جماليات التصوير الاستعاري في الشعر الجاهلي

المشرف الدكتورة: مريم حكمت نيا
أستاذ مشارك جامعة قم، قسم اللغة العربية وآدابها

المشرف المساعد الدكتور
حسين تك تبار فيروزجائى
أستاذ مشارك جامعة قم، قسم اللغة العربية وآدابها

طالبة الدكتوراه
زينب كاظم عطية
مرحلة الدكتوراه في قسم اللغة العربية
وآدابها بجامعة قم

البريد الإلكتروني Email : h.taktabar@qom.ac.ir
M.hekmatnia@qom.ac.ir

الكلمات المفتاحية: الجماليات الفنية، التصوير الاستعاري، الشعر الجاهلي، الاستعارة المصرحة والمكنية.

كيفية اقتباس البحث
نيا ، مريم حكمت ، حسين تك تبار فيروزجائى، زينب كاظم عطية، جماليات التصوير الاستعاري في الشعر الجاهلي، 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

The Aesthetics of Allegorical Depiction in Pre-Islamic poetry

Professor Supervisor:
Dr. Maryam Hekmat Nia
Associate Professor
Department of Arabic language and literature Qum university

Assistant Supervisor
Dr. H. Taqtabar Firouzjai
Associate Professor
Department of Arabic language and literature Qum university

PhD student
Zainab Kazem Attia
Doctoral stage in the Department of Arabic Language and Literature at Qom University

Keywords : artistic aesthetics, metaphorical photography, pre-Islamic poetry, explicit and implicit metaphor.

How To Cite This Article
Nia, Maryam Hekmat , Taqtabar Firouzjai, Zainab Kazem Attia, The Aesthetics of Allegorical Depiction in Pre-Islamic poetry, 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:

Poets, ancient and modern, have been interested in the art of metaphorical depiction in their poetry due to the effective energies in the art of metaphor in producing an artistic painting. Previous and modern critics also paid attention to it, exalting its value and demonstrating its virtue, because it is more effective in achieving the process of claiming, that is, claiming that the suspect is in the same gender as the person being suspected, and is more capable of achieving the desired meaning and expressing feelings, sensations, and emotions, when ordinary language is unable to express that. The pre-Islamic poets used this artistic technique to express the depiction of their environment and the image of the praised

one, and they were creative in creating the artistic image in their poetry. This article seeks, through the descriptive and analytical approach, to study the role of the art of metaphorical photography in drawing the artistic portrait of the pre-Islamic poet. The research concluded that the metaphorical image was numerous in pre-Islamic poetry due to the poet's admiration for this graphic art and the energy of this art in formulating picturesque images. Among the most prominent pre-Islamic poets who used metaphor in their poetry were Imru'al Qais, Zuhair bin Abi Salma, Amr bin Kulthum, Antara bin Shaddad and Labid bin Rabia. And it popped It has many types, the most prominent of which is implicit and explicit metaphor. Through all of these metaphorical images, the pre-Islamic poet portrayed praise, whether heroes or kings. He also depicted women and slave girls, and sometimes described some aspects of beautiful nature and the circumstances of time. In general, his images were indicative of the breadth of his imagination and were distinguished with novelty and vitality in literature Intensifying it through multiple metaphors and presenting it in a new way takes it out of its monotony.

مستخلص:

اهتم الشعراء قديماً وحديثاً بفن التصوير الاستعاري في شعرهم نظراً لما في فن الاستعارة من طاقات فاعلة في إنتاج اللوحة الفنية. كما اعتنى بها النقاد السابقون والمحدثون، فأعلوا من قيمتها وأظهروا فضلها، لأنّها أكثر تحقيقاً لعملية الادّعاء، أي ادّعاء دخول المشبّه في جنس المشبّه به، وأكثر قدرة على تحقيق المعنى المطلوب والتعبير عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات، حين تعجز اللغة العادية عن التعبير عن ذلك. وقد استخدم الشعراء الجاهليون هذه التقنية الفنية في التعبير عن تصوير بيئتهم وصورة الممدوح وأبدعوا في خلق الصورة الفنية في شعرهم.

تسعى هذه المقالة عن طريق المنهج الوصفي التحليلي أن تدرس دور فن التصوير الاستعاري في رسم لوحة الشاعر الجاهلي الفنية. وخلص البحث إلى أنّ الصورة الاستعارية تعددت في الشعر الجاهلي نظراً لإعجاب الشاعر بهذا الفنّ البياني من جانب، وطاقة هذا الفن في صياغة الصور الخلابة، ومن أبرز الشعراء الجاهليين الذين استعملوا الاستعارة في شعرهم أمرؤ القيس وزهير بن أبي سلمى وعمرو بن كلثوم وعنترة بن شداد ولبيد بن ربيعة، وبرزت على أنواع متعددة أبرزها استعارة مكنية ومصرحة، وصور الشاعر الجاهلي عن طريق كل هذه الصور الاستعارية ممدوحه سواء في ذلك الأبطال أو الملوك، وتغزل أيضاً بالنساء والجواري ووصف أحياناً بعض مظاهر الطبيعة وصروف الدهر، وبصورة عامة كانت صوره تدل على

سعة خياله وتتميز بالحيوية في الأدب العربي وإنّ تكثيفها عبر تعدد الاستعارات وعرضها بملبس جديد أخرجها من رتابتها.

المقدمة:

تعدُ الاستعارة نوعاً من التعبير الدلالي الذي يقوم على المشابهة، إذ إنّها تواجه طرفاً واحداً يحل محل طرف آخر، ويقوم مقامه لعلاقة اشتراك شبيهة بتلك التي يقوم عليها التشبيه.[١]

معنى هذا أنّ الاستعارة أكثر وعياً لطبيعة الصورة، وعلاقتها بالخيال، وبتعبير آخر هي المرحلة الأكثر عمقاً في إحساس الشاعر بالمادة التي يشكلها[٢] . فهي من أبرز ملامح النشاط اللغوي الذي يخرج المعنى من نطاقه الضيق إلى نطاق أوسع، إذ تستدعى فيه المخيلة في محاولة لتفجير الطاقات الكامنة بين علاقات اللغة، فتشكل فيما بينها صوراً نابضة بالحياة.[٣]

لذلك تعد الاستعارة من محسنات الكلام، إذ تصور المعنى تصويراً مؤثراً في نفس المتلقي، محققة الغرض القائل من غير إطالة ولا إطناب، ولقد تنبه البلاغيون القدامى لهذا الأمر فتعددت وتنوعت تعريفاتهم لها، إذ عرفها السكاكي بقوله: ((أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به)).[٤]

ثم يتابع عبد القاهر الجرجاني تعريفه لها بقوله: ((أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول: رأيت رجلاً كالأسد في شجاعته وقوة بطشه سواء فتدع ذلك وتقول: رأيت أسداً)).[٥]

ولقد رفع مصطفى ناصف من قيمة الاستعارة في الشعر حتى أنّه ربط الصورة الفنية بالاستعارة أكثر من مصطلح الصورة[٦]، ويقول نصرت عبد الرحمن في أهمية الاستعارة يبدو أنّها واكبت البشرية من الاعتقاد إلى المجاز، من الاعتقاد بأنّ كل ما في الكون ذو حياة: فالجرة تغني، والشمس تبتسم، والسماء تبكي، وما كانت البشرية تشك بأنّ الشجرة لا تغني ... أصبح ذلك الاعتقاد مجازاً... وأغلب الظنّ بأنّ الاستعارة صورة منفصلة من التشبيه، وتتبدى لي أحياناً كأنّها نوع من وحدة الوجود الصوفي حيث تزول الحواجز بين الذات وما حوله[٧]. والاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، أو هي تشبيه حذف أحد طرفيه... وقد تحدث ابن المعتز عن الاستعارة وعرّفها إذ قال: هي استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيءٍ قد عُرِفَ بها، مثل: ام الكتاب، ومثل: جناح الذّل، ومثل قول القائل الفكرة مخ العمل، فلو كان قال لبّ العمل لم يكن بديعاً.[٨]

والتعريفان كلاهما يعني بهما استخدام اللفظ في غير ما وضع له أصلاً، كما جاء تعريف آخر أعم وأشمل، إذ عرّف أبو هلال العسكري الاستعارة بقوله: ((هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره، لغرض، وذلك الغرض إما لشرح المعنى أو تأكيده، أو المبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو لحسن العرض الذي يبرز فيه، ولولا أنّ الاستعارة تتضمن ما تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً[٩]. وقد كانت الاستعارة السلاح القوي الذي استخدمه الآمدي والقاضي الجرجاني في نقدهما شاعر الاستعارة أبي تمام وإظهار أخطائه اعتقاداً منها بأنّ الاستعارة تخفي الوضوح والغاية في القول الشعري، وتجمع بين أشياء ليس بينها تناسب منطقي يقبله العقل ويتفق مع العالم الخارجي، إذ يقول الآمدي: فجعل كما ترى من غثاثة هذه الألفاظ للدهر أخداعاً، ويداً تقطع من الزند وكأنه يصرع، ويحل، ويشرق بالكرم، ويبتسم وأنّ الأيام تنزله والزمان أبلق وجعل للمدح يداً... وظن أنّ الغيث دهراً حائكاً وجعل للأيام ظهراً يركب[١٠]، ويعلق جابر عصفور على قصور مفهوم الاستعارة عند الناقد القديم بقوله: ((أصبح ينظر إليها على أنّها علاقة لغوية تقوم على المقارنة شأنها في ذلك شأن التشبيه)).[١١]

في حين أنّ الاستعارة ((لا يمكن فهمها إلّا بتقدير تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي وقدرتها على تعديل علاقات هذا العالم وإعادة تشكيلها)).[١٢]

إلّا أنّ الناقد الحديث لا ينظر إليها عن طريق تلك النظرة، فالاستعمال الاستعاري دائماً المظهر الأساسي لإشاعة الحب وقدر من الوحدة بين ألوان النشاط البشري، والاستعمال الاستعاري يمتد إلى المجتمع وكل موجودات الطبيعة إلى الكائنات الوهمية، ويربط الفرد بالكل ويربط اللحظة بالديمومة... وأول مظهر جمالي للاستعارة استعادة الحياة توازنها واكتشاف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها.[١٣]

أصبحت الاستعارة مبحثاً مهما، لفت انتباه النقاد في العصر الحديث، إذ إنها الأداة التي تتكاثر عن طريقها اللغة، فالاستعارة: ((هي الأصل في تطور اللغة، لأنها الأساس في استخدام الكلمات استخداماً جديداً[١٤]، أي أنّها تنهض على إيجاد علاقات جديدة بين المفردات لم تكن معروفة من قبل، وهو ما يتيح لنا أن نكتشف الجانب الفردي للكلام، فالاستعارة:((تؤدي إلى خرق قانون اللغة، فتكون هناك سيطرة للكلام على اللغة التي تقبل التشكل وفق ما يقتضيه معنى الكلام[١٥]، لذلك قيل: ((إنَّ عدد الاستعارات لم يتجاوز الأربع في معلقة زهير بن أبي سلمى)).[١٦]

أركان الاستعارة:

للاستعارة ثلاثة أركان رئيسة هي:

المستعار منه:(المشبه به) وهو الذي يستعار له اللفظ الموضوع لغيره.

المستعار له: (المشبه) وهو الذي يستعار له اللفظ.

