التفاؤلُ والتشاؤمُ في بناء الصورة الفنية لشعر مكفوفي العصر العباسي (الاستعارة اختياراً)

Optimism and pessimism in building the artistic image of blind poetry of the Abbasid era (metaphor is a choice)

أ. د. رائد حميد البطاط حسن طعمه سالم

جامعة ذي قار / كلية التربية للعلوم الإنسانية / قسم اللغة العربية

Prof.Dr. Raed Hameed Al – Batat

Researcher: Hassan Touma Salem

Dhi Qar University / College of Education for Human Sciences / Department of Arabic Language

ملخص البحث

الشعرُ قبل كلّ شيء هو إحساس مُتَرجَمٌ بصورة، وهذه الصورة الفنية هي جوهر العمل الأدبي والشعر على وجه الخصوص، فبدونها يصبح الشعر نظماً هامداً بلا روح تماماً كلوحة رسام يراكم ألوانه على سطحها بلا معنى أو قصدية للجمال. والشاعر الكفيف في العصر العباسي يتّخذ من الصورة الفنية جناحاً يطير فيه إلى عالم البوح الهادف ؛ فهي أداته الفضلى وتكاد تكون الأهمّ لإيصال ما يعتمل في داخله من انفعالات وأحاسيس وأماني وأحلام. فالشاعر الكفيف يعمد إلى تثوير طاقات اللغة المعجمية لتشكيل صور جمالية إبداعية توصل ما يريده من مشاعر إيجابية (تفاؤلية) أو سلبية (تشاؤمية) بطريقة فنيّة آسرة للعقل والروح تخدم الأهداف التي رسمها لها. وسنحاول في هذا البحث أن نسلّط الضوء على مفاصل الصورة الشعرية وتحديداً الصورة الاستعارية في نصوص الشعراء المكفوفين وما تحمله من ملمح تفاؤلي أو تشاؤمي يثري الجانبين الدلالي والفني في شعرهم.

Abstract

Poetry is a translated image of feeling. This artistic image is the essence of literary work and poetry in particular. Without it، poetry becomes a lifeless system without a soul; just like a painter›s painting that accumulates his colors on its surface without meaning or intentional beauty The blind poet in the Abbasid era takes the artistic image as a wing in which he flies to the world of purposeful revelation. It is his best and almost the most important tool for conveying the emotions، feelings، wishes and dreams that are burning inside him. The blind poet seeks to revolutionize the energies of the lexical language to form creative aesthetic images that convey what he wants from positive (optimistic) or negative (pessimistic) feelings in an artistic way، capturing the mind and spirit which serves the goals he has drawn for them. This research is an attempt to shed light on the joints of the poetic image، specifically the metaphorical image in the texts of blind poets، and the optimistic or pessimistic aspect it carries that enriches the semantic and artistic side of their poetry.

.

المقدمة

لاشكّ في أنّ لشريحة الشعراء المكفوفين في العصر العباسي أثراً مهمًّا وكبيراً في إثراء المدوّنة الشعرية العربية وإغنائها، وامتاع الذائقة الفنية وتغذيتها بجمال النصوص وفرادتها، والاحترافية في استثمار الخيال الخصب لولادة أجمل الصور الفنية والتراكيب الإبداعية . ونحن نعلم أنّ هذا الإبداع والخصوصية والحرارة في أشعارهم لم تكن لِتتأتّى لهم لولا التحوّلات والمخاضات النفسية المختلفة التي اكتنفت ذواتهم ؛ بسبب ابتلائهم بعاهة العمى التي أصبحت شغلهم الشاغل وقضيَّتهم الأولى التي تمثّلت آثارها وتداعياتها على مختلف مسارات حياتهم النفسية والاجتماعية والسلوكية ؛ إذ نقلتهم من عالم الضوء والحركية والأمل والانفتاح على تفاصيل الوجود، إلى عالم آخر تلفّه السوداوية والغموض والخوف والانكفاء على الذات، وكلّ هذه الانفعالات النفسية : الإيجابية (التفاؤلية)، أو السلبية (التشاؤمية) نجدها قد تمثّلت في بوحهم الشعري ؛ فقد جعلوا من اللّغة الشعرية تنفيسا لهمومهم وأحلامهم المؤجّلة، وقنطرة للوصول إلى قلوب الآخرين كي يحسوّا بمعاناتهم ويشاركوهم أحاسيسهم وانفعالاتهم المختلفة. ولهذا كانت وظيفة بحثنا هذا هي الكشف عن ثنائية التفاؤل والتشاؤم التي تضمّنتها نصوصهم الشعرية وما اشتملت عليه من صورة استعارية فنية تحمل طابع التفاؤل أو تتلفع بصبغة التشاؤم تحاول أن تخرج ما هو مترسب في قاع نفس الشاعر الكفيف إلى العلن، إلى فضاء الآخر المجتمعي كي يحسّوا بما يجول في ذاته المكلومة والقلقة والحالمة وحتى الطامحة ؛ بِعَدِّ الشعر صدًى وترجماناً حقيقياً وصادقاً لما يعتمل في أعماق ذات الكفيف من حالات نفسيّة ووجدانية مختلفة.

المدخل :

التفاؤل أو الفأل في اللّغة : ضد الطيرةِ، والجمع فؤول[١]. وفي المصطلح هو ((نظرة استبشار نحو المستقبل، تجعل الفرد يتوقّع الأفضل، وينتظر حدوث الخير، ويرنو إلى النجاح، ويستبعد ما خلا ذلك))[٢]. أمّا التشاؤم لغة : ضد اليُمن، يقال : رجل مَشومٌ ومشئوم[٣]. وفي الاصطلاح هو ((توقّع سلبي للأحداث القادمة، تجعل الفرد ينتظر حدوث الأسوأ، ويتوقّع الشَّر والفشل وخيبة الأمل، ويستبعد ما خلا ذلك إلى حدّ بعيد))[٤]. ومفهوما التفاؤل والتشاؤم يمكن استجلاؤهما بوضوح في النص الأدبي بوساطة فهم مكوّنات الصورة الشعرية ودلالاتها الفنيّة ؛ إذ تُعدّ الصورة الفنية ركناً مهمًّا وأساساً في جسد النَّصّ الشِّعريّ، يستثمرها الشاعر لكي يبني ويخلق عالمه الفني والوجداني الخاص، معتمداً على ثقافته اللّغوية وخبرته ومدركاته الحياتية، وخياله الخلّاق وموهبته المميّزة ؛ فيصنع من مشهد الحياة العادي والنمطي الذي يعيشه ويتفاعل معه بحواسّه لوحة جمالية مختلفة ومنفردة ؛ إذ يقوم بتحويل الأشياء من التجريد والرتابة إلى صورة أخرى، يبثّ فيها الحياة والإحساس والحركية. فالصورة الفنية تكشف عن مدى ((تمكّن الشاعر من تفجير طاقته اللّغوية، وتحرير اللّغة من العلاقات العقلية بين مفرداتها، وتوليد علاقات جديدة تُحدِث الدَّهشة، فتصبح لغةَ كشفٍ، وينفتح النصّ على تأويلات كثيرة يلتقطها المتلقّي كإشارات خاطفة))[٥].

