الصُّورة الشِّعرية في شعر عبدالله بن رواحة الأنصاري

طالبة الماجستير آلاء جمعه هادي
قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الإلهيات والمعارف الإسلامية، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران
Alaajomaa.lami@gmail.com
الدكتور جواد سعدون زاده (الكاتب المسؤول)
أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الإلهيات والمعارف الإسلامية، جامعة شهيد تشمران أهواز، أهواز، إيران
j.sadounzadeh@scu.ac.ir

The poetic image in the poetry of Abdullah bin Rawahah Al-Ansari

Majestr student: Alaa Juma Hadi
Department of Arabic Language and Literature , Faculty of Theology and Islamic Knowledge , Shahid Chamran University Ahvas , ahvaz , Iran
Dr. Javad Sadounzadeh (Responsible author)
Associate Professor , Department of Arabic Language and Literature , Faculty of Theology and Islamic Knowledge , Shahid Chamran University ahvaz , Ahvas , Iran

الملخص:-

عبدُ الله بنُ رواحةَ الأنصاري من الشّعراء المخضرمين، الذي قَضى قسماً من عمره في العصر الجاهلية، وكان شاعراً، كريماً، وفارساً شجاعاً، حكيماً، مدافعاً عن قومه، حيثُ كانت النزاعات بينَ الأوسِ والخزرج، وقضى القسم الثاني من عمره في الإسلام. لقد أسلمَ ودافعَ عن الرّسول الأكرم ﷺ بسيفه ولسانه، مدحَ الرّسول الأكرم ﷺ والصّحابة، ورثى الشّهداء في معركة أحد وخاصة حمزة بن عبد المطلب، وهجا المشركين وخاصة أبا سفيان، وكان مقداماً، ساهم في معظم الغزوات وكان يلحُ علي قتال الرّوم، وقد أخبر عن شهادته في أبيات سنة ثمانٍ للهجرة، وقد أُستُشهدَ في غزوة «موتة». لشعر ابن رواحة ميزاتٌ خاصةٌ، فقد امتاز شعره بالجودة والإحكام. فشعره الجاهلي كانَ شعراً قبلياً، يخفتُ فيه صوتُ «الأنا» وذلك لمكانته ومكانة أسرته التّي كانت تفرضُ عليه أن يكونَ اللسانَ الناطقَ لقومه في السّراء والضّراء لقوم الخزرج في الحروب، فكان يحشدُ الألفاظ الدالة علي القوة والمنعة والبأس. وهكذا بعدَ إسلامه أيضاً كان شعرُه يتّصفُ بالقوة والمنعة والإقدام والتّضحية في سبيل الله. وفي الغزل تميل لغتُه إلى الرّقة واللطافة، وكان يوظّفُ فنَّ النقائض لمهاجاة المشركينَ ومن أجل الدفاع عن الدينِ والرّسولِ الأكرم ﷺ. ومن ناحية الصُورة الشّعرية فإنه كان يبني قصيدته علي جزأين هما المقدمة والغرض دونما توسل بوصف الرّحلة التّي تَصلُ بينَ المقدمة والغرض، وقد استعملَ لشعرِه بعضَ الصُور المفردة والمركبة والتّمثيلية، تمتازُ بجماليةِ التّعبيرِ وغايةٍ في البيان، وقدرةِ التّأثير بالمتلقي بما فيها من رسم الواقع دونَ التّحليق بالخيال. كذلك وظّفَ الشّاعرُ في بعضَ قصائده، الصُورَ الغيرِ البيانية وقد تمثّلت بالصُورة الحرة والصُورة الاستطرادية والصُورة اللغوية في شطريها السمعية والبصرية.

الكلمات المفتاحية: الصُورة الشّعرية، الشّعر، عبدالله بن رواحة.

Abstract:-

Abdullah bin Rawahah Al-Ansari is one of the seasoned poets, who spent a part of his life in the pre-Islamic era. He was a generous poet, a brave knight, wise, and a defender of his people, as the conflicts between the Aws and the Khazraj were of his second life, and the issue of Islam was divided. He embraced Islam and defended the Noble Messenger (PBUH) with his sword and tongue. He praised the Noble Messenger (PBUH) and the Companions, lamented the martyrs in the Battle of Uhud, especially Hamza bin Abdul Muttalib, and satirized the polytheists, especially Abu Sufyan, and he was bold, participated in most of the battles and was blamed. He told about his testimony in verses in the eighth year of migration, and he was martyred in the Battle of Mawtah. Ibn Rawahah's poetry has special features, as his poetry was distinguished by its quality and precision. His pre-Islamic poetry was tribal poetry, in which the "I" sound was faint due to his position and the status of his family, which was required of him to be the speaking tongue for his people in thick and thin for the people of Khazraj in wars. Likewise, after his conversion to Islam, his poetry was characterized by strength, strength, courage, and sacrifice in the way of God. And in spinning, his language tended to be gentle and gentle, and he used the art of contradictions to satirize the polytheists and in order to defend the religion and the Noble Messenger (PBUH). In terms of poetic image, he used to build his poem on two parts, the introduction and the purpose without begging to describe the journey that connects the introduction and the purpose. The poet also employed in some of his poems non-graphical images, which were represented by the free image, the discursive image, and the linguistic image in its audio-visual parts.

Key words: Poetic image, poetry, Abdullah bin Rawahah.

المقدمة:ـ

تُعدُّ الصُّورةُ الشّعريةُ واحدةٌ من أهمِّ المكوناتِ الرّئيسةِ لبناء القصيدة وهي تمثلُ وحدةً قائمةً بذاتها، وبمقدار نجاحِ الشّاعر في إبداعٍ وتركيبِ الصُّورة الشّعرية يتنافى عمله ويكتمل بناؤه الشّعري[١] فالصُّورة الشّعرية من أهمِّ وسائل التّشكيلِ الجمالي عند الشّاعر الحديث، اذ لم تكن أهمها[٢]. وقد تختلف الصُّورة الشّعرية لدَي الشّعراء.

وتُعدّ الصُّورة الشّعريّة السِّمة الأسلُوبيّة التّي يتميّزُ بها شاعرٌ من آخرَ، لأنّها انعكاس حتميّ لانفعالاته النفسيّة التّي يكون عليها، وهي الوسيط الأوضح الذي يستكشف من خلاله تجربته الفنّيّة ويتفهّمها ليمنحها القيمة والنظام. فهي التّركيبة الفنّيّة التّي تحقّق التّوازن بين المستوى المطلوب والمُنجز، أوالمتاح تفاوتاً بين التّقريريّة والإيحاء الفنّيّ، وهي الفاصل بين الظاهر والباطن، «وتظلُّ الصُّورة هي عنصر العناصر في الشّعر، والمحكّ الأوّل الذي تُعرف به جودة الشّاعر، وعمقه، وأصالتّه[٣].

إنَّ الصُّورة الشّعرية هي جوهرُ فنِّ الشّعر التّي تحرِّرُ الطاقة الشّعرية[٤] هناك أنواعٌ للصور الشّعرية منها: الصُّور البيانيةِ وتشمل الصُّورة التّشبيهية والصُّورة الاستعارية والصُّورة الكنائية. والصُّور غير البيانية والمتمثلة في الصُّورة الحرة والصُّورة الاستطرادية والصُّورة اللغوية وفيها اللوحة واللقطة والمشهد.

١ـ الصُّورة البيانية

نعني بالصُّورة البيانية في هذا البحث هي الثوابت البلاغية من تشبيه، واستعارة، وكناية، وأنواع المجازات الفنّيّة على اختلافها، وقد اختلف تعريف الصُّورة البيانية عند المحدثين عنه لدى القدماء، فالجاحظُ يؤكّدُ على أهمية الصُّورةِ وموضعها من الشّعر بقوله «إنما الشّعرُ صناعةٌ، وضربٌ من النسج، وجنسٌ مِن التّصويرِ»[٥] وأما عبدُ القاهرِ الجرجانيُّ فقد أطلقها على التّقديم الحسيِّ للفكرةِ ممثلَة في إحدى الوسائلِ البيانيةِ»[٦].

وكما اختلف النقادُ القدامَى في نظرتهم وتعريفاتهم للصورة البيانية، فقد اختلف النقاد المحدثون في تعريفها ونظرتهم إليها؛ فالصُّورة عند بعضهم «تستعمل للدلالة على كل ماله صلة بالتّعبير الحسي ويطلق أحيانا مرادفة للاستعمال الاستعاري للكلمات»[٧] وهي عند بلاغيٍّ آخر «تلك التّي تتقرر هيئاتها لدى المتلقي بوساطة مدلول كلمات التّعابير التّي

نهضت برسمها أساليب البيان التّي تقربها إلى الآخرين وتجريها في أذهانهم مثيرة ما استقر في هذه الأذهان من ذكريات خاصة وتجارب شخصية»[٨].

وتكمن أهميةُ الصُورةِ في الطريقة التّي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التّي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر ب.

ولا غروفي ذلك؛ لأنَّ الصُورةَ هي المعادل الفنّي للفكرة، فالشّاعرُ يحولُ المعادلات الفكريةِ إلى تجارب شعرية، يطرحُ الموضوعات الذهنية بشكلٍ لا تسقطُ هذه الموضوعات فيه في أذنِ السامع دونَ صورةٍ وإقاعٍ وإيحاءٍ[٩].

١ـ١ـ الصُورة الشّعرية المفردة

يقصَدُ من الصُورة المفردة هي الصُورةُ التّي لا تحملُ أغراضاً متعددةً في القصيدة، وكأنها تتمحور حول غرض واحد، مثلاً الرّثاء، المدح، الوصف، الغزل، وقد تأتي في أبيات قلايلٍ ولربما تكون في بيت واحد.

الصُورة المفردة عند المعاصرين هي التّي لا تتجاوز البيت الواحد أو بعضه ويتناول وصفاً مباشراً متسلسلاً حتى استيفاء الفكرة[١٠] ووقول محمد غنيمي هلال: « فهي أشياء في ذاتها وتنحصر كل حقيتها وقيمتها في أنها نموذج نتخيل من خلاله الصُورة الحقيقة التّي هي مدلوله الطبيعي»[١١].

ويعرفها الدكتور عبد الله عسافك «بأنها الصُورة التّي تنطوي علي مشهد واحد ومناخ واحد[١٢]. ويعرفها الشّاعر آزر باوند: «تلك التّي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن[١٣].

ويعرفها محمد برغوث: «بأنها تركيب لغوي اتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرها بأساليب عدة، إما عن طريق المشابهة أو التّجسيد أو التّشخيص أو التّجريد أو التّرسل فهي تثري الصُورة الكلية وتعمقها[١٤].

استخدم الشّاعر عبد الله بن رواحة صوراً عدة في بناء الصُورة المفردة وقد حملت دلالات معنوية ونفسية وكانت بأساليب عدة، منها:

١. بناء الصُّورة المفردة عن طريق الوصف المباشر، والتّشخيص والتّشبيه.

٢. تبادل الحواس.

فَراضِـــــيةُ المَعيشَـــــةِ طَلَّقَتـــــها أَسِـــــنَّتُها فَتَـــــنكِحُ أَوتَئـــــيمُ[١٥]

ففي هذا البيت أعطى ابن رواحة صورة موجزة عن حال زوجةِ المسلم المجاهد الذى يقتل في سبيل الله تعالى، ويمكن للمتلقي أن يحلل تلك الصُّورة ويكشف عن مكنوناتها وخاصة عن الموقف الشّرعي لتلك المرأة.

