أنماط الصورة الشعرية
شعر الحنين في العصرين الإسلامي و الأموي أنموذجاً

إعداد الباحث

م.د.نعيم حامد عبد السادة

وزارة التربية–مديرية تربية بابل

البريد الإلكتروني Email : Nhamed288@gmail.com

الكلمات المفتاحية: أنماط الصورة الشعرية، العصرين الإسلامي و الأموي.

كيفية اقتباس البحث

السادة ، نعيم حامد عبد، أنماط الصورة الشعرية شعر الحنين في العصرين الإسلامي و الأموي أنموذجاً، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، تموز ٢٠٢٤،المجلد:١٤ ،العدد:٣ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

Poetic image styles
Nostalgic poetry in the Islamic and Umayya Eras as a model

Prepared by
Naeem Hamed Abdul sada
Ministry of Education
Babylon Education Directorate

Keywords : patterns of poetic imagery – the Islamic and Umayyad eras .

How To Cite This Article
sada, Naeem Hamed Abdul, Poetic image styles Nostalgic poetry in the Islamic and Umayya Eras as a model, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, July 2024,Volume:14,Issue 3.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract :
The poetic image is one of the most important characteristics of the poetic text and the severe corner in the process of poetic construction of the text, so there is no taste for poetry and no container for meanings without it. The Islamic and Umayyad eras are characterized by a remarkable poetic movement that was the result of the emergence of a new religion and the expansion of its geographical area, As a result of this expansion, the Arabs came out of their homes to new lands that they were not familiar with, which kept them away from the family and homelands, so their readings overflowed with poetry with a new style in the image and meaning called it the name of nostalgic poetry, one of the most prominent tools of this poetry is imagination based on analogy, metaphor and metonymy, the multiplicity of poetic image patterns and diversity of its clear features, and this is what the researcher tried to reveal to the reader through the analysis of poetic texts based on models of poets of the two eras. The poets of the Islamic and Umayyad eras excelled in using the poetic image and understood its uses and employment in their poetry, which created in them a distinct taste that appeared clearly in their poetic production. The simile image and its types varied between similes, which

had many types, to eloquent, detailed, representational, inverse, circular, then The metaphorical image, which also varied into metaphorical, declarative, and metonymic. The poets of nostalgia paid attention to this artistic interaction, which had the greatest impact on shaping their poetic images. They began to rely on metaphor and its role and to draw from it, hoping that it would give their images more suggestive psychological connotations. The poets of nostalgia combined in their metaphors between personification and embodiment.

الملخص:

الصورة الشعرية من أهم خصائص النص الشعري و الركن الشديد في عملية البناء الشعري للنص فلا ذائقة للشعر و لا وعاء للمعاني بدونها. ينماز العصران الاسلامي و الأموي بحركة شعرية ملحوظة كانت نتيجة ظهور دين جديد و توسع رقعته جغرافيا ،و نتيجة لهذا التوسع خرج العرب من ديارهم إلى إراض جديدة لم يألفوها أبعدتهم عن الأهل و الأوطان ففاضت قرائحهم بشعر ذي نمط جديد بالصورة و المعنى اطلق عليه تسمية شعر الحنين ، من ابرز أدوات هذا الشعر الخيال المبني على التشبيه و الاستعارة و الكناية، تعدد أنماط الصور الشعرية وتنوعها من مميزاته الواضحة وهذا ما حاول الباحث كشفه للقارئ من خلال تحليل النصوص الشعرية معتمدا على نماذج من شعراء العصرين.

برع شعراء العصرين الاسلامي و الاموي في استخدام الصورة الشعرية و فقهوا استخداماتها و توظيفها في شعرهم مما ولّد لديهم ذائقة متميزة ظهرت جلية في نتاجهم الشعري.تنوعت الصورة التشبيهية و أنماطها بين تشبيهية التي تعددت انواعها إلى بليغة ، مفصلة ، تمثيلية ، معكوسة ، دائرية ، ثم الصورة الاستعارية التي تعددت أيضا إلى مكنية ، تصريحية ،كنائية . انتبه شعراء الحنين لهذا التفاعل الفني الذي له أكبر الأثر في تشكيل صورهم الشعرية، فراحوا يتكئون على الاستعارة ودورها وينهلون منها آملين أن تضفى على صورهم مزيداً من الدلالات النفسية الموحية وقد زاوج شعراء الحنين في استعاراتهم المكنية بين التشخيص والتجسيد.

المقدمة:

مرَّ الشعر بتحولات ظهرت في بنائه و تركيبه الفني و صوره الشعرية، بدأت تلك التحولات في العصر الأموي الذي انفتح فيه الشعراء على بلدان ذات طبيعة مختلفة عن أوطانهم و مجتمعات تختلف عنهم في العادات و التقاليد فتحت لهم آفاق جديدة لطريقة كتابة الشعر و بنائه.

كان شعر الحنين نتيجة حاجة ظهرت لشعراء غادروا مواطنهم الأصلية إلى مواطن جديدة لم يألفوها تختلف في الطبيعة و الانسان، فاستخدموا الشعر ليترجموا مشاعرهم نحو أوطانهم و أهليهم فأُنتج لنا شعر جديد في معانيه و صوره الفنية.

يعالج البحث الصور الفنية من حيث التركيب البلاغي من تشبيه و استعارة و كناية ،و البناء الجديد الذي جاء في ذلك الشعر و المعاني و الصور الشعرية التي أنتجت و التي تختلف عن ما اعتاد عليه الشعراء فيما سبق.

تنوعت الصورة الفنية في شعر الحنين إلى أنماط مختلفة منها الصورة التشبيهية التي تنوعت إلى (البليغة ، التفصيلية ، التمثيلية ، المعكوسة) يضاف إليها نوع جديد آخر و هو الدائرية ، انتبه شعراء الحنين إلى الاستعارة و ما تتركه من التفاعل الفني الذي له أكبر الأثر في تشكيل صورهم الشعرية، فراحوا يتكئون عليها وينهلون منها آملين أن تضفى على صورهم مزيداً من الدلالات النفسية الموحية.

إن انماط الصورة التي استخدمها شعراء الحنين في صورهم تكشف عن فهم جديد و استثمار أمثل للمعاني مع مزج بين القديم والجديد لينتج لنا قالبا من البناء الشعري المميز في ذائقته الشعرية و تركيبه الفني.

المبحث الأول

(أنماط الصورة حسب قالبها الفني (النمط البلاغي أو البياني)

يعدَّ النمط البلاغي مدخلاً أساسياً لإدراك دلالات الصور الشعرية، وما تحمله من أحاسيس مختلفة؛ لذا اهتم به الباحثون قديماً وحديثاً باعتباره أداة من أدوات التشكيل الجمالي؛" ذلك أنه يصدر عن خيال المبدع ، فيستوعب أحاسيسه ، ويثير خيال المتلقي لينشئ فيه انفعالات وأحاسيس مشابهة للتي كانت عند المبدع ، فالمبدع يجد لذة في إنشائها – أي الصور البيانية– وتنفيساً لمشاعره ، والمتلقي يجد لذةً في استثارة خياله وإطلاقة ليدرك دلالات الصورة والأحاسيس التي تحملها"[١].

إن الصورة البيانية أو البلاغية التي أرادها الباحث في هذا المبحث هي التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز وما يتصل بهم من فنون تضفي على الكلام رونقاً وجمالاً، وتنقل اللفظ من معناه الأول إلى معناه الثاني[٢]؛ لأن الحديث عن البيان لا ريب في أنه جزءٌ من الحديث عن الصورة ، فالتشبيه والاستعارة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية؛ فهما يمثلان ذروة اللغة المجازية التي يؤلف بها الشاعر صوره، والتي تمثل – بالنسبة له– اللغة التلقائية التي لم يستطع

نظم شعره بدونها؛ حيث " إن الشاعر يفكر بالصور ، والتعبير بالصور هو لغة الشاعر التلقائية التي لا يتعلمها ولا يحتاج إلى الاعتذار عنها"[٣].

تمثل الصورة الشعرية – لدى شاعر الحنين– الموازي الرمزي لمشاعره الذاتية؛ حيث تجعله يسقط ما بداخله من أحاسيس على الواقع من حوله بطريقة رمزية؛ وبلغة مجازية خاصة، فهو بذلك يتكئ على الإدراك الفردي ، ومحاولة النفاذ من الخاص/ الذات إلى العام، يساعده في هذا مخيلته المحلقة التي تتسم بالخصب بما تمنحه له من تراكيب لغوية تجعله يعبر عما بداخله من وجدان وشعور، وتجعل المتلقي يدخل لعالم المبدع ، ويستكشف رؤية هذا المبدع الخاصة.

وقد برع (شعراء الحنين) في استخدام الصورة البلاغية ، ويظهر ذلك في طرقهم لأبواب البلاغة العربية التي سيذكرها الباحث من خلال استخدام شعراء الحنين ما يلي:

١.التشبيه.

٢.الاستعارة.

٣.الكناية.

أولاً:. الصورة التشبيهية:

يعد التشبيه من الفنون البيانية التي تنهض بمهمة الإفصاح عن المعاني والأفكار التي يتضمنها النص الشعري؛ لأنه ينغرس في أعماق الوجدان البشري، فهو أخطر من أن يكون الغرض منه التزيين والايضاح، فهو " بحر البلاغة وأبو عُذرتها ،وسرُّرها ولُبابها ، وإنسان مُقلتها "[٤]، وإذا نظرنا الى بداياته فهو " من أقدم صور البيان ووسائل الخيال ، وأقربها الى الفهم والأذهان ؛ ولذلك اعتبره بعضهم من الفنون التي تمثل المراحل الأولى من التصوير الأدبي والربط بين الأشياء لتقريبها او توضيحها أو إضفاء مسحة من الجمال" [٥]؛ ولهذا فقد لقي التشبيه عنايةً كبيرةً من لدن البلاغيين قدماء ومحدثين؛ لأنه الفن الأكثر استعمالاً في كلام العرب، وبه تقاس شاعرية الشاعر، وفيه تكون الفطنة والبراعة، الا أن تلك الدراسات البلاغية قد انحرفت بالتشبيه فقسمته الى سبعين نوعاً[٦]، وجعلت بينها فروقاً شكلية غير مجدية.

وقد تنوعت تعريفات التشبيه؛ ومنها تعريف (قدامة بن جعفر) (ت ٣٣٧هـ) في قوله:" التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معانٍ تعمّهما ، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هوما أوقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما الى حال من الاتحاد"[٧].

أما فائدة التشبيه فتكمن في " 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 مثبتاً في النفس خيالاً حسناً يدعو للترغيب فيها ، وكذلك إذا شبهتها بصورة شيء أقبح منها كان ذلك مثبتاً في النفس خيالاً قبيحاً يدعو إلى التنفير ؛ وهذا لا نزاع فيه"[٨].

وقد كثرت الصور التشبيهية عند شعراء الحنين ؛ وذلك لأن " أساسها الصفات المشتركة او المتشابهة أو المتضادة التي يراها الإنسان في الأشياء ، ويترتب على ذلك استساغة واستعمال الألفاظ بعضها مكان بعض تجوزاً"[٩].

ولقد تعددت صور التشبيه عند شعراء الحنين الا ان الأكثر استعمالاً عندهم هو التشبيه التمثيلي، الذي دخل في تشكيل أغلب صورهم الشعرية، وأما الأدوات التي استعملوها لذلك فهي (الكاف، وكأن ، ومثل) ، ومن خلال إحصاء الأدوات التي استعملها شاعرُ الحنين ظهر لنا جليّاً بأن الأداة (كأن) كانت أكثر الأدوات وروداً في شعرهم، وارتقت هذه الأداة مكان الذروة لما تتميز به من قوة التشبيه؛ لأنها تتكون من (كاف)التشبيه و(أن)التي تفيد التوكيد ، فهذه الأداة تعطي الشعراء قدرة على استيعاب تفاصيل صورهم الشعرية ، وتعينهم على الشرح والإطالة بحيث تترجم انفعالاتهم ورؤاهم بدقة ووضوح ، وفيما يلي نعرض أوضح أنواع التشبيه في شعر الحنين:-

١.الصورة التشبيهية البليغة:.