المستعار: (وجه الشبه) وهو اللفظ الذي تمت استعارته من صاحبه لغيره، فالمستعار منه والمستعار له يسميان طرفي الاستعارة.(١٧)

يرى الباحث عن طريق ما سبق أنَّ الاستعارة تعبير بطريقة ملتوية غير مباشرة، لغرض الحفاظ على جمال النص، وعمق الفكرة وتتطلب في ذلك خيالاً واسعاً وقوياً يجمع بين السياق وما يحيط بنا من عوالم طبيعية وثقافية واجتماعية وغيرها من الروابط المتنوعة، فالاستعارة قادرة على تغيير مشاعر المتلقي ونظرته تجاه حقيقة ما، فتوصله إلى رؤية خبايا كانت مخفية عن أنظاره، فتتجلى وتتضح في عينه فإما يعجب بما كان شنيعاً في عينه أو يمل مما كان جميلاً أمامه.

أنواع الاستعارة:

١- **الاستعارة التصريحية:** وهي ((الاستعارة التي يذكر فيها المستعار في التركيب بلفظه، وبذلك تعد الاستعارة التصريحية أبسط مظهر يخرج فيه هذا النوع من التصوير في الكلام، كما أنّ الاستعارة التصريحية تعد أوضح إطار نتبين فيه أن الاستعارة بمثابة تشبيه عميق)).(١٨)

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر طرفة بن العبد:

وَعَيْنَـــانِ كَالمـاوِيَّـَـيْنِ اسْتَكَـــنَّتَا بِكَهْفَـــيْ حِجَـــاجَيْ صَـــخْرَةٍ قَلْـــتِ مَـــوْرِدِ(١٩)

يقول لها عينان تشبه مرآتين في الصفاء والنقاء والبريق، وشبه عينيها بكهفين في غورهما، وحاجبيها بالصخرة في الصلابة(٢٠)، فقد استعار المرآة للدلالة على الصفاء، وكذلك الكهفين للدلالة على مدى عمق عينيها، والصخرة للدلالة على صلابة حاجبيها، فكل مستعار دل على المستعار له.

٢- **الاستعارة المكنية:**

هي ((التي لا يصرح فيها بلفظ المشبه به، بل يطوي ويرمز له بلازم من لوازمه، ويسند هذا الكلام اللازم إلى المشبه، ولهذا سميت استعارة مكنية، أو استعارة بالكناية، لأنّ المشبه به يحذف ويكنى عنه بلازمة من لوازمه)).(٢١)

الاستعارة لدى امرؤ القيس:

كل استعارة ترمز إلى شيء، وتوحي بشيء، وتعبر عن شيء مرتبط بذات المبدع والسياق وبالمحيط الخارجي، ويأتي الإيحاء المادي من العلاقة بين الحسي والذهني، مرتبطة بالعواطف والمشاعر والأحاسيس، وهكذا ففي كل استعارة نجد نوعين من المعنى: المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي، أما المعنى الحقيقي فهو سابق الوجود، ونرى الاستعارة في قول امرؤ القيس:

وَإِنْ كنتِ قَـدْ سَـاءَتْكِ مِنِّـي خَلِيقَةٌ فَسُـلِّي ثِيَـابِي مِـنْ ثِيَابَـكِ تَنْسُـلِ(٢٢)

استعار الثياب مكان القلب، أي الثياب تحمل معنى القلب، ومعنى البيت استخراجي قلبي من قلبك يفارقه، أو أنه استعار الثياب بمعنى فارقيني وصارميني يطلب الفراق والقطيعة إذا ساء الحبيبة شيء من أخلاقه(٢٣)، استعارة تصريحية.

أما في قوله:

وَمَـا ذَرَفَـتْ عَيْنَـاكِ إلّا لِتَقْـدَحي بِسَـهْمَيْكِ فِـي أَعْشَـارِ قَلْـبٍ مُقَتَّـلِ(٢٤)

استعار للحظ عينيها ودمعها اسم السهم لتأثيرهما في القلوب وجرحهما إياه كما أن السهام تجرح الأجسام وتؤثر فيها، والمعنى من هذا القول وما دمعت عيناك وما بكيت إلّا لتصيدي قلبي بسهمي دمع عينيك وتجرحي قطع قلبي الذي ذللته بعشقك غاية التذليل أي نكايتهما في قلبي نكاية السهم في المرمى.(٢٥)

وقوله:

كَبِكْرِ المُقَـانَاةِ البَيَـاضِ بِصُـفْرَةٍ غَـذَاهَا نَمِيـرُ المَـاءِ غَيْـرِ مُحَلَّـلِ(٢٦)

فامرؤ القيس أكد بكارة محبوبته بتلك الاستعارة الجميلة في قوله: (غذاها نمير الماء غير محلل) إذ شبه الماء الصافي بالغذاء الطيب الذي تتغذى عليه صاحبته، فهو ماء عذب لم يكدره كثرة حلول الشاربين عليه، وتوحي الاستعارة برغبة الشاعر في أن يكون الصفاء والطهر بمنزلة غذاء للمرأة.

وقوله:

وَلَيْلٍ كَمَـوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُـدُولَهُ عَلَـيَّ بِأَنْـوَاعِ الهُمُـومِ لِيَبْـتَلِي(٢٧)

فقد عمد الشاعر عن طريق الاستعارة المكنية في قوله: (أرخى سدوله) إلى تجسيد الظلمة الرهيبة إمعاناً، في إشعار المتلقي بأنّ الهموم التي تمور بها جوانحه ليست من قبيل الهموم العابرة التي يمكن أن يسلو عنها الإنسان بسرعة، وإنما هي هموم متراكبة.(٢٨)

فإنّ الشاعر((استعار لظلمة الليل السدول المرخاة، لما بين المستعار والمستعار له من اجتماعهما في منع الأبصار من الابصار، وفائدة هذه الاستعارة نقل الأخفى إلى الأظهر، لأنّ السدول تدرك بحاستي البصر واللمس، والظلمة تدرك بإحداهما دون الأخرى، ثم تمم بكونه جعل السدول مرخاة لأنّ ذكرها دون هذا القيد لا يوفي بالمعنى الذي قصده من منع رؤية ما وراءها، لاحتمال أن تكون مرفوعة)).[٢٩]

وقوله:

كَـــأَنَّ دِمَـــــاءَ الهَـــادِيَاتِ بِنَـــحْرِهِ عُصَـــــارَةُ حِنَّـــــاءٍ بِشَـــــيْبٍ مُـــــرَجَّلِ[٣٠]

فقوله: (الهاديات) استعارة تصريحية، إذ شبه سوابق الوحوش بهادي القوم في الطريق، لأنّه يتقدمهم.

وقوله:

وَأَلْقَـــى بِصَـــحْرَاءِ الغَبِيطِ بَعَـــاعَهُ نُـــزُولُ اليَمَـــانِي ذِي العِيَـــابِ المُخَـــوّلِ[٣١]

ففي قوله:(بعاعه) استعارة تصريحية إذ استعار البعاع لكثرة المطر.[٣٢]

إنّ معظم الصور التشبيهية والاستعارية الواردة في شعر امرئ القيس في إطار الإحساس اللطيف، بل الشعور الحاد، بالجمال في صوره المختلفة، ومظاهره المتباينة في أصوات الطير، في حركة العذارى، في عطر النساء، في ركض الحصان، في حركة خذروف الوليد، في غلي المرجل وغيرها من التشبيهات وهذه الصور منتزعة من صميم بيئة الشاعر وحياته اليومية، وتقاليد مجتمعه البدوي.

عبر الباقلاني عن براعة امرئ القيس في تشكيل الصور الفنية فقال: ((وأنت لا تشك في جودة أمرئ القيس، ولا ترتاب في براعته، ولا تتوقف في فصاحته، وتعلم أنه قد أبدع في طرق الشعر، من البديع الذي أبدعه، والتشبيه الذي أحدثه، والتلميح الذي يوجد في شعره والتصرف الكثير الذي تصادفه في قوله والوجوه الذي ينقسم إليها كلامه من صناعة وطبع وسلاسة وعلو ورقة وأسباب تحمد، وأمور تؤثر وتمدح)).[٣٣]

وبالتالي سيظل امرؤ القيس رائد الشعر من جميع نواحيه، فقد أبدع فيه، من حيث الأسلوب والمعاني، واختياره أعذب الألفاظ وأندرها وأكثرها تأثيراً في نفس المتلقي، فهو نادرة من نوادر عصره.

الاستعارة في شعر زهير بن أبي سلمى:

أما الشاعر زهير بن أبي سلمى فقد حفل شعره بالكثير من الصور الاستعارية المستمدة من الحياة البدوية بأسلوب سهل وممتع، ومن أبرز الاستعارات الموجودة في شعره قوله:

أَمِـنْ أُمِّ أَوْفَـــى دِمْـــنَةٌ لَـــمْ تَكَـــلَّمِ بِحَـوْمَـــــانَةِ الـــــدَرَّاجِ فَالْمُـــــتَثَلَّمِ[٣٤]

فالشاعر هنا شبه آثار أم أوفى بالآثار التي لم تكلم، فالمستعار له: الدمنة، والمستعار منه: الإنسان الساكت الذي لم ينطق ولم يبين، حذف المستعار منه وهو الإنسان ورمز له بشيء من لوازمه أي صفاته وهي عدم الكلام على سبيل الاستعارة المكنية.[٣٥]

وقوله:

يَمِيـناً لَنِـعْمَ السَّـــيِدَانِ وُجِـدْتُمَـا عَلَى كُلِّ حَـالٍ مِنْ سَحِيلٍ وَمُبْرَمِ[٣٦]

السحيل: المفتول على قوة واحدة، المبرم: المفتول على قوتين أو أكثر حيث يستعار السحيل للضعيف والمبرم للقوي، استعار الشاعر للسيدين العظيمين هرم بن سنان، والحارث بن عوف، كلمتي سحيل ومبرم، والمراد: أنّ هرم بن سنان، والحارث بن عوف، سيدان في كل موقف فإن عرض أمر سهل تحملاه، وإن جد أمر صعب صمدا له، وتحملا شدته وقسوته، فقد وجدا لتحمل الأمور، سهلها وصعبها[٣٧]. فالمستعار له: السيدان، والمستعار منه: حالهما في الأمور السهلة، بالسحيل، والأمور الصعبة بالمبرم، والمستعار هنا: محذوف، ونوع الاستعارة تصريحية أصلية إذ صرح بها بلفظ المشبه به.

ولقد أدت الاستعارة دورها في إبراز الكرم والنبل الإنساني في خلق هذين الرجلين، لأنهما أعطيا الكثير من مالهما وأوقاتهما من أجل أن يعمّ الأمن والسلام بين قبيلتي عبس وذبيان.

فَتَعْـرُكُكُمْ عَـرْكَ الرَّحَـى بِثِفَـالِهَا وَتَلْقَـحْ كِشَـــافاً ثُـمَّ تُنْـتَجْ فَتُـتْئِمِ[٣٨]

في هذا البيت شبه الشاعر عرك الحرب بعرك الرحى الحب مع ثفاله والجامع الهلاك، والاستعارة في قوله: (وتلقح كشافا) ثم تنتج فتتئم، استعارة للحرب وتكرارها بمنزلة الأولاد الناشئة من الأمهات، وبالغ في وصفها باستتباع الشر لشيئين، وقد صرح الشاعر بلفظ المستعار منه، والاستعارة تصريحية تبعية.[٣٩]

((يعجبني هذا التمثيل البديع الذي يشق اشتقاقاً من حياة البادية، ويضرب فيه المثل بإقطاع الإبل إلى عيها إياها، ثم ورودها ثم انصرافها إلى الرعي، وهكذا ما تنفك مضطربة بين إيراد وإصدار، ولكنها لا ترد الماء صفواً، وإنما ترد غماراً تسيل بالدم والرماح، وهي لا ترعى عشباً هنيئاً، وإنما ترعى كلأً وبيلاً كله علل وأدواء)).[٤٠]

ونجد الاستعارة التصريحية في تشبيه غلمان تلك الحروب بأحمر عاد في الشؤم وذلك في قوله:

فَتُنْـتِجْ لَكُـمْ غِلْمَـانَ أَشْـأَمَ كُلُّهُمْ كَـأَحْمَرِ عَـــادٍ ثُـــمَّ تُرْضِـــعْ فَـتَفْطِمِ[٤١]

شبه تتالي وتناسل ويلات الحرب بناقة ثم حذف المشبه به ورمز له بشيء من لوازمه وهو تنتج، فالاستعارة تصريحية.

