الصورة الفنية

عند شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين

اعداد

د. علي أحمد حسن اليماني
قسم اللغة العربية – كلية التربية
جامعة الإسكندرية

دورية الانسانيات . كلية الآداب . جامعة دمنهور
العدد التاسع والخمسون – يوليو – لسنة 2022

الصورة الفنية عند شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين

د. علي أحمد حسن اليماني

الملخص:

تكشف قراءة شعرنا العربي القديم عن طاقات فنية كبيرة، وتنمُّ عن قدرات تصويرية هائلة، تسعى من ناحية إلى المحافظة على الأصول الشعرية التقليدية، وتطمح من ناحية أخرى إلى الابتكار والتعبير عن روح عصرها وبيئتها.

ولمَّا كانت معظم الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة تُعنى بدراسة الشعر العربي القديم الذي أُنتِجَ في الحواضر – لا سيِّما حواضر الخلافة – نظرًا لوفرة الدواوين الشعرية التي وصلت إلينا لشعراء الحواضر، وسهولة الوصول إلى مادتهم الشعرية؛ طمحت هذه الدراسة إلى شعر أهل البوادي الذين عاشوا في القرنين الثاني والثالث الهجريين، في محاولة تسعى إلى اكتشاف ملامح الصورة الفنية في بيئة البادية في تلك الحقبة الزمنية، وتحاول استجلاء مصادر الصورة الشعرية، ودراسة أهم موضوعات الصورة التي حرص الشعراء على تناولها في أشعارهم، ودراسة وسائل تشكيل تلك الصور، ومعرفة مدى تأثرها بالصور الشعرية الموروثة من الشعراء الجاهليين، ومن تابعهم من شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي، وكذلك حدود تأثرها بالبيئة البدوية التي نشأت في رحابها.

واقتصار هذه الدراسة على تناول الصورة الفنية في شعر القرنين الثاني والثالث الهجريين ناتج عن إيمان مطلق بأن التصوير أصل ثابت من أصول الشعر، يسهم إسهامًا كبيرًا في إنتاج النص الشعري، وفهمه وإدراكه؛ لما تتمتع به الصورة الفنية من قدرة على الإيحاء، وفتح آفاق النص، وكسر مألوفية التعبير باللغة الاعتيادية، فضلًا عن أن الصورة الفنية هي المعيار الرئيس في الحكم على مدى الشاعرية.

الكلمات المفتاحية: الصورة الفنية، شعراء البادية، القرنان الثاني والثالث الهجريين.

Abstract

Reading our ancient Arabic poetry reveals great artistic energies, and demonstrates enormous pictorial capabilities, which seek, on the one hand, to preserve the traditional poetic origins, and on the other hand, aspire to innovation and expression of the spirit of its age and its environment.

Whereas most modern literary and critical studies are concerned with the study of ancient Arabic poetry that was produced in urban areas - especially in the cities of the Caliphate - due to the abundance of poetic collections that have reached us of urban poets, and the ease of access to their poetic material; This study aspired to the poetry of the people of the deserts who lived in the second and third centuries AH, in an attempt to discover the features of the artistic image in the Badia environment in that time period, and it attempts to clarify the sources of the poetic image, study the most important topics of the image that poets were keen to address in their poems, and study The means of forming those images, and knowing the extent to which they were affected by the poetic images inherited from the pre-Islamic poets, and those who followed them from the poets of the early Islam and the Umayyad era, as well as the limits of their influence on the Bedouin environment in which it arose.

The restriction of this study to dealing with the artistic image in the poetry of the second and third centuries AH is the result of an absolute belief that photography is a fixed origin of poetry, which contributes greatly to the production, understanding and realization of the poetic text. Because the artistic image has the ability to suggest, open the horizons of the text, and break the familiarity of expression in the usual language, as well as the artistic image is the main criterion in judging the extent of poetic.

Key Words:

The artistic image, the poets of the desert, the second and third centuries AH.

(مدخل)

إن قراءة شعرنا العربي في القرنين الثاني والثالث الهجريين تكشف عمَّا يحظى به ذلك الشعر من طاقات فنية وتصويرية تحافظ على الأصول التقليدية للشعر الجاهلي من ناحية، وتطمح إلى التجديد والابتكار والتعبير عن روح العصر من ناحية أخرى، ولا شكَّ أن قدرة الشعراء على التجديد كانت مرهونة بقدراتهم الفنية الخاصة وبيئاتهم التي عاشوا فيها[١]، فشعر العراقيينَ كان يختلف في كثير من موضوعاته وسماته الفنية عن شعر الشاميينَ، وشعر الشاميينَ يختلف عن شعر الحجازيينَ، وبصفة عامة فإن شعر أهل الحواضر كان يختلف عن شعر أهل البوادي[٢].

أمَّا شعر أهل الحواضر فقد حظي بعدد كبير من الدراسات الأدبية والنقدية، وقد ساعد على ذلك وفرة الدواوين الشعرية التي وصلت إلينا لشعراء الحواضر، خاصة الشعراء الذين عاشوا في حاضرة الخلافة – سواء الخلافة الأموية أم العباسية – بينما ظل أغلب شعر أهل البادية متفرِّقًا في أمهات الكتب؛ ولذلك عمدت هذه الدراسة إلى مصدر من مصادر التراث الذي حفظ لنا كثيرًا من شعر أهل البادية الذين عاشوا في القرون الثلاثة الأولى من الهجرة، وهو كتاب (التعليقات والنوادر) لأبي علي هارون ابن زكريا الهَجَرِي المُتوفَّى في أوائل القرن الرابع الهجري، وممَّا يميِّز ذلك الكتاب أنه قد حوى شعرًا لكثير من شعراء البادية لا يوجد في غيره من المصادر؛ فقد ضم قسم الشعر من ذلك الكتاب نحو خمسة عشر وأربعمئة وخمسة آلاف (٥٤١٥) بيتٍ من الشعر، لنحو خمسة وعشرين وأربعمئة (٤٢٥) شاعرٍ.

وقد آثرت الدراسة أن تقف عند شعر شعراء البادية الذين عاشوا في القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ لمحاولة اكتشاف ملامح الصورة الشعرية؛ مع التركيز على مصادرها وموضوعاتها، ودراسة وسائل تشكيلها، واستكناه أبعادها، وحدود تأثرها بالصور الشعرية الموروثة من الشعراء الجاهليين، ومدى تأثرها بالبيئة البدوية المحيطة.

وتركيز الدراسة على تناول الصورة الفنية[٣] في شعر القرنين الثاني والثالث الهجريين ناتج عن إيمان مطلق بأن التصوير خصيصة من أبرز خصائص الشعر؛ وهو الأمر الذي أكدَّه الخطاب النقدي في القرن الثالث الهجري؛ إذ يقول الجاحظ: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير"[٤]، وقد تابعه عبد القاهر الجرجاني إذ صرَّح تصريحًا مباشرًا بأن التصوير هو المعيار الأول الذي يُعوَّل عليه في إنتاج اللغة بشكل عام؛ لأن "سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبَّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه"[٥].

وقد باتت الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة تؤكد أهمية الدور الذي تؤديه الصورة الفنية في إنتاج النص الشعري من قِبَل المبدع، وفهمه وإدراكه من قِبَل المتلقي؛ فالصورة أصل ثابت من أصول الشعر؛ لما لها من قدرة سحرية على الإيحاء، وفتح آفاق النص، والولوج إلى عوالمه[٦]، بل إنها مناط تألق الشاعر والمعيار الرئيس في الحكم على مدى شاعريته[٧]، وجمالها لا يقتصر على الزخرف أو الاستعارة؛ لأن الصورة ليست مجرد حلًى زائفة[٨]، ولكنها جوهر فكر الشاعر، ولغته التلقائية التي يعبِّر بها عن مكنونات نفسه[٩]، والمتلقي كذلك لا يمكنه فهم النص الشعري إلا إذا كان مُلمًّا بأساليب التصوير الفني وطرائق الشعراء – خاصة الشعراء القدماء – في التعبير عن مخيلاتهم[١٠].

وإذا كان النقاد والبلاغيون العرب القدماء قد قصروا الصورة الفنية على مجازيتها المتمثلة في التشبيه والاستعارة، ودرسوها في مباحث علم البيان؛ فإن الدرس النقدي والبلاغي الحديث قد توسَّع في تحديد مفهوم الصورة، ورأى أن الصورة الشعرية عنصر من عناصر التشكيل اللغوي[١١] المميزة للشعر عمَّا سواه من فنون القول، وأنها صورة تُرسم بالكلمات[١٢]، ربما تخلو تمامًا من التشبيهات والاستعارات وأشكال المجاز كافة، وتُقدَّمُ في تعبير وصفي خالص، ولكنها في الآن نفسه تكون قادرة على خلق صور تنمُّ عن خيال خصب، وتنقل إلى المتلقي أشياء تفوق مجرد الانعكاس المباشر للعالم الواقعي[١٣]، ودليل ذلك أن هناك أبياتًا من

الشعر ربما تخلو من الصور البيانية بمفهومها البلاغي، وتتحقق فيها غاية الجمال التعبيري؛ لمجرد قدرتها على تصوير الحالة النفسية للمبدع، وما يتحقق فيها من طاقات إيحائية، ولتأثيرها في المتلقي رغم بساطتها وسذاجتها(١٤).

وقد اقتضت طبيعة هذه الدراسة أن تخرج في أربعة مباحث رئيسة، هي:

أوَّلًا – مصادر الصورة الشعرية عند شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين.

ثانيًا – موضوعات الصورة الشعرية عند شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين.

ثالثًا – وسائل تشكيل الصورة الشعرية عند شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين.

رابعًا – أصول الصورة الشعرية عند شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين.

(١)

كانت الطبيعة – ولا تزال – المصدر الأوَّل لإلهام المبدعين عامَّة والشعراء خاصَّة في كل العصور منذ الجاهلية حتى اليوم؛ فالشاعر يسعى دائمًا إلى تقريب المعنى وإيضاحه، ومن ثمَّ يجدُ ضالته في الواقع الحسي؛ فيُقدِّم المعنويات في صورة حسية يستمد عناصرها من الواقع الخارجي المحيط به؛ لأن الصورة الشعرية – في الأساس – ما هي إلا مجرد تشكيل لغوي يكوِّنه الشاعر من معطيات عالمه الحسي، ويعتمد في تكوينها على حواسه(١٥)، لكن هذا لا يعني أن يصوِّر لنا الشاعر واقعَه وبيئتَه تصويرًا فوتوغرافيًّا، وإنما يعني امتزاج الشاعر ببيئته وواقعه، وتأمل الطبيعة من حوله، والتفاعل معها، وإعادة تشكيلها بواسطة خياله الشعري، ذلك الخيال الذي لا ينفصل عن الواقع، ولا يكون مجرد تلوين له(١٦)، لكنه ذلك الخيال الذي "يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد"(١٧) – على حد تعبير كولوردج – وبذلك تكون الصورة الشعرية "غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، ومن ثمَّ يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعية"(١٨).

والمادة الشعرية التي وصلت إلينا من شعر العرب قبل الإسلام، وشعر البوادي بعد الإسلام؛ تؤكد أن عناصر الطبيعة والبيئة المحيطة بالشاعر قد مثَّلت المصدر الأكبر في تكوين الصور الشعرية وتشكيلها؛ فالعرب قد "أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم، ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرَّت به تجاربها وهم أهل وبر: صحونهم البوادي وسقوفهم السماء؛ فليست تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها"(١٩).

واستقراء المادة الشعرية لشعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين تجعلني أطمئن إلى تلك النتيجة التي أقرَّها ابن طباطبا العلوي؛ إذ يمكننا أن نلحظ من خلال قراءة هذه الأشعار أن شعراء البادية قد اعتمدوا في استخلاص صورهم على ثلاثة مصادر: البادية، السماء، والسياق الخارجي المحيط بهم.

فصورة **البادية** وما تشتمل عليه من مفردات حياة الصحراء كانت هي المعين الأول الذي نهل منه شعراء البدو في القرنين الثاني والثالث الهجريين، واستمدوا منه صورهم؛ ومردُّ ذلك عندي إلى أمرين:

أولهما– أن هؤلاء الشعراء قد اتخذوا الصحراءَ موطنًا لهم، عاشوا فيه، وتنقلوا بين فلواته المقفرة المجدبة، وصعدوا جباله وهضابه، وساروا بين وديانه، فذكروا أطلال النازحين عن ديارهم، واتخذوا من حيوانات الصحراء وطيورها ونباتاتها مادة يستقون منها صورهم.

والآخر– أن هؤلاء الشعراء وغيرهم قد اتخذوا الشعر الجاهلي أنموذجًا يحتذونه؛ وهو الأمر الذي كشف عنه موقف النقاد في القرن الثالث الهجري؛ إذ نَمَّ خطابهم النقدي عن توجُّهٍ عام في الثقافة العربية المحافظة – إلى احتذاء نهج القدماء من الابتداء بذكر الأطلال والبكاء عليها، ثم وصل ذلك بالنسيب، وإتباعه بالرحيل، ووصف السُّرى والهجير(٢٠)، وقد بدا ذلك بشكل ملحوظ حتى في شعر أهل الحواضر، فكان من الطبيعي أن يكون شعراء البوادي أكثر حرصًا على احتذاء ذلك النهج.

وقد أفرط النقاد حينما ألزموا الشعراء بعدم الخروج عن مذهب الجاهليين؛ إذ يقول ابن قتيبة: "وليس لمتأخِّر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدِّمين في هذه الأقسام، فيقفَ على منزل عامر، أو يبكي عند مُشَيَّدِ البنيان، لأنَّ المتقدِّمين وقفوا على المنزل الداثر، والرسم العافى. أو يرحل على حمارٍ أو بغل ويصفهما، لأنَّ المتقدِّمين رحلوا على الناقة والبعير. أو يَرِدَ على المياه العِذَابِ الجواري، لأنَّ المتقدِّمين وردوا على الأَواجِنِ الطَّوامي. أو يقطعَ

إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأنَّ المتقدِّمين جَرَوْا على قطع منابت الشيح والحَنْوةِ والعرارةِ"(٢١).

فليس غريبًا إذن أن نجد الصور التقليدية القديمة حاضرة في شعر القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ كصورة أدعاص النقا، والأقاحي، وصورة الناقة، والفرس، والظليم، والمهاة، والصقور، والجراد، وغيرها(٢٢) خاصة عند شعراء البادية الذين عاشوا في بيئة صحراوية تتطابق في كثير من مفرداتها مع بيئة الجاهليين؛ فراح هؤلاء الشعراء يستمدون صورهم وتشبيهاتهم من بيئتهم الصحراوية على نحو ما نجد في قول عَسْكَر ابن فراس النُّمَيْرِي(٢٣):

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيْتَنَّ لَيْلَةً

وَكَفِّى عَلَى خَصْرٍ مَلِيْحٍ بِتَائِلُهْ

كَدِعْصِ النَّقَا قَدْ لَبَّدَ القَطْرُ مَتْنَهُ

وَأَنْبَتَ أَفْوَاهَ البُقُولِ حَمَائِلُهْ(٢٤)

فحينما أراد الشاعر أن يصوِّر خصر محبوبته في لينه ونعومته وحُسن رائحته؛ جنح إلى بيئته فاستحضر أقرب الصور شبهًا وتعبيرًا عن اللين والنعومة؛ فشبَّه خصرها برمال الصحراء الناعمة وقد نزل عليها المطر فألصق بعضها ببعض وزاد من لينها، وأنبت فيها بقولًا طيبة الرائحة.

وقد استعان شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين **بحيوانات** الصحراء في رسم صورهم الشعرية المختلفة؛ لإضفاء دلالات بعينها على معانيهم الشعرية التي أرادوا التعبير عنها، كقول عبد الله ابن هُبَّةَ المِرْدَاسِي(٢٥) محذِّرًا بني سُلَيْم، وبني هلال من عاقبة الحرب بينهما:

مَتَى تَلتَقُوا يَومًا بِعِشْرِيْنَ رَايَةً

تَبَاغَوْنَ فِيْهَا كُلَّ حِزْبٍ إِلَى بَنْدِ

وَخَيْلٍ عَلَيْهَا الدَّارِعُوْنَ كَأَنَّهُمْ

لُيُوثُ الغَضَا غَادِيْنَ وَفْدًا إِلَى وَفْدِ

بِرَجْرَاجَتَيْ حَرْبٍ كِلَا كَوْكَبَيْهِمَا

مُجَرَّبُ وَقْعَاتِ الصَّوَاعِقِ وَالهَدِّ

هُنَالِكَ أَخْشَى صَيْلَمًا جَاهِلِيَّةً

تَمَادَى وَتَشْرِي مِنْكُمُ الوَفْرَ بِالفَقْدِ(٢٦)

فقد صوَّر الشاعرُ الفرسانَ المتتابعين إلى ساحة الحرب فوق خيولهم **بالليوث** المفترسة المتتابعة على فرائسها وفدًا بعد وفد؛ وهي صورة أراد الشاعر من خلالها تعميق دلالة الشراسة والضراوة الكائنة في الحروب؛ ليحذِّر الحزبيْنِ المتقاتليْنِ من خطورة الحرب التي قد تأكلهم وتفنيهم، وتحيل كثرتهم إلى عدم.

وقد مثَّلت **الظبية** مصدرًا أصيلًا من مصادر الصورة في الشعر البدوي في القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ في التغزُّل بالمرأة خاصة، على نحو ما نجد في قول عَسْكَر بن عُقْبة[٢٧]:

شَفَى اللهُ مِنْ لَعْسَاءَ نَفْسًا سَقِيمَةً

وَمِنْ تُكْتَمٍ قَلْبًا بِهَا يَتَرَجَّمُ

هُمَا رَيْمَتَا وَهْدٍ مِنَ الأَرْضِ أَخْضَلَتْ

بِهِ المُزْنُ حَتَّى نَبْتُهُ الوَحْفُ أَدْهَمُ

خَذُوْلَانِ عَيْنَاوَانِ فِي صَفْحَتَيْهِمَا

شَعَاعُ الضُّحَى وَالصَّفْحُ ذُوْ الظِّلِّ أَغْشَمُ[٢٨]

إذ صوَّر الشاعرُ هاتينِ الفتاتينِ (لَعْسَاء – تُكْتَم) ظبيتيْنِ بيضاويْنِ من ظباء أرض منخفضة سقاها المزنُ حتى أنبتت فأرتعت بها هاتان الظبيتان، وقد خذلتا صواحباتهما وانفردتا، وهي صورة تدلُّ على مدى التميُّز والتفرد الذي أراد الشاعرُ أن يخلعَه على هاتين الفتاتين.

ومن الصور التي استمدها الشعراء من بيئتهم البدوية؛ صورة **التيس** للتعبير عن الذعر والاضطراب في حال الفزع، كما يبدو في قول وَهْب القِرْدِيِّ الهذلي[٢٩] واصفًا فرارَه:

فَرَرْتُ فِرَارَ التَّيْسِ طَيَّرَ عَقْلَهُ

كِلَابٌ وَكَلَّابٌ ذَكِيٌّ وَقَافِرُ[٣٠]

فالشاعر لم يُرِد مجرد المشابهة في تصوير فراره بفرار التيس، لكنه أراد أن ينقل إلينا انفعاله ويصور لنا عاطفته وقد أصابه الذعر حالَ فراره؛ فشبَّه فراره بفرار التيس المذعور وقد طاردته كلابُ الصيد المملوكة لكلَّابٍ ذكيٍّ خبير بطرائق الصيد في أرض خالية متسعة.

وفي صورة أخرى نجد أبا مُصْلح البَهْزِيَّ[٣١] يستعين بصورة **الحمار** في هجاء بني خزاعة؛ فيقول:

عَلَى مَا يَا خُزَاعَ أَتَيْتُمُوْنَا

مَنَاذِيْخًا كَمَا نَذَخَ الحَمِيرُ

فَجِئْتُمْ كَالحِمَارِ يُثِيْرُ حَتْفًا

بِحَافِرِهِ فَحَلَّ بِهِ الثُّبُورُ[٣٢]

إذ يشبِّه الشاعرُ بني خزاعة بالحمير التي تسعى سعيًا شديدًا؛ فكان هلاكُها وموتُها في سعيِها.ولم يغفل شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين عن أهمية **طيور** الصحراء في رسم الكثير من لوحاتهم الشعرية، وما يمكن أن تسهم به تلك الطيور في تعميق الدلالات الشعرية الموحية، على نحو ما نرى في قول يوسف الخزاعي[٣٣] مصوِّرًا هجومَ قومه على بني سُليم:

تَدَارَكْنَا جُمُوْعَ بَنِي سُلَيْمٍ

وَقَدْ وَلَّتْ وَأَنْذَرَهَا النَّذِيْرُ

يُكَفْكِفُ جَهْلَنَا الحُلَمَاءُ مِنَّا

كَمَا ذِيْدَتْ عَنِ الطَّرَدِ الصُقُورُ[٣٤]

فقد أراد الشاعرُ أن يصوِّر ضراوة هجوم قومه على بني سُليم بهجوم الصقور الجارحة على صيْدِها، وشبَّه فعل شيوخ قومه الحُلماء وقد منعوا ذلك الهجوم بفعل مَنْ يمنع تلك الصقور الجارحة عن طريدتها.

وكذلك استعان شعراء البادية بصورة **الجراد** المنتشر للتعبير عن الكثرة؛ كقول جمل بنت الأسود الضبابية[٣٥] تصفُ معركةً:

مَشَيْنَا شَطْرَهُمْ وَمَشَوْا إِلَيْنَا

كَمَشْيِ مُعَاجِلٍ فِيهِ زَهُوقُ

كَأَنَّ النَّبْلَ وَسْطَهُمُ جَرَادٌ

تُكَفِّئُهُ ضُحًى رِيحٌ خَرِيقُ[٣٦]

فقد استعانت الشاعرة بصورة الجراد للتعبير عن كثرة النبل الذي غطَّى أرض المعركة.

وممَّا يتصل ببيئة الصحراء، ويُعدُّ من مصادر الصورة الأصيلة في شعر البدو في القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ تلك **النباتات** الصحراوية التي حفلت بها صور الشعراء؛ خاصة النباتات التي تُستخدمُ للتَّطيُّب برائحتها كالخزامى والحنوة والعرار والأقحوان وغيرها. وقد اتخذ الشعراء من هذه النباتات مصدرًا لتصوير المرأة في كثير من الأحيان، على نحو ما نرى في قول سَرِيِّ بْنِ عَبد رَبِّ الجُشَمِيِّ[٣٧] متغزِّلًا بمحبوبته:

فَمَـــــــا رَوْضَـــــــةٌ مَولِيَّـــــــةٌ عَرَبِيَّـــــــةٌ

سَقَتْهَا نِجَاءُ الدُّلْوِ حَتَّى تَمَلَّتِ

وَأَنْشَا بِهَا حُرَّ البُقَّولِ فَنَبْتُهَا

نَضِيرُ الخُزَامَى وَالعَرَارِ اتْمَهَلَّتِ

بِأَطْيَبَ مِنْ أَرْدَانِ لِمياءَ مَوْهِنًا

إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ اسْتَقَلَّتِ[٣٨]

فقد اتخذ الشاعر – في هذه الصورة الاستدارية – من رائحة نباتات الخزامى والعرار النَّضِرة النابتة في روضةٍ غنَّاء قد أشبعتها السحب بأمطارها؛ مصدرًا يصوِّر من خلاله طيب رائحة محبوبته.

وفي تصوير نظرات المحبوبة يقول جابر الغاضري[٣٩]:

رَمَتْنِي كَعَابًا نَاشِيًا ثُمَّ عَقَّبَتْ

بِرَمْيٍ عَلَى حِينِ انْتَهَتْ وَأَسَنَّتِ

فَلَمْ أَرَ فِي الرَّامِينَ يَرْمِي كَرَمْيِهَا

وَلَمْ يَرْمِ قَبْلِي مِثْلَهَا حِينَ ثَلَّتِ

تَرِيشُ بِوَرْدِ الزَّعْفَرَانِ سِهَامَهَا

وَبِالإِثْمِدِ الغِرْبِيبِ وَالمِسْكِ سَنَّتِ(٤٠)

إذ يصوِّر الشاعر محبوبته وقد نظرت إليه بعينيها الكحيلتين نظرات متتابعة فأصابت قلبَه، وهو يشبِّه نظراتها بسهام قد ركَّبت المحبوبة ريشَها بعد أن طيَّبته بورد نبات الزعفران، ثُمَّ ركَّبت سنانَه وقد كحَّلته وطيَّبته بالمسك.

كما استعان شعراء البادية بنبات الأقحوان ذي الرائحة العطرة لتصوير بياض أسنان المحبوبة وطيب رائحة فمها، على نحو ما نجد في قول بَزِيع بن علي(٤١) في محبوبته (ميَّة):

أَلَا أَيُّها الوَاشِي الَّذِي طَالَمَا وَشَى

بِمَيَّةَ أَقْصِرْ كُلُّ قَوْلِكَ كَاذِبُ

هِيَ المُتَمَنَّاةُ الَّتِي لَا يَعِيبُهَا

عَدُوٌّ وَلَا وَاشٍ وَلَا مَنْ يُقَارِبُ

وَتَبْسِمُ عَنْ أَلْمَى عِذَابٍ كَأَنَّهُ

أَقَاحِيُّ رَمْلٍ زَيَّنَتْهُ الهَوَاضِبُ(٤٢)

إذ يشبِّه الشاعر فمَ محبوبته العذب ذا الشفاه السوداء وقد بدت من خلاله أسنانها البيضاء؛ بزهر الأقحوان ذي الزهر الأبيض والرائحة الطيبة، وقد تتابعت عليه الأمطار حتى فاحت رائحته.

وأمَّا **السماء**، فقد استعملها شعراء البادية – كغيرهم من الشعراء – واتخذوا من مظاهرها الطبيعية العلوية مصادر لصورهم يخلعون من خلالها نوعًا من القداسة على موضوعات هذه الصور، خاصة في سياقيْ الفخر والمديح، كما نرى في قول مكرم السلمي[٤٣] مفتخرًا بنسبِه:

إِذَا أَصْبَحْتُ بَيْنَ بَنِي سُلَيمٍ

وَبَيْنَ هَوَازِنٍ أَمِنَتْ سِرَابِي

وَكُنْتُ وَرَبِّ مُوسَى مِنْ عَدُوِّي

كَقَرْنِ الشَّمْسِ أَوْ كَذُرَا السَّحَابِ[٤٤]

فالشاعر يفخر بانتمائه إلى بني سليم، ويُبيِّن مدى شعوره بالأمن في حماهم؛ حتى ليبدو في نظر أعدائه مهيبًا ذا مكانة عالية لا يطاولها أحد؛ فيكون بالنسبة إليهم كالشمس أو كالسحاب.

والأمر نفسه نجده في قول ابن أبي صُبْح المزني[٤٥] مادحًا مصعب بن عبد الله بن مصعب بن ثابت بن عبد الله بن الزبير بن العوام؛ إذ يقول:

إِذَا رَفَعَتْ أَحْرَاسُهُ السَّيرَ وَاسْتَوَى

عَلَى ظَهْرِ مَصْفُوفٍ عَلَيْهِ النَّمَارِقُ

بَدَا مَلِكٌ فِي صُورَةِ البَدْرِ طَالِعًا

فَيَالَكَ حُسْنًا زَيَّنَتْهُ الخَلائِقُ

خَلائِقُ أَحْرَارِ المُلُوكِ ونُورُهَا

يَلُوحُ عَلَيْهِ نَظْمُها المُتَنَاسِقُ[٤٦]

إذ يشبِّه الشاعرُ ممدوحَه وقد استوى على سريره بالبدر الطالع في السماء، ولم يكتف الشاعر بذلك، ولكنه صوَّر أخلاق الممدوح التي تزيِّنه بالنور؛ ليزيد من إعلائه وتقديسه.