وما تثيره الصورة من دلالة في ساحة الأدب

يتَّصل بكيفية التعبير والتوصيل، لا بماهيّته، وهي ترمي إلى تحويل المعنى غير المرئي إلى معنى محسوس، وتعويم الغائب الخفيّ إلى ضرب من الحضور، بما يثير التغاير والاختلاف، ويستدعي الاجتهاد والتأويل، بدليلٍ أو قرينة. الأمر الذي يميّز المعنى الشعري بفرادته المخصوصة عند المتلقّي، إذ تنزاح المفردات في التشكيل الصوري عن دلالتها المعجمية إلى دلالات إيحائية جديدة مكتنزة المضمون والمعنى، بما يمنح النصَّ الأدبيّ هويته التي تتجدّد دائماً مع كلّ قراءة[٦]. والجاحظ قديماً لا يعدّ الشِّعر شعراً إلّا إذا حمل شحنة تصويرية تصاغ بواسطتها الألفاظ صياغة حاذقة، وتقديم المعنى تقديماً حسيًّا، وبناءه وتشكيله على نحو تمثيلي تصويري، تجعل المتلقّي يتفاعل معها ويعيشها في وجدانه وفكره، حيث كان يقول : ((فإنّما الشعرُ صناعةٌ، وضرب من النسجِ، وجنسٌ من التصوير))[٧]. ولمحورية الصورة وأهميتها في إعطاء القيمة الفنية للنصّ، خاض أغلب النقاد والبلاغيين المحدثين غمار الحديث عنها وتبيانها، إذ رأى بعضهم أنّ الصورة ليست شيئاً ترفياً وثانوياً يمكن حذفه والاستغناء عنه في النصّ ((وإنّما تصبح وسيلة حتمية، لإدراك نوع متميّز من الحقائق، تعجز اللّغة العادية عن إدراكه، أو توصيله. وتصبح المتعة التي تمنحها الصّورة للمبدع قرينة الكشف، والتعرّف على جوانب خفيّة من التجربة الإنسانية. ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطاً بتآزرها مع غيرها من العناصر، بكونها وصلاً لخبرة جديدة، بالنسبة للشاعر الذي يُدرك، والقارئ الذي يتلقّى))[٨]. ويرى الدكتور عبد القادر القط الصورة الشعرية بأنّها ((الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاصّ ليُعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللّغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتّضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني))[٩]. فهي رغم كونها أداة إبداعية يتألّق النص بها، وتعطيه بُعداً جمالياً، تعدّ رسالة كشفٍ وبوحٍ لنفسية قائلها وما يعيشه من انفعالات ؛ بوساطة تمظهراتها التمثيلية والمجازية. فالصورة الشعرية تعبير غير مباشر عن شخصية صانعها، وهي وسيلته لإيصال ما يسكنه ويعتريه من أفكار ومشاعر للآخرين[١٠]. ودائماً ما ترتبط الصورة عن طريق إيحاءاتها بموقف معيّن من الحياة، وتدلّ على مِكنة الشاعر وخبرته ونظرته العميقة إلى تفاصيل الأمور ودقائقها، ولهذا باتت الصورة تلخّص تجربة إنسانية بمشهد حسيّ فنيّ يسهل فهمه على المتلقين[١١]. وحين نستقرئ شعر المكفوفين في العصر العباسي نجده لا يستغني عن الصورة الشعرية في عرضه للموضوعات التي يتناولها. وإنّ العمى عندهم لا يعجزهم عن إيجاد وخلق عالم جديد من المدركات والصور الإبداعية، عن طريق إعمال العقل وقدح الذهن، واستثمار الموهبة في تأليف صور الخيال ونسجها ؛ مستعينين بحواسّهم الأخرى التي هي كفيلة بشغل ذلك النّقص وتعويضه وتزويدهم بالخبرات الإضافية ؛ لذلك نرى الشاعر الكفيف يتّخذ من الصورة البلاغية وسيلته الفضلى لإبراز ما يجيش في كيانه من مشاعر

وهواجس إيجابية كانت أم سلبية، وتفاؤلية أكانت أم تشاؤمية، وإيصالها إلى الآخرين ؛ كي يدركوا عمق ما يعيشه من انفعالات وأفكار، فضلاً عن عرضه لمعانيه ومقاصده الدلالية بأجمل الصور وأدقّها وأبهاها ؛ كي تنفذ إلى عقول الناس وقلوبهم بسهولة ويسر وجمال، ويشاركوه بعد ذلك أفراحه وأتراحه.

الصورة الاستعارية وتوظيفاتها التفاؤلية والتشاؤمية في شعر المكفوفين :

الاستعارة محور مهمّ في التصوير البياني والعمل الفنّي، وأحد الأساليب البلاغية الفاعلة في نسج الصورة الإبداعية وتشكيلها، وهي جوهر الشعر ولبابه[١٢]، بل هي ((أفضلُ المجاز، وأوّل أبواب البديع، وليس في حِلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها))[١٣]. وهي تشبيه حُذف أحد طرفيه، في استعارة الكلمة واللّفظ من شيء قد عُرف بها لشيء آخر لم يعرف بها[١٤]. أو هي ((استعمال اللّفظ لغير ما وُضعَ له لعلاقة (المشابهة) بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصليّ))[١٥]. ويرى صاحب الوساطة بأنّ ملاكها ((تقريب الشَّبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبيّن في أحدهما إعراض عن الآخر))[١٦]. وتأتي أهمية الاستعارة وجمالها في كونها عملية خلق وتوليد جديد في اللّغة، فهي لغة داخل اللغة، فيما تنتجه من علاقات وأواصر جديدة بين الكلمات، عن طريقها تُحدث إذابة وتفتيت لعناصر الواقع النمطي ؛ لميعاد تشكيلها وتركيبيها من جديد، وهي في هذا الخلق والتركيب الجديد وكأنّها قد خُلعَ عليها تجانسٌ كانت فاقدة له، فتبثُّ بوساطة هذا التشكيل المبتكر حياةً وروحاً داخل الحياة التي خبرنا أنماطها الرتيبة والتقليدية، وبذلك تضيف وجوداً وعالماً جديداً، أي تضيف لمسة إلى الوجود الذي نعرفه، ذلك الوجود الذي تصنعه علاقات الألفاظ بوساطة تشكيلات لغوية بلاغية عن طريق تمثيل وإيحاء جديد له[١٧].

وكلّ هذه الصفات الجمالية والتأثيرية المتوفرة في التقنية التصويرية الاستعارية قد استثمرها الشعراء المكفوفون في العصر العباسي في نسيجهم التصويري الشعري، ووظّفوها في نصوصهم من أجل إظهار مكنتهم والتقاطاتهم التصويرية الإبداعية، والبوح بمكنون مشاعرهم وانفعالاتهم الإيجابية منها أو السلبية، ومحاولة إيصالها للآخرين رغبة في مشاركتهم أفراحهم وأتراحهم ؛ إذ وجدوا في الصورة الاستعارية الوسيلة الأنجع والأقرب لقلوب المتلقّين وعقولهم بما تحمله من إيجاز في اللفظ وتكثيف في المعنى وبُعدٍ خيالي يشدّ الآخر ويسحبه لمنطقة مشاعر المبدع، فاللّغة الشعرية البلاغية هي رأس مال الشاعر الأعمى وأداته الوحيدة التي يواجه بها الحياة، وانعطافاتها المقلقة بالنسبة له. وحين نتصفّح منجزهم الشعري نجد أنّهم يميلون في معظمه إلى الاستعارة المكنية في تصويرهم الفني أكثر من الاستعارة التصريحية. وهو ما سوف نتعرّف عليه في دراستنا لنصوصهم الشعرية ومحمولاتها الاستعارية.