وقوله:

فَتَغْلِلْ لَكُمْ مَا لَا تُغِلُّ لِأَهْلِهَا قُرًى بِالْعِرَاقِ مِنْ قَفِيزٍ وَدِرْهَمِ[٤٢]

والفرق بينهما أن غلال الحرب شر وغلال الأرض خير.[٤٣]

استعار الشاعر بما يغل من الأرض ومن ثمرتها لما يقع من الحروب من هلاك، فالمستعار له هنا الحرب، والمستعار منه ما ينتج من الحرب من الخراب والدمار، والاستعارة هنا تصريحية تبعية، وهي في قوله: (فتغل)[٤٤]، وحديث زهير بن أبي سلمى عن الحرب حديث شيخ مجرب استطاع بأسلوبه البسيط أن يخاطب القوم على مستوى نفوسهم وأفهامهم إذ حاول أن يثير فيهم ما يمكن أن تولده الحرب من الآثار المؤلمة معتمداً في ذلك أسلوب التهكم النفسي إذ إنّ الحرب لا تنتج قفيزاً ودرهم كما تنتج مدن العراق وإنما تنتج مصنعاً لإزهاق الأرواح الطاهرة وإهراق الدماء الزكية الطيبة.[٤٥]

لدى أسد شاكي السلاح مقذف له لبد أظفاره لم تقلم.[٤٦]

فالشاعر هنا استعار لفظ الأسد للرجل الشجاع، وهو حصين بن ضمضم، والاستعارة تصريحية أصلية.[٤٧]

فالاستعارة في قوله: (أسد) ومن صفاته على حقيقته (له لبد) فهذا ترشيح، ومن صفاته على مجازه، (شاكي السلاح المقذف) أي في الحروب، وهذا تجريد، واجتماع الترشيح مع التجريد يجعل الاستعارة مطلقة.[٤٨]

وقوله:

رعوا ما رعوا من ظمئهم ثم أوردوا غِمَاراً تَفَرّى بالرِّمَاحِ وَبِالدَّمِ.[٤٩]

فالمستعار له هنا: ابتعاد عبس بن ذبيان عن الحرب مدة من الزمن، والمستعار منه: الإبل التي ترد الماء الكثير بعد عطش، فتشرب منه، وتخوض فيه، وتحدث الفوضى بسبب هذا العطش، وكذلك الحروب تشتعل وتزداد حدتها بعد التوقف، وتكثر فيها الدماء.

حذف المستعار له، وصرح بلفظ المستعار منه في قوله: (رعوا ما رعوا من ظمئهم) والاستعارة هنا تصريحية.[٥٠]

وبهذا فقد استعمل زهير بن أبي سلمى في أبياته الشعرية ألوان البيان البديعية من تشبيه واستعارة وكان استعماله لها تلقائياً لا تكلف فيه وكان همه الأول نقل ما يدور في خاطره نقلاً دقيقاً مصوراً

وواصفاً ما حوله بدقة ووضوح، فأتت الاستعارات دقيقة واضحة معبرة عن المقصود منها بأتم تعبير وأحسنه.

الاستعارة فى شعر لبيد بن أبي ربيعة:

استعمل لبيد الاستعارة كثيرا فى شعره ومن ذلك قوله:

فَلَحِقْنَ وَاعْتَرَكَتْ لَهَا مَدَرِيَّةٌ كَالسَّمْهَرِيَّةِ حَدُّهَا وَتَمَامُهَا(٥١)

((وهنا استعار الشاعر الاعتراك للبقرة بدلا من الرجوع، ليشعر بمهارتها الفائقة، كما استعمل كلمة(مدرية) وهي الحربة بمعنى القرن، ليدل على مدى صلابته، ويكمل وصف ذلك القرن بتشبيهه بالرمح السمهري في قوته وطوله)).(٥٢)

وقد أورد الشاعر بعض أفعال في صحبة فاعل خاص بسبب الصلة القوية بين الفعل وفاعله وذلك في قوله:

صَادَفْنَ مِنْهَا غِرَّةً فَأَصَبْنَهَا إِنَّ المَنَايَا لا تَطِيشُ سِهَامُهَا(٥٣)

هنا في البيت استعارة مكنية رائعة، جعل فيها المنايا كالإنسان لها روح وجسد وحركة، وتستعمل السهام لدى هجومها على الكائنات الحية، وهي لا تخطئ هدفها، ولا يعيقها شيء من تحقيق مرامها، ولأبي ذؤيب الهذلي بيت لا يقل بلاغة في هذا الصدد، حين جعل المنية وحشاً لها أظفار تنشبها فيمن ينتقص عليها، ولا تنفع تميمة في صد المنية:

وَإِذَا المَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ(٥٤)

إلّا أنّ لبيد لم يفرد أكثر من شطر لاستعارته التي أضفى فيها ثوب الحسية والحيوية على المنايا(٥٥). وقوله:

أَوَلَمْ تَكُنْ تَدْرِي نَوَارُ بِأَنَّنِي وَصَّالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ جَذَّامُهَا

تَرَّاكُ أَمْكِنَةٍ إِذَا لَمْ أَرْضَهَا أَوْ يَعْتَلِقْ بَعْضَ النُّفُوسِ حِمَامُهَا(٥٦)

هنا الشاعر في هذه الصفات يصل حبل من يستحق الوصل، ويقطع من هو أهل للقطع، ولا يقيم في مكان لا يرضاه، وإن تجشم في سبيل ذلك أعظم الأخطار، أو يعتلق بعض النفوس حمامها: أراد ببعض النفوس هنا: نفسه، هذا أوجه الأقوال وأحسنها، ومن جعل بعض النفوس بمعنى كل النفوس فقد أخطأ، لأنّ بعضاً لا يفيد العموم(٥٧)، و(حبائل) مستعار للعهد

والمودة((واستعار الحبل للعهد والجوار إنما كانت من حيث العهد والجوار وصلة بين المتعاهدين وسبباً يصلهما وجامعاً يجمعهما، فاستعير له الحبل، وهو من المجاز الشائع، ومع شيوعه لا يزال يكتنز قوته وجزالته، ولا تزال سيطرته على الفكرة وسطوعها فيه حية متجددة.[٥٨]

وَغَـدَاةَ رِيــحٍ قَــدْ كَشَــفْتُ وَقِـرَّةٍ إِذْ أَصْـبَحَتْ بِيَدِ الشِّـمَالِ زِمَامُهَا[٥٩]

وذلك أنه جعل للشمال يداً ومعلوم أن ليس هناك مشار إليه يمكن أن تجري عليه كإجراء الأسد على الرجل والسيف على الرجل في قولك(انبرى لي أسد) يزأر و(سللت سيفاً على العدو لا يفل)، وليس من ذلك في بيت لبيد بن ربيعة، أكثر من أن تخيل إلى نفسك أن الشمال في تصريف الغداة على حكم طبيعتها كالمدبر المصرف لما زمامه بيده مقادة في كفه، وذلك كله لا يتعدى التخيل والتقدير في النفس من غير أن يكون هناك شيء يحس وذات تتحصل، ويقارن الجرجاني بين القسمين فيؤكد أنّ الذي يفصل بينهما أنك إذا رجعت في الشيء القسم الأول(استعارة تصريحية) إلى التشبيه الذي هو مغزى كل استعارة تفيد، وجدته يأتيك عفواً أي لا يحتاج إلى تأمل وكد في الذهن كما في قولك(رأيت أسداً) أي رجلاً كالأسد أما في القسم الثاني(استعارة مكنية) فإن الجرجاني يرى أنّه لا يؤتي السامع أو المتلقي تلك المؤاتاة التي وجدناها في القسم الأول إذ يتراءى لك التشبيه بعد أن تخرق إليه ستراً وتعمل تأملاً وفكراً، وبعد أن تغير الطريقة وتخرج عن الحد الأول، كقولك إذ أصبحت الشمال ولها في قوة تأثيرها في الغداة شبه المالك في تصريف الشيء بيده، فهنا لم يكن القصد جعل الشمال كاليد كما تجعل الرجل كالأسد ولكن المراد جعل الشمال كذي اليد من الأحياء.[٦٠]

ويشير الجرجاني أيضاً إلى طريقة أخرى لبيان الفرق بين القسمين وهي أنّ المشبه في القسم الأول (الاستعارة التصريحية) وصف موجود في الشيء الذي له استعرت، واليد ليست توصف بالشبه، ولكنه جملة تكسبها اليد صاحبها وتحصل لها بها، وهي التصرف على وجه مخصوص[٦١]، فريح الشمال الباردة لها يد على سبيل الاستعارة التخيلية[٦٢]، البعيدة لكرمه.[٦٣]

وفي قوله وحزمه يقطع مودته العاطفة:

فَاقْطَعْ لُبَـانَةَ مَنْ تَعَـرَّضَ وَصْلُهُ وَلَشَــرُّ وَاصِــلِ خُلَّــةٍ صَــرَّامُهَا[٦٤]

أي شرّ الناس من كان يتجنى ليقطع مودة صاحبه، ومثل هذا قول بعضهم: إذا أردت أن تدوم لك مودة صديقك، فاقطع حوائجك عنه إذا كنت تكره أن يردك.[٦٥]

وقوله:

يُنِيخُ المَخَــاضَ البُرْكَ وَالشَّمْسُ حَيَّةٌ إِذَا ذُكِّيَتْ نِيــرَانُهَا لَمْ تَلَهَّبِ[٦٦]

فالشمس حية: في قول الشاعر يقصد بها أنها بيضاء لم تغب ساطعة، وهذا التعبير جاء على سبيل الاستعارة، إذ شبه الشاعر(الشمس) بالكائن الحي الذي له روح، ويعني بذلك أنها ماتزال ساطعة مشرقة، فجعل سطوعها حياة للشمس كالحياة بالنسبة للكائن الحي، وهذا أفضل ما صورت به الشمس.(٦٧)

ووردت أيضاً بمعناها الحقيقي في شعر لبيد بن ربيعة إذ يقول:

طَـالَ قَـرْنُ الشَّـمْسِ لَمَّا طَلَعَتْ فَـــإِذَا مَـا حَضَـــرَ اللَّيْـلُ اضْـمَحَلّ

(فقرن الشمس) في قول الشاعر يقصد بها انتشارها، وهذا التعبير قد جاء على سبيل الاستعارة إذ شبه الشمس بالكائن الحي فالقرن بالنسبة للكائن الحي يقصد به الجانب الأعلى من الرأس الذي يغطيه الشعر، فقرن الشمس يعني أنها تغطي الكون بدفئها وأشعتها، كما يعلو الشعر رأس الكائن الحي، واضمحل الشيء يعني ذهب وهذا تصوير رائع.(٦٩)

وقوله:

وَشُـمْطَ بَنِي مَـاءِ السَّـمَاءِ وَمُـرْدَهُمْ فَهَلْ بَعْـدَهُمْ مِنْ خَـالِدٍ أَوْ مُعَمَّرِ(٧٠)

فبنو ماء السماء التي وردت في قول لبيد يقصد بها بنو المنذر، وماء السماء هي جدتهم، فاستعيرت كلمة (السماء) وصارت علماً على اسم، وهذا من باب انتقال الدلالة.(٧١)

