الصورة الشعرية في ديوان الأفوه الأودي

- دراسة أسلوبية -

إعداد

د/ نوره بنت هذال بن شبيب الثبيتي

معيد ، كلية العلوم والدراسات الإنسانية بشقراء ،

جامعة شقراء ، المملكة العربية السعودية

الصورة الشعرية في ديوان الأفوه الأودي – دراسة أسلوبية –

نوره بنت هذال بن شبيب الثبيتي
قسم البلاغة والنقد، كلية العلوم والدراسات الإنسانية بشقراء ، جامعة شقراء، المملكة العربية السعودية
البريد الإلكتروني: n_althubaiti@su.edu.sa

الملخص:
تتطرق هذه الدراسة للصورة الشعرية في شعر الأفوه الأودي، وتقف على أبرز مفرداتها وعناصرها وملامحها الأسلوبية. تشكلت هذه الصور من التشبيه والاستعارة والكناية. جاءت مفردة ومجتمعة كخيوط بلاغية جمالية ينسج من خلالها صوره ويغذي ببنيتها دلالاته ومضامينه، وبها يعيد التعبير عن حقائقه وواقعه من خلال مزجها بالخيال كما أنها وشاح وطيلسان لنصوصه. تبدو هذه الألوان البلاغية انعكاسًا لشعرية الأفوه ومقياسًا لفحولته، فيها تتجلى طاقاته الإبداعية وحالته النفسية، اعتمد الأفوه بشكل كبير على التشبيه التمثيلي في تشبيهاته كما اتكأ على الاستعارة المكنية في تشكيل استعاراته؛ معتمدًا على رحابة مجالها الخيالي وطاقتها التعبيرية، تعد الصور البصرية والذوقية أبرز أنماط الصورة في شعر الأفوه، رصد من خلالهما كل حركة وسكون في بيئته، فجاءت أوصافه دقيقة ممتعة رغم وعورة كلماتها و غرابة تراكيبها، تنوعت الصور الشعرية في ديوان الأفوه بين الصورة التشبيهية التي لعب فيها التشبيه التمثيلي دورا كبيرا في رسم الصورة.

كذلك، عبر الأفوه بالصور الاستعارية متكئا على الخيال في الاستعارة المكنية والتصريحية، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها ممزوجة بالخيال في بث الحركة في الجمادات، واستنطاق الصامت، ليتولى التشخيص والتجسيد تكوين صوره الكلية المفعمة بالحياة والحركة. أما الصورة الكنائية فقد ظهرت عند الأفوه بكثرة كأداة تلميح وإيحاء. بيد أن الجامع بين هذه الصور أن عنصرها مستمدة من بيئة الأفوه.

الكلمات المفتاحية: الصورة ، الشعرية، التشبيه، الاستعارة، الكناية، الأفوه الأودي.

Poetic Image in the Dywan of Al- Afwah Al- Audi- A stylistic study.

Norah Bent Hathal Ben Shabib Al-Thibiti
Department of Rhetoric and Criticism, Faculty of Sciences and Humanities, Blonde University, Saudi Arabia
Email: n_althubaiti@su.edu.sa

Abstract:
This study presents the poetic image in the poetry of Al-Afwah Al- Audi, and it focuses on its most prominent vocabulary, elements and stylistic features. These images have been formed from analogy, metaphor and metonymy.
It comes individually and together as an aesthetic rhetorical form through which it produces its images supporting its structure with its connotations and contents. Additionally, it re-expresses its facts and realities by merging them with imagination as well as a great sample of his texts.
These rhetorical colors seem to reflect the poetry of Al-Afwah and measure its effect, in which its creative energies and psychological state may be manifested.
Al- Afwah has relied heavily on the representative analogy in his analogies depending on implicit metaphor in shaping his metaphors.
He has relied on the generosity of its fictional field and its expressive energy. Visual and stylistic images are the most prominent patterns of image in the poetry of Al-Afwah.
He has observed everything in his environment, and his descriptions are pleasant and accurate despite the difficulty of its word choices and the weirdness of its structure.

Keywords: Image, Poetic, Analogy, Metaphor, Metonymy, Al- Afwah Al-Audi**.**

مقدمة:

يتميز الشاعر عن غيره بحسّه المرهف، ورؤيته المتفردة للحياة، ولا شك أن لكل مبدع رؤيته الخاصة المرتبطة ارتباطًا جوهريًّا بتجربته الذاتية وموقفه وفلسفته في الحياة؛ يبنبني على هذا أن ينفرد كل شاعر بخياله وصوره الفنية؛ فالصورة الفنية هي عماد البناء الشعري والأدبي –على حد سواء– بل وركيزته التي يرتكز عليها؛ تظهر فيها مقدرته الفنية من خلال مفردات لغته التي عليه أن يستخدمها استخداما سليما وتمكنه من صياغة صوره خلال إعادة تشكيل ورصف هذه المفردات وفق خياله الرحب، وبذلك تصبح الصورة الشعرية انعكاسا لذات الشاعر ونفسيته، حاملة هويته وبصماته الخاصة به، معبرة عن أفكاره، متوائمة مع شعوره ووجدانه وتجربته الخاصة ومنظوره للحياة.

تعد الصورة بمثابة "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن يَنْظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتراكيب والإيقاع والحقيقة والمجاز وغيرها من وسائل التعبير الفني."(١) وهو ما يعني أن الصورة ليست تسجيلا وثائقيا للواقع المعيش، وإنما هي رؤية شاعرية خاصة تستمد كينونتها وخصوصيتها من الذات الشاعرة وفلسفتها للحب والجمال والوجود ومن خيالها الخصب، فـ "الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها."(٢)

يمثل الشعر الجاهلي صورة صادقة للمجتمع والحياة إبان هذه الفترة من تاريخنا العربي، وسجلا حافلا لكل ما يدور في جناباته، لاسيما وإن كان

(١) عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر– مكتبة الشباب– مصر– ط١٩٨٨م– ص٣٩١.

(٢) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري –دراسة في أصولها وتطورها– دار الأندلس للطباعة– القاهرة– ط٢– ١٩٨١م– ص٣٠.

ديوان شاعر فحل كالأفوه الأودي (ت:٥٧٠م)؛ إذ ترجع قيمة شعره الفنية والتاريخية كونه أحد أبرز فرسان العرب المشهوين قوة وشمائل، كما أنه من أقدم شعراء العرب وأقدرهم على فن الوصف، ويكفيه شهرة أن عددًا من الشعراء الفحول اقتبس منه بعض صوره، بل بعض شعره[١]، وهو مع هذه المنزلة لم يحظ بالبحث والدراسة التي تستوجب الكشف عن مكنون شعره وجماليات صوره، ولعل هذا ما دفعنا إلى هذه الدراسة من أجل الوقوف على جماليات الصورة الشعرية في ديوانه، والكشف عن مظاهرها البلاغية وأدواته الفنية في تشكيلها، متبعين في ذلك المنهج الأسلوبي؛ لقدرته عل التوغل في البنية السطحية والعميقة لهذه الصور وإظهار مواطنها.

جاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد وأربعة مباحث وخاتمة، بيانها كالتالي:

التمهيد: جاء في مسألتين: تناول في الأولى تعريفًا بالصورة ودورها في تشكيل أسلوبية النص الشعري. وفي الثانية الأولى نبذة عن الأفوه، حياته وشعره.

المبحث الأول: تناول الصور التشبيهية في شعر الأوفوه، وفاعليتها في تشكيل الدلالة.

المبحث الثاني: عرض للصور الاستعارية في ديوانه، والكيفية التي شكل بها هذه الصور.

المبحث الثالث: تناول الصورة الكنائية، ودورها في التعبير عن الدلالة العميقة عنده.

المبحث الرابع: جاء عرضًا لأنماط الصورة في شعر الأفوه، تناول نمطي الصورة البصرية والذوقية وتأثير الخيال في تشكيلها.

الخاتمة: وفيها نتائج البحث وما توصل إليه.

(١)انظر: ديوان الأفوه الأودي- شرح وتحقيق: محمد التونجي- دار صادر- بيروت- ط١- ١٩٩٨م- ص٢٨.

التمهيد:

المسألة الأولى: الصورة الشعرية ودورها الأسلوبي في بناء النص الشعري.

لاتزال الصورة الشعرية جزءا مهما في تجربة الشاعر المبدع؛ فمن خلالها يمكن الحكم على شاعريته . إنها " جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار والتحوير والتعديل لأجزاء الواقع، بل واللغة القادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي."[١]

لقد أولى النقاد الصورة الشعرية أهمية بالغة ، حتى ليمكننا القول بأن الصورة الشعرية تعدت حيز علم البيان من تشبيه واستعارة وكناية، وتحررت من قيود الجمود بابتعادها عن التقصي الخارجي للاستعارات بأنواعها المختلفة، " فلم تعد الصورة هي المشبه والمشبه به، أو العلاقة المجازية بين طرفين، بل غدت مشهدا يستوعب عدة أطراف، وعدة علاقات، وعدة أنواع من الصور الجزئية أو البلاغية، فنقوِّم الصورة من خلال تلاحمها العضوي مع أجزاء اللوحة"[٢]، كذلك لم تعد مجرد نقل فوتوغرافي للواقع ، وإنما أصبحت عنصرا مبصرا للشاعر الفنان بما يجول داخله من وجدان وأحاسيس، أصبحت الصورة الشعرية أداة لخلق عالم جديد؛ فالصورة "في النقد المعاصر جوهر القصيدة كلها من حيث كونها تتعدى المحسوس إلى الحدس في ارتباط أشكال هذه الصورة بالأجواء النفسية الكامنة في ذات المبدع."[٣] ويعني هذا أن الاهتمام بالصورة مسألة أصيلة في الدرس

(١) علي الغريب و محمد الشناوي: القصيدة الأندلسية في كتاب أعلام مالقة (دراسة فنية)– مكتبة الآداب– القاهرة– ط١– ٢٠٠٣م– ص٢٤١.

(٢)أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد– المنارة للنشر والتوزيع– بغداد– العراق– ط١– ١٩٨٤م – ص٣٧.

(٣) عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي– منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق – ١٩٩٢م– ص٣٦٦–٣٦٧.

الأدبي؛ فعليها تقوم مهمة الدلالة وتقديم المعاني في ثوب جديد جذاب؛ فـ" الشاعر يحاول بواسطة الصورة أن يؤلف بين الكائنات الحية من جهة، وبين الطبيعة من جهة أخرى، فيحدث بذلك نوعا من الانسجام بين الأشياء، وهو يرى الوجود كله حيا إذا اهتز منه جزء اهتزت له سائر الأجزاء، وصوره تنشأ حين يحدث هذا الانسجام، وحين يتسع خيال الشاعر يشمل كافة الموجودات."(١)

تعتبر الصورة مرآة تعكس للمتلقي أفكار الشاعر الفلسفية وتأملاته الشخصية وتجاربه الحلوة والمرة.

يعتمد نجاح الصورة الفنية على قدر ما تثيره في نفس المتلقي وفكره من أحاسيس وانفعالات، زعلى قدر ما تحققه من جمال العرض فضلا عن الإقناع وشغف المتابعة. يجب أن ننوه إلى أن الصورة الفنية التي يتذوقها القارئ ليست مجرد صورة نمطية، تداولتها الألسنة وأبلاها الاستعمال، ولكنها صورة من بنات أفكار الشاعر، شكلها في قالب لغوي من إبداعه، ولونها بتجاربه الخاصة، وقدمها في غلاف ثقافته. إن ما قدمه الشاعر من لوحات فنية، ستقرأ وتفهم وتدرس بألوان شتى، بعدد من يقرأها؛ إذ لكل قارئ ذهنه الخاص، وتجاربه الخاصة، وثقافته التي من خلالها سيفهم ويتذوق ما رسمه الشاعر في لوحته، وقد أشار الآمدي إلى ذلك، حين قال: "ليس العمل على نية المتكلم، وإنما العمل على توجيه معاني ألفاظه"(٢)، لهذا فإن مسألة الوصول إلى معنى الصورة الفنية كما أرادها الشاعر الفنان، ليست من السهولة بمكان؛ إذ "عندما يُنشر النص، يكون كالجهاز الذي يستطيع

(١) محمد مصطفى ناصف : الصورة الأدبية – دار مصر للطباعة –القاهرة– ط١ – ١٩٨٥م – ص٦-٧.

(٢) أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري – تحقيق : أحمد صقر – دار المعارف– القاهرة – ١٩٦١م – ص١٩١.