ويقول عبد الله بن هُبَّةَ المِرْدَاسِيُّ في مدح بني هلال:

كِرَامٌ تَوَاسَوْا فِي المُرُوَّاتِ كُلُّهُمْ

نَشَا حَاكِمًا ذَا سَطْوَةٍ وَابْنَ حَاكِمِ

فَهُمْ كَنُجُومِ اللَّيْلِ تَخْدِي ثَوَافِيًا

تُضِيْءُ تَوَالِيْهَا كَضَوْءِ القَوَادِمِ(٤٧)

فالشاعرُ يشبِّه ممدوحيْهِ من بني هلال في تساوي مكانتهم في الكرم والعطاء؛ بالنجوم التي تتساوى أواخرها مع أوائلها في شدَّة ضوئها.

وما من شكٍّ في أن تلك الصور التي استمدَّ الشعراء مصادرها من الطبيعة العلوية كانت تعبِّر عن رغبة أولئك الشعراء في إضفاء نوع من القداسة على موضوعات صورهم؛ سواء أكان موضوع الصورة ذات الشاعر في حال الفخر، أو الممدوح في حال المديح،

ويبدو ذلك بشكل كبير في تلك الصورة النورانية – إن صحَّ هذا التعبير – التي صوَّر بها ابنُ أبي صبح المزني ممدوحَه في الأبيات السالفة.

وما من شكٍّ – أيضًا – أن شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين قد ورثوا هذه الصور عن أسلافهم الجاهليين الذين عكفوا على صورتيْ الشمس والقمر، وجعلوهما مصدرًا أصيلًا من مصادر صورهم في التشبيه خاصة؛ نظرًا لما كان للشمس والقمر من أثر عقيدي في نفوسهم؛ فقد كانوا في جاهليتهم يقومون للهلال إجلالًا ورهبةً، وكانت الشمس معبودةً بالطائف، وقالوا إنها اللات(٤٨).

وأمَّا ما يتعلق **بالسياق الخارجي** من مصادر الصورة؛ فهو ما يتصل بطبيعة البيئة نفسها التي عاش فيها أولئك الشعراء؛ فأثَّرت في تعبيراتهم الشعرية؛ فقد عاش شعراء البادية في بيئة قاحلة مُجْدِبة، يعانون فيها من ندرة وجود الماء؛ فكان نزول **المطر** من أهمِّ الأشياء التي تسبب لهم السعادة؛ فاتخذ الشعراء من المطر مصدرًا من مصادر الصورة للتعبير عن كثير من معانيهم الشعرية، وكان **الكرم** في مقدمة هذه المعاني، على نحو ما نجد في قول عبد الله بن هُبَّةَ المِرْدَاسِيُّ يمدح أبا قبيصة جُبَير بن الصَّقِيلِ الشَّدَّادِي من بني نَهيك:

وَكُنْتُ كَغَيْثٍ بِالسُّعُوْدِ انْسِكَابُهُ

مَرَتْهُ الصَّبَا مُسْتَأنَفًا غَيْرَ نَاجِمِ

فَسَحَّتْ سَوَاقِيْه سِجَالًا رَسِيْلَةً

وَأَلقَى بِنَجْدِيٍّ مِنَ العِزِّ تَاهِمِ

وَأَحْيَا بِأَجْوَادٍ بِلَادًا مُحِيْلَةً

وَسَحَّ الحَيَا مِنْ شَابِثِ الخَالِ سَاجِمِ

فَأَنْتَ الَّذِي تَخْتَالُ قَيْسٌ بِمَجْدِهِ

إِذَا فَاخَرَتْ طَيٌّ نِزَارًا بِحَاتِمِ(٤٩)

إنَّ البدويَّ الذي عاش في قلب الصحراء بما يعتورها من ندرة وجود الماء، والجدب الذي يتتابع عليها أوقاتًا طويلة من الزمن – كان يسعده سقوط المطر؛ ولذلك اتَّخذ عبد الله بن هُبَّةَ المِرْدَاسِيُّ من المطر المنسكب مصدرًا يصوِّر به ممدوحه، وقد حرص الشاعر في تعبيره الشعري على الاختيار من مفرادات اللغة المتعددة؛ فانتقى الألفاظ ذات الدلالات الموحية على المعنى الذي أراد التعبير عنه؛ فاختار لفظة الـ (غيث) للدلالة على أن ذلك المطر كان مُغيثًا للناس بعدما أصابهم المحل فكاد يهلكهم؛ ولذلك قرن الغيث بـ (السعود) للتعبير عن شدَّة الفرحة بنزول المطر المتتابع بكثرة حتى إنه (**أَحْيَا .. بِلَادًا مُحِيْلَةً**).

وإمعانًا من الشاعر في تتميم معنى المديح؛ حرص على انتقاء أفعال تدلُّ على شدَّة كرم الممدوح وعطائه (سحَّتْ – أَحْيَا – سحَّ) حتى أصبح الممدوح يُقرن بحاتم الطائي في كرمه، وبه تفتخر قيسٌ، كما تفتخر طيء بحاتم.

وجملة القول، إن البيئة ومظاهرها الطبيعية المحيطة بساكنيها كانت المعين الأول الذي استمد منه شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين صورهم الشعرية؛ فتلك هي المظاهر التي رأوها بأعينهم، ومرُّوا بها في تجاربهم، وقد تمثَّلت مصادر الصورة عندهم في ثلاثة محاور: البادية بما اشتملت عليه من حيوانات وطيور ونباتات. والسماء بما فيها من أجرام سماوية كالشمس والقمر والنجوم. والسياق الخارجي الذي سيطر عليه الجدب حتى صارت صورة المطر مصدرًا للبهجة والسعادة.

(٢)

انشغل شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين بتصوير كل ما وقعت عليه أعينهم، بيد أن هناك مجموعةً من موضوعات الصورة انصبَّت عليها عناية أولئك الشعراء؛ فشُغِلوا بها، واتخذوها مرتكزاتٍ أساسيةً في رسم لوحاتهم الشعرية، وهذه الموضوعات هي: الصحراء، المرأة، الحرب، الخيل، والممدوح.

وكان من الطبيعي أن تكون صورة **الصحراء** هي الصورة المهيمنة على اللوحات الشعرية التي رسمها شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ فالصحراء هي البيئة التي عاشوا فيها، واتصلوا بمفرداتها اتصالًا وثيقًا، فنشأ شعرهم مُعبِّرًا عن حياة الصحراء؛ يصف مشاهدَها، ويُصوِّر حيواناتِها، ويسجل مظاهرَ الحياة كافة.

فها هو أبو الغَطَمَّشِ المُعْرِضِيُّ(٥٠) يصوِّر الصحراء مبيِّنًا مدى اتساعها وتشعُّب طرقها؛ فيقول:

وَكُنْتُ إِذَا مَا اللَّيْلُ عَادَ كَأَنَّهُ

عَلَى كُلِّ نَشْزٍ طَيْلَسَانُ مُقَنَّعُ

بِدَاوِيَّةٍ تِيهٍ كَأَنَّ خُرُوقَهَا

مِنَ البُعْدِ أَطْلَاحٌ يُزْجَيْنَ ظُلَّعُ[٥١]

فالشاعر يصورِّ الصحراء وقد أرخى الليل عليها سدولَه؛ فصارت مرتفعاتُها تشبه الشيوخ الجالسين وعلى أكتافهم أوشحةٌ، وقد امتدَّت تلك الصحراء واتسعت فجاجُها وتشعَّبت طرقُها حتى إنها لتبدو لناظرها من بعيد وكأنها أشجار طلْح عظيمة تسوق قطيعًا من عرجان الدواب.

ورغم أن هذه الصورة تبدو في ظاهرها صورة واقعية عادية نقلها الشاعر من بيئته وصاغها في قالب شعري؛ إلا أنها في حقيقتها تعبِّر عن اتساع مخيلة هذا الشاعر الذي نقل إلينا الواقع كما يراه هو، وكما يشعر به، فضلًا عمَّا بها من أثر حضاري يتمثل في تشبيه الليل بالطَّيْلَسَان.

وممَّا يتصل بصورة الصحراء؛ حرص الشعراء على بيان مدى اتساعها وقسوتها؛ لبيان مدى المعاناة التي يلاقونها في سبيل قطعها إلى الممدوح، متخذين لها أقوى وسائل التنقل وأشدها بأسًا، على نحو ما نجد في قول الخزيمي القُرِّي[٥٢] يمدح محمد بن إسماعيل بن إبراهيم:

قِفَا نَسْتَجِدُّ الشَّوقَ ثُمَّ تَرَوَّحا

عَلَى كُلِّ وَخَّادٍ سَدِيسٍ وَفَاطِرِ

وَكُلِّ عَلَاةٍ جَسْرَةٍ أَرْحَبِيَّةٍ

يَشُجُّ أَظَلَّاهَا سِلَامَ الحَزَاوِرِ

إِلَيْكَ طَوَتْ بَعْدَ السُّرَى يَا مُحَمَّدٌ

ظُهُورَ الصَّحارِي فِي حَوَامِي الهَوَاجِرِ

تَؤُمُّ امْرَءًا تَسْتَبْشِرُ الأَرْضُ إِنْ يَطَأْ

رُبَا الحِلِّ مِنْهَا أَوْ حَرَامَ المَشَاعِرِ[٥٣]

فالشاعر – بعد أن دعا صاحبيْه إلى البكاء على الأطلال على عادة القدماء – أخذ يدعوهما إلى قصدِ الممدوح والسير إليه، قاطعينَ الصحاري الواسعة وقد اشتدَّ الهجير فيها، متوسلين في سبيل قطعها بامتطاء الجِمال السريعة القوية التي جاوزت السادسة من عمرها وظهرت أنيابها، والنُّوق الصلبة واسعة الخطا التي تشبه سندان الحداد في قوته وصلابته.

وما كان ذلك الوصف لاتساع الصحراء وبيان صعوبة قطعها إلَّا وسيلة يعبِّر بها الشاعر عن وعورة الطريق الذي قطعه لبلوغ الممدوح؛ وهو الأمر الذي ألفناه في قصائد المديح القديمة، والذي دعا النقادُ الشعراءَ إلى سلوكه عند بناء قصيدة المديح تحديدًا؛ إذ يأخذ الشاعرُ في شكوى النَّصَب، وسُرَى الليل، وحرِّ الهجيرِ، وإنضاء البعير؛ ليبعثَ ممدوحه على المكافأة[٥٤].

وقد وصف الشعراء بعض الظواهر المتصلة بالصحراء، كوصف الآل والسراب، على نحو ما نجد في قول المختار الخويلدي[٥٥] وقد نظر إلى ظُعُن محبوبته:

نَظَرْتُ ورَقْرَاقُ السَّرَابِ كَأَنَّهُ

إِضَاءٌ بَدَا والجُنْدَبُ الجُونُ يَرْمَحُ

إِلَى ظُعُنٍ أَدْنَى مَحَلٍّ تَحلُّهُ

قَضِيْبٌ فَأَثْبَاجُ الرِّمَالِ فَبَرْجَحُ

تَحَمَّلْنَ مِنْ وَادِي القَرِيِّ لِنِيَّةٍ

شَطُونِ النَّوَى تَزْدَادُ نَأْيًا وتَنْزَحُ[٥٦]

فالشاعر يصوِّر لنا مشهد رحيل محبوبته التي أجدَّت السير وبَعُد مقصدها حتى ازداد نأيُها؛ ويصف الشاعرُ السراب الذي صاحب مشهد رحيل المحبوبة؛ فيصور لمعانَه بالآجام ذي الشجر الكثيف وقد ملأ الجراد أرجاءها. وما من شكٍّ في أن اقتران صورة السراب بمشهد رحيل المحبوبة تعمِّق الدلالة التي أرادها الشاعر وهي استحالة المنال في الحالين.

وقد استوقفت **النباتاتُ** الصحراوية الشعراءَ؛ فوصفوها وشبَّهوها؛ كما في قول كاهل المعاوي[٥٧] في نبات الأقحوان:

كَأَنَّ الأَقْحُوَانَ نُيُوبُ سَلْمَى

إِذَا مَا اهْتَزَ واغْتَبَقَ الطِّلَالَا[٥٨]

فالشاعر يشبِّه نبات الأُقحوان الذي ينبت في أرض الصحراء ببياضه وبرائحته الطيبة وقد بلَّله المطرُ الخفيف في العشيّ – بنيوب محبوبته (سلمى).

وقوله في موضع آخر من شعره:

كَأَنَّ قُرَنْفُلًا بِسَحِيْقِ مِسْكٍ

بِمَاءِ الغَادِيَات غَبَقْنَ فَاهَا

كَأَنَّ الأَقْحُوَانَ بِبَطْنِ قَوٍّ

غَدَاةَ الطَّلِّ قَارَنَهُ لُمَاهَا(٥٩)

إذ يصوِّر الشاعرُ في أوَّل هذين البيتين شجر القرنفل المعطر بالمسك وقد نزل عليه المطر فزاد من انتشار رائحته – رجالًا قد شربوا بالعشي من طيب رضاب المحبوبة، وهو ما تسبب في وجود هذه الرائحة الجميلة في شجر القرنفل. وفي البيت الثاني يؤكد المعنى ذاته إذ ينسب رائحة نبات الأقحوان الطيبة إلى اقترانه بسمرة شفاه المحبوبة.

وكان الأصل في تصوير كاهل المعاوي أن يشبِّه نيوب محبوبته بالأقحوان، ويصوِّر اغتباقها هي بالقرنفل والمسك، ويبيِّن اقتران شفاهها بالأقحوان، ولكنه قلب التشبيه؛ ليعمِّق في الأذهان الالتحامَ بين طرفي الصورة، ويُجمِل العلاقة بينهما(٦٠)، ويؤكد ما أراده من إدعاء قوة وجه الشبه وظهوره (طيب الرائحة) في المشبَّه به (المحبوبة) لا المشبَّه (الأقحوان – القرنفل).

وقد زخرت البيئة الصحرواية بضروب مختلفة من **الحيوانات**، وقد جذبت هذه الحيوانات أنظار الشعراء والرُّجَّاز؛ فاتخذوها موضوعات لصورهم الشعرية، ووصفوها وصفًا دقيقًا، على نحو ما نجد في أرجوزةٍ لشاعر من بني جشم يصف فيها الذئب؛ إذ يقول:

رَكِّبَ خَلْفَ قِدْحِهَا المُؤَلَّلِ رَوَاكِدٌ هُيِّيْنَ غَيْرَ مُيَّلِ

مِنْ مُسْتَكِنَّاتِ الجَنَاحِ الدُخَّلِ زَفَّتْ بِهِ كَبْدَاءُ لَمْ تُعَطَّلِ

كَأَنَّ إِرْزَامَ حَدُوبٍ مُطْفِلِ رَوْمٍ تُزَجِّى رُبَعًا لَمْ يَجْدُلِ

رَنَّتُهَا بَيْنَ أَكُفْ النُبَّلِ(٦١)

أمَّا الحيوانات المستأنسة؛ فكان لها النصيب الأكبر من الذكر في أشعار أهل البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ وذلك بسبب كونها جزءًا من الواقع الاجتماعي والبيئي للبدويين، ولمشاركتها إياهم في جوانب حياتهم كافة(٦٢)، فوصفوا هيئتها على نحو ما نجد في قول الأحزم الهلالي(٦٣) يصف فرسًا:

أَقَبُّ مُحَمْلِجُ عَبْلٌ شَوَاهُ

تَكَادُ تَدُقُّ مَأْقَتُهُ الحِزَامَا(٦٤)

إذ يصف الفرس بضمور بطنه واكتناز لحمه للدلالة على كثرة أسفاره، ويصوِّره رغم ذلك ضخم الأطراف لينفي عنه الضعف والهزال، ويؤكد قدرته على اقتحام الأهوال؛ حتى إنه ليكاد يقطع الحزامَ عن سرجه في حال غضبه وهياجه.

– ووصفوا صوتها، كما في قول محمد بن الحصين الفِتْيَاني[٦٥] يصف صوت أنياب البعير:

كَصِوْتَ القُفْلِ أَوْ مَرْسٍ

عَدَاهُ مُوْصِدُ البَابِ[٦٦]

فهو يشبِّه مسموعًا (صوت احتكاك أنياب البعير) بمسموع (صوت القفل) أو صوت تحكُّك البعير بالشجرة إذا أصابه جربٌ أو أُكال.

– ووصفوا ما يعرض لها من مرض أو كِبَر، كما في قول المختار الخويلدي يصف فرس العُبَّادي:

لَهُ فَرَسٌ قَدْ تَشْتَكِي مِنْهُ جَفْوَةً

مُلَوَّحَةٌ حَدْبَاءُ بَادٍ جُشُورُهَا

إِذَا مَا سَقَاهَا المَاءَ قَالَ: سَمِينَةٌ

وَلَمْ يُرْعِهَا رَوْضًا وَلَا هُوْ يَمِيرُهَا[٦٧]

فالشاعر يذكر ما عرض للفرس من برد؛ حتى أحالها إلى فرس ضامرة هزيلة، يبدو عظم ظهرها، وتُسمع غلظة من صدرها لمَا طرأ عليها من السعال، وهي لذلك تشكو جفوة صاحبها الذي يراها – بغير وجه حق – سمينة؛ فيبخل عليها بالرعي أو الطعام.

وكانت صورة **الناقة** الأكثر بروزًا في شعر أهل البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ نظرًا لما تتمتع به الناقة من مكانة عند الإنسان البدوي منذ العصر الجاهلي؛ فالناقة هي وسيلة البدوي في أسفاره، ومعينه في بلوغ مراده، وهو الأمر الذي دفع الشعراءَ إلى وصفها بالقوة والمتانة والصلابة، كما يبدو في قول أبي عَبْس الحَنَشِي[٦٨] مادحًا إسحاق بن أبي حميضة:

إِلَيْكَ أَبَا يَعْقُوبَ وَاغَلَتِ السُّرَى

وَبِالرَّحْلِ فَتْلَاءُ الذِّرَاعِ طَمُوحُ[٦٩]

إذ يوضِّح الشاعر أنه في سبيل الوصول إلى الممدوح قد احتاج إلى ناقة قوية شديدة تقدر على مواصلة السير ليلًا؛ فاتَّخذ ناقة في ذراعيْها فَتَلٌ وبُيُون عن الجنب، طامحة ببصرها.

وقد يصوِّر الشعراءُ الناقةَ قوية وسريعة في آن، كما في قول مكرمة بنت الكحيل[٧٠]:

وَقُمْتُ إِلَى سِنَادِ اللَّحْمِ حَرْفٍ

سَدُوَّ الرِّجْلِ أَيِّدَةِ المَحَالِ

تُبَارِي سَدْوَ أَصْهَبَ أَرْحَبِيٍّ

خِدَبِّ الشَّخْصِ ذِي وَهْمٍ جُلَالِ

إِذَا اقْتَحَمَا عَلَى عَجَلٍ طَوَتْهُ

وَيَغْدُو وَهْوَ مُنْقَذِفُ التَّوَالِي[٧١]

إذ تُصوِّر الشاعرة الناقةَ قويةً شديدة الخَلْقِ، صلبةً ضامرةً لكثرة ترحالها، في خطوتها اتساع؛ للدلالة على سرعتها ورشاقتها، ولتتميم الدلالة على السرعة جعلتها تنافس جَملًا واسع الخطا، شديدَ الصلابة، ضخمًا؛ فسبقته.

وقد يستعين الشعراءُ في تصوير سرعة الناقة بنموذج مثاليٍّ وسيطٍ تتحقق فيه صفة السرعة وتكون أكثر وضوحًا؛ وهو ما يعمِّق الإحساس بالصورة الحركية المتمثلة في سرعة الناقة، والتي يرغب الشاعر – في المقام الأوَّل – في التعبير عنها، على نحو ما نجد في قول نهار الشَّهاق[٧٢] يمدح القاسم بن محمد الحسني، وقد خلع على الناقة صفات ذكر النعام؛ إذ يقول:

فَذَرْ عَنْكَ مَا وَلَّى بِهِ الدَّهْرُ فَانْقَضَى

فَلَيْسَ بِثَانِيهِ عَزَائِي وَلَا جَهْلِي

وَقَرِّبْ سِنَادَ الخَلْقِ صَهْبَاءَ حُرَّةً

فَعَلِّ عَلَيْهَا بِالأَدَاوَةِ وَالرَّحْلِ

وَوَرِّكْ عَلَيْهَا وَاقْتَصِرْ مِنْ زِمَامِهَا

تَخُبُّ وَشِيِّعْهَا بِمُنْطَلَقٍ رَسْلِ

يَجُوبَانِ دَيْمُومًا قِفَارًا مُضِلَّةٍ

بِهَا العَيْنُ هَطْلَى مُعْوِذَاتٍ عَلَى السَّخْلِ

كَأَنِّي وَأَصْحَابِي عَشِيَّةَ خِمْسِهَا

وَرَحْلِي وَأَعْلَاقِي عَلَى خَاضِبٍ صَعْلِ

تَهَيَّجَ مِنْ أَعْلَى المَرَاضِ وَبَيْضُهُ

بِحَزَنِ السَّوَاءِ ذِي العِضَاهِ وَذِي العُبْلِ

تُعَارِضُهُ ذَلَّاءُ آلِفَةٌ لَهُ

مِنْ الرُّمْدِ مَا كَانَتْ عَجَاجَتُهَا تُجْلِي

يَقُدَّانِ أَطْرَافَ الحِدَابِ كِلَاهُمَا

بِهِ وَجَلٌ مِنْ أَنْ يَبِيْتَا عَلَى ثُكْلِ

فَمَا غَابَ قَرْنُ الشَّمْسِ حَتَّى تَبَيَّنَا

وَضِيْحةَ بَيْضٍ بَيْنَ رَابِيَتِي هَجْلِ

وَيَدَّرِعَانِ اللَّيلَ ثُمَّ دَلِيْلُنَا

رَقِيْبُ الثُّرَيَّا بِاليَمَانِيَّةِ الهُدْلِ

فَذَاكَ الَّذِي شَبَّهْتُ يَنْقُلُ بِزَّتِي

وَيَحْمِلُنِي عَرْضَ الفَلَاةِ مِنَ الرُّجْلِ

إِلَى العَلَوِيِّ الهَاشِمِيِّ فَإِنَّهُ

أَخُو ثِقَةٍ يَقْضِي وَيَأْمُرُ بِالعَدْلِ(٧٣)

فالشاعر قد بدأ قصيدته بالوقوف على أطلال محبوبته (جُمْل) التي عُلِّقها في السلم المنعقد بين قومه وقومها، ثم فرَّق الدهر بينهما لمَّا نشبت الحربُ بين الفريقين، وهنا يأس الشاعر من وصال محبوبته فقرر الرحيل بشعره إلى الممدوح؛ فتخلص من مقدمة القصيدة إلى ذكر الناقة على طريقة العرب القدماء في التخلص بقوله (فذَرْ عَنْكَ)(٧٤)، ثُمَّ أخذ فيما يريد من وصف الناقة التي اتَّخذها وسيلة لبلوغ الممدوح؛ فصوَّرها ناقة قويةً، شديدةَ الخلق؛ لتستطيع حملَهُ وحَمْلَ متاعه فوق ظهرها، وقد امتطاها الشاعرُ فجابت به الصحراء الواسعة في لين وسرعة واسترسال.

واللافت للنظر أن الشاعر لم يُقدِّم صورة الناقة الواقعية، وإنما قدَّم صورة الناقة المثالية، أو الصورة المرجوة المأمولة؛ حتى تعينه على قطع الفيافي، ومواصلة السير فيها ليلَ نهار. ولمَّا كانت السرعة هي الصفة الأبرز التي يريد الشاعر أن يجعلها مرتكزًا في وصف ناقته – شبَّهها الشاعرُ بذَكَرِ النعام – وهو يُعدُّ من النماذج المثالية في السرعة عند العرب – الذي ارتعى في فصل الربيع حتى اخضرَّت قدماه؛ وهو ما يعزز الاستدلال على سرعته ونشاطه وحيويته، ولم يكتفِ الشاعرُ بذلك، وإنما شبَّه الناقة بذلك الظليم في حال سرعته وهياجه وقد عارضته أنثاه، فانطلقا يقطعان ما ارتفع وغلظ من الأرض؛ من أجل إنقاذ بيضهما الذي وضعاه في أرض مطمئنة بين رابيتين، محاوليْن إدراكه قبل غروب الشمس.

واستعانة الشعراء بوسائط مثالية يتخذونها سُبُلًا لرسم صورة الناقة أمر معهود في الشعر القديم؛ فقد اعتاد الشعراء الجاهليون تشبيه الناقة بالثور الوحشي في قوته، والبقرة المسبوعة في محنتها، والنعامة في سرعتها(٧٥).