وجملة الاستعارات هذه تدل على سعة خياله وتمكنه من فنه ومن ذلك قوله:

رُزِقَـتْ مَرابِيـــعَ النُّجُـــومِ وَصَـــابَهَا وَدْقُ الرَّوَاعِـدِ جُودُهَـــا فَرِهَامُهَـــا(٧٢)

رزقت: دعاء لها، أي رزقها الله تعالى، مرابيع: جمع مرباع، وهو المطر الذي يكون في أول الربيع، وصابها: بمعنى نزل عليها، الاستعارة في كلمة(رزقت) في التاء، على سبيل الاستعارة المكنية فالارتزاق غالباً ما يطلق للإنسان وهنا استخدمت للمرابيع (أي أمطار أول الربيع) القرينة التي تدل على إتيانه بكلمة ودق، ورعد، وجود، ورهام، فهي من المفردات التي نستخدمها للخريف والمطر، أي رزقت كما يرزق الله الإنسان(٧٣)، والبيت فيه دلالة على كثرة الأمطار واستمرارها، ثم قال لبيد بن ربيعة يصف الديار وهي خالية من أهلها:

عَرِيَتْ وَكَانَ بِهَا الجَمِيـعُ فَـأَبْكَرُوا مِنْهَـــا وَغُـــودِرَ نُؤْيُهَـــا وَثُمَامُهَـــا(٧٤)

شبه الشاعر لبيد خلو الديار من أهلها كخلو الجسد من الثوب، الاستعارة في (التاء) في كلمة(عريت) الديار كما يعتري الإنسان بخلع الثوب، والديار تخلو من ساكنيها وهذا على سبيل الاستعارة المكنية التي يصرح فيها بالمشبه ويحذف لفظ المشبه به.(٧٥)

ثم قال:

شَاقَتْكَ ظُعْنُ الحَيِّ حِينَ تَحَـمَّلُوا فَتَكَنَّسُـــوا قُطْنـــاً تَصِـــرُّ خِيَامُهَـــا(٧٦)

أراد الشاعر في هذا البيت أن يصف كيفية دخول الظاعنات في هوادجهن، فشبهها بالكناس، وهو المأوى تتخذه الظباء بجذبها أغصان الأشجار، فيقع إلى الأرض فيصير بينها وبين ساق الشجرة مدخل تستظل به، والاستعارة في كلمة(فتكنسوا) وهي استعارة تصريحية إذ هي للظباء فاستخدمها للنساء في الهوادج ليبرز جمال أولئك النسوة فأوجز وأبدع.(٧٧)

ويقول:

حَتَّى إِذَا أَلْقَتْ يَداً فِي كَافِرٍ وَأَجَنَّ عَوْرَاتِ الثُّغُورِ ظَلَامُهَا(٧٨)

هذا البيت من جيد استعارات لبيد بن ربيعة في تصويره لغروب الشمس، وسر الجمال فيها هذا الخيال البعيد الذي لا يأتي إلّا للصناع القادرين، إذ جعل للشمس يداً تلقي بها في (كافر) وهو الليل إشارة لميلها للغروب، وقال يداً ولم يقل أي جزء آخر، لأنَّ باليد نفعل وندير الأشياء كذلك الشمس أدارت دفة غروبها بإلقاء يدها في الليل (سلمته مفاتيح الضياء).(٧٩)

وقوله:

وَمُقَسِّمٌ يُعْطِي العَشِيرَةَ حَقَّهَا وَمُغَذْمِرٌ لِحُقُوقِهَا هَضَّامُهَا(٨٠)

الاستعارة في قوله (هضامها) التي تعني الهضم، أي الكسر، واستخدمت هنا بمعنى (أنه ينقص قوماً ويعطي قوماً)(٨١)، والاستعارة تصريحية.

وقوله:

لا يَطْبَعُونَ وَلَا يَبُورُ فَعَالُهُمْ إِذْ لَا يَمِيلُ مَعَ الهَوَى أَحْلَامُهَا(٨٢)

وأصل الطبع: الدنس يقال طبع الثوب طبعاً اتسخ ثم نقل إلى دنس الأخلاق على وجه الاستعارة(٨٣) والاستعارة هنا تصريحية.

وقال لبيد بن ربيعة:

فَبِتِلْكَ إِذْ رَقَصَ اللَّوَامِعُ بِالضُحَى وَاجْتَابَ أَرْدِيَةَ السَّرَابِ إِكَامُهَا(٨٤)

شبه لبيد شكل السراب كأنه شخص يجتاب الملابس أي يدخل فيها وهنا استعارة مكنية والقرينة كلمة (اجتاب: أي من الجبة).(٨٥)

ويرى الباحث أنّ لبيد شاعر متفرد في استعاراته وقف الكثير من النقاد عند جودة هذه الاستعارات وقد اتخذها واحدة من أبرز صوره التي اعتمد عليها في وصفه للطبيعة فأتت فريدة جميلة.

الاستعارة في شعر عمرو بن كلثوم:

أما الشاعر عمرو بن كلثوم فقد احتلت الاستعارة في شعره مساحة واسعة حتى كادت أن تتفوق في كثرتها على المساحة التي أخذها التشبيه، وقد نوّع عمرو بن كلثوم في استخدام الاستعارات ما بين تصريحية ومكنية ومفردة ومركبة، وقد أدت الاستعارة بأنواعها تلك أثرها الواضح في التجسيم المعنوي وتشخيص المعاني المجردة، وإضفاء الحياة على مظاهر الطبيعة الجامدة، ومن شواهد الاستعارة في شعر عمرو بن كلثوم استعارة القناة اسماً للعز:

فَـإنَّ قَنَـــاتَنَا يَـا عَمْـــرُو أَعْـيَتْ عَلَى الأَعْـــدَاءِ قَبْـلَكَ أَنْ تَلِيـــنَا
إذَا عَـضَّ الثِّقَـافُ بِهَا اشْـمَأَزَّتْ وَوَلَّتْـــهُ عَشَـــــوْزَنَـــةً زَبُـــــونَـا
عَشَـــوْزَنَـــةً إذَا انْقَـــلَبَتْ أَرَنَّـــتْ تَـشُجُّ قَـــــفَا المُثَـقَّـفِ وَالجَـبِينَا(٨٦)

لقد أبدع عمرو بن كلثوم في وصف القناة، إذ جعلها قناة صلبة قوية، ثم أخذ في بيان صلابتها بأن المثقف الذي يريد تقويم هذه القناة تزداد عليه صلابة وقوة، وتزداد نفاراً من تقويمه، وتدفع من يريد تقويمها وتعديلها، وإذا ما عاود المثقف الكرة ليثقفها ويعدلها لم تطاوعه، بل تصوت إيذاناً بأنه لا يستطيعها، وتشج قفاه وجبينه وتبقى في الأخير قناة مستعصية على من يريد تقويمها(٨٧). ونوع الاستعارة تصريحية مركبة.

ومن الاستعارات التي امتزجت فيها الاستعارة التصريحية بالتمثيلية، استعارة الرحى للحرب في قوله:

مَتَـــى نَنْقُـــلْ إِلَـــى قَـــوْمٍ رَحَـــانَا يَكُـــونُوا فِي اللِّقَـــاءِ لَهَا طَحِينَا
يَكُـــونُ ثِفَـــالُـــهَا شَـــرْقِيَّ نَجْـــدٍ وَلَهْـــوتُهَا قُضَـــاعَـــةَ أَجْمَـــعِينَا(٨٨)

لقد تفنن الشاعر في رسم هذه الرحى، التي استعارها لحربهم القوية على الأعداء، إذ جعل القتلى حباً لها، كما جعلها رحى كبيرة تمتد إلى ما يلي الشرق من نجد، ولها في هذا الوضع ثقال وهم قتلى كثر، وذلك ليدل على أنّ حربهم تستوعب ذلك الموضع كما تستوعب الرحى ثقالها، وجعل لهذه الرحى لهوة تلقى فيها إيذاناً بابتداء الطحن، وجعل هذه اللهوة قبيلة قضاعة، ليدل بأنهم يبدؤون بهذا الحي العظيم فيهلك في الحرب، كما تهلك اللهوة إذا ألقيت في الرحى فأديرت عليها .(٨٩)ومن جميل الاستعارات المكنية في شعر عمرو بن كلثوم حديثه عن المجد:

وَرِثْـنَا المَـجْدَ قَـدْ عَلِـمَتْ مَـعَدٌّ نُطَـاعِنُ دُونَـــهُ حَتَّـى يَبِـينَا(٩٠)

لقد جعل الشاعر المجد شخصاً يورث، وذلك ليدل أن لآبائهم أفعالاً حميدة آلت إليهم وانتهت كما يؤول المال إلى مورثه بعد الطعان، كما أن الشاعر عمرو بن كلثوم زاد في تشخيص المجد وجعله كالشيء الذي يظهر ويتضح، فالشاعر يفتخر بأنهم ورثوا الشرف من آبائهم وقد

عملت بذلك العرب، وهذا المجد والشرف يطاعنون الأعداء دونه حتى يتضح الشرف وينقطع إليهم.[٩١]

وقد استعار الشاعر عمرو بن كلثوم شيئاً من لوازم الناقة للحرب على سبيل الاستعارة المكنية وهي التي أخفى فيها المشبه به واكتفى بذكر شيء من لوازمه[٩٢]، وذلك في قوله:

وَمَا انْفَكَّ مِنَّا مُنْذُ كُنَّا عِمَارَةً إذا الحَرْبُ شَالَتْ لَا قِحاً مَنْ يَقُودُهَا؟

إنْ تَسْأَلِي تُنْبَيْ بَأَنَّا خِيَارُهَا وَأَنَّا الذُّرَى مِنْهَا وَأَنَّا وَقُودُهَا[٩٣]

العمارة: الحي العظيم أو القبيلة، وشالت: أي رفعت الناقة ذنبها، إن الحرب تشابه الناقة اللاقح، والتي تكون أشد عصياناً وإباء عندما تصبح لاقحاً، وامتنعت عن اللقاح، فالحرب قد استعرت وامتلأت بالأخطار، لذا افتخر الشاعر بقومه الذين يقودون تلك الحرب الضارية التي لا يعرف متى منتهاها وعلى ماذا تنتهي.