هو " التشبيه الذي يُحذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه ،وسموا مثل هذا بليغاً ؛ لما فيه من اختصار من جهة، وما فيه من تصور وتخيل من جهة أخرى؛ لأن وجه الشبه إذا حذف ذهب الظن فيه كل مذهب وفتح باب التأويل"[١٠]، وابن الأثير يسميه : التشبيه المضمر الأداة ، ويشيد به في قوله:" إن التشبيه المضمر أبلغ من التشبيه المظهر وأوجز؛ أما كونه أبلغ فلجعل المشبه مشبهاً به من غير واسطة أداةٍ، فيكون هو إياه ، فإنك إذا قلت :زيد أسد، كنت قد جعلته أسداً من غير إظهار أداة التشبيه، وأما كونه أوجز فلحذف أداة التشبيه منه"[١١].

ومنه قول (الشمردل اليربوعي) يرثي أخاه وائل ، ويذكر وحدته وغربته بعيداً عنه وعن الأهل والديار[١٢]:

إلى اللهِ أشكُو لا إلى النَّاس فَقدَهُ وَلَوعَةَ حُزنٍ أوجَعَ القَلبَ دَاخِلُه
وتَحِقيق رُويا فـــي المَنامِ رأيتُهَا فكانَ أخي رُمحاً ترفَّضَ عَامِلُه

تعمل البنية التشبيهية – هنا– على تأكيد وتماسك العلاقة بين المشبه (أخي) والمشبه به (رمحاً) ؛ عن طريق الفعل الناسخ (كان)؛ وهذا التشبيه البليغ يوحي بقسوة شعور الفقد الذي تمكن من قلب الشاعر بعد موت أخيه، وقدّم لذلك بقوله في البيت الأول :" **وَلَوعَةَ حُزنٍ أوجَعَ**

القَلبَ دَاخِلُه" ، وهو تشبيه يتناسب مع موقف الرثاء والفقد ، فهو يريد أن يعظم من مكانه أخيه فشبهه بالرمح، وأبى إلا أن يؤكد على شجاعته وإقدامه فجعل الرمح متكسر النصل.

وقد سعى الشاعر من خلال هذا التشبيه البليغ إلى " الكشف– من خلال تفاعل العلاقة بين إيحاءات المشبه وإيحاءات المشبه به– عن معنى أعمق وأشمل من كُلّ من الطرفين بمفرده، على نحو يجعل المتلقي لا يفرق بين حدودهما إن كانت حسية أو معنوية ، فالخيال الشعري يُذيب الحدود، ويؤلّف بين المتباينات ليكون الوحدة الخيالية المتكاملة ، والمتلقي بدوره يمتد بخياله متجاوزاً حدود التشبيه، مضيفاً إليه ما تحمله ايحاءات العلاقات السياقية للصورة فتتداخل هذه العلاقات ، وتتفاعل مع علاقات السياق العام مشكلة حملةً من العلاقات الايقاعية ذات حركة غنية متجاوبة تنعتق من إسار الحركة التي انبثقت عن علاقة المشابهة الأولى"[١٣].

وميل شاعر الحنين إلى تغييب الأداة بصورةٍ واضحةٍ يؤكد رؤيته للتمازج الدلالي بين طرفي التشبيه؛ إذ إن الأداة تحد من هذا التمازج أو التفاعل ، وتحافظ على استقلالية الطرفين ،تلك التي تحد من الطاقة الخيالية للصورة؛ حيث إن أداة التشبيه تعد " بمثابة الحاجز المنطقي الذي يفصل بين الطرفين المقارنين، ويحفظ لهما صفاتهما الذاتية المستقلة"[١٤].

٢.الصورة التشبيهية المفصلة:

وهو التشبيه الذي ذكرت فيه " الأداة ووجه الشبه" [١٥]، ومنه قول الكميت الأوسط يحن إلى زمن الشباب[١٦]:

وَالعَيشُ كَالزَّرعِ مِنهُ نابِتٌ خَضِرٌ وَيابِسٌ يبتَرِيهِ الدَّهرُ مَحصُودُ

الشاعر – من خلال هذا التشبيه المفصل – يشبه عمر الإنسان بالزرع ، فهو متنوع ،فمنه الأخضر الغض الذي يشبه شباب الإنسان ،ومنه اليابس الذي فعل فيه الزمن فعلته، وساعده في ذلك أدلة التشبيه (الكاف) التي صعدت العلاقة التأثيرية بين (العيش) ، والمشبه به (الزّرع) ؛ وهي علاقة توحي بلوعة افتقاد الماضي وبالمفارقة بين الشباب والشيخوخة ؛ مما يعمق الإيحاء بمشاعر الاستلاب والعجز؛ فإذا كانت أوجه التشابه تعمل على تبرير وجود الصورة التشبيهية، وتكشف عن قدرة المبدع في التقاط هذه العناصر ، فإن أوجه الافتراق تزيد من تفاعل الدلالة التشبيهية واتساعها ؛ لأن " ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه حتى التعيين يأبى التعدد، فيبطل التشبيه؛ لأن تشبيه الشيء لا يكون إلا وصفاً له بمشاركته المشبه به في أمر، والشيء لا يتصف بنفسه"[١٧].

٣.الصورة التشبيهية التمثيلية:

التشبيه التمثيلي هو ما" كان وجهه وصفا غير حقيقي ، وكان مُنتزعاً من عدة أمور"[١٨]، وكلما كانت عناصر الصورة أكثر كان التشبيه أبلغ،" فالربط في هذا التشبيه لا يتم بين طرفين بسيطين ، وإنما يكون طرف الصورة الأول– وكذا الآخر– متعدداً ، ومشكلاً علاقة تتداخل وتتحاور"[١٩].

واتخذ شُعراء الحنين من التشبيه التمثيلي الصبغة الأساسية من بين أصباغ التشبيه المختلفة، لتلوين صورهم الشعرية، وقد رأوا فيه مجالاً فسيحاً، لإخراج رؤاهم وفق الأوضاع التي يريدونها لها، " وقد أتاح لهم التشبيه التمثيلي أن ينقلوا ما يشاءون من مكونات ذواتهم التي يستخرجون منها مادتهم الشعرية، وأن يشكلوا هذه المادة في قوالب متعددة الأشكال والأحجام والألوان"[٢٠].

ويعمل التشبيه التمثيلي عند شاعر الحنين على نقل الإحساس المتضخم بالحنين إلى الوطن والأهل والأحبة ... إلخ، وقد كانت الطبيعة الساكنة والمتحركة مادةً غنية لشاعر الحنين، يرسم من خلالها صوره الشعرية التي تعبر عن رؤاه وتجربته الوجدانية ؛ ذلك أن التشبيه بشتى أنماطه " يبني صورة مقابلة عن تجربة الشاعر بين يدي ما يريد تصويره وتجسيده"[٢١] ، ومن ذلك قول (مالك بن نويرة) يصيبه هاجس الشوق والحنين إلى أخيه، ويقضي ليله سهراناً مؤرقاً بالحنين والهموم التي لا تفارقه، يقول[٢٢]:

أَرقتُ ونامَ الأخلِـــياءُ وهاجَنِي	**مَع اللّيلِ هَمٌّ في الفُؤادِ وَجِيعُ**
وَهَيَّجَ لِي حُزنـــــاَ تذَكَّـرُ مَالِكٍ	**فَمَا بِتُّ إلا والفُـــؤادُ مَـــرُوعُ**
إذا عَبرةٌ وَرَّعتـــــُها بَـــعدَ عَبرةٍ	**أبت واستَهَلّت عَبـــرةٌ وَدُمُوعُ**
كَمَا فَاضَ غَربٌ بينَ أَقرُنِ قامةٍ	**يُرَوِّي دِياراً مـــــــاؤُهُ وزُرُوعُ**

عندما يتذكر الشاعر أخاه القتيل تزداد عبراته التي ما تنفك تنسكب عبرةً بعد عبرةٍ ، فبكاؤه دائمٌ مستمرٌ ما دام هناك ماء في عينيه ويشبه الشاعر هذه الدموع التي تسيل من عينيه حزناً على أخيه الفقيد بمياه تسيل وتنصب من دلو جديد الكلى فتروي الزروع والسواقي ، ولقد عبر الشاعر عن مدى حزنه العميق على أخيه من خلال التشبيه، لقد أصبح مالكٌ وذكره شغله الشاغل وهمّه الأول والأخير ، وأصبح الحديث عنه مُجلباً لأوجاعه وأسقامه، وركز الشاعر على غزارة دموعه وكثرة جريانها؛ لما لها من أثر في إطفاء القلب ولظى الحشاشة.

وقد سلك شعراء الحنين سبيل (التشبيه الاستطرادي) في التعبير عن تجاربهم وانفعالاتهم الوجدانية ، وهذا النوع من التشبيه " هو امتداد للتشبيه التمثيلي، والمقصود بهذا النوع من التشبيه أن الطرف الثاني يتضخم ويتمدد ويتطاول، ليضاعف من الغلو بمعنى الطرف الأول، ومن البيّن أن هذا النوع من التشبيه يشيع في البدائيين الشديدي الانفعال والذين يعجزون عن النفاذ في

انفعالهم ، فيطفرون به طفرة إلى الخارج، يوسعونه شرحاً وتفصيلاً وحشداً واكتظاظاً ،حتى يتعاظم أمره وينعكس منه على الطرف الأول"[٢٣].

والاستطراد الشعري العاطفي عند شعراء الحنين العذريين وسيلة لتقوية الحب وإثبات شدته على العاشق ، أو لتجسيم مرارة لوعته بعد الفراق ومعاناته منه، يستطرد الشاعر إليه إما للتشبيه أو لضرب المثل، مؤكداً بذلك ما يشعر به من شوق وحرمان ويأس[٢٤]، ونلمح في هذا النوع من التشبيه ملمحاً من ملامح القصة، ولا يقصد بالقصة – هنا – اتباع الأصول الفنية للقصة التي اصطلح عليها الأدباء في العصر الحديث ، وإنما القصد أن يضفي الشاعر على صوره طابعاً حكائياً ؛ وذلك لأن " العنصر القصصي يقوي الإيحاء في الصورة، كما أنه يخفف سمةَ الخطابية التي تتسم بها بعض القصائد ، كما أن التصوير القصصي يجعل الأفكار والمعاني مرئية ، ويجعل أبيات القصيدة أكثر ترابطاً "[٢٥]،ومنه قول (قيس بن الملوح) يحن إلى محبوبته، يقول():

كأنّ القلب ليـــلة قيـل يغدى ... بليلى العامـــــــــريّة أو يـراحُ
قطاةُ عزّها شـــــــركٌ فباتت ... تجاذبه وقد علـــــق الجـناحُ
لها فرخان قد تـــــــركا بقفرٍ ... وعشٌّهما تصـــــــفّقه الرّياحُ
إذا سمعا هبـوب الرّيـــح هبّا ... وقالا أمنّا، تأتي الـــــــرّواحُ
فلا بالليل نالـت مـــــا تُرجّي ... ولا في الصبح كان لهـــا براحُ
رُعاة الليلِ كونوا كيــف شئتم ... فقد أودى بي الحُـــــبُّ المُتاحُ

شبَّه الشاعر قلبه ونزوع خواطره بالقطاة، ثم أخذ يروي قصة هذه القطاة سالكاً بذلك مسالك الشعراء الذين يشبهون الشيء ، ثم أخذ يذكر أوصاف المشبه به بإسهاب ؛ إذ نرى صورة المشبه به تمتد وتطول مفصلة في سبيل ربطها بحال المشبه؛ وذلك لتكثيف دلالته وتعميقها ، ويصور الشاعر انتفاضة قلبه وروحه حين يقول:" **يغدى بليلى العامـــــــــريّة أو يراحُ**"، بالقطاة ، ذلك الطائر الوديع المسالم الذي لم يفلت من قبضة القدر وتصاريف الزمن، فقد آل به القدر لأن يقع في شراك الصائد؛ ولذلك عبرت القطاة عن تمزق الشاعر وتوزع خواطره[٢٦].