أوّلاً : الصورة الاستعارية ذات الملمح التفاؤلي :

وهي الصورة الاستعارية التي توفّرت في النصوص الشعرية التي تحمل مظهراً وملمحاً تفاؤلياً. وتنقسم على نمطين : استعارة مكنيّة وتصريحية. والمكنية هي الأكثر وروداً في أشعار المكفوفين. وهي ((أن تذكر المشبّه، وتريد المشبّه به، دالًّا على ذلك بنصب قرينة تنصبها، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئاً من لوازم المشبّه به المساوية))[١٨]. والاستعارة المكنية أبلغ من التصريحية لأنّها ((غنية بالخيال والمبالغة، فالخيال فيها أظهر، والمبالغة أوضح، وهذا من جمال الأسلوب))[١٩].

وقد انبرى الشعراء المكفوفون لتوظيف الاستعارة المكنية في وصفهم للخمرة وأجوائها التفاؤلية ؛ لأنها في نظرهم عامل مساعد ومهمّ في نسيانهم لهمومهم ومشاكلهم الواقعية، وكذلك تسحبهم إلى جوٍّ المتعة والانتشاء والاختلاط بمن يحبّون من الندماء والأصدقاء. ومن الاستعارة المكنية ذات السِّمة التفاؤلية ما قاله الشاعر أبو الشِّيص الخزاعي :

أصبتُ المُدامَ بِريقِ الغمامِ

وقد زُرّ جيبُ قميصُ الظلامِ[٢٠]

جاء الشاعر في هذا البيت باستعارات مكنية عديدة قائمة على عنصر(التشخيص) الذي هو ((خلع الحياة على المواد الجامدة والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية، هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية تشمل المواد والظواهر والانفعالات))[٢١] فجعلنا نرى المعاني المخبوءة في الذهن والعقل أمام العين شاخصة تتحرّك وتتنفس ؛ إذ شبّه الغمام (المستعار له) بامرأة حسناء (المستعار منه) وحذف المستعار منه، وأبقى إحدى لوازمه التي تدلّ عليه وهي (الريق)، وهناك استعارة مكنية ثانية في البيت قام فيها الشاعر بتشبيه الظلام بالإنسان، لكنّه حذف المشبّه به وترك إحدى قرائنه ولوازمه وهو القميص. وقد أبدع الشاعر في هذا التصوير الساحر ؛ إذ بثّ في الأشياء الجامدة وغير العاقلة الروح والحياة، وأنسنها بطريقة احترافية ؛ فقد جعل للغمام (رضاباً) التي هي من صفات البشر، والظلام يزرّ قميصه ؛ ليُطبق حُلكته وسكونه على الجميع. إنّها صورة ممتلئة بالحركة والحياة ومشاعر التفاؤل، تعكس روح الشاعر وانتشاءه. ومن إرهاصات تفاؤل الشاعر وارتياحه الداخلي هو جمعه للخمرة والمرأة والطبيعة في صورته الاستعارية هذه، وجاءت محمّلة بجمال التعبير وسموّ الخيال وانسيابية الموسيقى.

ومن نماذج الاستعارة المكنية ذات اللّمسة التفاؤلية ما قاله علي بن جبلّة العكوك كذلك في وصفه للخمرة ومجالسها :

وردةُ اللّون في خدود النّدامى

وهي صفراءُ في خدودِ الكؤوسِ[٢٢]

فقد حاول الشاعر أن يرسم لنا أجواء اجتماعهم الخمري بصورة استعارية عالية الجمال والبهاء، وهو يسترسل في تشبيه كؤوس الخمرة (المستعار له) بالفتاة الجميلة المتفتحة (المستعار منه). ولم يشر إلى ذلك مباشرة بل دلّ على ذلك بوساطة قرينة من صفاتها الماديّة وهي (الخدود). والشاعر حين يحذف المستعار منه وأداة التشبيه، يهدف إلى تعميق التأمّل الخيالي والتأويلي في ذهن المتلقي، فضلاً عن رفع الحواجز والفوارق المنطقية بين الأشياء،

وجعلها مندمجة ومتّحدة في صفة الجمال والسحر ككتلة واحدة، وكلّ هذا المشهد التصويري جاء في دائرة التشخيص وتجسيد الأشياء واعطائها ملامح الحياة والحركة، والشاعر رصّع أجزاء لوحته الفنية بمفردات تضجّ بالبهجة والحُسن والراحة والجمال بوساطة تحشيد ألفاظ (الورد واللّون والخدود والكؤوس) وجمال الاستعارة هذه وحركيتها جاءت مستمدّة من مشاعر الأُنس والبِشر التي يعيشها الشاعر لحظة البوح بها، وحاول رصدها وإيصالها للآخرين بعمق الصياغة وجمال والتركيب.

ويركب الشاعر العلاء بن الحسن البغداديّ مركب الاستعارة التي تحمل لون التفاؤل ؛ ليمخر عباب الوصف الأنيق للخمرة وأجواءه المبهجة بقوله :

وكأسٍ كساها الحُسنُ ثوبَ ملاحةٍ

فحازت ضياءً مشرقاً يُشبهُ الشَّمسا[٢٣]

فهذا المقطع احتوى على مجموعة استعارات مكنية تضافرت جميعاً في توليد صورة جمالية لكأس الخمرة وأجواء سقايتها وشربها. إذ شبّه الحسن (المستعار له) بالإنسان (المستعار منه) الذي دلّ على حذفه إحدى لوازمه وهي عملية (الاكساء) فهي من صفات الإنسان العاقل، وقد شخّص الأمر المعنوي (الحسن)، وأفاض عليه من صفات الحياة والحركة ما يعمّق أبعاد التخييل، ويزيده قوة وتعبيراً. وكذلك قام بتجسيد صفة الملاحة (المستعار له)، وأخرجها من الصفة المعنوية إلى عالم المادة، حيث شبّهها بالإنسان (المستعار منه) وقد حذفه لتوسيع فضاء الدلالة والخيال، وأبقى إحدى لوازمه وصفاته اللّصيقة به وهي (الثوب) التي هي من مقتنيات الإنسان واستعمالاته اليومية. وفي كلّ هذه اللّمسات البيانية المتألقة التي نسجها الشاعر في نصّه الخمري هذا، أعطى المتلقي انطباعا جميلاً عن مقدار المشاعر التفاؤلية التي تسيطر على ذاته، وهو يمارس لحظات الفرح والانتشاء والانقطاع عن كلِّ مثيرات الضجر والهموم ؛ بتناوله من هذا الكأس المكسوِّ بثوب الحُسن والغضارة والحب.