أن يستخدمه كل فرد بأسلوبه، وطريقته، فتكون القصيدة جزءا من الوجود الحي المتكامل، الذي يحقق فيه كل منا وجوده الخاص."[١]

يستخدم الشاعر الفنان الخيال كأداة لرسم صوره، ووسيلة لتجسيد شعوره، فالخيال أساس كل صورة. ويعتمد الشاعر الفنان على الخيال – كذلك – في إعادة هيكلة وتنظيم الفوضى الداخلية لوجدان الشاعر وأحاسيسه، وإعادة تركيبها وصبها في قالب جديد منسجم، إن القيمة الكبرى للصورة الفنية تكمن في أنها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانية الشاملة، للكشف عن المعنى الأعمق الموجود في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى، بطريقة إيحائية خصبة."[٢] وإن خلا الشعر من الخيال أضحى بلا جدوى، وبلا مذاق، "فالشعر من غير المجاز كتلة جامدة؛ ذلك لأن الصور المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة"[٣]، والشاعر ينتقل بالخيال " من تصوير المألوف إلى تصوير فني يعتمد على التأمل والتفكير، والمجيء بمعان جديدة مبتكرة، تشكل جزءا من أحاسيس الشاعر، وتكشف عن عالمه الداخلي، وتعايش النص معايشة جمالية وواقعية، تعبر عن إحساسه وأفكاره، إذ تجعله يعمل فكره وحياله لإبداع صورة فنية جمالية، يفجر بها طاقاته اللغوية."[٤]

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي – دار الفكر العربي – القاهرة – ١٩٥٥م – ص٣٥٧.

(٢) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)– دار العلوم للطباعة – الرياض – ط١ – ١٩٨٤م – ص١٠.

(٣) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي – دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة – ط١ – ١٩٧٤م – ص٧.

(٤) خليل عودة: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة (رسالة دكتوراه غير منشورة) – المكتبة المركزية – جامعة القاهرة – ١٩٨٧م – ص٧.

إذا فالشعر إحساس قبل كل شيء، يحاول الشاعر أن يعبر عن هذا الإحساس بالخيال، فيحلم بأشياء لا وجود لها في واقعه المحسوس، ويعد الخيال النبع الرئيس الذي يهب الشاعر القدرة على الانزياح من تصوير المألوف إلى تصوير فني؛ إذ لا تستطيع الصورة أن تتخلق إلا بعنصر الخيال، فهو العائل الوحيد الذي تتخلق فيه الصورة الشعرية."(١)

وتجدر الإشارة إلى أن للغة دورا لا يقل عن الخيال في رسم الصورة الفنية، وهي مقياس من مقاييس جودة الصورة؛ إذ "ترتبط الصورة الفنية بقدرة الشاعر اللغوية، وبمعجمه اللفظي، ومقدرته على التلاعب بالألفاظ وصياغتها؛ لتأدية معان جديدة مبتكرة، ترتبط بخيال الشاعر الخصب"(٢)، فمن خلال اللغة تتفجر أوجه الدلالة؛ تتآلف الكلمات لتشكل صور مرئية أو مسموعة أو محسوسة، ويستطيع المتلقي أن يؤولها في مخيلته إلى صور مفعمة بالحركة والحياة.

إن الشاعر ينقل أحاسيسه ومشاعره وتجاربه الخاصة باللغة، فالصورة: "تشكيل لغوي، يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها."(٣)

سيكون اهتمامنا منصبا في دراسة الصورة الشعرية من خلال شعر الأفوه على التشبيهات والاستعارة والكناية بوصفهما عين المجاز، وباعتبارهما خيوط تشكيل الصور الجزئية التي منها تتآلف الصورة الكلية. على أننا سنأخذ بعين الاعتبار الصور الكلية طبيعتها ووظيفتها وبواعثها

(١) عبد الخالق محمود: شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث – دار المعارف – القاهرة – ط٣ – ١٩٨٤م – ص١٠٥.

(٢)عبدالله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد – دار الثقافة للنشر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٧م – ص١٢.

(٣)علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – م.س– ص٣٠.

وتأثيرها، والموضوعات التي تدور حولها مجموعات الصور في معرض الأفوه الشعري.

المسألة الثانية: الأفوه، حياته وشعره.

هو صَلاءة بن عمرو بن مالك بن عوف بن الحارث بن منبه بن أود، من مذحج، ويكنى أبا ربيعة، ويقال للأفوه "الأزدي"؛ نسبة لأزد بن الغوث[١]، يرجع لقبه بـ (الأفوه)؛ لأنه كان غليظ الشفتين ظاهر الأسنان.[٢] يعد الأفوه من أقدم شعراء العرب؛ إذ ترجع وفاته إلى نحو سنة ٥٧٠م.

نال الأفوه مكانة باذخة بين شعراء عصره؛ أثنى عليه الأصفهاني في الأغاني، يقول: "كان الأفوه من كبار الشعراء القدماء في الجاهلية، وكان سيد قومه وقائدهم في حروبهم. وكانوا يصدرون عن رأيه. والعرب تعده من حكمائها."[٣]

للأفوه ديوان شعر حافل بألوان الوصف والحكمة، يعد سجلا لأيام أود في الجاهلية، على أن "أكثر شعره كان في الحكمة والحماسة والفروسية، وهو معدود في الشعراء الحكماء. ولم تكن أوصافه في الفروسية بأقل قيمة من حكمه. بل أغلب شعره مفاخر في بطولته وبطولة قومه... إضافة إلى صور دقيقة تعد نادرة في العصر الجاهلي."[٤]

عاش الأفوه مغرمًا بالخيل والفروسية، إلا أنه قضى آخر حياته متألمًا من تصرف قومه الأهوج؛ إذ كان فيهم شبان هدفهم إفساد نصائحه وحكمه، وقد ذكر جانبًا من هذه الحماقات في ديوانه.

---

(١) الديوان- ص٢٥.

(٢)الديوان- ص٢٦.

(٣) أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني- تحقيق: عبدالكريم العزباوي ومحمود غنيم- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٣م، ج١٢- ص١٦٩.

(٤)السابق- ج١٢- ص١٦٩-١٧٠.

المبحث الأول: الصور التشبيهية.

للشاعر نظرته المختلفة للأشياء من حوله، فهو يختزن المشاهد والمواقف ويبلورها في مخيلته، ليشكل منها صورا يعبر من خلالها عن رؤيته، وعادة ما نجد وصفه للكون حوله مختلفا عن الواقع؛ إذ يستدعي منه الموقف أن يجعل الأشياء "أكبر أحيانا، وبلون آخر أحيانا"(١)، ويتم ذلك بواسطة التشبيه.

يعرف التشبيه بأنه "وصف الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع الجهات؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم (خد كالورد)، إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه، وخضرة قائمه..."(٢)، وهو مايعني أن التشبيه تقتضي دلالته وجود طرفين بينهما مشابهة على نحو ما، ولكي تتحقق هذه الدلالة فلابد من وجود علاقة جدلية بينهما، هذه العلاقة تكمن في "اشتراك صفة المشتبه به في المشبه، ويشترط أن تكون من أهم وأظهر صفاته وألصقها به"(٣).

ويعد التشبيه سمة من سمات أسلوب الجاهليين التي شاعت في أشعارهم، ولعل هذا راجع إلى أنهم رأوا فيه "لونا من ألوان البساطة والقصد إلى الإيجاز؛ حيث لايستطيع الشاعر ذكر تفاصيل المنظر الذي يريد توضيحه أو التعبير عنه، فيلجأ إلى ذكر شيء شديد الشبه به، ومعروف لدى الشاعر والسامع فيكتفي به وبمجرد ذكره عن التعرض لدقائق

(١)فايز الداية : جماليات الأسلوب – دار الفكر المعصر – بيروت – لبنان – ط٢– ١٩٩٦م – ص٧٢.

(٢)ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر – تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد – طبعة مطبعة السعادة – مصر – ط٢– ١٩٦٣م – ج١ – ص٢٨٦.

(٣) محمد بن علي الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علوم البلاغة – تحقيق: عبدالقادر حسين – دار نهضة مصر – القاهرة – ١٩٦٣م – ص١١١.

الموصوف"[1]، لذلك اعتبر التشبيه ركنًا من أركان البلاغة؛ فعليه تقوم جميع الصور وتظهر من خلاله القدرة الفنية والإبداعية لأي مبدع.

يلعب التشبيه دورًا هامًا في تشكيل الصورة الشعرية عند الأفوه الأودي؛ إذ بدت دلالتها في توضيح المعنى وإثارة الفكر، بما له من وقع في تصوير المعقول في صورة المحسوس فضلا عن إيجازه في الكلام. وتبدو قيمته لديه في رصف مفردات الواقع وإعادة تشكيلها على نحو لايتقيد بحدود بنيتها السطحية المجردة إلى عالم رحب من الخيال يعكس الجو النفسي والحالة الشعورية.

ثمة ظاهرة أسلوبية تجلت بوضوح في تشبيهات الأفوه تتمثل في تعويله على التشبيه التمثيلي في التصوير؛ فالتشبيه التمثيلي يمثل حضورًا بارزًا في شعره، وهذه ظاهرة مشتركة عند الجاهلين عامة؛ فـ "للتشبيه التمثيلي الحظ الأوفى عند أهل البلاغة، وتوجيهه أنه من أهم أغراض البلغاء وأولها في باب التشبيه، وهو أقدم فنونها، ولا شك أن التمثيل أخص أنواع التشبيه؛ لأنه تشبيه هيئة بهيئة، فهو أوقع في النفوس وأجلى للمعاني."[2] والمستقصي لبنية التشبيه في شعره يقع على سبب ذلك؛ فالرجل مغرم بالترشيح والتصوير الحركي، وهو ما يجعله يضع ركني التشبيه دائما في صور مركبة تعدد مستويات الصورة الواحدة حتى لتبدو وحدها لوحة كاملة. ثمة شاهد واحد خرج عن هذا السياق الأسلوبي، جاء على بنية التشبيه البليغ؛ مناسبة لمضمون سياقه، يقول: (من الرمل)

إنَّما نِعمةُ قومٍ مُتعةٌ وحياةُ المرءِ ثوبٌ مُستعارُ

---

(١) السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع- تحقيق: شاكر هادي- مطبعة النعمان- النجف الأشرف- العراق- ط١- ١٩٦٩م- ج٥- ص١٩٥.

(٢) محمد الطاهر عاشور: التحرير والتنوير – دار سحنون للنشر والتوزيع – تونس – ١٩٩٧م – ج١ – ص٣.

ولياليـــــهِ إلالٌ للقُـــــوَى مِـــن مُـــداهُ تَخْتَليهـــا وشِفـــارُ[١]

شبه الأفوه حياة المرء بالثوب المستعار في البيت الأول، كما شبه لياليه بالحراب والسكاكين الحادة في البيت الثاني، فطرفا التشبيه حاضران في الصورة، بيد أنه حذف الأداة ووجه الشبه؛ ليصل بالصورة إلى درجة التشبيه البليغ. إذ الحكمة المقدمة في البيتين تتطلب بنية تشبيهية تتناسب وقيمة الحكمة في مهابتها، فالأفوه يُعلم الناس طُرًا أن النعمة التي ينعمون بها ويعيشونها إنما هي متعة مؤقتة، وعليهم أن ينتهزوها، وأرواحهم ما هي إلا ثوب يستعيرونه وسرعان ما سترد العارية في حينها المحدد. كذلك، فإن ليالي هذا الزمان سكاكين حادة مهلكة تقطع كل قوة تعترضه، والليالي تُفني عمر الإنسان.

من أمثلة التشبيه التمثيلي، قوله:

(من الكامل)

تَحْمِي الجَماجِمَ والأكُفَّ سُيوفُنا ورِماحُنـــا بالطّـــعْنِ تَنْـــتَظِمُ الكُلَـــى
فـي مَوْقِـفِ ذَرِبِ الشَّـبا وكأنَّمـا فيـــهِ الرِّجـالُ علـى الأَطـائِمِ واللَّظَـى
وكأَنَّمـــا أســـلاتُهُمْ مَهْنـــوءَةٌ بالمُهْـلِ مِـن نَـدَب الكُلـومِ إذا جَرَى[٢]

لجأ الأفوه إلى التشبيه التمثيلي لرسم صورة سيوف قومه ورماحهم في حروبهم، فجاء بالمشبه (الأسلات)، والأداة (كأن)، والمشبه به (مهنوءة بالمهل) في صورة مركبة؛ يشبه سيوف قومه المشهرة، ورماحهم الطويلة في ضربها وإصابتها أحشاء العدو كأنها مدهونة بالقطران، والسبب في صبغتها بالدماء السائلة بلون القطران هو آثار جروح أعداء قومه التي لقيت الطعنات بهذه الرماح، على أن اخياره لوجه الشبه فيه تحقير لهؤلاء الأعداء وازدراء لهيئتهم.

(١) الديوان – ص٧٣-٧٤.
(٢)الديوان – ص٥٣.