وقله واصفاً الرسول الأكرم ﷺ

تَحمِلُـــهُ الناقَـــةُ الأَدمـــاءُ مُعتَجِـــراً بِـــالبُردِ كَالبَـــدرِ جَلّـــى لَيلَـــةَ الظُلَـــمِ

وَفي عِطافَيـــــهِ أَوأَثنـــــاءِ بُردَتِـــــهِ مـــا يَعلَـــمُ اللَـــهُ مِـــن دينٍ وَمِـــن كَـــرَمِ

والصُّورة هذه:

تهيأ القوم للخروج، فأقبل النبي ﷺ لوداع الجيش، فتعلق به ابن رواحة يسأله أن بعلمه كلمات يستفيد منها في غيبته: «يا رسول الله، مرني بشيء أحفظه غداً، قال: إنك قادم بلداً السجود فيه قليل، فأكثر السجود. قال عبد الله: زدنيبا رسول الله، قال: اذكر الله فإنه عون لك علي ما تطلب، فقام من عنده حتى إذا مضي ذاهباً رجع إليه فقال: يا رسول الله، إن الله وتر ويحب الوتر، قال: يا ابن رواحة، ما عجزت فلا تعجزن، إن أسأت عشراً أن تحسن واحدة، فقال لا أسألك عن شيء بعدها»[١٦] ثم ودع النبي بقوله البيت الأعلى.

وقوله في وصف الشهداء وهم يتنعمون في جنات النعيم. حيث الرحيق والشراب المختوم:

إِنَّهُـــــم عِنـــــدَ رَبِّهِـــــم في جَنّـــــاتٍ يَشـــرَبونَ الرَحيـــقَ وَالسَلسَـــبيلا[١٧]

حاول اللسانيون[١٨] دراسة أساليب البناء اللغوية للصورة الشعرية المفردة بإخضاعها للمستوي الدلالي، وقد استخلص أحدهم[١٩] النظام الذي علي ما يعتقد، يمكن أن تقوم الصورة في علاقتها البنادية، وفي استعمال النعوت رأي أننا إذا أخذنا نعتاً في مجال ما وصفنا به منعوتً ينتمي إلى مجال آخر حصلنا علي صورة غير عادية علي نحو هذا المثال:

واسعة

عين جميلة = صورة عادية أولي

خضراء

أيام شمسية

صيفية = صورة عادية ثانية.

فإذا أخذنا نعتاً من الصور الثانية ووصفنا بها وهي نواة الصورة الأولى حصلنا علي صورة غير عادية:

عين ـ صيفية[٢٠]

والجانب الثاني صنف أنماط بناء الصورة المفردة طبقاً لعلائقها البلاغية بين الحبس والتجريد، وحاولت الدراسات في هذا الجانب أن تجمل الأنماط البنائية للصورة فيما ذكرناه في محور التشكيل من تلك العلائق وأبرزها: بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات بالتجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التجسيم، وبناء الصورة عن طريق تراسل الحواس، وبناء الصورة عن طريق التشبيه والوصف المباشر، أو بتعبير آخر بناء الصورة الاستعارية والرمزية والتشبيهية[٢١].

١ ـ ٢ ـ الصُّورة الشّعرية المركبة

هي عبارة عن مجموعة من الصُّور البسيطة المؤتلفة التّي تستهدف تقديم عاطفة أو موقف، مع قدرة من التّعقيد اكبر من ان تستوعبه صورة بسيطة فلجأ الشّاعر الى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة أو العاطفة[٢٢] ولا شك أنَّ شاعرنا عبد الله بن رواحة قد سلك مسلك شعراء عصره الجاهليين في استخدام الصُّورة الشّعرية في التّعبير عن معانيه وما يدور بخلده من أفكار، وقد تأتى الصُّورة الشّعرية طويلة معبرة عن مشهد كامل، كما في القصيدة التّى تحدَّثَ فيها عن خيلِ المسلمينَ، وإعدادها للقتال، إذ أطعمت الحشيش، وأقامت ليلتينِ في معان من أجل الرّاحة والاستعداد بعدَ رحلة وحُوذيت الصُّوان طويلة، ثمَّ مَضي المسلمونَ بخيلهم المسوَّمة بعدَ أن استعادت نشاطَها وقوَّتَها، ثمَّ يقسم بأنَّ المسلمين سيأتون مآب؛ لأنهم قد عبأوا أعنة الخيل، وأعدوها للقتال، وأنَّ جيشَ المسلمينَ في كاملِ لباسِه

القتالي، وقد لبسوا البيض التّي تبدو قوانسها كأنها نجوم تتلألأ في السماء، سماء المعركة التّي صارَ الغبارُ فيها من شدة كثافته والتّفافه كأنه الخيطُ الذي تتحزمُ به المرأة، وهذا وصف يصور ما في نفس شاعرنا كما في قوله: من اهتمام واستعداد لتلك المعركة:

جَلَبنـــا الخَيـــلَ مِـــن أَجَـــأٍ وَفَـــرعٍ ... تُغَـــرُّ مِـــنَ الحَشـــيشِ لَهـــا العُكـــومُ

حَـــذَوناها مِـــنَ الصُّـــوّانِ سِـــبتاً ... أَزَلَّ كَـــــأَنَّ صَـــــفحَتَهُ أَديمُ

أَقامَـــت لَيلَـــتَينِ عَلـــى مُعـــانٍ ... فَأُعقِـــبَ بَعـــدَ فَترَتِهـــا جُمـــومُ

فَرُحنـــا وَالجِيـــادُ مُسَـــوَّماتٌ ... تَـــنَفَّسُ في مَناخِرِهـــا السَـــمومُ

فَـــلا وَأَبي مَـــآبُ لَنَأتِينـــها ... وَإِن كانَـــت بِهـــا عَـــرَبٌ وَرومُ

فَعَبَّأنـــا أعِنَّتَهـــا فَجـــاءَت ... عَـــوابِسَ وَالغُبـــارُ لَهـــا بَـــريمُ

بِـــذي لَجَـــبٍ كَـــأَنَّ البَـــيضَ فيـــهِ ... إِذا بَـــرَزَت قَوانِسُـــها النُجـــومُ

فَراضِـــيةُ المَعيشَـــةِ طَلَّقَتـــها ... أَسِـــنَّتُها فَتَـــنكِحُ أَوتَئـــيمُ[٢٣]

الصُّورة الشّعرية المركبة إنما تعطي مساحة تصويرية أوسع.. تجعل المتلقي يتعامل مع التّجربة الإبداعية الشّعرية علي طريقة فن السينما حيث المشاهد المتتالية التّي تُعمّق المعنى وتوضح الفكرة في عين وعقل المشاهد:

وأطلق بعض الباحثين علي الصورة المركبة في الشعر القديم اسم «الصورة النكتضة» وهيأن الشاعر يكون في إحدى الصور فإذا به يلتفت فجأة فيقف ليصور جزئية من جزئياتها بصورة أخرى قد تستغرق منه أكثر مما كانت الصورة ال/دولي تستحقه في مجملها. فالصورة حينئذ مركبة ومتداخلة، ويشبه هذا النوع من الصور بالصورة السريانية فهناك صورة أولية تتولد من داخلها صورة ثم صورة وهكذا، وحالة الاستغراق اللاشعورية هي التي تقضي إلى مثل هذا النوع من الصور[٢٤]، ويري أن هذا الضرب من الصور يشيع في قصائد ابن رواحة وإن كانت قليلة:

١- ٣- الصُّورة التّشبيهية

يعدُّ التّشبيهُ من أبرز عناصر الصُّورة، وأكثر أساليب البيان شيوعاً في الشّعر العربي، فبه يزدادُ المعنى وضوحاً وتأكيدا على حد قول العسكري[٢٥]، والمراد بالتّشبيه لغة التّمثيل[٢٦].

وعند أهل البيان: «هو صفة لشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لوناسبه مناسبة كلية لكان إياه»[٢٧].

والتّشبيهات على ضروب مختلفة فمنها: تشبيه الشّيء بالشّيء صورة وهيئة، ومنها تشبيه به معنى، ومنها تشبيه به حركة بطئا وسرعة، ومنها تشبيه به لونا ومنها تشبيه به صوتا[٢٨].

وَمُعتَـرَكٍ ضَـنكٍ تَـرى المَـوتَ وَسـطَهُ ... مَشَـينا لَـهُ مَشـيَ الجِمـالِ المَصـاعِبِ
بِخُـرسٍ تَـرى المـاذِيَّ فَـوقَ جُلـودِهِم ... وَبيضـاً نِقـاءً مِثـلَ لَـونِ الكَواكِـبِ
فَهُـم جُسُـرٌ تَحـتَ الـدُروعِ كَـأَنَّهُم ... أُسـودٌ مَـتى تُـنضَ السُـيوفُ تُضـارِبِ[٢٩]

أما وظيفة التّشبيه فهي «التّصوير والتّوضيح بالانتقال من شيء إلى شيء يشبهه ويشاكله ي الشّاعر عن معنى في نفسه[٣٠]، وأما المعيار الأساس الذي نتبعه في دارسة التّشبيهات المختلفة في النقائض فالأمر مرتبط بكون التّش من التّعبير الشّعري الذي تتنازعه عوامل عدةً بيه جزء كالحالة الشّعورية للشاعر وأسلوبه الخاص بالتّعبير الذي يتأثر بتكوينه الثقافي والديني وموهبته الشّعرية والموضوع الذي يخدمه التّشبيه والقدرة على تسخير بنائه الشّعري في النقيضة لخدمة مشاعره. ويعد التّشبيه من الأدوات المهمة التّي استخدمها جرير والفرزدق في رسم صورهما والتّعبير عن أفكارهما في ميادين الفخر والهجاء والمدح والرّثاء والغزل.

تَـذَكَّرَ بَعـدَما شَـطَّت نَجـودا ... وَكانَـت تَيَّمَـت قَلـبي وَليـدا
كَـذي داءٍ يُـرى في النـاسِ يَمشـي ... وَيَكـتُمُ داءَهُ زَمَنـاً عَميـدا

إنّ الصُّورة التّشبيهية، من أهمّ الأشكال البلاغيّة وأكثرها استعمالا في الشّعر التّقليدي؛ و«إنَّ أفضل الصُّور عند البلاغيين القدماء والمحدثين هي القائمة على المشابهة، سواء كانت استعارة أم رمزا أم تمثيلاً، وأفضلُ كلِّ هذ الأنواع التّشبيه والاستعارة»[٣١].

والصُّورة التّشبيهيّة جزء من تكوين التّجربة الشّعورية عند الأديب، وهي ملمح من ملامح العمل الأدبي الفني؛ والتّشبي «صورة تقوم على تمثيل شيء حسّي أو مجرّد بشيء آخر حسّي أو مجرّد لإشتراكهما في صفة (حسيّة أومجرّدة) أو أكثر»[٣٢].

وانشغل البلاغيون بالتّشبيه عمّا سوا من الأنواع البلاغية للصورة الفنيّة؛ لأنه كان وثيقا بشاعريتهم.

ويلعب التّشبي دوراً بيانياً هامّاً في إبراز الجوانب الحسيّة من الصُّورة، خاصة إذا كانت الصِّفة المشتركة بين الطرفين «المشبه والمشبه به» منطقيّة ومتطابقة. «التّشبيه هو أسرع الفنون فهما، وهو عمدة البلاغة، وعماد البيان، ورأس العلاقات المجازيّة ومنه تنطلق الصُّورة المبدعة وتشكل علاقاتها البلاغية كلّها...كذلك هو(التّشبيه) الصِّقها حبّاً وودّاً بين المبدع والمتلقي»[٣٣].

ووظيفة التّشبيه هي «التّصوير والتّوضيح بالانتقال من شيء إلى شيء يشبه ويشاكل يُعبر الشّاعر عن معنى في نفس»[٣٤].

يـــا زَيـــدُ زَيـــدَ الـــيَعمَلاتِ الـــذُبَّلِ
وَزَيـــــدَ داوِيَّ الفَـــــلاةَ المَجهَـــــلِ
تَطـــاوَلَ اللَيـــلُ هُـــديتَ فَـــانزِلِ
فَـــانقَضَّ زَيـــدٌ كَانقِضـــاضِ الأَجـــدَلِ[٣٥]

في البيت الأول مفردة زيد إما تكون بدل أو عطف بيان؛ لأن زيد الثانية مضافة إلى اليعملات.