وتبدو القطاة " وهي وسط شراك الصائد متوترة غير مستقرة ، فهي لم تهدأ لحظة واحدة، ولم تكف عن طلب الحياة؛ لذلك ظلت تتخبط في شباك الصائد، فهي في صراع دائم من أجل أن تستمر الحياة، ولم يكتف قيس بهذه الصورة القاسية، بل أضاف إلى ذلك تعلق القطاة بفراخها المتروكين في الخلاء في عش مهشم تصفقه الرياح، وهما في حالة من الترقب ، لقدوم مصدر الحنان(أمهما)، ويصور فراخ القطاة وهما تمدان أعناقهما الواهية راغبة ملهوفة لحضور الحب

والحنان، ذلك أن هاتين الفرختين يستمدان حياتهما من حياة أمهما؛ إذ إن حياة هذه الأم يشكل مصدر حياة لهما"[٢٧]، فحركة القطاة من خلال هذا التشبيه تحمل أبعاداً إيحائية ؛ إذ إنها يمكن أن ترمز" للناحية الإنسانية المؤلمة من نفس الشاعر التي لم تدرك من آمالها شيئاً... وبعبارة أدق : إن التشبيه يوجه تصورنا للقلب ويخلق الحركة خلقاً ، ويكون المراد- إذن- إن حركة القطاة أكبر مظاهر الاغتراب والحرمان التي يعاني منها الشاعر"[٢٨].

وهذه الصورة التفصيلية "لم يصنعها خيال الشاعر إلا ليتحدث عن مشاعره وهو يتوقع فراق محبوبته ، وهي صورة حسية مشحونة بألوان من المشاعر؛ فالشاعر حين سمع خبر الفراق لم يشأ أن يصدقه، وكأنه هاجس كريه أراد أن يبعده عن خاطره، وإنه لفي هذا الصراع بين هاجس مخيف وأمل في بطلانه حتى ينجلي الأمر عن حقيقة الفراق فينحل الصراع في نفسه إلى خيبة أمل وشعور بالضياع"[٢٩].

٤.الصورة التشبيهية المقلوبة أو المعكوسة:

هو" ما يجعل فيه المشبه مشبهاً به لادّعاء أن المشبه أظهر من المشبه به في وجه الشبه"[٣٠]ونحن نعلم أن التشبيه العادي لا يخلو من المبالغة ولكن الأدباء وأرباب البيان لم يقفوا عند التشبيه العادي؛ لأنهم يرون إنّ هذه المبالغة المعتدلة فيه أقل من أن تشبع رغبتهم فبما يتوخونه من أغراض الكلام، في الغزل والمديح والرثاء وما إليها؛ لذلك سلكوا طريق القلب في التشبيه ، توصلاً لهذه الغاية المنشودة ، إن عكس التشبيه وقلبه يمكن أن يؤدي الى المبالغة.

ولقد أشار ابن جني (ت ٣٩٢هـ) وغيره من العلماء الى قلب التشبيه بقصد المبالغة، وسمَّى ابن جني هذا النوع " غلبة الفروع على الأصول"، وقال عنه: " هذا فصل من فصول العربية طريف تجده في معاني العرب كما تجده في معاني الأعراب، ولا تكاد تجد شيئاً إلا والغرض فيه المبالغة"[٣١].

وقد أدرك (شعراء الحنين) الوظيفة الجمالية التي تنطوي عليها عملية عكس التشبيه ؛ لذا نجدهم يجعلون في تشبيهاتهم من الفرع أصلاً، أي : يجعلون المشبه أصلاً، والمشبه به فرعاً، وهذا يدل على وعيهم بأنوا ع التشبيهات المختلفة التي تفرز دلالات متعددة طبقاً لنوع التشبيه وخصوصية السياق ، الأمر الذي يعمل على إعمال الفكر الذي يستنطق دلالة قلب الصورة؛ بما يشهد ببراعتهم في تشكيل صورهم الشعرية، ومنه قول(السمهريّ العكلي) يحن إلى محبوبته عندما وقع حبيساً[٣٢]:

كَأنَّ وَميضَ البرقِ بيني وَبَينهَا إذا حانَ مِن بَينِ الحَدِيثِ ابتسامُها

فالشاعر قد قلب التشبيه، إذ إنه جعل بسمة حبيبته من خلف الحجاب وميض برقٍ، وفي هذا قلبٌ للصورة التشبيهية يوحي ببراعة الشاعر وتمكنه من مفردات صورته التي شكل من خلالها صورة شعرية موحية بالجدة والابتكار، " ويبدو وجه الشبه في هذه الصورة خفياً ، فما العلاقة بين الابتسامة ووميض البرق؟ لقد جمع الشاعر طرفين بعيدين ، والتشبيهات – كما يقرر الجرجاني – بقدر ما تتباعد بين الشيئين تكون إلى النفوس أعجب، والنفوس لها أطرب. لقد استحالت ابتسامة ذالحبيبة ومضة برقٍ، والبرق في فكر الشاعر البدوي متعلق بالخصوبة والخير والعطاء. ويرتبط التشبيه– أيضاً– في هذه الصورة بالمطر الذي يحتل مكانةً كبيرةً في حياة الإنسان البدوي؛ لحاجته الماسة إليه فإذا كانت ابتسامة الحبيبة كومضة برقٍ فلهذه الابتسامة قيمة كبيرة في نفسه تعادل قيمة الماء في حياته . إن لهذه المحبوبة مكانة كبيرة في نفس الشاعر؛ لذلك ساوى بين ابتسامتها وومضة البرق الذي يجلب الخير والعطاء. وفي النهاية لا فرق لدى شاعرنا الولهان بين المرأة والبرق فكلاهما وجه لعملة واحدة. إنه في أمس الحاجة إلى وجود المرأة في حياته؛ لأنه لص متشرد ، بعيد عن حياة البشر العاديين ، والعلاقة بين الابتسامة وومضة البرق ربما كانت دليلاً على أن المرأة هي المعادل الموضوعي لحياة السمهريّ بما فيها. إنها روحه ، وكيف يحيا بلا روح؟!"[٣٣].

وقد أورد (قيس بن الملوح) أبياتاً كثيرة لجأ فيها إلى التشبيه المقلوب، فهو يحن إلى محبوبته البعيدة عنه، ويرى غزالاً يعدو أمامه، فيشبه هذا الغزال بمعشوقته ليلى بدلاً من أن يشبه ليلاه بالغزال كما هو مألوف بين الشعراء، إذ يقول[٣٤]:

أَيا شِبهَ لَيلى لا تُراعـــــي فَإِنَّني ... لَكِ اليَومَ مِن بَينِ الوُحوشِ صَديقُ
وَيا شِبهَ لَيلى أَقصِرِ الخِطـوَ إِنَّني ... بِقُربِكِ إِن ساعَفتِـــــــني لَخَليقُ
وَيا شِبهَ لَيلى رُدَّ قَلبـــــــي فَإِنَّهُ ... لَهُ خَفَقانٌ دائِـــــــــمٌ وَبُروقُ
وَيا شِبهَها أَذكَرتَ مَن لَيسَ ناسِياً ... وَأَشعَلتَ نيراناً لَهُـــــــنَّ حَريقُ
وَيا شِبهَ لَيلى لَو تَلَبَّثـــتَ ساعَةً ... لَعَلَّ فُؤادي مِـــــــن جَواهُ يُفيقُ

يوجه الشاعر خطابه إلى غزالٍ رآه في الفلاة؛ إذ وجد بينه وبين ليلاه تشابهاً فراح يُناجيه مشبهه بمعشوقته ليلى، فهو يذكره بالحبيب الذي أشعل النيران بقلبه ، وتمنى له بعد ذلك أن يخوض الروضة التي تسقيها السحاب، ويطلب منه ألا يخافه لأنه صديق له، وأن يساعده في الوصول إليه؛ لأنه جديد به. والشاعر في قلبه التشبيه يصف شدّة جمال ليلاه حتى غدا الغزال شبيهاً بها، وليس ليلى هي التي تشبهه؛ وذلك لكي يوقه الإيهام بأن ليلاه من شدة جمالها غدا الغزال يشبهها ، فالشاعر يعطي المعشوقة مصدراً جمالياً أعظم مما هي عليه؛ ذلك أن الشعراء كانوا يشبهون

المعشوقة بالغزال، ولكن أن يشبه الغزال بالمعشوقة فذاك أمر غير مألوف ، وهذا التشبيه يُعدُّ نوعاً من المبالغة في التصوير، وتوجيه الخطاب إلى الغزال وتشخيصه ومنحه صفات إنسانية ربما يعود إلى غياب المعشوقة وصعوبة الوصول إليها[٣٥].

وتتضافر تقنيات التكرار مع الصورة التشبيهية في الأبيات من خلال تكرار الشاعر مقطع البداية ليؤكد الشاعر موقفه الانفعالي بهذه المناجاة التي تكشف عن تلهفه لرؤية المحبوبة المحظورة عليه، ويأخذ بمناجاة الظبي طالباً منه القرب والمساعفة، ومشاركته الحديث والهموم وإخباره عن حاله الذي آل إليه بغياب المحبوبة، وهذه النداءات الى الظبي تعكس حاجة الشاعر إلى إقامة علاقة أخرى يتوصل بها مع المحبوبة من جديد؛ وبهذا فإن الشاعر يتمسك بالظبي بعد بين محبوبته ، فهو رمز لها يتمسك به، ويعكف عليه، وإن المجنون" بحكم عاطفته ومشاعره في رؤية الأشياء التي لا يرى الأشياء على حقيقتها، وإنما يراها من خلال علاقتها بليلى[٣٦].

٥.الصورة التشبيهية الدائرية:

وهو "المشابهة التي يحدثها الشاعرُ بين شيئين أو أشياء في تركيب فاتحته نفي بحرف(ما) خاصة ، وفي خاتمته إثبات بحرف (الباء) واسم التفضيل الذي على وزن(أفعل) ، وغالباً ما يكون بين الفاتحة والخاتمة وصف للاسم المنفي– وهو المشبه به عادة– قد يطول وقد يقصر حسب حاجة الشاعر النفسية الى ذلك"[٣٧]. والصورة في التشبيه الدائري " قائمة على تشبيه ضمني، بين مشبه ومشبه به تجمعهما علاقة خفية؛ إذ يستطرد الشاعر في أوصاف (المشبه) ليعود الى الأصل الذي صدر منه الصورة وهو(المشبه به)، وبذلك يعد من العناصر المباغتة للمتلقي بوساطة مفاجأته بخبر(ما النافية)، محدثاً بذلك انقلاباً للصورة وكاسراً التنامي الرتيب لصور النص"[٣٨].