تتعدي العلاقة في الصورة السابقة بين المشبه والمشبه به من مجرد تشبيه جامد إلى صورة تشبيهية تمثيلية، بطلها المشبه به الذي جاءت صورته مفعمة بالحركة واللون، فسيلان الدم على أسنة الرماح بلونه القاني كالقطران صورة تجلي المعنى وتقربه من ذهن المتلقي بالإضافة إلى جماليتها، وهي صورة يعكس جمالها التشبيه التمثيلي وحده؛ "فالتشبيه التمثيلي أشد تأثيرا في النفس، فهو يعرض الصورة حية متحركة، إذ يفحم المعنى بالتمثيل وينبل ويشرف ويكمل، فأول ذلك وأظهره أن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل والإحساس وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع."[١]

يقول: (من الوافر)

فلمّا أنْ رأَوْنا في وَغاها ... كآسادِ العَرينَةِ والحَجِيبِ

تَداعَوا ثمَّ مالوا في ذُراها ... كفعلِ مُعانِت أمْنَ الرَّجِيبِ

وطَارُوا كالنَّعامِ بِبطْنِ قوٍّ ... مُواءَلةً على حَذرِ الرَّقيبِ[٢]

تمثل الأبيات الثلاثة صور جزئية تتآلف عناصرها متكونة صورة كلية، تطل منها صورة الأعداء في خوفهم وذعرهم في ساحة المعركة. في البيت الأول تشبيه تمثيلي طرفاه: المشبه (قبيلة أود في ساحة المعركة)، والأداة (الكاف)، والمشبه به (آساد العرينة والحجيب). يمثل الأفوه لحالة أعدائهم حين شاهدوهم في ساحة الحرب كالآسود الهصورة المشهورة في عرينها أو في موضعها الحجيب.

(١) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة – مطبعة وزارة الأوقاف –القاهرة– ط٢ – ١٩٥١م – ص١٠٨.

(٢) الديوان – ص٦٠.

وفي البيت الثاني، صورة أخرى، خيوطها المشبه (هيئة الأعداء)، والأداة (الكاف)، والمشبه به (هيئة الجبان الخائف). فتشبيه صورة الأعداء – لما رأوا قوة "أود" تنادوا للهرب، وانحرفوا بعيدا عن المعركة – بصورة الجبان المتخوف.

في الصورة الثالثة، المشبه (هيئة الأعداء)، والأداة (الكاف)، والمشبه به (هيئة النعام المذعور)، يشبه أعدائه وقد طاروا خوفا منهم بالنعام يطير في الوادي طلبا للنجاة من أعين الرقباء التي تتبعها.

تتداخل خيوط الصور الثلاثة لتشكل لوحة كلية يرسمها الشاعر بريشة التشبيه التمثيلي، الذي نقل الصورة من عالم الوصف المجرد إلى صورة مفعمة بالحركة والحياة.

يقول: (من الطويل)

وجاءَ نساءُ الحيّ من غَيرِ أمْرَةٍ زَفِيفًا كما زَفَّتْ إلى العَطَنِ البَقَرْ[١]

يصور التفاف نساء الحي حوله وإسراعهن نحوه من غير طلب منه كإسراع الإبل إلى مباركها طلبا للراحة، فصبغ الصورة بلون التمثيل الحي، وعبر عنها في بنية موحية متحركة؛ فالمشبه (هيئة إسراع نساء الحي نحوه)، والأداة (الكاف)، والمشبه به (هيئة الإبل في إسراعها إلى مباركها). لم يرد بالتشبيه هنا مجرد إقبال نساء الحي على الشاعر الفارس، وإنما المبالغة في الإقبال والالتفاف حوله، وهو ما يضفي على الصورة حركة تمثيلية يتصورها المتلقي ويعايش أجواءها.

يقول: (من الرمل)

إنْ يَجُلْ مُهريَ فيكُمُ جَولةً فعليهِ الكرُّ فيكُمْ والغِوارُ

كشهابِ القَذْفِ يرميكُمْ بهِ فارسٌ في كفِّهِ للحربِ نارُ[٢]

(١) الديوان – ص٧٠.

(٢) الديوان – ص٧٥.

يشكل التشبيه التمثيلي بنية الصورة في البيتين؛ المشبه (صورة مهره في كره على الأعداء)، والأداة (الكاف)، والمشبه به (الشهاب الحارق)، قد ركّبها الأفوه مظهرًا طاقتها الإيحائية من خلال حركتها، يصور فرسه في انقضاضه على الأعداء بالشهاب المنطلق في سرعته يرجم الشياطين، ويصور سيفه بشواظ حارق، والطعن بهذا السيف كالنار تنزل على رقابهم ووجوههم تحرقها. فخلق عدة تشبيهات رُكّبت وفق هيئة تتوافق ومضمونه في الفخر، صور من خلالها هجومه على أعدائه وتوغله في صفوفهم وقت الحرب. وتكمن قيمة التشبيه التمثيلي في إظهار قوته إلى ضعفهم وجبنهم؛ فجولة صغيرة على مهره الفتيّ كافية لهزيمتهم وصعكهم كالشهاب لا يكلفه جهدًا حرق الشياطين.

يقول: (من السريع)

أو مُـوثَقٍ بالقِـدِّ مُسْتَسْـلِمٍ ... أو أَشْـعَثٍ ذي حاجـةٍ مُسْـتَئيسْ

يَمشي خِلالَ الإبْل مُسْتَسْلِمًا ... فـي قِـدّهِ مَشْـيَ البَعيـرِ الـرَّعيسْ

كأنَّهـــا عَـــدّاءةٌ هَيْضَـــلٌ ... حـولَ رئـيسٍ عاصِـبٍ بـالرئيسْ[1]

يصور الشاعر كثرة غنائمه من إحدى معاركه، قد استسلمت لقدرها وهي تهز رأسها صاغرة بالكتيبة المسلحة، يلتف بعضها على بعض حول رؤسائها من خلال بنية التشبيه التمثيلي؛ فالمشبه به جاء صورة منتزعة من صور الأسلاب والغنائم التي ظفرت بها القبيلة، من أسرى موثقين بسير الجلد قد نُكِّست رؤوسهم من الهزيمة يسيطر عليهم اليأس من الفرار، فكأنهم في هيئتهم المركبة تلك إبل مستسلمة لقدرها، تهز رأسها صاغرة، قد التف بعضها على بعض حول رؤسائها. وقد عبّر الأفوه عن هذه الصورة بالتشبيه التمثيلي؛ لتقريب المعنى وتصويره بصورة حسية تتقبلها النفس

(١) الديوان – ص٨٦.

وتألفها، وتتجسد في مخيلته؛ وهذا لكشف خبايا المعنى وتصويره في أبلغ صورة.

من أمثلة التشبيه التمثيلي –أيضًا– قوله: (من السريع)

لا يُفــزِعُ البَهْمــةَ سِـرحانُها ولا رَواياهــا حيــاضُ الأنــيسْ

مِن دونها الطيرُ، ومن فَوقِها هَفاهِفُ الريحِ كجُثِّ القَلِيسْ[١]

المشبه هنا (هبوب الريح)، والأداة (الكاف)، والمشبه به (دوي النحل)؛ يرسم الأفوه صورة لمراتع قبيلته وقد نعمت بالأمن والآمان والاستقرار في عهده، فرغم أنها جزء من بيئة صحراوية قاحلة موحشة، إلاّ إن غنمها آمنة لا يروعها الذئبُ، والطير تسبح في فضائها مطمئنة، والريح تهب عليها فتنسم جوّها وتعطره بشذاها، وينتزع من هذه الصور المركبة صورة الريح؛ يشبه هبوبها وسرعتها وصوتها بدوي النحل وطنينه، وهي صورة ترفع الحجاب عن المعقولات الخفية، وتبرزها في صورة محسوسات جلية، " فلضرب العرب الأمثال واستحضار المثل والنظائر شأن ليس بالخفي في إبراز خبايات المعاني ورفع الأستار عن الحقائق حتى تريك المتخيل في صورة المحقق، والمتوهم في معرض المتيقن، والغائب كأنه مشاهد."[٢]

يقول: (من الكامل)

بمناقــبٍ بِـيضٍ كـأنَّ وُجوهَهـا زُهْــر قُبَيْـلَ تَرَجُّـلِ الشَّـمسِ

رَفُّــوا كمنتشــرِ الجــرادِ هَــوَتْ للــبطنِ فــي دِرْعٍ وفــي تُــرْسِ

---

(١) الديوان – ص٨٧.

(٢) أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل – دار إحياء التراث العربي – بيروت – ط١– د. ت – ج١ – ص١٠٩.

وكأنَّهـــا آجـــالُ عـــــاديةٍ حطَّتْ إلى إجلٍ من الخُنْسِ[1]

يفخر الأفوه معددًا مناقب قومه؛ فشمائلهم نقية صافية ووجوههم بيضاء تشبه النيرات اللامعة قبيل شروق الشمس، فلمعانها ليس انعكاسا لضوء الشمس بل من ذاتها.

أقبلت قبيلته – بكامل عددها وعدتها – تخدم الناس، كأنهم في كثرة عددهم كالجراد المنتشر. أو كأنهم في إقدامهم وهجومهم قطيع من البقر الوحشية هجم على الإناث من البقر الخنساء.

الصورة الكلية مركبة من عدة تشبيهات، تمثل كل واحدة منها صورة جزئية تتآلف بدورها من بنية منتزعة مركبة؛ فالتشبيه الأول، أركانه: المشبه (وجوه قومه المشرقة)، والأداة (كأن)، والمشبه به (النيرات اللامعة قبيل إشراقها). والتشبيه الثاني، أركانه : المشبه (إقبال قومه على خدمة الناس)، والأداة (الكاف)، والمشبه به (الجراد المنتشر). والتشبيه الثالث، أركانه: (هيئة قومه ولهفتهم على خدمة الناس)، والأداة (كأن)، والمشبه به (هجوم قطيع البقر الوحشية على إناثها الخنساء).

تشكل التشبيهات الثلاثة لوحة كلية عنوانها الفخر بنجدة هذه القبيلة للملهوف، وحبها لفعل الخير. وللصورة الكلية أثر كبير في تنميق المعنى وتقريبه، بالإضافة إلى جمالها، لقد كان عبد القاهر الجرجاني (١٠٧٩/٤٧١) محقا حين قال عن التشبيه التمثيلي: "واعلم أن مما اتفق العقلاء عليه أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني أو برزت هي باختصار في معرضه، ونقلت عن صورها الأصلية كساها أبهة، وأكسبها منقبة، ورفع من أقدارها، وشب من نارها، وضاعف قواها في تحريك النفوس لها، ودعا القلوب إليها، واستثار لها من أقاصي الأفئدة صبابة، وكلفا، وقسر الطباع على أن تعطيها محبة وشغفا، فإن كان مدحا كان أبهى وأفخم وأنبل في

(١) الديوان – ص٨٩.

النفوس، وأعظم وأهز للعطف، وأسرع للإلف، وأجلب للفرح، وأغلب على الممتدح، وأوجب شفاعة للمادح ، وأقضى له بغر المواهب والمنائح، وأسير على الألسن، وأذكر، وأولى بأن تعلقه القلوب وأجدر..."(١)

يقول: (من الكامل)

وإذا عَجُاجُ المـوتِ ثارَ وهَلْهَلتْ فيــهِ الجيــادُ إلــى الجيـادِ تَسَـرَّعُ

بالدَّارِعينَ كأنَّها عُصَبُ القَطا الـ أسـرابِ تَمْعَـجُ فـي العَجـاجِ وتَمْـزَعُ

كُنـا فوارِسَــها الـذينَ إذا دعَــا داعــي الصّبــاحِ بـه إلــيهِ نَفْزَعُ(٢)

تتضافر بِنَى التشبيه التمثيلي في رسم هذه اللوحة؛ فالمشبه (صورة أبطال القبيلة المدرعين في انقضاضهم على عدوهم)، والأداة (كأن)، والمشبه به (صورة أسراب طيور القطا، وهي تخوض وسط الغبار، وتعدو مسرعة)، يشبه الأفوه أبطال قبيلته وفرسانها حين تقع الحرب ويكثر الموت، وتتدانى الخيل من الخيل مسرعة بجماعات القطا وهي تطير وسط الغبار، في عددها وكثرتها وخفتها، وهذه صورة مشبهة بأخرى أحسن منها، وفائدتها قيمة؛ ألا ترى " أنك إذا مثلت الشيء بالشيء فإنما تقصد به إثبات الخيال في النفس بصورة المشبه به أو بمعناه، وذلك أوكد في طرفي الترغيب فيه أو التنفير عنه، ألا ترى أنك إذا شبهت صورة بصورة هي أحسن منها كان ذلك مثبتا في النفس خيالا حسنا يدعو إلى الترغيب فيها وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها كان ذلك مثبتا في النفس خيالا يدعو إلى التنفير عنها، وهذا لا نزاع فيه."(٣)

---

(١) الجراجاني : أسرار البلاغة – م. س– ص٢٣٤.