ومن جميل الاستعارات المكنية في شعره وهو يتحدث عن شجاعة فتيانهم قوله:

بِفِتْيَانٍ يَرَوْنَ القَتْلَ مَجْداً وَشِيبٍ فِي الحُرُوبِ مُجَرَّبِينَا[٩٤]

إن القتل له صفة من صفات الأشياء المرئية فهو يرى ولكن رؤية هؤلاء الفتيان له تختلف، فهم يرونه مجداً يتنافس الجميع للحصول عليه، كما نرى تشبيه حالة الملك الذي يلحق بمن تحته الذل والصغار بالسلعة التي يطلبها المشتري ويريد أن يملكها.[٩٥]

وقوله –أيضاً– في تشبيه الذل بالشيء الذي له قرار ومكان يستقر فيه:

إذَا مَا المَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفاً أَبَيْنَا أَنْ نُقِرَّ الخَسْفَ فِينَا[٩٦]

وهذا من أجمل الاستعارات المكنية، إنّ الاستعارة الأولى في الشطر الأول من البيت تؤدي معنى الذل والصغار الذي يلحق بالناس عندما يجعلهم الملك كالشيء الذي يمتلكه ويفعل به ما يريد، وكذلك الاستعارة الثانية في الشطر الثاني تؤدي معنى رفض أي شكل من أشكال الذل والقهر وأن لهم من العزة ما يجعل الملوك لا تصل إلى ذلهم وقهرهم، وقد بان واضحاً بعد هذا العرض من الاستعارات التصريحية والمكنية عند الشاعر تقدم الاستعارة المكنية على الاستعارة التصريحية، ولا غرو في ذلك فالاستعارة المكنية يسود عملية الانتقال فيها الخفاء، إلى الحد الذي يوهم أنه لا نقل في الكلام.[٩٧]

كما أن العمل الإبداعي في الاستعارة المكنية أدق منه في الاستعارة التصريحية[٩٨]، فضلاً عن إنّ الخيال في الاستعارة التصريحية بسيط.[٩٩]

أما الاستعارة التخيلية فيقصد بها((أن يكون المشبه المتروك شيئاً وهمياً محضاً، لا تحقق له إلّا في مجرد الوهم))[١٠٠]، فقد استخدمها مدللاً على أنه يمتلك خيالاً واسعاً كقوله مفتخراً بمجد جده علقمة بن سيف:

وَرِثْـــنَا مَجْـدَ عَلْقَـمَةَ بـنَ سَـــيْفٍ أَبَـــاحَ لَنَـا حُصُونَ المَجْدِ دِينَا.[١٠١]

لقد جعلنا الشاعر نتخيل أنّ المجد الذي تنشده جميع القبائل ويصعب وصولها إليه كالقصر المحتمي بالحصون المنيعة، أراد أن يثبت للمجد المنعة والتحصين، الأمر الذي يجعل الوصول إليه ليس بالأمر السهل، فاستعار للمجد حصوناً حتى يبالغ في تحقيق التشبيه، مبيناً أنّ الوصول إلى المجد شيء مباح لهم منذ الأجداد.[١٠٢]

أما الاستعارة التهكمية فلقد تفنن فيها عمرو بن كلثوم وهي عند البلاغيين ((استعمال الألفاظ الدالة على المدح في نقائصها من الذم والإهانة)).[١٠٣]

قال السكاكي في تعريفها: هي ((استعارة اسم أحد الضدين أو النقيضين للآخر، بواسطة انتزاع شبه التضاد، والحاقه بشبه التناسب، بطريق التهكم أو التلميح، ثم ادعاء أحدهما من جنس الآخر، والإفراد بالذكر، ونصب القرينة)).[١٠٤]

وتكاد تنحصر صور الاستعارة التهكمية عند الشاعر في شعر الحرب كقوله:

سَـــقَيْنَاهُمْ بِكَـأْسِ المَـــوْتِ صِـرْفٌ وَلَاقَـــوْا فِـــي الوَقِـــائِعِ أَقْـوَرِينَا[١٠٥]

الأقورين: الدواهي، نجد الشاعر يذهب في تصوير ما نزل بساحة الأعداء، من قتل صاروا جزراً للضباع المجتمعة، التي تجر جثث الأعداء، ويكون فيها عرج من ثقل هذه الجثث، كما صاروا جزراً للطيور الجارحة، ونجده أيضاً يصور الرعب الذي ألقي في قلوب الأعداء، وما فعله قومه بهم وهم يصلونهم نيران هذه الحروب الحامية الضاربة، إذ نجده يستعير الكأس في شماتة وتهكم لما يلقاه من عدوه من قتل يذيقونه اياه ولا تخلو الاستعارة من التخيل.[١٠٦]

وقوله:

نَزَلْـــتُمْ مَنْـــزِلَ الأَضْـــيَافِ مِنَّـــا فَعَجَّلْنَا القِرَى أَنْ تَشْتُمُونَا

قَـرَيْنَـــاكُـمْ فَعَجَّـــلْنَا قِـــرَاكُـمْ قُبَيْـــلَ الصُّـــبْحِ مِـــرْدَاةً طَحُونَـــا[١٠٧]

نراه يشبه العدو المغير بالضيف ويعبر عن التنكيل به بالقرى تهكما[١٠٨]، فقد جعل تعرض الأعداء لمعاداتهم مثل تعرض الضيف للقرى، وجعل قتل الأعداء عجالاً مثل تعجيل قرى الضيف المحمود، وذلك كراهة شتم الأعداء بأن القرى تأخر عنهم.[١٠٩]

ومن الاستعارات أيضاً تشبيه لوقائعهم أو نعمهم الكثيرة المشهورة بالخيل الغر المميزة عن غيرها من الخيل الدهم وذلك في قوله:

وَأَيَّـــامٍ لَنَـــا غُـــرٍّ طِـــوَالٍ عَصَـيْنَا المَلْـكَ فِيـهَا أَنْ نَدِيـنَا(١١٠)

قال أبو عبيدة (ت ٢١٠): ((إنما سمى الأيام غراً طوالاً، لعلوهم على الملك وامتناعهم منه، فأيامهم غر لهم، وطوال على أعدائهم))(١١١)، وذلك لما فيها من الحرب والشدة(١١٢)، فاليوم إذا كان كذلك طال(١١٣). ونوع الاستعارة هنا مكنية.

أما متى ما يقرن قوم الشاعر قوما في حرب، فإنهم يصابرون عليهم حتى يتغلبوا عليهم مثل الجمل الذي يتغلب على قرينه وتلك استعارة تمثيلية جميلة في قوله:

مَتَـى نَعْـقِدْ قَـرِينَتَنَـا بِحَـبْلٍ تَجِـذّ الحَبْـلَ أَوْ تَقْـصِ القَـرِينَا(١١٤)

لقد كان من عادة العرب أن يقرنوا فحلاً إذا تغايرا، وطلب كل واحد منهما صاحبه، بحبل يشد وثاقه، فلا يزال الفحلان يجتهدان حتى يذلا ويسكنا، فاذا سكنا في قرانهما فرق بينهما فلم يطلب أحدهما الآخر.(١١٥)

لقد جعل الشاعر الحرب التي تجمعهم مع أعدائهم كالحبل الذي يشد به القرينان، وشبه قومه بالجمل، الذي إما أن يجذ الحبل ويعدو على قرينه، أو يدق عنقه في القران، ليدل بأن قومه متى ما اجتمعوا مع قوم في قتال أو مفاخرة غلبوهم وقهروهم وأثخنوا فيهم، حتى يتركوهم كالذي وقصت عنقه، فذهبت قوته، وشدته، لأنّ شدة البعير في عنقه، فإذا وقصه قرينه فقد بطل.(١١٦)

الاستعارة في شعر عنترة بن شداد:

أما الشاعر عنترة بن شداد فقد أخذت الاستعارة حيزاً واسعاً في أشعاره، إذ نوع بينهما بين ثنايا قصائده، ولكنه مال إلى توظيف الاستعارة المكنية أكثر من الاستعارة التصريحية، ومن بين النماذج الشعرية التي برزت فيها جمالية الاستعارة قوله:

وَإِذَا ظُلِـمْتُ فَـإِنَّ ظُلْمِـيَ بَاسِـلٌ مُـرٌّ مَـذَاقَـتُهُ كَطَـعْمِ العَلْـقَمِ(١١٧)

يتضمن البيت الشعري للشاعر عنترة بن شداد استعارة تجسيدية أظهرت الظلم في صورة حسية، يتم إدراكها عن طريق حاسة التذوق، فأصبح الظلم شراباً مرّ المذاق، وهذه الاستعارة قدمت الظلم في صورة حسية تنفر منه، إذ جعلت منه شراباً مراً يتجرعه الظالم وليس المظلوم، وهو شكلَ خروجاً عن المعتاد والمألوف، كما أنَّ الصورة في البيت جعلت من الظلم بطلاً باسلاً، وهو تجسيم للمعنوي، وتقديم له في صورة حسية، ومن ثم يأتي التشبيه في آخر البيت ليؤكد هذا التمازج بين الحسي والمعنوي، وليقرب صورة الظلم الممثل حسياً إلى صورة شراب بعينه هو العلقم(١١٨). ونوع الاستعارة: استعارة مكنية.

وقوله:

لَقَدْ كَـانَ يَوْماً أَسْـوَدَ اللّيْلِ عَابِسـاً يَخَـافُ بَـلَاهُ طَـارِقَ الحَـدَثَانِ(١١٩)

لقد شبه الشاعر في هذا البيت الليل المظلم بالإنسان العابس، فقام بحذف المشبه به وهو الإنسان ودل عليه بقرينة من قرائنه وهي صفة العبوس على سبيل الاستعارة المكنية، إذاً فالمستعار له: الليل، والمستعار منه: الإنسان، والمستعار: العبوس.(١٢٠)

ووصف دار عبلة موظفاً الاستعارة بقوله:

وَمِـنْ دَارِ عَبْـلَةَ نَـارٌ بَـدَتْ أَمِ البَرْقُ سَلَّ مِنَ الغَيْمِ عَضْبَهْ(١٢١)

في هذا البيت شبه الشاعر البرق بالسيف حين يسل، فحذف المشبه به وهو: السيف وترك لازمة من لوازمه وهي: سل على سبيل الاستعارة المكنية، والمستعار له: هو البرق، والمستعار منه: السيف، والمستعار: سل.(١٢٢)

وفي توظيف آخر للاستعارة المكنية يقول:

فَيَـا ابْنَ زِيَـادٍ لَا تَـرُمْ لِي عَـدَاوَةً فَـإِنَّ اللَّيَالِي فِي الوَرَى تَتَقَلَّبُ(١٢٣)

ترم: تطلب، الورى: الناس، شبه الشاعر في هذا البيت الليالي بالناس الذين يتقلبون، فحذف المشبه به وهو الانسان وترك شيء يدل عليه وهو التقلب على سبيل الاستعارة المكنية، فالمستعار له: هو الليل، والمستعار منه: الانسان، والمستعار: التقلب.(١٢٤)

ويصف قوة المحارب وسيفه:

إِنْ سَـلَّ صَـارِمَهُ سَـالَتْ مَضَـارِبُهُ وَأَشْـرَقَ الجَـوُّ وَانْشَـقَّتْ لَـهُ الحُجُبُ(١٢٥)

شبه الجو بشروق الشمس، فحذف المشبه به وهو: الشمس وكنى بصفة من صفاتها وهي: الشروق على سبيل الاستعارة المكنية، فالمستعار له: هو الجو، والمستعار منه: الشمس، والمستعار: الشروق.(١٢٦)

وقوله:

مَـا زِلْـتُ أَرْمِيـهِمْ بِثُـغْرَةِ نَحْـرِهِ وَلَبَـانِـهِ حَتَّـى تَسَـرْبَلَ بِالـدَّمِ(١٢٧)

إذ استعار الشاعر السربال لوشاح الدم الذي يتشح بالفرس.(١٢٨)

وقوله أيضاً في وصف قوته وصرامته بالحرب:

وَتَشْـهَدُ لِي الخَـيْلُ يَـوْمَ الطِّـعَانِ بِـأَنِّـي أُفَـرِّقُـهَا أَلْـفَ سُـرْبَـهْ(١٢٩)

تحدث الشاعر هنا عن مدى قوته وهو في ساحة المعركة فصرح بمشاهدة الخيل له وهو يفرقها ما بين العشرين إلى الثلاثين بقوله (تشهد لي الخيل) إذ شبه عنترة الخيل بالفرسان فحذف المشبه به، والاستعارة هنا مكنية.