وهكذا فإن الأساس الذي جعلنا نعد التركيب المبتدئ بـ (ما) والمنتهي بـ (بأفعل من) تشبيهاً،" هو المقارنة التي هي شرط أساسي لكل تصوير في أساسه، وهو يعتمد على المقارنة بين عنصرين إحداهما المشبه وثانيهما المشبه به. وقد دفعنا هذا الى ان نختلف مع من أعطاه اسماً مخالفاً من النقاد قديماً وحديثاً . إن العمل الخاص الذي يقوم به الشاعر في هذا التشبيه ، وهو الدوران من النفي الى الاثبات ، جعلنا نميزه باسم" التشبيه الدائري"؛ ليكون لوناً جديداً من ألوان التشبيه ينضاف الى الألوان الأخرى كالضمني والبليغ"[٣٩].

ومن خلال خوض غمار التشبيه الدائري، وجدنا اهتمام النقاد والبلاغيين القدماء بهذا اللون الجمالي، فتعددت مصطلحاته وتسمياته في القديم والحديث حسب وجهات نظرهم فيه، وقد تتبع هذه التعريفات عبدُ القادر الرباعي في بحثه عن ظاهرة التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي[٤٠].

والمتأمل هذه الظاهرة في شعر الحنين ، يجد أن معظمها أربعة أبيات أو خمسة، وقليلها ما زاد على ذلك، كأن يكون ثمانية أبيات أو تسعة أو أكثر، وكل هذا يعود إلى ما تكنه المشاعر والأحاسيس من عوز لهذه الظاهرة يختلف إلحاحاً؛ لذا تأتي على وفق ذلك إطناباً أو اقتضاباً، ومنه قول(مجنون ليلى) يصف شوقه وحنينه الى محبوبته[٤١]:

فَمـا وَجـدُ أَعرابيَّـةٍ قَـذَفَت بِهـا صُروفُ النَوى مِن حَيثُ لَم تَكُ ظَنَّتِ
إِذا ذَكَـرَت نَجـداً وَطيـبَ تُرابِـهِ وَخَيمَـةَ نَجـدٍ أَعوَلَـت وَأَرَنَّـتِ
بِـأَكثَرَ مِنّـي حُرقَـةً وَصَبابَـةً إِلـى هَضَـباتٍ باللَـوى قَـد أَظَلَّـتِ
تَمَنَّـت أَحاليـبُ الرِعـاءِ وَخَيـمَةً بِنَجـدٍ فَلَـم يُقـدَر لَـها ما تَمَنَّتِ
إِذا ذَكَـرَت مـاءَ الفَضـاءِ وَخَيمَـةً وَبَـردِ الضُـحى مِـن نَحـوِ نَجـدَ أَرَنَّـتِ
لَهـا أَنَّـةٌ قَبـلَ العِشـاءِ وَأَنَّـةٌ سُـحَيرٌ فَلَـولا أَنَّتـاها لَجُنَّـتِ
بِأَوجَـدَ مِـن وَجـدٍ بِلَيلـى وَجَـدتُهُ غَـداةَ اِرتَحَلنـا غَـدوَةً وَاِطمَأَنَـتِ

يستهل الشاعر أبياته بـ(ما) التي من أخوات (ليس) معترضاً بين اسمها وخبرها بثلاثة أبيات، ويصف الشاعر في هذا التشبيه حالة من الشوق كانت تعاني منها أعرابية، حلت بها نوائب الدهر ونفتها عن تراب أرضها الطيب، فراحت تبكي وتنوح شوقاً إلى وطنها ، فالمشبه به هنا ، هو وجد الأعرابية التي طوحت بها الأحداث بعيداً عن موطنها ، وبقيت في جيشان الحنين والذكرى، ثم يعود الشاعر الى المشبه به، لتصوير أماني الاعرابية مبيناً أن أمنيتها تتمثل بتحقيق رغبتها في العودة إلى أرضها، تلك الأمنية التي باتت حلماً لا يتحقق ، ويحكي الشاعر العناصر التي ولّدت وجد الاعرابية، منها :(صروف النوى) ، ومنها: (إذا ذكرت نجداً وطيب ترابه) ، وإذا ذكرت (خيمة نجد)، هذه الأماني البسيطة الساذجة ، التي تهتف بها النفس الإنسانية في بساطتها ، و ضعفها.

ثمّ يحكي الشاعر أثر هذا الوجد في الاعرابية (أعولت وأرنّت) وانظر الى كلمة " أرنّت" ؛ أي : صاحت صيحة حزينة، حين تذكر هذه الأشياء لا تحزن ولا تتململ وإنما تصيح هكذا كما يصيح الطفل، والعرب يستعملون كلمة الرنين في سياق الشجي الغالب، كرنين الثكلى، ورنة الناقة[٤٢].

وفي نهاية الأبيات راح الشاعر يقرن وجد تلك الاعرابية بوجده وشوقه، أو بين المشبه (هو) أي الشاعر ، والمشبه به وهو (وجد الاعرابية) ، ويخلص إلى أنّ وجد الاعرابية تجاه وطنها ليس بأكثر مما أصابه من (حرقة وصبابة) تجاه محبوبته البعيدة عنه.

ثالثاً:. الصورة الاستعارية.

تعد الصورة الاستعارية وسيلة من وسائل التصوير البياني والفني، وأداة مهمة من أدوات التشكيل الجمالي ؛ بل إن "امتلاك ناصية الاستعارة كان ولا يزال من أعظم الأشياء ؛ لأنها الشيء الوحيد الذي لا يلقن، وهي أيضاً سمة العبقرية الأصلية؛ حيث إن الاستعارة الجيدة تتضمن الإدراك الحدسي لأوجه المجانسة بين الأشياء المختلفة"(٤٣).

والاستعارة تشبيهٌ حذف أحد طرفيه، وهي ضربٌ من المجاز اللغوي علاقته المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، وهي " استعمال لفظٍ ما في غير ما وضع له في اصطلاح به التخاطب؛ لعلاقة المشابهة ، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الموضوع له في اصطلاح به التخاطب"(٤٤).

وتمتاز الاستعارة بمرونة وحيوية ، يستطيع الشاعر من خلالها أن يبحر في الخيال، ويسبح في الفكر، متسلحاً بوسيلة لغوية مثلى في التعبير والتصوير؛ حيث تسرح مشاعره إلى أفق الحياة من حوله، فيتأملها ويلتحم بها كأنها ذاته ويلغي الثنائية التقليدية بين الذات والموضوع ، وبذلك فإن الاستعارة الأصلية تعتمد على تفاعل الدلالات، التي تكون انعكاساً لتفاعل الذات الشاعرة مع الموضوع فيتبادل طرفا الاستعارة التأثر والتأثير ، مولدة معنىً جديداً تبدو فيه علاقة التفاعل بين الطرفين واضحة(٤٥).

وقد انطلق النقاد والبلاغيون نحو تحليل الاستعارة، وكشف مزاياها وطرائفها، فقسموّها الى أنواع تختلف باختلاف الزاوية التي انطلقوا منها.

وسوف يتناول البحث دراسة الاستعارة في (شعر الحنين) من حيث اعتبار المحذوف والمذكور من طرفيها ، وهي كالآتي:

١.الصورة الاستعارية المكنية:

وهي ما غاب فيه المستعار منه أو المشبه به، ودلّ عليه شيء من لوازمه، أو " أن يكونالطرف المذكور هو المشبه"(٤٦)، ولا يخلو حذف المستعار منه من دلالة ؛ لذا قال (الزمخشري):" من أسرار البلاغة ولطائفها أن يسكتوا عن ذكر الشيء المستعار، ثم يرمزوا اليه بذكر شيء من روادفه، فينبهوا بذلك الرمز على مكانه نحو" شجاع يفترس أقرانه" ، ففيه تنبيه على أن الشجاع أسد، وهذا الكلام صريح فيأن المستعار هو اسم المشبه به المتروك صريحاً المرموز اليه بذكر لوازمه؛ ويكون ذلك لقصد التأكيد والمبالغة ،ويكون ذلك لخطاب الذكي دون الغبي"(٤٧).

وقد زاوج شعراء الحنين في استعاراتهم المكنية بين التشخيص والتجسيد؛ والتشخيص " تعبير بلاغي يسبغ فيه على التجريدات والحيوانات والمعاني والاشياء غير الحية شكلاً وشخصية

وسمات انفعالية إنسانية، وفي التشخيص قد يعتبر كائن أو شخص من نسج الخيال ممثلاً لفكرة أو موضوع ولكون التشخيص نوعاً من الاستعارة نجده منبعاً مطروقاً في الشعر"[٤٨].

وقد انتبه شعراء الحنين لهذا التفاعل الفني الذي له أكبر الأثر في تشكيل صورهم الشعرية، فراحوا يتكئون على الاستعارة ودورها وينهلون منها آملين أن تضفى على صورهم مزيداً من الدلالات النفسية الموحية، ومن تلك الصور الاستعارية: تلك الصورة التي شبه فيها (الأحيمرُ السعدي) النخلات بالإنسان الذي يعي ويفهم ما يقوله، وذكر المشبه وحذف المشبه به، فالشاعر يحيي عناصر الكون؛ وذلك بإقامة علاقة بين طرفي الاستعارة يتحول فيها المشبه الى إنسان يراقب ويشهد ويرى، يقول[٤٩]:

أيـا نخـلاتِ الكـــرمِ لا زالَ رائِـحاً عليكـــنّ منهـــلٌ الغمـــامِ مطيـــرُ
سُـقيتُنَّ مـا دامـت بِكرمـانَ نخـــلةٌ عـــوامر تجـــري بينكُـــــنَّ بُحـــورُ
سُـقيتُنَّ مـا دامـت بنجـدٍ وشيجـــةٍ ولا زال يســـعى بينكُـــــنَّ غـــديُر
ويـا نخـلاتِ الكـرخِ مـا زالَ مـاطـرٌ عليكـــنّ مســـتنّ الريـــاحِ ذرورُ

تصطرع عاطفة الشوق والحنين في نفس الشاعر، حين يترك وطنه مجبراً ، وتتضاعف هذه الغربة عندما يكون الصعلوك مطارداً، تقتله وحدته ويمزقه إحساسه بالضياع ، ويجد الشاعر نفسه في مواجهة نخلة – أو مجموعة منها– من بلاد فارس، فما كان منه إلاّ إطلاق مواجده ومواجعه من مكامنها، فالشاعر يشخص النخلات وينزلها منزلة الإنسان، ويضفي عليها نعوتاً إنسانية.

ويجبر الشاعر المتلقي على أن يتخيل أن لها عقلاً يعي طلبه، وأذناً تسمع سؤاله ، ووسيلته في هذا الفعل النداء والدعاء ؛ فنراه يدعو لهن بالسقيا والحياة، وفي ذلك دعاءٌ لنفسه بالسقيا، كذلك ليس بالماء الذي يروي الظمأ، بل السقيا التي تمناها تتعلق بسقيا الحبيبة له بالوصال والحنان؛ لكي يستطيع أن يواصل حياته، فحنين الشاعر– هنا– ليس الى مكان بقدر ما هو الى حبيبة رحلت وظلت في ذكراه دائماً، ومن اين للصورة هذا التأثير في الوجدان لولا تلك المخاطبة الرقيقة الحزينة لخلات الكرم، وتمثل هذه الاستعارة رغبةً من الشاعر في عودة أيام الهناء في وطنه ومع أهله؛ مما يعني أن تلك النخلة تحولّت في عقله وضميره وفي أعماق روحه الى رمز حيّ للديار وللأهل والأحبة، فاستحقت هذا الدعاء الحار منه ، الذي ماثل به من سبقه من الشعراء ولكنه اختلف – بلا شك– في ظروف إطلاقه وأسبابها معهم[٥٠].