(٢) الديوان – ص٩١.

(٣) أبو الفتح الجزائري الموصلي: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد – المكتبة العصرية – بيروت – ١٩٩٥م – ج١ – ص٣٧٨.

طوّع الأفوه مفرداته وعناصر بيئته لخدمة صوره معوّلا على التشبيه التمثيلي في التعبير عن مضامينه، يخرجها عن صورتها الجامدة إلى كائن حي له فعل وتفاعل، تتجلى من خلالها قدرته الشعرية في الربط بين طرفي التشبيه وفق علاقة المزج والمواءمة، فيخرج المشبه عن صمته بمؤثري اللغة والخيال، يصبغه كما تصبغ الصور والنقوش من خلال المشبه به؛ ليعيد توظيفه ضمن أغراضه المتعددة، فكانت تشبيهاته مؤثرا إيجابيا في حمل النص على الإقناع وتحقيق الإمتاع.

المبحث الثاني: الصورة الاستعارية.

الاستعارة صورة مقتضبة من صور التشبيه؛ فالاستعارة "نقل المعنى من لفظ إلى لفظ؛ لمشاركة بينهما مع طي ذكر المنقول إليه؛ لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختص بالاستعارة وكان حدا لها دون التشبيه"(١)، والتشبيه والاستعارة لا يحيل أحدهما على معنى، وإنما يحيل على صورة غير صورة المقصود؛ فالتشبيه يربط بين المشبه والمشبه به في وجه شبه أقرب إلى الواقع، بينما الاستعارة تدمج أحدهما في الآخر، وتجعلهما شيئا واحدا، فهي أقرب إلى الخيال؛ لأنها تطمس الأشياء طمسا. والاستعارة مستقاة من التشبيه، بيد أنها تتجاوزه دلاليا؛ لأن بنيتها تنسينا التشبيه، وتأخذنا إلى عالم الخيال، فتترك في النفس أثرا جماليا؛ فللاستعارة " قدرة على إدخال عدد كبير من العناصر المتنوعة داخل نسيج التجربة الشعرية، وللاستعارة قدرة – أيضا– على منح العبارة الشعرية نبضا وحياة، ولهذا فإن دراسة الصور الاستعارية هي كشف عن الطاقات الدلالية المتولدة من نبض وحركة الاستعارة داخل جسد النص، وهذا يدفعنا إلى القول بأن الاستعارة ليست عنصرا جماليا زخرفيا فحسب، بل هي جزء رئيس في بنية النص الشعري، وبها يستطيع الشاعر الخروج من أقطار المألوف والعادي إلى فضاء أوسع.

إن مهمة الشعراء "أن يثيروا بألفاظهم المختارة وصورهم الجيدة كل ما يمكنهم أن يثيروه في نفس القراء من مشاعر وذكريات. ومن أهم هذه الطرائق التي يصطنعها الشعراء في أداء المعاني التشبيه والاستعارة. وللاستعارة في الشعر قيمة بالغة بحيث يكاد يستحيل أن يكون الشعر شعرا بغيرها، وذلك لأن الشاعر يرى بين الأشياء التي تبدو منفصلة لا علاقة

(١) ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر –تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة – دار الرفاعي –الرياض – ط٢– ١٩٨٣م – ج٢– ص٨٨.

لإحداها بالأخرى، روابط وصلات، كلما ربط بعضها ببعض كانت له استعارة أو تشبيه"[١]. إذا فالشاعر يوظف موهبته في التنسيق بين تشكلات الصورة ليخلق منها كائنا جديدا له مواصفات جمالية جديدة، وهذا يتطلب جهدا مبذولا وخبرة كبيرة بجانب الموهبة الشعرية.

تنوعت الاستعارة في شعر الأفوه بين التصريحية والمكنية، وإن كانت نسبة حضورة الثانية أوفر، نطالع قوله:

(من الطويل)

وإنِّي لأُعْطِي الحقَّ مَن لو ظَلَمْتُهُ أَقَـرَّ وأَعطـاني الـذي أنـا طالِـبُ

وآخُـذُ حَقِّـي مِـن رجـالٍ أعـزَّةٍ وإنْ كَرُمَـتْ أعْـراقُهُم والمَناسِـبُ[٢]

تتجسد صورة (الحق) في لبيتين من خلال الاستعارة المكنية؛ حيث صرح بالمشبه (الحق) وحذف المشبه به، مكتفيًا بشيء من لوازمه، فصور الحق بشيء مادي يُعطى، وفي البيت الثاني صور الحق بشيء مادي يؤخذ، وتكمن قيمة الاستعارة في بزّ صورة الفخر؛ فهو عادل يُعطي الحقوق لمستحقيها، ويبدو المعنى دارجًا حتى هذه اللحظة، بيد أن ترشيح الاستعارة يحمل كل من يظن أنه مظلوم من الشاعر على إعطائه ما ريد؛ لأنهم يعلمون أنه صاحب حق. كذلك، فإن قوته تجعله قادرا على استرجاع حقه ولوكان عند ذي بطش وقوة، مهما بلغ بطشه، وعلت مكانته، وبذخت أصوله.

يقول: (من الطويل)

ونحـنُ المُـورِدونَ شَـبا العَـوالِي حِيـاضَ المـوتِ بالعَـددِ المُثـابِ[٣]

(١) تشارلتن (هـ. ب): فنون الأدب – ترجمة : زكي نجيب محمود – لجنة التأليف والنشر – القاهرة – ١٩٤٥م – ص٨٠.

(٢) الديوان – ص٥٦.

(٣) الديوان – ص٥٧.

يفتخر الأفوه بقوة قومه الحربية؛ فهم يسقون نصال رماحهم بدماء أعدائهم حين يدنوهم من ساحة الموت، نكالا بهم وعقابا لها، قد صاغ هذا المعنى في حلية تصويرية قوامها الاستعارة المكنية في الشطر الأول؛ إذ جاء بالمشه (شبا العوالي) وحذف المشبه به (الإبل)، مكتفيًا بشيء من لوازمه وصورة من صوره، إذ صوّر سنان رماحهم بالإبل يوردها حياض الماء لترتوي، ورشح للصورة في الشطر الثاني بالتشبيه البليغ (حياض الموت)؛ مستدركًا لصورة المفعول الثاني، واستكمالًا لصورة الموت المحقق لكل من نالته هذه الرماح.

يقول: (من الوافر)

ألا يا لَهْفَ لو شهِدَتْ قَناتي قبائلَ عامرٍ يومَ الصَّبِيبِ(١)

يصور الأفوه أساه وحزنه لعدم استطاعته الاشتراك في حرب خصومهم بني عامر وإبراز رمحه ضدهم هذا اليوم من خلال الاستعارة المكنية؛ حيث صرح بالمشبه به (قناته)، وحذف المشبه (البطل المقاتل)، واكتفى بصفة من صفاته (حضوره المعركة)، ويبدو جمال التصوير في تشخيصه المحسوس وإنزاله غير العاقل منزلة العاقل، فأضفى على المعنى حركة وفاعلية تخرجه عن حيز التجريد إلى متخيل متحرك.

من الصور الاستعارية –أيضًا– قوله: (من الكامل)

وإذا عَجاجُ الموتِ ثارَ وهلَهْلَتْ فيهِ الجيادُ إلى الجيادِ تَسَرَّعُ

بالدارعينَ كأنَّها عُصب القطا الـ أسرابِ تَمْعَجُ في العَجاجِ وتَمْزَعُ(٢)

يشكل التصوير المركب قوام صورة الفخر في الأبيات؛ فالاستعارة التصريحية في (الموت) تثير وعي المتلقي في استلحاق المشبه المحذوف، واستكناه هيئته، حتى إذ ما أعاد قراءة التركيب وفق بنية الإضافة (عجاج

(١) الديوان – ص٥٩.

(٢) الديوان – ص٩١.

الموت) أدرك بتصوره الموت معادلا تشبيهيا للمعركة، يزيد معه جمالية التذوق من خلال الترشيح الذي يولده التضام؛ إذ تتحول البنية العميقة في (الموت) بدلالته الاستعارية السابقة إلي متحرك ينتج غبارًا، وتمتد الصورة حين يثور هذا الغبار مكونًا استعارة مكنية يلعب فيها التشخيص دور الإثارة في هذه الصورة، هذا الإلحاح على الوصف من خلال التركيب الاستعاري يبعث في نفس المتلقي الإحساس بخطورة الموقف، فالاستعارة هنا لا تستمد قيمتها من العلاقة بين طرفيها " بقدر استمدادها من الموقف الذي يدل عليه ويستدعيه الإحساس الشعوري المنبثق من الموقف التعبيري"[١] . يقول:

(من الرمل)

فـارسٌ صَـعْدَتُهُ مَسْـمومةٌ يَخضِـبُ الـرمحَ إذا طـارَ الغُبـارُ[٢]

يقدم الأفوه صورة لفارس من أود في كفه رمح مسموم قد غمسه في دماء الأعداء. تأتي هذه الصورة في بنية أسلوبية بلاغية تبرز جمالها وتجلو غموضها؛ إذ جاء بها في ثوب الاستعارة المكنية، يصور الرمح (المشبه) بالكف (المشبه به) في تخضيبه بالحِنّاء، وإذ يصرح بالمشبه، يكتفي بشيء من لوازم المشبه به المحذوف وصفة من صفاته (يخضّب)، فجمعت الصورة بين المبالغة في وصف القوة والفرحة بالظفر من المقتول؛ إذ لمّا حمي وطيس الحرب وثار غبار الوغى برزت صوة رمحه مخضبة بدماء العدو، وشبه صبغتها بالحناء في حمرتها ملفتًا إلى دلالة التخضيب التي توحي بالفرح والسرور؛ لانتصاره ونيله من عدوّه .

يقول: (من السريع)

إمَـا تَـرَى رأسِـي أزرَى بـهِ مَـأْسُ زَمـانٍ ذي انْتِكـاسٍ مَـؤوسْ

(١)رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور– منشأة المعارف بالإسكندرية – ١٩٧٩م – ص٢٦٠(بتصرف).

(٢) الديوان – ص٧٦.

حتّـى حَنَـى منِّـي قنـاةَ المَطـا وعمَّــمَ الــرأسَ بلــونٍ خلِــيسْ(١)

يصور الأفوه ما حلّ به من هرم وشيخوخة بفعل الزمن، قد شايبت رأسه وانحنى ظهره، معبّرًا عن هذه الصورة ببنية استعارية مركبة؛ فالاستعارة المكنية في البيت الأول تشخص الزمان فاسدا قد لعب برأسه وغير من هيئتها فبدت منحنية منكسة قد اصطبغ سوادها بياضًا، وترشح الاستعارة المكنية هذه الهيئة في البيت الثاني من خلال دلالة الفعل (حَنَى) بفاعله المستتر (الزمان) المتموضع في طرف التشبيه الأول، بينما حذف الطرف الثاني وبقيت صفته ملموسة في دلالة الفعل كشخص له القدرة على الفعل والحركة. يستكمل الأفوه هذه الصورة المرشحة من خلال الاستعارة التصريحية (قناة المطا)؛ إذ يصور ظهره بقناة الرمح؛ فحذف المشبه وصرح بالمشبه به؛ يريد الالتفات بالمعنى على ما كانت عليه من اعتدال وقوة وصلابة. وتعاود الاستعارة المكنية في الشطر الثاني تستكمل فعل الزمان برأسه قد صبغها بشيبته بياضًا كالعمامة في لونها الأبيض. هذه البنية التصويرية تضفي على الصورة وضوحا وجمالا؛ فمن خلال التصوير بالاستعارة المكنية يمكنك أن " ترى الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا والأجسام الخُرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"(٢)، كما أن توظيفه الاستعارة التصريحية يسعى بالذهن إلى تقريب الصورة من خلال استدعاء صورة معهودة من البيئة المجاورة تكون قريبة العهد بذهن المتلقي. يقول: (من البسيط)

كيْفَ الرَّشَادُ إذا ما كنتَ في نفرٍ لهُمْ عنِ الرُّشْدِ أَغْلالٌ وأقيادُ؟
أعْطَوْا غُواتَهَم جَهلاً مَقادَتَهُمْ فكلّهُمْ في حِبالِ الغَيِّ منْقَادُ(٣)

(١) الديوان، ص٨٢.
(٢) الجرجاني: أسرار البلاغة – م.س – ص٤١.
(٣) الديوان، ص٦٧.