وأمَّا **المرأة**، فهي شغل الشعراء الشاغل منذ العصر الجاهلي، فقد تفنَّن الشعراء في التغزل بها ووصف محاسنها ومفاتنها الجسدية، والأمر نفسه نجده عند شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ ومن الملاحظ أن صورة المرأة في أشعارهم لم تخرج عن الصور المعهودة في أشعار الجاهليين؛ فهي:

– بيضاء جميلة، بدينة، خميصة البطن، دقيقة الخصر، ممتلئة اليديْنِ والرجليْنِ، تغار من حُسنِها النساء، على ما يبدو في قول جُحَيْفَة الضِّبابيَّة(٧٦):

فَمُرًّا عَلَى جِزْعِ الجُنَيْنَةِ حَيِّيَا

مَنَازِلَ أَضْحَتْ بَعْدَ مَنْ حَلَّهَا قَفْرَا

مَنَازِلَ مِنْ بَيْضَاءَ لَيْسَتْ بِسَمْجَةٍ

وَلَا سَلْفَعٍ سَوْدَاءَ مُشْعَرَةٍ كُفْرَا

وَلَكِنَّهَا غَرْثَى الحَشَا عَبْلَةُ الشَّوَا

تُرَى الحَاسِدَاتُ البِيْضُ مِنْ قُرْبِهَا زُعْرَا(٧٧)

– عذبة الفم، مفلَّجة الثنايا،، سمراء اللثتيْنِ، وأسنانها بيضاء كالأقحوان؛ كما يبدو في قول بَزِيع ابن جَبْهَان الكلابي(٧٨):

نَطَقَتْ بِوَضَّاحٍ أَغَرَّ يَزِيْنُهُ

قَولٌ يَرِفُّ لَهُ الفُؤَادُ عَرِيْبُ

بِمُفلَّجٍ أَلْمَي اللَّثَاتِ جَرَى بِهِ

مِنْ فَرْعِ مُعْتَلِجِ الأَرَاكِ قَضِيْبُ

كَالأُقْحُوانِ سَرَتْ عَلَيْهِ دِيْمَةٌ

وَطْفَاءُ فَهْوَ مُشَرِّقٌ مَجْنُوبُ

غُرُّ الأَشَانِبِ زَانَهُ تَفْلِيجُهُ

وَبِعَارِضَيْهِ شَنَبَةٌ وَلُغُوبُ(٧٩)

وقول بَزِيع بن عليٍّ:

وَتَبْسمُ عَنْ أَلْمَى عِذَابٍ كَأَنَّهُ

أَقَاحِيُّ رَمْلٍ زَيَّنَتْهُ الهَوَاضِبُ(٨٠)

وقول نهار الشَّهاق:

فَلَمْ أَرَ مِثْلَ الحَاجِبيَّةِ أَيِّمًا

وَلَا مِثْلَهَا أَعْيَا عَلَى طَالِبِ الوَصْلِ

وَلَا مِثْلَ أَتْرَابٍ لَهَا قُطُفِ الخُطَا

عِذَابِ الثَّنَايَا قَدْ عَمِدْنَ عَلَى خَبْلِ(٨١)

– وهي تجمع إلى نقاء أسنانها جمالَ العيون التي تشبه عيون الظباء، خاصة حال ارتعاء صغارها؛ إذ تكون أكثر حُنُوًّا، يقول المختار الخويلدي:

سَبَتْنِي بِأَلْمَى لَمْ تُفَلَّلَ غُرُوبُهُ

عِذَابَ الثَّنَايَا زَانَهُنَّ ابْتِسَامُهَا

وعَيْنَي مَهَاةٍ مِنْ مَهَا الرَّمْلِ تَرْتَعِي

مَحَلَّ السَّوَارِي بَيْنَ غُنٍّ بَهَامُهَا(٨٢)

– وخصرها ليِّن ككثيب الرمال المبلَّل الذي أصابه المطر فأنبت به نباتًا طيبَّ الرائحة، كما في قول عَسْكَر بن فراس النُّمَيْرِي:

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَبِيْتَنَّ لَيْلَةً

وَكَفِّي عَلَى خَصْرٍ مَلِيْحٍ بَتَائِلُهْ

كَدِعْصِ النَّقَا قَدْ لَبَّدَ القَطْرُ مَتْنَهُ

وَأَنْبَتَ أَفْوَاهَ البُقُولِ حَمَائِلُهْ[٨٣]

– ورائحتها ذكية؛ إذ تفوح رائحة المسك من ثيابها؛ على نحو ما يصور سعد العاتري[٨٤]:

كَأَنَّ عَلَى فِيهَا إِذَا رَدَّ نَسْمُهَا

رَكُودَ المُحَيَّا فُضَّ عَنْهَا خِتَامُهَا

وَقَدْ قُلْتُهُ ظَنًّا وَمَا إِنْ أَحُقُّهُ

كَذَاكَ الظُّنونُ رَجْمُهَا وَاغْتِشَامُهَا

سِوَى أَنَّهَا بِالمِسْكِ تَنْدَى ثِيَابُهَا

وَيَجْلُو دُجَى الظَّلْمَاءِ عَنْهَا ابْتِسَامُهَا[٨٥]

– تتهادى في مشيتها كما تهتزُّ أغصانُ البان، يقول عَسْكَر بن فراس النُّمَيْرِي:

فَلَمْ أَرَ حُمْدَى غَيْرَ مَوقِفِ سَاعَةٍ

غِشَاشًا وَرُوْقُ اللَّيْلِ دَانِيةٌ جِدًّا

تَهَادَى كَمَا اهْتَزَّتْ بِنَعْمَانَ بَانَةٌ

بِنَسْمِ جَنُوبٍ لَا ضَعِيْفًا وَلا شَدَّا[٨٦]

بينما يشبه مالك الخُمَيْرِي[٨٧] مشيتها بجرية السيل؛ إذ يقول:

أَتَتْهُنَّ تَمْشِي جِرْيَةَ السَّيْلِ رَدَّهُ
نَسِيمُ الصَّبَا واسْتَدْرَجَتْهُ الجَّدَاولُ[٨٨]

ولم يكتفِ أولئك الشعراء بوصف مفاتن المرأة الجسدية، وإنما صوَّروا **صفاتها المعنوية** أيضًا؛ فصوَّروها منعمةً مرفَّهة، فهي نوَّامة الضحى كما يصوِّرها سعد العاتري في قوله:

تَقُولُ خَرُوشُ الحِجْلِ نَوَّامَةُ الضُّحَى

أَلِيفَةُ بَيْتٍ لَمْ تَلُحْهَا الهَوَاجِرُ

أَخُ (؟) جاهِلٍ: مَا بَالُ جِسْمِكَ شاحِبًا

ذَمِيمًا وَقَدْ عَلَيْكَ الميَاسِرُ(٨٩)

– وهي مكسال بدينة، على نحو ما نجد في قول المختار الخويلدي:

وَفِيهِنَّ مِكْسَالُ الضُّحَى عَبْلَةُ الشَّوَى

هِجَانُ المُحَيَّا عَوْهَجُ المُتَوَشَّحُ(٩٠)

مع الأخذ في الاعتبار كل ما توحي به صيغتا المبالغة (فعَّالة/نوَّامة) (مِفْعَال/مِكْسَال) من الدلالة على المبالغة في الفعل.

– وهي تقيَّةٌ حييَّة، لا تتبعُ عورات الناس، ولا تخوض في سيرهم، ولا ترفع صوتَها، ولا تُطْنِب في الحديث، كما يصوِّها عمارة الخُثَمِي(٩١):

أَصِيلَةُ عَقْدِ اللُّبِّ لَا رَأْيَ عَوْرَةٍ

تُحِبُّ وَلَا هَضْبَ الأَحادِيثِ تَهْضُبُ

خَفِيضَةُ جَرْسِ الصَّوْتِ لَا عِنْدَ شِدَّةٍ

تَشُدُّ وَلَا فِي كَثْرَةِ القَوْلِ تُطْنِبُ(٩٢)

كما صوَّر الشعراءُ صدَّها وتمنُّعَها وبخلَها بالوصال على محبوبها، على نحو ما نجد في قول أبي عمرو الزُّهَيْرِيِّ(٩٣):

أَلَا لَيْتَ شِعْرِي يومَ أَشْرَفَتِ النَّقَا

نَقَا عَالِجٍ يُقْضَى لَهَا مَا أَجَنَّتِ

تَمَنَّيتُ أَنْ أَلْقَى جَمِيْلَةَ خَالِيًا

أَلَا لَيْتَ نَفْسِي أُعْطِيَتْ مَا تَمَنَّتِ

وَكَيْفَ تَمَنِّيكَ الَّتِي لَو وَجَدْتَّهَا

عَلَى البَحْرِ فَاسْتَسْقَيْتَهَا المَاءَ ضَنَّتِ

وَلَوْ مَلَكَتْ مَنْعَ التُّرابِ فَجِئْتَهَا

تُرِيْغُ الثَّرَى مِنْهَا بِرُخْصٍ لَغَلَّتِ

وَلَوْ وَجَدَتْنِي مُدْنَفًا بينَ عُوَّدٍ

جَمِيلَةُ لَمْ تَنْظُرْ إِليَّ وَوَلَّتِ(٩٤)

إذ يصوِّر الشاعر صدَّ محبوبته وتمنعها، ويبالغ في وصفها بذلك؛ حتى ليجعلها تضنُّ عليه بالماء وقد استسقاها حال عطشه – وقد ملكت البحر – وتكاد من شدَّة بخلها بالوصال تمنعه الترابَ لو ملكته، ولو اشتدَّ مرضه بسبب عشقه إيَّاها، وعَادَهُ الناس في مرضه؛ لبخلت عليه بنظرتها، وأعرضت عنه.

إنَّ نظرة متأنية لصورة المرأة كما قدَّمها شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين تؤكد مجموعة من الملاحظ المهمة:

أولها – اتباع شعراء القرنين الثاني والثالث الهجريين للشعراء السابقين عليهم في تصوير المرأة، ورغبتهم في تقديم النموذج الجمالي المثالي المبتغى للمرأة؛ فصوَّروها جامعةً للمفاتن الجمالية الجسدية، والمحاسن الخلقية المعنوية.

وثانيها – حرص أولئك الشعراء على الربط الدائم بين المرأة وبيئتهم الطبيعية التي عاشوا فيها؛ وكأنهم يشيرون من وراء ذلك إلى أنَّ المرأة عندهم تعني الحياة؛ وهو الأمر الذي يتضح بشدَّة في الربط بين العناصر الآتية (فم المرأة / الأقحوان) (عيون المرأة / المهاة) (خصر المرأة / دعص النقا) (رائحة المرأة / المسك) (قوام المرأة / غصن البان) (مشية المرأة / جرية السيل).

وثالثها – تقدير المجتمع البدوي للمرأة الحرة؛ فهي – كما يصورها الشعر البدوي – امرأة منعمة مرفَّهة؛ ولذلك نسب إليها الشعراء البدويون المعاني الدالة على تنعمها ورفاهيتها؛ فهي نوَّامة الضحى، مكسال؛ فلها من يخدمها ويقوم على أمرها؛ وهو الأمر الذي استتبع بدانتها وامتلاء عجيزتها؛ حتى صارت تتهادى في مشيتها. وما من شك في أن هذه الصورة للمرأة البدوية تدلَّ على المكانة الاجتماعية التي حازتها في مجتمع البادية، حتى صارت مصونةً بعيدة المنال؛ على النحو الذي يبدو في تصوير صدها وتمنعها[٩٥].

وقد مثَّلت صورة **الحرب** موضوعًا رئيسًا من موضوعات الصورة في شعر البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ فقد صوَّر شعراء تلك الحقبة المعارك التي دارت بين قبائلهم وأعدائها؛ فوصفوا جنودَهم وجنودَ أعدائهم، والسلاحَ المستخدم في المعارك، والجروح الناتجة عنه، فضلًا عن إبداعهم في تصوير الحرب ذاتها.

فقد مرَّ بنا من قبل تشبيه عبد الله بن هُبَّةَ المِرْدَاسِي جنودَ بني سُلَيْم وبني هلال بالليوث في قوله:

مَتَى تَلتَقُوا يَومًا بِعِشْرِيْنَ رَايَةً

تَبَاغَوْنَ فِيْهَا كل حِزْبٍ إِلَى بَنْدِ

وَخَيْلٍ عَلَيْهَا الدَّارِعُوْنَ كَأَنَّهُمْ

لُيُوثُ الغَضَا غَادِيْنَ وَفْدًا إِلَى وَفْدِ[٩٦]

وها هي جُمَل بنت الأسود الضِّبابيَّة تشبِّه مشي جنود قبيلتها تجاه أعدائهم بمشي المعاجل؛ فتقول:

أُمَيْمَةُ لَوْ رَأَيْتِ غَدَاةَ جِئْنَا

بِحَزْمٍ كرَاء ضَاحِيَةٍ نَسُوقُ

مَشَيْنَا شَطْرَهُمْ وَمَشَوْا إِلَيْنَا

كَمَشْيِ مُعَاجِلٍ فِيهِ زَهُوقُ[٩٧]

بينما يصوِّر الحسين المريحي[٩٨] جنود قومه حسانَ الوجوه، شجعان، يقبلون على الموت؛ دون هيبة أو رهبة؛ فيقول:

وَصَافَحَنَا بِالبِيْضِ كُلُّ مُهَنَّدٍ

تَنَقَّى أَبُوهُ أُمَّهُ وَتَخَيَّرَا

مِنَ البَاسِلِيَّيْنِ الحِسَانِ وُجُوهِهُمْ

إِذَا عَارِضُ المَوْتِ اسْتَهَلَّ وَأَمْطَرَا(٩٩)

أمَّا بَزِيْعُ بن جَبْهَانَ الكِلَابِيِّ فيُصوِّر جيشَ أعداء قومه من غطفان، وقد عزموا على غصب بني الضِّباب أموالَهم – جيشًا جرَّارًا عظيمًا كالسحاب المتراكم، يقوده أناسٌ بُغاةٌ يطمعون في السلب والغنائم والسبايا من الفتيات الكواعب الحسناوات، كما يصوِّر خيبتَهم وفشلَهم فيما رغبوا فيه؛ فيقول:

لَمَّا رَأَتْ غَطْفَانُ أَنَّ مَحَلَّنَا

مِنْ عَامِرٍ شَطِنُ المَزَارِ جَنِيبُ

عَزَمَتْ عَزِيمَةَ غَصْبِنَا أَمْوَالَنَا

إِنَّ المُجَاوِرَ فِيهِمُ مَغْصُوبُ

فَغَدَوا بِأَزْعنَ قَادَهُ طُمَّاعُهُ

إِنَّ الغَوِيَّ مُحَيَّنٌ مَكْبُوبُ

لَجِبٌ كَعَوَّاصِ الحَبِيِّ يَقُودُهُ

حَيْنٌ وَسَاقَ حُتُوفَهُ التَّسْبِيبُ

بَاغٍ تَبَكَّرَ غُدْوَةً وَرَجَاؤُهُ

عَرْجٌ يُسَاقُ وَكَاعِبٌ رُعْبُوبُ

كَذَبَ الظَّلُومُ وَخَيَّبَتْ شَدَّاتُهُ

إِنَّ الظَّلُومَ مُخَيَّبٌ وَهَيُوبُ(١٠٠)

ويُعبِّر الحسين المريحي عن قتل أعداء قومه والفتك بخيارِهم؛ بينما فرَّ اللئام منهم باحثينَ عن أماكن آمنة؛ فيقول:

قَتَلْنَا خِيَارَ القَومِ مِنْهُمْ وَأَفْلَتَتْ

لِئَامُهُمُ تَبْغِي مِنَ المَوتِ مَحْجَرَا(١٠١)

ويُصوِّر يوسف بن عبد الرحمن الحللي الفرسان الضِخام غلاظِ الرقاب من أعداء قومه، وقد خرُّوا منهزمينَ مضرجينَ بدمائهم؛ فيقول:

تَرَكْنَا كُلَّ أَرْقَبَ مِنْ سُلَيْمٍ

كَأَنَّ قَصِيْدَ مَفْرِقِهِ العَبِيْرُ(١٠٢)

وكانت الأسلحة الحربية من أهم الأمور التي عُنِيَ بها شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ فصوَّرُها في أشعارهم.

فالسيوف – عندهم – مضطرمة كالحطب الملتهب؛ يقول بَزِيْعُ بن جَبْهَانَ الكِلَابِيِّ:

وَكَتِيبَةُ البَزَرَى كَأنَّ سُيُوفَهُمْ

ضَرَمٌ يَشُبُّ وَقُودَهُ التَّلْهِيبُ(١٠٣)

– لامعة كالبرق، يقول أبو مُصْلِحٍ البَهْزِيُّ:

كَأَنَّ سُيُوفَهُمْ بَرْقٌ تَلَالَا

تَسُوْقُ رَبَابَهُ رِيْحٌ نَعُورُ(١٠٤)

– والسيوف هي الموت نفسه، كما في قول جُمَل بنت الأسود الضِّبابيَّة:

وَأَمَّا المَشْرَفِيُّ فَكَانَ حَتْفًا

وَأَمَّا المَازِنِيُّ فَلَا يَلِيقُ(١٠٥)

وجعلوا الرماحَ رُسُلَ المنايا؛ إذ يفور الدم من طعناتها الواسعة، على نحو ما يُصوِّر أبو مُصْلِحٍ البَهْزِيُّ بقوله:

وَخَطِّيٍّ إِذَا حَضَرَ المَنَايَا

لِنُجْلِ ظُبَاتِهِ عَلَقٌ يَفُورُ(١٠٦)

ويقول أبو صالح السمالي(١٠٧) واصفًا انقضاض قومه على بني ذبيان:

ظَلَّ القَنَا ... بِالمَوْتِ فَوْقَهُمُ

وَبَارِقٌ صَوْبُهُ الهِنْدِيةُ القُضُبُ(١٠٨)

وتُصوِّر جُمَل بنت الأسود الضِّبابيَّة كثرة النَّبْلِ بالجراد المنتشر في ريح شديدة؛ فتقول:

كَأَنَّ النَّبْلَ وَسْطَهُمُ جَرَادٌ

تُكَفِّئُهُ ضُحًى رِيحٌ خَرِيقُ(١٠٩)

وصوَّرُوا أثر الرماح في أعدائهم بجؤار النوق المُسنَّة، يقول الفزاري(١١٠):

إِذَا مَا مَسَّهُمْ أَسَلُ العَوَالِي

بِأَيْدِي القَوْمِ ظَلَّ لَهُمْ جُؤَارُ

جُؤَارُ النِّيْبِ بِالصَّفَحَاتِ مِنْهَا

إِذَا نُزِعَتْ وَلَايَاهَا دِبَارُ(١١١)

وشبَّهُوا الطعن بشرب السباعِ الدمَّ، على نحو ما يصوِّر الحسين المريحي في قوله:

يَا رُبَّ شَمْطَاءَ مِنْ سَعْدٍ تَعُدُّ لَهُمْ

تَرْجُو إِيابَ ابْنِها فِيهِمْ وَمَا قَفَلَا

لَاقَى بِأَيْدِي قُشَيْرٍ يَوْمَ ذِي يَقَنٍ

ضَرْبًا وِحَاءً وَطَعْنًا يَخْضِبُ الأَسَلَا

ضَرْبًا وِحَاءً بِأَيْدِيْنا يُشَيِّعُهُ

طَعْنٌ كَوَلْغِ سِبَاعِ الهَضْبَةِ الوَشَلَا(١١٢)

وإذا كانت الصور السالفة تعبِّر عن رؤى جزئية لما يتصل بالحرب من جنود وسلاح وغير ذلك؛ فإن لشعراء البادية في القرنين الثاني والثالث صورًا تعبِّر عن رؤيتهم للحرب ذاتها، وقد اختلفت تلك الرؤى وتعددت باختلاف الشعراء؛ فعمران بن مُكْنِف الحَرْمَلي يصوِّر الحرب بالرحى في شدة أزيزها وصوتها؛ فيقول:

فَدُرْنَا لَهُمْ مِرْدَاةَ حَرْبٍ كَرِيمَةٍ

كَدَوْرِ الرَّحَى بِالقُطْبِ هَوْلٌ أَوِيدُهَا(١١٣)

ويصوِّرها عبد الله بن هُبَّةَ المِرْدَاسِيُّ بحرًا هائجًا ملتطم الأمواج؛ فيقول مادحًا أبا المُغِيرَة بن عيسى المَخْزوميّ:

سَيَّرْتَ لِلْحرْبِ لَمَّا لَاحَ كَوْكَبُهَا

فِي مِثْلِ بَحْرٍ رَغِيْبِ المَوْجِ مُلْتَطِمِ

كَوَاكِبًا كُلُّ نَجْمٍ مِنْ طَوَالِعِهَا

يَغْشَى النُّجُومَ مُضِيئًا غَيْرَ مُكْتَتِمِ(١١٤)

ومن المُلاحَظ في هذين البيتين أن الشاعر قد شبَّه جنود الممدوح بالكواكب التي تهدي المسافرين في البحر.

أمَّا بَزِيْعُ بن جَبْهَانَ الكِلَابِيِّ؛ فيُصوِّر الحرب وحشًا مفترسًا يُكشِّر عن أنيابه؛ فيقول:

يَوْمَ التَّنَازُعِ وَالتَّغَالُبِ تَكتَسِي

عَلَقَ النَّجِيعِ وَيُخْضَبُ الأُنْبُوبُ

أَوْ يَوْمَ فَارِعَةِ الرَّسَيْسِ وَقَدْ بَدَا

لِلْحَرْبِ ثَمَّ نَوَاجِذٌ وَنُيُوبُ(١١٥)

بينما يُصوِّر أبو مُصْلِح البَهْزِيُّ الحربَ نارًا مشتعلة، وقومه هم المتحكمون في إشعالها وإخمادها؛ إذ يقول:

أَلَا أَبْلِغْ بَنِي كَعْبِ بْنِ عَمْرٍو

وَإِنْ حُمِقَتْ وَضَلَّلَهَا الغُرُور

بِأَنَّ الحَرْبَ عَادَتُنَا وَفِيْنَا

سُرَادِقُهَا وَنَحْنُ لَهَا السَّعِيْرُ

نُشَبِّبُهَا فَيَبْرُقُ عَارِضَاهَا

وَنُشْعِلُهَا الوَقُودَ فَتَسْتَطِيرُ

وَنُخْمِدُهَا إِذَا ثَقَبَتْ لَظَاهَا

بِأَيْدِيْنَا مُهَنَّدَةٌ تَمُوْرُ(١١٦)

وفي تصوير الحرب بالنيران الملتهبة يقول أبو صالح السمالي:

بَلْ هَلْ أَتَاكَ جَزَاكَ الله عَارِفَةً

أَنَّا طَلَبْنَا بَنِي ذُبْيَانَ إِذْ نَصَبُوا

لِلْحَرْبِ وَاكتَسبُوهَا غَيْرَ وَانِيَةِ

مِنْ نَحْوِنَا فَارْقُبَنْهُمْ بِئْسَ مَا اكْتَسَبُوا

... فَصَبَّحَتْهُمْ سليمٌ فِي مَنَازِلِهَا

بِغَارَةٍ فَوْقَهَا المَاذِيُّ يَلْتَهِبُ(١١٧)

وما من شكٍّ في أن هذه الصور وأمثالها تعكس إحساس شعراء البادية بشراسة الحروب وضراوتها، وما يعانيه الفريقان المتحاربان فيها من مآسٍ وأهوال، فقد جنح أولئك الشعراء إلى مظاهر البيئة المحيطة بهم والتي تعبِّر عن الفتك (الرحى) والإهلاك (البحر الهائج) والافتراس (الوحوش) والاحتراق (النار) – وصوَّروا الحربَ بها؛ رغبة منهم في تعميق ذلك الإحساس عند المتلقي.

ولم تنفصل صورة **الخيل** عن صورة الحرب في شعر البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ فللخيل عند العرب منذ الجاهلية منزلة خاصة؛ إذ كانوا يعتمدون عليها في القتال، واتخذوها وسيلة للدفاع عن الحمى، ولمَّا جاء الإسلام أعلى ذِكْرَ الخيل وكرَّمها، حتى إننا لنجد في القرآن الكريم سورة تحمل اسم الخيل (سورة العاديات) وفيها اقترن ذكرُ الخيل بصورة الحرب؛ إذ يقول الله ﷻ: ﴿ **وَٱلۡعَٰدِيَٰتِ ضَبۡحٗا ١ فَٱلۡمُورِيَٰتِ قَدۡحٗا ٢ فَٱلۡمُغِيرَٰتِ صُبۡحٗا ٣ فَأَثَرۡنَ بِهِۦ نَقۡعٗا ٤ فَوَسَطۡنَ بِهِۦ جَمۡعًا ٥** ﴾(١١٨)، وفي موضع آخر من الذكر الحكيم، نجد الخيلَ أولى أدوات التسلح لإرهاب الأعداء؛ إذ يقول الله ﷻ: ﴿ **وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسۡتَطَعۡتُم مِّن قُوَّةٖ وَمِن رِّبَاطِ ٱلۡخَيۡلِ تُرۡهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمۡ وَءَاخَرِينَ مِن دُونِهِمۡ لَا تَعۡلَمُونَهُمُ ٱللَّهُ يَعۡلَمُهُمۡۚ** ﴾ (١١٩).

فكان من الطبيعي أن نجد اتصالًا وثيقًا بين صورة الحرب وصورة الخيل في شعر القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ على نحو ما نجد في قول الحسين المريحي في بني جعدة من هوازن:

أَيَا إِخْوَةً قَدْ أَلْزَمَتْهُمْ عَبِيْدُهُمْ

حُرُوبًا وَتَقْصِيرًا إِذَا الحَرْبُ شَمَّرَا

إِذَا مَا جَنَوْا حَرْبًا عَلَيْهِمْ عَشَوْزَنًا

بِأَيْمانِنَا قَامَتْ تُشَيِّدُ عَسْكَرَا

وَلَيْسَ بِناءُ الطِّينِ يَدْفَع عَنْهُمُ

إِذَا الخَيْلُ جَالَتْ بِالقَنَا وَتَكَسَّرَا

طَوَامِحُ بِالفِتْيَانِ مِنْ دُونِ عَسْكَرٍ

تُثِيرُ عَجاجًا بِالسَّنابِكِ أَكْدَرَا(١٢٠)

الشاعر يصوِّر فعل الخيل بالأعداء وقت اشتداد المعارك؛ إذ لم تُغنِ عنهم حصونهم شيئًا، ولم توقف بناياتُهم تقدُّمَ الخيول التي تطمح بأعينها إلى النصر، وتثير الغبار الكثيف بسنابكها.

وأحيانًا يبالغ الشعراء في تعظيم دور الخيل في المعارك؛ فيرفعونها إلى درجة الإنسانية، ويجعلونها مشاركةً فرسانَها في القتال، على ما يبدو في قول بَزِيْع بن جَبْهَانَ الكِلَابِيِّ في يوم مرامرات(١٢١):

وَالخَيْلُ مُشْعِلَةٌ لِوَقْعِ نُسُورِهَا

فَوْقَ المِتَانِ عَلَى الحِذَابِ ...بُ
يُذْرِي العَجَاجُ بِحَاصِبٍ مِنْ رَكْضِهَا
كَالوَبْلِ لا ثَقِلٌ وَلا تَقْرِيبُ
شُعْثٌ تَخَطَّفُ كُلَّ بَاغٍ ظَالِمٍ
خَطْفَ الأَجَادِلِ بَلَّهَا التَّهْضِيْبُ
يُرْغِمْنَ كُلَّ مُعَانِدٍ فِي دِينِهِ
غَمْرِ الفُؤَادِ سِلَاحُهُ مَسْلُوْبُ(١٢٢)

إذ يرسم الشاعرُ صورةَ الخيل وهي تقتحم أرض المعركة، وتثير الغبار المتصاعد بركضها؛ فتفرِّقه الرياح الشديدة، ويُعظِّمُ الشاعرُ دورَ الخيل في المعركة فيُشبِّهها بالصقور التي تتخطف فرائسها، ويؤكد دورها في إرغام المعاندين من الأعداء وهزيمتهم وسلب سلاحهم.

ويُصوِّر عبد الله بن هُبَّةَ المِرْدَاسِيُّ الخيلَ في مدحته التي مدح بها أبا المُغِيرَة بن عيسى المَخْزومي والي مكَّة؛ فيقول عن جيش الأمير:

فِيْهِ الكُمَاةُ تُبَاهِي فِي مَوَاكِبِهَا
بِضُمَّرِ الخَيْلِ والخَطِّيَّ وَالبُهَمِ
تَسْمُو لَأَمْرِكَ وَالرَّيسَاءُ يَقْدُمُهَا
مِنْ كُلِّ ذِي صَوْلَةٍ كَالضَّيْغَمِ اللَّحِمِ
حَتَّى إِذَا أَصْبَحَتْ زُرْقًا مِسَاعِرُهَا
فِي عَارِضٍ نَاغِضِ الرَّايَاتِ والطُّمَمِ
جُرْسًا كَرَادِسُهَا شُوْهًا عَوَابِسُهَا
شُوْسًا فَوَارِسُهَا فِي سَاطِعِ القَتَمِ
حَتَّى إِذَا مَا اسْتَهَلَّتْ تَحْتَ بَارِقَةٍ
فِي عَارِضٍ مِنْ سَمَاءِ المَوْتِ مُحْتَدِمِ
شَدَّ ابْنُ عِيسَى مَقَادِيمَ الذِّمَارِ لَهَا
فَهْيَ البَوَاذِلُ وَهْوَ اللَّيْثُ ذُو النِّقَمِ
تَغْشَى مَلَاهِيبُهَا وَالحَرْبُ تَصْهَبُهَا
تَحْتَ البُنُودِ صُفوفَ العَارِضِ اللُّهَمِ
حَتَّى تَنَاهُوا وَرَاحَتْ فِي مَجَاوِلِهَا
عَنْ مَفْلِقِ البَيضِ وَالخَطِّيَّةِ الحَطِمِ
عُوْجًا نَوَابِذُهَا بُجْلًا نَوَافِذُهَا

حُمْرًا نَوَاجِذُهَا تَدْمَي عَلَى اللُّجُمِ
لَمَّا وَطِئْتَ عَدِيدَ المُتْرَفِينَ بِهَا
يَا بْنَ المُقَدَّسِ أَلْقَى النَّاسُ بِالسَّلَمِ
وَوَضَّعُوا لِلنُّهَى أَوْزَارَ حَرْبِهِمُ
وَأَذْعَنُوا لَكَ مُنْقَادِينَ بِالخُزُمِ(١٢٣)

إذ يصوِّر الشاعرُ فرسانَ جيش الممدوح وقد امتطوا خيولهم الضامرة، يتقدَّمون بها في المعارك كالأسود الضارية، وقد اتَّقَدَتْ مساعر الحرب، واضطربت بنودُها وجنودُها. ثُمَّ يشرع في وصف الخيل فيُصوِّر صوت عظامها عند احتكاكها ببعضها أثناء الجري، ويصف منظرها القبيح – بالنسبة للأعداء – من شدَّة عبوسها، ويُصوِّر فرسانَها شجعانَ بواسلَ وسط الغبار الأسود الكثيف الذي نتج عن المعركة. ثُمَّ يأخذ الشاعر في بيان العلاقة بين الخيل والممدوح (القائد)، وتوضيح مدى الانسجام بينهما وقت احتدام الموت الذي خيَّم على ساحة القتال؛ حيث يسعى الممدوح (القائد) إلى حفظ الحرمات والأعراض كالأسد الغاضب، بينما تبذل الخيل روحها فتغشى نيران الحرب التي لوَّحتها وشَوَتْها بلهيبها، مُحاوِلةً الاستتار بتروس الفرسان من ضرب السيوف وطعن الرماح. ورغبة من الشاعر في تتميم المعنى جعل الخيل صعبةَ المراس، نافذةَ الطعنات، داميةَ الأضراس، تطأ أرض الأعداء بقوة وشراسة؛ فتجبرهم على الاستسلام والإذعان للقائد (الممدوح).

