، وقد جعل من البخل شخصًا سروقًا مذمومًا تنفر الناس منه، والبخل صفة معنوية جعل منها الشاعر شخصاً يسرق ما لدى الآخرين على سبيل التشخيص فنقل المعنى المعنوي إلى الحسي لتقريب المعنى الذي يريد، ولينفر من هذه الخصلة الذميمة. ويرسم صورة ذلك الضيف في مشهد قصصي يصور الحال التي كان عليها فقدأأنزله في ليلة شتاء باردة بعد أن هجع الناس وهدأوا، ولم يبق إلا نجم الشتاء يستدل به، والبرد القارس يؤذيه، والرياح شديدة في جو ماطر برقه يضيء، فاستقبله، ورحب به، وهلل فرحًا بمقدمه، ولم يظهر له ضيق المكان، ثم نحر له من أضخم إبله ذات سنام كبير وسِمن، وقام الجازران بسلخها وشوائها، وقدم طعامه لضيفه بعد مضي وقت من الليل ولم ينتظر في إكرامه إلى اليوم التالي، بل بادره بالضيافة وهيأ له لحافًا وكساءً ليقيم عنده، وقد جمع الشاعر في هذه الصورة أكثر من صورة جزئية، ابتداءً بتصوير البخل بالسارق ثم الليلة الشتوية الماطرة وما فيها من برق ورياح، ليبرز الهم والضيم الذي كان فيه ضيفه، ثم استقباله للضيف وإكرامه، وقد فصل في تلك الصور التي لها مدلولاتها وكأنه يريد أن ينقل أصول الضيافة العربية، وتأصل الكرم في سادتها الذين حرصوا على نقل تلك المكارم لأبنائهم ومجتمعاتهم، وهو بهذه الصورة الكلية ذات الطابع القصصي إنما أراد أن يصل إلى الإقناع بأن الكرم صفة لازمة، وأنه ليس تصنعا؛ ولا ترفا ، بل إنه يقدمه عن طيب خاطر، وسماحة نفس لينقل شعوره الإنساني وإحساسه بالآخرين كحال الضيف الذي وصفه.

وقوله:

إنّا بَنُو مِنْقرٍ قَوْمٌ ذوو حَسَبٍ
فينا سَرَاةُ بني سَعْدٍ ونَاديها

إلى أن يقول:

نُلْقي الحديدَ علينا ثم تَلْحَقُنا
مُعَوّداتٌ جِراحَات الخدود إذا
حتّى تَراها أسابيُّ الدّماءِ بها
وليلةٍ يَصْطَلي بالفَرْثِ جازِرُها
لا يَنْبَحُ الكَلْبُ فيها غيرَ واحدةٍ
رَفَعْتُ نارِي على عَلْيَاءَ مُشْرِفةٍ

(١٠٥) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص٩٢- ٩٤، وقد خرج المحقق هذه الأبيات عن: شرح المفضليات (ج١) ص٤٥٠، ٤٦٣، (ج٢) ص٧٣١.

قبٌّ مُدَرَبَةٌ شُعْثٌ نَواصِيها
كان اللقاءُ، وطَعْنًا في مآقيها
كأنَّما كُسيتْ حِبْرًا هَواديها
يَخْتَصُّ بالنَقَرى المُثْرين دَاعِيها
من العِشَاءِ ولا تَسْري أفاعيْها
يُدْعى بها للقِرى والحَقِّ سارِيها(١٠٦)

يفخر الشاعر بنفسه وبقومه في صورة تتناسل يرسم من خلالها علو منزلة قومه، ورمز لذلك بالسراة العالية، وأشار إلى حالهم في الحرب وامتلاكهم للخيول المدربةعلى خوض المعارك، ويشير إلى إقدامهم على العدو فالطعن في مآقي الخيل، والجروح في خدودها، كناية عن إقدامها في ساحة الحرب، ومع سيلان دمائها إلا أنها ثابتة في أرض المعركة كناية عن أصالتها وتدريبهم لها، وهذه كناية أخرى عن فروسيتهم، وهم قوم كرام، يدعون الناس إلى الطعام، وكلابهم لا تنبح كناية عن إلفها للناس وإكرام أصحابها لضيوفهم، وهم يوقدون النيران على رؤوس الجبال ليهتدي بها السائر ليلًا، وتدل على القرى، وحكمة وعدل أصحابها الذين يقضون بالحق بين قاصديهم، لقد رسم الشاعر من خلال هذه الصور المتلاحقة حاله وحال قومه وما هم فيه من مكارم، وما لهم من سيادة، وما يتمتعون به من شجاعة، وفروسية، جعلتهم في مقدمة قبائل العرب.