في جو يملؤه الأسى يتحسر الأفوه على قومه وقد تحكم فيهم رؤساء هم في الحقيقة أذناب؛ تراهم يدلون بآرائهم وقت الشدائد في خطل وضلال، بينما الصواب أن الحكماء وحدهم الذين يجابهون عظائم الأمور، متسائلا: كيف ننشد الصواب إذا كان مصلحونا مكبلين ومحرومين من بذل الرأي الصحيح؟!!

تأتي هذه الحكمة في ثوب الاستعارة التصريحية؛ فقد شبه (حرمان الحكماء من الإدلاء برأيهم) بـ (القيود)، وحذف المشبه المعنوي وصرح بالمشبه به المحسوس. وردد الاستعارة نفسها في البيت الثاني حين حذف المشبه (ضلال الرأي) بـ (حبال الغي)، وتتجلى قيمة الاستعارة التصريحية – هنا– في تجسيد المعنى وتوضيح صورته؛ فالاستعارة التصريحية ترمي إلى " تجسيد المعاني وإبرازها في صورة تزخر بالحياة والحركة، ليكون ذلك أدعى لتأكيدها ورسوخها في النفس."(١)

إن اختيار الأفوه لنوع الاستعارة التي يشكل بها صوره قائم على أساس حاجة الصورة في تركيز كاميرا التصوير وتسليط الضوء على أحد طرفي الاستعارة، فأحيانا تبدو حاجته في ظهور المشبه به، وإبراز قيمته ومكانته، وجعله ركيزة للصورة، وأحايين تبدو في ظهور المشبه والإلحاح على صفته، لذا كان ميله إلى الاستعارة المكنية أكثر.

(١) محمد أبو موسى: التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان) – دار التضامن للطباعة – القاهرة – ط٢ – ١٩٨٠م – ص٢١٧.

المبحث الثالث: الصورة الكنائية.

الكناية صورة مزدوجة الرؤية، يستتر فيها المعنى الحقيقي خلف المعنى المجازي؛ إذ هي "لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي، نحو (زيد طويل النجاد) تريد بهذا التركيب أنه شجاع، فتعدل عن التصريح بهذه الصفة إلى الإشارة إليها والكناية عنها؛ لأنه يلزم من طول حمل السيف طول قامة صاحبه، ويلزم من طول الجسم الشجاعة عادة، ومع ذلك يصح أن يراد المعنى الحقيقي هنا، ومن ثمّ يُعلم أن الفرق بين الكناية والمجاز يكمن في صحة إرادة المعنى الأصلي في الكناية دون المجاز فإنه ينافي ذلك"(١)، ولا يصل إلى فهم الكناية إلا متمرس ذواقة؛ لأنها "أسلوب يراد به التعبير عن المعنى تلميحا لا تصريحا وإفصاحا كلما اقتضى الحال."(٢)

يلجأ الشاعر للكناية كأداة يشكل بها صوره؛ لما لها من أهمية باذخة لا تقل عن أهمية التشبيه والاستعارة، إذ تسهم وحدها في الصورة الشعرية دون الحاجة إلى الامتزاج مع عناصر أخرى، ولها قيمة بلاغية تكمن في أنها تعتمد على الإيحاء والرمز، وهذا ما دفع الجرجاني إلى اعتبارها أبلغ في الإفصاح عن المعنى؛ إذ "التعريض بها أبلغ من التصريح؛ ذلك لأنها تزيد في إثبات المعنى وتجعله أكثر بلاغة وأشد توكيدا"(٣)، نضيف إلى ما سبق قيمتها الجمالية؛ فللكناية قدرة على رسم الصور الموحية في أسلوب بليغ موجز تتآلف ألفاظه مع معانيه، وهي "من دلائل بلاغة الشاعر إذا أحسن توظيفها في الموقع الذي لا يحسن فيه التصريح، رغبة منه في

(١) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع – م.س – ص٢٨٧ –٢٨٨.

(٢) عتيق عبد العزيز : في البلاغة العربية (علم المعاني والبيان والبديع) –دار النهضة العربية للطباعة والنشر –بيروت – د. ت –ص ٣٩٨.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز –م.س– ص١٥٦.

التجميل والتحسين والبعد عن المبتذل من اللفظ، معتمدا على ذكاء المخاطب، وقدرته على اقتناص المعنى المطلوب."[١]

في ديوان الأفوه تتشكل الصورة الكنائية من تداعي المعاني، فهي تنقل لنا المعنى عن طريق استحضار المعاني المجاورة لذاك المعنى، من هذه الصور، قوله: (من الطويل)

وما خِلْتُ يُجْديني أَساتي وقد بدَتْ مفاصلُ أوصالي وقد شَخَصَ البَصَرْ[٢]

تتمثل الصورة الكنائية في الشطر الثاني؛ من خلال تركيب الجملة الفعلية: (بدت مفاصل أوصالي)، و(شخص البصر)، وهي كناية عن صفة الهِرم والضعف، يقول: ما كنت أظن أن تعزيتي نفسي ستنفعني بعد أن أصبحت شيخا هرما طاعنا في السن، فقد هزل جسمي، ودنوت من الموت. عمد الأفوه إلى العطف في بنية الكناية؛ إذ عطف الجملة الفعلية المؤكدة بـ(قد)، على نظيرتها؛ ليشكل لقطة توليفية تظهر بها دلالة الكناية، ويزيد الصورة وضوحا، فإن أكثر ما يوهن من الجسد هو ضعف البنية، خاصة مفاصل المرء وأوصاله، يتبعها شخوص بصره، فالعطف أنتج دلالة كنائية لا تستمد قيمتها من العلاقة بين طرفيها بقدر استمدادها من الإيحاء المنبثق عنها. ومثل ذلك قوله: (من الرمل)

إنْ تَـرَى رأسِـي فيـهِ قَـزَعٌ وشَـواتي خَلَّـةً فيهـا دُوارُ

أصبحَتْ من بعدِ لونٍ واحدٍ وهْيَ لونانِ ، وفي ذاكَ اعْتبارُ[٣]

تحتل الصورة الكنائية مساحة البيتين كليهما، حيث يكني الأفوه عن هرمه وشيخوخته، من خلال التصريح ببعض العلامات التي تعتري المرء

(١) عبد الرزاق أبو زيد: في علم البيان – مكتبة الأنجلو المصرية – مصر – ١٩٧٨م – ص١٤١-١٤٢.

(٢) الديوان – ص٧٠.

(٣) الديوان – ص٧٢.

حين يطعن في السن، من ذهاب بعض شَعره، وتلون البعض الآخر، وهي علامات الشيب قد سكنت جسده. تعتمد الصورة في عملها على التوليف السينمائي الذي يقوم "على تراكب اللقطات تراكبا هدفه إحداث تأثير دقيق، نتيجة لصدمة صورتين"(١)، هذا التوليف ينتج أخيلة تحرك الذهن، وتبقي في النفس لذة البحث عن المعنى الحقيقي. يقول: (من الرمل)

نحنُ قُدْنا الخيلَ حتّى انقطعَتْ شُـــدُنُ الأفـــلاءِ عنهـــا والمِهـــارُ

كُلَّمـــا سِـــرنا تَرَكْنـــا مَنْـــزِلًا فيـهِ شَتَّى من سِباعِ الأرضِ غاروا(٢)

تكني الصورة في البيتين عن كثرة غزوات قبيلة الأود؛ فقد غزت أعداءها مرارا وتكرارا، وتوغلت في ديارهم حتى عجزت المهور والخيول الفتية عن متابعة السير، وما دخلوا ديارا إلا هدموها وتركوها نهبا للوحوش ترتع فيها وتجول.

تبدو الكناية في الصورة السابقة بناء غير قائم بذاته، فهي تستمد بنيتها وقيمتها من السياق الإجمالي، حيث اتخذت من السمات البصرية لقيادة الخيل وسرعة الكر والفر، وما خلّفوه وراءهم من أشلاء للسباع إطارا تعتمده في تشكيل معنى له دلالته المحددة التي تومئ إلى كثرة هجمات القبيلة، وشراستها في الفتك.

هذا النقل للصورة من هيئتها الحسية إلى الكنائية يضفي عليها جمالا يأسر المتلقي؛ إذ "تكمن مزية الكناية في إيراد المعنى وعليه ما يشبه الغطاء الرقيق مما يحفز المتلقي إلى الكشف عن جمالياتها."(٣). ومثل ذلك قوله:

---

(١) مارسيل مارتن: اللغة السينمائية – ترجمة: سعد مكاوي – مراجعة: فريد المزاوي – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر –١٩٦٤م – ص١٣٥.

(٢) الديوان – ص٧٧.

(٣) هاني علي سعيد محمد: شعر محمد الشهاوي (دراسة أسلوبية) – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ط١ – ٢٠٠٩م – ص٣٥٢.

(من الكامل)

فينا لثعلبةَ بنِ عَوْفٍ جَفْنَةٌ يأوِي إليها في الشتاءِ الجُوَّعُ
ومَذانبٌ ما تُستعارُ وجَفْنَةٌ سوداءٌ عندَ نَشيجها ما تُزْفَعُ
مَنْ كانَ يَشْتُو، والأرامِلُ حولَهُ يُرْوِي بآنيَةِ الصَّريفِ ويُشْبِعُ[1]

الصورة الكنائية في الأبيات تحمل صفة الكرم التي تتمتع بها قبيلة أود، هذا الكرم له دلائل وبراهين يعرفها القاصي والداني؛ فهناك جفان ثعلبة بن عوف الذي يبذل كرمه حين يحل الشتاء ببرده وجوعه، حيث يقل الزاد ويعز الطعام، فتتوافد على جفانه الضيوف.

كما أن مسايل الماء في القبيلة ممنوحة لكل وارد، لا يمنع الناس عنها مانع، وقدور طعامهم لا يمكن إعارتها؛ فهي مستخدمة ليل نهار، ولونها الأسود ناجم عن كثرة وضعها على النار، فرغم نضج الطعام الذي بها لا تخبو نارها؛ لأن الضيوف لا تنقطع، ومنه فالطبخ مستمر لإطعامهم.

إن مهمة هذه القبيلة حين يحل الشتاء أن ترعى الأرامل من النساء، وتطعمهم بآنية من فضة حتى يشبعن.

هذه الصورة جسدت لنا كرم القبيلة، من خلال مدلولات لا يمكن إنكارها، بيد أنها انطوت على تعبير كنائي يظهر من تأثيرها النفسي، فهي تعطي مع الحكم دليلا وبرهانا عليه، بالإضافة إلى أنها تعرض المعنى بصورة حسية فيها إيجاز، وهذه إحدى جماليات الكناية؛ فهي "غاية لا يصل إليها إلا من رقّ طبعه، وصفت قريحته، وهي في أغلب صورها تعطي الحقيقة مصحوبة بدليلها."[2]

---

١) الديوان – ص٩٢.

(٢) ناصر حلاوي وطالب الزوبعي: البلاغة العربية – م.س– ص١٠٤–١٠٥.

يقول: (من الرمل)

تـركَ النـاسُ لنـا أكتـافَهم وتَولَّوا ، لاتَ لم يُغْنِ الفِرارُ[١]

في قوله:(ترك الناس لنا أكتافهم)، كناية عن صفة الجبن، تومئ إلى هروب أعدائهم خوفا منهم. ونستطيع أن نطلق على هذه الصورة (منزاحة عن المعنى المعجمي للألفاظ)؛ فقد انزاح المعنى عن مستواه اللفظي إلى آخر بعيد يومئ ويشير، فالكناية "ضرب من العدول عن لفظ يقرر معناه حقيقة وصراحة والإتيان بلفظ آخر يؤدي هذا المعنى في شيء من التأويل على أن تكون هناك علاقة لازمة بين اللفظين فيما يؤديانه، لذلك فإن هذه العملية اللغوية تنتج لنا صورة بديلة لازمة لما عدل عنه وترك إلى سواه"[٢]. ويعني هذا أن الصورة الكنائية هي تصوير لمعنى لا نلحظه في المعنى الذي عدل عنه.

يقول: (من الطويل)

بِضربٍ يُطيرُ الهامَ عَن سَكِناتِه وإصرادِ طَعْنٍ، والقَنا مُتَشاجِرُ[٣]

تتآلف الصورة في البيت من ثلاث صور جزئية؛ إذ في قوله (يطير الهام) كناية عن شدة الضرب، وقوله (إصراد الطعن) كناية عن قوة نفاذ الرماح، وقوله (القنا متشاجر) كناية عن بلوغ الحرب ذروتها.

تتواشج الصورة الكنائية بالاستعارية في رسم الصورة هنا، وهي ميزة تحسب لشاعرنا؛ "فالصورة نتاج تتعاون فيه كل الحواس وكل الملكات، وهي

(١) الديوان – ص٧٧.