ومن بديع الاستعارة أن يجسد الشاعر من الوجود ، عالماً خاصاً يختلف في معانيه عن الحقيقة ، ويتجدد في تكويناته ، فيأتي بصور لا توافق الواقع الا في نفس الشاعر فقط ، وهي في ذلك

إنما تمثل صورة لما تحتمله عواطفه من انفعالات ، كقوله (المجنون العامري) يحن الى محبوبته[٥١]:

دعاني الهوى والشوق لما ترنمت هَتُوفُ الضُّحَى بَيْنَ الْغُصُونِ طَرُوبُ
تُجَاوِبُ وُرْقاً إِذْ أَصَخْنَ لِصَوْتِهَا فَكُلٌّ لِكُلٍّ مُسْعِدٌ وَمُجِيبُ
فقلت حمام الأيك مالك باكياً أَفارَقْتَ إِلْفاً أَمْ جَفاكَ حَبِيبُ
تذكرني ليلى على بعد دارها وليلى قتول للرجال خلوب

فقد تخيل الشاعر أن ذلك الحَمام مما يحس ويجاذبه الأحزان فبسط معه حواراً يائساً على سبيل الاستعارة المكنية؛ إذ تجاوز عن ذكر المشبه به " الانسان" الى شيء من صفاته وهو الكلام؛ وذلك لكي ينبئ عن عمق الشعور بالشوق الكامن في قلبه لإحساسه بالبعد عن محبوبته فوجد صدح الحمام أشبه بالبكاء، فطلب منه مواساته في الحزن ، فهو شبيهه في معاناته للوحدة والفراق، وتكبد البعد عن الإلف ، وإحساسه بالضعف وقلة الحيلة، وهذا الطائر وسيلة الشاعر للتعبير عما رسخ من مكبوت نفسي مؤلم ، وللتعبير عن الاستجابة الخاصة التي يبديها الإنسان الشاعر للطبيعة، فالعذاب والنوح الذي تعلنه الحمامة هو المكافئ الخارجي لانفعال الشاعر الداخلي ولحزنه وألمه ونوحه على من رحل عنه ، وكأن ما تعلنه الحمامة ينسجم مع ما يكنه الشاعر في نفسه، وكأنها أيضاً تعبر عن مكبوته وما يحتضنه من ألم.

ويرصد (الحارث بن خالد المخزومي) رحيل الشباب ، ويتألم لزحف الشيب مستخدماً في هذا التشخيص، يقول[٥٢]:

رَحَلَ الشَبابُ وَلَيتَهُ لَم يَرحَلِ وَغَدا لِطِيَّةِ ذاهِبٍ مُتَجَمِّلِ
ولّى بِلا ذمٍ وَغادَرَ بَعدَهُ شَيباً أَقامَ مَكانَهُ في المَنزِلِ
لَيتَ الشَبابَ ثَوى لَدَينا حِقبَةً قَبلَ المَشيبِ وَلَيتَهُ لَم يَعجِلِ
فَقَضيتُ مِن لَذّاتِهِ وَنَعيمِهِ كَالعَهدِ إِذ هوَ في الزَمانِ الأَوَّلِ

في هذه الأبيات السابقة تتزاحم الاستعارات، ففي كل شطر استعارة أو أكثر، وكل منها يمارس فاعلية تشخيصية نثري الصورة الكلية ، فالشباب يرحل وكأنه شخص يرتحل آخذاً معه الحيوية والنشاط، فقد ودّعه شبابه الى غير رجعة (رحل الشباب) ، والشيب كأنه ضيف يحل بالشاعر بعد رحيل الشباب، وهو ضيف تسوء العين رؤيته(شيباً أقام مكانه) ، فالشباب تحول من مظهر من مظاهر الفتوة الى شخص يغادر ويرحل، والشيب تحول من مظهر من مظاهر العجز الى ضيف يحل بساحة الشاعر.

لقد عدل الشاعر بدلالات هذه الكلمات عن معناها المألوف الى معانٍ جديدة أكسبها إياها عندما شكلها وأبدعها بنزع المفردات من سياقها المعجمي ذي الدلالات المألوفة ،وربطها بعلاقات جديدة ضمن السياق أكسبها الجدة والحيوية في الاستعمال، وهذا ما ولد الدهشة في نفس المتلقي، فكل هذه الصور التشخيصية ؛ توضح مدى ما يعانيه الشاعر من ألم ، وتصف حزنه على انقضاء الشباب، فتغدو نفسية الشاعر يائسة حزينة باكية؛ حيث فاتت بانقضائه بواعث اللهو ، فأصبح لا يملك الا البكاء على جدث الشباب الذي ولى ولن يعود، إنها نفس متحسرة على الماضي الجميل.

ويمثل التجسيد إحدى الوسائل التي يشكل بها شاعر الحنين صوره الشعرية؛ وهو التعبير عن المعاني المجردة بسياقات تجعلها محسوسة؛ وتخرجها بذلك من معناها الاصطلاحي الى معنى جديد غير مألوف ؛ وبهذا فإن الصورة الشعرية "تخلق من المحسوس فكراً، وتجعل غير المرئي في المرئي ، وهي لا تكثف المحسوس بل تصعده، فالعلاقات المرئية تستمد قيمتها مما ترمز اليه من عواطف ومعان وقيم"(٥٣).

استخدم شاعر الحنين التجسيد في تشكيل صوره؛ يعني أنه قد استطاع أن يحطم الحواجز الموجودة بين الماديات والمجردات ، وأنها قد انهارت في نظره؛ بحيث أصبح من السهل نقل إحداها الى مجال الأخرى(٥٤)، ومنه قول (عمرو بن شأس الأسدي) يظهر قسوة الحب عليه؛ فيأتي بصورة تجسيدية ؛ تبرر الآمه الناتجة عن هذا الحب، يقول(٥٥):

تَـذَكَّرَ ذِكـرى أُمِّ حَسّـانَ فَاِقشَـعَـر عَـلى دُبُـرٍ لَمّـا تَبَـيَّنَـ مـا اِئتَمَـر
فَكِـدتُ أَذوقُ المَـوتَ لَـو أَنَّ عاشِـقاً أَمَـرَّ بِموسـاهُ الشَـوارِبَ فَـاِنتَحَر

فالشاعر يعتمد – هنا– على التجسيد في إبراز حالته السيئة بعد فراق محبوبته؛ حيث إن تذكرها يجعله يذوق الموت وكأنه شراب، فالموت – وهو معنى مجرد– يجسده الشاعر بصورة تجسيدية؛ ليدلل على قسوة هذا الحب عليه، فتذكر هذه المحبة يشق على نفس الشاعر مشقة بالغة تشبه الموت انتحاراً ، و يصور ما يعانيه من ألم ، فيصور عروق حلقه البارزة المتضخمة، حتى إنها تكاد تتقطع إذا ما أمر الموس عليها، مما يوحي بعظم المعاناة التي يعيشها الشاعر بعيداً عن زوجته ، ويعكس ما يعانيه من جراء هذا الحب ومدى ما تتركه هذه العاطفة من قلق ومعاناة لدى المحب.

فالشاعر يقيم علاقات بين أطراف غير متآلفة في الواقع اللغوي، ولا تخضع لمنطق؛ وإنما تدرك من خلال تفاعلها داخل السياق ، وقد اعتمد هذا التفاعل– هنا– على عنصر التجسيد الذي اعطى الشاعر فرصة للتعبير عن انفعالاته النفسية تجاه من يحب؛ إذن " فتغيير الأوصاف

وتكسير النعوت ليس مجد ترف تعبيري، ولا نزق لغوي، لكنه مؤشر لتغير الحساسية والذوق، والانتقال من مرحلة الانفصال بين الفعل الحسي والقول المثالي؛ الى درجة من الوعي يتم فيها تطويع الكلمة الشعرية لتحمل مجمل ذبذبات الحياة الجديدة فتكتسب جماليات الجسد نبلاً مشروعاً وتلتئم معطيات الحس في وحدة مكتملة"[٥٦].

٢.الصورة الاستعارية التصريحية:

وهي ما غاب فيها المستعار له" المشبه" وصرح بلفظ المشبه به، أو" أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه هو المشبه به"[٥٧]، ولا يخلو هذا النمط الاستعاري من دلالات تنبثق من السياقات المتعددة ، وتتضمن الاستعارة التصريحية عمليتين عقليتين:" الأولى متطابقة مع الحقيقة والواقع، قائمة على تداعي المعاني ، وهي: إدراك ما بين المشبه والمشبه به من تشابه، أما العملية الثانية فإنها خيالية ، وهي إدعاء ان المشبه والمشبه به متحدان في الحقيقة ، فهما شخص واحد لا شخصان"[٥٨]؛ ذلك نحو قول (كُثير عزة) عندما يحن الى محبوبته التي ابتعدت عنه[٥٩]:

وإنَّ بِجَــوفي مِنــك داءٌ مُخــامِراً وَجَوفُــكِ ممّــا بــي عَلَيــك سَــليمُ

يبدأ الشاعر حواره مع الحبيبة مستفهماً : أيجوز بحكم الدين أن يكن قلبها خالياً سالماً من جهته؟، وقلبه هو السقيم المتيم بحبها؟ والشاعر لا يريد بهذا الاستفهام المجازي جواباً ، وإنما ينكر على الحبيبة ، فهي لا تبادله الحب كما يبادلها، ويلجأ الشاعر الى تصوير هذا الحب مشبهاً إياه بمرض قد لصق بقلبه، وقد حذف المشبه وأبقى المشبه به وهو داء؛ فالاستعارة تصريحية أصلية، وتبرز قيمة الاستعارة هنا في أنها " تمزج بين الشعور واللاشعور ، ولما كان اللاشعور هو مثوى الانفعالات الإنسانية ، فإن الاستعارة تقوم بعملية تنشيط القوى الوجدانية بما تحمل من هذه الانفعالات ، وبما تملك من مساعدة على استيعاب العمل الفني؛ ومن ثمّ تكشف عن طبيعة الانسان الحقيقية بما هي صدى اللاشعور"[٦٠].

ثالثاً:. الصورة الكنائية.

لا شك في أن التعبير الكنائي" ضرب من ضروب البلاغة الرائقة، وفن من فنون البيان الرفيعة، التي لا يقوى على الإمساك بناصيتها الا كل من ملأ نفسه بالرائع من الأساليب العربية، والجميل من التعبيرات الرصينة"[٦١]،والكناية أسلوباً من الأساليب البلاغية المستعملة في إيصال المعاني من طريقٍ يخفى، ومسلك يدقُّ[٦٢].

وتعدُّ الكناية ملمحاً من ملامح الإشارة؛ إذ يتكئ عليها المبدع للتعبير عما يريده بشكل غير مباشر،" ويلجأ الشعراء الى الكناية إذا أعوزتهم الحيلة الى التعبير عن معنى قبيح او مستكره، او

مستهجن ، أو لا يجر الإفصاح عنه بشكل مباشر ، وهي وظيفة أقل أهمية من وظيفة الصورة الاستعارية والتشبيهية؛ وذلك لأن قدرتها على الإيحاء أدنى من قدرتيهما، فهي لا تعدو مجرد الإشارة الى ذلك المعنى المستور، وتأتي أهميتها المحدودة من كونها فضلاً عن قصر عبارتها وسيلة تشكيلية رمزية الى حد معنى أنها لا تتناول الأمور كما هي في حقيقتها ، ولكنها تلجأ الى تناولها تناولاً غير مباشر ، وفي هذا تكمن فتيتها"[٦٣].