مما سبق يمكن القول إن الصورة الشعرية في شعر عمرو بن الأهتم تعددت بين الجزئية بأنماطها البيانية، والكلية التي ترسم لوحة متداخلة تعكس طبيعة الحياة في المجتمع العربي القديم الجاهلي والإسلامي، وقد برع الشاعر في رسم صوره الناطقة عن حالته الشعورية التي تمثلت في أنفته واعتزازه بقومه، وحرصه على التحلي بمكارم الأخلاق، لتناسب مقامه في قومه، فهو سيد من سادات تميم، وقد استطاع من خلال المفردات اللغوية وتميزه في توظيفها أن يصنع بناءً متميزًا للقصيدة، والصورة جزء من هذا البناء، بل هي ركنه الأساس، وظهرت عاطفة الشاعر الإنسانية في رسمه لتلك الصور، خاصة أنه من سادات قومه وعُرف عنه تحليه بالمكارم الأخلاقية الرفيعة، وتظهر إنسانيته في حرصه على ابنه الذي توجّه إليه ناصحًا، وفي إكرامه لجاره وضيفه، وأن مجلسه كان مقصدًا لطالبي المحاكمة، ليحكم بينهم لما عرف به من عدل، ورغم بساطة الحياة في العصر الذي عاش فيه الشاعر إلا أن براعته في توظيف مفردات اللغة رسمت مجتمعه ومثلته خير تمثيل، وهذا دليل عبقرية الشاعر وتمكنه من مفردته وحسه الإنساني الذي برز في صوره المتعددة في شعره، المستقاة من البيئة البدوية في جزيرة العرب وتضاريسها، وحيوانها، وما شهدته في جاهليتها من عصبية قبلية أبدلها الإسلام بمكارم الأخلاق والحث عليها.

الخاتمة:

تناول البحث جماليات الصورة في شعر عمرو بن الأهتم، وقد تعددت الصور الشعرية لديه ـ جزئية بأنماطها البيانية، وكلية متعددة المنازع، وقد كثرت في صوره الجزئية فنون التشبيه التام، وكذلك الاستعارة وخاصة التمثيلية التي تدل على عمق التجربة الشعرية، ووظّف الكناية المعتمدة على الإيحاء، وورد الرمز بقلة في شعره،

(١٠٦) شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم ص١٠٠، ١٠١، وقد خرج المحقق هذه الأبيات عن: الحماسة الشجرية، هبة الله بن علي بن حمزة العلوي، تحقيق عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٧٩م (ج١) ص١٨٨– ١٩٠.

وربما يعود ذلك إلى بساطة الحياة البدوية التي تأنف التجريد، فلجأ إلى رسم الصور المعتمدة على تضاريسها الظاهرة.

وفي جانب الصور الكلية برع الشاعر في توظيف هذا النوع من الصور المشهدية (القصصية)، وجاءت صوره منتزعة من البيئة البدوية في الجزيرة العربية وتضاريسها وحيوانها، وما كان يدور في جاهليتها من حروب وعصبيات قبلية، والتحول الذي شهدته بعد الدعوة الإسلامية، فتحولت العصبية القبلية إلى دعوة لمكارم الأخلاق والحث عليها.

ويوصي البحث بدراسة شعر عمرو بن الأهتم لما فيه من ثراء شعري وفني على أكثر من مستوى، ويمكن دراسته في مقارنة أسلوبية بين شعره الجاهلي والإسلامي، وكذلك معانيه في عصرين مختلفين، والنزعة الإنسانية في شعره، وما إلى ذلك من ميادين البحث التي يمكن أن تلتقط من شعره.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

١- شعر الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم، دراسة وتحقيق: د.سعود محمود عبد الجابر، مؤسسة الرسالة (ط١) ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م.

٢- الشعر والشعراء، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة، حقق نصوصه وقدم له د.عمر الطبّاع، دار الأرقم - بيروت (ط١) ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.

ثانيًا: المراجع:

١- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د.عبد القادر القط، دار النهضة العربية للطباعة والنشر - بيروت، (ط٢) ١٩٨١م.

٢- الأدب المقارن، د.محمد غنيمي هلال، دار العودة - بيروت (د. ت) (ط٩).

٣- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني - القاهرة، دار المدني - جدة (ط١) ١٩٩١م.

٤- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، إعداد لجنة نشر كتاب الأغاني، بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠م (ج١٣).

٥- البيان والتبيين، أبو عثمان بن بحر الجاحظ، تحقيق: فوزي عطوي، دار صعب، بيروت (ج١).

٦- التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، شفيع السيد، دار الفكر العربي، القاهرة (ط٤) ١٩٩٥م.

٧- تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: عبد العظيم محمود، مراجعة: محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة (ج٩).

٨- جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، فايز الداية، دار الفكر المعاصر - بيروت (ط٢) ١٩٩٦م.