وأمَّا صورة **الممدوح**؛ فلم يخرج الشعراء في القرنين الثاني والثالث الهجريين عن رسمها وتحديد ملامحها وفق المعاني العامة التي كان يُرامُ بها مدح الرجال، وهي: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة(١٢٤).

فأمَّا ما يتصل بالعقل؛ فنجده في قول ابن أبي صُبْح المزني مادحًا مصعب بن عبد الله بن مصعب؛ إذ يقول:

إِذَا شِئْتَ يَومًا أَنْ تَرَى وَجْهَ سَابِقٍ
بَعِيدِ المَدَى فَانْظُرْ إِلَى وَجْهِ مُصْعَبِ
تَرَى وَجْهَ بَسَّامٍ أَغَرَّ كَأَنَّمَا
تَفَرَّجَ تَاجُ المُلْكِ عَنْ ضَوْءِ كَوْكَبِ(١٢٥)

فيُصوِّر ممدوحَه بعيد المدى، ثاقب المعرفة، ذا دراية بعواقب الأمور.

وأمَّا ما يتصل بالشجاعة، فنجده في قول عبد الله بن هُبَّةَ المِرْدَاسِيُّ يمدح أبا المُغِيرَة بن عيسى المَخْزومي:

وَكُنْتَ للهِ سَيْفًا حِينَ سَلَّطَهُ
يَحْمِي بِهِ الدِّيْنَ مِنْ أَسْيَافِهِ القُدُمِ
مَا زَالَ للهِ سَيْفٌ مِنْ صَمَاصِمِكُمْ
يَنْفِي النِّفَاقَ بِهِ عَنْ فِطْرَةِ الحِكَمِ(١٢٦)

إذ يجعله سيفًا من سيوف الله المسلَّطة على أعدائه؛ لحماية الدين، وهو تشبيه مستمد من البيئة الحربية للدلالة على بأس الممدوح وشجاعته، بينما يستعين نهار الشَّهاق بالبيئة الصحراوية في مدح القاسم بن محمد الحسني؛ فيقول:

هِزَبْرٌ كَسِيدِ الغَابَةِ الغَالِبِ الَّذِي

قَدَ احْمَى الثَّنَايَا حَوْلَ شِبْلَينِ أَوْ شِبْلِ
تَفِرُّ أُسُودُ الغَابِ مِنْ وَقَعَاتِهِ
كَمَا فَرَّ مِنْ جَيْشِ ثَعَالِبُ ذِي النَّحْلِ(١٢٧)

حيث صوَّر ممدوحه أسدًا شجاعًا يحمي عرينه ويستبسل في الدفاع عن أشباله؛ حتى تفرَّ منه الأسود الضارية.

وأمَّا ما يتصل بالعدل؛ فنلمحه في قول نهار الشَّهاق يمدح القاسم بن محمد الحسني:

إِلَى العَلَوِيِّ الهَاشِمِيِّ فَإِنَّهُ
أَخُو ثِقَةٍ يَقْضِي وَيَأمُرُ بِالعَدْلِ
أَغَرُّ كَضَوْءِ البَدْرِ لَيْثٌ مُشَيَّعٌ
نَجِيبٌ وَأَحْلَى مِنْ صَبِيبِ جَنَى النَّحْلِ

وقول عبد الله بن هُبَّةَ المِرْدَاسِيُّ يمدح أبا المُغِيرَة بن عيسى المَخْزومي:

فَأَقْبَلَ العَدْلَ مِنْ ذِي رَأفَةٍ وَرَعٍ
وَأَدْبَرَ الجَوْرُ عَنْ ذِي صَوْلَةً شَكِمِ
وَأَشْرَقَ العَدْلُ آفَاقَ البِلَادِ لَهُ
كَمَا تُضِيءُ لِنُوْرِ الوَاسِقِ التَّمِمَ
بِذَاكَ مَا كَانَ بَدْرًا يُستَضَاءُ بِهِ
حَتَّى إِذَا غَابَ غَابَ النَّاسُ في ظُلَمِ
دَامَتْ عَلَيْهِمْ وَتَاهُوْا فِي ضَلَالَتِها
مَبْعُوثَةً بِالعَمَى مِنْهَا وبَالصَّمِمِ(١٢٨)

فوجود العدل مقرون بوجود الممدوح التَّقِي الورع، الرافض للجور، والذي تحيا البلاد بعدله، ولولاه لتاهت في غيابات الظلم والضلال.

واتِّصاف الممدوح بالعفة يتجلَّى في قول عمارة الخثمي مادحًا خالد بن يزيد؛ إذ يقول:

تَأْبَى خَلَائِقُ خَالِدٍ وَفِعَالُهُ
إِلَّا تَجَنُّبَ كُلَّ أَمْرٍ عَائِبِ
وَإِذَا حَضَرْنَا البَابَ عِنْدَ غَدَائِهِ
أَذِنَ الغَدَاءُ لَنَا بِرَغْمِ الحَاجِبِ(١٢٩)

فالممدوح عنده مُنزَّه عن كل عيب، يترفَّع عن الدنايا والمعايب.

ورغم أن الأصل أن يُشَّبه الرجل عامَّة والممدوح خاصة بما يخلع عليه صفات الشجاعة والكرم وما إلى ذلك؛ فإننا نجد الشعراءَ أحيانًا ما يشبِّهون الممدوح بالقمر، وهو تشبيه شائع في التغزل بالنساء لإضفاء معاني الجمال والبهاء عليهن، غير أنني أظن أن الشعراء لا يقصدون من ذلك التشبيه معاني الجمال بقدر ما

يرومون دلالات العلوِّ والسموِّ؛ ليضفوا بها على الممدوح معاني القداسة مثلما كان أسلافهم الجاهليون يفعلون، على نحو ما نجد في قول حبيب بن شوذب[١٣٠] يمدح جعفر بن سليمان:

يَا أَيُّهَا السَّائِلُ عَنْ هَاشِمٍ

هَلْ لَكَ فِي سَيِّدِهَا جَعْفَرِ؟

هَلْ لَكَ فِي أَشْبَهِهِمْ غُرَّةً

إِذَا بَدَا بِالقَمَرِ الأَزْهَرِ؟[١٣١]

ومجمل القول، إن شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين قد انشغلوا بتصوير كل ما عاينوه في بيئتهم التي أحاطت بهم، غير أن عنايتهم قد انصبَّتْ علي مجموعة من اللوحات الشعرية؛ وقد تمثلت هذه اللوحات في صور: الصحراء، والمرأة، والحرب، والخيل، والممدوح.

وقد حرص أولئك الشعراء على وصف أدقِّ التفاصيل المتعلقة بهذه الموضوعات الخمسة، محاولين استغلال مفرادت البيئة المحيطة بهم كافة في إعادة صياغة صور تلك الموضوعات كما يرونها ويشعرون بها؛ فطغت انفعالاتهم وأحاسيسهم على موضوعات الصورة.

(٣)

نظرًا لتعدد موضوعات الصورة في شعر البدو في القرنين الثاني والثالث الهجريين تعددت وسائل تشكيل هذه الصور؛ بناءً على طبيعة العلاقة القائمة بين طرفي الصورة، أو – بتعبير أكثر وضوحًا – بين (موضوع الصورة / الموصوف)، و(مصدرها / الواصف).

وقد آثرتُ في هذه الدراسة أن أتناول وسائل تشكيل الصورة على هَدْي ما قدَّمه رومان جاكبسون عن طبيعة العلاقة بين طرفي الصورة؛ إذ يرى جاكبسون أن ثمَّة علاقتين تحكمان طرفيْ الصورة:

أولهما– علاقة التشابه، التي يرتبط فيها موضوع الصورة (الموصوف) بمصدرها (الواصف) عن طريق المشابهة، وهو الأمر الذي يتحقق في: التشبيه، والاستعارة.

والأخرى– علاقة التداعي، التي يرتبط فيها موضوع الصورة (الموصوف) بمصدرها (الواصف) عن طريق انتمائهما إلى حقل دلالي واحد؛ بحيث يستدعي ذكرُ أحدهما ذكرَ الآخر، وهو الأمر الذي يتحقق في: الكناية، والمجاز المرسل[١٣٢].

ولا شك أن شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين قد ساروا في تشكيل صورهم الشعرية – بتأثير من المحيط البيئي الذي عاشوا فيه – على نهج الشعراء الجاهليين الذين عاشوا في جوف الصحراء؛ فجاءت صورهم تعتمد على تجسيد المعنى وتجسيمه، وتستمد مفرداتها من الواقع البيئي المعاش؛ وهو الأمر الذي يفسِّر ميلهم إلى التشبيه، خاصة ذلك التشبيه الذي يُخرِج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة[١٣٣] في سهولة تسمح بإدراك العلاقة بين طرفي الصورة؛ على نحو ما نجد في قول بزيع ابن جبهان الكلابي:

يَا جُمْلُ حُبِّكِ لا يِزالُ يَقُودُنِي

قَوادًا كَما تَبِعَ الجَنِيْبَ جَنِيْبُ[١٣٤]

إذ يُشبِّه الشاعر انصياعَه وخضوعه في حبِّ (جُمْل) بالمَقُودِ إلى الجنب من الناقة أو الخيل.

والأمر نفسه نجده في قول نادبة السعديَّة[١٣٥] تندب لقيطًا، وقد ضربته بنو عبس بعد ما مات:

كَأَنَّ بَنِي عَبْسٍ وَهُمْ يَضْرِبُونَهُ

جِدَاءُ حِجَازِيٍّ جُمِعْنَ عَلى خَلَا(١٣٦)

فهي تُشبِّه اجتماع بني عبس على (لقيط) وضربهم إيَّاه – بالجِداء المجتمعة على العشب الرطب لتأكله. ويُشبِّه أبو مهدي السعدي(١٣٧) دلَّ محبوبته بوقع النبل؛ فيقول:

وَدَلٌّ كَوَقْعِ النَّبْلِ فِي مُضْمَرِ الحَشَا

لَنَا شَجَنٌ أُخْرَى اللَّيَالِي الغَوَابِرِ(١٣٨)

بينما يُشبِّه عُقيل بن العرندس(١٣٩) مدحَه بني عمرو بالجُمان على النحر:

مَدَحْتُ بَنِي عَمْرٍو، وقَوْمِي سِوَاهُمُ

وَحُسْنُ ثَنَائِي كَالجُمَانِ عَلَى النَّحْرِ(١٤٠)

إن هذه الصور التشبيهية وأمثالها تؤكد أمرين مهمين:

أولهما – اعتماد شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين على البيئة المحيطة بهم اعتمادًا كليًّا في إنتاج تشبيهاتهم، سواء أكانت تلك البيئة هي بيئتهم الصحراوية كما نجد في صورتيْ: بزيع بن جبهان الكلابي ونادبة السعديَّة؛ إذ اتَّخذ كلٌّ منهما من حيوانات الصحراء (الناقة – الجَدْي) مصدرًا واصفًا في رسم صورته، أو البيئة الحربية كما نجد في قول أبو مهدي السعدي الذي اتَّخذ من (النبل) مصدرًا يصف به أثر دلال محبوبته في نفسه، أو البيئة الاجتماعية متمثلة فيما تتخذه المرأة من وسائل التزين كـ (الجمان) الذي اتَّخذه عُقيل بن العرندس مصدرًا واصفًا لمديحه.

والآخر– إدراك شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين قيمةَ الدور الذي تؤديه الصورة التشبيهية في إيضاح المعنى الخفي وتجسيمه للمتلقي؛ وقد بدا ذلك في حرصهم على الانتقال في صورهم التشبيهية من المجرد إلى المحسوس؛ فالصورة التشبيهية – عندهم – إنما هي وسيلة لتقريب المعنى، فالتشبيه "وسيلة كشف مباشر، يدل على معرفة جوانب خفية من الأشياء بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى. وبهذا الفهم يكون التشبيه عملًا خلَّاقًا حقًّا، إذ إنه يصبح – لو تحدثنا بلغة النقد الحديث – محصلة خبرة جديدة، انتهى إليها شاعرٌ تجاوز أقرانه، وتخطى رؤيتَهم، وتمكن من إدراك التشابه بين المجهول والمعروف"(١٤١).

وقد خالف شعراءُ البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين بذلك شعراءَ عصرهم الذين عاشوا في المدن والحواضر؛ فاتسعت مخيلاتهم وتفتَّحت أذهانُهم وغلب التخييل والتجريد على صورهم الشعرية، وهو ما تؤكده غلبة الصور الاستعارية على الصور التشبيهية في أشعار أهل الحضر؛ لدرجة أن النقاد المحافظين قد اتهموهم بالخروج على الذوق العربي وعمود الشعر؛ لميلهم إلى الإيهام والغموض في التصوير(١٤٢).

ويمكنني أن أستنتج من ذلك أن البيئة البدوية كان أثرها أعمق في نفوس هؤلاء الشعراء من أثر العصر الذي عاشوا فيه، وإن كنَّا لا نعدم وجود بعض الصور التشبيهية الجديدة في أشعارهم، كقول بزيع ابن جبهان الكلابي متغزِّلًا:

خَودٌ كَأَنَّ سَقِيْطَ رَجْعِ كَلَامِهَا

عَسَلٌ يُشَابُ بِقَرْقَفٍ فَيَطِيْبُ(١٤٣)

فالأصل في الصورة التشبيهية أن يتقارب فيها المشبَّه والمشبَّه به وتتضح العلاقة بينهما في سهولة ويسر، ويكون ذلك في الغالب بانتمائهما لحقل حسي واحد؛ كتشبيه المرئي بالمرئي، والمسموع بالمسموع،

والمشموم بالمشموم، وهكذا. لكن الشاعر قد أوهم في تشبيهه؛ فشبَّه مسموعًا (رجع الكلام) بمُذَاق (عسل خالطه الخمرُ).

وفي ظنِّي، أنَّ الشاعر، وإن تجاوز حدود الذوق البدوي في التصوير، فشَّبه المسموعَ بالمُذاقِ – فإنه قد تبعَ بعضَ شعراء عصره الكبار في طرائق تصويرهم التي عمدوا فيها إلى ما يُعرف بتراسل الحواس؛ إذ تكتسب عندهم المرئيات صفات المشمومات، وتأخذ المسموعات سمات المذوقات؛ حتى ليصبح – على حد تعبير نجيب محمد البهبيتي – "المذوق، والمسموع، والمشموم، والمرئي، والملموس، والمادة، والمعنى، كلها أمورًا تتقارب وتتشابه، وتلتقي، ولكنه لقاء أساسه الوهم والإيهام، وغايته الشعرية إثارة معانٍ غامضة يسبح فيها الخاطر، وتتبحبح في مسالكها الظنون، وامتد هذا المذهب وتشعب، وكان من أثره الإغراب في التشبيه، والإبعاد في تصور الأشياء"(١٤٤).

وفي تصوُّري أن وجود مثل هذه الصورة – على ندرتِها – في الشعر البدوي أمر طبيعي لا غرابة فيه، ومردُّ ذلك عندي إلى أمرين:

أولهما– ما أشار إليه نجيب البهبيتي من امتداد ذلك المذهب في التصوير وتشعُّبه، وهو ما يعني احتمالية امتداده – ولو بشكل بسيط – إلى بيئة البادية؛ فتلك التشبيهات الإيهامية التي وجدت في أشعار المحدثين الذين عاشوا في الحواضر في القرنين الثاني والثالث الهجريين أمثال: بشار بن برد (ت ١٦٧هـ)، وأبي نواس (ت ١٩٨هـ)، ومسلم بن الوليد (ت ٢٠٨هـ)، وأبي تمام (ت٢٣١هـ)، وغيرهم – قد وجدت لها صدًى في شعر البدو في القرنين الثاني والثالث الهجريين، وأستدلُّ على ذلك بهذا التشابه الكبير – في اللفظ والمعنى والمضمون الشعري – بين قول بزيع بن جبهان الكلابي وقول بشار بن برد:

وَكَأَنَّ رَجْعِ حَدِيثِهَا

قِطَعُ الرِّيَاضِ كُسِينَ زَهْرَا(١٤٥)

فالمشبَّه في البيتين واحد وهو (رجع كلام المحبوبة) والمشبَّه به يخرج عن حيز المسموعات؛ فكان مرئيًّا (قطع الرياض) في قول بشار، وكان مُذاقًا في قول بزيع الكلابي (العسل).

والآخر– أن المقاربة في التشبيه بين طرفي الصورة المنتميْنِ إلى حقليْنِ حسيَّيْنِ مختلفين، وإيجاد علاقة بينهما – يمكن أن تتحقق بشكل أقل وضوحًا من تلك العلاقة الكائنة بين طرفيْ الصورة المنتميْنِ إلى حقل حسِّيٍّ واحد، ويكون مردُّ هذه العلاقة راجعًا إلى وحدة الأثر النفسي الناتج عن كلٍّ من المشبِّه والمشبَّه به؛ فالعلاقة بين (رجع الكلام) و(العسل) في قول بزيع الكلابي هي المشابهة بين اللذة التي يتركها صوت المحبوبة في نفس الشاعر، واللذة التي يجد مذاقها في فمه عند تناول العسل المشوب بالخمر، وكذلك الأمر في صورة بشار؛ إذ تشبه اللذةُ التي يشعر بها عند سماع رجع حديث محبوبته اللذةَ الناتجة عن رؤية الرياض المزهرة(١٤٦).

وشيوع التشبيه في الشعر العربي القديم عامة، وفي بيئة البادية خاصة – أمر طبيعي بديهي؛ أسهمت في شيوعه وانتشاره بيئة العرب نفسها؛ لأن "العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم، ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها، ومرَّت به تجاربها .. فشبهت الشيء بمثله تشبيهًا صادقًا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها"(١٤٧)، وقد ترتب على ذلك اهتمام الشعراء في تشبيهاتهم بطرف الصورة الواصف (المصدر / المشبه به) أكثر من اهتمامهم بطرفها الموصوف (الموضوع / المشبه).

ويؤكد ذلك شيوع نمط من أنماط الصور التشبيهية في شعر البدو في القرنين الثاني والثالث الهجريين يُعرف بـ (الصورة الاستدارية)(١٤٨) التي تُعدُّ أحد نوعيْ التفريع(١٤٩)، وفيها "يُصدِّرُ الشاعرُ أو المتكلم كلامَه باسم منفي بـ (ما خاصة)، ثم يصف الاسم المنفي بمعظم أوصافه اللائقة به إما في الحسن أو القبح، ثم يجعله أصلًا يُفرِّع منه معنًى في جملة من جار ومجرور متعلقة به تعلُّقَ مدحٍ أو هجاءٍ أو فخرٍ أو نسيب أو

غير ذلك، يفهم من ذلك مساواة المذكور بالاسم المنفي الموصوف"[١٥٠]، على نحو ما نجد في قول سعد العاتري في رثاء ابن عمِّه ساعدة:

فَأَشْهَدُ مَا ذُو لِبْدَةٍ كَلِبِ الشَّبَا
أَبُو أَشْبُلٍ حَانٍ بِبِيشَةَ خَادِرُ
هِزَبْرٌ يَخَافُ القَوْمُ أَنْ يَعْرِضُوا لَهُ
مَخَافَتَهُ فَهْوَ المُدِلُّ المُذَامِرُ
بِأَحْمَى غَدَاةَ الرَّوْعِ مِنْهُ حَقِيقَةً
إِذَا زَغَرَ الحَرْبَ المُهِمَّةَ زَاغِرُ[١٥١]

فالشاعر في هذه الصورة الاستدارية لم يكن مشغولًا بإبراز المشابهة أو المماثلة بين المرثيِّ والأسد في عمومية الصورة، وإنما كان جلُّ همِّه منصبًّا على توضيح مدى شجاعة المرثيِّ في الحروب؛ فحرص على تشبيهه بالأسد في جملة من الأوصاف، فتحتم عليه التركيز على الصورة الواصفة (الأسد / المشبه به)؛ فبيَّن أنه أسد ذو شعر كثيف، يكلبُ في أكل لحوم الناس، له أشبل يحنو عليها، مقيم في عرينه، يهابه الناس ويخشون لقاءه، يفوقُ أقرانَه، ويستميت في الدفاع عن أهله وحُرَمه.

ولا شك أن الاستطراد في ذكر هذه الأوصاف إنما كان لخدمة المعنى الذي قصده الشاعر؛ فكثافة شعر الأسد، وتكالبه على أكل لحوم البشر، وكونه ذا أشبل؛ كلها معانٍ تستتبع شدَّة شراسته وضراوته. وكونه مقيمًا في عرينه وسط أهله وحرمه؛ تبيِّن مدى استماتته في الدفاع عن تلك الحُرَم، وهذه هي الصورة التي أراد الشاعر نسبتها إلى المرثيِّ (الموصوف / المشبه).

واللافت للنظر أن **المرأة** كانت هي موضوع الصورة الأبرز في الصور الاستدارية في شعر البدو في القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ فقد حرص الشعراء على تشبيه مفاتنها، والتركيز على الموضوعات الواصفة لتلك المفاتن.

والشعراء في استعمالهم تقنية التصوير الاستداري في وصف مفاتن المرأة مختلفون؛ فمنهم مَنْ يختزل أوصاف المشبَّه به (مصدر الصورة) في بيت أو بيتين ثمَّ ينتقل مباشرة إلى ذكر المشبه (موضوع الصورة) كما نجد في قول الأزرقي[١٥٢]:

فَمَا مُزْنَةٌ خَرْفِيَّةٌ نَسَمَتْ لَهَا
جَنُوبٌ وَلَاحَتْ لِلْعِشَاءِ بُرُوقُهَا
بِأَطْيَبَ مِنْ سَلْمَى مَذَاقًا لَوَ انَّهَا
تُذَاقُ وَلَكِنْ لَيْسَ شَيءٌ يَذُوقُهَا[١٥٣]

إذ حاول الشاعر أن يقارب بين صورة رضاب محبوبته وبين لذاذة مطر أتت به سحابة خَرْفِيَّةٍ حملتها رياح الجنوب بما فيها من خير وبشارة؛ فشغلت أوصاف المشبه به (المزنة) البيتَ الأول، ثُمَّ عرض لموضوع الصورة (سلمى) في البيت الثاني مباشرة.

وقد يطيل الشاعر في ذكر أوصاف المشبَّه به عبر مجموعة من الأبيات، على نحو ما نجد في قول الحسين المُرَيْحِي:

فَما رَوضَةٌ يَسْقِي النَّدى دَبَراتِهَا
لَها بَينَ أَجْمادٍ تَقابَلْنَ مِذْنَبُ

مُطِيفٌ بِشَطَّيْهَا خُزَامَى وَحَنْوَةٌ

وَمُعْتَلِجٌ مِنْ طَيِّبِ النَّبْتِ عُزَّبُ

إِذَا جَادَ فِيهَا كَوْكَبٌ شَجِيَتْ بِهِ

مَذَانِبُهَا مِنْ رِهْمَةٍ جَادَ كَوْكَبُ

أَتَتْنَا بِرِيَّاهَا جَنُوبٌ مُطِلَّةٌ

مِنَ الصُّبْحِ تُهْدِيهَا هَذَالِيلُ لُغَّبُ

جَنُوبٌ تُسَامِي أَوْجُهَ الرَّكْبِ نَسْمُهَا

لَذِيذٌ وَمَسْرَاهَا مِنَ الأَرْضِ طَيِّبُ

بِأَطْيَبَ مِنْ رَيَّاكِ حِينَ يَزُوْرُنَا

خَيَالُكِ بَلْ رَيَّاكِ مِنْ تِيكَ أَطْيَبُ(١٥٤)

فقد أراد الشاعر أن يحدث ضربًا من المماثلة بين رائحة المحبوبة الطيبة (موضوع الصورة الموصوف) وروضة (مصدر الصورة الواصف)؛ فركَّز على المصدر، واستطرد في بيان أوصافه؛ فهي ليست مجرد روضة ذكية الرائحة، لكنها روضة قد سقى الندى النحلَ القاطن بها – للدلالة على كثرة ما بها من الأزهار المتفتحة – وتزخر بالنباتات الطيبة الرائحة كالخزامى والحنوة، وقد طالت هذه النباتات وكثرت والتفَّت، وكأنها لم تُرْعَ قطُّ – للدلالة على نمائها ووفرتها – وقد ملأ المطر جنبات هذه الروضة؛ ففاض ماؤها عبر خنادق أحدثتها الرياحُ في الأراضي المحيطة بتلك الروضة، فحملت نسائمُ الجنوب الطيبة ماءَ الروضة ورائحتها الذكية إلى ركب الشاعر.

ويختتم الشاعر صورته الاستدارية بنفي تفضيل رائحة تلك الروضة على رائحة المحبوبة، وهو ما يستدعي إدراك السامع المقاربة أو المساواة بينهما، فيستدرك الشاعرُ على السامع بجملة مثبتة يؤكد فيها تفضيل رائحة المحبوبة على رائحة تلك الروضة **(بَلْ رَيَّاكِ مِنْ تِيكَ أَطْيَبُ)** إمعانًا منه في المبالغة، وطلبًا لتتميم معناه الذي أراده.

وإيمانًا من بعض الشعراء بأهمية الدور الذي تؤديه الصورة الاستدارية في التقريب أو المساواة بين موضوع الصورة ومصدرها – قد نجد شاعرًا يبني نصَّه كلَّه على تقنية الاستدارة، على نحو ما نرى في قول سَرِيّ بن عَبد رَبِّ الجشمي:

فَمَا رَوْضَةٌ مَوْلِيَّةٌ عَرَبِيَّةٌ

سَقَتْهَا نِجَاءُ الدُّلْوِ حَتَّى تَمَلَّتِ

وَأَنْشَا بِهَا حُرَّ البُقُولِ فَنَبْتُهَا

نَضِيرُ الخُزَامَى وَالعَرَارِ اتْمَهَلَّتِ

بِأَطْيَبَ مِنْ أَرْدَانِ لِمياءَ مَوْهِنًا

إِذَا مَا الثُّرَيَّا فِي السَّمَاءِ اسْتَقَلَّتِ

وَمَا أُمُّ أَحْوَى الجُدَّتَينِ مُدِلَّةٌ

بِفَيضِ اللِّوَى بَاتَتْ بِهِ ثُمَّ ظَلَّتْ

بِأَمْلَحَ مِنْ لَمياءِ جِيدًا وَمُقْلَةً

إِذَا بَرَزَتْ فِي بُرْدِهَا ثُمَّ صَلَّتِ

وَمَا نُطْفَةٌ فِي رَأسِ عَيطَاءَ صَعْبَةٍ

نَأَتْ عَنْ طَرِيقِ النَّاسِ ثُمَّ اسْتَظَلَّتِ

تُهَفْهِفُهَا الأَرْواحُ مِنْ فَوْقِ تَلْعَةٍ

إِلَى ظَهْرِ أُخْرَى فَهْيَ بِالبَرْدِ عُلَّتِ

بِأَطْيَبَ مِنْ أَنْيَابِ لَمْيَاءَ بَعْدَما

تَلَا الصُّبْحُ أَعْقَابَ النُّجُومِ فَوَلَّتِ(١٥٥)

فقد عُنِي الشاعرُ في نصِّه برسم صورة محبوبته؛ فقدَّمها من خلال ثلاث صور استدارية تصوِّر كلٌّ واحدة منها ملمحًا صغيرًا من ملامح المحبوبة؛ لتسهم جميعًا في النهاية في رسم لوحة تعبر عن الجمال المثالي لتلك المحبوبة.