وقد حفل (شعر الحنين) في العصرين الإسلامي والاموي بالكنايات ، معتمداً على ما يثيره هذا الخفاء والغموض من هزة في النفس منشؤها الشوق والفضول، " فلا تزال النفوس الشاعرة تصوغ الأشياء في حرية مطلقة على الشكل الذي يهدي اليه الحس ويشكله الوجدان"[٦٤]، ومن ذلك التصوير الكنائي قول(حميد بن ثور الهلالي) يكني عن فقد نضارة الشباب ، ويظهر يأسه من استرجاع شبابه الذي راح يناجيه في لوعة وحزن معزياً نفسه بذلك الماضي السعيد، وما حواه من قوة ومتعة ولذة، مبرراً المفارقة بين العصرين، يقول[٦٥]:

مِـن بَعـدِ مـا كُنـتُ فيهـا ناشِـئاً غَمَـراً كـأَنَني خـارِجٌ مِـن بَيـــتِ عَطّـارِ

لَقَـد رَكِبـتُ العَصـا حَتـى قَـد اوجَعَنـي مِمـا رَكِبـتُ العَصـا ظَهـري وأَظفـاري

فقد كنى الشاعر في الشطر الأول عن ماضي الشباب النضر في قوله:" **كـأَنَني خـارِجٌ مِـن بَيـــتِ عَطّارِ**" ، فهي صورة كنائية تنبئ عن أخذه قسطاً كبيراً من اللهو والملذات ، وما يتبع ذلك من حسن الهيئة من التعطير؛ حيث كان شاباً غض الشباب يمرح في ظلال اللهو ما شاءت له نفسه، ويعضد الشاعر الصورة الكنائية السابقة بصورة كنائية أخرى يظهر فيها إحساسه بالعجز في قوله: "أوجعني العصا ظهري وأظفاري"، فالشاعر يتعجب مما آلت اليه حاله، فيوحي بمسؤولية الدهر في تبديل ماضيه العذب بواقع مأساوي ، فقد أصبح يستند على العصا منحني الظهر متعباً موجوع الظهر والاظفار؛ مما يبرز الإحساس بالعجز والمعاناة ، ولعل مما زاد من جمال الصور الكنائية في الأبيات السابقة أنها صورٌ مبنية على التناقض والتضاد بين حال الشباب وحال الهرم، فالشاعر يحاول أن يتغلب على واقعه المرير الذي يحياه من خلال استرفاد صورة ماضي الشباب المشرق ، الذي يستذكر من خلاله صورته المثالية ؛ ليداوي خراج الشيخوخة وأحاسيس الاستلاب؛ وبهذا فإن الصورة الكنائية لا تقدم لك المعنى المقصود مباشرةً صريحاً، بل تستخدم لفظاً غير موضوع له، يومئ للمتلقي بالمعنى المقصود عبر حركة ذهنية لمتبقي الصورة تمكنه من العبور من الظاهر إلى الخفي.

ويكني (تميم بن مقبل) عن هجر المكان وخلوه من الاهل والاحباب ورحيلهم عنه وحلول أقوام أخرى، فهو بذلك يكنّى عما أحدثه الإسلام في ديار أهله، يقول[٦٦]:

أجِـدِّي أَرَى هـذَا الزَّمَـانَ تَغَـــــيَّرَا ويَطـنَ الرِّكَـاءِ مِـنْ مَـوَالِيَّ أَقْفَـرَا
وكَـائِنْ تَـرَى مِـنْ مَنْهَـلٍ بَـادَ أَهْلُـــهُ وعِيـدَ عَلَـى مَعـــــرُوفِهِ فَتَنَكَّـــرَا
أَتَـاهُ قَطَـا الأَجْبَـابِ مِـنْ كُـلِّ جَانِـبٍ فَنَقَّـرَ فِـي أَعْطَانِـــــهِ ثُـمَّ طَيَّـرَا

يشكو الشاعر حظّه العاثر الذي أطال عمره لكي يرى تغير الزمان، ولكي يغيب عنه أحبابه وأصدقاؤه ويتركوا مواطن الصبا، وتصبح تلك المواطن مقفرة من أهلها، إما بالهجرة عنها وإما بالموت، وهو كلّما تلفت حوله وجد الكثير من المناهل التي كان أهله واصحابه ومعارفه يعيشون حولها، ويلتقون في فسحاتها، لقد انمحت آثار تلك المناهل ولم يعد باستطاعته أن يتعرف عليها، وهو في بكائه على الماضي إنما يبكي على أهل الجاهلية وعلى آيامهم، التي تمثل عنده أيام العز التي ذهبت الى غير رجعة ، ففي البيت الثالث حديث عن القطا التي نقّرت في أعطان المنهل، وهي مبارك الابل حوله، وهو يكني بذلك عن الإسلام وما فعله بالناس؛ إذ غيّر معالم حياتهم وسلوكهم وعلاقاتهم الاجتماعية وطرائق تفكيرهم.

فقد جاءت قطا الأجباب (كناية عن المسلمين) من كل حدب وصوب ، لكي يهدموا أركان تلك المناهل ويحدثوا فيها تغييراً كبيراً، فهو يذكر الإسلام ويكنى عما أحدثه من تغييرات في الأعراف والتقاليد، ويرمز ذلك لوصول الإسلام وانتشاره وشموليته البوادي والمهامه، إذ تغيرت المفاهيم والقيم السائدة أيام الجاهلية، وكم من عزيز في الجاهلية أصبح ذليلاً ، وكم من سيد مشهود له بالمنعة والعزة أصبح من عامة الناس، وأصبح الفضل والعز لأناس ما كان لهم ذكر في الجاهلية ، وبقدوم الإسلام فقد الشاعر صولته ومكانته الكبيرة في قومه، وفقد أعوانه من شباب القبيلة الذين كانوا يضربون بسيفه بدافع الانتماء القبلي، بل إن الإسلام قد قوّض أركان الانتماء القبلي ، وجعل من نفسه محور الانتماءات كلها[٦٧].

وبذلك ؛ فالكناية تعدُّ – مثل غيرها من آليات تشكيل الصورة– ضرباً "من الانحراف الدلالي ، والعدول بالألفاظ عن معناها الظاهر الذي تؤديه بدلالاتها الوضعية الى المعنى الخفي الذي يراد بالأسلوب " [٦٨]، وهذا لا يمنع من إرادة المعنى الحقيقي المباشر؛ وكما هو موضح أن الصورة الكنائية – في الأمثلة السابقة – لا تقف عند الجملة النحوية أو أحد أجزاء البيت أو البيتين ، بل هي تمتد لتأخذ الدلالة العامة من النص.

الخاتمة:

ظهر شعر الحنين نتيجة حاجة روحية لدى شعراء الحنين تتمثل في ذكر الأهل و الأوطان البعيدة .

تمثل الصورة الشعرية – لدى شاعر الحنين– الموازي الرمزي لمشاعره الذاتية؛ حيث تجعله يسقط ما بداخله من أحاسيس على الواقع من حوله بطريقة رمزية؛ وبلغة مجازية خاصة، فهو بذلك يتكئ على الإدراك الفردي ، ومحاولة النفاذ من الخاص/ الذات إلى العام، يساعده في هذا مخيلته المحلقة التي تتسم بالخصب بما تمنحه له من تراكيب لغوية تجعله يعبر عما بداخله من وجدان وشعور، وتجعل المتلقي يدخل لعالم المبدع ، ويستكشف رؤية هذا المبدع الخاصة.

وقد برع (شعراء الحنين) في استخدام الصورة البلاغية ، ويظهر ذلك في طرقهم لأبواب البلاغة العربية (التشبية ، الاستعارة ، الكناية).

انتبه شعراء الحنين لهذا التفاعل الفني الذي له أكبر الأثر في تشكيل صورهم الشعرية، فراحوا يتكئون على الاستعارة ودورها وينهلون منها آملين أن تضفى على صورهم مزيداً من الدلالات النفسية الموحية وقد زاوج شعراء الحنين في استعاراتهم المكنية بين التشخيص والتجسيد.

كما تعد الكناية ضرباً من الانحراف الدلالي ، والعدول بالألفاظ عن معناها الظاهر الذي تؤديه بدلالاتها الوضعية الى المعنى الخفي الذي يراد بالأسلوب وهذا ما برع شعراء الحنين في توظيفه لتقديم المعاني التي أرادوها.

الهوامش

[١] : زين محمد غانم الجهني: الصورة الفنية في المفضليات : أنماطها ، وموضوعاتها، ومصادرها وسماتها الفنية، منشورات عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، الإصدار رقم(٧٥)، السعودية، ط١، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م، ١/ ٦٦-٦٧.

[٢] : أحمد مطلوب: الجرجاني وبلاغته ونقده، وكالة المطبوعات ، الكويت ، بيروت، ط١، ١٩٧٣م، ص١٢٤، وكامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.ط) ، ١٩٨٧م، ص٢٦٤.

[٣] : محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (د.ط) ،١٩٨١م، ص٤٣.

[٤] : العلوي اليمني: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٢م، ١/ ١٦٧.

[٥] : أحمد مطلوب: فنون بلاغية :البيان والبديع، دار البحوث العلمية، الكويت ، ط١، ١٩٧٥م، ص٢٧.

[٦] : أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، (د.ط)، ١٩٨٦م، ٢/ ١٦٦– ٢١٨.

[٧] : قدامة بن جعفر: نقد الشعر،مطبعة الجوائب –قسطنطينية ،١٣٠٢هـ ، ص١٢٤.

[٨] : ابن الأثير ، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي ، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ٢/ ١٢٣.

[٩] : علي الجندي: فن التشبيه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢م، ١/ ١٢٣.

[١٠] : أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية، ٢/ ١٨٠.

[١١] : ابن الأثير، ضياء الدين: المثال السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٢/ ١٢١.

[١٢] : أبو الفرج الأصفهاني ، علي بن الحسين القرشي(ت: ٣٥٦هـ) : الأغاني ، تحقيق: إحسان عباس ، وإبراهيم السّعافين ، وبكر عباس، دار صادر، بيروت – لبنان، ط٣، ٢٠٠٨م، ١٣/ ٢٤٩.

[١٣] : إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب ، سوريا، ط١، ١٩٩٧م، ص٢٤٩.

[١٤] : جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص١٧٤.

[١٥] : الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تحقيق: إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٩٢.

[١٦] : حاتم صالح الضامن : عشرة شعراء مقلون، وزارة التعليم العالي ، جامعة بغداد، العراق، (د. ط) ، ١٩٩٠م، ص١٦٣.

[١٧] : السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، منشورات جامعة بغداد، مطبعة دار الرسالة، ط١، بغداد، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص٥٥٨.

[١٨] : الخطيب القزويني: الايضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص١٩٠.

[١٩١٩] : فايز الداية: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر ، بيروت – لبنان، ودمشق، سوريا، ط٢، ١٩٩٠، ص٩٤.

[٢٠] : يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ،دار غريب، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م، ص٣١٢.

[٢١] : كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، ص٢٨٩.

[٢٢] : الأخفش الصغير: الاختياران، تحقيق: فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨٤م، ص٥٨٨– ٥٩٠.

[٢٣] : إيليا حاوي: الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره، دار الثقافة ، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨١م، ص٥٦١.

[٢٤] : انظر: بشرى الخطيب: القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٩٠م، ص١٨٦.

[٢٥] : صالح عبد الله عبد العزيز الخضيري: الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية، مكتبة التوبة، الرياض ، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٩٣م، ص٢١٨.

[٢٦] : آسيا أحمد سالم الموسى : التشبيه في شعر العذريين دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير(مخطوطة)، إشراف زياد الزعبي، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ٢٠٠١م، ص٦٦.

[٢٧] : محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني؛ دراسة تحليله لمسائل البيان، مكتبة وهبة ، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م، ص٧٠–٧١.

[٢٨] : تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا، ط١، ١٩٨٣م، ص٢٥٨.

[٢٩] : عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤م، ص٨٤.

[٣٠] : السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م، ص ٢٣٩-٢٤٠.

[٣١] : ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية(نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية)، بيروت- لبنان، (د. ط)، (د. ت)، ١/٣٠٠.