(٢) كامل حسن الصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق) – مطبعة المجمع العلمي العراقي – ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م – ص٣٢٨.

(٣) الديوان – ص٧٩.

بمثابة استلهام يأتي نتيجة قراءات الشاعر وتأملاته ومعاناته، إلى جانب قوة ذاكرته، وسعة خياله وعمق تفكيره."[١] يقول: (من الرمل)

ثُــمّ فِينــا للقِــرَى نــارٌ يُــرَى عنـدَها للضَّـيفِ رُحْـبٌ وسِـعَهْ[٢]

في البيت صورة كنائية عن صفة الكرم؛ فمما تعتز به أود (قبيلة الأفوه) نار الضيافة الموقدة يلتف حولها الضيوف، فيلقون الترحاب قبل الكرم. تلبس الكناية في الصورة السابقة ثوب الاستعارة؛ ففي قوله "ترى عندها للضيف رحب وسعة" استعارة مكنية، شبه الترحيب بشيء مادي يُرى، وهذا التواشج بين لونيين بيانيين أعطى للصورة بعدا جماليا، خرج بها من المفهوم المباشر إلى آخر أعمق؛ فليس المعنى هنا مادي، لا يتعدى مجرد وجود القِرى للضيف، أو نار مشتعلة تحت القدور لإطعام الضيف، وإنما هو معنى آخر نفسي أبعد من ذلك، يرمز إلى كرم القبيلة، واحتفائها بالضيق، وهذا ما يثرجى من الصورة الكنائية؛ "فالكناية ليس حقيقتها الشكل المادي التعبيري، بل تجاوزتها إلى ما ورائها من حقيقة نفسية، فمجيء الكناية بمثابة البرهان المادي للحقيقة النفسية."[٣]

من أمثلة الصور الكنائية المتوشحة بالمجاز، قوله: (من السريع)

أبْلِـغْ بنــي أودٍ ؛ فقـد أحْسَـنوا أمسِ بِضَـرْبِ الهَامِ تحتَ القُنُوسْ

ولا أخُـــو تَيْهــاءَ ذو أربَــعٍ مثلَ الحَصَى يرعَى خليسَ الدَّريسْ

يَغْشَــى الجَلامِـــيدَ بأمْثالِـــها مُركَّباتٍ فـــي وَظيـفٍ نَهِيـسْ[٤]

---

(١) سهام راضي محمد حمدان : الصورة الشعرية في شعر ابن السعاتي – هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث – ط١– ٢٠١٠م – ص٤٢.

(٢) الديوان – ص٩٠.

(٣) صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم – لونجمان الشركة العامة للنشر –القاهرة – ط١–١٩٩٥م – ص.٦٩

(٤) الديوان – ٨٨.

يحتل الفخر مكانة باذخة في شعر الأفوه، تتعدد طرق التعبير عنه بتعدد صوره، وقد تجتمع ألوان البيان متضافرة في القيام بإحدى هذه الصور، ففي اللوحة السابقة يلعب المجاز المرسل في (الهام) دورًا بلاغيًا إيجازيًا في تحديد مكان الضرب وإبراز مهارة جنده في اختيار موضع الضرب ليكون أبلغ وأوجز في القتل.

وفي البيت الثاني يصور انتصاراتهم المحققة من خلال المبالغة في كثرة ما حازوه من غنائم من خلال الكناية عن موصوف (أخوا تيهاء)، (ذو أربع)، فكأنهم لم يتركوا مختالا فخورًا بقوته من الأعداء، ولا دابة ذات أربع إلا استاقوها.

وتبلغ الصورة منتهاها في وصف بطولاتهم وانتصاراتهم من خلال الكناية في البيت الأخير؛ إذ يمثل البيت كناية عن صفة جواده الفتي، يقذف الصخر بحوافر كالصخر، وهو يتقدم بعنف تحمله أطراف نحيلة قليلة اللحك، دليلا على سرعته وخفته.

المبحث الرابع : أنماط الصورة في شعر الأفوه.

أولا: الصورة البصرية.

لا شك بأن "الصورة نتاج تتعاون فيه كل الحواس وكل الملكات، وأنها بمثابة استلهام يأتي نتيجة قراءات الشاعر وتأملاته ومعاناته، إلى جانب قوة ذاكرته وسعة خياله وعمق تفكيره."(١) تعتبر الحواس وسيلة ربط وتواصل بين الصورة الشعرية وعالم الواقع؛ فمن خلال الحواس تبنى الصورة ، إذ إنها " مد الشاعر بكل المعلومات تقريبا، وتهيئ للخيال مادة حركته ومبدأ انطلاقه."(٢)

تمثل حاسة البصر عمدة الحواس؛ فهي التي تساعد سائر الحواس لتحقيق عملية الإدراك، ومن خلالها يمكن تحديد مكامن الجمال، ورصد الحركة والسكون للموجودات حولنا، وللعين دور في تحقيق عملية الإدراك؛ فهي تساعد الشم على اكتشاف الرائحة، وتساعد الأذن في تتبع المسموع، وتعين اللسان في تحديد مذاق الطعام والشراب، وتشارك اليد في التمييز بين الناعم والخشن.

لعبت العين دورا كبيرا في تشكيل الصورة في ديوان الأفوه، فبها رصد جزءا كبيرا من حركة الحياة والأحياء، وبها غزل ونسج العديد من صوره، من تلك الصور، قوله: (من الرمل)

وتَـرى الطَّيـر علـى آثارِنـا رأيَ عَـــينٍ ثِقَـــة أنْ سَـــتُمارُ

جَحْفَـــلٌ أورَقَ فيـــه هَبْـوةٌ ونجـــــومُ تَتَلظَّـــى وشَـــرارُ

(١) سهام راضي محمد حمدان : الصورة الشعرية في شعر ابن السعاتي –م.س– ص٤٧.

(٢) محمد حسن عبدالله : الصورة والبناء الشعري – دار المعارف – القاهرة – ط١٩٨١م – ص٣٠.

تــركَ النـــاسُ لنـــا أكتـــافَهم وتولَّـــوا ، لاتَ لـــم يُغْـــنِ الفَـــرارُ[١]

ينقل لنا الأفوه صورة لمسير قومه للقتال، صورة مؤلفة من ثلاث صور بصرية صغرى؛ الأولى تبدو فيها الطيور الجارحة في السماء سابحة تتبع جيشهم؛ متيقنة أنها ستجد طعاما من جثث الأعداء الكثيرة التي ستخلفها المعركة. والثانية: صورة الغبار المثار بسبب سير الجيش، يصاحبه لمعان النجوم، وتتطاير الشرر جراء ضرب السيوف.

والصورة الثالثة: هروب العدو مذعورًا أمام هذا الجيش المنتصر، قد فروا إلى حيث لا منجى ولا مهرب.

صور لنا الأفوه ما رآه منذ خروج الجيش، وصولا إلى ساحة المعركة، مرورا بحركة الطعن والكر والفر، منتهيا بفرار الأعداء مدحورين . كل ذلك في لوحة فنية رائعة، رصدتها العين، وترجمتها الذات الشاعرة.

يقول: (من السريع)

إمَـــا تَـــرَى رأسِـــي أزرَى بـــهِ مَـــأْسُ زَمـــانٍ ذي انْتِكـــاسٍ مَـــؤوسْ

حتّـــى حَنَـــى منِّـــي قنـــاةَ المَطـــا وعمَّـــــمَ الـــــرأسَ بلـــــونٍ خلِـــــيسْ

فقـــد أُفَـــدَّى عنـــدَ وقـــعِ القَنـــا وأُدَّعَـــــى مـــــنَ المقـــــامِ البَئـــــيسْ[٢]

يرصد الشاعر لنا بعض حكمه الممزوجة بالفخر، لكن الرؤية هنا بعين الآخر؛ فإن كانت نظرة الآخر له نظرة مشينة؛ لما أصاب جسده من انحناء، وظهره من تقوس، وشعره من بياض وشيب، فإن هذا من فعل الزمان المتطبع على الأذى، وإن ما حل به لا ينقص من قدره؛ فمازال حوله رجال يفدونه بأرواحهم عند تشاجر الرماح في الحرب، وهم – أيضا – مصدر علو لمقامه البائس في وجه الزمان الفاسد.

(١) الديوان – ص٧٧.

(٢) الديوان – ص٨٢.

إن الرؤيـة فـي الصـورة السـابقة ممزوجـة بـين البصـرية والقلبيـة، بـين ما تراه العين، وما يحسه القلب ويعقله، يقوم الوصف بدور السارد لما رأته العين، فهو يقدم لنا رؤية دقيقة للحدث، مثال ذلك قوله: (من البسيط)

وقـد غَـدَوْتُ أمـامَ الحـيِّ يَحملُنـي ... والفَضْلَتَينِ وسَعْيي ، مُخْنِقٌ شَسِفُ
مُضَـبَّرٌ مثـلُ رُكْـنِ الطَّـوْدِ تَحملُـهُ ... يَـدا مَهـاةٍ ورِجـلا خاضـبٍ يَجِـفُ
أَغَـرُّ أَسْـقَفُ سـامي الطّـرفِ نظرتُـهُ ... لَـيْنٌ أصـابُعه ، فـي بطنـهِ هَيَـفُ
فظـلَّ بـينَ لَخـاقِيقٍ وتَنْهِيَـةٍ ... يخـذِمُ أطـرافَ تَنُـومٍ ويَنْتَتِـفُ
حتى إذا غابَ قَرْنُ الشمسِ أو كَرَبَتْ ... وظَنَّ أنْ سوفَ يُولي بَيْضَهُ الغَسَفُ
شـالتْ ذُنابـاهُ واهتاجَـتْ ضَـبابتُه ... فـي قـائمٍ لا يريـدُ الـدَّهرَ ينكشِـفُ
لا الشـدُّ شَـدٌّ إذا مـا هاجَـهُ فَـزَعٌ ... ولا الزَّفيـفِ إذا مـا زَفَّ يعتـرفُ
كـالهَوْدَجِ الساطِعِ المَحْفوفِ، يحملُـهُ ... صَـقْبانِ مـن عَرْعَـرٍ مـا فوقَـهُ كنَـفُ
يَنْقَـدُّ ذو رِقَّـةٍ تَهْفـو جَوانبُـهُ ... كمـا هَفـا فـروعِ الأيْكَـةِ الغَـرَفُ
كالأَسْـودِ الحَبَشـيِّ الحَمْـشِ يَتْبَعُـهُ ... سُـودٌ طَمـاطِمُ فـي آذانِهـا النُّطَـفُ
هـابٍ هِبِـلٌ مُـدِلٌّ يَعْمَـلٌ هَـزِجٌ ... طَفْطافُـهُ ذو عِفـاءٍ نِقْنِـقٌ جَنِـفُ[1]

هذه لوحة فنية مصورة للشاعر الفارس بصحبة جواده، تبدو مؤلفة من مجموعة صور جزئية، الصورة الأولى: يظهر فيها الشاعر الفارس ممتطيا جواده صباحا، وهذا الجواد به من الضمور ما يجعله خفيفا سريعا.

في الصورة الثانية: يبدو هذا الجواد قويا عنيفا كجانب الجبل، رغم ضموره؛ فعضلاته متماسكة منضدة، وساقاه ساقا بقرة وحشية، في حين أن طرفاه الخلفيتان منحنيان كطرفي الظليم في الربيع، وقد غاصا في التراب الندي.

(١) الديوان – صفحات ٩٦-٩٨.

في الصورة الثالثة: يظهر الجواد مرة أخرى، ينقل الوصف صورته هذه المرة من المقدمة؛ فغرته بيضاء، وعظامه غليظة طويلة، مما يجعله عدّاء قويا، وهو مع ذلك غير مترهل البطن، شحيح اللحم.

الصورة الرابعة: يظهر فيها الجواد وهو يعدو ويقطع شقوق الأرض، يتخطى الغدير بعد الغدير، لا يتوقف ليأكل، بل إنه يكتفي بقضم أغصان التنوم وهو يجري.

في الصورة الخامسة والسادسة: منظر خارجي لغروب الشمس، هذا الغروب الذي دفع الجواد إلى أن يسابق الريح، فاشتد غيظه، ورفع ذيله، حتى لا يعرف ما حل به.

الصورة السابعة والثامنة: يظهر هذا الجواد، وقد اعتراه الفزع ، غير مكتفي بالسرعة التي انتهجها لسباق الشمس في غروبها، لقد غدا كمحمل النساء المشرق والمعتنى به، يبدو كمن عُلّق على عمودين من شجر العرعر.

في الصورة التاسعة: يبدو الجواد في سرعته وصلابته كأنه سينقسم قسمين، كما تتطاير زهرات الثمام على أغصان الشجر.

في الصورة العاشرة: بدا الجواد كالحبشي الأسود، رفيع الساقين، يلحق به رجال سود مثله قد حلوا آذانهم بالآلئ.