ومن الموضوعات التفاؤلية التي احتوت على استعارة مكنية كثيفة هو موضوع المدح، والتعامل مع صفات الممدوح بطريقة تصويرية تضفي معاني الجمال والألق على صاحبها ؛ إذ كان الممدوح صاحب المال والنفوذ مبعث تفاؤل وأمل في نفس الشاعر الكفيف ؛ لارتباط ذلك بالعطاء والنّوال وشموله بالقرب والحصانة المجتمعية. ولهذا نجد الشاعر أبا يعقوب الخريميّ يستثمر هذه التقنية الاستعارية ذات الملمح التفاؤلي في الكشف عن صفات ممدوحه بقوله :

شفعتْ مكارمُهُ لهم فَكَفَتْهُمُ

جُهدَ السؤالِ ولطفَ قولِ المادحِ[٢٤]

فقد شبّه الشاعر المكارم (المستعار له) بالإنسان (المستعار منه)، لكنّه عمد إلى حذف المستعار منه، وأبقى واحدة من صفاته ولوازمه وهي (الشفاعة)، فممدوحه يحمل من السجايا الحميدة، ودماثة الأخلاق ما يختصر عليهم الجهد والوقت في استعطافه واستثارة عطائه وكرمه. فمكارمه هي من تقوم بدور الشفيع والوسيط بينهم وبينه،

وهي صفات تهزّ وجدان الشاعر إعجاباً وطرباً وتفاؤلاً. وقد أعطى الشاعر للمعاني الذهنية والعقلية المجرّدة نعوت المخلوقات المتحرّكة والعاقلة عبر وظيفة التشخيص الذي أدّى دوراً مهمًّا وكبيراً في رسم الصورة الاستعارية، وإعطائها مسحة الجمال والعذوبة.

والشاعر أبو علي البصير يُطلُّ علينا باستعارة مكنية تحمل صفة التفاؤل في تصوير أحد ممدوحيه كذلك بقوله :

تندى أناملُهُ إذا يبسَ الثَّرى

ويســـحُّ وابلُهُ وإنْ لم تُمرِهِ[٢٥]

والصورة الاستعارية المدحية في هذا البيت قائمة على التجسيد ؛ فقد جعل أنامل الممدوح (المستعار له) كالندى والمطر (المستعار منه)، ولكنّه لم يصرّح به مباشرة بل جاء بإحدى لوازمه (تندى) هطول القطر بهدوء وسكينة بلا ضجيج في بداية مطلع النهار، واستطاع الشاعر أن ينقل أذهاننا وخيالنا عن طريق التشخيص المتقن والتجسيد الدقيق، الذي يصيّر الجمادات أرواحاً تتحرّك وتتصرف بنبل الأخلاق وكريم المناقب، إلى لوحة ممدوحه الشعرية ؛ فصوّره لنا واسع الجود والكرم، كالسَّحاب المثقل بالعطاء، يمطرُ على الناس المحتاجين في ساعة المَحل والعوز، كما الندى الذي يسقي الأرض اليابسة في سنيّ الجدب والقحط، ولاشكّ في أنّ هذا التعبير المؤثِّر لم يكن ليرى الجمال الباذخ إلّا بوساطة إسقاط ما ينتاب الشاعر لحظة مدحه من تفاؤل وأمل بنيله جزءاً من هذا الكرم، بهيأة استعارية إبداعية مؤثّرة.

والشاعر همام بن غالب السّعدي[٢٦] يأتي باستعارة مكنية موحية وجميلة للممدوح بقوله :

اليوم أشرقَ وجهُ الدِّين وابتسما

وازدادَ نوراً بأسمى قادمٍ قدِما[٢٧]

ولكي يفصح الشاعر عن مقدار اعتزازه واعجابه بهذه الشخصية التي انتدب نفسه لمدحها، لم يجد صورة أبلغ من الاستعارة المكنية للكشف عن مكنون صفاتها ؛ إذ حمل هذا النصّ أكثر من استعارة متصلة ومتداخلة مع بعضها ؛ ليجعل المشهد أكثر جمالاً وعمقاً في ذهن المتلقي. فشبّه الوجه (المستعار له) بالشمس (المستعار منه) المحذوف لغرض بلاغي، وأبقى لازمة من لوازمه وهي (الشروق)، ومن ثمَّ جاء باستعارة أخرى شبّه فيها المستعار له (الدين) بالإنسان (المستعار منه)، ويتّضح ذلك عن طريق إبقاء إحدى صفاته الجسمانية (الوجه) كقرينة، وهذا الوجه لم يكتف فقط بالإشراق للاستدلال على جماله وأريحيته، بل أضفى عليه صفة بشرية تفاؤلية أخرى وهي (الابتسامة)، فوجه الدين اليوم يتهلّل نوراً واستبشاراً وفرحاً ؛ لأنّ الممدوح قد أطلّ عليه وقدم من بعيد. وقد اجتمع التشخيص والتجسيم في هذا التصوير، فصيّر الأمور المعنوية المجردة إلى مدركات ملموسة ومجسّدة تنبض بالروح والحركة والجمال الذي يأخذ ذات الشاعر إلى مساحة تفاؤلية مهمة.

وعَرف شعرُ المكفوفين لوناً أخر من الاستعارة هي (الاستعارة التصريحية) وهي التي يُحذف فيها المشبّه ويصرّح بذكر المشبّه به(٢٨). ومن استقرائنا لشعر المكفوفين في العصر العباسي وجدنا أنّهم كانوا مقلّين جداً في استعمالها، على العكس من الاستعارة

المكنية ؛ وذلك لأنّ المكنية تتميّز ((بدرجة أوغل في العمق مرجعه إلى خفاء لفظ المستعار وحلول بعض ملائماته محلّه، ممّا يفرض على المتقبّل تخطّي مرحلة إضافية في العملية الذهنية التي يكتشف إثرها حقيقة الصورة))(٢٩).

ومن الموضوعات التي اشتملت على الاستعارة التصريحية ذات الإيحاء التفاؤلي، هو موضوع الغزل ووصف المرأة الحبيبة بطريقة جمالية. ومن أمثلة استعمال الاستعارة التصريحية التفاؤلية ما قاله المؤمّل بن أميل المحاربي متغزّلا :

أَلا يـــا ظبيةَ البلـــــــدِ
براني طـــــولُ ذا الكَمَدِ
فـــــردّي يـــــا معذِّبتي
فؤادي أو خذي جسدي(٣٠)

ففي النصّ استعارة تصريحية جاء بها الشاعر كي ينبئنا بمقدار جمال محبوبته وملاحتها ؛ إذ شبّهها بالغزالة (المشبّه به) وحذف المشبّه، لكي تأتي الصورة الاستعارية أكثر ألقاً وعذوبة ممّا لو ذُكر الطرفان. وهنا تكمن بلاغة حذف المشبّه في هذه الاستعارة ؛ إذ يستهدف الشاعر عن طريقه إلغاء الاثنينية بين المشبّه والمشبّه به، وجعلهما وجوداً واحداً من حيث الجمال ومفاتن الجسد، وهذه الظبية الإنسية سرقت قلب الشاعر وعقله وتركته هائماً في دنيا الشوق والغرام ؛ إذ صارت هي كلّ حياته ووجوده فهي التي تعيد له إشراقة الأمل، بعد أن دبّ في زوايا روحه اليأس والضيق بسبب عماه وضعفه وسلبية المجتمع تجاهه، فوجد مع هذا الكائن الجميل الدفء والحنان، وصارت بمثابة متنفّسه التفاؤلي في الحياة.