وأما الصورة التشبيهة المتجلية في الأبيات يخاطب الشاعر زيد بن الأرقم:

أخرج ابن عساكر من طريق إسحاق، حدثني عبد الله بن أبي بكر بن حزم، قال: سار عبدالله بن رواحة وكان زيد بن أرقم يتيماً في حجره فحمله علي حقبة رحله، وخرج به غازياً إلى مؤتة ولزيد بن أرقم.

اليعملات جمع يعملة، وهي الناقة القوية الحمولة، والذبل بضم الذال المعجمة وتشديد الموحدة، جمع ذابل بمعني الضامر من طول السفر، فانزل: أي انزل عن راحلتك واحدُ الإبل، فإنَّ الليلَ قد طالَ وحدث الإبل الكلال، فنشطها بالحداء وأزل عنها الإعياء[٣٦].

أضيفَ زيدٌ وهوابن أرقم إلى اليعملات؛ لأنه يحدُوبها، وهوقويٌّ علي ضَبطها، وذكر في المفصل وتبعه ابن يعيش أن هذا البيت لبعض ولد جرير.

فالتّشبيه، هو وسيلة من وسائل بناء الصُّورة بلاغيّاً ويلعب دوراً في تشكيل صورة الشّاعر. وقد ظهرت في أشعار ابن رواحة بشكل وجيز في مجال الفخر والهجاء، والمدح، والرثاء.

١ ـ ٤ ـ الصُّورة الاستعارية

يجمع النقاد القدامى والمحدثون على أن الاستعارة تعد أداة من أدوات تشكيل الصُّورة، إلا أنهم اختلفوا في نظرتهم إليها، فمنهم من أرى أنها عنصر جوهري في الصُّورة فقال «وليس في حلى الشّعراء أعجبُ منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزل موضوعها»[٣٧] ومنهم من يرأى أنها تشبيه متطور ويراد منها «ادعاء معنى الحقيقة في الشّيء للمبالغة في التّشبيه مع طرح ذكر المشبه»[٣٨]، ومنهم من يرأى أنها الطرف المقابل للحقيقة فقال: «نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض»[٣٩] وإنَّ الاستعارة تجسد الأشياء المحسوسة في أشياء معقولة[٤٠]. لينفذ المعنى في ذهن المتلقي ويرسخه في مخيلته.

أما النقاد المحدثون فقد نظروا للاستعارة نظرة جديدة وناقشوا آراء النقاد القدامى مناقشة تخلص إلى إبراز فهم مختلف للاستعارة، ومن هؤلاء جابر عصفور الذي ناقش رأي عبد القاهر الجرجاني في الاستعارة فقال: «ولا يجول بخاطر عبد القاهر أنَّ المعنى الذي نُحصِّلُه من الاستعارة ليس هو المعنى الأصلي المزعوم أو هو معنى جديدٌ نبعَ من تفاعلِ كلا الطرفين اللذين يكوِّنانِ الاستعارةَ»[٤١].

إن كل طرف من طرفي الاستعارة يفقد شيئا من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الاستعارة، الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشّعري أو الأدبي، وعلى هذا الأساس فنحن لسنا إزاء معنى حقيقي ومعنى مجازي هو ترجمة للأول بل نحن إزاء معنى جديد نابع من تفاعل السياقات القديمة لكل طرف من طرفي الاستعارة داخل السياق الجديد الذي وضعت فيه، ومن خلال قراءتنا لشعر جرير والفرزدق رصدنا عددا من الاستعارات في موضوعات وأغراض شعرية متنوعة؛ فخرية وهجائية ومدحية وغزلية[٤٢].

لَعَمري لَقَد حَكَّت رَحى الحَربِ بَعدَما ... أَطارَت لُؤَيّاً قَبلُ شَرقاً وَمَغرِبا

الاستعارة التبعية في عبارة تصيد.

تَصَيَّدُ عَورَةَ الفِتيانِ حَتّى ... تَصيدَهُمُ وَتَشنَأُ أَن تَصيدا

وتتبع الصورة الاستعارية، الصورة التخييلية أيضاً وهي التي يجسم الشاعر فيها مشاعره في تركيبة حسية موحية إيحاءً بسيطاً يكسب المعنى طراوة وخصباً.

ويري أن أكثر أنماط الصور شيوعاً في الشعر العربي القديم هو النمط الذي تكون فيه الصورة المرسومة بمثابة الإطار العام لإحساس الشاعر، تجاوز فيه الصورة حرفيتها لتتشكل طبقاً لمشاعر مبدعها إلا أنه يستدرك علي حكمه بكون هذا النمط من الصور يعرض في القصيدة كاللمحة العابرة فلا تكون له أصداء في القصيدة كلها(٤٣).

١ ـ ٥ ـ الصُّورة التّمثيلية

استعمل ابن رواية في رسم بعض الصُّور الشّعرية الأمثال العربية التّي قيلت قبل الإسلام وما أروعها من حكم فيقول من مشطور الرّجز:

عِنـدَ الصُّـباحِ يحمـدُ القـومُ السُّـرَي، وتَنجلـي عَنـهم غيابـاتُ الكـرَي

السُّرَي علي وزن هُدي: سيرُ عامة الليلِ، وقيل يذكر ويؤنث، والبيت مثلٌ من أمثالِ العَرب المعروفة، يضرَب في الصَّبر علي مقاساة الأمورِ لما في عواقبها من المحامد، أو للجد في طلب الحاجة وترك التّفريط فيها(٤٤). مثل هؤلاء كمثل غافلة تقطع مسافة طويلة في الليل وفي الصَّباح يحمد الناس هذه الغافلة؛ لأنهم أنجزوا عملا رائعاً وقت الليل. والغيابات: جمع غيابة، وهو كل شيء أظل الإنسان.

والأمثال هي جمل قصار تعتمد على الإيجاز وجمال الصياغة ووضوح المعنى وسلامة الفكرة(٤٥).

وفي أسلوب تقابلي نراه يوظف الصُّور التّمثيلية الواردة في القرآن في مقام بيان مناقب الرّسول الأكرم ﷺ:

وَفينـا رَسـولُ اللَـهِ يَتلوكِتابَـهُ إذا اِنشَـقَّ مَعـروفٌ مِـنَ الصُـبحِ ساطِعُ
أَرانـا الهُـدى بَعـدَ العَمـى فَقُلوبُنـا بِـهِ موقِنـاتٌ أَنَّ مـا قـالَ واقِـعُ
يَبيـتُ يُجـافي جَنبَـهُ عَـن فِراشِـهِ إذا اِسـتُثقِلَت بِالكـافِرينَ المَضـاجِعُ
وَأَعلَـمُ عِلمـاً لَـيسَ بِـالظَنِّ أَنَّـني إلى اللَـهِ مَحشـورٌ هُنـاكَ وَراجِـعُ(٤٦)

كذلك قوله من الوافر، حول العرش وصفات البارئ جل علاه:

«شَـهِدتُ بِـأَنَّ وعـدَ اللهِ حَـقٌّ، وَأَنَّ النـارَ مَثـوَى الكافَرينـا

وأنَّ العـــــرشَ فـــــوقَ المـــــاءِ طـــــافٍ، وفَـــــوقَ العَـــــرشِ ربُّ العَالمينـــــا
وَتحملُـــــــه مَلائكـــــــةٌ كِـــــرَامٌ مَلائكـــــةُ الإلـــــهِ مُقرَّبينـــــا»[٤٧]

يشير الشّاعر إلى مبادئ الشّريعة الإسلامية والتّي تبدأ بالشّهادة: أنَّ اللهَ حقٌ، وأنَّ النار حقٌ، وأنَّ عرشَ الرّبِّ فوق الماء والله نا فوق العرش وأن العرش تحمله الملائكة وهذه المبادئ ذكرت في القرآن الكريم:

﴿وهُوَالَّذي خَلَقَ السَّماواتِ والأَرْضَ في سِتَّةِ أَيّامٍ وكانَ عَرْشُهُ عَلَى الْماءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً ولَئِنْ قُلْتَ إِنَّكُمْ مَبْعُوثُونَ مِنْ بَعْدِ الْمَوْتِ لَيَقُولَنَّ الَّذينَ كَفَرُوا إِنْ هذا إِلاَّ سِحْرٌ مُبينٌ﴾ (هود، ٧). وقوله تبارك وتعالى: ﴿إِنَّ رَبَّكُمُ اللهُ الَّذي خَلَقَ السَّماواتِ والأَرْضَ في سِتَّةِ أَيّامٍ ثُمَّ اسْتَوى عَلَى الْعَرْشِ..﴾ (الأعراف، ٥٤).

وقوله تبارك وتعالى: ﴿والْمَلَكُ عَلى أَرْجائِها ويَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمانِيَةٌ﴾ (الحاقة، ١٧).

٢ ـ الصُّور غير البيانية

النوع الثاني من الصُّور الشّعرية هي الصُّور الغير البيانية وقد عرف بعض النقاد الصُّورة غير البيانية بقولهم: «هي الصُّورة التّي تتقرر هيئاتها لدى المتلقي بوساطة مدلول كلمات التّعابير التّي نهضت برسمها من غير اللجوء إلى أساليب البيان التّي تقربها إلى الآخرين وتجريها في أذهانهم مثيرة ما استقر في هذه الأذهان من ذكريات خاصة وتجارب شخصية»[٤٨] أي أن الصُّورة إذا كانت تقوم أساسا على العبارات المجازية فهذا لا يعني أن العبارات حقيقية الاستعمال لا تصلح للتصوير، ويرجع ذلك إلى أن التّصوير بالحقيقة يعتمد على رسم مشهد متحرك في شكل قصصي، أو حوار درامي تتجه أحداثه وتسير خطوطه وتتقدم نحو اكتمال رسم الشّريط القادر على تجسيد إحساسات الشّاعر»[٤٩].

وقد فاضل ناقدٌ بين الصُّورة البيانية وغير البيانية قائلا: «ولعل ثمة فارقا بين هذين النوعين من التّصوير يرجح كفة التّصوير بالحقيقة هو أن التّصوير المجازي استعارة أو تشبيه أو كناية ذو صفة جزئية، لا يمتد ليشمل القصيدة كلها، كما إن الصُّورة الحقيقية يغلب عليها الامتداد الطولي فتكون في معظم أحوالها على هيئة قصة تحتوي على عدد من الصُّور المتتابعة؛ أما التّصوير المجازي فهو لفظة ثابتة زمانا ومكانا»[٥٠].

ويرى الباحث أنه لامجال للمفاضلة بين الصُّورة البيانية وغير البيانية؛ لأن لكل منها

مجالها واختصاصها في التّعبير، فقد يوفق شاعر ما في استحضار الواقع ووضعه داخل أطر حية آسرة من غير اللجوء إلى المجاز، وقد يسرف شاعر باستخدام التّشبيهات والاستعارات والكنايات حتى يبدو شعره متكلفا مصنوعا .ومن هذا المنطلق يمكننا أن نقسم الصُورة غير البيانية إلى ثلاثة أقسام: وهي الصُورة الحرة، والصُورة الاستطرادية، واللغة الشّعرية(٥١).

٢ ـ ١ ـ الصُورة الحرة

إن الصُورة الحرة أسلوب لغوي غير مجازي يعبر عن حقيقة الأشياء بحيث تنقلب الكلمات المسموعة المعبر بها عن الأشياء إلى صور ذهنية متتابعة متنوعة لها دلالاتها المؤثرة في وجدان المتلقي.

وهناك ثلاثة مظاهر يمكن أن تتشكل بها معالم الصُورة الحرة وهي:

اللوحة:

ويقصد بها «ذلك التّشكيل المرئي المفتقر إلى الحركة والصُوت؛ أي مجرد تشكيل مفرغ من الزمن ذي وظيفة ما»(٥٢) وتعد اللوحة متمثلة بالكلمات التّي تحمل وظيفة دلالية وذلك عن طريق إثارة الصُور المادية والذهنية في التّصور والذاكرة(٥٣).