في الصورة الأخيرة: يظهر فيها جواده في تسع لقطات سريعة، تصاحبها موسيقى بحر البسيط، تتناسب و نغمة وقع سنابكه، تسع صفات لا تكون إلا في خير الخيل الأصيلة؛ فهو جواد بطئ، عظيم، لين الجلد، ذو شعر طويل، كالجمل المطبوع على العمل، نشيط، خفيف وقع القوائم، جرئ واثق من نفسه، كالنعام الذي حاد عن طريقه.

هذه الصور المكثفة للجواد تعكس لنا افتتان الشاعر بهذا الجواد للدرجة التي دعته أن يعيد النظر إليه مرات ومرات، فيرصد دقائق حركاته

وتفاصيل سكناته، بل ويقارنها بسواها من حركات وسكنات الدواب في بيئته، و يصورها في لوحة بديعة بريشة الوصف.

قد ترصد العين بعض مظاهر الموت كما ترصد مظاهر الحياة من حولنا، ولعل انتقاءنا لهذه الصورة راجع لكونها فريدة غريبة في ديوان الأفوه، ينقل حقيقة مشاهدة ينسجها بخياله كثوب للذات المستسلمة للقضاء، في الصورة التالية يصور الأفوه مشهد الموت وما يتبعه من جزع الأهل وبكاء الأحبة على فقد الميت، فيتصور ما يكون وما سيحدث، يقول: (من الطويل)

وجاءَ نساءُ الحيِّ من غَيرِ أمْرةٍ ... زَفيفًا كما زَفَّتْ إلى العَطَنِ البَقَرْ
وجاؤوا بماءٍ باردٍ وبِغِسْلَةٍ ... فيا لكَ من غُسْلٍ سَيتبعُه عِبَرْ
فنائحةٌ تَبكي وللنَّوحِ دَرْسَةٌ ... وأَمرٌ لها يَبْدو ، وأمرٌ لها يُسَرُّ
ومنهنَّ مَن قَد شَقَّقَ الخمشُ وجهَها ... مُسَلّبَةً قد مَسَّ أحشاءَها العِبَرْ
فَرَمُّوا له أثوابَهُ وتفَجَّعُوا ... ورَنَّ مُرِنَّاتٌ ، وثارَ بهِ النَّفَرْ
إلى حُفرةٍ يأوي إليها بسَعْيِهِ ... فذلك بيتُ الحقُّ لا الصوفُ والشَّعَرْ
وهالوا عليه التُّرْبَ رَطبًا ويابسًا ... ألا كلُّ شيءٍ ما سِوَى تِلكَ يُجْتَبَرْ[1]

رثاء النفس أحد أغراض الشعر الجاهلي، المنتشر بين دفتي ديوان الشعر الجاهلي وهو شاهد على الحياة الدينية السائدة في الجاهلية، فقد أورد الشهرستاني[2] في الملل والنحل، تصنيفا لعقائد العرب في الجاهلية، ذكر منها:

١- منكروا الخالق، القائلون بالطبع الحيي والدهر المفني.

٢- منكروا البعث والإعادة.

(١) الديوان – ص٧٠ –٧١.

(٢) أبو الفتح محمد بن عبدالكريم الشهرستاني : الملل والنحل – تح: محمد سيد كيلاني – دار صعب – بيروت – ١٩٨٦م – ج٢/ ٢٣٥-٢٤٥ (بتصرف).

٣- منكرو الرسل، وهم عباد الأصنام، الذين زعموا أن الأصنام شفعاؤهم عند الله.

٤- الصابئة وعبدة الملائكة والجن، يعتقدون أن الملائكة بنات الله.

٥- المؤمنون بالله واليوم الآخر، وينتظرون النبوة، وقد كانت لهم سنن وشرائع، وهم أتباع ملة إبراهيم -عليه السلام-.

يقودنا الحس الديني في الأبيات إلى وضع الأفوه ضمن الصنف الخامس، فيبدو أن الرجل كان موحدًا منتظرًا للنبوة، قد انقاد إلى الفطرة والملة الإبراهيمية؛ فالأبيات تبدي لنا صورة الإيمان بالفناء لاسيما في آخر أبياتها الذي يقر بأن الحياة الدنيا دار فناء والأخرة خير وأبقى.

تبدو الصورة في الأبيات ذهنية إلا إنها تتضمن العدد من المشاهد البصرية، رصدتها عين الشاعر عبر البيئة، واختزنتها ذاكرته، وعبر عنها بفلسفة ذهنية حكيمة.

تصور الأبيات مشهد بيت المتوفى، وقد توافدت صبايا الحي مسرعات نحوه من غير أن يُطلب منهن؛ لما سمعن خبر الموت، كما تسرع الإبل إلى مباركها طلبا لراحتها. ثم تنتقل كاميرا التصوير إلى زاوية جديدة نادرا ما نراها في ديوان الشعر الجاهلي؛ حيث غسل الميت، والاهتمام بنظافة جسده، فقد تسارعت نساء الحي يحملن الماء البارد وما يغسل به الميت، إنها صورة مفزعة يعقبها البكاء والنحيب؛ فحين تصعد روحه ستبكيه النائحات، حتى تتقرح خدودهن من أثر اللطم والخمش عليه، إن أصوات النائحات مازالت ترتفع فجعا على هذا الخطب الجلل، حتى جاءوا بثيابه فكفنوه فيها، وحمله الرجال لدفنه وسط أصوات البكاء.

يسدل الستار على صورة فلسفية حكيمة؛ فما جنت يدا الإنسان في دنياه، هي حقيقة مأواه في أخراه، إن خيرًا فخير، وإن شرًّا فشر، هذا هو المثوى الحق لا ما صنعه من صوف وشعر. أخيرا، ها قد أودعوه في حفرة وهالوا عليه التراب يابسا ونديا. إنها لحظة عِبرة واعتبار؛ فكل موقف يمكن

التدبير له والفرار منه، إلا هذا الموقف الذي لا يفيد معه حيطة ولا حذر. إنها النهاية المحتومة للحياة والأحياء فيها. لم يبق سوى صوت من أحبني وحزن علي، يتواصون بالوقوف على قبري؛ للوداع، فعساكم تذكروني بذكر صالح يخلدني.

إننا نلحظ في الصورة السابقة خلوها من أي مظهر جزع من شبح الموت، فالأفوه يرسم لنا مشهدا جنائزيا لجسمان الميت من لحظة خروج الروح حتى وداع الأصحاب والأحباب لقبره، دون أي خوف أو قلق مما سيكون أو هو كائن، وهذا يدفعنا إلى احتمالين؛ إما أن تكون عقيدة الرجل قوية مؤمنة بهذه الحقيقة، فهو يسلم بها ويقرها كحقيقة لامفر منها، أو أنها من قبيل حكمه التي يعج بها ديوانه دون حس عقائدي يبدي وجله من الموقف وهوله، يساندنا في ذلك ما ذهب إليه النويهي أن "الشعر الجاهلي ماعدا أبياتا قليلة جدا لا يصور إلا فلسفة دنيوية محضة، خالية من اليقين الديني الذي يفعل فعله العظيم في مداواة جروح الإنسان وشفاء نفسه وتصبيره على كُرب الحياة وتقلبها وعلى رهبة الموت ولذعه، ومهما تقرأ في كتب التاريخ عن وجود بعض العقائد الدينية من سماوية وغير سماوية، فإن الشعر الجاهلي نفسه يثبت أن هذه العقائد كانت ضعيفة التأثير في كثرتهم البالغة، ولم يكن في ديانتهم الوثنية السائدة ما يغني الإنسان في ذعره من الموت؛ لأن سلطة آلهتهم وأربابهم كانت مقصورة على الحياة لا تتعداها إلى الخلق ولا إلى المعاد؟"(١)

على كُلٍّ فقد بدت الصورة البصرية عند الأفوه مستمدة من الواقع البدوي والبيئة الصحراوية، بيد أن الأمر يختلف في الصورة الذوقية؛ فقد لف

(١) محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة– د.ت – ج١/٤٢١.

الأفوه الصورة الذوقية – على قلتها في ديوانه – بثوب الغموض، وصاغها في استعارة فلسفية بديعة. هذا ما تفصح عنه السطور التالية.

ثانيًا: الصورة الذوقية.

من المتوقع أن تأتي الصورة الذوقية مشتملة على صنوف الأطعمة والأشربة مما شاع انتشاره في البيئة الجاهلية، إلا أنها عند الأفوه الأودي جاءت خلاف المتوقع؛ فقد بنى شاعرنا صورته الذوقية على التشبيه، وطعّمها بالخيال، مما جنح بالتشبيه إلى الغموض، وزاد الصورة جمالا وتشويقا؛ إذ "جمال الصورة ينبع من غموض التشابه بين طرفي التشبيه."(١)

يقول الأفوه: (من الوافر)

وذُقْتُ مَرارةَ الأشْياءِ جَمْعًا فما طعمٌ أمرُّ منَ السُّؤالِ(٢)

إن تشبيه معنوي بمادي أمر طبيعي، إذ الغرض تقريب الصورة في ذهن المتلقي، فلو شبه الشاعر الطعم المر بالحنظل، كان طبيعيا كقول امرئ القيس: (من الكامل)

كأَنِّي غَداةَ البَيْنِ يَوْمَ تحمَّلوا لدَى سَمُراتِ الحيِّ ناقِفُ حَنْظَلِ(٣)

لكن الأفوه شبه مرارة العيش بمرارة السؤال والحاجة؛ فإن ما يعتري النفس عند سؤال الناس من إحساس بالعوز والفقر أشد مرارة من طعم الحنظل والعلقم، وهي صورة بليغة، تنشط المتلقي مخيلته، وتدفعه إلى تصور خبايات المعنى.

(١) السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع – المكتبة العصرية – صيدا – بيروت – د. ت – ص٢٤٥.

(٢) الديوان – ص١٠٤.

(٣) ديوان امرئ القيس– تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم– دار المعارف– القاهرة– ط٤– ١٩٨٤م– ص٩.

من الصور التذوقية – كذلك – قوله: (من الكامل)

عـافوا الإتـاوَةَ واسْـتَقَتْ أسْـلافُهم حتـى ارْتَـوَوا عَلَـلًا بأَذْنِبَـةِ الـرَّدَى[1]

يفخر الأفوه بقومه وقد ترفعوا عن الغنائم والأسلاب في حروبهم؛ فهم كآبائهم شربوا حب الحرب نهلا وعللا حتى ارتوت نفوسهم من القتل الذي أحدثوه.

الصورة التشبيهية في البيت خرجت عن المألوف إلى عالم المجاز؛ فالارتواء يكون في شرب ما لذّ طعمه مما هو مادي منتشر في البيئة الجاهلية، لكن الأفوه شبه ماهو معنوي بآخر أكثر منه إغراقا في الإبهام؛ فهؤلاء المحاربون يتلذذون بطعم القتل، وكأنه خمر يحدث في أمزجتهم ضروب من النشوة والطرب.

(١) الديوان – ص٥٤.

الخاتمة:

ينتهي نسب صلاءة بن عمرو بن مالك إلى أود بن صعب بن مذحج، وهو نسب يماني قحطاني، ولقب بالأفوه لغلاظة شفتيه وخروج أسنانه. الأفوه من أقدم شعراء العرب، وترجع وفاته إلى ما يقرب من نصف قرن قبل الإسلام. للأفوه مكانة مرموقة بين شعراء العرب وفرسانها؛ فقد كان سيد قومه وحكيمهم وقائد حروبهم. حفل شعره بقوة اللغة وغريبها، وكثرة ذكر الوديان والجبال والخيل، بيد أن فحولته تتجلى في إبداعه التصويري؛ فالرجل يتمتع بأفق رحب وخيال باذخ تظهر طاقاته في الوصف وقدرته على التصوير، وهو ما يجعل منه أحد أهم دواوين الجاهلين.

تعد الصورة أهم دعائم العمل الأدبي؛ من خلالها تتجلى قدرة الكاتب في رسم صوره الفنية التى يعبر بها عن إحساسه وتجربته وواقعه، فهي مقياس براعته وقدرته الإبداعية. كذلك تحتل الصورة البصرية أهمية كبيرة في بناء المخزون الفكري عند الإنسان عامة والشاعر خاصة؛ إذ يسجل من خلالها حركة الحياة وسكونها كمقاطع تصويرية يستنفرها وجدانه كلما تداعت الضرورة والمواقف ليتم عرضها من خلال الذاكرة، بيد أن استدعاء هذه المدركات يختلف في استعمال الشاعر؛ إذ يعيد صياغة تلك المقاطع المصورة بلغة مجازية باذخة وخيال وثّاب ينتقل بها من مشاهد ميته مقبورة في الذاكرة إلى لوحات فنية خالدة من خلال التشبيه والاستعارة والتشخيص والتجسيد.. وغيرها.