[٣٢]

[٣٣] : سمر الديوب: الثنائيات الضدية: دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق- سوريا،(د.ط)،٢٠٠٩م،ص١٦.

[٣٤] : قيس بن الملوح: (مجنون ليلى)، الديوان، تحقيق: يسري عبد الغني ،دار الكتب العلمية ،ط١، ١٩٩٩ ، ص١٦٢-١٦٣.

[٣٥] : آسيا أحمد سالم موسى: التشبيه في شعر العذريين دراسة أسلوبية، ص٩٠.

[٣٦] : موسى ربابعة: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أباحث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، عمان- الأردن، م(٨)، ع(٢) ، ١٩٩٠، ص٥٥.

[٣٧] : انظر: عبد القادر الرباعي: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي؛ دراسة في الصورة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، مجلة فصلية محكمة، تصدر عن مجلس النشر العلمي جامعة الكويت، ع(١٧)، مج(٥)، شتاء (١٩٨٥م)،ص ١٢٦، وإسماعيل أحمد العالم: من جماليات تشبيه الاستدارة في الشعر الأموي؛ دراسة في المجال والمصدر(مجال الغزل بالمرأة نموذجاً) ، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية ، تصدر عن عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، الأردن، مج(٢٩)، ع(٢)، ٢٠٠٢م، ص ٥٣٧.

[٣٨] : بتول حمدي البستاني، وميلاد عادل جمال المولى: تشبيه الاستدارة في شعر الأعشى، دراسة في الصورة، بحث منشور بمجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، العراق، مج(١٧)، ع(١)، ٢٠١٠م، ص٢٢٧.

[٣٩] : عبد القادر الرباعي: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، دراسة في الصورة، ص١٤٨.

[٤٠] : انظر: عبد القادر الرباعي: الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٩م، ص١٤٤-١٤٧، وله أيضاً : التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي، دراسة في صورة، ص١٢٧-١٢٩.

[٤١] : قيس بن الملوح(مجنون ليلى)، الديوان، ص٦٩.

[٤٢] : انظر: محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني؛ دراسة تحليله لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م، ص٧٨-٧٩.

[٤٣] : إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت- لبنان، (د.ط) ، ١٩٦١م، ص٦٠-٦١.

[٤٤] : عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها ، دار القلم ، والدار الشامية ، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٦م، ص٢/ ٢٣٠.

[٤٥] : انظر: جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٢٠٥.

[٤٦] : السكاكي: مفتاح العلوم، ص٦٠٤.

[٤٧] : بدوي أحمد طبانه: البيان العربي دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ومطبعة الرسالة، القاهرة، ط٢، ١٩٥٨م، ص٣٠٨.

[٤٨] : إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، والتعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، (د. ط)، ١٩٨٦م، ص٨٥.

[٤٩] : محمد نبيل طريفي: ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي،١ دار الكتب العلمية ، ط١ ، ٢٠٠٤ ، م١/ ص ٥٨-٥٩.

[٥٠] : انظر: عبد المطلب محمود: الابداع والاتباع في أشعار فُتّاكِ العصر الاموي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (
د. ط) ،٢٠٠٣م، ص٥١- ٦٨.

[٥١] : قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، الديوان، ص٤٨.

[٥٢] : الحارث بن خالد المخزومي: شعره ، تحقيق: يحيى الجبوري، منشورات مكتبة الأندلس ، بغداد، العراق، ط١، ١٩٧٢، ص ٨٥-٨٦.

[٥٣] : أحمد هيكل: تطور الادب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر الى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٩٤م، ص٣٣٢.

[٥٤] : محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤م، ص١٩٤.

[٥٥] : عمرو بن شأس الأسدي: شعره، تحقيق: يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط٢، ١٩٨٣م، ص ٦٧-٦٨.

[٥٦] : صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٩٥م، ص ٤٢.

[٥٧] : السكاكي: مفتاح العلوم، ص ٤٨٢.

[٥٨] : يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الادبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان، الاردن، ط١، ١٩٩٧، ص ٢٤٧.

[٥٩] : كُثير عزة: الديوان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، (د. ط) ، ١٩٧١م، ص ١٢٩.

[٦٠] : يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الادبي الحديث: الابعاد المعرفية والجمالية، ص ٢٤٩.

[٦١] : محمود شاكر القطان:الكناية مفهومها وقيمتها البلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م، ص٢٠٧.

[٦٢] : انظر: عبد القادر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٤م، ص٣٠٦.

[٦٣] : النعمان القاضي: ابو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، ١٩٨٢م، ص٤٤٤.

[٦٤] : محمد محمد أبو موسى : التصوير البياني؛ دراسة تحليلة لمسائل البيان، ص٣٦٣.

[٦٥] : حميد بن ثور الهلالي : الديوان، تحقيق: محمد شفيق البيطار، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والترث، الامارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٠م، ص٢٧٧.

[٦٦] : ابن مقبل ، تميم: الديوان، عني بتحقيقه: عزة حسن، دار الشروق العربي، لبنان، سوريا، ط١، ١٩٩٥م، ص١٠٩-١١٤- ١١٥.

[٦٧] : انظر: خالد معيوف محمود: الاغتراب الديني تجلياته في صدر الاسلام، مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، كلية التربية، العراق، مج(٢٠) ، ع(٣) ، مارس، ٢٠١٣م، ص١١٥.

[٦٨] : حسن طبل: الصورة البيانية في التراث البلاغي، مكتبة الزهراء ، القاهرة، (د. ط) ، ١٩٨٥م، ص٢٢٤.

المصادر و المراجع:

- أحمد مطلوب: الجرجاني وبلاغته ونقده، وكالة المطبوعات ، الكويت ، بيروت، ط١، ١٩٧٣م.
- أحمد مطلوب: فنون بلاغية :البيان والبديع، دار البحوث العلمية، الكويت ، ط١، ١٩٧٥م.
- أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، بغداد، العراق، (د.ط)، ١٩٨٦م.
- ابن الأثير ، ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي ، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب ، سوريا، ط١، ١٩٩٧م.
- الأخفش الصغير: الاختياران، تحقيق: فخر الدين قباوة، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.
- إيليا حاوي: الأخطل في سيرته ونفسيته وشعره، دار الثقافة ، بيروت – لبنان، ط٢، ١٩٨١م.
- آسيا أحمد سالم الموسى : التشبيه في شعر العذريين دراسة أسلوبية ، رسالة ماجستير(مخطوطة)، إشراف زياد الزعبي، كلية الآداب، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ٢٠٠١م.
- إسماعيل أحمد العالم: من جماليات تشبيه الاستدارة في الشعر الأموي؛ دراسة في المجال والمصدر(مجال الغزل بالمرأة نموذجاً) ، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية ، تصدر عن عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، الأردن، مج(٢٩)، ع(٢)، ٢٠٠٢م.
- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، والتعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، (د. ط)، ١٩٨٦م.
- إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، تر: محمد إبراهيم الشوش، مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت– لبنان، (د.ط) ، ١٩٦١م.
- أحمد هيكل: تطور الادب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر الى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٩٤م.
- أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي ، المكتبة العصرية ، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م.
- بتول حمدي البستاني، وميلاد عادل جمال المولى: تشبيه الاستدارة في شعر الأعشى، دراسة في الصورة، بحث منشور بمجلة التربية والعلم، جامعة الموصل، العراق، مج(١٧)، ع(١)، ٢٠١٠م.
- بدوي أحمد طبانه: البيان العربي دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ومطبعة الرسالة، القاهرة، ط٢، ١٩٥٨م.

▪بشرى الخطيب: القصة والحكاية في الشعر العربي في صدر الإسلام والعصر الأموي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط١، ١٩٩٠م.
▪تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللاذقية ، سوريا، ط١، ١٩٨٣م.
▪ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، المكتبة العلمية(نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية)، بيروت– لبنان، (د. ط)، (د. ت).
▪حاتم صالح الضامن : عشرة شعراء مقلون، وزارة التعليم العالي ، جامعة بغداد، العراق، (د. ط) ، ١٩٩٠م.
▪الحارث بن خالد المخزومي: شعره ، تحقيق: يحيى الجبوري، منشورات مكتبة الأندلس ، بغداد، العراق، ط١، ١٩٧٢م.
▪حميد بن ثور الهلالي : الديوان، تحقيق: محمد شفيق البيطار، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والترث، الامارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٠م.
▪حسن طبل: الصورة البيانية في التراث البلاغي، مكتبة الزهراء ، القاهرة، (د. ط) ، ١٩٨٥م.
▪الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تحقيق: إبراهيم شمس الدين ، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.
▪خالد معيوف محمود: الاغتراب الديني تجلياته في صدر الاسلام، مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية، كلية التربية، العراق، مج(٢٠) ، ع(٣) ، مارس، ٢٠١٣م.
▪السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، منشورات جامعة بغداد، مطبعة دار الرسالة، ط١، بغداد، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.
▪سمر الديوب: الثنائيات الضدية: دراسات في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق– سوريا،(د.ط)،٢٠٠٩م.
▪زين محمد غانم الجهني: الصورة الفنية في المفضليات : أنماطها ، وموضوعاتها، ومصادرها وسماتها الفنية، منشورات عمادة البحث العلمي بالجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، الإصدار رقم(٧٥)، السعودية، ط١، ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٤م.
▪صالح عبد الله عبد العزيز الخضيري: الصورة الفنية في الشعر الإسلامي عند المرأة العربية، مكتبة التوبة، الرياض ، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٩٣م.
▪صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩٥م.
▪فايز الداية: جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر ، بيروت – لبنان، ودمشق، سوريا، ط٢، ١٩٩٠م.
▪أبو الفرج الأصفهاني ، علي بن الحسين القرشي(ت: ٣٥٦هـ) : الأغاني ، تحقيق: إحسان عباس ، وإبراهيم السّعافين ، وبكر عباس، دار صادر، بيروت – لبنان، ط٣، ٢٠٠٨م.
▪قدامة بن جعفر: نقد الشعر،مطبعة الجوانب –قسطنطينية ،ط١ ،١٣٠٢ هـ .
▪قيس بن الملوح: (مجنون ليلى)، الديوان، تحقيق: يسري عبد الغني ،دار الكتب العلمية ،ط١، ١٩٩٩ .

▪عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها ، دار القلم ، والدار الشامية ، دمشق، سوريا، ط١، ١٩٩٦م.
▪عبد القادر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٤م.
▪عبد القادر الرباعي: التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي؛ دراسة في الصورة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، مجلة فصلية محكمة، تصدر عن مجلس النشر العلمي جامعة الكويت، ع(١٧)، مج(٥)، ١٩٨٥م.
▪عبد القادر الرباعي: الطير في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٨٩م.
▪عبد المطلب محمود: الابداع والاتباع في أشعار فُتّاكِ العصر الاموي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.
▪عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤م.
▪علي الجندي: فن التشبيه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٢م.
▪العلوي اليمني: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز ، تحقيق: عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.
▪عمرو بن شأس الأسدي: شعره، تحقيق: يحيى الجبوري، دار القلم، الكويت، ط٢، ١٩٨٣م.
▪كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي موازنة وتطبيق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، (د.ط) ، ١٩٨٧م.
▪كُثير عزة: الديوان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة ، بيروت، لبنان، (د. ط) ، ١٩٧١م.
▪محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني؛ دراسة تحليله لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م.
▪محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، (د.ط) ،١٩٨١م.
▪محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني؛ دراسة تحليله لمسائل البيان، مكتبة وهبة ، القاهرة، ط٣، ١٩٩٣م.
▪محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٤م.
▪محمد نبيل طريفي: ديوان اللصوص في العصرين الجاهلي والإسلامي،دار الكتب العلمية–بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤ .
▪محمود شاكر القطان:الكناية مفهومها وقيمتها البلاغية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط١، ١٩٩٣م.
▪ابن مقبل ، تميم: الديوان، عني بتحقيقه: عزة حسن، دار الشروق العربي، لبنان، سوريا، ط١، ١٩٩٥م.
▪موسى ربابعة: ظواهر من الانحراف الأسلوبي في شعر مجنون ليلى، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، عمان– الأردن، م(٨)، ع(٢) ، ١٩٩٠م.
▪النعمان القاضي: ابو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)، ١٩٨٢م.
▪يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ،دار غريب، القاهرة، ط١، ١٩٩٠م.
▪يوسف أبو العدوس: الاستعارة في النقد الادبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان، الاردن، ط١، ١٩٩٧م.