تعكس هذه اللوحة الحزينة بعدين: الأول مادي؛ ويتمثل بالديار المقفرة التّي خلت منها الحبيبة وأهلها (فأضحت قفارا)، والثاني؛ نفسي ويتمثل بانتهاء عهد المحبة(٥٤).

أ ـ اللقطة

اللقطة هي ذلك التّشكيل المرئي، ولعل الحركة هي التّي تميز اللقطة من اللوحة فاللوحة تشكيل ثابت في حين أن اللقطة تشكيل متحرك يتسع أحيانا ليصبح ناطقاً(٥٥).إلا أنه لا يرقى إلى مستوى الحوار المتبادل بين أكثر من طرف وإن كان ناطقاً فهو خطاب يسير في اتجاه واحد دون رد.

أَشـــاقَتكَ لَيلـــى في الخَلـــيطِ المُجانِـــبِ ... نَعَـم فَرَشـاشُ الـدَمعِ في الصَـدرِ غـالِبي

بَكـى إِثـرَ مَـن شَـطَّت نَـواهُ وَلَـم يَقِـف ... لِحاجَـةِ مَحـزونٍ شَـكا الحُـبَّ ناصِـبِ

وتعد اللقطة أكثر عناصر الصُورة الحرة حضوراً وفاعليةً في شعر ابن رواحة وقد اعتمد

في بناء هذا النوع من الصُّور- في الغالب - على الحركة المرتبطة بالناقة، هذه الحركة ترسم المظهر الخارجي للحيوان ولكنها في الوقت نفسه ذات أبعاد ودلالات نفسية، وتعد الناقة من أبرز الحيوانات التّي استمد الشّاعر منها لقطاته المعبرة عن حالتّه النفسية،

كَسَـــوتُ قُتـــودي عِرمِســـاً فَنَصَـــأتُها تَخُـــبُّ عَلـــى مُســـتَهلِكاتٍ لَواحِـــبِ

ثُبـــاري مَطايـــا تَتَّقـــي بِعُيونِهـــا مَخافَةَ وَقعِ السَوطِ خوصَ الحَواجِبِ

ب ـ المشهد

هو «ذلك التّشكيل المرئي الناطق الذي يقوم أساساً على الحوار المعبر عنه لغوياً الموزع إلى ردود متناوبة، كما هو مألوف في النصوص الدرامية».[٥٦] ويعد المشهد من أكثر أنواع الصُّورة الحرة حضوراً في شعر ابن رواحة، وذلك لاعتماده على التّخاطب والتّلاسن في النقائض، فضلا عن شيوع ظواهر أخرى في شعره تعتمدُ المشاهد التّي تقوم على الأخذ والرّد مثل ظاهرة.....[٥٧].

في الأبيات مشهد فني تتحرك أحداثه من خلال الحوار المتبادل بين زوج الشّاعر لذي لا يظهر صوته مباشراً وإنما يظهر من خلال الرّد على الحوار والمتمثل بقوله:

تَرَكنـــا جَحجَـــبى كَبَنـــاتِ فَقـــعٍ وَعَوفـــاً في مَجالِســـها قُعـــودا

٢ ـ ٢ ـ الصُّورة الاستطرادية

الاستطراد: هو أن يخرج المتكلم من الغرض الذي هو فيه إلى غرض آخر لمناسبة بينهما، ثم يرجع فينتقل إلى إتمام الكلام الأول كقول السموءل:

وإنـــا لَقـــومٌ لا نَـــرَى القتـــلَ سُـــبّه إذا مـــا رأتْـــه عَـــامِرٌ وسَـــلُولُ

يُقـــرِّبُ حـــبُّ المـــوتِ آجالَنـــا لنـــا وتكرهـــهُ آجـــالُهم فتطـــولُ[٥٨]

فسياق القصيدة، للفخر بقومه، وانتقل منه إلى هجوقبيلتي «عامر وسلول» ثم عاد إلى مقامه[٥٩].

ولما كانت القصيدة العربية متعددة الأغراض في الغالب، فقد اشترط النقاد على الشعراء حسن الخروج من موضوع لآخر خروجا تماسكها، وهذا ما أطلقوا عليه «حسن

التخلص» وعرفه ابن حجة الحموي بأنه «استطراد الشاعر المتمكن من معنى لآخر يتعلق بممدوحه بتخلص سهل يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنى، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما[٦٠].

وقد أحسن ابن رواحة في قصيدته الأولى في الديوان التي مطلعها:

تَـــذَكَّرَ بَعـــدَما شَـــطَّت نَجـــودا ... وَكانَـــت تَيَّمَـــت قَلـــبي وَليـــدا
كَـــذي داءٍ يُـــرى في النـــاسِ يَمشـــي ... وَيَكـــتُمُ داءَهُ زَمَنـــاً عَميـــدا
لَعَمـــرُكَ مـــا يُـــوافِقُني خَليـــلٌ ... إِذا مـــا كـــانَ ذا خُلـــفٍ كَنـــودا
وَقَـــد عَلِـــمَ القَبائِـــلَ غَـــيرَ فَخـــرٍ ... إِذا لَـــم تُلـــفِ ماثِلَـــةً رَكـــودا

وكان هذا عكس خصمه التقليدي قيس بن الخطيم، الذى لم يحسن الانتقال في قصيدته التي نقضها ابن رواحة، إذ انتقل بصورة مفاجئة من الغزل إلى الفخر بقومه الأوس دون تمهيد حين قال:

وَوَجهـــاً خِلتُـــهُ لَمّـــا بَـــدا لي ... غَـــداةَ الـــبَينِ ديناراً تَقيـــدا
سَـــقينا بِالفَضـــاءِ كُـــؤوسَ حَتـــفٍ ... بَـــني عَـــوفٍ وَإِخـــوَتَهُم تَزيـــدا[٦١]

يستنتج من قول الحموي الأنف الذكر، أن النقاد لم يحددوا الموضوعات التي يتخلص منها إلى غيرها، وهذا ما قاله أيضاً ابن رشيق «وأولي الشعر بأن يسمي تخلصاً ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى»[٦٢] وطريقة القدماء في التخلص من موضوع إلى آخر قولهمك «دع ذا» أو«عد عن ذا» وقد يتخلصون بـ «إنَّ» المشددة، وإذا كان التخلص بغير تلك الأوات سمي «اقتضاباً»[٦٣]

في المقطع التالي نجد الشاعر ابن رواحة من خلال ذمه لأبي سفيان وخلف وعدته خائفاً، من خلال اسلوب الاستطراد والاسترجاع، ينوه إلى قضايا هامة لها صلة بالأحداث السابقة قد حدثت من قبل:

وَعَـــدنا أَبـــا سُـــفيانَ بَـــدراً فَلَـــم نَجِـــد ... لِميعـــادِهِ صِـــدقاً وَمـــا كـــانَ وافِيـــا
فَأُقسِـــــمُ لَووافَيتَنـــــا فَلَقيتَنـــــا ... لَأُبـــتَ ذَميمـــاً وَافتَقَـــدتَ المَوالِيـــا
تَرَكنـــا بِـــهِ أَوصـــالَ عُتبَـــةَ وَابنَـــهُ ... وَعَمـــراً أَبـــا جَهـــلٍ تَرَكنـــاهُ ثاوِيـــا

عَصَـــيتُم رَســـولَ اللَـــهِ أُفٍّ لِـــدينِكُم وَأَمـــرِكُمُ السَـــيءِ الَّـــذي كـــانَ غاوِيـــا
فَـــــإِنّي وَإِن عَنَّفتُمـــــــوني لَقائِـــــلٌ فِـــدىً لِرَســـولِ اللَـــهِ أَهلـــي وَمالِيـــا[٦٤]

الأبيات المذكورة قالها الشاعر في غزوة بدر الآخرة في شعبان سنة أربع، يعير أبا سفيان الذي أخلف موعده، ولم يأتِ إلى بدر كما وعد عقب انصرافه من بدر الكبري، فذكر ابن رواحة خلفه هذا، وذكره بما كان من هزيمة لقريش في يوم بدر الكبري، ومقتل رؤوس القوم عتبة بن الوليد، وابنه الوليد، ومصرع آبي جهل، ثم يعيرهم بعصيانهم لرسول الله، وعدم الإقبال علي دينه، وينعي عليهم دينهم السيء، إنه دين غواية وضلال، ثم يشير إلى نصرتهم للنبي الأكرم ﷺ وفدائهم له بالأنفس والأموال، وطاعته لا يؤثرون عليه أحداً؛ فقد جاءهم شهاباً هادياً من الظلمات إلى النور[٦٥].

٢ ـ ٣ ـ الصُّورة اللغوية

يرسم لنا الشاعر صورة ماثلة أمامنا من الناقة السريعة التي لا تضرب علي السير فهي ذكية تتقي الضرب بالإشارات بعيونها وتوحي بأدراكها نستلهم هذه الصورة من خلال المفردات والممكنات التعبيرية التي وظفها الشاعر لرسم المشهد:

كَسَـــوتُ قُتـــودي عِرمِســـاً فَنَصَـــأتُها تَخُـــبُّ عَلـــى مُســـتَهلِكاتٍ لَواحِـــبِ
تُبـــاري مَطايـــا تَتَّقـــي بِعُيونِهـــا مَخافَةَ وَقعِ السَوطِ خوصَ الحَواجِبِ

القتود: الخشب أو رحله، والعرمس: الناقة الشّديدة الصُّلبة. نصأتها: من نصأ الدابة، أي زجرها أو رفعها، ويريد هنا أنه دفعها في الطريق الذي يصفه. تخبك تسرع. المستهلك: الطريق الذي يجهد من سلكه. اللاحب: الطريق الواسع المنقاد الذي لا ينقطع. تباري: تعارض. الخوص: من الخوص بفتحتين وهو غؤور العين.

وفي الأبيات المذكورة من خلال صورة شعرية بديعة رسم لنا لناقته الشديدة الصلبة، التي أعدها للرحلة، فرفع على ظهرها حطب رحله، وراح يقودها في الطريق الواسع الطويل، فسارت مسرعة لا تتوقف تسابق النوق الأخرى فتسبقها، وكانت النياق تضرب السياط لكي تسرع، فتحاول أن تتقي وقع تلك السياط برموش عينيها، وهذه الصورة تظهر لنا جليا في رد الفعل السريع الذي يصدر من الإنسان إذا أراد شخص ما أن يضربه، فإنه سرعان ما يرفع يديه لكى يتقى تلك الضربة مع حركة خفيفة سريعة لرموش

العيون، ولكن تلك الناقة المسكينة التي لا حول لها ولا قوة، فقد بدر منها رد فعل يائس لاتقاء وقع السياط عليها، فلم تستطيع إلا قفل رموش عينيها وذلك أضعف الإيمان(٦٦).

٣ ـ الأساليب البلاغية في أشعار ابن رواحة

٣ ـ ١ ـ أسلوب التأكيد

٣ ـ ١ ـ ١ ـ التّأكيد بحرف التّأكيد «قد»

أداة تدخل على الفعل تفيد توكيد الكلام، وتوضيح المعنى المقصود منه، ولهذا الحرف حالتّان، الأولى أنه يدخل على الفعل الماضي فتعطي معنى التّأكيد، وعدم الشّك، مثل قوله تعالى: ﴿قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ﴾ (المؤمنون: ١)، وقد تلحقها لام القسم فتصبح «لقد» مثل: والله لقد ذاكرت.

تُفيد قد مع الفعل المضارع تقليل احتمال وقوعه، وتُفيد في بعض المواضع التّحقيق إذا كان هناك دليل، ولا يمكن أن تدخل قد على الفعل المضارع إلا بعد خلوه من النواصب والجوازم أو السين وسوف، ولا يمكن الفصل بينها وبين الفعل بأي فاصل إلا بالقسم، لأنها تُعد جزءاً من الفعل، مثل قوله تعالى: ﴿قَدْ يَعْلَمُ مَا أَنْتُمْ عَلَيْهِ وَيَوْمَ يُرْجَعُونَ إِلَيْهِ فَيُنَبِّئُهُمْ بِمَا عَمِلُوا﴾ (النور: ٦٤).