ومن الاستعارة التصريحية ذات الصبغة التفاؤلية ما قاله الشاعر سعيد بن أحمد النيليّ(٣١) في غزله :

قـــــمرٌ أقامَ قيامتي بقوامِهِ
لِمَ لا يجودُ لِمُهجتي بِذِمامِهِ(٣٢)

يرسم الشاعر في هذا النصّ لوحة استعارية تبتني على وصف محبوبته التي شبّهها بالقمر في حُسنها وإشراقة وجهها، وبقوامها الفاتنة التي أقامت قيامة العشق في قلب الشاعر وألهبت في وجدانه نار الغرام، ولم يأتِ بالمشبّه ؛ إذ جعلها والقمر شيئاً واحداً فكلاهما يبعثان النور والتفاؤل لنفسه المختنقة بظلام العمى، فالمرأة بالنسبة للشاعر الأعمى هي كوّة الأمل والإشراق، فعن طريقها يعيد ثقته بالمجتمع والناس وبوساطتها يلمس للحياة طعماً ولوناً أكثر جمالاً وتفاؤلاً، والشاعر حين يقصد الاستعارة في تصويره ؛ لأنّها أبلغ من اللّغة المباشرة الخالية من الانزياحات. فالإيحاءات الخيالية هي لُباب اللّغة الشعرية وجوهرها، وبدونها يكون الكلام عاديًّا بلا روح وتدفّق.

ومن الموضوعات التفاؤلية الأخرى التي تضمّنت الاستعارة التصريحية في نصوص المكفوفين هو موضوع المديح الذي تغنّى به الشعراء بصفات ممدوحيهم التي عايشوها ولمسوها منهم مباشرة كالسخاء والسماحة والتقدير، وهذه الصفات كلّها من محرّكات التفاؤل والسعادة في نفوس الشعراء المكفوفين، وهذا ما وجدناه عند أبي الشيص الخزاعي، وهو يتعرّض إلى سمات ممدوحه الوارفة بالقيم والنُبل بقوله :

بحرٌ يلـــــــوذُ المعتفون بنَيلِهِ
فَعمُ الجداولِ مُترَعُ الأحواضِ
غيثٌ توشّحت الرياض عِهادَهُ
لـــيثٌ يطوفُ بغابةٍ وغِياضِ[٣٣]

نرى في هذا النصّ انثيال الاستعارات التصريحية التي جعلها الشاعر وسيلته الأبلغ للحديث عن صفات ممدوحه الفريدة والمختلفة عن بقية البشر، وفي جميعها عمد الشاعر إلى حذف المشبّه ؛ للإيجاز في التعبير وعمق الوصف، وجعل المشبّه عين المشبّه به في واقع الصفات وحقيقتها. فممدوحه بحرٌ من الكرم يلتجئُ إليه المحتاجون، وجداول عطائه متدفّقة تشمل الأقربين والأبعدين، بل يذهب إلى مضاعفة المبالغة بسخاء ممدوحه حين يجعله سحابَ السماء التي تتعهّد الأرض العطشى بالنَّماء والاخضرار ؛ إذ يحمل هذا التشبيه في طيّاته المضمرة إشارة إلى أنّ ممدوحه يحيي الأجساد والنفوس التي أماتها الحرمان وشظف العيش، ويجري في عروقها الحياة بوساطة نائله الغمر ومطر كرمه المدرار، وبعد ذلك يذهب الشاعر إلى صفة الشجاعة فيُشبّهه بالأسد في وثوبه وشدّة بأسه ؛ فممدوحه اشتمل على كلّ الصفات النبيلة التي تهشّ لها نفس الشاعر، وتثير فيها مشاعر الغبطة والتفاؤل، وهو يقف إزاء رجل يحمل كلّ هذه المناقب والخِلال الحميدة.

ثانياً : الصّورة الاستعارية ذات الملمح التشاؤمي :

وهي الصورة التي نجدها مبثوثة في النصوص والموضوعات التي تحمل سمة تشاؤمية. يلتجئ إليها الشاعر لتصدير وكشف ما يعتريه من مشاعر سلبية تجاه الحياة بتفاصيلها المؤلمة. والاستعارة المكنية هي الأكثر وروداً في هذا المضمار. ومن أمثلتها ما قاله صالح بن عبد القدّوس في حديثه عن ريب الدهر :

تأوّبني هـَـــــــــــمٌّ فبتُّ أخاطبه
وبتُّ أراعي النَّجم ثمَّ أراقبُهْ
ما رابني من ريبِ دهرٍ أَضرَّني
فأنيـــابهُ يبريننـي ومخالبُهْ[٣٤]

الشاعر هنا مسكون بالوجع والخوف من الدهر وتقلّباته ؛ فهو المسؤول المباشر عمّا أَلَمَّ به من انكسارات نفسية وضعف جسدي ؛ بعد أن أحاله من حياة الإبصار الرّحبة والمزيّنة بقلادة النور إلى واقع العمى المظلم، ولكي يمعن الشاعر في تصوير مشاعره التشاؤمية حِيال الدهر جنحَ إلى الإتيان بالاستعارة المكنية في ذلك. إذ شبّه الدهر (المستعار له) بالحيوان المفترس (المستعار منه) وحذف المستعار منه وأبقى ما يدلّ عليه من صفاته اللّصيقة به وهي (الأنياب). وقد استثمر الشاعر تقنية التجسيد التي جعلت من الوجوديات الذهنية والمعنوية والزمانية (الدهر) أشياء ماديّة محسوسة ومجسّدة _ الحيوان المفترس وأنيابه القاطعة _ تتحرّك وتمارس بطشها وعدوانيتها إزاء البشر ؛ ولهذا الخَلق الفني التصويري والمواضعة في الصفات أهمية كبيرة في توسيع الدَّلالة، وتعميق المعنى إضافة للإيجاز المحبّب، وقد تمكّن الشاعر بهذا التشكيل الاستعاري من تبيان مشاعر الحنق والتشاؤم والقلق من الدهر وتبعاته التدميرية بطريقة بلاغية معبّرة ومؤثّرة.