Sources and references:

- Ahmed Matloub: Al-Jurjani, His Rhetoric and Criticism, Publications Agency, Kuwait, Beirut, 1st edition, 1973 AD.
- Ahmed Matloub: Rhetorical Arts: Al-Bayan and Al-Badi', Dar Al-Research Al-Ilmiyyah, Kuwait, 1st edition, 1975 AD.
- Ahmed Matloub: Dictionary of Rhetorical Terms, Publications of the Iraqi Scientific Academy, Baghdad, Iraq, (ed.), 1986 AD.
- Ibn al-Atheer, Dia al-Din: The Proverb in the Literature of the Writer and the Poet, edited by: Ahmed al-Hofi and Badawi Tabana, Dar Nahdet Misr, Cairo, (ed.), (ed. ed.(.
- Ibtisam Ahmed Hamdan: The aesthetic foundations of rhetorical rhythm in the Abbasid era, Dar Al-Qalam Al-Arabi, Aleppo, Syria, 1st edition, 1997 AD.
- Al-Akhfash Al-Saghir: The Two Choices, edited by: Fakhr al-Din Qabawa, Al-Resala Foundation, Beirut - Lebanon, 2nd edition, 1984 AD.
- Elijah Hawi: Al-Akhtal in his biography, psychology, and poetry, House of Culture, Beirut - Lebanon, 2nd edition, 1981 AD.
- Asia Ahmed Salem Al-Mousa: Simile in the poetry of the Virgins, a stylistic study, Master's thesis (manuscript), supervised by Ziad Al-Zoubi, Faculty of Arts, Yarmouk University, Irbid, Jordan, 2001 AD.
- Ismail Ahmed Al-Alam: From the aesthetics of the simile of circularity in Umayyad poetry. A study in the field and source (the field of flirting with women as an example), Journal of Human and Social Science Studies, issued by the Deanship of Scientific Research, University of Jordan, Jordan, vol. (29), no. (2), 2002 AD.
- Ibrahim Fathi: Dictionary of Literary Terms, the Arab Foundation for United Publishers, and the Labor Mutual Fund for Printing and Publishing, Sfax, Tunisia, (ed.), 1986 AD.
- Elizabeth Drew: Poetry: How We Understand It and Taste It, Trans.: Muhammad Ibrahim Al-Shoush, New Itani Press, Beirut - Lebanon, (ed.), 1961 AD.
- Ahmed Heikal: The development of modern literature in Egypt from the early nineteenth century to the outbreak of the Second Great War, Dar Al-Maaref, Cairo, 6th edition, 1994 AD.
- Ahmed Al-Hashemi: Jawahir Al-Balagha fi Al-Ma'ani, Al-Bayan and Al-Badi', edited by: Youssef Al-Sumaili, Al-Matbaah Al-Asriyya, Beirut, Lebanon, 1st edition, 1999 AD.
- Batoul Hamdi Al-Bustani, and Milad Adel Jamal Al-Mawla: The simile of circularity in Al-A'sha's poetry, a study in the image, research published in the Journal of Education and Science, University of Mosul, Iraq, vol. (17), no. (1), 2010 AD.
- Badawi Ahmed Tabana: The Arab Statement, an artistic historical study in the origins of Arabic rhetoric, Anglo-Egyptian Library, Cairo, and Al-Resala Press, Cairo, 2nd edition, 1958 AD.
- Bushra Al-Khatib: Story and Story in Arabic Poetry in Early Islam and the Umayyad Era, House of General Cultural Affairs, Baghdad, Iraq, 1st edition, 1990 AD.

Tamer Salloum: The Theory of Language and Beauty in Arabic Criticism, Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, Lattakia, Syria, 1st edition, 1983 AD.
Ibn Jinni: Characteristics, edited by: Muhammad Ali Al-Najjar, Al-Maktabah Al-Ilmiyyah (photocopy of the Egyptian Dar Al-Kutub edition), Beirut - Lebanon, (ed. i.), (ed. t.(.
Hatem Saleh Al-Damen: Ten Upsetting Poets, Ministry of Higher Education, University of Baghdad, Iraq, (Dr. I), 1990 AD.
Al-Harith bin Khaled Al-Makhzoumi: His Poetry, edited by: Yahya Al-Jubouri, Al-Andalus Library Publications, Baghdad, Iraq, 1st edition, 1972 AD.
Hamid bin Thawr Al-Hilali: Al-Diwan, edited by: Muhammad Shafiq Al-Bitar, National Book House, Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage, United Arab Emirates, 1st edition, 2010 AD.
Hassan Tabl: The graphic image in the rhetorical heritage, Al-Zahraa Library, Cairo, (ed. edition), 1985 AD.
Al-Khatib Al-Qazwini: Clarification in the Sciences of Rhetoric, Meanings, Bayan, and Al-Badi', edited by: Ibrahim Shams Al-Din, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya, Beirut - Lebanon, 1st edition, 2003 AD.
Khaled Mayouf Mahmoud: Religious alienation and its manifestations in the early days of Islam, Tikrit University Journal of Human Sciences, College of Education, Iraq, Volume (20), Issue (3), March, 2013 AD.
Al-Sakaki: The Key to Science, edited by: Akram Othman Youssef, Baghdad University Publications, Dar Al-Resala Press, 1st edition, Baghdad, 1402 AH, 1982 AD.
Samar Al-Dayoub: Opposites: Studies in Ancient Arabic Poetry, Publications of the Syrian General Book Authority, Damascus - Syria, (D. I.), 2009 AD.
Zain Muhammad Ghanem Al-Juhani: The Artistic Image in Al-Mufadliyat: Its Styles, Subjects, Sources and Artistic Characteristics, Publications of the Deanship of Scientific Research at the Islamic University of Medina, Issue No. (75), Saudi Arabia, 1st edition, 1425 AH / 2004 AD.
Saleh Abdullah Abdul Aziz Al-Khudairi: The Artistic Image in Islamic Poetry among Arab Women, Al-Tawbah Library, Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia, 1st edition, 1993 AD.
Salah Fadl: Contemporary Poetic Methods, Dar Al-Adab, Beirut - Lebanon, 1st edition, 1995 AD.
Fayez Al-Daya: The Aesthetics of Style, the Artistic Image in Arabic Literature, Dar Al-Fikr Al-Mazamur, Beirut - Lebanon, and Damascus, Syria, 2nd edition, 1990 AD.
Abu Al-Faraj Al-Isfahani, Ali bin Al-Hussein Al-Qurashi (d. 356 AH): Al-Aghani, edited by: Ihsan Abbas, Ibrahim Al-Saafin, and Bakr Abbas, Dar Sader, Beirut - Lebanon, 3rd edition, 2008 AD.
Qudamah bin Jaafar: Criticism of Poetry, Al-Aswan Press - Constantinople, 1st edition, 1302 AH.
Qais bin Al-Malouh: (Majnoun Layla), Al-Diwan, edited by: Yousry Abdel-Ghani, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, 1st edition, 1999.
Abdul Rahman Hassan Habankah Al-Maidani: Arabic rhetoric, its foundations, sciences, and arts, Dar Al-Qalam, and Dar Al-Shamiya, Damascus, Syria, 1st edition, 1996 AD.

Abdul Qadir Al-Jarjani, Evidence of the Miracle, edited by: Mahmoud Muhammad Shaker, Al-Khanji Library, Cairo, 5th edition, 2004 AD.
Abdul Qadir Al-Rubai: Circular simile in pre-Islamic poetry. A Study in the Image, The Arab Journal for the Human Sciences, a peer-reviewed quarterly journal, issued by the Scientific Publishing Council of Kuwait University, No. (17), Volume (5), 1985 AD.
Abdul Qader Al-Rubai: The Bird in Pre-Islamic Poetry, Arab Foundation for Studies and Publishing, Beirut - Lebanon, 1st edition, 1989 AD.
Al-Muttalib Mahmoud: Creativity and Followership in the Poetry of the Umayyad Era Killers, Publications of the Arab Writers Union, Damascus, Syria.
Ezz El-Din Ismail: The Psychological Interpretation of Literature, Gharib Library, Cairo, 4th edition, 1984 AD.
Ali Al-Jundi: The Art of Simile, Anglo-Egyptian Library, Cairo, 1st edition, 1952 AD.
Al-Alawi Al-Yamani: The Style Containing the Secrets of Rhetoric and the Sciences of Miraculous Realities, edited by: Abdul Hamid Hindawi, Al-Maktabah Al-Asriyya, Beirut - Lebanon, 1st edition, 2002 AD.
Amr bin Shas Al-Asadi: His Poetry, edited by: Yahya Al-Jubouri, Dar Al-Qalam, Kuwait, 2nd edition, 1983 AD.
Kamel Hassan Al-Basir: Building the artistic image in the Arabic statement, balance and application, Iraqi Scientific Academy Press, (ed.), 1987 AD.
Katheer Azza: Al-Diwan, edited by: Ihsan Abbas, House of Culture, Beirut, Lebanon, (ed.), 1971 AD.
Muhammad Muhammad Abu Musa: Graphic photography; Study of his analysis of issues of statement, Wahba Library, Cairo, 3rd edition, 1993 AD.
Muhammad Hassan Abdullah: Image and Poetic Structure, Dar Al-Maaref, Cairo, (ed.), 1981 AD.
Muhammad Muhammad Abu Musa: Graphic photography; Study of his analysis of issues of statement, Wahba Library, Cairo, 3rd edition, 1993 AD.
Muhammad Fattouh Ahmed: Symbol and Symbolism in Contemporary Poetry, Dar Al-Maaref, Cairo, 3rd edition, 1984 AD.
Muhammad Nabil Tarifi: The Collection of Thieves in the Pre-Islamic and Islamic Eras, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya - Beirut, 1st edition, 2004.
Mahmoud Shaker Al-Qattan: Metaphor, its concept and rhetorical value, Wahba Library, Cairo, 1st edition, 1993 AD.
Ibn Muqbil, Tamim: Al-Diwan, edited by: Azza Hassan, Dar Al-Shorouk Al-Arabi, Lebanon, Syria, 1st edition, 1995 AD .
Musa Rababaa: Phenomena of stylistic deviation in the poetry of Majnun Layla, Yarmouk Research Journal, Literature and Linguistics Series, Amman - Jordan, Part (8), Part (2), 1990 AD.
Al-Numan Al-Qadi: Abu Firas Al-Hamdani, Attitude and Aesthetic Formation, Dar Al-Thaqafa for Publishing and Distribution, Cairo, (ed.), 1982 AD.
Youssef Khalif: Dhu al-Rumah, Poet of Love and Desert, Dar Gharib, Cairo, 1st edition, 1990 AD.
Youssef Abu Al-Adous: Metaphor in Modern Literary Criticism: Cognitive and Aesthetic Dimensions, Al-Ahlia Publishing and Distribution, Amman, Jordan, 1st edition, 1997 AD.