« وَقَد عَلِمَ القَبائِلُ غَيرَ فَخرٍ ... إذا لَم تُلفِ ماثِلَةً رَكودا»(٦٧)

«وقَد ردُوا الغَنائمَ في طَريفٍ ... ونَحامٍ ورَهطِ أبى يزيدَا»

«قَدْ طَالَما قَدْ كُنتِ مُطمئنة ... هَل أنتِ إلا نُطفةٌ في شَنَهْ»(٦٨)

٣ ـ ١ ـ ٢ ـ التّأكيد بأسلوب الشّرط

«وإنْ رَسَلٌ تَرفَّعَ بعد طُعمٍ ... فَعادَ لكى يعادَ لَه أُعِيدَا»(٦٩)

وقوله:

«إنَّا إذا صِيحَ بِنَا أتَينَا ... وَبِالصُّياحِ عَوِّلوا عَلَينَا(٧٠)

«فَلا وأَبى مَآبُ لنأتينَها ... وإن كَانتْ بِهَا عَربٌ ورُومُ»(٧١)

«إنْ أَجلَبَ النَاسُ وشَدُوا الرّنَهْ ... ما لي أَراكِ تَكرَهينَ الجَنَّة(٧٢)

«إنْ تَفعَلـــــى فِعلَهُمـــــا هُـــــدِيتِ[٧٣]

« إن تَســـلَمي اليـــومَ فَلَـــن تَفـــوتي أَوتُبتَلـــي فَطالَمـــا عُوفيـــتِ»[٧٤]

٣ ـ ١ـ ٣ ـ التّأكيد بحروف المشبهة بالفعل إنّ

إنّ وأنّ المشددتين تدخلان على الجملة الإسمية لتوكيدها وتوضيح المعنى المراد منها، فهما حرفان مُشبّهان بالفعل مبنيان على الفتحة الظاهرة، يستعملان لتوكيد الجملة دون تكرارها مرتين، أي أنهما تُفيدان الإيجاز، وهما حرفان لهما محل إعرابي عكس باقي الأدوات

«شَـــهدتُ بـــأنّ وعـــدَ اللهِ حَـــقٌ وأَنَّ النَـــارَ مَثـــوى الكَافرينَـــا»[٧٥]

«شَـــهِدتُ بـــإذن اللهِ أنّ مُحَمَّـــداً رَسُولُ الذى فَوقَ السموات من عَل»[٧٦]

ونرى التّأكيد بحرف أنَّ والجملة الإسمية في البيت التّالي حيث ينوه الشّاعر إلى مقام المسيح، وتأييد نبوته معاداة اليهود له، ومخالفته إياهم، وأنه رسول جاء من قبل البارئ جل علاه:

«وأَنَّ الـذى عَـادى اليهـودَ أبـنُ مَـريم رَسُولٌ أتى من عِند ذي العَرش مُرسَلُ»[٧٧]

في البيت التّالي نجد التّأميد أيضاً بحرف أنَّ وقصد الشّاعر أن يشير إلى مخالفة قوم عاد لنبيهم وهم يسكون في وادي ذي أحقاف.

«وأَنَّ أخَـــا الأَحقَـــافِ إذ يعذِلونَـــهُ يجَاهِـــدُ فِي ذَاتِ الإِلَـــهِ ويعـــدِلُ»[٧٨]

والحِقافُ: جمع حِقْف، وهوما اعْوَجَّ من الرّمل واستطال، ويجمع على أَحْقاف، فأما حَقائفُ فجمع الجمع، أمَّا جمع حقاف أو أَحقاف، وأما قوله تعالى: إِذْ أَنْذَرَ قَوْمَهُ بِالْأَحْقَافِ، فقيل: هي من الرّمال، أي أَنْذَرَهم هنالك[٧٩].والمراد من أخو الأحقاف: نبي الله «هود» عليه السلام المذكور في القرآن علي شكل كنائي في قوله تبترك وتعالى: «واذكر أخا عاد إذ أنذر قومه بالأحقاف» والأحقاف: واد بين عمان وأرض مهرة، أو رمل بين عمان وحضرموت[٨٠].

ونجد هذا الأسلوب في معرفته للرسول الأكرم حيث تفرس فيه الخير أول لحظة:

«إنِّـــي تَفرســـتُ فيـــكَ الخـــيرَ أعرِفُـــه، واللّهُ يعلَـمُ أن مـا خَـائِنِى البَصَـرُ»[٨١]

٣ ـ ١ـ ٤ ـ التّأكيد بأسلوب القسم

تستخدم هذه الأداة لتأكيد معنى الكلام، وإثباته وعدم التّشكيك في صحته، ويسمى هذا الأسلوب في الكلام بأسلوب القسم، مثل: والله لأذبحنّ شاة، إذا نجح ولدي، حيث تقع لام القسم في جواب القسم الظاهر أو المقدر، فإذا كانت جوابًا لقسم مقدر تُسمى في هذه الحالة باللام الموطئة للقسم، والتّي تفيد تأكيد جواب القسم، والجملة بعدها تكون في محل جواب القسم، تعرب حرف توكيد لا محل له من الإعراب، وفي علم البلاغة تعتبر من مؤكدات الجمل الخبرية، مثل قوله تعالى: ﴿لَقَدْ كَانَ لَكُمْ فِي رَسُولِ اللَّهِ أُسْوَةٌ حَسَنَةٌ﴾ (الأحزاب: ٢١)، فاللام الواقعة في أول الآية هي اللام الموطئة لجواب القسم، لأنّ القسم غير ظاهر في الآية، إنّما هو مقدر، أما إذ جاءت جواباً بقسم ظاهر في هذه الحالة تسمى اللام الواقعة في جواب القسم، مثل قوله تعالى: ﴿قَالُوا تَاللَّهِ لَقَدْ آثَرَكَ اللَّهُ عَلَيْنَا وَإِن كُنَّا لَخَاطِئِينَ﴾ (يوسف: ٩١)، فاللام التّي سبقت الحرف (قد) هي لام القسم لأنها وقعت في جواب قسم ظاهر وهو استخدام كلمة «تالله».

أ ـ استعامل «لَعَمرُك» للقسم

من أهم أساليب التّأكيد هو أسلوب القسم الذي يظهر بعبارات وأدات متعددة منها عبارة «لعمرك» وقد ورد هذا النوع من القسم في القرآن الكريم: ﴿لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ﴾ (الحجر، ٧٢) «اللا» في لعمرك لام الابتداء «عمرك» مبتدأ مرفوع، و«الكاف» مضاف إليه، والخبر محذوف وجوبا تقديره قسمي.

ونرى الشّاعر ابن رواحة يستعمل هذا الأسلوب من القسم للتأكيد:

«لَعمـــــرُكَ مـــــا يـــــوافِقُنى خَليـــــلٌ إذا مَـــا كـــانَ ذا خُلـــف كَنُـــودَا»[٨٢]

(لَعَمر)، بفتح العين وسكون الميم لغة في عُمُر بضمّتين فهما بمعنى واحد، وهو مدّة عيش الإنسان في الدنيا، ولكنّ العرب التّزموا بفتح العين في القسم لأنه أخفّ في اللفظ[٨٣].

«لَعَمـرِى لَقـد حَكـتْ رَحَـى الحَـربِ بَعـدمَا أَطَـارَتْ لُؤيـاً قبـلُ شَـرقاً ومَغربـا»[٨٤]

ب ـ استعمال فعل القسم ذاته

ونرى الشّاعر لتأكيد المعنى وبيان مواقفه الحاسمة يوظف أسلوب القسم وذلك باستعمل فعل القسم نفسه:

«فَأقسَمتُ لا تَنفكُ مِنّا كَتائب سُراةُ خَميسٍ في لُهامٍ مُسوَمِ»(٨٥)

لقد آل الشّاعر المجاهد علي نفسه أن لا يون بمعزل عن الكتائب القتال والجيش الخميس. نرى الشّاعر في رسم هذه الصُورة يرسم لما كتائب القتال المتكونة من خمسة أجنحة.

وفي البيت التّالي نجد قسم الشّاعر في رسم الصُورة القتالية وهو يثبط نفسه ويوطنّها للقاء الأعداء وهم الرّوم:

أقسَمتُ يا نَفسُ لتنزلَنه طائعة أولا لتكرَهِنَّه(٨٦)

«فَأقسِمُ لَووافَيتنَا فَلَقِيتنَا لأُبتَ ذَميماً وافتَقدتَ المَواليا»(٨٧)

ج - استعمال حروف القسم

«تاللّه لولا اللّه ما اهتدينا ولا تصدقنا ولا صلينا(٨٨)

وكان الصُحابة المقاتلين ينشدون البيت التّالي مع أبيات أخرى فرحين للقاء العدو:

ونرى صورة القسم لديه بعبارة أخرى يقسم أن يصل المسلمون إلى منطقة مآب في أرض الشّام:

فلا وأبي مآبَ لنأتينها وإن كانت بها عَرَبٌ ورُومُ(٨٩)

٣ ـ ١ـ ٥ ـ حرف اللام

يعتبر حرف اللام أحد أدوات التّوكيد، وتسمى لام التّوكيد أو لام الابتداء، وتستخدم من أجل التّأكيد التّام للكلام المقال، وذلك إذا اتصل بها اسم أو فعل، حيث تدخل هذه اللام على الابتداء والخبر مؤكدة ومانعة ما قبلها من تخطيها إلى ما بعدها، وذلك مثل قوله تعالى: ﴿وَلَدَارُ الْآخِرَةِ خَيْرٌ وَلَنِعْمَ دَارُ الْمُتَّقِينَ﴾ (النحل: ٣٠)، وهذه اللام

لشدة توكيدها وتحقيقها ما تدخل عليه يقدر بعضهم قبلها قسماً فيقول أنها لام القسم، لكنها تختلف عن لام القسم، فالمشترك بينهما أنّهما من مؤكدات الخبر، وتعملان في معنى الجملة بشكل مختلف، حيث تأتي لام الابتداء في بداية الجملة فتدخل على المبتدأ، أو على خبر إنّ وبذلك تعرف باللام المزحلقة، ولا تدخل على أخوات إنّ في المشهور من كلام العرب، أوقد تدخل على الفعل المضارع الواقع خبراً لإنّ، كما أنها تدخل على شبه الجملة المتعلقة بخبر إنّ المحذوف، وتُعرَبُ حرفٌ لا محلَ له من الإعراب، مثل قوله تعالى: ﴿وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ﴾ (القلم: ٤) كما أنها تدخل على الفعل الماضي المتصرف المقرون بـ (قد) مثل قوله تعالى: ﴿لَقَدْ كَانَ فِي يُوسُفَ وَإِخْوَتِهِ آيَاتٌ لِّلسَّائِلِينَ﴾ (يوسف: ٧)، أو على الفعل الماضي الجامد، مثل قوله تعالى: ﴿لَبِئْسَ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾ (المائدة: ٦٢)، أوقد تدخل على الفعل المضارع المرفوع، مثل: «لتجتهد في الدرس أكثر».

٣ ـ ١ـ ٦ ـ التّأكيد حرف الجر الزائدة

من أساليب التّأكيد في شعر ابن رواحة استعمال باء حرف الجر الزائدة. نرى في البيت التّالي دخول حرف باء الزائدة علي خبر ليس لقصد التّأكيد.

«رَمينـــاكَ أيـــامَ الفِجـــارِ فلـــم تَـــزلْ حَميـاً فَمَـن يشـربْ فَلسـتَ بِشَـاربِ»(٩٠)

فالشّاعر يحشد الألفاظ الدالة علي القوة والمنعة والبأس وخاصة حرف الباء الزائدة ودلك لتقوية المعنى:

«نَـــزوعُ قُـــريشَ الكُفـــرِ حـــتى نَعُلّهـــا بخَاطمـــةٍ فَـــوقَ الأُنـــوفِ بِميسَـــمِ»(٩١)

وهذا الصُّورة تشبه المثل القرآني حيث جاء ﴿سَنَسِمُهُ عَلَى الْخُرْطُومِ﴾ (القلم، ١٦) والمراد الإذلال وكسر الشّوكة والغرور.