فالملمح الأول من ملامح جمال تلك المحبوبة هو طيب الرائحة المنبعثة من أكمامها، وقد جعلها الشاعر مشابهة أو مماثلة للرائحة المنبعثة من روضة غنَّاء، سقاها السحاب بمطره فأنبت فيها نباتًا طيِّبَ الرائحة كالخزامى والعرار.

والملمح الثاني من ملامح جمالها يتمثل في جمال جيدها وعينيْها، وقد استمدَّ له الشاعر من بيئته النموذج الأعلى لجمال الجيد والعينين، وهو الظبية، ووصفها بأنها أمٌّ

لغزال أسود الجنبيْنِ مع ميل إلى الحمرة، وجعلها أُمًّا؛ لأن نظرة عينيْها إلى ولدها تكون أكثر عطفًا وحنوًّا فيزداد جمالُها.

أمَّا الملمح الثالث؛ فهو صفاء أسنانها وطيب ريقها، وقد شبَّهه الشاعر بالماء الكائن فوق هضبة مرتفعة في منأى عن الناس – للدلالة على صفائه – تحركه الرياح من ربوة إلى أخرى؛ فيمتزج بحبَّات الثلج الأبيض النقي.

ولم يكن حضور **الاستعارة** في شعر البدويين في القرنين الثاني والثالث الهجريين بقوة حضور التشبيه؛ وهو أمر طبيعي يتناسب ووجهة النقد العربي القديم الذي كان يفضِّل التشبيه ويعلي من شأنه على حساب الاستعارة.

وقد اجتهد البلاغيون والنقاد في درس الاستعارة، ووقفوا على غير تصنيف في دراستها؛ فمنهم من يقسِّمها على أساس من ذكر لفظ المستعار، ومنهم من يقسِّمها على أساس من المتعلقات بطرفي الاستعارة، ومنهم من يقسِّمها على أساس من الصيغة الصرفية للفظ الذي جرت فيه.

وقد أرتأيتُ أن أتناول الاستعارة في شعر البدويين في القرنين الثاني والثالث الهجريين تبعًا لذكر لفظ المستعار (الاستعارة التصريحية)، أو عدم ذكره والاكتفاء بذكر شيء من لوازمه (الاستعارة المكنية).

فممَّا صرَّح فيه الشعراء بذكر لفظ المستعار؛ قول رملة بنت الشَّمْخِي(١٥٦) ترثي أخاها (مُشَيَّعًا):

أَلَا أَيُّهَا النَّاعِي سُحَيْرًا مُشَيِّعًا

لَعَمْرِي لَقَدْ صبَّحْتَنَا بِبَلَاءِ

تَرَكْنَا لِواءَ العِزِّ والمَجْدِ ثَاوِيًا

بِبُغْمَةَ مَبْنِيًّا عَلَيهِ بِنَاءُ

لَعَمْرُكَ مَا كُنَّا مَلَلْنَا مُشَيِّعًا

ولكِنْ دَواعِي مِيْتَةٍ وَقَضَاءِ(١٥٧)

بالرغم من أن طرفيْ الصورة (المرثيّ / اللواء) ينتميان إلى المحسوسات؛ فإن الشاعرة قد رغبت في نقل سمات الجماد (المستعار/اللواء) إلى الإنسان (المستعار له/المرثيّ)؛ لتضفي على المستعار له دلالات العلوّ والرفعة والشموخ التي يتَّسم بها (اللواء) فضلًا عمَّا يؤكده التركيب الإضافي بإضافة العزِّ والمجد إلى ذلك اللواء.

ومن ذلك – أيضًا – قول جُمَل بنت الأسود الضِّبابيَّة تصف حال الجنود أثناء معركة:

بِكُلِّ قَرَارةٍ غَادَرْنَ خَرْقًا

مِنَ الفِتْيَانِ مُخْتَلِقٌ رَقِيقُ

وَقَدْ كَلَحَ المَشَافِرُ فَاسْتَقَلَّتْ

فُوَيْقَ لِثَاتِهِمْ فَالقَوْمُ رُوقُ(١٥٨)

فقد شبَّهت الشاعرةُ شفاه الجنود وقد اسودَّت من شدَّة المعركة بمشافر البعير؛ فنقلت سمات الحيوان إلى الإنسان؛ إذ لا يُقال للإنسان مشافر إلا على سبيل الاستعارة(١٥٩).

وقد يذكر الشاعر لفظ المستعار ليتَّخذه سبيلًا يستطرد من خلاله في ذكر عدد من السمات والخصائص التي يتَّصف بها ذلك المستعار ليخلعها جملةً على المستعار له؛ فيكون ذلك آكدَ للوصف وأدقَّ في التشبيه؛ حتى ليشعر المتلقي معه أن طرفيْ الصورة قد اندمجا معًا حتى صارا شيئًا واحدًا، كما نجد في قول بَزِيع بن عَلِيّ مُتغزِّلًا بمحبوبته (كِشْب):

فَما أنْسَ مِلْ أَشياءَ لاَ أُنْسَ مَنظِرًا

بِمَرَّانَ أَسْقَتْهُ بُكُورًا صَبِيرُهَا

رَأَيْتُ غَزَالًا وَاقِفًا تَحْتَ سِدْرَةٍ

بمَرَّانَ وَالوَاشُونَ مُلْهَى بَصِيرُهَا

رَأَيْتُهُ مُفْتَرًّا وَذُو العَيْنِ نَاظِرٌ

عَلَى عَجَلٍ وَالوَحْشُ تَفْتَرُّ نُورُهَا

مَلِيحُ مَجَالِ الطَّوْقِ لَمْ أرَ مِثْلَهُ

بِأَرْضٍ حَوَتْهُ بَدْوُهَا وَحُضُورُهَا

فَمَنْ يَرَ مَا عَانَيْتُ يَوْمَ قُصُورِهِ

أَشَانِبُ لَمْ تَنْفَلَّ عَنْهَا أُشُورُهَا

وَجِيدًا كَجَيْدِ العَوْهَجِ الفَرْدِ آنِسَتْ

شُخُوصًا فَهِيْ مُشْتَاقَةٌ تَسْتَخِيرُهَا

مُنَعَّمَةٌ رَيَّا العِظَامِ كَأَنَّهَا

عَقِيرٌ تُزَجَّى لَا يُرَجَّى جُبُورُهَا

فَمَنْ لَامَنِي فِي حُبِّ كِشْبٍ وَأَهْلِهَا

أَصَابَتْهُ حُمَّى لا يَغِبُّ فُتُورُهَا(١٦٠)

فقد استعار الشاعر لمحبوبته صورة الـ (غزال)، وأخذ يستطرد في ذكر أوصافه الجمالية من جمال الابتسام، وشدَّة بياض الأسنان، ورقَّة أطرافها، وملاحة الجيد وطوله، ولين القوام؛ ليخلع كل هذه الصفات الجمالية – بما فيها من حيوية وحركة ونشاط – على محبوبته.

ومن الاستعارات التي أعرض الشعراء فيها عن ذكر المستعار، واكتفوا بذكر شيء من لوازمه؛ قول الهزمي(١٦١) مادحًا:

رَأَيْتُ رِجَالًا أَمْسَكُوا دُوْنَ نَفْعِهِمْ

وَفَتَّحْتَ أَبْوَابَ السَّمَاحِ وَغَلَّقُوْا(١٦٢)

ففي هذه الصورة نقل الشاعر سمات المحسوسات إلى المجردات، وهو ما يُعرف بـ (التجسيم)؛ فقد جسَّم الشاعرُ (السماحَ/المستعار له) في صورة بناء (المستعار) له أبواب يفتحها الممدوح لمَنْ عفا عنهم، واللافت للنظر في هذه الاستعارة التجسيمية قدرتها الفاعلة على تعميق الإحساس لدى المتلقي بالفوارق الكائنة بين الممدوح ومَنْ سواه من الرجال؛ استنادًا إلى ما أسَّسه الشاعر مِن دلالات الضِّدِّية الناتجة عن الطباق بين لفظيْ (فتَّحتَ – غلَّقُوا). وقد لا يقنع الشاعر في استعارته التي ينقل فيها سمات المحسوسات إلى المجردات بالتجسيم أو التشخيص، وإنما يتجاوز ذلك إلى إضفاء قدر من الحيوية على صورته الاستعارية؛ وذلك بانتقاء المستعار من دائرة الكائنات الحيَّة، على نحو ما نرى في قول بَزِيْع بن جَبْهَانَ الكِلَابِيِّ يصف معركة:

أَوْ يَوْمَ فَارِعَةِ الرَّسَيْسِ وَقَدْ بَدَا

لِلْحَرْبِ ثَمَّ نَوَاجِذٌ وَنُيُوبُ(١٦٣)

إذ يستحضر الشاعرُ صورة حيوان مفترس ذي نواجذ ونيوب (المستعار/المحسوس) ليخلعها على الحرب (المستعار له/المجرد)، وما من شكٍّ في أن الحيوية التي خلقها الشاعر في تلك الصورة قد أسهمت في تعميق الإحساس بضراوة الحرب وشراستها؛ إذ تجسَّدت في صورة حيوان مفترس بكل ما تحمله تلك الصورة من دلالات الوحشية والافتراس .

وفي اعتقادي أن لجوء الشعراء في تلك الاستعارات إلى التجسيم أو التشخيص إنما يرجع إلى رغبتهم في الوصول إلى أفضل صورة تعبِّر عن مرادهم الذي عجزت لغتهم الاعتيادية عن تلبيته والوفاء بمطالبه(١٦٤).

أمَّا الصور الشعرية المؤسسة على **علاقة التداعي** بين طرفيْها؛ فهي تلك الصور التي يرتبط فيها الموضوع (الموصوف) بالمصدر (الواصف) ارتباطًا يؤكد التلازم الكائن بين الطرفين؛ إذ يستدعي ذكرُ أحدهما حضور الطرف الآخر، على نحو ما نجد في قول كاهل المعاوي:

كَأَنَّ بِمَلْعَبِ المِسْوَاكِ مِنْهَا

وَقَدْ طَرَقَ الكَرَى سَفْرًا نِيَامَا

سُلَافَةَ بَارِقٍ هَطَلَتْ سُحَيْرًا

مِنَ الجَوْزَاءِ أَوْ خَمْرًا مُدَامَا(١٦٥)

فقول الشاعر (ملعب المسواك) يستلزم حضور صورة (فم المحبوبة) إلى ذهن المتلقي.

وقد يُكنِّي الشاعر عن صفة، كما نجد في قول ابن أبي صُبْح المزني مادحًا مصعب بن عبد الله الزُّبَيْرِي:

رَحْبُ الفِنَاءِ رَخِيُّ البَاعِ مُحْتَمِلٌ

لِلمُضْلِعَاتِ إِذَا اشْتَدَّتْ بِنَا الأَزَمُ

لَا تُنْكِرُ العُوذُ مِنْهُ أَنْ يُضِرَّ بِهَا

وَلَا العِشَارُ إِذَا أَضْيَافُهُ قَدِمُوا

وَلَا يُبَالِي وَإِنْ كَانَتْ مُمَانِحَةً

أَنْ يَخْضِبَ السَّيْفَ مِنْ أَنْسَائِهِنَّ دَمُ(١٦٦)

فالشاعر لم يقصد في مدحه إلى تصوير اتساع فناء الممدوح، ولا طول باعه، ولا تصوير الضرر النازل بالإبل المسنة والنوق العشار؛ وإنما أراد بهذه المعاني مجتمعة أن يستدعي صفة (الكرم) للممدوح؛ فاتساع فنائه يعني كثرة الضيوف النازلين به، وطول باعه يعني كثرة عطائه، وإضراره بالإبل يعني ذبحها لأضيافه، ورغبة من الشاعر في تتميم معنى الكرم يختتم صورته ببيان شدَّة كرم الممدوح الذي لا يبالي بذبح إبله لضيوفه؛ حتى وإن درَّت بعدما ذهبت ألبان الإبل.

ويمكن أن تضيف الدراسة إلى ما قدَّمه جاكبسون نمطًا آخر من الصور، لا يتأسس على طبيعة العلاقة بين طرفيها، بقدر ما يتأسس على تسجيل حكاية أو مشهد عايشه الشاعرُ وانفعل به، ورغب في تصويره في شعره.

وكانت الصور الحكائية والصور المشهدية من أكثر الصور الشعرية الواردة في شعر القرنين الثاني والثالث الهجريين – تأثيرًا في نفس المتلقي؛ نظرًا لما تتمع به تلك الصور من حركة وحيوية نابعة من الطابع القصصي المتحقق فيها بما يشمله من عناصر الشخوص، الزمان، المكان، الأحداث، والحوار، وغيرها. كما يبدو في قول الحُوَيْرثي الرِّياحِي(١٦٧):

أَتَيْتُ النَّصارَى واليَهُودَ فَلَمْ أَجِدْ

لِمَا بِيَ مِنْ طُولِ الضَّمَانَةِ شَافِيَا

فَمَا تَرَكُوا حَبْرًا وَلَا ذَا عَزِيمَةٍ

وَلَا رَاقِيًا يُدْعَى طَبِيبًا مُدَاوِيَا

فَلَمَّا طَوَوْا كَشْحًا عَلَى النَّاسِ أَجْمَعُوا

جَمِيعًا وَأَعْيَاهُمْ جَمِيعًا عِلَاجِيَا

دَعَوْا لِي عَجُوزًا قَدْ ثَنَى طَرْفَهَا الرُّقَى

مُجَرَّبَةً عَاشَتْ سِنِينَ ثَمَانِيَا

وَتِسْعينَ تُنْبِيهَا الشَّيَاطِينُ عِلْمَهَا

تُضَمِّنُهُ صَدْرًا عَلى الدَّهْرِ وَاعِيَا

فَقَالُوا لَهَا يَا مَرْيَنُوسُ تَصَدَّقِي

عَلى مُؤْيَسٍ أَمْسَى مِنَ المَوتِ دَانِيَا

فَقَالَتْ تَقَرَّبْ فَابْتَدَأْتُ فَأَتْبَعَتْ

يَدَيْهَا مِنَ الجَوفِ الكُلُومَ الدَّوامِيَا

فَلَمَّا اسْتَبَانَتْ مَا اسْتَبَانَتْ تَنَفَّسَتْ

تَنَفُّسَ مَكْرُوبٍ وَرَقَّتْ لِمَا بِيَا

وَقَالَتْ لَوَ انَّ الإِنْسَ وَالجِنَّ كُلُّهُمْ

عَلَى مَا بِذَا مَا ازْدَادَ إِلَّا تَمادِيَا

فَقَدْتُ الَّتِي أَلْعَتْكَ فِي الحُبِّ مَا أَرَى

أَمَا خَشِيَتْ فِيمَا أَرَتْكَ الجَوَازِيَا

إِلَى اللهِ أَشْكُو لَا إِلَى النَّاسِ إِنَّنِي

إِذَا اللَّيْلُ أَلْقَى بِالفِجَاجِ المَرَاسِيَا

أَبِيْتُ يُجَافِينِي عَنِ النَّومِ ذِكْرُهَا

وَإِنْ لَمْ يَكُنْ مُسْتَشْعَرِي مُتَعَادِيَا(١٦٨)

فقد أراد الشاعر أن يُصوِّر معاناته في حبِّه؛ فصاغ صورته على شكل حكاية تتتابع مشاهدها لسرد ما ألمَّ بالشاعر من العناء، ومحاولته الخلاص من ذلك متوسِّلًا بكل الوسائل الممكنة، انتهاءً إلى الخلاص والوصول إلى حل لهذه المعاناة.

فقد هام الشاعرُ بمعشوقته التي أضنته وأسقمته؛ حتى راح يبحث عن دواء لما حلَّ به عند كل طبيب أو ساحر أو راقٍ، فأعجزهم دواءَه وأعياهم علاجَه؛ فاستعانوا بامرأة عجوز مُجرِّبة، تُدعى (مرينوس)، تستعين بالجن والشياطين، وقد بلغت من العمر ثمانية وتسعين عامًا، فلمَّا عاينت ما حلَّ به واستبانته؛ أشفقت عليه من شدَّة وجدِه، وتماديه في حبِّه، وراحت تدعو بالفقد على تلك المحبوبة لما أحدثته بعاشقها من المرض، غير عابئة بعاقبة أمره. وأخيرًا لم يجد الشاعرُ العاشقُ سوى اللجوء إلى الله تعالى لما يقاسيه في حبها.

والشاعر في الأبيات السالفة قدَّم لنا صورة حكائية مكتملة؛ فهناك شخوص أساسية في الصورة تتمثل في (الشاعر/العاشق – المعشوقة – الراقية "مرينوس")، وشخوص ثانوية (الأطباء من اليهود والنصارى)، وزمن يتمثل في (الليل) الذي يعاني فيه العاشق، وأحداث متنامية في تتابع زمني متَّسق (أتيتُ – فلمَّا طووا كشحًا ... دعوا – فقالوا – فقالت – فلمَّا استبانت – تنفَّست – ورقَّت – وقالت)، فضلًا عن الحوار الدائر بين الأطباء ومرينوس من جانب، وبينها والشاعر/العاشق من جانب آخر.

ومجمل القول، إن شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين قد اعتمدوا في تشكيل صورهم على العلاقة الرابطة بين طرفيْ الصورة، سواء أكانت هذه العلاقة هي علاقة التشابه الكائنة في التشبيه والاستعارة – مع غلبة الصورة التشبيهية على الصورة الاستعارية – أو علاقة التداعي التي يستدعي ذكر أحد طرفيْ

الصورة فيها حضور الطرف الآخر كما هو الحال في الكناية، فضلًا عن اتخاذهم من السرد أو الحكاية وسيلة أخرى يصورون من خلالها مشاهد أو لقطات فنية يحاولون من خلالها إشراك المتلقي وإثارة انفعاله تجاه العمل الإبداعي.

(٤)

إن الصورة الفنية وسيلة من أهم الوسائل المُعبِّرة عن تفرُّد الشاعر وإبداعه؛ إذ إنها تعكس انفعالات الشاعر وإحاسيسه ورؤاه التي كوَّنها نتيجة مروره بتجارب معينة في سياق بيئي وزماني معين. لكن هذا لا يعني أن الشاعر يأتي في كل شعره بصور مبتكرة مبتدعة لم يُسبَق إليها؛ فلا شكَّ أن الشعراء الذين يمرون بالتجارب عينها، أو يعيشون في محيط بيئي أو زمني واحد – تتشكَّل عندهم صورٌ مشتركة تتكرر في أشعارهم.

وهذه الصور التي يتداولها الشعراء إنما تؤكد وجود مجموعة من النماذج المُثْلى للتصوير يحرص شعراء الجماعة الواحدة (بيئيًّا أو زمنيًّا) على تكرارها وتداولها؛ نتيجة اعتقادهم بما تُحدثه تلك النماذج من أثر في المتلقي، وهو الأمر الذي يؤكده ثبات أحد طرفيْ الصورة دائمًا (المشبه به/ المستعار) في حين يتغير الطرف الآخر (المشبه/المستعار له) من شاعر لآخر ومن صورة لأخرى. وإن كان تداول الصور خلال سنين متعاقبة قد مكَّن الشعراءَ من الإضافة والتعمُّق في الخيال وإعادة تشكيل رؤاهم وتصوراتهم عن طبيعة العلاقة بين طرفي الصورة؛ ممَّا أسهم في تجدد الصورة الشعرية وتطورها.

وفي شعر البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين نجد مجموعة من الصور الفنية التي ورثها شعراء هذين القرنين عن أسلافهم من شعراء الجاهلية وصدر الإسلام والعصر الأموي، وقد تداول هؤلاء الشعراء تلك الصور، واحتذوا نماذجَها، وكرَّروها في أشعارهم؛ رُبَّما لاعتقادهم بأنها تُمثِّل النموذجَ الأمثلَ في التعبير عن موضوعات بعينها، وقد آثرتُ في هذه الدراسة أن أتناول بعضًا من هذه الصور المتداولة بين شعراء الجاهلية ومن تبعهم وصولًا إلى شعراء القرنين الثاني والثالث الهجريين وفْقَ ما سمَّاه نورمان فريدمان (العناقيد) أو(الصور المتشابهة)[١٦٩].

وكان تشبيه **الطلل بالوشم حينًا، وبخط القلم حينًا آخر**، من أهم الصور التي اقتفى فيها شعراء القرنين الثاني والثالث الهجريين أثر الشعراء السابقين عليهم، فممَّا شُبِّه فيه الطلل بالوشم قول عبد الله ابن هُبَّةَ المِرْدَاسِيُّ في مقدمة إحدى قصائده:

سَقَى الغَيْثُ أَطْلَالًا لِنُعْمٍ دَوَارِسَا

كَأَجْرَادِ أَبْرَادِ اليَمَانِي الخَضَارِمِ

عَفَاهَا البِلَى حَتَّى كَأَنَّ طُلُولَهَا

عَلَى مَا مَضَى مِنْ عَهْدِهَا وَشْمُ وَاشِمِ[١٧٠]

وتصوير الطلل بالوشم من الصور المعهودة عند الشعراء الجاهليين، كما في قول طرفة بن العبد:

لِخَوْلَةَ أَطْلَالٌ بِبُرْقَةِ ثَهْمَدِ

تَلُوحُ كَبَاقِي الوَشْمِ فِي ظَاهِرِ اليَدِ[١٧١]

وقول عنترة بن شداد:

أَلَا يَا دَارَ عَبْلَةَ بِالطَّوِيِّ

كَرَجْعِ الوَشْمِ فِي رُسُغِ الهَدِيِّ[١٧٢]

وقول بشر بن أبي خازم:

لَمِنِ الدِّيَارُ، غَشِيتُهَا، بِالأَنْعُمِ

تَبْدُو مَعَارِفُهَا، كَلَونِ الأَرْقَمِ؟

لَعِبَتْ بِهَا رِيحُ الصَّبَا، فَتَنَكَّرَتْ

إِلَّا بَقِيَّةَ نُؤْيِهَا المُتَهَدِّمِ(١٧٣)

وقوله في موضع آخر:

عَفَتْ أَطْلَالُ مَيَّةَ بِالجَفِيرِ

فَهُضْبِ الوَادِيَيْنِ فَبُرْقِ إِيْرِ

... رَمَادٌ بَيْنَ أَظْآرٍ ثَلَاثٍ

كَمَا وُشِمَ الرَّوَاهِشُ بِالنُّؤُورِ(١٧٤)

وقول زهير بن أبي سلمى:

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ

بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالمُتَثَلَّمِ

دِيَارٌ لَهَا، بِالرَّقْمَتَيْنِ، كَأَنَّهَا

مَرَاجِعُ وَشْمٍ، فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ(١٧٥)

وقول لبيد بن ربيعة العامري:

وَجَلَا السُّيُولُ عَلَى الطُّلُولِ كَأَنَّها

زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَها أَقْلَامُهَا

أَوْ رَجْعُ وَاشِمَةٍ أُسِفَّ نُؤُورُهَا

كِفَفًا تَعَرَّضَ فَوقَهُنَّ وِشَامُهَا(١٧٦)

وقد تداول الشعراء بعد الإسلام هذه الصورة، على نحو ما نجد في قول عبيد الله بن قيس الرقيات:

يَا صَاحِ هَلْ أَبْكَاكَ مَوْقِفُنَا

أَمْ هَلْ عَلَيْنَا فِي البُكَا إِثْمُ

أَمْ مَا بُكَاؤُكَ مَنْزِلًا خَلَقًا

قَفْرًا يَلُوحُ كَأَنَّهُ وَشْمُ(١٧٧)

وقول الراعي النميري:

وَشَاقَتْكَ بِالعَبْسَيْنِ دَارٌ تَغَيَّرَتْ

مَعَارِفُهَا إِلَّا البِلَادَ البَلَاقِعَا

... كَمَا لَاحَ وَشْمٌ فِي يَدَيْ حَارِثِيَّةٍ

بِنَجْرَانَ أَدْمَتْ لِلنَّؤُورِ الأَشَاجِعَا(١٧٨)

وقول جرير:

أَرَجَّعْتَ مِنْ عِرْفَانِ رَبْعٍ كَأَنَّهُ

بَقِيَّةُ وَشْمٍ فِي مُتُونِ الأَشَاجِعِ(١٧٩)

وقول ابن ميَّادة:

أَشَاقَكَ بِالقِنْعِ الغَدَاةَ رُسُومُ

دَوَارِسُ أَدْنَى عَهْدِهِنَّ قَدِيمُ

يَلُحْنَ وَقَدْ جَرَّمْنَ عِشْرِينَ حِجَّةً

كَمَا لَاحَ فِي ظَهْرِ البَنَانِ وُشُومُ(١٨٠)

وقول بشار بن برد:

أَشَاقَكَ مَغْنَى مَنْزِلٍ مُتَأَبِّدِ

وَفَحْوَى حَدِيثِ البَاكِرِ المُتَعَهِّدِ

وشَامٌ بِحَوْضَى مَا يَرِيمُ كَأَنَّهُ

حَقَائِقُ وَشْمٍ أَوْ وُشُومٌ عَلَى يَدِ(١٨١)

وقول السيد الحميري:

لِمَنْ طَلَلٌ كَالوَشْمِ لَمْ يَتَكَلَّمِ

وَنُؤْيٌ وَآثَارٌ كَتَرْقِيشِ مُعْجَمِ(١٨٢)

وهذه الصور في مجملها تؤكد رغبة الشعراء في التعبير عن المشابهة الشكلية بين الطلل والوشم؛ على ما بينها من فوارق دقيقة ناتجة عن إحساس كل شاعر منهم بعمق الصورة ومدى تأثيرها في نفسه، وانفعاله بها؛ إذ لم تتعدَ صورة عبيد الله بن قيس الرقيات (كأنه وشم) وابن ميَّادة (كما لاح في ظهر البنان وشوم) وبشَّار بن برد (كأنه حقائق وشم أو وشوم) والسيد الحميري (كالوشم) – مجرد المشابهة الصورية بين الطلل والوشم، بينما تتجاوز صورة طرفة بن العبد (كباقي الوشم) وصورة بشر بن أبي خازم (بقية نؤيها) وصورة جرير (بقية وشم) – حدود المشابهة الشكلية إلى تعبير أولئك الشعراء عن وطأة الإحساس بحتمية الموت والزوال الذي يصيب كل شيء؛ فيحيل الأجساد إلى رفات (بقية) لا روح فيه(١٨٣).

وقد حملت صورة عنترة (كرجع الوشم) وصورة زهير (مراجع وشم) وصورة لبيد (رجع واشمة) – طابعًا آخر عن إحساس أولئك الشعراء بتجدد الطلل واستمراريته وبقائه؛ إذ رأوه متجددًا مُعادًا كما تعيد الواشمة حشو ظاهر اليد بالكحل ليظل مُخضرًّا واضحَ المعالم مهما مرَّ عليه الزمن في محاولة منهم إلى التمسك بأيسر معالم الحياة. أمَّا صورة بشر بن أبي خازم (كما وُشِمَ الرواهش بالنؤور) والراعي النميري (أدمت للنؤور الأشاجعا) فهي تعكس إحساسًا آخر يعبِّر عن المعانة والألم.