ويأتي بشار بن برد في تضاعيف رثائه لولده

بالاستعارة المكنية التشاؤمية قائلاً :

دعتْهُ المنايا فاستجابَ لصوتِها

فللّــه مــــن داعٍ دعا ومُجيبِ

أظـــلُّ لأحـــداثِ المَنـــــونِ مروَّعاً

كأنَّ فؤادي في جَناحِ طلوبِ[٣٥]

لم يجد الشاعر وسيلة يرصدُ بها مشاعره الحزينة ويظهرها إلى الآخرين أبلغ من الاستعارة المكنية ؛ فقد استطاعت أن تخرج المخبوء من انفعالاته التشاؤمية، وتجعلها مشخّصة متحرّكة في ديناميكية تراجيدية تلقي بظلالها الشجيّة على كلّ من يراها ويقرؤها ؛ إذ كان ولده الصغير لا يملك من تجربة الحياة إلّا قليلها، ولم ير منها سوى وجهها الأجمل، فحين دعته المنيّة (المستعار له) إلى حضنها ظنّها فتاة حسناء (المستعار منه) تدعوه بصوتها العذب لعناقها، وقد حذف المشبّه به (الفتاة) وأبقى إحدى لوازمها الصفاتية وهي (الدعوة والصوت). وهذا التشخيص هو الذي جعل المعاني تتوالد داخل النصّ في صورة خيالية مؤطّرة بالجمال تؤثّر في النفس أكثر من صورة الحقيقة. وبشار رغم ما عُرف عنه من تهتّك وطيش وانغماس في ملذات الحياة إلّا أنّه بدا هنا مكسوراً ومرعوباً من عصف الدهر، وضرباته القاتلة. فحالة التشاؤم والحزن طافحة على كلّ مفردات النصّ.

ويبكي الشاعر علي بن جبلة العكوّك على أيام الشباب التي انصرمت بقوله :

ولمّا انقضى عصرُ الشبابِ وعهدُهُ

ذوى ورقُ الدّنيا وأغصانُها الهدلُ[٣٦]

فالشاعر يريد أن يصوّر مراحل العمر التي تقاذفته، عن طريق نسج صورة استعارية مكنية تشاؤمية يتحسّر فيها على قوّته التي هدمتها معاول الزمن، وأسلمته الى شيخوخة ملاكها الضعف والعجز والاحتياج للآخرين. فالصورة الاستعارية مبنيّة في هذا البيت على التجسيم، فقد قام الشاعر بتشبيه الدنيا في مرحلة الفتوة والشباب، وهي (المستعار له)، بالشجرة اليانعة المورقة (المستعار منه)، وقد حذف المستعار منه وأبقى إحدى قرائنه التي تشير إليه (الورق والأغصان). ومرحلة الشباب هي شيء معنوي ذهني جسّده الشاعر ومثّله بوجود مادي محسوس ومنظور وهو (الشجرة). وأوراق شجرة شبابه يراها الشاعر تذوي وتذبل أمامه شيئاً فشيئاً، ولا يقدر أن يصنع شيئاً لاسترادها ؛ ولهذا نراه يعيش مشاعر الحزن والتشاؤم من طارئ الشيخوخة الذي وفد عليه وقيّد كلّ أحلامه وطموحاته. فالصورة الاستعارية بصيغتها الموجزة والبلاغية كانت خير معبّر وكاشف عمّا يجول بداخله من انفعالات تشاؤمية سلبية.

ويوظّف الشاعر إدريس بن عبد الله البصريّ الضرير[٣٧] الاستعارة المكنية في عرض خوفه من الدهر ونكباته بقوله :

خذوا حِذركم من نومةِ الدِّهر إنّها

وإنْ لم تكنْ حانتْ فسوفَ تحينُ[٣٨]

الشاعر وهو يوجّه تحذيره للآخرين من بطش الدهر، إنّما يستبطن في ذلك تحذير نفسه في الدرجة الأولى ؛ فهو الذي خبر تقلّبات الدهر وتشظّيات الزمن المؤلمة. وقد اتّخذ من الصورة الاستعارية المكنية أداة لتفريغ ما يمور بداخله من خوف من هذه الرّقدة المؤقتة ؛

فقد شبّه الدهر (المستعار له)، بالكائن الحي إنساناً كانَ أو حيواناً مفترساً (المستعار منه) المحذوف في الكلام، والذي دلّت عليه إحدى لوازم صفاته (النوم). وفي بعض الأحيان لا تكون الاستعارة شيئاً كمالياً لتزيين النصّ وتجميله فقط، بل تصبح جزءاً محورياً من متطلبات تكامل النصّ وارتقائه الفني ؛ فبدونها تموت الفكرة أو تصبح مشوّهة غير قادرة على استيفاء أبعاد المعنى وعرضها بطريقة إبداعية مؤثرة ومقنعة. واستثمر الشاعر تقنية التجسيد هنا التي جمعت بين المختلفات في الجوهر : بين الدهر الذي هو أمر ذهني معنوي غير محسوس، وبين الآخر المادي (الحيوان المفترس)، وصهرهما في كينونة واحدة، وأذاب الفوارق بينهما بوساطة حذف المشبّه به. وهذا التصوير التجسيدي أعطانا انطباعاً واضحاً عن مدى تشاؤم الشاعر وقلقه من قادم الزمن، وخشيته من عواقب الدَّهر ومكائد القَدَر.

وكذلك الشاعر سبط بن التعاويذي يتحدّث عن الزمان وآثاره القاسية عليه، منتدباً الاستعارة المكنية للتعبير عن ذلك بقوله :

صبـــــــحٌ وإمساءٌ معاً

لاخلفـــــــة فاعجبْ لذينِ

والدهـــــرُ بالأرزاء والـ

ـــنَّكباتِ مبسوطُ اليدينِ[٣٩]

فابن التعاويذي لا يكلّ من الشكوى والتذمّر من دهره الذي حشّد قواه من أجل سلب الشاعر كلّ مقوّمات الحياة السعيدة التي كان يرفل بها، إذ شبّه الدهر (المستعار له)، بالإنسان (المستعار منه) الذي قام بحذفه وأبقى إحدى لوازمه الدالّة عليه (اليدين). ويفهم الشاعر من كينونة الدهر تلك القوّة الزمانية المتحكّمة والفاعلة في تغيير الحياة وأحوال الإنسان ومصيره. وجاء الدهر هنا مشخَّصا بهيأة إنسان مبسوط القوة والنفوذ والمال والسلطة يتحكّم بمصائر العباد والبلاد. ومن أُولى نكبات الدهر للشاعر هو سلبه حاسة البصر ورميه في كهف العمى، فضلاً عن سلب شبابه ورميه في قعر الشيخوخة. وتصوير الشاعر للدهر بهذه الكيفية الاستعارية التشخيصية تنمّ عن عمق الوضع النفسي التشاؤمي الذي يعيشه تجاه الدهر وأرزائه.

ولا يبتعد الشاعر عبد الله بن محمد التميمي عن توظيف الاستعارة المكنية في رصد مشاعر التشاؤم والألم التي تجتاحه بسبب الفراق، بقوله :

قد أقسمَ الدَّمعُ لايجفو الجفونَ أسىً

والنـــــــوم لا زارَهـــــــا حتّى أُلاقيكا[٤٠]

ففي هذا البيت استثمر الشاعر خاصيّة التشخيص في استعماله للاستعارة المكنية في رسم حالة أساه وحزنه على فراق من يحبّ ونأيه عنه، إذ شبّه الدمع (المستعار له) وهو وجود غير عاقل، بالإنسان العاقل (المستعار منه)، لكنّه لم يبقِ لفظة الإنسان وجاء بإحدى قرائنه ولوازمه (أقسم)، وهو فعل وسمة بشريّة يمارسها الإنسان في حياته العملية. وتبرز بلاغة الشاعر وإمكانيته التركيبية في تحويل مشاعر الأسى واللّوعة التي تغلي في داخله إلى صورة ظاهرية محسوسة قصد من ورائها تبيان انفعالاته الحزينة والتشاؤمية وإيصالها إلى الآخرين بطريقة إبداعية مؤثّرة، فيها إيجاز جميل غير مخلّ، وفضاء

إيحائي عميق نستشفّه من أبعاد التصوير وألقه.