ومن أقوال ابن رواحة التّطتعد شاهد مثال نحوي العطق علي البار الجارة الزائدة المقدرة وذلك في قوله:

بَـــدا لي أنّـــي لَســـتُ مُـــدرِك مـــا مَضَـــي وَلا سَـــابقٍ شـــيئاً إذا كـــانَ جَائيـــاً(٩٢)

سابق بالجر معطوف علي مدرك بعد توهم الباء الزائدة في خبرها وهذا البيت من

الشواهد النحوية أيضاً.

٣ ـ ١ـ ٧ ـ التّأكيد بما الزائدة

استعمل الشّاعر ابن رواحة ما الزائدة التّي تأتي بعد إذا الشّرطية من أجل تقوية التّوكيد:

«إذَا مَـــا وَاجِـــبُ الأضـــيافِ أمسَـــى وَكـــانَ قِـــراهُمُ غَثّـــاً فَصـــيدَا»(٩٣)

الفصيد: دم كان يوضع في الجاهلية في مِعَيٍّ، من فصد عرق البعير، وكان أهل الجاهلية يأكلونه، وتطعمه الضيف عند الأزمة.

وكذلك قوله في سياق الفخر يستعما ما الزائدة لتثبيت المعنى في ذهن المتلقي:

«بَأنَـــا تَخـــرُجُ الشّـــتواتُ مِنَـــا إذَا مـا اسـتَحكَمتْ حَسَـباً وجُـودَا»(٩٤)

الشّتوات: طعام الشّتاء، استحكمت: ضاقت.

«تَـــبينْ فـــإنَ الحُـــبَ يعلـــقُ مُـــدبِراً قَـديمَاً إذا مـا خُلـةٌ لَـم تُصَـاقِبِ»(٩٥)

٣ ـ ١ـ ٨ ـ التّأكيد بأسلوب القصر

أسلوب القصر من أهم أساليب التّأكيد فتارة يكون قصراً حقيقياً وتارة يكون قصراً إضافياً: ويكون هذا القصر

بتكرار لفظة (لا) كما جاء في البيت التّالي:

«تَـــاللّهِ لَـــولا اللّهُ مـــا اهتَـــدينَا ولاَ تَصـــــدقنَا ولاَ صَـــــلينَا»(٩٦)

وكذلك نجد استعمال أسلوب القصر في البيت الالي وذلك عندما ذهب جيش المسلمين للقاء العدو:

«هُنالـــكَ لاَ أُبَـــالى طَلـــعَ بَعـــلٍ ولا نَخـــــلٍ أسَـــــافِلُها رِواءِ»(٩٧)

ونرى في البيت التّالي أسلوب القصر بتكرار حرف لا:

«مَـتى مَـا تَـدعُ فِي جُشَـمِ بـنِ عَـوف تَجـدنِى لا أغـمٌ ولا وَحِيـدَا»(٩٨)

جشم بن مالك بن سالم بن عوف بن عمرو بن عوف بن الخزرج. الأغم: المجهول النسب، المغمور الأصل.

٣ ـ ١ـ ٩ ـ التّأكيد بإنما

أحدي طرق التّأكيد الاستفادة من لفظة «إنما» وهي تستعمل لتقوية الحكم:

«زَعمتُم أنَّما نِلتُم مُلوكاً وزَعمُ أنّما نِلنَا عَبِيدَا»[٩٩]

استعمل الشّاعر لفظة أنما في المصراعين لتأكيد مضمون العبارة

ويكون القصر بإنما مرية علي العطف؛ لأنها تفيد الإثبات للشيء، والنفي عن غيره دفعة واحدة[١٠٠].

٣ ـ ٢ـ أسلوب الدعاء

اعتمد ابن رواحة في شعره الإسلامي علي أسلوب الدعاء بالخير للمسلمين وبالعذاب في نار جهنم للكافرين:

«رَحِمَ اللّهُ نَافعَ بنَ بُديل رَحْمَةَ المُبتَغي ثَوابَ الجِهَادِ»[١٠١]

جاء هذا الدعاء في سياق الرّثاء لنافع بن بديل بن ورقاء الخزاعي أحد القوم الذين أرسلهم الرّسول الأكرم ﷺ إلى بني عامر لتعليمهم القرآن وتفهيمهم في الدين حسب طلب كبيرهم «عامر بن مالك بن جعفر أبو البراء ملاعب الأسنة[١٠٢]. فغدر بهم بنو عامر عند بئر معونة وقتلوهم وقد قالوا حين أحاط بهم العدو: «أللهم إنا لا نجد من يبلغ رسولك السلام غيرك، فأقرأ عليه السلام. فأخبره جبريل عليه السلام بذلك[١٠٣] وقال عبد الله بن رواحة بيتان في رثاء نافع بن بديل البيت المذكور.

ونجده الشّاعر في المواقف الحرجة من القتال في ساحة المعركة يستعمل أسلوب الدعاء:

« فَأغفِر فِدَاءٌ لَكَ مَا اقتفينَا وثَبِّتِ الأقدامَ إن لاقينَا»[١٠٤]

وأنزلَنْ سَكينةً عَلينَا

وفي أسلوب تقابلي يترحم علي المسلمين ويجعل اللعنة علي الكفار والملحدين:

« فَـــأرحَم الأنصَـــارَ والمُهَـــاجِرَةْ وأَلعَـــنْ إِلَهِـــى عَضَـــلاً والقَـــارَةْ »(١٠٥)

وقوله يطلب المغفرة من الله وضربة في ميدان القتال تقضي بحياته وينال الشهادة:

«لكـــنَنى أســـألُ الـــرّحمنَ مَغفـــر ةً وضَـربةً ذاتَ فَـرغٍ تقـذفُ الزَبـدَا»(١٠٦)

فالشاعر يتمني ضربة شديدة تخرج الزبد من البدن و العظام، ونراه يمدح الرسول الأكرم ﷺ وينصره كما نصر نبيه موسى عليه السلام:

«فَثبـــتَ اللّهَ مـــا آتـــاكَ مِـــنْ حَسَـــن تَثبيتَ مُوسَى نَصراً كالذى نُصِرُوا»(١٠٧)

وكذلك يطلب من الله أن يثبته ويؤيده كما أيد نبيه عيسى عليه السلام:

«فَثبـــتَ اللّهَ مـــا آتـــاكَ مِـــنْ حَسَـــن قَفـوتَ عِيسَـى بـإذن اللّهِ والقَـدَرِ»(١٠٨)

٣ ـ ٣ـ أسلوب الاقتباس

لا شك أن ابن رواحة عاش في فترة نزول القرآن وكان ملازماً للرسول الأكرم ﷺ فكان يسمع ويرأي ما يحدث وما ينزل علي قلب الرّسول الأكرم من الوحي فقد تأثر من مبادي الوحي الرّسالي والوحي المحمدي. فنراه يوظف العبارات القرآنية في أشعاره حباً للشريعة السماوية ومن جاء بها.

«فَـــأَبلِغْ أَبَـــا سُـــفيانَ أَمَـــا لَقيتَـــهُ لَـئِن أنـتَ لم تُخلِـصْ سُـجُودَاً وتُسـلِم

«فَأَبشِـــرْ بخـــزى فِي الحَيَـــا ةِ مُعَجَّـــلٍ وســـربَالِ قَـــارٍ خَالِـــداً فِي جَهَـــنَم»(١٠٩)

نجد في الأبيات المذكورة قبس من تعاليم القرآن الكريم حيث يشير إلى حال الكفار في الدارين بقوله: ﴿وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ مَنَعَ مَسَاجِدَ اللَّهِ أَنْ يُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ وَسَعَى فِي خَرَابِهَا أُولَئِكَ مَا كَانَ لَهُمْ أَنْ يَدْخُلُوهَا إِلَّا خَائِفِينَ لَهُمْ فِي الدُّنْيَا خِزْيٌ وَلَهُمْ فِي الْآخِرَةِ عَذَابٌ عَظِيمٌ﴾ (البقرة، ١١٤) وقوله تبارك وتعالى: ﴿سَرَابِيلُهُمْ مِنْ قَطِرَانٍ وَتَغْشَى وُجُوهَهُمُ النَّارُ﴾ (ابراهيم، ٥٠)

وفي تأنيب المشركين يثول ابن رواحة

«عَصَـــيتُم رَسُـــولَ اللّهِ أُفٍ لِـــدينِكُم وأمـرِكُم السَـيئ الـذى كـانَ غَاويـاً»(١١٠)

البيت المذكور إشارة إلى قوله تعالى في شأن الذين عصوا الرّسول ﷺ: ﴿يَوْمَئِذٍ يَوَدُّ الَّذِينَ

كَفَرُوا وَعَصَوُا الرَّسُولَ لَوْ تُسَوَّى بِهِمُ الأَرْضُ وَلاَ يَكْتُمُونَ اللَّهَ حَدِيثًا﴾ (نساء، ٤٢).

وحول أهمية الجهاد في سبيل الله وإيمان الشّاعر في هذه القضية يقول:

«قَد أنزلَ الرّحمنُ في تنزيلِه ... في صُحفٍ تُتلى عَلى رَسُولِه»
«بأنّ خَيرَ القَتلِ في سَبيلِهِ ... يا رَبِ إنى مُؤمنٌ بِقيلِهِ»[١١١]

نجد في الأبيات المذكورة قبسات من قوله تبارك وتعالى حول الجهاد في سبيل الله: ﴿الَّذِينَ آمَنُوا يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَالَّذِينَ كَفَرُوا يُقَاتِلُونَ فِي سَبِيلِ الطَّاغُوتِ فَقَاتِلُوا أَوْلِيَاءَ الشَّيْطَانِ إِنَّ كَيْدَ الشَّيْطَانِ كَانَ ضَعِيفًا﴾ (نساء، ٧٦). وقوله تبارك وتعالى: ﴿وَلَئِنْ قُتِلْتُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَوْ مُتُّمْ لَمَغْفِرَةٌ مِنَ اللَّهِ وَرَحْمَةٌ خَيْرٌ مِمَّا يَجْمَعُونَ﴾ (آل عمران، ١٥٧).

في يوم من الأيام أراد عبدالله بن رواحة يبريء نفسه عندما أنشد أبيات فيها مضامين قرآنية و قد ظنت امرأته أنه يقرأ من القرآن[١١٢]، عندئذٍ قال:

«شَهدت بأن وعد الله حق ... وأن النار مثوى الكافرينا
وأن العرش فوق الماء طافٍ ... وفوق العرش رب العالمينا
وتحملُه ملائكة كرام ... ملائكة الإله مقربينا»[١١٣]

﴿الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى﴾ (طه، ٥). وكذلك اقتبس من التعبير لقرآني: ﴿وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا وَلَئِنْ قُلْتَ إِنَّكُمْ مَبْعُوثُونَ مِنْ بَعْدِ الْمَوْتِ لَيَقُولَنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ مُبِينٌ﴾ (هود، ٧). ومن قوله تبارك وتعالى: ﴿وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ﴾ (الحاقة، ١٧).