٩- جماليات الصورة الشعرية في ديوان حازم القرطاجنيّ، وناسي دليلة، بركاني فرسال، جامعة العربي بن مهيدي – الجزائر ١٤٣٨هـ - ٢٠١٧م.
١٠- جماليات الصورة من (الميثولوجيا إلى الحداثة)، ناظم عودة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت (ط١).
١١- الحماسة البصرية، صدر الدين علي بن أبي الفرج بن الحسن البصري، تحقيق: مختار الدين أحمد، دار عالم الكتب، الرياض، (ج٢)
١٢- الحماسة الشجرية، هبة الله بن علي بن حمزة العلوي، تحقيق عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصي، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ١٩٧٩م (ج١).
١٣- الحيوان، أبو عثمان بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي – القاهرة (ج٣) (ط٢) ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م.
١٤- خزانة الأدب، عبد القادر بن عمر البغدادي، دار صادر، بيروت (ج١)، (د. ت).
١٥- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية ١٩٨١م.
١٦- دراسة الأدب العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، (ط٢) ١٩٨١م
١٧- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر – القاهرة ١٩٧٠م.
١٨- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة (ط٢) ١٩٧٩م.
١٩- الرؤية والتشكيل الجمالي في شعر حسن البحيري، صهيب محمد عبد الغني، جامعة الأزهر – غزة ٢٠١٧م.
٢٠- زهر الآداب، الحصري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل – لبنان (ج١).
٢١- سرح العيون في شرح رسالة ابن زيدون، جمال الدين محمد بن محمد بن نباتة المصري، طبعت بالمطبعة الأميرية ببولاق، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ١٢٧٨.
٢٢- السيرة النبوية، ابن هشام، قدّم لها وعلّق عليها: طه عبد الرؤوف سعد، دار الجيل – بيروت ١٩٧٥م (ج٧).
٢٣- شرح المفضليات، الخطيب التبريزي، تحقيق: علي محمد البجاري، دار نهضة مصر للطباعة والنشر (ج٣).
٢٤- صبح الأعشى، أبو العباس أحمد بن علي القلقشندي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي (ج١)، (د. ت).
٢٥- الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق: علي البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي.
٢٦- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس – بيروت (د.ط، د.ت)
٢٧- الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، أحمد علي دهمان، دار طلاس – دمشق (ط١) ١٩٨٦م.

٢٨- الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هَديَّة جمعة البيطار، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية ٢٠١٠م.
٢٩- الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني (ط١) ١٩٨٦م.
٣٠- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، دار المعارف – القاهرة ١٩٨٠م
٣١- الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، نصرت عبد الرحمن، عمان (ط٢) ١٩٨٢م.
٣٢- الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، عبد القادر الربّاعي، دار العلوم – الرياض ١٩٨٤م.
٣٣- الصورة الفنية في شعر ابن زيدون، عبد اللطيف عيسى، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، (ط١) ٢٠١١م.
٣٤- الصورة والبناء الشعري، محمد حسن عبد الله، دار المعارف – القاهرة.
٣٥- الصورة والنوع والمتخيل الثقافي قراءة في نموذجين نقديين، شرف الدين ماجدولين، مجلة نزوى – عُمان، عدد (٢٦) أكتوبر ٢٠٠٣م.
٣٦- طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلّام الجمحي، قرأه وشرحه: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، المؤسسة السعودية بمصر، (د. ت)، (د. ط)، (ج١).
٣٧- العقد الفريد، ابن عبد ربه، تحقيق: أحمد أحمين وأحمد الزين، وإبراهيم الأبياري، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر (ط٢) ١٩٥٢م (ج٢).
٣٨- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت ١٩٨١م (ج١) (ط٥).
٣٩- عيار الشعر، ابن طباطبا، تحقيق محمد زغلول سلّام، طه الحاجري، المكتبة التجارية – القاهرة ١٩٥٦م.
٤٠- فن الشعر، إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت (ط٢) ١٩٥٩م.
٤١- فن الشعر، أرسطوطاليس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ١٩٥٩م.
٤٢- في الصورة الشعرية دراسة تطبيقية على شعر الحبس في تراث المشرق العربي، د.صلاح حفني، مكتبة دار العلوم – الفيوم (ط٢) ٢٠٠٦م.
٤٣- كتاب العصا، أسامة بن منقذ، تحقيق: حسن عباس، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٤٤- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير الجزري، تحقيق: محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، (ج٢).
٤٥- المجاز بين اليمامة والحجاز، عبد الله بن محمد بن خميس، منشورات دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر – الرياض.

٤٦- مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د.عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية – بغداد (ط١) ١٩٩٤م.
٤٧- معجم البلدان، ياقوت الحموي، دار صادر – بيروت (ج٣).
٤٨- مفتاح العلوم، السكاكي، حققه وقدّم له وفهرسه : د. عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية – بيروت (ط١) ١٤٢٠هـ ٢٠٠٠م.
٤٩- المقتضب، صنعة أبي العباس محمد بن يزيد المبرد، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة (ج٤).
٥٠- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، وزارة الثقافة – دمشق (د.ط) ١٩٨٢م.
٥١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجنّي، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي – بيروت (ط٣) ١٩٨٦م.
٥٢- النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهات روّاده، محمد زغلول سلام، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة (ط١) ١٩٦٤م.
٥٣- النقد الأدبي الحديث، العربي حسن درويش، دار الاتحاد العربي – القاهرة، (د.ت)، (ط٢).
٥٤- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي – القاهرة (ط٣).