وكان توظيف الشعراء المكفوفين للاستعارة التصريحية قليلاً ونادراً ؛ لأنّها أقلّ إيحاء وبلاغة وعمقاً من الاستعارة المكنية، ومن أمثلة الاستعارة التصريحية ذات الملمح التشاؤمي، ما قاله الشاعر علي بن جبلّة العكوّك راثياً :

هوى جبلُ الدنيا المنيعُ وغيثُها

المريعُ وحاميها الكميُّ المشيَّعُ[٤١]

فالشاعر يبكي فقيده الذي احتوى من المآثر والخِلال الكريمة، ما تستحقّ أن يُبكى لأجلها، وقد جاء باستعارات عديدة لإبراز مكانة هذه الشخصيّة الفريدة، إذ شبّهه بالجبل في صلابته، وقوّة شخصيته وثباتها على المواقف النبيلة، وكذلك شبّهه بالغيث في عطائه وكرمه، فهو مهطال يسقي كلّ الربوع اليباب ويمرعها اخضراراً ؛ إذ كلّ من يقصده من المحتاجين لا يرجع إلّا وقد أخذ سؤله وعطيّته. وفوق كلّ هذا ففقيده فارس مغوار لا يهاب اقتحام الصعاب والحتوف. ونلحظ في هذا البيت أنّ الشاعر قد حذف المشبّه وجاء بالمشبّه به فقط من دون أيّة قرينة ؛ لكي يرفع الفواصل بين المرثي وصفاته إذ جعله عين صفاته : جبل في الثبات، ومطر في الكرم، وأسد في المعارك. وهنا يكمن جمال الاستعارة، في ايجازها، وتوحيد المشبّه وصهره مع المشبّه به في الصِّفات والهيئة ؛ إيغالاً في المبالغة والتعظيم والتأثير. والشاعر حين يصف مرثيّه بهذه الصورة الشجيّة ؛ لأنّ موته تركَ فراغاً وجرحاً في روح الشاعر إذ فقدَ بموته سنداً ومعيلاً وشخصيّة تبعث الأمل والثقة بداخله ؛ لذلك أضفى على صورته الاستعارية كلّ هذه المزايا والإطراء.

الخاتمة

وفي نهاية بحثنا لطبيعة الصورة الاستعارية في شعر المكفوفين ومحمولاتها الدّلالية التفاؤلية والتشاؤمية يمكن أن ننتهي إلى مجموعة نتائج توصلّنا إليها منها :

١_ إنّ الصورة الفنية هي روح الخلق الشعري، فهي التي تضفي على الإبداع قيمته وثراءه التعبيري، والشاعر الكفيف رغم افتقاده لحاسة البصر التي هي من أهمّ مجسّاته التي تلتقط له الصور والمعالم الخارجية للحياة، نجده قد أبدع في توشيح نصوصه الشعرية باستعارات جميلة مستثمراً حوّاسه الأخرى في تزويده بالمادة الخام فضلاً عن الموهبة الشعرية التي عوّضه الله بها والخيال الخصب الذي يصنع من المألوف شيئاً جديداً مبتكراً ومدهشاً.

٢_ وجدنا أنّ الشعراء المكفوفين قد عمدوا إلى توظيف الاستعارة المكنية في تشكيل صورهم الشعرية أكثر من الاستعارة التصريحية، لأن إخفاء المستعار منه، وإبقاء إحدى لوازمه كقرينة تدلّ عليه تعطي للمعنى زخماً خيالياً أكثر ثراء وعمقاً فالمكنية تمنح القارئ فرصة أكبر في التأمّل والتحليل ؛ لأنّها تحاول أن تبعده عن الكسل الذهني، ولا تكون قالباً كلامياً مباشراً، بل تترك للمتلقّي فرصة السياحة في عوالم الخلق الإبداعي والانفتاح على أكثر من تأويل ومعنى الذي لا تتوفّر عليه الصور الجاهزة.

٣_ إنّ الشعراء المكفوفين إنّما أكثروا من إيراد

الصور الاستعارية في نصوصهم الشعرية لأنّهم وجدوها الوسيلة الأسرع والأبلغ في إيصال ما يعتريهم من انفعالات وحالات نفسيّة تفاؤلية كانت أم تشاؤمية، إذ نستطيع أن نقول : إنّ الصورة الشعرية وما تتضمّنه من مفردات وتراكيب هي أشبه بالتقنية النفسية التي تكشف بجلاء عن مكنون الذات وخباياها.

٤_ إنَّ أغلب صورهم الاستعارية المكنية اعتمدت على استراتيجية التشخيص والتجسيد التي تجنح إلى أنسنة المدركات الوجودية المجردة وشخصنتها، أي إضفاء الصفات المادية على الأشياء المعنوية والوجدانية غير الملموسة، وجعلها تنبض بالحياة والحركية.

٥_ معيارنا في تقسيم الاستعارة إلى قسمين تفاؤلية وتشاؤمية هو في النظر إلى جو النصّ الشعري والسياق الذي وردت فيه هذا الصورة الاستعارية، فضلاً عن ما تحمله من مفردات هي في حدّ ذاتها تخبرنا عن حال صاحبها النفسيّة، وكذلك يمكن لنا أن نستشفّ ملمحها ودلالتها النفسيّة التفاؤلية أو التشاؤمية من خلال الموضوعات والأغراض التي ترد في تضاعيفها، فإذا جاءت هذ الاستعارة ضمن أجواء الغزل والمديح وشعر الخمرة وجلساتها وغير ذلك، فإنّها في غالبها تشير إلى حالة الشاعر التفاؤلية ساعة خلقه لنصّه الإبداعي، وعكس ذلك إذا وردت في موضوعات العمى والموت وتقلّبات الدهر والرثاء والتذمر من المجتمع وعدوانيته، فإنّها في معظمها تفصح عن نفسية قائلها التشاؤمية وما يعتريها من إحباطات وخوف وقلق.