ونقرأ في السياق نفسه في الاستعارة التجسيدية:

وَلَقَـدْ شَـفَى نَفْسِـي وَأَذْهَبَ سُقْمَهَا قِيـلُ الفَـوَارِسِ: وَيْكَ عَنْـتَرَ أَقْـدِمِ(١٣٠)

يتضح أن هذا البيت يتضمن استعارة تمثلت في منح القول صفة ملازمة للدواء وهي الإبراء من السقم، فرغم أن القول مدرك عن طريق السمع، إلّا أنه لا جسد له يمكن معاينته، لكن الاستعارة جعلت منه دواء شافياً مذهباً للأسقام.(١٣١)

تمثل الاستعارة التجسيدية ميلاً إلى توظيف المحسوسات في الصورة، إذ ترتبط الصورة بشكل عام بروابط عديدة، لا يمكن التنصل منها، وإلّا انهارت الصورة، فهي تقوم على أساس المدركات الحسية المختلفة، تنبع من الذات، ومن التجارب الحياتية والواقعية، ممتزجة بالخيال.(١٣٢)

ويصف حب عبلة:

وَظَـلَّ هَـوَاكِ يَنْمُـو كُـلَّ يَـوْمٍ كَمَـا يَنْمُـو مَشِـيبِي فِـي شَـبابي(١٣٣)

شبه الشاعر حب الحبيبة وهو يزداد بصفة من صفات الأحياء، فحذف المشبه به: وهو الإنسان أو النبات وترك على ما يدل عليه وهو النمو على سبيل الاستعارة المكنية.

ويقول جاعلاً طيفَ حبيبته دواء لقلبه:

إنَّ طَـيْفَ الخَيَـالِ يَـا عَبْلَ يَشْـفِي وَيُـدَاوِي بِـهِ فُـؤَادِي الكَـئِيبِ(١٣٤)

شبه طيف حبيبته بالدواء الشافي، فحذف المشبه به وهو: الدواء، وأبقى على قرينة دالة عليه وهي: الشفاء، على سبيل الاستعارة المكنية، فالمستعار له: الطيف، والمستعار منه: الدواء، والمستعار: هو الشفاء وأتبع يقول:

كُـلُّ يَـوْمٍ يَبْـرِي السَّـقَامَ مُـحِبٌّ مِـنْ حَبِيـبٍ وَمَـا لِسُـقْمِي طَـبِيبُ(١٣٥)

شبه الشاعر عنترة بن شداد محبه بالدواء الذي يبري السقام، فحذف المشبه به وهو: الدواء، وكنى عنه بصفة تلازمه وهي: يبري على سبيل الاستعارة المكنية، فالمستعار له: هو الحبيب، والمستعار منه هو: الدواء، والمستعار: يبري.(١٣٦)

استعمل عنترة بن شداد (الاستعارة المكنية) ووظفها في شعره بكثرة لأهميتها، فجعلها أسلوباً شعرياً حتى يتسنى له الكشف بها عن المستور من المعنى، ويقرب بها الشبه حتى ترتسم بها الصورة لدى القارئ(١٣٧). إذ إنّ التصريح بالمشبه وحذف المشبه به يضفي نوعاً من الضبابية والغموض على المعنى، فيثير فضول القارئ ويحفزه على كشف هذا الضباب وحل الغموض عن المعنى، فحين شبه (الليل) بالإنسان، بث في هذه الصورة الحياة، إذ صور الليل وهو جماد في صورة حي وهو الإنسان، ووظف كذلك هذا التصوير في قوله: (الليل يتقلب والحب ينمو)

و(البرق يكذب)، فالاستعارة هنا جعلت الجماد حياً ناطقاً[١٣٨]، كما أنّ الاستعارة هنا تضيف الغرابة واللطافة للكلام.[١٣٩]

لم تأخذ الاستعارة التصريحية مكانة كالاستعارة المكنية في شعر عنترة بن شداد، ورغم ذلك سنقدم أمثلة عنها حتى يتبين لنا الفرق بينها وبين الاستعارة المكنية، ومما وظفه عنترة من استعارة تصريحية نجده يقول في وصف نساء قبيلته:

لِمَـنِ الشُّـمُوسُ عَزِيـزَةَ الأَحْـدَاجِ يَطْـلُعْنَ بَيْـنَ الوَشْـيِ وَالدِيبَـاجِ[١٤٠]

شبه الشاعر هنا النسوة بالشموس، فحذف المشبه به وهو: النسوة، وصرح بالمشبه به: وهو الشموس، وهذا يدل على سبيل الاستعارة التصريحية، فالمستعار له هو: النسوة، والمستعار منه: الشمس، والمستعار هو: جمال الطلعة.[١٤١]

ووردت الاستعارة التصريحية في قوله:

سَـأَحْمِـلُ بِالأُسُـودِ عَلَـى أُسُـودٍ وَأَخْضِـبَ سَـاعِدِي بِـدَمِ الأُسُـودِ[١٤٢]

إذ شبه عنترة الفرسان بالأسود في المعارك، فحذف المشبه وهو الفرسان، وصرح بالمشبه به: وهو الأسود، وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية، فالمستعار له هو: الفرسان، والمستعار منه: الأسود، والمستعار محذوف وهو: الشجاعة.

وجاء أيضاً في قوله:

أَلَا يَـا عَبْـلَ ضَـيَّعْتِ العُهُـودَا وَأَمْسَـى حَبْـلُكِ المَـاضِي صُـدُودَا[١٤٣]

شبه وصال عبلة بالحبل، فحذف المشبه به: وهو الوصال، وذكر المشبه به وهو: الحبل، وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية، فالمستعار له هو: الوصال، والمستعار منه: الحبل، والمستعار محذوف وهو الوصال.[١٤٤]

ويصف محبوبته:

شَـمْسٌ إِذَا طَلَعَتْ سَـجَدْتُ جَلَالَةً لِجَمَـالِهَا وَجَلَى الظَّلَامَ طُلُوعُهَا[١٤٥]

شبه عنترة بن شداد في هذا البيت محبوبته عبلة بالشمس في إطلالتها وإشراقها، فحذف المشبه وهو: عبلة، وصرح بالمشبه به: الشمس، وهذا على سبيل الاستعارة التصريحية، فالمستعار له هنا: عبلة، والمستعار منه: هو الشمس، والمستعار: هو الطلوع والجمال.[١٤٦]

ويتبع في وصفها:

وَبَيْـنَ شِـفَاهَـا مِسْـكٌ عَبِيـرُ وَكَـافُـورٌ يُمَـازِجُـهُ مُـدَامُ[١٤٧]

المدام: الخمر، شبه الشاعر ريح نفس محبوبته بالمسك والكافور، فحذف المشبه وهو: ريح نفسها، وصرح بالمشبه به وهو: المسك والكافور، على سبيل الاستعارة التصريحية، فالمستعار له

هو: ريح النفس، والمستعار منه هو: المسك والكافور، والمستعار: هو الريح الطيبة وهو محذوف.

لقد أضافت الاستعارات التصريحية حسناً وجمالاً لشعر عنترة بن شداد، فحين يحذف المشبه ويجعل المشبه به في مكانه وصفته فإنّه يقوي هذا الاستعمال اللغوي ويوضح الصورة أكثر، ذلك أنّ الاستعارة التصريحية تجعل المعاني الخفية بادية وجلية.(١٤٨)

أما الحارث بن حلزة اليشكري فقد نالت الاستعارة من أشعاره حظاً وافراً ومن أمثلتها قوله:

هَلْ عَلِمْتُمْ أَيَّامَ يُنْتَهَبُ النَّاسُ غِوَاراً لِكُلِّ حَيٍّ عُوَاءُ(١٤٩)

فهنا شبه الشاعر الحي في صياحه وضجيجه في تلك الأيام بالذئب، ثم حذف المشبه به(الذئب) وأبقى لازمة من لوازمه(العواء) ومعنى البيت قال الأصمعي:((كانت العرب من نزار تملكهم الأكاسر، وهم ملوك فارس ، وتملك عليهم من شاءت، وكانت غسان تملكهم ملوك الروم، فلما غاب كسرى على بعض ما في يديه كان الذي غلبوه بني جفنة غزا بنفسه قيصر فضعف أمر كسرى وغزا بعض العرب بعضاً، يقول: فنحن حين كان الناس هكذا لم يطمع فينا أحد من العرب، لأننا أعزهم، وكنا يومئذ أمنع العرب، فلا تطمعوا أنتم في ظلمنا وضررنا، فإنّ لنا عزاً دائماً ثابتاً.(١٥٠)

والتماسك النصي الذي يحدث بواسطة الاستعارة بنوعيها يحقق فائدة الاختصار في الملفوظ أو المكتوب، لأنّ الاستعارة نوع من القياس، إلّا إنه قياس مختزل، فقولنا عن الشيخوخة أنها مساء العمر، ليس إلّا نتيجة منطقية لمقدمتين محذوفتين هما: (الشيخوخة هي آخر العمر) و(العشية أو المساء هي آخر النهار)، ولولا أنّ نسبة الشيخوخة إلى العمر تُناظِرُ منطقياً نسبة العشية إلى النهار، ما استطعنا أن نقف على التشابه بين شيئين مختلفين: أحدهما الحياة أو عمر الإنسان والنهار.(١٥١)

وقوله:

آنَسَتْ نَبْأَةً وَأَفْزَعَهَا القُنَّ اصُ عَصْراً وَقَدْ دَنَا الإِمْسَاءُ(١٥٢)

في هذا البيت استعارة مكنية، إذ شبه الشاعر النعامة بالإنسانِ يحس ويخاف، وكلمتا: الحس والخوف بذاتهما كما عند الإنسان، وهما اللذان منحا هذه الاستعارة هذا الخصب والجمال، فهي التي رصدت الواقع الداخلي للحيوان وأبانت عمق وعنف الموقف الذي وقع تحت سطوته، الحيوان الذي لا يعقل.

وكذلك قوله:

وَأَتَانَا مِنَ الحَوَادِثِ وَالأَنْبَاءِ خَطْبٌ نُعْنَى بِهِ وَنُسَاءُ.(١٥٣)

في هذا البيت استعارة مكنية إذ شبه الخطب أي المصيبة بالشخص يأتي ويروح، وتكمن حيوية هذه الاستعارة في أنها تعمل على المحور الاستبدالي، فهي تأتي غريبة عن المألوف، فالذي يروح ويغتدي الإنسان، والإتيان والذهاب منحا هذه الاستعارة خصباً وعمقاً تجلى في امتداد واستمرار هذا المجيء والذهاب.

وكذلك قوله:

مُكْفَهِرّاً عَلَى الحَوَادِثِ لَا تَرْ تُوهُ لِلدَّهْرِ مُؤَيِّدٌ صَمَّاءُ(١٥٤)

الاستعارة في هذا البيت مكنية، إذ شبه الشاعر الحارث بن حلزة اليشكري الجبل بالإنسان لا تضعفه دواهي الدهر، واستثمر الشاعر تقانة الاستبدال، فحقق بذلك عنصر المفاجأة والغرابة، وتتجلى قيمة الاستعارة في هذا الصراع ما بين الجبل والحوادث، وهو صراع بدا الجبل فيه مصمماً على التحدي عن طريق استنفار كل إمكانياته التي أوجزتها كلمة(مكفهراً).

وكذلك قوله:

فَاتْرُكُوا الطَّيْخَ وَالتَّعَاشِي وَإِمَّا تَتَعَاشَوْا فَفِي التَّعَاشِي الدَّاءُ(١٥٥)

في هذا البيت استعارة مكنية، إذ جعل الشاعر الطيخ والتعاشي شيئاً مادياً يترك ويهجر، وهذه صفات معقودة للمحسوسات، ولكنها في هذا البيت عقدت للمعنويات، وتبدو خصوبة وقيمة هذه الاستعارة في الترك الذي وقع في مقابلة مع التعايش، مما ركز على ضرورة تركها.