تنوعت الصور الشعرية في ديوان الأفوه بين الصورة التشبيهية التي لعب فيها التشبيه التمثيلي دورا كبيرا في رسم الصورة. كذلك، عبر الأفوه بالصور الاستعارية متكئا على الخيال في الاستعارة المكنية والتصريحية، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها ممزوجة بالخيال في بث الحركة

في الجمادات، واستنطاق الصامت، ليتولى التشخيص والتجسيد تكوين صوره الكلية المفعمة بالحياة والحركة. أما الصورة الكنائية فقد ظهرت

عند الأفوه بكثرة كأداة تلميح وإيحاء. بيد أن الجامع بين هذه الصور أن عنصرها مستمدة من بيئة الأفوه.

تمثلت أنماط الصورة عند الأفوه في الصور البصرية والذوقية، جسد من خلالها كثيرا من حركات وسكنات البيئة حوله، ورسم معالمها كأننا نراها شاخصة أمامنا دقيقة جلية. على أن الصورة الذوقية كانت أكثر غموضًا؛ إذ صورت لنا مذاق الألم والقهر والحزن، في لفتة مجازية بديعة.

المصادر والمراجع:

- **المصادر:**

- ديوان الأفوه الأودي- شرح وتحقيق: محمد التونجي- دار صادر- بيروت- ط١- ١٩٩٨م- ص٢٨.
- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر -تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة – دار الرفاعي -الرياض – ط٢- ١٩٨٣م.
- السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني: أنوار الربيع في أنواع البديع- تحقيق: شاكر هادي- مطبعة النعمان- النجف الأشرف- العراق- ط١- ١٩٦٩م- ج٥- ص١٩٥.
- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر – تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد – طبعة مطبعة السعادة – مصر – ط٢- ١٩٦٣م.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة – مطبعة وزارة الأوقاف -القاهرة- ط٢ – ١٩٥١م.
- أبو الفتح الجزائري الموصلي: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر – تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد – المكتبة العصرية – بيروت – ١٩٩٥م.
- أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني- تحقيق: عبدالكريم العزباوي ومحمود غنيم- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٩٣م.
- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل – دار إحياء التراث العربي – بيروت – ط١.
- محمد بن علي الجرجاني: الإشارات والتنبيهات في علوم البلاغة – تحقيق: عبدالقادر حسين – دار نهضة مصر – القاهرة – ١٩٦٣م.

- **المراجع:**

- أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد– المنارة للنشر والتوزيع– بغداد– العراق– ط١– ١٩٨٤م.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي – دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة – ط١ – ١٩٧٤م.
- خليل عودة: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة (رسالة دكتوراه غير منشورة) – المكتبة المركزية – جامعة القاهرة – ١٩٨٧م.
- رجاء عيد: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور– منشأة المعارف بالإسكندرية – ١٩٧٩م – ص٢٦٠(بتصرف).
- سهام راضي محمد حمدان : الصورة الشعرية في شعر ابن السعاتي – هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث – ط١– ٢٠١٠م
- السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع – المكتبة العصرية – صيدا – بيروت.
- صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم – لونجمان الشركة العامة للنشر –القاهرة – ط١–١٩٩٥م.
- عبد الخالق محمود: شعر ابن الفارض في ضوء النقد الأدبي الحديث – دار المعارف – القاهرة – ط٣ – ١٩٨٤م.
- عبد الرزاق أبو زيد: في علم البيان – مكتبة الأنجلو المصرية – مصر – ١٩٧٨م.
- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق)– دار العلوم للطباعة – الرياض – ط١ – ١٩٨٤م.
- عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي– منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق – ١٩٩٢م.
- عبدالقادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر– مكتبة الشباب– مصر– ط١٩٨٨م.

- عبدالله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد – دار الثقافة للنشر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٧م .
- عتيق عبد العزيز : في البلاغة العربية (علم المعاني والبيان والبديع) –دار النهضة العربية للطباعة والنشر –بيروت.
- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي – دار الفكر العربي – القاهرة – ١٩٥٥م
- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري –دراسة في أصولها وتطورها– دار الأندلس للطباعة– القاهرة– ط٢– ١٩٨١م.
- علي الغريب و محمد الشناوي: القصيدة الأندلسية في كتاب أعلام مالقة – دراسة فنية)– مكتبة الآداب– القاهرة– ط١– ٢٠٠٣م.
- فايز الداية : جماليات الأسلوب – دار الفكر المعصر – بيروت – لبنان – ط٢– ١٩٩٦م.
- أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي : الموازنة بين أبي تمام والبحتري – تحقيق : أحمد صقر – دار المعارف– القاهرة – ١٩٦١م.
- كامل حسن الصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي (موازنة وتطبيق) – مطبعة المجمع العلمي العراقي – ١٤٠٧هـ – ١٩٨٧م.
- محمد حسن عبدالله : الصورة والبناء الشعري – دار المعارف – القاهرة– ط١٩٨١م – ص٣٠.
- محمد الطاهر عاشور: التحرير والتنوير – دار سحنون للنشر والتوزيع – تونس – ١٩٩٧م.
- محمد مصطفى ناصف : الصورة الأدبية – دار مصر للطباعة – القاهرة– ط١ –١٩٨٥م.
- محمد أبو موسى: التصوير البياني (دراسة تحليلية لمسائل البيان) – دار التضامن للطباعة – القاهرة – ط٢ – ١٩٨٠م.

- محمد النويهي: الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه – الدار القومية للطباعة والنشر – القاهرة– د.ت.
- هاني علي سعيد محمد: شعر محمد الشهاوي (دراسة أسلوبية) – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة – ط١ – ٢٠٠٩م.

- **الكتب المعربة:**

- تشارلتن (هـ. ب): فنون الأدب – ترجمة : زكي نجيب محمود – لجنة التأليف والنشر – القاهرة – ١٩٤٥م.
- مارسيل مارتن: اللغة السينمائية – ترجمة: سعد مكاوي – مراجعة: فريد المزاوي – المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر –١٩٦٤م.

- **almasadiri:**

- diwan al'ufwh al'awdi- sharh watahqiqu: muhamad altuwnji- dar sadir- bayrut- ta1- 1998ma- sa28.
- abn al'athira: almathal alsaayir fi 'adab alkatib walshaaeir -tahqiqi: 'ahmad alhawfi wabadawi tabaanat - dar alrifaeii -alriyad - ta2- 1983m.
- alsayid eali sadr aldiyn bin maesum almadani: 'anwar alrabie fi 'anwae albadiei- tahqiqu: shakir hady- matbaeat alnueman- alnajaf al'ashrafi- aleiraqi- ta1- 1969m- ja5- sa195.
- abin rashiq alqayrawani: aleumdat fi mahasin alshier - tahqiqu: muhamad muhi aldiyn eabdalhamayd - tabeat matbaeat alsaeadat - misr - ta2- 1963m.
- eabd alqahir aljirjani: 'asrar albalaghat - matbaeat wizarat al'awqaf -alqahirati- ta2 - 1951m.
- 'abu alfath aljazayiriu almusili: almathal alsaayir fi 'adab alkatib walshaaeir - tahqiqu: muhamad muhi aldiyn eabdalhamayd - almaktabat aleasriat - bayrut - 1995m.
- 'abu alfaraj al'asfahani: al'aghani- tahqiqu: eabdalkarim aleazbawi wamahmud ghunim- alhayyat almisriat aleamat lilkitabi- 1993m.
- 'abu alqasim mahmud bin eumar alzamakhashari: alkashaf ean haqayiq altanzil waeuyun al'aqawil fi wujuh altaawil - dar 'iihya' alturath alearabii - bayrut - ta1.
- muhamad bin eali aljirjani: al'iisharat waltanbihat fi eulum albalaghat - tahqiqu: eabdalqadir husayn - dar nahdat misr - alqahirat - 1963m.

- **almarajie:**
• 'ahmad basaam saei: alsuwrat bayn albalaghat walnaqdi- almunarat lilnashr waltawzie- baghdad- aleiraqi- ta1- 1984m.
• jabir eusfuri: alsuwrat alfaniyat fi alturath alnaqdii walbalaghii - dar althaqafat liltibaeat walnashr - alqahirat - ta1 - 1974m.
• khalil eawdatu: alsuwrat alfaniyat fi shier dhi alruma (risalat dukturah ghayr manshurati) - almaktabat almarkaziat - jamieat alqahirat - 1987m.
• raja' eid: falsafat albalaghat bayn altiqniat waltatawuri- munsha'at almaearif bial'iiskandariat - 1979m - sa260(btsarf).
• siham radi muhamad hamdan : alsuwrat alshieriat fi shier aibn alsueatii - hayyat 'abu zabi lilthaqafat walturath - ta1- 2010m
• alsayid 'ahmad alhashimi : jawahir albalaghat fi almaeani walbayan walbadie - almaktabat aleasriat - sayda - bayrut.
• salah aldiyn eabd altawabi: alsuwrat al'adabiat fi alquran alkarim - lunajman alsharikat aleamat lilnashr -alqahirat - ta1-1995m.
• eabd alkhaliq mahmud: shaer aibn alfarid fi daw' alnaqd al'adabii alhadith - dar almaearif - alqahirat - ta3 - 1984m.
• eabd alrazaaq 'abu zayda: fi eilm albayan - maktabat al'anjilu almisriat - misr - 1978m.
• eabd alqadir alrubaei: alsuwrat alfaniyat fi alnaqd alshierii (dirasat fi alnazariat waltatbiqi)- dar aleulum liltibaeat - alriyad - ta1 - 1984m.
• eabd alqadir fiduh: alaitijah alnafsiu fi naqd alshier alearabii- manshurat aitihad alkitaab alearabi- dimashq - 1992m.

- eabdalqadir alqat: alaitijah alwijdaniu fi alshier alearabii almueasiri- maktabat alshababi- masr- ta1988m.
- eabdallah altatawi: alsuwrat alfaniyat fi shier muslim bin alwalid - dar althaqafat lilnashr waltawzie - alqahirat - 1997m .
- eatiq eabd aleaziz : fi albalaghat alearabia (eilm almaeani walbayan walbadiei) -dar alnahdat alearabiat liltibaeat walnashr -birut.
- eaz aldiyn 'iismaeili: al'usus aljamaliat fi alnaqd alearabii - dar alfikr alearabii - alqahirat - 1955m
- ealii albatala: alsuwrat fi alshier alearabii hataa akhar alqarn althaani alhijriu -dirasat fi 'usuliha watatawuriha- dar al'andalus liltibaeati- alqahirati- ta2- 1981m.
- eali algharib w muhamad alshanawi: alqasidat al'andalusiat fi kitab 'aelam maliqat - dirasat faniyatun)- maktabat aladab- alqahirati- ta1- 2003m.
- fayiz aldaayat : jamaliaat al'uslub - dar alfikr almaesir - bayrut - lubnan - ta2- 1996m.
- 'abu alqasim alhasan bin bashar alamdi : almuazinat bayn 'abi tamaam walbahtari - tahqiq : 'ahmad saqr - dar almaearifi- alqahirat - 1961m.
- kamil hasan alsayri: bina' alsuwrat alfaniyat fi albayan alearabii (muazanat watatbiqi) - matbaeat almajmae aleilmii aleiraqii - 1407h - 1987m.
- muhamad hasan eabdallah : alsuwrat walbina' alshieriu - dar almaearif - alqahirat - ta1981m - sa30.
- muhamad altaahir eashur: altahrir waltanwir - dar sahnun lilnashr waltawzie - tunis - 1997m.
- muhamad mustafaa nasif : alsuwrat al'adabiat - dar misr liltibaeat -alqahirati- tu1 -1985m.
- muhamad 'abu musaa: altaswir albayaniu (dirasat tahliliat limasayil albayani) - dar altadamun liltibaeat - alqahirat - ta2 - 1980m.

- muhamad alnuwyhi: alshier aljahiliu manhaj fi dirasatih wataqwimih - aldaar alqawmiat liltibaeat walnashr - alqahirati- da.t.
- hani eali saeid muhamad: shaear muhamad alshahawi (dirasat 'uslubiatin) - alhayyat aleamat liqusur althaqafat - alqahirat - ta1 - 2009m.

- **alkutub almuerabati:**

- tsharilatin (ha. bi): funun al'adab - tarjamat : zaki najib mahmud - lajnat altaalif walnashr - alqahirat - 1945m.
- marsil martin: allughat alsiynimayiyat - tarjamatu: saed mikaawi - murajaeata: farid almazawi - almuasasat almisriat aleamat liltaalif walnashr - 1964m.