الهوامش

١- لسان العرب، ابن منظور(فأل) : ج ١١ : ٥١٣.
٢- التفاؤل والتشاؤم المفهوم والقياس والمتعلقات، بدر محمد الانصاري : ١٥
٣- مختار الصحاح، الشيخ محمد الرازي : ١٣٨.
٤- التفاؤل والتشاؤم المفهوم والقياس والمتعلقات، د. بدر محمد الأنصاري : ١٦.
٥- الصورة الشعرية وسماتها الحداثية في شعر عبد الوهاب البياتي، د. الياس مستاري، (بحث) : ١٣٧.
٦- يُنظر: الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، د. بشرى موسى صالح : ٣.
٧- الحيوان، الجاحظ، تح : عبد السلام محمد هارون، ج٣ : ١٣٢.
٨- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور : ٣٨٣.
٩- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط : ٣٩١.
١٠-يُنظر : أصول النقد الأدبي، د. أحمد الشايب : ٢٤٣.
١١- يُنظر : الأدب وفنونه دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل : ٨٢.
١٢- المنهج النقدي عند العرب، د. محمد مندور : ٥١.
١٣- العمدة، ج١ : ٢٦٨.
١٤- يُنظر : كتاب البديع، ابن المعتز المتوفى ٣٩٩هـ، تح : عرفان مطرجي : ١١.
١٥- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي : ٣٠٦.
١٦- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي الجرجاني، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم : ٤١.
١٧- يُنظر : الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، د. يوسف أبو العدوس : ٨.
١٨- مفتاح العلوم، السكّاكي : ٣٧٨.
١٩- علم أساليب البيان، د.غازي يموت : ٢٥٤.
٢٠- ديوان أبي الشيص الخزاعي : ١٠٣.
٢١- التصوير الفني في القرآن، سيد قطب : ٧٣.
٢٢- ديوان علي بن جبلّة العكوّك : ٥٢.
٢٣- نكت الهميان : ٢٠٢.
٢٤- ديوان الخريمي : ٢١.
٢٥- ديوان أبي علي البصير : ٥٤.
٢٦- همّام بن غالب أبو الحسن السعدي الضرير الموصلي، قدم بغداد ومدح بها عضد الدولة وابن بقية الوزير، وكان مجدوراً جهوري الصوت، يقوده أخوه. توفي سنة ٣٧٠ هـ. ينظر : نكت الهميان : ٣٠٥.
٢٧- نكت الهميان : ٣٠٦.
٢٨- يُنظر : البلاغة والتطبيق : ٣٤٠.
٢٩- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد هادي الطرابلسي : ١٦٦.
٣٠- المؤمل بن أميل المحاربي، حياته وما تبقى من شعره : ١٩٨.
٣١- سعيد بن أحمد بن مكي النيليّ المؤدب الشيعي، أكثر شعره في مدائح أهل البيت عليهم السلام، كان مغالياً في التشيع، حالياً بالتورع، عالماً في الأدب، وقد أسنَّ حتى جاوز سنَّ الهرم، وذهب بصره، وقال العماد الكاتب آخر عهدي به ببغداد سنة ٥٦٢ هـ. ينظر : نكت الهميان : ١٥٧.

٣٢- نكت الهميان : ١٥٧.
٣٣- ديوان أبي الشيص الخزاعي : ٧٨.
٣٤- صالح بن عبد القدّوس البصري : ١٢٨.
٣٥- ديوان بشار بن برد، ج١ : ٢٧٩.
٣٦- ديوان علي بن جبلّة العكوّك : ٤٥.
٣٧- أبو سليمان إدريس بن عبد الله اللّخمي النابلسي الضرير البصري، قال عنه المرزباني : حدّثني عنه الصولي، وعمر بن حسن الأشناني. وكان يكاتب أبا الحسن أحمد بن محمد بن المدبر بالأشعار عند خروجه إلى الشام، توفي رحمه الله سنة ٢٨٠ هـ. ينظر : نكت الهميان : ١١٧.
٣٨- نكت الهميان : ١١٧.
٣٩- ديوان سبط بن التعاويذي : ٤٣٧.
٤٠- نكت الهميان : ١٨٥.
٤١- ديوان علي بن جبلّة العكوّك : ٥٤.

المصادر والمراجع

١- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط، مكتبة الشباب، المنيرة، ١٩٨٨ م.

٢- الأدب وفنونه دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، مصر، ط٨، ٢٠١٣م.

٣- الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط١، ١٩٩٧م.

٤- أصول النقد الأدبي، د. أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، ط١٠، ١٩٩٤م

٥- البلاغة والتطبيق، د. أحمد مطلوب، د. كامل حسين البصير، مطابع بيروت الحديثة، بيروت، لبنان، ط٣، ٢٠١١م.

٦- التصوير الفني في القرآن، سيد قطب، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط ٢٠، ٢٠١٣م.

٧- التفاؤل والتشاؤم المفهوم والقياس والمتعلقات، الدكتور بدر محمد الأنصاري، لجنة التأليف والتعريب والنشر، جامعه الكويت، ط١، ١٩٩٨م.

٨- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أحمد الهاشمي، مؤسسة هنداوي سي آي أس،، د. ط، د. ت.

٩- الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ)، تح : عبد السلام محمد هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ط٢، ١٩٦٥ م.

١٠- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد هادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١ م.

١١- ديوان أبي الشيص الخزاعي وأخباره، صنعه : عبد الله الجبوري، المكتب الإسلامي، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.

١٢- ديوان أبي علي البصير، تح : د. يونس أحمد السامرائي، المواهب للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩م .

١٣- ديوان الخريمي (أبي إسحاق بن حسّان بن قهوي، ت ٢١٤هـ) : جمع وتحقيق : د. علي جواد الطاهر، محمد جبار المعيبد ، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧١ م.

١٤- ديوان بشار بن برد، تح : محمد الطاهر بن عاشور، صدر عن وزارة الثقافة الجزائرية، ٢٠٠٧ م.

١٥- ديوان سبط ابن التعاويذي، جمعه د. ي. مرجليوث، مطبعة المقطف، مصر، ١٩٠٣م.

١٦- ديوان علي بن جبلة العكوّك، جمع وتحقيق : زكي ذاكر العاني، مطبعة دار الساعة، بغداد، ١٩٧١م.

١٧- صالح بن عبد القدّوس البصري (ت ١٦٧ه)، تأليف وجمع وتحقيق : عبد الله الخطيب، دار منشورات البصري، بغداد، ١٩٦٧م.

١٨- الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، د. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤ م.

١٩- الصورة الشعرية وسماتها الحداثية في شعر عبد الوهاب البياتي، د. إلياس مستاري، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد ٤٠، ٢٠١٨ م.

٢٠- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

٢١- علم أساليب البيان، د.غازي يموت، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،، ط١، ١٩٨٣ م.

٢٢- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت ٤٥٦هـ)، تح : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر

والتوزيع والطباعة، سوريا،، ط٥، ١٩٨١ م.
٢٣- كتاب البديع، أبو العباس عبد الله ابن المعتز (ت ٣٩٩هـ)، تح : عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٢م.
٢٤- لسان العرب، العلّامة أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الأفريقي المصري، نشر أدب الحوزة، قم، إيران، ١٤٠٥ هـ.
٢٥- المؤمل بن أميل المحاربي حياته وما تبقى من شعره، تح، د. حنا جميل حداد، مجلة المورد، المجلد ١٧، العدد ١، ١٩٨٨م.
٢٦- مختار الصحاح، الشيخ الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مكتبه، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م.
٢٧- مفتاح العلوم، سراج الدين السكّاكي (ت ٦٢٦ هـ)، ضبطه : نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٧ م.
٢٨- المنهج النقدي عند العرب، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٦م.
٢٩- نكت الهميان في نكت العميان، صلاح الدين خليل بن ابيك الصفدي، المطبعة الجمالية بمصر، ١٩١١م.
٣٠- الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاؤه. د. ت.