ثم شبه السراب بالإنسان في قوله:

لَمْ يَغُرُّوكُمْ غُرُوراً وَلَكِنْ رَفَعَ الآلُ شَخْصَهُمْ وَالضَحَاءُ(١٥٦)

في هذا البيت استعارة مكنية إذ شبه السراب بالإنسان يرفع ويبرز للأشخاص، وقيمة الاستعارة هنا في التشخيص الذي جعل من السراب إنساناً يظهرُ ويبرز، ولعل الشاعر يقصد عن طريق إسناد فعل الإبراز إلى السراب بيان الخدعة في ذلك وأنّ الأمر غير حقيقي.

ومما سبق يتضح لنا إيثار الشاعر للاستعارة المكنية التي تتميز دون غيرها ((بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى إخفاء المستعار وحلول بعض ملائماته محله، مما يفرض على المتقبل تخطي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكشف أثرها حقيقة الصورة)).

النتائج:

بعد دراسة الصورة الاستعارية في الشعر الجاهلي توصل البحث إلى النتائج الآتية:

أراد الشاعر الجاهلي إبراز المعاني وتحسينها بواسطة هذا الأداء البلاغي الرائع، وكذلك تجميل الصورة الشعرية وإبرازها في حلّة جديدة تعجب النفس وتستميل القلوب، وتؤثر في نفس السامع.

جعل الشاعر الجاهلي الاستعارة حلية او قوة إضافية، تفتح المجال بين أمام علاقات بين أشياء، لم تكن مدروكة او معروفة من قبل.

كان الشعراء الجاهليون يستخدمون هذه التقنية الفنية في التعبير عن تصوير بيئتهم وصورة الممدوح وأبدعوا في خلق الصورة الفنية في شعرهم.

إنّ الصورة الاستعارية تعددت في شعر الجاهلي نظرا لإعجاب الشاعر بهذا الفنّ البياني من جانب وطاقة هذا الفن في صياغة الصور الخلابة.

من أبرز الشعراء الجاهليين الذين استعملوا الاستعارة في شعرهم أمرؤ القيس وزهير بن أبي سلمى وعمرو بن كلثوم وعنترة بن شداد ولبيد بن ربيعة.

وبرزت على أنواع متعددة أبرزها استعارة مكنية ومصرحة، وصور الشاعر الجاهلي عن طريق كل هذه الصور الاستعارية ممدوحه سواء في ذلك الأبطال أو الملوك، وتغزل أيضاً بالنساء والجواري ووصف أحياناً بعض مظاهر الطبيعة وصروف الدهر.

بصورة عامة كانت صوره تدل على سعة خياله وتتميز الحيوية في الأدب العربي وإنّ تكثيفها عبر تعدد الاستعارت وعرضها بملبس جديد أخرجها من رتابتها.

الهوامش:

١) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص٢٠١.

٢) ينظر: الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، خليل عودة، (أطروحة دكتوراه)، جامعة القاهرة، جمهورية مصر العربية، ١٩٨٧م، ص٨٤.

٣) ينظر: الصورة الفنية في شعر أبي فراس الحمداني، إبراهيم الدلاهمة، ص١٠٠.

٤) مفتاح العلوم، أبي يعقوب يوسف ابن أبي بكر محمد بن علي السكاكي، ص٣٦٩.

٥) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ص٦٧.

٦) ينظر: الصورة الفنية، مصطفى ناصف، ص٣.

٧) ينظر: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، نصرت عبد الرحمن، ص١٦-١٧.

٨) ينظر: المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، محمد عزام، دار الشرق العربي للنشر والتوزيع، (د.ط)، ٢٠١٠م، ص٢٩.

٩) ينظر: المصدر نفسه، ص٢٩-٣٠.

١٠) ينظر: الموازنة في شعر أبي تمام والبحتري، للآمدي، ج١، ص٢٦٥.

١١) الصورة الفنية في التراث النقدي: جابر عصفور، ص٢٠١.

١٢) المصدر نفسه: ص٢٠٥.

١٣) الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، ص٧-٧.

١٤) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي: مدحت الجيار، دار المعارف، ط٢، ١٩٥٥م، ص١٣٣.

١٥) القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد: راجع عبد الله، منشورات عيون الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٨٧م، ص٦٣.

١٦) عزف على وتر النص الشعري، دراسة في تحليل النصوص الأدبية الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، ٢٠٠٠م، ص٧٠.

١٧) ينظر: علوم البلاغة، راجي أسمر، الموسوعة الثقافية العامة دار الجبل، بيروت، (د.ط)،(د.ت)، ص١٠١.

١٨) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، (د.ط)، ١٩٨١م، ص١٦٣-١٦٤.

١٩) ديوان طرفة بن العبد، ص٢٣.

٢٠) شرح المعلقات السبع، للزوزني، ص٨٤.

٢١) علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، د. بسيوني عبد الفتاح فيود، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط٤، ٢٠١٥م، ص١٧١.

٢٢) ديوان امرؤ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥، ص١٣.

٢٣) ينظر: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، محمد زكي العشماوي، دار الشروق، ط١، ١٩٩٤م، ص١١.

٢٤) ديوان امرؤ القيس: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط٥، ص١٣.

٢٥) فتح الكبير المتعال، ص٥٧.

٢٦) ديوان امرؤ القيس، ص٢٢.

٢٧) ديوان امرؤ القيس، ص١٨.

٢٨) الليل في الشعر الجاهلي، جليل رشيد فالح، نشر: مركز تحقيقات كاميتور، ص٥٤٠.

٢٩) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، لابن أبي الاصبع، تقديم وتحقيق: الدكتور حنفي محمد شرف، نشر: الجمهورية العربية المتحدة- المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، ص١٠٠.

٣٠) ديوان امرؤ القيس، ص٤٥.

٣١) ديوان امرؤ القيس، ص٢٥.

٣٢) ينظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، لعبد الله بن الطيب المجذوب، ج٢، دار الآثار الاسلامية- وزارة الإعلام الصفاة- الكويت، ط٢، ١٩٨٩م، ص٥٤٨.

٣٣) دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي: عفت الشرقاوي، دار النهضة العربية، (د.ط)، بيروت- لبنان، ١٩٧٩م، ص٢٠١.

٣٤) ديوان زهير بن أبي سلمى، الأستاذ علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية (بيروت-لبنان)، ط١، ١٩٨٨م، ص١٠٢.

٣٥) الدمنة: ما أسود من آثار الدار، حومانة الدراج فالمتثلم: موضعان، زهير بن أبي سلمى حياته وشعره: ص١٠٦.

٣٦) ديوان زهير بن أبي سلمى، مصدر سابق، ص١٠٥.
٣٧) ينظر: المعلقات العشر، ج١، ص٢٥٨.
٣٨) ديوان زهير بن أبي سلمى، مصدر سابق، ص١٠٧.
٣٩) ينظر: المعلقات العشر، ج١، ص٢٥٩.
٤٠) تاريخ الأدب العربي، طه حسين، مج١، ص٣٨٤.
٤١) ديوان زهير بن أبي سلمى، مصدر سابق، ص١٠٧.
٤٢) ديوان زهير بن أبي سلمى، مصدر سابق، ص١٠٨.
٤٣) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، ص٢٧٢.
٤٤) المعلقات العشر، مج١، ص٢٥٩.
٤٥) زهير بن أبي سلمى حياته وشعره، ص١١٧.
٤٦) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص١٢٨.
٤٧) المعلقات العشر، ص٢٦٣.
٤٨) ينظر: هامش الإيضاح في علوم البلاغة، فتحي فريد عبد القادر، ص١١٥.
٤٩) ديوان زهير بن أبي سلمى، ص١٠٩.
٥٠) المعلقات العشر، ج١، ص٢٦٨.
٥١) فلحقن: أي الكلاب، اعتركت: رجعت البقرة، مدرية: يعني القرن وأصلها الحربة، السمهرية: القناة الشديدة.
٥٢) شعر لبيد بين جاهليته وإسلامه، د. زكريا صيام، مطابع دار الشعب بالقاهرة، ١٩٧٦م، ص٤٠.
٥٣) ديوان لبيد بن ربيعة العامري، ص١٤٦.
٥٤) شرح أشعار الهذليين، أبو سعيد الحسن بن الحسين العسكري، حققه: عبد الستار فراج، راجعه: محمود محمد شاكر، در العروبة، القاهرة، ج١، ص٨.
٥٥) شعر لبيد بين جاهليته وإسلامه، ص٣٩
٥٦) الحمام: الموت.
٥٧) شرح ديوان لبيد بن ربيعة: د. عمر الطباع، ط١، بيروت، ص١٤٩.
٥٨) دراسة في البلاغة والشعر، د. محمد محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، ط١، ١٩٩١م، ص١٥٩.
٥٩) ديوان لبيد بن ربيعة، ص١٧٦.
٦٠) ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ص٣٦.
٦١) المصدر نفسه، ص٣٧.
٦٢) ينظر: بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، ط١، دار الشيخة، مكة، ص١٣٨.
٦٣) ديوان لبيد بن ربيعة العامري، ص٢٠٨
٦٤) المصدر نفسه، ص٢٢٩.
٦٥) ينظر: شرح القصائد العشر، أبو زكريا التبريزي، ص١٤١.

٦٦) ديوان لبيد بن ربيعة، ص٣١٠.
٦٧) ينظر: الحقول الدلالية في شعر لبيد بن ربيعة (دراسة نظرية تطبيقية)، ص٥٧٩.
٦٨) ديوان لبيد بن ربيعة، ص١٤١.
٦٩) شمس العلوم، نشوان الحميري، مكتبة الفقاهة، ج٦، ص٦٩٢.
٧٠) ديوان لبيد بن ربيعة، ص٧٠.
٧١) المعلقات العشر وأخبار شعرائها، أحمد بن الأمين الشنقيطي، مؤسسة الهنداوي، ١٩٣٤م، ص٧٨.
٧٢) ديوان لبيد بن ربيعة، ص٣٨٤.
٧٣) فتح الكبير المتعال إعراب المعلقات العشر الطوال، محمد علي طه الدرة، ج٢، ص٢٠.
٧٤) الديوان، ص٣٠٠.
٧٥) شرح المعلقات السبع، ص٧٩.
٧٦) ديوان لبيد بن ربيعة، ص٣٠٠.
٧٧) شرح القصائد التسع، للنحاس، ص٣٧٢.
٧٨) ديوان لبيد بن ربيعة، ص٣١٦.
٧٩) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، ص٤٢٧.
٨٠) الديوان، ص٣١٩.
٨١) شرح القصائد العشر، للتبريزي، ص١٧٢.
٨٢) الديوان، ص٣٢٠.
٨٣) شرح القصائد العشر، التبريزي، ص١٧٣.
٨٤) الديوان، ص٣١٢.
٨٥) شرح المعلقات العشر، التبريزي، ص١٦٥.
٨٦) ديوان عمرو بن كلثوم، ص٣٨.
٨٧) ينظر: شرح ابن كيسان، ص٦٠.
٨٨) الديوان، ص٥١
٨٩) ينظر: شرح ابن كيسان، ص٦٤.
٩٠) الديوان، ص٤٠.
٩١) ينظر: شرح أبي القاسم القشيري، ص٣٢٥؛ شرح المعلقات السبع، ص١٠٧.
٩٢) ينظر: تلخيص المفتاح، ص٣٢٥- ٣٢٦.
٩٣) ديوان عمرو بن كلثوم، ص٤٩.
٩٤) المصدر نفسه، ص٤٥.
٩٥) ينظر: الكشاف، للزمخشري، ج١، ص١٦٦.
٩٦) ديوان عمرو بن كلثوم، ص٤٨.

٩٧) ينظر: المجاز في البلاغة العربية، د. مهدي صالح السامرائي، دار الدعوة، حماة، ط١، ١٩٧٤م، ص١٢٤.