واللافت للنظر أن عبد الله بن هبة المرداسي – وهو شاعر متأخر زمنيًّا عن كل الشعراء السابقين – لم يفد أي إفادة من رؤى أولئك الشعراء وتصوير انفعالاتهم بصورة الطلل؛ فاكتفى فقط بمجرد المشابهة الشكلية بين صورة الطلل العافي وصورة الوشم الذي مرَّ عليه عهد طويل؛ ممَّا يشي باتباعه للصورة الطللية الموروثة

دون أدنى وعي بوظيفتها الدلالية في التعبير عن الحالة الجوانية للشاعر، وهو الأمر الذي يتأكد من خلال تصويره الطللَ في موضع آخر بخط القلم؛ إذ يقول:

هل تَعْرِفُ الدَّارَ بِالجَهْرَاءِ قَاوِيَةً

بَيْنَ البِحَارِ وَبَيْنَ الهَضْبِ ذِيْ الجُمَمِ

جَرَّتْ بِها الرِّيحُ أَذْيَالًا تُنسِّفُهَا

بَحَاصِبٍ مِنْ تُرَابِ المُوْرِ مُلْتَحِمِ

... فَمَا تَرَى العَيْنُ إِلَّا وَحْيَ مَاثِلَةٍ

بَيْنَ العُرُوْشِ كَخَطِّ الهَاجِ بِالقَلَمِ(١٨٤)

وقد تداول الشعراء تصوير الطلل بالخط من قبل ذلك، كما في قول امرئ القيس:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَعِرْفَانِ

وَرَسْمٍ عَفَتْ آيَاتُهُ مُنْذُ أَزْمَانِ

أَتَتْ حِجَجٌ بَعْدِي عَلَيْهَا فَأَصْبَحَتْ

كَخَطِّ زَبُورٍ فِي مَصَاحِفِ رُهْبَانِ(١٨٥)

وقول حاتم الطائي:

أَتَعْرِفُ أَطْلَالًا وَنُؤْيًا مُهَدَّمَا

كَخَطِّكَ فِي رَقٍّ كِتَابًا مُنَمْنَمَا(١٨٦)

وقول عمر بن أبي ربيعة:

لِمَنِ الدَّارُ كَخَطٍّ بِالقَلَمْ

لَم يُغَيِّرْ رَسْمَهَا طُولُ القِدَمْ(١٨٧)

قول كُثيِّر عزَّة:

مَنَازِلُ مِنْ أَسْمَاءَ لَمْ يَعْفُ رَسْمَهَا

رِيَاحُ الثُّرَيَّا خِلْفَةً فَضَرِيبُهَا

تَلُوحُ بِأَطْرَافِ البُضَيْعِ كَأَنَّهَا

كِتَابُ زَبُورٍ خُطَّ لَدْنًا عَسِيبُهَا(١٨٨)

وقول رؤبة بن العجاج:

هَاجَكَ مِنْ أَرْوَى كَرَسِّ الأَسْقَامْ

وَمَنْزِلٍ بَالٍ كَخَطِّ الأَقْلَامْ(١٨٩)

وقول إبراهيم ابن هرمة:

أَفِي طَلَلٍ قَفْرٍ تَحَمَّلَ آهِلُهْ

وَقَفْتَ وَمَاءُ العَيْنِ يَنْهَلُّ هَامِلُهْ

... وَنُؤْيٌ كَخَطِّ النُّونِ مَا إِنْ تَبِيْنُهُ

عَفَتْهُ ذُيُولٌ مِنْ شَمَالٍ تُذَايِلُهْ(١٩٠)

فقد عمد أولئك الشعراء إلى تشبيه الطلل بالخط مقتصرين في تصويرهم على حدود المشابهة الشكلية بين صورة الطلل فوق صفحة الصحراء وصورة الخط في الصحف، وهو ما يبدو بشكل واضح في صورة امرئ القيس (كخط زبور) وصورة عمر بن أبي ربيعة (كخط بالقلم) وكُثيِّر عزَّة (كتاب زبور خُطَّ) وصورة رؤبة (كخط الأقلام).

أمَّا صورة حاتم الطائي فكانت أكثر دقَّةً وتحديدًا في تصوير الطلل؛ إذ صوَّره بالخط المزيَّن المزخرف، وكأنه أراد أن يُبيِّن صنيع الأيَّام بذلك الطلل؛ وأمَّا صورة ابن هرمة (كخط النون) فتبدو أكثر تحديدًا وملائمة مع الصورة الواقعية للنؤي المحيط بالطلل؛ إذ يُشبِّه الطلل بصورة حرف النون دون غيره من الحروف؛ رغبة منه في التأكيد على احتفاظ الطلل بصورته الأولى التي كان عليها قبل رحيل أهله؛ فقد كان العرب يحفرون خندقًا حول بيوتهم من جميع الجهات عدا مدخل البيت لمنع وصول مياه الأمطار والسيول إليهم؛ فيكون على هيئة حرف النون(١٩١).

ولم يفد عبد الله بن هبة المرداسي من هذه الصور – أيضًا – فاقتصر على مجرد تشبيه الطلل بـ (خط الهاج بالقلم) في الشكل والهيئة. بينما نجد شاعرًا آخر من شعراء القرن الثالث الهجري – وهو نهار الشَّهاق – يقول في تشبيه الطلل بالخط:

طَرِبْتَ وَهَاجَتْكَ المَنَازِلُ مِنْ جُمْلِ

خَلَاءٌ بِأَطْرَافِ السَّنِيْنَةِ فَالحَيْلِ

تَلُوحُ كخطِّ الكَافِ وَالميمِ بَعْدَمَا

مَضَتْ حِقَبٌ خَمْسٌ لهَا بِنَقَا سَهْلِ(١٩٢)

فيبدو أكثر عمقًا ودقَّة من معاصره – عبد الله بن هبة المرداسي – ومن سابقِيه في رسم صورة الطلل؛ إذ يشبِّهه بصورة خط (الكاف والميم) ليفيد من الدلالة اللغوية التي تطرحها صورة اسم الاستفهام (كم) الذي يُستَفهم به عن طول المدَّة؛ ليعبر من خلاله عن وطأة الزمن الذي أحال بامتداده ومرور أيَّامه (المنازل) عن صورتها الأولى الملآنة بالحياة؛ فجعلها (خلاء) بعد مضي (حقب خمس).

ومن الصور المتصلة بحياة الصحراء، والتي أسَّس لها الشعراء الجاهليون، وامتد تداولها بعد الإسلام، ووجدت لها صدًى في شعر البادية في القرن الثاني والثالث الهجريين؛ **تشبيه الناقة بالظليم**، كما في قول نهار الشَّهاق:

كأنِّي وأصحَابِي عَشِيَّةَ خِمْسِهَا

وَرَحْلِي وَأَعْلَاقِي عَلَى خَاضِبٍ صَعْلِ(١٩٣)

وتصوير الناقة بالظليم من الصور المتداولة عند الشعراء الجاهلين والإسلاميين؛ إذ يقول زهير بن أبي سلمى:

كَأَنَّ الرَّحْلَ، مِنْهَا، فَوْقَ صَعْلٍ

مِنَ الظِّلْمَانِ، جُؤْجُؤُهُ هَوَاءُ

أَصَكَّ، مُصَلَّمِ الأُذُنَيْنِ، أَجْنَى

لَهُ، بِالسِّيِّ، تَنُّومٌ وَآءُ(١٩٤)

ويقول عنترة بن شداد:

وَكَأَنَّمَا أَقِصُ الإِكَامَ عَشِيَّةً

بِقَرِيبِ بَيْنَ المَنْسِمَيْنِ مُصَلَّمِ

... صَعْلٍ يَعُودُ بِذِي العُشَيْرَةِ بَيْضَهُ

كَالعَبْدِ ذي الفَرْوِ الطَّوِيلِ الأَصْلَمِ(١٩٥)

ويقول بشر بن أبي خازم:

هَوْجَاءُ نَاجِيَةٌ، كَأَنَّ جَدِيلَهَا

فِي جِيدِ خَاضِبَةٍ إِذَا مَا أَوْجَفُوا

يَبْرِي لَهَا خَرِبُ المُشَاشِ مُصَلَّمٌ

صَعْلٌ هِبَلٌّ ذُو مَنَاسِفَ أَسْقَفُ(١٩٦)

ويقول علقمة الفحل:

كَأَنَّهَا خَاضِبٌ زُعْرٌ قَوَائِمُهُ

أَجْنَى لَهُ بِاللِّوَى شَرْيٌ وَتَنُّومُ(١٩٧)

ويقول لبيد بن ربيعة العامري:

صَعْلٌ كَسَافِلَةِ القَنَاةِ وَظِيفُهُ

وَكَأَنَّ جُؤْجُؤَهُ صَفِيحُ كِرَانِ(١٩٨)

ويقول الراعي النميري:

وَنَاقَةٍ مِنْ عِتَاقِ النُّوْقِ نَاجِيَةٍ

حَرْفٍ تَبَاعَدَ مِنْهَا الزَّوْرُ وَالعَضُدُ

... يَنْجُو بِهَا عُنُقٌ صَعْلٌ وَتُلْحِقُهَا

رِجْلَا أَصَكَّ خِدَبٍّ فَوْقَهُ لَبِدُ(١٩٩)

وهذه الصورة المتداولة كان الهدف الرئيس منها أن تُقدِّم ذكر النعام (الظليم) بديلًا للناقة لاستحضار سرعته ورشاقته وحيويته لكونه قد ارتعى في فصل الربيع حتى اخضرَّت قدماه كما مرَّ بنا من قبل.

ومن الصور التي أخذها شعراء البادية عمَّن سبقهم من شعراء الجاهلية وتداولوها – **تصوير الخيل جردًا**، كما في قول عبد الله بن هُبَّةَ المِرْدَاسِيُّ في الصلح بين بني سليم وبني هلال:

فَمَنْ بَعْدَكُمْ لِلسَّابِرِيِّ وَلِلْقَنَا

وَلِلْمُقْرَبَاتِ الجُرْدِ وَالحَدَقِ الرُبْدِ(٢٠٠)

وقول أبو مُصْلحٍ البَهْزِيُّ يجيب يوسف بن عبد الرحمن الحللي:

وَمَا أَنْتُمْ مِنَ اهْلِ عَزِيْمِ رَأْيٍ

به تُبَدا وَتُبتَدَهُ الأُمُورُ

وَلَا مِمَّن يَقُودُ الخَيْلَ جُردًا

وَلَا يُسْدِي الصَّوَابَ وَلَا يَنِيْرُ

... لتَعْتَرِفُنَّ صِيْدَ بَنِيْ سُلَيْمٍ

ذُكُوْرًا فِي مَنَاكِبِهَا ذُكُورُ

تَقُودُ صَوَافِنًا مِلْ خَيْلِ جُرْدًا

مَنَعْنَاهَا لِتُنْجِدَ أَوْ تَغُورُ(٢٠١)

وقول عَسْكَر بن فراس:

فَهَلْ أُشْرِفَنَّ الدَّهْرَ أَخْرَابَ مَأْسَلٍ

ضُحَيًّا وَلِبْدِي فَوقَ مُطَّرِدٍ نَهْدِ

مَعِي كُلُّ مُنْقَدِّ القَمِيْصِ سَمَيْدَعٍ

جُنُوحًا عَلَى أَكْتَافِ مَحْذُوفَةٍ جُرْدِ(٢٠٢)

وهذه الصورة من الصور المعهودة في الشعر الجاهلي وشعر صدر الإسلام والعصر الأموي، على نحو ما نرى في قول امرئ القيس:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا

بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ(٢٠٣)

وقول عبيد بن الأبرص:

القَائِدُ الخَيْلَ تَرْدِي فِي أَعِنَّتِهَا

وِرْدَ القَطَا هَجَّرَتْ ظِمْأً إِلَى الثَّمَدِ

مِنْ كُلِّ عِجلِزَةٍ بَادٍ نَوَاجِذُهَا

عَلَى اللِّجَامِ تُبَارِي الرَّكْبَ فِي عَنَدِ

وَكُلِّ أَجْرَدَ قَدْ مَالَتْ رِحَالَتُهُ

نَـهْدِ المَرَاكِلِ فَعْمٍ نَاتِئِ الكَتَدِ(٢٠٤)

وقول عنترة بن شداد:

صُبُرٌ أَعَدُّوا كُلَّ أَجْرَدَ سَابِحٍ

وَنَجِيبَةٍ ذَبَلَتْ وَخَفَّ حَشَاهَا(٢٠٥)

وقول النابغة الجعدي:

إِذَا مَا انْتَشَيْتُ طَرَحْتُ اللِّجَا

مَ فِي شِدْقِ مُنْجَرِدٍ سَلْهَبِ(٢٠٦)

وقول سهم بن حنظلة الغنوي:

فَاِعصِ العَوَاذِلَ وَارْمِ اللَّيْلَ مُعْتَرِضًا

بِسَاهِمِ الخَدِّ يَغْتَالُ الفَلَا خَبَبَا(٢٠٧)

وقول جرير:

وَقُدْنَا كُلَّ أَجْرَدَ أَعْوَجِيٍّ

تُعَارِضُهُ عُذَافِرَةٌ وَرُودُ(٢٠٨)

وقول ليلى الأخيلية:

شَنَنَّا عَلَيْهِمْ كُلَّ جَرْدَاءَ شَطْبَةٍ

لَجُوجٍ تُبَارِي كُلَّ أَجْرَدَ شَرْجَبِ

أَجَشَّ هَزِيمٍ فِي الخَبَارِ إِذَا انْتَحَى

هَوَادِي عِطْفَيْهِ العِنَان مُقَرَّبِ(٢٠٩)

ولا شكَّ أن هذه الصورة التى احتذاها شعراء البادية فى القرنين الثانى والثالث الهجريين فى تصوير الخيل منجردة الشعر تنمَّ عن وعيهم التام بطرائق العرب القدماء فى تشبيه كرام الخيول التى كانوا يستعينون بها فى الحروب؛ فقد كانت العرب تجلُّ الفرس الأجرد؛ لأن ناصيةَ الفرس إذا غطَّت وجهَهُ لم يكن كريمًا(٢١٠)؛ وعاقته عن الكر والفرِّ، فضلًا عن كون هذه الصورة ناتجة عن إدراكهم لعناصر بيئتهم وخصائصها فى المقام الأول.

وكانت **صورة المرأة** من أبرز الصور الشعرية الدالَّة على احتذاء شعراء البادية فى القرنين الثانى والثالث الهجريين صُوَرَ الشعراء السابقين عليهم؛ فقد صُوِّرت المرأةُ **بدينةً، ثقيلةَ الأردافِ، ممتلئةَ الساقين، صعبةَ القيام**، كما في قول مكرمة بنت الكحيل:

فَلَمَّا أَنْ أَجَنَّ سَوَادُ لَيْلٍ

بَهِيمِ اللَّونِ مُشْتَبِهِ الظِّلَالِ

دَعَتْ أَتْرَابَهَا فَمَشَتْ إِلَيْنَا

قَطُوفٌ ذاتُ أَرْدافٍ ثِقَالِ(٢١١)

وقول نافع بن أصغر المذحجي(٢١٢):

مُنَعَّمَةٌ تَمْشِي الهُوَيْنَا إِذَا امْتَشَتْ

وَيَدْخُلُ كَرْهًا حِجْلُهَا وَسِوَارُهَا(٢١٣)

وهذه الصورة من الصور الموروثة من الشعراء الجاهلين؛ كما نجد في قول الأعشى:

غَرَّاءُ فَرْعَاءُ مَصْقُولٌ عَوَارِضُهَا

تَمْشِي الهُوَيْنَى كَمَا يَمْشِي الوَجِي الوَحِلُ

كَأَنَّ مِشْيَتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا

مَرُّ السَّحَابَةِ، لَا رَيْثٌ وَلَا عَجَلُ

... يَكَادُ يَصْرَعُهَا – لَوْلَا تَشَدُّدُهَا –

إِذَا تَقُومُ إِلَى جَارَاتِهَا الكَسَلُ

إِذَا تُعَالِجُ قِرْنًا سَاعَةً فَتَرَتْ

وَاهْتَزَّ مِنْهَا ذَنُوبُ المَتْنِ وَالكَفَلُ

صِفْرُ الوِشَاحِ وَمِلْءُ الدِّرْعِ بَهْكَنَةٌ

إِذَا تَأَتَّى يَكَادُ الخَصْرُ يَنْخَزِلُ(٢١٤)

وقول بشر بن أبي خازم:

نَبِيلَةُ مَوضِعِ الحِجْلَيْنِ، خَودٌ

وَفِي الكَشْحَيْنِ، وَالبَطْنِ، اضْطِمَارُ

ثَقَالٌ، كُلَّمَا رَامَتْ قِيَامًا

وَفِيهَا، حِينَ تَنْدَفِعُ، انْبِهَارُ(٢١٥)

وقد تداولها الشعراء بعد الإسلام، كما في قول العرجي:

فَلَمَّا تَجَلَّى لَيْلُنَا وَبَدَتْ لَنَا

كَوَاكِبُ فَجْرٍ بَعْدَ ذَاكَ مُنِيرِ

... نَهَضْنَ بِأَعْجَازٍ ثِقَالٍ تُمِيلُهَا

فَتَسْمُو بِأَعْنَاقٍ لَهَا وَصُدُورِ(٢١٦)

وقول جميل بثينة:

وَبِيضٍ غَرِيرَاتٍ تُثَنِّي خُصُورَهَا،

إِذَا قُمْنَ، أَعْجَازٌ ثِقَالٌ وَأَسْوُقُ(٢١٧)

وقول عمر بن أبي ربيعة:

وَإِذْ هِيَ حَوْرَاءُ رُعْبُوبَةٌ

ثِقَالٌ مَتَى مَا تَقُمْ تَنْبَتِرْ

تَكَادُ رَوَادِفُهَا إِنْ نَأَتْ

إِلَى حَاجَةٍ مَوْهِنًا تَنْبَتِرْ(٢١٨)

وتصوير المرأة على هذا النمط الثابت المتداول عند شعراء الجاهلية ومن أتى بعدهم يؤكد أن هؤلاء الشعراء جميعًا كانوا يرسمون لوحة المرأة في أشعارهم وفق نموذج مثالي متخيل لا وجود له في الواقع، وإنما مبعثه الرغبة الكامنة في أعماق أولئك الشعراء في الوصول إلى أقرب صورة لكمال المرأة شكلًا ومضمونًا؛ أمَّا الشكل؛ فيرجع إلى نمطيتهم في تصوير بعض أجزاء جسد المرأة بالثقل والامتلاء كالأرداف والساقين، وهو – على ما يبدو من أشعار الجاهليين – مقياس جمالي غالب على ذوق أهل العصر الجاهلي. وأمَّا المضمون؛ فيتمثل فيما تشير إليه صورة المرأة البدينة من الرفاهية والتنعم ورغد العيش، وهو الأمر الذي يستتبع كونها حرَّة مخدومة.

واللافت للنظر أن ذلك الذوق الجمالي قد تغيَّر عند شعراء العرب بعد منتصف القرن الثاني الهجري؛ إذ كثر الرقيق في العصر العباسي؛ نتيجة كثرة أسرى الحروب، وانتشار تجارة الرقيق، وانفتاح المجتمع العباسي على الثقافات الأخرى، فاستكثر العرب من الجواري السنديات، والفارسيات، والتركيات، والروميات، وغيرهن، وكان الرجال يفضِّلون الجواري على الحرائر(٢١٩)، وقد صوَّر الشعراءُ هؤلاء الجواري – على خلاف صورة المرأة الجاهلية – نحيفات، كما يبدو في قول أبي تمام:

مِنَ الهيفِ لَوْ أَنَّ الخَلاخِلَ صُيِّرَتْ

لَهَا وُشُمًا جَالَتْ عَلَيهَا الخَلَاخِلُ

مَهَا الوَحشِ إِلَّا أَنَّ هَاتَا أَوَانِس

قَنَا الخَطِّ إِلَّا أَنَّ تِلكَ ذَوَابِلُ(٢٢٠)

فتصوير المرأة نحيفة كـ (قناة الخط) أمر يوحي بتغيِّر المقياس الجمالي لصورة المرأة عند الشعراء في النصف الأخير من القرن الثاني.

والذي يسترعي الانتباه – هنا – أن شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين ظلُّوا محافظين على صورة المرأة الموروثة المتداولة عند الجاهليين ومن احتذى تصويرهم المرأةَ؛ ممَّا يوحي بغلبة أثر البيئة على أثر العصر في تصويرهم؛ إذ كان الشعراء يرسمون صورةً للمرأة العربية البدوية التي يرونها في بيئتهم، والتي تتشابه إلى حد كبير جدًّا مع صورة المرأة البدوية في العصر الجاهلي.

وممَّا يتصل بصورة المرأة؛ تشبيهها بالغزال، كما في قول بَزِيع بن عَلِيّ:

فَمَا أَنْسَ مِلْ أَشْيَاءَ لَا أَنْسَ مَنْظِرًا

بِـ (مَرَّانَ) أَسْقَتْهُ بُكُورًا صَبِيرُهَا

رَأَيْتُ غَزَالًا وَاقِفًا تَحْتَ سِدْرَةٍ

بـ (مَرَّانَ) وَالوَاشُونَ مُلْهًى بَصِيرُهَا[٢٢١]

وقول عطية الأزرقي:

فَمَا أَدْمَاءُ أُمُّ أَغَنَّ طِفْلٍ
خَذُولٍ فَارِدٍ تَرْعَى السَّلَامَا
مَرَاعِيهَا العَقِيقُ إِذَا أَظَلَّتْ
نُجُومُ الصَّيْفِ وَاحْتَدَمَ احْتِدَامَا
وَتَرْعَى غَزَّ وَجْرَةَ حِينَ يُمْسِي
مِنَ الوَسْمِيِّ قَدْ نُقِعَ الرِّهَامَا
... بِأَمْلَحَ مِنْ ضَنِيْنَةَ يَوْمَ قَامَتْ
تُرِيكَ الجِيْدَ مِنْهَا وَالقَوَامَا[٢٢٢]

وقول نافع بن أصغر المَذْحِجيّ:

فَمَا جِيدُ عُمْهُوجٍ مِنَ الرِّيْمِ أَقْفَرَتْ
لَهَا سَقْطَةٌ سَالَتْ بِحَارُهَا[٢٢٣]
رَأَتْ أَنَسًا فَاسْتَنْكَرَتْهُ وَعَادِهَا
مُكَذِّبَةً لَمَّا يُجِدّ نِقَارُهَا
بِأَحْسَنَ مِنْ سُعْدَى مَنَاطَ قِلَادَةٍ
وَجِيْدًا وَلَكِنْ زَانَ سُعْدَى إِسَارُهَا[٢٢٤]

وهي أيضًا من الصور الشائعة المتداولة عند شعراء العرب منذ العصر الجاهلي، مرورًا بصدر الإسلام والعصر الأموي؛ إذ يقول طرفة بن العبد:

تَخْلِسُ الطَّرْفَ بِعَيْنَيْ بُرْغُزٍ
وَبِخَدَّيْ رَشَإٍ آدَمَ غِرْ
وَلَهَا كَشْحَا مَهَاةٍ مُطْفِلٍ
تَقْتَرِي بِالرَّمْلِ أَفْنَانَ الزَّهَرْ[٢٢٥]

ويقول مزاحم العقيلي:

وَمَا أُمُّ مَكْحُولِ المَدَامِعِ طَالَعَتْ
رَكَائِبَنَا مِنْ مَنْزِلٍ وَهْيَ عَاطِفُ
مُبَتَّلَةُ المَتْنَيْنِ أَدْمَاءُ بَاكَرَتْ
كِنَاسَ الضُّحَى وَالعِرْقُ رَيَّانُ صَائِفُ
بِأَحْسَنَ مِنْ جَدْوَى مَنَاطَ قِلَادَةٍ
وَلَا مُقْلَةٍ إِنْ أَحْسَنَ النَّعْتَ وَاصِفُ[٢٢٦]

ويقول عروة بن أذينة:

فَبِتُّ قَرِيرَ العَيْنِ أَلْهُو بِغَادَةٍ
طَوِيلَةِ غُصْنِ الجِيدِ رَيَّا المَعَاصِمِ
رَخِيمَةِ أَعْلَى الصَّوْتِ خَوْدٍ كَأَنَّهَا
غَزَالٌ يُرَاعِي وَاشِجًا بِالصَّرَايِمِ(٢٢٧)

واحتذاء شعراء القرنين الثاني والثالث الهجريين طريقة الجاهليين في تشبيه المرأة بالغزالة يشي بثلاثة أمور:

أولها– قوة تأثير البيئة الصحراوية على الشعراء الذين عاشوا في القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ فاتخذوا من حيوانات الصحراء – المستأنسة وغير المستأنسة – مصادر لإنتاج صورهم الشعرية.

وثانيها– إن شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين كانوا يقدرون المرأة ويجلون شأنها ويعظمونها؛ ولذلك كانوا يشبهونها بالغزالة التي كانت تُمثِّل أحد رموز القداسة عند العرب(٢٢٨).

وثالثها– ميل شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين إلى استخدام الصور الشعرية الموروثة التي أسَّس لها الشعراء الجاهليون، وتداولها مَنْ أتى بعدهم من الشعراء الإسلاميين، وهو ما يتأكد من خلال عدد من التشبيهات المتعلقة بالمرأة، فمن هذه التشبيهات:

– تشبيه عيونها بعيون المهاة، على نحو ما نجد في قول المختار الخويلدي:

سَبَتْنِي بِأَلْمَى لَمْ تُقَلِّلَ غُرُوبُهُ
عِذَابَ الثَّنَايَا زَانَهُنَّ ابْتِسَامُهَا
وَعَيْنَي مَهَاةٍ مِنْ مَهَا الرَّمْلِ تَرْتَعِي
مَحَلَّ السَّوَارِي بَيْنَ غُنٍّ بَهَامُهَا(٢٢٩)

وقول أحد بني جشم:

مَنَازِلُ أَخْلَتْ مِنْ سُلَيْمَى وَرُبَّمَا
ثَوَتْ وَهْيَ غَيْدَاءُ القَوَامِ رَدَاحُ
مَهَاةُ صِوَارٍ مِنْ عَنَاجِيْجِ عَامِرٍ
لَهَا رَبْرَبٌ حُورُ العُيُونِ مِلَاحُ(٢٣٠)

وهذه الصورة من الصور المتداولة الموروثة عن الشعراء الجاهليين، فمنها قول زهير بن أبي سلمى:

تَنَازَعَهَا المَهَا شَبَهًا، وَدُرُّ الْـ
بُحُورِ، وَشَاكَلَتْ فِيهَا الظِّبَاءُ
فَأَمَّا مَا فُوَيْقَ العِقْدِ، مِنْهَا
فَمِنْ أَدْمَاءَ، مَرْتَعُهَا الخَلَاءُ
وَأَمَّا المُقْلَتَانِ فَمِنْ مَهَاةٍ
وَلِلدُّرِّ المَلَاحَةُ وَالصَّفَاءُ(٢٣١)

ووردت كذلك في شعر العباسيين، كقول بشار بن برد:

يَا مَنْ بِرَائِقِ رِيقِهِ يُحْيِي الوَرَى

وَبِسِحْرِ عَيْنَيْهِ النَّوَاعِسِ يَقْتُلُ
مِنْ سِحْرِ عَيْنَيْكِ المَهَاةُ تَعَلَّمَتْ
وَكَذَلِكَ الغِزْلَانُ مِنْهَا تَغْزِلُ(٢٣٢)

– وتشبيه رائحة فمها برائحة الأقحوان، كما نجد في قول كاهل المعاوي:

كَأَنَّ الأَقْحُوَانَ نُيُوبُ سَلْمَى
إِذَا مَا اهْتَزَ واغْتَبَقَ الطِلَالَا(٢٣٣)

وقول نافع بن أصغر المذحجي:

وَتَبْسِمُ عَنْ مِثْلِ الأَقَاحِيِّ مَسَّهُ
نَدَى لَيْلَةٍ ظَلَّتْ قَصِيمًا نَهَارُهَا(٢٣٤)

وقد تداول الشعراء المتقدمون ذلك المعنى، فمنه قول كعب بن الرواع الأسدي:

وَإِذَا تَبَسَّمُ قُلْتَ: شَوْكُ سَيَالَةٍ
أَوْ أُقْحُوَانُ صَرِيمَةٍ مَعْهُودُ(٢٣٥).