«شَهدتُ بإذن اللهِ أنَ مُحَمَداً ... رَسُولُ الذى فَوقَ السموات من عَلُ
وأَنَّ أبَا يحيى ويحيى كِليهما ... لَهُ عَملٌ في دينهِ مُتقبَلُ
وأَنَّ التّى بالجزعِ من بَطنِ نَخلة ... ومِن دُانها فِلّ من الخَيرِ مَعزِلُ
وأَنَّ الذى عَادى اليهودَ ابنُ مَريم ... رَسُولٌ أتى من عِند ذى العَرشِ مُرسَلُ
وأَنَّ أخَا الأَحقَافِ إذ يعذِلونَهُ ... يجَاهِدُ في ذَاتِ الإِلَهِ ويعدِلُ»[١١٤]

نجد الاقتباس والأخذ في الأبيات التالية من قوله تبارك وتعالى: ﴿مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ . . .﴾ (فتح، ٢٩)، كذلك من قوله سبحانه وتعالى: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ بِالْحَقِّ بَشِيراً وَنَذِيراً وَإِنْ مِنْ أُمَّةٍ إِلاَّ خَلا فِيهَا نَذِيرٌ﴾ (فاطر، ٢٤) ومن قوله جل علاه: ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ عُزَيْرٌ ابْنُ اللَّهِ وَقَالَتِ النَّصَارَى الْمَسِيحُ ابْنُ اللَّهِ ذَلِكَ قَوْلُهُمْ بِأَفْوَاهِهِمْ يُضَاهِؤُنَ قَوْلَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ قَبْلُ قَاتَلَهُمُ اللَّهُ أَنَّى يُؤْفَكُونَ﴾ (توبه، ٣). وقوله تبارك وتعالى: ﴿أَفَرَأَيْتُمُ اللاَّتَ وَالْعُزَّى﴾ (نجم، ١٩). وقوله جل شأنه: ﴿وَاذْكُرْ أَخَا عَادٍ إِذْ أَنْذَرَ قَوْمَهُ بِالأَحْقَافِ وَقَدْ خَلَتِ النُّذُرُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَمِنْ خَلْفِهِ أَلاَّ تَعْبُدُوا إِلاَّ اللَّهَ إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ﴾ (احقاف، ٢١).

«وَفِينَا رَسُولُ اللهِ يتلُوكِتَابَهُ ... إذَا انشَقَ مَعروفٌ من الصُّبحِ سَاطِعُ
أَرَنَا الهُدَى بَعد العَمى فقلوبنَا ... بِه مُوقِناتٌ أن ما قَال واقِعُ
يبيتُ يجافِى جَنبهِ عَن فِراشِهِ ... إذا اسْتَثقلتْ بالكَافِرينَ المَضَاجِعُ
وأَعلمُ عِلماً لَيسَ بالظنِ أنَنى ... إلى اللهِ مَحشُورٌ هُنَاكَ وَ رجِعُ»[١١٥]

﴿الر كِتَابٌ أَنْزَلْنَاهُ إِلَيْكَ لِتُخْرِجَ النَّاسَ مِنَ الظُّلُمَاتِ إِلَى النُّورِ بِإِذْنِ رَبِّهِمْ إِلَى صِرَاطِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ﴾ (ابراهيم، ١).

﴿تَتَجَافَى جُنُوبُهُمْ عَنِ الْمَضَاجِعِ يَدْعُونَ رَبَّهُمْ خَوْفاً وَطَمَعاً وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ﴾ (السجدة، ١٦).

﴿وَلَئِنْ مُتُّمْ أَوْ قُتِلْتُمْ لإِلَى اللَّهِ تُحْشَرُونَ﴾ (آل عمران، ١٥٨).

وفي وصف حال الشّهداء الذين يتنعمون بنعم الجنة والشّراب العذب يقول:

«إِنَّهُم عِندَ رَبهِم فِي جَنَاتٍ ... يشْرَبُونَ الرّحِيقَ والسَلسَبيلا»[١١٦]

وفي هذا إشارة إلى ما جاء في القرآن الكريم

﴿يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيقٍ مَخْتُومٍ﴾ (المطففين، ٢٥) وقوله تبارك وتعالى ﴿عَيْناً فِيهَا تُسَمَّى سَلْسَبِيلاً﴾ (الإنسان، ١٨)

فيعطينا الشّاعر صورة رائعة تطمئن لها النفوس وتطمح إليها من حال المتنعمين في جنات النعيم حيث الشّراب الرّحيق، وهذا يدل على تأثر ابن رواحة من تعاليم القرآن

ونصوصه الإيمانية وتوظيف هذه النصوص في أشعاره الدينية.

والتّعبير القرآني بـ «يُسْقَوْنَ» دون «يشربون»، للدلالة على أنهم مخدومون يخدمهم مخلوقات لأجل ذلك في الجنة. وذلك من تمام التّرفه ولذة الرّاحة.

والرّحيق: اسم للخمر الصّافية الطيبة.

والمختوم: المسدود إناؤه، أي باطيته، وهو اسم مفعول من ختمه إذا شدّ بصنف من الطين معروف بالصُّلابة إذا يبس فيعسر قلعه وإذا قلع ظهر أنه مقلوع كانوا يجعلونه للختم على الرّسائل لئلا يقرأ حاملها ما فيها ولذلك يقولون من كرم الكتاب ختمه ويجعلون علامة عليه، تطبع فيه وهو رطب فإذا يبس تعذر فسخها، ويسمى ما تطبع به خاتما بفتح الفوقية، وكان الملوك والأمراء والسادة يجعلون لأنفسهم خواتيم يضعونها في أحد[١١٧]. وعين جارية تسمى سلسبيلا، لشدة عذوبتها واستساغتها لدى الشّاربين[١١٨].

هوامش البحث

(١) ـ صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث

(٢) ـ مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،

(٣) ـ أحمد، درويش، في النقد التّحليليّ للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص ١٢٧.

(٤) ـ فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الادبي، ص٣٥٦؛ اليافعي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق: ١٩٨٥، ص٦.

(٥) الجاحظ، عمروبن بحر، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة مصطفى البابيّ الحلبيّ، ١٩٦٨ م، ج٣، ص١٣٢.

(٦) عساف، ساسين، الصّورة الشعريّة، وجهات نظر عربيّة وغربيّة، بيروت: دار مارون عبّود، ١٩٨٥م، ص١١٦.

(٧) الجرجاني، عبدالقادر، أسرار البلاغة، تحقيق: محمّد الفاضليّ، المكتبة العصريّة للطباعة والنشر، ط ٣، ٢٠٠١م، ص١٢٦.

(٨) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التّراث النقدي والبلاغي عتد العرب، ص٢٩٦.

(٩) ناصف، مصطفي، الصورة الأدبية، ص٣.

(١٠) شادي، محمد، الصورة بين القدماء والمعاصرين، ص٤٨.

(١١) غنيمي، هلال، محمد، النقد الأدبي الحديث، مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتّوزيع، ٢٠٠١م، ٤١٦.
(١٢) عسافك، عبد الله، الصور الفنية في قصيدة الرّؤيا، ص٥١.
(١٣) إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، ص ١٣٤.
(١٤) النابلسي، شاكر، مجنون التّراب، ص٦٣١.
(١٥) ـ ابن رواحه، الديوان، ص١٥٠.
(١٦) ـ ابن عساكر، تهذيب، ج٣، ص٣٩٣.
(١٧) ـ ابن رواحة، الديوان، ص
(١٨) ـ الزيدي، ص٨٦، حيث ذكر عدداً من الدراسات الغربية المستفيدة من المنهج اللساني في تحليل الصورة الشعرية المفردة.
(١٩) ـ محمد بن صالح بن عمر في بحثه عن التحليل الهيكلي للقصيدة العربية، ينظر: الزيدي، ص٨٨، وما بعدها.
(٢٠) ـ صالح، بشري موسى، الصورة الشعرية، ص١١٤.
(٢١) ـ أبو إصبع، ص٤٤ ـ ٦٠؛ الرباعي، ص١٦١ ـ ١٧٢.
(٢٢) ـ السدي، ١٩٩٦م، ص١٠.
(٢٣) ـ ا بن رواحه، الديوان، ص ١٥٠.
(٢٤) ـ صالح، بشري موسى، الصورة الشعرية، ص١١٤.
(٢٥) ـ العسكري، أبوهلال، الحسن بن عبدالله، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت» المكتبة الغصرية، ١٩٨٦م، ص٢.
(٢٦) ـ ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، بيروت: دار صادر، ١٩٩٧م، مادة شبه
(٢٧) ـ القيرواني، ابن رشيق، الحسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج١، ص٤٦٨.
(٢٨) ـ ابن طباطبا العلوي، محمد، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، مصر: منشأة المعارف، ص١٧.
(٢٩) ـ ابن رواحة، الديوان، ص
(٣٠) ـ ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، مصر: دار المعارف، ١٩٦٢م،، ١٧
(٣١) ـ الولي، محمد، الصُورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، بيروت: المركز الثقافي،١٩٩٠م، ص٢٠٨.
(٣٢) ـ الزناد، الأزهر، دروس في البلاغة العربية، بيروت: الدار البيضاء، ١٩٩٢م، ص١٥.
(٣٣) ـ المشوّح، وليد، الصُورة الشّعريّة عند عبدالله البردوني. دمشق: اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٦م، ص٢٥٨.
(٣٤) ـ ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، ص ١٧١.
(٣٥) ـ ابن رواحة، الديوان، ص ٩٩ ـ ١٠٠، وسيبويه، ج١، ص٣١٥.
(٣٦) ـ السيوطي، جلال الدين،، شرح شواهد المغني، تحقيق: سليم محمد، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٧١م،ج٢، ص٣٦٢.

(٣٧) ـ القيرواني، العمدة، ج١، ص٤٥٣.
(٣٨) الجرجاني، عبدالقادر، التّعريفات، ص٢٣.
(٣٩) العسكري، كتاب الصناعتين، ص٢٦٨
(٤٠) الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل وعلي محمد البجاوي، بيروت: دار القلم، ١٩٦٦م، ص٢.
(٤١) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التّراث النقدي، ص٢٢٦.
(٤٢) حسن، ص٢٤٤.
(٤٣) ـ صالح، موسى، الصورة الشعرية، ص١١٤.
(٤٤) ـ قصاب، ص١٥٨
(٤٥) ـ حياة العرب في مرآة الأدب، ص١٠٦
(٤٦) ـ ابن رواحة، الديوان، ص١٦٢.
(٤٧) ابن رواحه، الديوان، ص ١٦٥.
(٤٨) البصير، حسن كامل، بناء الصورة الفنية في البيا «العربي، العراق: المجمع العلمي العراقي، ١٩٩٠م، ص٢٦٩.
(٤٩) قاسم، عدنان حسين، التّصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، مصر: الدار العربية للنشر والتّوزيع، ٢٠٠٠م، ص٢٤٧.
(٥٠) السابق، ٢٤٩.
(٥١) حسن، صالح محمد، الصورة الشعرية ونماذجها بين جرير والفرزدق، ص٢٥٢.
(٥٢) ـ الشعبي، مهند محمد، والمقولة المضمونية، مجلة جذور، جدة، النادي الأدبي،العدد١فبراير، ١٩٩٩، ص٢٦٠.
(٥٣) ـ الداية، فايز، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دمشق: دار الفكر، ١٩٩٠م، ص٥٣.
(٥٤) حسن، صالح محمد، الصورة الشعرية ونماذجها بين جرير والفرزدق، ص٢٥٣.
(٥٥) ـ الشعبي، ص٢٦١.
(٥٦) ـ بحراوي، حسن، بنية الشكل الرّوائي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م، ص١٦٦.
(٥٧) حسن، صالح محمد، الصورة الشعرية ونماذجها بين جرير والفرزدق، ص٢٥٥.
(٥٨) ـ السموأل، الديوان، تحقيق واضح الصمد، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦م، ص٦٤
(٥٩) ـ الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١٢ق، ج١، ص٣٣١.
(٦٠) ـ البغدادي، عبدالقادر، خزانة الأب، مصر: المطبعة الدميرية، ص١٤٩.
(٦١) ـ قيس بن الخطيم، الديوان، ص١٤٦.