٩٨) البلاغة فنونها وأفنانها، د. فضل حسن عباس، ص١٧٦.

٩٩) ينظر: البلاغة الاصطلاحية، عبده عبد العزيز قليقلة، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص٦٦.

١٠٠) مفتاح العلوم، للسكاكي، ص٤٨٢.

١٠١) الديوان، ص٤٩.

١٠٢) شرح المعلقات السبع، ص٣٢٢.

١٠٣) فنون البلاغة (علم البيان)، ص١٤٤.

١٠٤) مفتاح العلوم، للسكاكي، ص٤٨٣.

١٠٥) ديوان عمرو بن كلثوم، ص٤٤.

١٠٦) ينظر: الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز، لعز الدين بن عبد السلام، دار الحديث، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص٥٤.

١٠٧) الديوان: ص٤٣- ٤٥.

١٠٨) ينظر: الاشارة إلى الايجاز في بعض أنواع المجاز، عز الدين عبد السلام، ص٥٥.

١٠٩) ينظر: شرح المعلقات السبع، ص١٠٦.

١١٠) ديوان عمرو بن كلثوم، ص١٠٤.

١١١) شرح القصائد السبع الطوال، ص٣٢٥.

١١٢) ينظر: شرح القصائد التسع، ج٢، ص٦٢٩.

١١٣) شرح ابن كيسان، ص٥٩.

١١٤) الديوان، ص٤٢-٤٣.

١١٥) ينظر: شرح ابن كيسان، ص٩٢.

١١٦) ينظر: المصدر نفسه، ص٩٣.

١١٧) ديوان عنترة بن شداد، ص١٦.

١١٨) ينظر: فتح الكبير المتعال، ص١٩١.

١١٩) ديوان عنترة بن شداد، ص١٠٨.

١٢٠) ينظر: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، أحمد الامين الشنقيطي، ص١٤٤.

١٢١) ديوان عنترة بن شداد، ص١٣٧.

١٢٢) المصدر نفسه، ص١٣٨.

١٢٣) الديوان، ص١٤٧.

١٢٤) شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، ص١٤٦.

١٢٥) الديوان، ص١٤٣.

١٢٦) ينظر: شرح المعلقات السبع، ص٩٥.

١٢٧) ديوان عنترة بن شداد، ص٢٤١.
١٢٨) ينظر: في النقد والأدب، ايليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت ج١، ص٢٠٠.
١٢٩) الديوان، ص٩٠.
١٣٠) الديوان، ص١٠٨.
١٣١) فتح المتعال الكبير، ص٦٧.
١٣٢) ينظر: الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الاسلام، صاحب خليل ابراهيم، ص١٣٤.
١٣٣) الديوان، ص١٤٨.
١٣٤) المصدر نفسه، ص١٥٥.
١٣٥) المصدر نفسه، ص١٥٦.
١٣٦) شرح المعلقات التسع، ص١٤٤.
١٣٧) ينظر: علم الجمال اللغوي (المعاني، البيان، البديع)، محمد سليمان ياقوت، ص٦٢٥.
١٣٨) ينظر: البلاغة العربية، بدر الدين بن تريدي، ص٦٢.
١٣٩) علم الجمال (اللغوي)، محمود سليمان، ص٢٦٥.
١٤٠) ديوان عنترة بن شداد، ص١٧٨.
١٤١) المصدر نفسه، ص١٨٨.
١٤٢) المصدر نفسه، ص١٩٢.
١٤٣) المصدر نفسه، ص١٩٥.
١٤٤) فتح الكبير المتعال، ص٢٣١.
١٤٥) الديوان، ص٢٨٣.
١٤٦) شرح المعلقات السبع، ص١٢٢.
١٤٧) الديوان، ص٣٥٥.
١٤٨) ينظر: البلاغة العربية، بدر الدين بن تريدي، ص٦٢.
١٤٩) ديوان الحارث بن حلزة اليشكري، ص٦٩.
١٥٠) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، أبي جعفر النحاس، ص٤٧٠-٤٧١.
١٥١) ينظر: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر، ط١، الأردن، ١٩٩٧م، ص٧٩-٨٠.
١٥٢) ديوان الحارث، ص٢٢.
١٥٣) المصدر نفسه، ص٢٣.
١٥٤) ديوان الحارث، ص٢٥.
١٥٥) المصدر نفسه، ص٣٦.
١٥٦) المصدر نفسه، ص٣١.

المصادر:

القرآن الكريم

ابن أبي الاصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان اعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: الدكتور حنفي محمد شرف، نشر: الجمهورية العربية المتحدة- المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي.

ابن عبد السلام، عز الدين، الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز، دار الحديث، القاهرة، (د.ط).

أبو موسى، محمد، دراسة في البلاغة والشعر، د. مكتبة وهبة، ط١، ١٩٩١م.

أبو العدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، د. الأهلية للنشر، ط١، الأردن، ١٩٩٧م.

أسمر، راجي، علوم البلاغة الموسوعة الثقافية العامة دار الجبل، بيروت، (د.ط).

الحاوي، ايليا، في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الملايين للنشر.

الجبوري، يحيى وهيب، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، جامعة قاريونس، بنغازي، ط١.

الجيار، مدحت، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي: دار المعارف، ط٢، ١٩٥٥م.

ديوان زهير بن أبي سلمى، الاستاذ علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨م.

السامرائي، مهدي صالح، المجاز في البلاغة العربية، د. دار الدعوة، حماة، ط١، ١٩٧٤م.

الشرقاوي، عفت، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي: دار النهضة العربية، (د.ط)، بيروت- لبنان، ١٩٧٩م.

الشنقيطي، أحمد بن الامين، المعلقات العشر واخبار شعرائها، مؤسسة الهنداوي، ١٩٣٤م.

الطباع، عمر، شرح ديوان لبيد بن ربيعة: د. ط١، بيروت، دار صادر.

الطرابلسي، محمد الهادي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، (د.ط)، ١٩٨١م.

الصعيدي، عبد المتعال، بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ط١، دار الشيخة، مكة.

صيام، زكريا، شعر لبيد بين جاهليته وإسلامه، مطابع دار الشعب بالقاهرة، ١٩٧٦م.

عزام، محمد المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي للنشر والتوزيع، (د.ط)، ٢٠١٠م.

عبد الله، راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد: منشورات عيون الدار البيضاء- المغرب، ط١، ١٩٨٧م.

عبد الفتاح فيود، بسيوني، علم البيان (دراسة تحليلية لمسائل البيان)، د. مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط٤، ٢٠١٥م.

العسكري، أبو سعيد الحسن بن الحسين، شرح أشعار الهذليين، حققه: عبد الستار فراج، راجعه: محمود محمد شاكر، در العروبة، القاهرة.

العشماوي، محمد زكي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، ط١، ١٩٩٤م.

عودة، خليل، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، (أطروحة دكتوراه)، جامعة القاهرة، جمهورية مصر العربية، ١٩٨٧م.

فالح، جليل رشيد، الليل في الشعر الجاهلي، نشر: مركز تحقيقات كاميتور، ١٩٩٨.
قليقلة، عبده عبد العزيز، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
المجذوب، عبد الله بن الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج٢، دار الآثار الاسلامية- وزارة الإعلام الصفاة- الكويت، ط٢، ١٩٨٩م.

References:

The Holy Quran
Ibn Abi Al-Asba', Tahrir Al-Tahbir fi Al-Tahbir Fi Al-Hayat and Prose, and Explaining the Miracles of the Qur'an, submitted and edited by: Dr. Hanafi Muhammad Sharaf, published by: United Arab Republic - Supreme Council for Islamic Affairs, Committee for the Revival of Islamic Heritage.
Ibn Abd al-Salam, Izz al-Din, Reference to Briefness in Some Types of Metaphor, Dar al-Hadith, Cairo, (ed.).
Abu Musa, Muhammad, A Study in Rhetoric and Poetry, Dr. Wahba Library, 1st edition, 1991 AD.
Abu Al-Adous, Youssef, Metaphor in Modern Literary Criticism, Cognitive and Aesthetic Dimensions, Dr. Al-Ahlia Publishing, 1st edition, Jordan, 1997.
Asmar, Raji, Rhetorical Sciences, General Cultural Encyclopedia, Dar Al-Jabal, Beirut, (ed.).
Al-Hawi, Elia, in Criticism and Literature, Lebanese Book House, Beirut, Al-Malaeen Publishing House.
Al-Jubouri, Yahya Wahib, Pre-Islamic Poetry, Its Characteristics and Arts, Garyounis University, Benghazi, 1st edition.
Al-Jayyar, Medhat, The Poetic Image of Abu al-Qasim al-Shabi: Dar al-Maaref, 2nd edition, 1955 AD.
Diwan Zuhair bin Abi Salma: Bitter. Ali Hassan Four, Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, Beirut, Lebanon, 1st Edition, 1998.
Al-Samarrai, Mahdi Saleh, Metaphor in Arabic Rhetoric, Dr. Dar Al-Da'wa, Hama, 1st edition, 1974 AD.
Al-Sharqawi, Effat, Lessons and Texts on Issues of Pre-Islamic Literature: Dar Al-Nahda Al-Arabiyya, (ed.), Beirut - Lebanon, 1979 AD.
Al-Shanqeeti, Ahmed bin Al-Amin, The Ten Mu'allaqalat and Stories of Their Poets, Al-Hindawi Foundation, 1934 AD.
Al-Tabbaa, Omar, Explanation of the Diwan of Labid bin Rabia: Dr. 1st edition, Beirut, Dar Sader.
Al-Trabelsi, Muhammad Al-Hadi, Characteristics of Style in Al-Shawqiyat, Tunisian University Publications, (ed.), 1981 AD.

Al-Saidi, Abdel-Mu'tal, in order to clarify the summary of Al-Muftah fi Ulum Al-Balagha, 1st edition, Dar Al-Sheikha, Mecca.
Siam, Zakaria, Labid's poetry between his ignorance and Islam, Dar Al-Shaab Press in Cairo, 1976 AD.
Azzam, Muhammad, The Critical Terms in the Arab Literary Heritage, Dar Al-Sharq Al-Arabi for Publishing and Distribution, (ed.), 2010 AD.
Abdullah, see, The Contemporary Moroccan Poem, The Structure of Testimony and Martyrdom: Oyoun Casablanca Publications - Morocco, 1st edition, 1987 AD.
Abdel Fattah Fayoud, Bassiouni, Science of Bayan (An Analytical Study of Bayan Issues), Dr. Al-Mukhtar Publishing and Distribution Foundation, 4th edition, 2015 AD.
Al-Askari, Abu Saeed Al-Hasan bin Al-Hussein, Explanation of the Poetry of Al-Hudhaliyyin, verified by: Abdul Sattar Farraj, reviewed by: Mahmoud Muhammad Shaker, Dar Al-Urouba, Cairo.
Al-Ashmawy, Muhammad Zaki, Studies in Theatrical Criticism and Comparative Literature, Dar Al-Shorouk, 1st edition, 1994 AD.
Odeh, Khalil, The Artistic Image in the Poetry of Dhul-Rumma, (PhD thesis), Cairo University, Arab Republic of Egypt, 1987 AD.
Faleh, Jalil Rashid, Night in Pre-Islamic Poetry, published by Kamitor Investigations Center, 1998.
Qulaqla, Abdo Abdel Aziz, Terminological Rhetoric, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, (ed.), (ed. d.).
Al-Majzoub, Abdullah bin Al-Tayeb, The Guide to Understanding Arab Poetry, Part 2, Dar Al-Athar Al-Islamiyyah - Ministry of Information, Al-Safat - Kuwait, 2nd edition, 1989 AD.