وقول عبيد بن الأبرص:

وَتَبْسِمُ عَنْ عَذْبِ اللِّثَاتِ كَأَنَّهُ
أَقَاحِي الرُّبَى أَضْحَى وَظَاهِرُهُ نَدِ(٢٣٦)

وقول ذي الرمة:

تَبَسَّمُ عَنْ أَحْوَى اللِّثَاتِ كَأَنَّهُ
ذُرَى أُقْحُوَانٍ مِنْ أَقَاحِي السَّوَائِفِ(٢٣٧)

– وتصوير شدَّةَ جمالها غوايةً للرهبان، كما في قول عبد الله بن هُبَّةَ المِرْدَاسِيُّ:

فَلَوْ بَرَزَتْ يَوْمًا لِرُهْبَانِ قَرْيَةٍ
مُهِلٍّ حَنِيفِ الدِّينِ لِلوَاحِدِ الفَرْدِ
لَمَالَتْ بِهِ مِنْهَا مَزَاحَاتُ بَاطِلٍ
مِلَاحٌ وَدَلٌّ مِنْ فُضَيْلَةَ كَالشَّهْدِ(٢٣٨)

وهذه الصورة قد أسَّس لها الشعراء الجاهليون، وتداولها من أتى بعدهم، على نحو ما نجد في قول النابغة الذبياني:

لَوْ أَنَّهَا عَرَضَتْ لِأَشْمَطَ رَاهِبٍ
عَبَدَ الإِلَهِ صَرُورَةٍ مُتَعَبِّدِ
لَرَنَا لِرُؤْيَتِهَا وَحُسْنِ حَدِيثِهَا

وَلَخَالَهُ رَشَدًا وَإِنْ لَمْ يَرْشُدِ(٢٣٩)

وقول ربيعة بن مقروم الضبي:

لَوْ أَنَّها عَرَضَتْ لِأَشْمَطَ رَاهِبٍ
فِي رَأْسِ مُشْرِفَةِ الذُّرَا مُتَبَتِّلِ
جَآرُ سَاعَاتِ النِّيَامِ لَرَبِّهِ
حَتَّى تَخَدَّدَ لَحْمُهُ مُسْتَعْمَلِ
لَصَبَا لِبَهْجَتِهَا وَحُسْنِ حَدِيثِهَا
وَلَهَمَّ مِنْ نَاقُوسِهِ بِتَنَزُّلِ(٢٤٠)

وقول العرجي:

مِنَ الحُورِ لَوْ تَبْدُو لِأَشمَطَ رَاهِبٍ

تَعَبَّدَ مِمَّا أَحْرَزَتْهُ الصَّوَامِعُ
ثَمَانِينَ عَامًا، رَامَهَا إِنْ دَنَتْ لَهُ
وَضَاقَ بِهِ مِحْرَابُهُ وَهْوَ وَاسِعُ(٢٤١)

وهذه الصور التي درج شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين على رسمها، سواء أكانت في صفة الطلل، أم الناقة، أم الفرس، أم المرأة – تؤكد أن هؤلاء الشعراء كانوا يسايرون الاتجاه المحافظ الذي دعا إلى السير على طريقة الشعراء المتقدِّمين؛ فضلًا عن تأثرهم الشديد بالبيئة الصحراوية التي عاشوا فيها.

(مخرج)

وبعد، فإن صفوة ما تنتهي إليه دراسة الصورة الشعرية عند شعراء البادية الذين عاشوا في القرنين الثاني والثالث الهجريين؛ مجموعة من النتائج المعبرة عن سمات هذه الصورة وملامحها:

وأول هذه النتائج– أن عناصر الطبيعة والبيئة المحيطة بشعراء البوادي في القرنين الثاني والثالث الهجريين – قد مثَّلت المصدر الأكبر في تكوين الصور الشعرية وتشكيلها، وقد ظهر ذلك واضحًا جليًّا في اعتمادهم على ثلاثة مصادر بيئية في استخلاص صورهم، وهذه المصادر هي: بادية الصحراء، السماء، والسياق الخارجي المحيط بهم، وربما كان ذلك مسايرة منهم للذوق النقدي الذي ساد القرنين الثاني والثالث الهجريين، والذي فرض على الشعراء المحدثين احتذاء نهج الجاهليين في البناء والتصوير؛ خاصة شعراء البادية الذين عاشوا في بيئة تتطابق إلى حد كبير مع بيئة الجاهليين.

وثانيها– أن شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين قد صوَّروا كل ما وقعت عليه أعينهم، لكنهم كانوا أكثر انشغالًا بمجموعةٍ من الموضوعات؛ جعلوها الأساس في رسم لوحاتهم الشعرية، وقد تمثَّلت هذه الموضوعات في خمسة أشياء، هي: الصحراء، المرأة، الحرب، الخيل، والممدوح. وقد حرص الشعراء على الدقَّة في التشبيه والإصابة في وصف أدقِّ التفاصيل المتعلقة بهذه الموضوعات الخمسة.

وثالثها– أن شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين لم ينقلوا إلينا واقعهم البيئي نقلًا حرفيًّا ساذجًا، وإنما صوَّرُوا لنا الواقع كما أحسُّوه وانفعلوا به، وقد بدا ذلك في استعانتهم بوسائط مثالية اتخذونها سُبُلًا لرسم لوحاتهم الشعرية؛ كتصويرهم الناقة بالظليم لاستحضار سرعته، ورسمهم لوحةً للمرأة تقوم على استحضار النموذج الجمالي المثالي المُبتغى في المرأة، ولم يصوروا المرأة كما هي في الواقع المعيش،

وتشبيههم الحرب بمظاهر البيئة المحيطة المعبِّرة عن الفتك والإهلاك والافتراس والاحتراق – لتعميق إحساسهم بضراوة الحروب وشراستها.

ورابعها– أن إصرار شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين على اقتران صورة المرأة بالبيئة الطبيعية التي عاشوا فيها، وتصويرها منزَّهة عن المعايب الخِلْقيَّة (الجسدية) والخُلُقيَّة (المعنوية) – يؤكد تقدير المجتمع البدوي في القرنين الثاني والثالث الهجريين للمرأة الحرة، ومبالغته في صونها والمحافظة عليها، واحتفاظها بصورتها المثالية الثابتة في وجدانه.

وخامسها– أن شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين لم يخرجوا في رسم صورة الممدوح عن معاني المديح العامة، وهي: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة؛ فصوَّرُوا الممدوح بعيد المدى، ثاقب المعرفة، ذا دراية بعواقب الأمور، شجاعًا، وَرِعًا تقيًّا ، عادلًا، يرفض الجور، مُنزَّهًا عن المعايب، مُتَرفِّعًا عن الدنايا، وكذلك شبَّهُوا الممدوح بالقمر، رغبةً منهم في خلع دلالات العلوِّ والسموِّ، وإضفاء معاني القداسة على الممدوح.

وسادسها– أن شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين قد اعتمدوا في تشكيل صورهم على العلاقة الرابطة بين طرفيْ الصورة، سواء أكانت هذه العلاقة هي علاقة التشابه – مع غلبة الصورة التشبيهية على الصورة الاستعارية – أم علاقة التداعي، فضلًا عن اتخاذهم من السرد وسيلةً أخرى يصورون من خلالها مشاهد أو لقطات فنية يحاولون من خلالها إشراك المتلقي وإثارة انفعاله تجاه إبداعهم الفني.

وسابعها– أن شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين قد تأثروا ببيئتهم أكثر من تأثرهم بالعصر الذي عاشوا فيه، ودليل ذلك غلبة التشبيه على صورهم في عصر شاعت فيه الصورة الاستعارية، وذلك لإيمانهم بأن التشبيه وسيلة من وسائل الكشف المباشر عن المعنى.

وثامنها– أن شعراء البادية في القرنين الثاني والثالث الهجريين قد احتذوا مجموعة من الصور الشعرية الموروثة من الشعراء السابقين عليهم، سواء أكانوا شعراء الجاهلية أو مَنْ تابعهم من شعراء صدر الإسلام والعصر الأموي؛ نتيجة معيشتهم في ظروف بيئية متشابهة إلى حد كبير، أو لاعتقادهم بوجود مجموعة من النماذج المُثْلى للتصوير يحرص الشعراء على تداولها؛ لما لها من أثر في المتلقي.

الهوامش

(١) راجع/ شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف – القاهرة، ط١١، ٢٠٠٧م : ص٥ – ٦.

(٢) راجع/ يوسف خليف، في الشعر الأموي .. دراسة في البيئات، دار غريب – القاهرة، ١٩٩١م : ص٨٥ – ٢٢٥.

(٣) راجع في الصورة الفنية على سبيل المثال لا الحصر:

– بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ١٩٩٤م.

– جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي – بيروت، ١٩٩٢م: ص٣١٣ – ٣٨٣.

– س. داي. لويس، طبيعة الصورة الشعرية، ضمن (اللغة الفنية)، تعريب وتقديم/ محمد حسن عبد الله، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨٥م: ص٤٢ – ٧٠.

– عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري .. دراسة في النظرية والتطبيق، ط٢، مكتبة الكناني – عمّان، ١٩٩٥م.

– علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري .. دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

– محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨١م: ص٢٧ – ٣٩.

– محمد الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ١٩٨٣م.

– مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت، ط٣، ١٩٨٣م: ص١٨٦ – ٢٧٤.

– نورمان فريدمان، الصورة الفنية، تقديم وترجمة/ جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، العدد ١٦، ١٩٧٦م: ص٣١ – ٥٧.

– يوسف حسن نوفل، الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف – القاهرة، ١٩٩٥م.

(٤) الجاحظ، الحيوان، تحقيق/ عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ٢٠٠٤م: ٣ / ١٣٢.

(٥) الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق/ محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ٢٠٠٠م: ص٢٥٤.

(٦) راجع/ محمد مصطفى أبو شوارب، اللوحة المؤسسة .. قراءة في الصورة الفنية عند الشعراء الأقدمين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٧م: ص٢٢.

(٧) راجع/ س. داي. لويس، طبيعة الصورة الشعرية: ص٤٥ – ٤٦. ومحمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري : ص١٧ – ١٩.

(٨) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة، ١٩٩٨م: ص٢٣٨.

(٩) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري: ص٤٣.

(١٠) راجع/ إبراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي .. قضاياه الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) – القاهرة، ٢٠٠٠م: ص١٧٣.

(١١) راجع/ نورمان فريدمان، الصورة الفنية: ص٣٩.

(١٢) راجع/ س. داي. لويس، طبيعة الصورة الشعرية: ص٤٦. ومحمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري – الكويت، ٢٠٠٩م: ص١٩٨.

(١٣) راجع/ س. داي. لويس، طبيعة الصورة الشعرية: ص٤٦. وعلي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري .. دراسة في أصولها وتطورها: ص٢٥.

(١٤) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: ص٢٠١.

(١٥) راجع/ علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري .. دراسة في أصولها وتطورها: ص٣٠.

(١٦) راجع/ مصطفى ناصف، الصورة الأدبية: ص ١٤.

(١٧)كولردج، سيرة أدبية: ٢٠٢/١. نقلًا عن/ محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م: ص١٥٦.

(١٨) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي – القاهرة، ١٩٦٧م: ص١٢٧.

(١٩) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق/ محمد زغلول سلّام، منشأة المعارف – الإسكندرية، ط٣، ١٩٨٤م: ص٤٨.

(٢٠) راجع/ ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق/أحمد محمد شاكر، دار الحديث – القاهرة، ٢٠٠٦م: ٧٥/١ – ٧٦.

(٢١) نفسه: ٧٧/١.

(٢٢) راجع/ علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري .. دراسة في أصولها وتطورها: ص١٥٨ – ١٨٠.

(٢٣) عسكر بن فراس النُّمَيْرِيّ، شاعرٌ أديبٌ، من بني الحِدْرِجَان بن عامر بن نمير، كان راوية للشعر، عاش في القرن الثالث الهجري، وعُرِف بصاحبته (حُمْدَى)، وكان قومه يعادون بني الضِّباب، ودارت بينهما حروب ووقائع، فأسره موسى الضِّبابيّ في إحدى هذه الوقائع.

(٢٤) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات، ترتيب/ حمد الجاسر، ١٩٩٢م: ص٧٣٧.

(٢٥) عبد الله بن هبة المرداسي السلمي، شاعرٌ أديبٌ، من بني هُبَيْرَةَ بن مِرْدَاس، عاش في القرن الثالث الهجري، شهد الصلح الذي عُقِدَ بين بني سليم وبني هلال، ونظم شعرًا فيه، اتَّصل بأبي قَبِيْصَةَ جُبَيْر بن الصَّقِيل الشَّدَّادِي، كما اتَّصل بوالي مكة أبي المغيرة محمد بن عيسى المخزومي، ومدحهما.

(٢٦) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧٢٢.

(٢٧) عَسْكَر بن عُقْبَة اليحياني المِرْدَاسِيّ، شاعرٌ أديبٌ، من بني مرداس سليم، عاش في القرن الثالث الهجري، واتصل بالأمير يحيى بن مصعب وَالِي الجَارِ، ومدحه.

(٢٨) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧٣٤.

(٢٩) وَهْب بن عبد الله العُصَمِيّ القِرْدِيّ الهُذَلِيّ، شاعرٌ أديبٌ، وكان راوية للشعر، عاش في القرن الثالث الهجري، وروى بعض أشعار أبي صخر الهذلي، والمُنْتَصر الشُّراحِيلي الهلالي.

(٣٠) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٩١٧.

(٣١) أبو مُصْلح البَهْزِيُّ السلمي، شاعرٌ أديبٌ، ينتسب إلى بهز بن امرئ القيس من بني سليم، عاش في القرن الثالث الهجري، اتصل ببعض أدباء عصره ودارت بينهم مراسلات شعرية، ومنهم الشاعر يوسف بن عبد الرحمن الخُلَلي.

(٣٢) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٨٥٠.

(٣٣) يُوسُفَ بن عَبْدِ الرَّحمن الخُلَلي الخزاعي، شاعرٌ أديب، عاش في القرن الثالث الهجري، واتَّصل ببعض أدباء عصره، وكانت بينهم مراسلات ومكاتبات شعرية، وكان ممَّن اتَّصل بهم أبو مُصْلح البَهْزِيُّ الشَّاعر، وشهد حروبًا بين قومه خزاعة وبني تميم، ونظم فيها شعرًا.

(٣٤) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٩٢٦.

(٣٥) جُمْل بنت أبي هلال الأسود بن شفيق بن شجاع الضِّبَابِيَّة العامريَّة، شاعرةٌ أديبةٌ بليغةٌ، عاشت في القرن الثاني الهجري، وأدركت دولة بني العباس، ولها شعر في وصف المعارك التي دارت بين قومها وأعدائهم.

(٣٦) أحمد ابن أبي طاهر، كتاب بلاغات النساء وطرائف كلامهن وملح نوادرهن وأخبار ذوات الرأي منهن وأشعارهن في الجاهلية والإسلام، مطبعة مدرسة والدة عباس الأول، ١٩٠٨م: ص١٧٥.

(٣٧) سَرِيّ بن عَبْد رَب الجُشَمي، شاعرٌ أديبٌ من أهل جدة، عاش في القرن الثالث الهجري، وكان راوية للشعر.

(٣٨) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٦٥٠.

(٣٩) جابر الغاضري، شاعرٌ أديبٌ، عاش في القرن الثالث الهجري.

(٤٠) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٥٥٧.

(٤١) بَزِيع بن عَلِيّ المُعاوِيّ الرَّدَّاديّ العُقَيْلِيّ العامريّ، شاعرٌ أديبٌ، عاش في القرن الثالث الهجري، وكان يُكنَّى بـ (أبي أمّ شَوْق).

(٤٢) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٥٣٥.

(٤٣) مكرم بن قُرَّةُ بن عياض اللُّبَيْدِيُّ السُّلَمِيُّ، شاعرٌ أديبٌ، من بيت شعر وأدب، من أهل البادية، عاش حياته في القرن الثاني الهجري، وربَّما أدرك القرن الثالث.

(٤٤) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٨٦٦.

(٤٥) عبد الله بن عمرو بن أبي صبْح المُزَني، شاعرٌ أديبٌ، عاش في القرنين الثاني والثالث الهجريين، اتصل بمصعب بن عبد الله بن مصعب بن ثابت بن عبد الله بن الزبير بن العوام، وابنه عبد الله بن مصعب، ومدحهما بشعر كثير، وكانت بينه والشاعر أبي مدرك حاتم بن مدرك الحبشي السلمي مناقضات شعرية.

(٤٦) ابن أبي صبح المزني، أشعاره، جمع وتحقيق/ عبد العزيز الرفاعي، العرب .. مجلة شهرية تُعنى بتراث العرب الفكري – الرياض، ج٩، ١٠، س٢٤، (أكتوبر – نوفمبر ١٩٨٩م): ص٥٩٢.

(٤٧) الهجري، التعليقات والنوادر: ص٧٢٠.

(٤٨) راجع/ أحمد كمال زكي، الأساطير .. دراسة حضارية مقارنة، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠م : ص٧٢ – ٧٣.

(٤٩) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧١٨.

(٥٠) أبو الغَطَمَّشِ المُعْرِضِيُّ، شاعرٌ أديبٌ، من بني معاوية بن حَزْن بن عُبادة بن عُقَيْل، كان راوية للشعر؛ فقد روى عن ذي الرمة، وحسين بن جابر، والمريحي، وغيرهم، وعاش في القرن الثالث الهجري.

(٥١) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧٧٩.

(٥٢) الخزيمي القُرّي، شاعرٌ أديبٌ، ينتسب إلى بني قُرَّة، وهم حي من عبد قيس، عاش في القرن الثالث الهجري.

(٥٣) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٦١٨.

(٥٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء: ٧٦/١.

(٥٥) المختار الخويلدي العوفي، شاعرٌ أديبٌ، يرجع نسبه إلى طائفة من بني عُقَيْل يعرفون بـ (العوفية)، عاش في القرن الثالث الهجري، وكان راوية للشعر؛ فقد روى عن بعض معاصريه، ودارت بينه والشاعر العبادي مطارحات شعرية.

(٥٦) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٨٣٢.

(٥٧) كاهل المعاوي، شاعرٌ أديبٌ، عاش في القرن الثاني الهجري، ويرجع نسبه إلى بني الحارث بن معاوية بن عامر بن ربيعة بن صعصعة، اشتهر بحبِّ (سلمى) ابنة عمّه، وعُرِفَ بها.

(٥٨) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧٩٦.

(٥٩) نفسه: ص٧٩٨.

(٦٠) راجع/ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ١٩٨١م: ص١٥٢.

(٦١) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٩٥٧.

(٦٢) راجع/ علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري .. دراسة في أصولها وتطورها: ص١٥٠.

(٦٣) الأحزم الهلالي، شاعرٌ أديبٌ، عاش في القرن الثالث الهجري، روى عنه الهجري بيتًا يتيمًا في وصف الفرس.

(٦٤) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٥١٣.

(٦٥) محمد بن الحصين الفتياني البجلي، شاعرٌ أديبٌ، كان راوية للشعر، ينسب إلى فتيان بن ثعلبة من قبيلة بجيلة، عاش في القرن الثالث الهجري.

(٦٦) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٥٢٩.

(٦٧) نفسه: ص٨٣٢.

(٦٨) أَبُو عَبْس، أحمد بن يَرْبُوع الحَنَشِي الكِلَابِي، شاعرٌ أديبٌ، عاش في القرن الثالث الهجري، واتَّصل بوالي اليمامة والبحرين إسحاق بن أبي حميضة، ومدحه.

(٦٩) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٥١٦.

(٧٠) مكرمة بنت الكحيل الفراسية، شاعرة أديبة بدوية، كانت راويةً للشعر، عاشت في القرن الثالث الهجري، وكانت تنتسب إلى فراس بني عبد الله بن سلمة بن قُشَيْر.

(٧١) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٨٦٧.

(٧٢) نهار بن سنان الضَّبَابِي، المعروف بـ (نهار الشهاق)، شاعرٌ أديب، من بيت شعر وأدب، عاش في القرن الثالث الهجري، وكان ينتسب إلى بني الضَّباب من بني عامر بن صعصعة، وأُمُّه جحيفة الضبابية الشاعرة.

(٧٣) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٩٠٨.

(٧٤) راجع/ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق/محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع – القاهرة، ٢٠٠٦م: ١٩٨/١.

(٧٥) محمد مصطفى أبو شوارب، اللوحة المؤسسة .. قراءة في الصورة الفنية عند الشعراء الأقدمين: ص٥٠ – ٥٢.

(٧٦) شاعرة أديبة، بدوية، عاشت في القرنين الثاني والثالث الهجريين، وكانت تنتمي إلى بيت شعر وأدب، وكانت تنتسب إلى بني الضَّباب من بني عامر بن صعصعة، وكانت بينها وبين ابن الدُّهَيِّ الفَزَارِيّ مهاجاة شعرية، وابنها نهار الشهاق الشاعر.

(٧٧) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٥٦٦.

(٧٨) بَزِيْعُ بن جَبْهَانَ الضَّبَابِيّ الكِلَابِيّ، شاعرٌ أديبٌ، عاش في القرن الثالث الهجري، كان يسكن بمنطقة (القرعاء) الواقعة شمال غرب القصيم.

(٧٩) نفسه: ص٥٣١.

(٨٠) نفسه: ص٥٣٥.

(٨١) نفسه: ص٩٠٨.

(٨٢) نفسه: ص٨٣٢.

(٨٣) نفسه: ص٧٣٧.

(٨٤) سعد بن عياض العاتِرِيّ الصاهلي، شاعرٌ أديبٌ، ينتسب إلى عاترة بن جابر الهذلي، عاش في القرن الثالث الهجري.

(٨٥) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٦٥٢.

(٨٦) نفسه: ص٧٣٦.

(٨٧) مالك بن خَنْبَش بن اللُّدَيد الخُمَيْرِي النُّمَيْرِي، شاعرٌ أديبٌ، عاش في القرن الثالث الهجري، وكان راوية للشعر.

(٨٨) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٨٢١.

(٨٩) نفسه: ص٦٥٠. البيتان هكذا بالمصدر، والبيت الثاني به خلل إيقاعي.

(٩٠) نفسه: ص٨٣٢.

(٩١) عمارة بن راشد الخُثَمِي الهذلي، شاعرٌ أديبٌ، يرجع نسبه إلى إلى خيثم بن عمرو بن الحارث التميمي الهذلي، عاش في القرنين الثاني والثالث الهجريين، واتصل بخالد بن يزيد الشيباني، ومدحه.

(٩٢) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧٥١.

(٩٣) أبو عمرو الزُّهَيْرِيُّ النَّهْدِيُّ، شاعرٌ أديبٌ، يرجع نسبه إلى بني نَهْد، عاش في القرن الثالث الهجري، وكان راويةً للشعر؛ فقد روى عن صاعد الفتياني، والفضيل بن صبح العتكي، وجميل بثينة، وحبش الأزرقي، وزيد الخيل، وغيرهم.

(٩٤) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٦٤١.

(٩٥) نوال بنت محمد بن حمد الصيخان، صورة المرأة المرفهة في الشعر العربي القديم .. قراءة نقدية في المضامين والصورة، مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة، مج ٨٢، ج٢، ٢٠٢٢م: ص١٥٦ – ١٧٢.

(٩٦) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧٢٢.

(٩٧) أحمد ابن أبي طاهر، كتاب بلاغات النساء وطرائف كلامهن وملح نوادرهن وأخبار ذوات الرأي منهن وأشعارهن في الجاهلية والإسلام: ص١٧٥.

(٩٨) الحُسَين بن جابر المُرَيْحِيُّ القُشَيريُّ، شاعرٌ أديبٌ، عاش في القرن الثالث الهجري، اتَّصل بالمختار بن وهب العبيدي القشيري، ومدحه.

(٩٩) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٦٠٠.

(١٠٠) نفسه: ص٥٣٣.

(١٠١) نفسه: ص٦٠٠.

(١٠٢) نفسه: ص٩٢٦.

(١٠٣) نفسه: ص٥٣٣.

(١٠٤) نفسه: ص٨٥١.

(١٠٥) أحمد ابن أبي طاهر، كتاب بلاغات النساء وطرائف كلامهن وملح نوادرهن وأخبار ذوات الرأي منهن وأشعارهن في الجاهلية والإسلام: ص١٧٥.

(١٠٦) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٨٥٠.

(١٠٧)أَبُو صالح السَّمَّالِيُّ السُّلَمِيُّ، شاعرٌ أديبٌ، عاش في القرن الثالث الهجري.

(١٠٨) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٦٧٧. ومكان النقاط سقط بالمصدر.

(١٠٩) أحمد ابن أبي طاهر، كتاب بلاغات النساء وطرائف كلامهن وملح نوادرهن وأخبار ذوات الرأي منهن وأشعارهن في الجاهلية والإسلام: ص١٧٥.

(١١٠) الفزاري، شاعرٌ أديبٌ، عاش حياته في القرنين الثاني والثالث الهجري، وكان راويةً للشعر.

(١١١) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧٨٦.

(١١٢) نفسه: ص٥٩٩ – ٦٠٠.

(١١٣) نفسه: ص٧٥٧.

(١١٤) نفسه: ص٧١٥.

(١١٥) نفسه: ص٥٣٣.

(١١٦) نفسه: ص٨٥٠.

(١١٧) نفسه: ص٦٧٧.

(١١٨) سورة العاديات: ١ – ٥.

(١١٩) سورة الأنفال: ٦٠.

(١٢٠) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٦٠٠.

(١٢١) يوم كان لبني الضَّباب على بني فزارة.

(١٢٢) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٥٣٣. ومكان النقاط سقط بالمصدر.

(١٢٣) نفسه: ص٧١٥ – ٧١٦.

(١٢٤) راجع/ قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق/ كمال مصطفى، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٣، ١٩٧٩م: ص٦٥ – ٦٦.

(١٢٥) ابن أبي صبح المزني، أشعاره: ص٥٨٥.

(١٢٦) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧١٦.

(١٢٧) نفسه: ص٩٠٩.

(١٢٨) نفسه: ص٧١٥.

(١٢٩) المرزباني، معجم الشعراء، تحقيق/ فاروق اسليم، دار صادر – بيروت، ٢٠٠٥م: ص١٠٨.

(١٣٠) أبو الرَّمِيح، حَبيبُ(وقيل: جَنْدَب، وقيل: حسين) بن شَوْذَب الأسدي، شاعرٌ أديب، عاش في القرن الثاني الهجري، وادرك الدولة العباسية، كان راويةً للشعر، اتصل ببعض الأمراء العباسيين، وله فيهم مدائح، وعلى رأسهم: الأمير أبو القاسم جعفر بن سليمان بن علي العباسي، والسري بن عبد الله، والحكم بن عبد المطلب المَخْزُومِي.

(١٣١) الذهبي، سير أعلام النبلاء، دار الحديث – القاهرة، ٢٠٠٦م: ٢٣٩/٨.

(١٣٢) Roman Jackobson, Essai de linguistique Geinerale, Trad, de l`anglais Nicolas Ruwet, Paris 1963: P 61 – 67.

(١٣٣) راجع/ العسكري، كتاب الصناعتين .. الكتابة والشعر، تحقيق/ علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت، ٢٠٠٦م: ص٢١٤.

(١٣٤) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٥٣١.

(١٣٥) نَادِبَة السعديَّة، ، شاعرةٌ أديبةٌ من بني سعد بن زيد، عاشت في القرن الثالث الهجري.

(١٣٦) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٦٥٣.

(١٣٧) أبو مهدي السعدي، شاعر اديب، من أهل القرن الثالث الهجري، ينتسب إلى بني سعد بن بكر من هوازن.

(١٣٨) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٦٥٢.