(٦٢) ـ القيرواني رشيق، العمدة، ج١، ص٢٣٧.
(٦٣) ـ المصدر نفسه.
(٦٤) ـ ابن رواحة، الديوان، ص٩٠.
(٦٥) ـ قصاب، شرح الديوان، ص٩٠.
(٦٦) ـ قصاب، ص٥٦.
(٦٧) ابن رواحه، الديوان، ١١٩
(٦٨) المصدر نفسه، ١٥٣.
(٦٩) المصدر نفسه، ص ١١٨
(٧٠) المصدر نفسه، ص ١١
(٧١) المصدر نفسه، ص ١٤٩
(٧٢) المصدر نفسه، ص ١٥٣.
(٧٣) المصدر نفسه، ص ١٥٤
(٧٤) ابن رواحه، الديوان، ص ١٥٤
(٧٥) ابن رواحه، الديوان، ص ١٦٥
(٧٦) المصدر نفسه، ص ١٦٣
(٧٧) المصدر نفسه، ص ١٦٥
(٧٨) ابن رواحه، الديوان، ص ١٤٤
(٧٩) ـ ابن منظور، ج٩، ص٥٣.
(٨٠) ـ قصاب، ص١٦٣
(٨١) ا بن رواحه،:الديوان، ص١٥٩
(٨٢) ا ابن رواحه، الديوان، ص ١١٨
(٨٣) ـ الصافي، الجدول في اعراب القرآن وصرفه وبيانه، ج١٤، ص ٢٦٢.
(٨٤) ابن رواحه، الديوان، ص ٦
(٨٥) المصدر نفسه، ص ١
(٨٦) المصدر نفسه، ١٥٣
(٨٧) ابن رواحه، الديوان، ص ٩
(٨٨) المصدر نفسه، ص ١٠
(٨٩) ـ المصدر نفسه، ص٩٧
(٩٠) ابن رواحه، الديوان، ص ١٢١
(٩١) المصدر نفسه، ص ١٣

(٩٢)ـ المصدر نفسه، ص١٦٦

(٩٣) المصدر نفسه، ص ١١٨

(٩٤) ابن رواحه، الديوان، ص ١١٨

(٩٥) المصدر نفسه، ص ١٢٣

(٩٦) المصدر نفسه، ص ١٣

(٩٧) المصدر نفسه، ص ١٥١

(٩٨) المصدر نفسه، ص ١١٨

(٩٩) المصدر نفسه، ص١١٩

(١٠٠) ـ الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١٢ق، ص١٦٨.

(١٠١) ا ابن رواحه، الديوان، ص١٣

(١٠٢) ـ كتاب المغازي، ج١، ص٢٩٤.

(١٠٣) ـ المصدر نفسه، ج١، ص٢٩٨.

(١٠٤) ابن رواحه، الديوان، ص٠١٤٠

(١٠٥) المصدر نفسه، ص١٤١

(١٠٦) ابن رواحه، الديوان، ص١٤٧

(١٠٧) المصدر نفسه، ص١٥٩

(١٠٨) المصدر نفسه، ص١٦٠

(١٠٩) المصدر نفسه، ص١٣١

(١١٠) ابن رواحه، الديوان، ٩٠

(١١١) المصدر نفسه، ص ١٦٥

(١١٢) ابن عساكر، التّهذيب، ج ٧، ص٣ ٩٥.

(١١٣) ابن رواحه، الديوان، ١٦٥

(١١٤) ابن رواحه، الديوان، ص ١٦٥

(١١٥) ابن رواحه، الديوان، ١٦٢

(١١٦) ابن رواحه، الديوان، ١٦٤

(١١٧) ابن عاشو، التّحرير والتّنوير، ج٣٠، ص ١٨٢.

(١١٨) سيد قطب، في ظلال القرآن، ج٦، ص ٣٧٨٣.

قائمة المصادر والمراجع

إن خير مانبتديء به القرآن الكريم

آ. الكتب المطبوعة:

١. الآمدي، أبو القاسم، الحسن بن بشر، المؤتلف والمختلف، بيروت: دار الجيل، ١٩٩١م.

٢. إبراهيم، محمد، أيام العرب في الإسلام، بيروت: دار الفكر، ١٩٩٨م.

٣. ابن أبي سلمي، زهير، الديوان، اعتني بشرحه، حمدوطماس، بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٥م.

٤. ابن حزم، علي بن أحمد، جمهرة أنساب العرب، بيروت: دار الكتب العلمية، منشورات محمد علي بيضون، ١٩٩٨م.

٥. ابن بدران، عبد القادر الدمي، تهذيب ابن عساكر، دمشق: المكتبة العربية، ١٩٩٨م.

٦. ابن رواحة، عبدالله، الدّيوان، تحقيق: وليد القصاب، الرّياض: دار العلوم، ١٩٨٢م.

٧. ابن سعد، محمد بن سعد، الطّبقات الكبري، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨م.

٨. ابن طباطبا العلوي، محمد بن أحمد، عيار الشّعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، مصر: منشأة المعارف، د. ت.

٩. ابن عبد البر، يوسف بن عبدالله، الاستيعاب في معرفة الأصحاب، بيروت: دار الجيل، ٢٠١٠م.

١٠. ابن عساكر، علي بن حسن، تهذيب تاريخ دمشق الكبير، بيروت: دار إحياء التّراث العربي، ١٩٩٨م.

١١. ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، بيروت: دار صادر، ٢٠٠٣م.

١٢. ابن هشام، عبدالملك بن هشام، السيرة النبوية، تحقيق: مصطفي السقاء وآخرون، ط٣، بيروت: دار إحياء التّراث العربي، ١٩٧١م.

١٣. ابن هشام، عبد الرّحمن السهيلي، الرّوض الأنف في شرح السيرة النبوية، تحقيق: عبد الرّحمن الرّكيل، مصر: دار الكتب الحديثة، ١٤١٢ق.

١٤. أبو اصبع، صالح، الحركة الشّعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ ١٩٧٥م، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات النشر، ١٩٧٩م.

١٥. إسماعيل عز الدين، الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية المعنوية، بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٩٨م.

١٦. الأصفهاني، أبوالفرج، علي بن حسين، الأغاني، بيروت: دار إحياء التّراث العربي، ١٩٩٤م.

١٧. إمرؤ القيس، عدي بن حجر، الديوان، اعتني به وشرحه: عبد الرحمن المصطاوي، بيروت: در المعرفة، ٢٠٠٤م.

١٨. أوس بن حجر بن مالك. ديوان أوس بن حجر. تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم. ط٢. بيروت: دار صادر، ١٩٦٧م.

١٩. الباقي، نعيم، مقدمة لدراسة الصُّورة الفنية، دمشق: وزارة الثّقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٢م.
٢٠. البكري، أبو عبيد، معجم ما استعجم، القاهرة: لجنة التّأليف، ١٣٦٤هـ.
٢١. البغدادي، عبد القادر بن عمر، خزانة الأدب، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٨م.
٢٢. الجندي، علي، تاريخ الأدب الجاهلي، مكتبة دار التّراث، ١٤١٢ه.
٢٣. الجمحي، محمد بن سلاّم، طبقات الشّعراء، بيروت: دار إحياء العلوم، ١٩٩٨م.
٢٤. الحموي، ياقوت، معجم البلدان، بيروت: دار صادر، ١٩٩٨م.
٢٥. الخطيب التبريزي، يحيى بن علي. شرح ديوان عنترة. بيروت ـ لبنان: دار الكتاب العربي، ١٩٩٣م.
٢٦. الدّيدي، عبد الفتاح، الخيال الحركي في الأدب النقدي، القاهرة: مطبعة الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٠م.
٢٧. الذّهبي، محمد بن احمد، سير أعلام النبلاء، تحقيق: صلاح الدّين المنجد، القاهرة: دار الحديث، ١٤٢٧هـ.
٢٨. زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية، القاهرة: دار الفصحي للطباعة والنشر، ١٩٧٧م.
٢٩. الزناد، الأزهر، دروس في البلاغة العربية، بيروت: الدار البيضاء، ١٩٩٢م.
٣٠. الزوزني، أحمد، شرح المعلقات السبع، بيروت: دار المعرفة، ٢٠٠٤م.
٣١. سراج الدّين محمد، الحكمة في الشّعر العربي، مكتبة مقهى الكتب، ٢٠٠٣م.
٣٢. السموأل، الديوان، تحقيق واضح الصمد، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦م.
٣٣. سي دي لويس، الصُّورة الشّعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي وآخرين، بغداد: ١٩٨٢م.
٣٤. السّيوطي، جلال الدّين، شرح شواهد المغني، بيروت: دار الحياة، ١٤٠٨ه.
٣٥. شادي، محمد، الصُّورة بين القدماء والمعاصرين، القاهرة: مطبعة السعادة، ١٤١٢ه.
٣٦. شرفبياني، محمد، المدح في الشّعر العربي القديم نشأته وتطوره وشروطه وبناء قصيدته، ٢٠١٠م.
٣٧. الصّائغ، عبدالله، الصُّورة الفنية معياراً نقدياً، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧م.
٣٨. ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، ط٢، مصر: دار المعارف، ١٩٦٢م.
٣٩. ـــــــــــــــ، الرثاء، فنون الأدب العربي، مصر: دار المعارف، ١٩٥٦م.
٤٠. العامري، لبيد بن ربيعة، الديوان، بيروت: دار صادر، ١٩٨١م.
٤١. عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشّعر المعاصر، القاهرة: مكتبة الشّباب، ١٩٨٧م.
٤٢. عبد الهادي تيمو، أحمد الحسين، الحكمة في الشّعر العربي،
٤٣. العبسي، عنترة بن شداد، تحقيق: فوزي عطوي. بيروت: دار صعب، ١٩٨٠م.
٤٤. العسقلاني، أحمد بن علي بن حجر، الإصابة في تمييز الصّحابة، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٤١٢ق.

٤٥. غنيمي، هلال، محمد، النقد الأدبي الحديث، مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتّوزيع، ٢٠٠١م.
٤٦. الفاخوري، حنا، الجامع في تاريخ والأدب العربي، الأدب القديم، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٦م.
٤٧. الفيروزآبادي، القاموس المحيط، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٨م.
٤٨. القرشي، أبوزيد محمد بن أبي الخطاب، جمهرة أشعار العرب، القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتّوزيع، ١٤٢٨ق.
٤٩. قصاب، وليد، ديوان عبدالله بن رواحة ودراسة في سيرته وشعره، الرّياض: دار العلوم للطباعة والنشر، ١٤٠٢هـ.
٥٠. قيس بن الخطيم، الديوان، تحقيق ناصر الدين الأسد، مصر: مكتبة العروبة، ١٩٦٢م.
٥١. القيرواني، ابن رشيق، علي بن الحسن، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مصر: مكتبة الخانجي، ٢٠٠٠م.
٥٢. النابلسي، شاكر، مجنون التّراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧م.
٥٣. نجم، محمد يوسف، شرح ديوان أوس بن حجر، بيروت: دار صادر، ١٩٦٧م.
٥٤. المشوّح، وليد، الصُورة الشّعريّة عند عبدالله البردوني. دمشق: اتحاد كتاب العرب، ١٩٩٦م.
٥٥. مكي، الطّاهر أحمد، الشّعر العرّبي المعاصر الشّعر العربي المعاصر: روائعه ومدخل لقراءته، القاهرة: مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، ١٩٨٦م.
٥٦. والى، حمدي فتوح، حياة العرب في مرآة الأدب، ٢٠١٤م.
٥٧. الولي، محمد، الصُورة الشّعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، بيروت: المركز الثقافي،١٩٩٠م.
٥٨. الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، بيروت: المكتبة العصرية، ١٤١٢ق.
٥٩. الهذلي، أبو ذريب، ديوان الهذليين، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٩٥م.

ب. الرّسائل الجامعية:

٦٠. إبراهيم، محمد، إبراهيم، عبدالله بن رواحة، حياته وشعره، بحث مقدم لنيل درجة الماجستير، جامعة أم درمان الإسلامية، كلية اللغة العربية، ١٤٢٧ق.

ج. المقالات:

٦١. عبدي، صلاح الدّين، جمالية الصُورة البرناسية في أشعار عمر آبوريشة، قصيدة معبد كاجورا نموذجاً، مجلة اللغة العربية وآدابها، السّنة٨، العدد١٤، ١٤٣٣هـ