(١٣٩) عُقَيْلُ (وقيل: عبيد) بن العَرَنْدَسِ الكِلابي، شاعرٌ أديبٌ، عاش في القرن الثاني الهجري، يرجع نسبُه إلى بني عمرو من بني كلاب.

(١٤٠) المرزباني، معجم الشعراء: ص٢٠٥.

(١٤١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ص١٩١.

(١٤٢) راجع/ عثمان موافي، الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم .. تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، ٢٠١١م: ص١٦٣ – ١٦٨. ومحمد مصطفى أبو شوارب، إشكالية الحداثة .. قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٧م: ص١٢٨ – ١٢٩.

(١٤٣) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٥٣١.

(١٤٤) نجيب محمد البهبيتي، تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري، مطبعة دار الكتب المصرية – القاهرة، ١٩٥٠م: ص٣٦٠.

(١٤٥) بشار بن برد، ديوانه، تحقيق/ محمد الطاهر ابن عاشور، راجعه/ محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة، ١٩٦٦م: ٤/٥٥.

(١٤٦) راجع/ عثمان موافي، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، ٢٠٠٥م: ص١٤٤ – ١٤٥. ومحمد مصطفى أبو شوارب، شعرية التفاوت .. مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٥م: ص٩٥ – ٩٦.

(١٤٧) ابن طباطبا، عيار الشعر: ص٤٨، ٤٩.

(١٤٨) راجع/ خليل أبو ذياب، الصورة الاستدارية في الشعر العربي، دار عمار للنشر والتوزيع – عمّان، ١٩٩٩م: ص٩ – ٤٩.

(١٤٩) راجع/ ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق/ حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي – الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٦٣م: ص٣٧٢ – ٣٧٤. ويحيى بن معطي، البديع في علم البديع، تحقيق/ محمد مصطفى أبو شوارب، مركز البابطين لتحقيق المخطوطات الشعرية – الكويت، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع – الإسكندرية، ط٤، ٢٠١٥م: ص٢٢٩ – ٢٣٠.

(١٥٠) ابن أبي الإصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: ص٣٧٣.

(١٥١) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٦٥١.

(١٥٢) جبر بن عقبة بن مرداس بن مطهر الأزرقي، شاعرٌ أديبٌ، عاش في القرن الثالث الهجري، وكان راويةً للشعر.

(١٥٣) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٥٦١.

(١٥٤) نفسه: ص٦٠٠ – ٦٠١.

(١٥٥) نفسه: ص٦٥٠.

(١٥٦) رملة بنت لاحق بن الضريس الشمخي الفزاري، شاعرةٌ أديبةٌ، من بيت شعر وأدب، عاشت في القرن الثالث الهجري.

(١٥٧) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٦٣٤.

(١٥٨) أحمد ابن أبي طاهر، كتاب بلاغات النساء وطرائف كلامهن وملح نوادرهن وأخبار ذوات الرأي منهن وأشعارهن في الجاهلية والإسلام: ص١٧٥.

(١٥٩) راجع/ ابن منظور، لسان العرب، تحقيق/عبد الله علي الكبير – محمد أحمد حسب الله – هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف – القاهرة، ط٥، د.ت: مادة (ش ف ر).

(١٦٠) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٥٣٥.

(١٦١) الهَزْمي، شاعرٌ أديبٌ من شعراء القرن الثالث الهجري، كان راويةً للشعر.

(١٦٢) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٩١٨.

(١٦٣) نفسه: ص٥٣٣.

(١٦٤) راجع/ نورمان فريدمان، الصورة الفنية: ص٣٥.

(١٦٥) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧٩٦.

(١٦٦) ابن أبي صبح المزني، أشعاره: ص٥٩٩.

(١٦٧) أبو المسلم، عمرو بن مسلم الرِّياحيُّ، السُّلَميُّ، المعروف بـ (الحُوَيْرِثيِّ)، شاعرٌ أديبٌ، عاش في القرن الثاني الهجري، وعاصر الخليفة أبا جعفر المنصور العباسي، وابنه الخليفة المهدي.

(١٦٨) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧٦٨.

(١٦٩) راجع/ نورمان فريدمان، الصورة الفنية: ص٤٧.

(١٧٠) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧١٦.

(١٧١) طرفة بن العبد، ديوانه .. شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق/ دُريَّة الخطيب – لطفي الصقَّال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م: ص٢٣.

(١٧٢) عنترة بن شداد، ديوانه، تحقيق/ محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي – بيروت، ١٩٧٠م: ص٢٦٨.

(١٧٣) بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوانه، تحقيق/ مجيد طراد، دار الكتاب العربي – بيروت، ١٩٩٤م: ص١٤٠ – ١٤١.

(١٧٤) نفسه: ص٧٦ – ٧٧.

(١٧٥) زهير بن أبي سلمى، شرح شعره، صنعة/ أبي العباس ثعلب، تحقيق/ فخر الدين قباوة، مكتبة هارون الرشيد للتوزيع – دمشق، ط٣، ٢٠٠٨م: ص١٦.

(١٧٦) لبيد بن ربيعة، ديوانه .. شرح الطوسي، تحقيق/ حنَّا نصر الحتِّي، دار الكتاب العربي – بيروت، ١٩٩٣م: ص٢٠٣ – ٢٠٤.

(١٧٧) عبيد الله بن قيس الرقيات، ديوانه، تحقيق/ محمد يوسف نجم، دار صادر – بيروت، د.ت: ص٥٥.

(١٧٨) الراعي النميري، ديوانه، تحقيق/ محمد نبيل طريفي، دار صادر – بيروت، ط٣، ٢٠١٢م: ص١٩٩.

(١٧٩) جرير، ديوانه .. بشرح محمد بن حبيب، تحقيق/ نعمان محمد أمين طه، دار المعارف – القاهرة، ط٤، ٢٠٠٦م: ٦٦١/٢.

(١٨٠) ابن ميَّادة، شعره، تحقيق/ حنَّا جميل حداد، مطبوعات مجمع اللغة العربية – دمشق، ١٩٨٢م: ص٢٥١.

(١٨١) بشار بن برد، ديوانه: ٧٠/٣ – ٧١.

(١٨٢) السيد الحميري، ديوانه، تحقيق/ ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ١٩٩٩م: ص١٨٦.

(١٨٣) راجع في (وصف بقايا الديار)/ عزة حسن، شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث الهجري .. دراسة تحليلية، دمشق، ١٩٦٨م: ص٣٩ – ٤٩.

(١٨٤) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧١٣.

(١٨٥) امرؤ القيس، ديوانه، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف – القاهرة، ط٤، ١٩٨٤م: ص٨٩.

(١٨٦) حاتم الطائي، ديوان شعره وأخباره .. صنعة يحيى بن مدرك الطائي، رواية هشام بن محمد الكلبي، تحقيق/ عادل سليمان جمال، مطبعة المدني – القاهرة، د.ت: ص٢٣٣.

(١٨٧) عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح ديوانه، تحقيق/ محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى – القاهرة، ١٩٥٢م: ص١٩٧.

(١٨٨) كُثيِّر عزة، ديوانه، تحقيق/ إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت، ١٩٧١م: ص٢٦٩.

(١٨٩) رؤبة بن العجَّاج، شرح ديوانه .. لعالم لغوي قديم، تحقيق/ عبد الصمد محروس، ومصطفى حجازي، مجمع اللغة العربية – القاهرة، ٢٠٠٨م: ٣٥٢/٣.

(١٩٠) إبراهيم ابن هرمة، ديوانه، تحقيق/ محمد جبَّار المعيبد، مكتبة الأندلس – بغداد، ١٩٦٩م: ص١٧٤.

(١٩١) راجع/ ابن منظور، لسان العرب: مادة (ن أ ي)

(١٩٢) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٩٠٧.

(١٩٣) نفسه: ص٩٠٨.

(١٩٤) زهير بن أبي سلمى، شرح شعره: ص٥٨.

(١٩٥) عنترة بن شداد، ديوانه: ص١٩٩ – ٢٠١.

(١٩٦) بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوانه: ص١٠٩ – ١١٠.

(١٩٧) علقمة الفحل، شرح ديوانه، تحقيق/ السيد أحمد صقر، تقديم/ زكي مبارك، المطبعة المحمودية – القاهرة، ١٩٣٥م: ص٦٢.

(١٩٨) لبيد بن ربيعة، ديوانه: ص٢٧٣.

(١٩٩) الراعي النميري، ديوانه: ص٨٤ – ٨٥.

(٢٠٠) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧٢٣.

(٢٠١) نفسه: ص٨٥٠.

(٢٠٢) نفسه: ص٧٣٧.

(٢٠٣) امرؤ القيس، ديوانه: ص١٩.

(٢٠٤) عبيد بن الأبرص، ديوانه، تحقيق/ أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي – بيروت، ١٩٩٤م: ص٥٤.

(٢٠٥) عنترة بن شداد، ديوانه: ص٣٠٤.

(٢٠٦) النابغة الجعدي، ديوانه، تحقيق/ واضح الصمد، دار صادر – بيروت، ١٩٩٨م: ص٤٣.

(٢٠٧) ابن المبارك، منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق/ محمد نبيل طريفي، دار صادر – بيروت، ١٩٩٩م : ٣٨٥/٨.

(٢٠٨) جرير، ديوانه: ٣٣٥/١.

(٢٠٩) ليلى الأخيلية، ديوانها، تحقيق/ واضح الصمد، دار صادر – بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م: ص٢٥.

(٢١٠) راجع/ المرزباني، الموشح .. مآخذ العلماء على الشعراء في عدَّة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق/ علي محمد البجاوي، نهضة مصر – القاهرة، د.ت: ص٣٢، ٣٥، ١١٥.

(٢١١) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٨٦٦ – ٨٦٧.

(٢١٢) نافع بن أصْغَر (وقِيل: أشعر) بن معاوية بني الحارث، شاعرٌ أديبٌ، ينتسب إلى بني كعب بن مَذْحِج، عاش في القرن الثاني الهجري، وربما أدرك القرن الثالث.

(٢١٣) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٨٦٦.

(٢١٤) الأعشى، ديوانه، تحقيق/ محمد محمد حسين، مكتبة الآداب – القاهرة، د.ت: ص٥٥.

(٢١٥) بشر بن أبي خازم الأسدي، ديوانه: ص٥٩.

(٢١٦) العرجي، ديوانه .. رواية أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق/ خضر الطائي، ورشيد العبيدي، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر المحدودة – بغداد، ١٩٥٦م: ص٧٦.

(٢١٧) جميل بن معمر، ديوانه، تحقيق/ بطرس البستاني، دار صادر – بيروت، د.ت: ص٩٢.

(٢١٨) عمر بن أبي ربيعة المخزومي، شرح ديوانه: ص١٦٨.

(٢١٩) راجع/ شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول)، دار المعارف – القاهرة، ط١٦، ٢٠٠٤م: ص٥٦ – ٥٩.

(٢٢٠) أبو تمام، المستوفى من شعر أبي تمام (ديوان حبيب بن أوس الطائي)، تحقيق/ محمد مصطفى أبو شوارب، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين – الكويت، ٢٠١٤م: ٢٥٨/٤.

(٢٢١) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٥٣٥.

(٢٢٢) نفسه: ص٧٣٩.

(٢٢٣) عجز البيت مضطرب، وأقترح لصوابه: (لَهَا سَقْطَةٌ سَالَتْ عَلَيْهَا بِحَارُهَا).

(٢٢٤) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٨٨٦.

(٢٢٥) طرفة بن العبد، ديوانه: ص٦٢.

(٢٢٦) مزاحم العقيلي، شعره، تحقيق/ نوري حمودي القيسي، وحاتم صالح الضامن، د.ت: ص١٠٦.

(٢٢٧) عروة بن أذينة، شعره، تحقيق/ يحيى الجبوري، دار القلم – الكويت، ط٢، ١٩٨١م: ص٢٣١.

(٢٢٨) راجع/ أحمد كمال زكي، الأساطير .. دراسة حضارية مقارنة: ص٧٣.

(٢٢٩) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٨٣٢.

(٢٣٠) نفسه: ص٥٦٨.

(٢٣١) زهير بن أبي سلمى، شرح شعره: ص٥٦ – ٥٧.

(٢٣٢) بشار بن برد، ديوانه: ١٥٤/٤.

(٢٣٣) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧٩٦.

(٢٣٤) نفسه: ص٨٨٦.

(٢٣٥) الآمدي، المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، تحقيق/ ف. كرنكو، دار الجيل – بيروت، ١٩٩١م: ص١٦٢. وعادل الفريجات، الشعراء الجاهليون الأوائل، دار المشرق – بيروت، ١٩٩٤م: ص٣٧٦.

(٢٣٦) عبيد بن الأبرص، ديوانه: ص٥٨.

(٢٣٧) ذو الرمة، ديوانه .. شرح الخطيب التبريزي، تحقيق/ مجيد طراد، دار الكتاب العربي – بيروت، ط٢، ١٩٩٦م: ص٥٤٨.

(٢٣٨) الهجري، التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات: ص٧٢١.

(٢٣٩) النابغة الذبياني، ديوانه، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م: ص٩٥ – ٩٦.

(٢٤٠) ربيعة بن مقروم الضبي، ديوانه، تحقيق/ تماضر عبد القادر فياض حرفوش، دار صادر – بيروت، ١٩٩٩م: ص٤٢ – ٤٣.

(٢٤١) العرجي، ديوانه: ص٤٩.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت ٣٧٠ هـ)

١ – المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، تحقيق/ ف. كرنكو، دار الجيل – بيروت، ١٩٩١م.

إبراهيم عبد الرحمن محمد (الدكتور)

٢ – الشعر الجاهلي .. قضاياه الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) – القاهرة، ٢٠٠٠م.

إبراهيم ابن هرمة، أبو إسحاق، إبراهيم بن علي بن سلمة (ت 176 هـ)

٣ – ديوانه، تحقيق/ محمد جبَّار المعيبد، مكتبة الأندلس – بغداد، ١٩٦٩م.

أحمد ابن أبي طاهر، أبو الفضل (ت ٢٨٠ هـ)

٤ – كتاب بلاغات النساء وطرائف كلامهن وملح نوادرهن وأخبار ذوات الرأي منهن وأشعارهن في الجاهلية والإسلام، مطبعة مدرسة والدة عباس الأول، ١٩٠٨م.

أحمد كمال زكي (الدكتور)

٥ – الأساطير .. دراسة حضارية مقارنة، الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة، ط٢، ٢٠٠٠م.

ابن أبي الإصبع، زأبو محمد، زكي الدين عبد العظيم بن عبد الواحد المصري (ت ٦٥٤ هـ)

٦ – تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق/ حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية – لجنة إحياء التراث الإسلامي – الجمهورية العربية المتحدة، ١٩٦٣م.

الأعشى، ميمون بن قيس البكري (ت نحو ٣ هـ)

٧ – ديوانه، تحقيق/ محمد محمد حسين، مكتبة الآداب – القاهرة، د.ت.

امرؤ القيس، حندج بن حجر بن الحارث الكندي (ت نحو ٨٠ ق. هـ)

٨ – ديوانه، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف – القاهرة، ط٤، ١٩٨٤م.

بشار بن برد (ت ١٦٧ هـ)

٩ – ديوانه، تحقيق/ محمد الطاهر ابن عاشور، راجعه/ محمد شوقي أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة، ١٩٦٦م.

بشر بن أبي خازم، الأسدي (ت نحو ٢٢ ق.هـ)

١٠ – ديوانه، تحقيق/ مجيد طراد، دار الكتاب العربي – بيروت، ١٩٩٤م.

بشرى موسى صالح (الدكتور)

١١ – الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ١٩٩٤م.

أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١ هـ)

١٢ – المستوفى من شعر أبي تمام (ديوان حبيب بن أوس الطائي)، تحقيق/ محمد مصطفى أبو شوارب، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين – الكويت، ٢٠١٤م.

جابر عصفور (الدكتور)

١٣ – الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي – بيروت، ١٩٩٢م.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ)

١٤ الحيوان، تحقيق/ عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ٢٠٠٤م.

الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت ٤٧١ هـ)

١٥– دلائل الإعجاز، تحقيق/ محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ٢٠٠٠م.

جرير بن عطية، الخطفي (ت ١١٤ هـ)

١٦ – ديوانه .. بشرح محمد بن حبيب، تحقيق/ نعمان محمد أمين طه، دار المعارف – القاهرة، ط٤، ٢٠٠٦م.

جميل بن معمر، العذري القضاعي (ت ٨٢ هـ)

١٧ – ديوانه، تحقيق/ بطرس البستاني، دار صادر – بيروت، د.ت.

حاتم الطائي، بن عبد الله بن سعد (ت نحو ٤٦ ق.هـ)

١٨ – ديوان شعره وأخباره .. صنعة يحيى بن مدرك الطائي، رواية هشام بن محمد الكلبي، تحقيق/ عادل سليمان جمال، مطبعة المدني – القاهرة، د.ت.

خليل أبو ذياب (الدكتور)

١٩ – الصورة الاستدارية في الشعر العربي، دار عمار للنشر والتوزيع – عمَّان، ١٩٩٩م.

ذو الرمة، غيلان بن عقبة (ت نحو ١١٧ هـ)

٢٠ – ديوانه .. شرح الخطيب التبريزي، تحقيق/ مجيد طراد، دار الكتاب العربي – بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.

الذهبي، أبو عبد الله شمس الدين محمد بن أحمد (ت ٧٤٨ هـ)

٢١– سير أعلام النبلاء، دار الحديث – القاهرة، ٢٠٠٦م.

الراعي النميري، عُبيد بن حُصين (ت نحو ٩٠ هـ)

٢٢ – ديوانه، تحقيق/ محمد نبيل طريفي، دار صادر – بيروت، ط٣، ٢٠١٢م.

رؤبة بن العجاج (ت نحو ١٤٥ هـ)

٢٣ – شرح ديوانه .. لعالم لغوي قديم، تحقيق/ عبد الصمد محروس، ومصطفى حجازي، مجمع اللغة العربية – القاهرة، ٢٠٠٨م.

ربيعة بن مقروم الضبي (ت ١٦ هـ)

٢٤ – ديوانه، تحقيق/ تماضر عبد القادر فياض حرفوش، دار صادر – بيروت، ١٩٩٩م.

ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (ت ٤٥٦ هـ)

٢٥- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق/ محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع – القاهرة، ٢٠٠٦م.

زهير بن أبي سلمى، زهير بن ربيعة بن رباح المزني (ت نحو ١٣ ق.هـ)

٢٦ – زهير بن أبي سلمى، شرح شعره، صنعة/ أبي العباس ثعلب، تحقيق/ فخر الدين قباوة، مكتبة هارون الرشيد للتوزيع – دمشق، ط٣، ٢٠٠٨م.

س. داي. لويس

٢٧ – طبيعة الصورة الشعرية، ضمن (اللغة الفنية)، تعريب وتقديم/ محمد حسن عبد الله، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨٥م.

السيد الحميري، إسماعيل بن محمد بن يزيد (ت ١٧٣ هـ)

٢٨ – ديوانه، تحقيق/ ضياء حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ١٩٩٩م.

شوقي ضيف (الدكتور)

٢٩ – تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول)، دار المعارف – القاهرة، ط١٦، ٢٠٠٤م.

٣٠ – التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف – القاهرة، ط١١، ٢٠٠٧م.

ابن أبي صبح المزني، عبد الله بن عمرو (ق ٢ هـ)

٣١ – أشعاره، جمع وتحقيق/ عبد العزيز الرفاعي، العرب .. مجلة شهرية تُعنى بتراث العرب الفكري – الرياض، ج٩، ١٠، س٢٤، (أكتوبر – نوفمبر ١٩٨٩م).

صلاح فضل (الدكتور)

٣٢ – نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق – القاهرة، ١٩٩٨م.

ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد (ت ٣٢٢ هـ)

٣٣- عيار الشعر، تحقيق/ محمد زغلول سلَّام، منشأة المعارف – الإسكندرية، ط٣، ١٩٨٤م.

طرفة بن العبد، البكري (ت نحو ٨٦ – ٩٠ ق.هـ)

٣٤ – ديوانه .. شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق/ دُريَّة الخطيب – لطفي الصقَّال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط٢، ٢٠٠٠م.

عادل الفريجات (الدكتور)

٣٥ – الشعراء الجاهليون الأوائل، دار المشرق – بيروت، ١٩٩٤م.

عبد القادر الرباعي (الدكتور)

٣٦ – الصورة الفنية في النقد الشعري .. دراسة في النظرية والتطبيق، ط٢، مكتبة الكناني – عمَّان، ١٩٩٥م.

عبيد بن الأبرص، الأسدي (ت نحو ٢٥ ق.هـ)

٣٧ – ديوانه، تحقيق/ أشرف أحمد عدرة، دار الكتاب العربي – بيروت، ١٩٩٤م.

عبيد الله بن قيس الرقيات (ت ٨٥ هـ)

٣٨ – ديوانه، تحقيق/ محمد يوسف نجم، دار صادر – بيروت، د.ت.

عثمان موافي (الدكتور)

٣٩ – الخصومة بين القدماء والمحدثين في النقد العربي القديم .. تاريخها وقضاياها، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، ٢٠١١م.

٤٠ – من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، ٢٠٠٥م.

العرجي، عبد الله بن عمر بن عمرو (ت ١٢٠ هـ)

٤١ – ديوانه .. رواية أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق/ خضر الطائي، ورشيد العبيدي، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر المحدودة – بغداد، ١٩٥٦م.

عروة بن أذينة (ت نحو ١٣٠ هـ)

٤٢ – شعره، تحقيق/ يحيى الجبوري، دار القلم – الكويت، ط٢، ١٩٨١م.

عز الدين إسماعيل (الدكتور)

٤٣ – الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي – القاهرة، ١٩٦٧م.

عزة حسن (الدكتور)

٤٤ – شعر الوقوف على الأطلال من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث الهجري .. دراسة تحليلية، دمشق، ١٩٦٨م.

العسكري، أبو هلال الحسين بن عبد الله بن سهل (ت ٣٩٥ هـ)

٤٥ – كتاب الصناعتين .. الكتابة والشعر، تحقيق/ علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية – بيروت، ٢٠٠٦م.

علقمة الفحل، علقمة بن عبدة (ت ٢٠ ق.هـ)

٤٦ – شرح ديوانه، تحقيق/ السيد أحمد صقر، تقديم/ زكي مبارك، المطبعة المحمودية – القاهرة، ١٩٣٥م.

علي البطل (الدكتور)

٤٧ – الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري .. دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

عمر بن أبي ربيعة، المخزومي (ت ٩٣ هـ)

٤٨ – شرح ديوانه، تحقيق/ محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى – القاهرة، ١٩٥٢م.

عنترة بن شداد، العبسي (ت نحو ٢٢ ق.هـ)

٤٩ – ديوانه، تحقيق/ محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي – بيروت، ١٩٧٠م.

ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ)

٥٠– الشعر والشعراء، تحقيق/ أحمد محمد شاكر، دار الحديث – القاهرة، ٢٠٠٦م.

قدامة بن جعفر، أبو الفرج (ت ٣٣٧ هـ)

٥١ نقد الشعر، تحقيق/ كمال مصطفى، مكتبة الخانجي – القاهرة، ط٣، ١٩٧٩.

كُثيِّر عزة، كُثيِّر بن عبد الرحمن الخزاعي (ت ١٠٥ هـ)

٥٢ – ديوانه، تحقيق/ إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت، ١٩٧١م.

كولردج

٥٣ – سيرة أدبية، نقلًا عن/ محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٨٨م.

لبيد بن ربيعة، العامري (ت ٤١ هـ)

٥٤ – ديوان لبيد بن ربيعة .. شرح الطوسي، تحقيق/ حنَّا نصر الحتِّي، دار الكتاب العربي – بيروت، ١٩٩٣م.

ليلى الأخيلية، ليلى بنت عبد الله بن الرحَّال (ت ٨٠ هـ)

٥٥ – ديوانها، تحقيق/ واضح الصمد، دار صادر – بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م.

ابن المبارك، محمد بن المبارك بن محمد بن ميمون، البغدادي (ت ٥٩٧ هـ)

٥٦ – منتهى الطلب من أشعار العرب، تحقيق/ محمد نبيل طريفي، دار صادر – بيروت، ١٩٩٩م.

محمد حسن عبد الله (الدكتور)

٥٧ – الصورة والبناء الشعري، دار المعارف – القاهرة، ١٩٨١م.

محمد زكي العشماوي (الدكتور)

٥٨ – قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري – الكويت، ٢٠٠٩م.

محمد مصطفى أبو شوارب (الدكتور)

٥٩ – إشكالية الحداثة .. قراءة في نقد القرن الرابع الهجري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٧م.

٦٠ – شعرية التفاوت .. مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٥م.

٦١ – اللوحة المؤسسة .. قراءة في الصورة الفنية عند الشعراء الأقدمين، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية، ٢٠١٧م.

محمد الهادي الطرابلسي

٦٢ – خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، ١٩٨١م.

محمد الولي (الدكتور)

٦٣ – الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ١٩٨٣م.

المرزباني، أبي عبيد الله محمد بن عمران (ت ٣٨٤ هـ)

٦٤ – معجم الشعراء، تحقيق/ فاروق اسليم، دار صادر – بيروت، ٢٠٠٥م.

٦٥ – الموشح .. مآخذ العلماء على الشعراء في عدَّة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق/ علي محمد البجاوي، نهضة مصر – القاهرة، د.ت.

مزاحم العقيلي، مزاحم بن الحارث (ت ١٢٠ هـ)

٦٦ – شعره، تحقيق/ نوري حمودي القيسي، وحاتم صالح الضامن، د.ت.

مصطفى ناصف (الدكتور)

٦٧ – الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.

ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم (ت ٧١١ هـ)

٦٨ – لسان العرب، تحقيق/عبد الله علي الكبير – محمد أحمد حسب الله – هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف – القاهرة، ط٥، د.ت.

ابن ميادة، الرماح بن أبرد بن ثوبان (ت ١٤٩ هـ)

٦٩ – شعره، تحقيق/ حنَّا جميل حداد، مطبوعات مجمع اللغة العربية – دمشق، ١٩٨٢م.

النابغة الجعدي، قيس بن عبد الله (ت ٥٠ هـ)

٧٠ – ديوانه، تحقيق/ واضح الصمد، دار صادر – بيروت، ١٩٩٨م.

النابغة الذبياني

٧١ – ديوانه، تحقيق/ محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف – القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م.

نوال بنت محمد بن حمد الصيخان

٧٢ – صورة المرأة المرفهة في الشعر العربي القديم .. قراءة نقدية في المضامين والصورة، مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة، مج ٨٢، ج٢، ٢٠٢٢م.

نورمان فريدمان

٧٣ – الصورة الفنية، تقديم وترجمة/ جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، العدد ١٦، ١٩٧٦م.

الهجري، أبو علي، هارون بن زكريا (ق ٤/٣ هـ)

٧٤ – التعليقات والنوادر .. دراسة ومختارات، ترتيب/ حمد الجاسر، ١٩٩٢م.

يحيى بن معطي (ت ٦٢٨ هـ)

٧٥ – البديع في علم البديع، تحقيق/ محمد مصطفى أبو شوارب، مركز البابطين لتحقيق المخطوطات الشعرية – الكويت، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع – الإسكندرية، ط٤، ٢٠١٥م.

يوسف حسن نوفل (الدكتور)

٧٦ – الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف – القاهرة، ١٩٩٥م.

يوسف خليف (الدكتور)

٧٧ – في الشعر الأموي .. دراسة في البيئات، دار غريب – القاهرة، ١٩٩١م.

– **Roman Jackobson**

٧٨ - Essai de linguistique Geinerale, Trad, de l`anglais Nicolas Ruwet, Paris 1963.