شعرية اليومي لدا شواعر العصر الاموي

The Poetics of the Everyday in the Poetry of Umayyad Female Poets

وسن نبيل نجم

Wasn Nabil Najm

جامعة سامراء / كلية التربية

University of Samarra / College of Education

07837602480

أ.م.د. بلال عبود السامرائي

Asst. Prof. Dr. Bilal Aboud Al-Samarrai

جامعة سامراء / كلية التربية

University of Samarra / College of Education

الكلمات المفتاحية: شعرية اليومي، شواعر العصر الأموي، الصورة الشعرية، الصورة البيانية، التشبيه، الاستعارة، الشعر النسوي.

Keywords: Poetics of the Everyday, Umayyad Female Poets, Poetic Imagery, Rhetorical Imagery, Simile, Metaphor, Women's Poetry.

الملخص

يتناول هذا البحث دراسة شعرية اليومي لدى شاعرات العصر الأموي من خلال تحليل الصور الفنية والبيانية التي وظّفتها الشاعرات في أشعارهن، ولا سيما صور التشبيه والاستعارة، ويهدف البحث إلى الكشف عن الكيفية التي انعكس بها الواقع اليومي والاجتماعي في التجربة الشعرية النسوية في العصر الأموي، ومدى قدرة الشاعرات على تحويل تفاصيل الحياة المألوفة إلى صور فنية ذات دلالات جمالية وتعبيرية، اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل نماذج من شعر عدد من الشواعر، مثل ليلى الأخيلية، وزينب بنت الطثرية، وعمرة بنت مرداس، وهنيدة الخفاجية وغيرهن، للكشف عن آليات بناء الصورة البيانية في شعرهن، وقد أظهرت الدراسة أن التشبيه والاستعارة شكّلا ركيزة أساسية في تشكيل الصورة الشعرية، ذ أسهمت هذه الأساليب في إبراز التجربة الشعورية للشاعرة وتكثيف المعاني المرتبطة بالحياة اليومية، مثل الحزن، والرثاء، والكرم، والشجاعة، والوفاء. كما بينت الدراسة أن الشاعرات استطعن توظيف عناصر البيئة المحيطة والحياة الاجتماعية في بناء صور شعرية حية تجمع بين البعد الواقعي والبعد الفني، الأمر الذي يعكس قدرة الشعر النسوي الأموي على التعبير عن التجربة الإنسانية بعمق فني وجمالي، وقد أسهم هذا التوظيف في إثراء البنية الدلالية للنص الشعري ومنح الصورة الشعرية طابعاً واقعياً يستمد جذوره من التجربة اليومية للشاعرة.

Abstract

This study examines the poetics of the everyday in the poetry of Umayyad female poets by analyzing the artistic and rhetorical imagery employed in their poetic texts, particularly simile and metaphor. The study aims to reveal how daily life and social realities were reflected in the female poetic experience during the Umayyad period, and how these poets transformed ordinary details of life into expressive and aesthetically rich poetic images. The research adopts a descriptive-analytical approach through the examination of selected poetic samples from several female poets, including Layla al-Akhyaliyya, Zaynab bint al-Tathriyya, Amra bint Mirdas, and Hunayda al-Khafajiyya. The analysis highlights the mechanisms of rhetorical image construction in their poetry. The study concludes that simile and metaphor played a fundamental role in shaping poetic imagery, enabling the poets to convey their emotional experiences and intensify meanings related to everyday life, such as grief, elegy, generosity, courage, and loyalty. Furthermore, the female poets skillfully incorporated elements of their surrounding environment and social life into vivid poetic images that combine realism with artistic creativity. This

integration enriched the semantic structure of the poetic text and gave the imagery a realistic dimension rooted in the poet's lived experience.

المقدمة

تعد الصورة الفنية من أهم عناصر الشعر وترتبط ارتباطاً وثيقاً به ، وتُعدّ جوهر الشعر الذي لا غنى عنه، فالصورة الفنية هي الوسيلة التي يجسد من خلالها الشاعر ما يدور في داخله من انفعالات ومشاعر ،والطريقة التي يعرف من خلالها جودة الشاعر وأصالته، وهي ركن أساسي في العمل الأدبي يستعين بها الأديب لإعادة صياغة تجربته الإبداعية ، وتحمل دلالات من المعاني تكشف عن ثمرة التجربة الإبداعية .

((فالشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم ، ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر و آخر ، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه لها)) (ارسطو، د.ت، ٢٣٠)

تعد الصورة الفنية من أهم الفروع الأدبية التي تعتني بالجماليات المخفية في شعر شواعر العصر الأموي ،إذ تتمثل في نقل الفكرة والعاطفة بصدق وأمانة ودقة ، فهي المحور الأساسي الذي تدور حوله كل محاولة لفهم أسرار العمل الإبداعي في الأدب ، ويتضح ذلك بأن العاطفة والخيال والملكات اللغوية البيانية للشواعر تشترك في عملية رسم الصورة المبدعة في النص الشعري ، ومن هذا الاطار تبرز علوم البلاغة لتعين الباحثة على كشف الجوانب الجمالية في أشعارهن منطلقين من مصطلحات بلاغية تكشف عن جوانب جمالية في تكوين النص الأدبي، وبعد النظر إلى أشعارهن وجدنا أنه مليء بتلك الظواهر الإبداعية، فانعكست على نصوصهن بشكل عام ، فجاءت منسجمة مع الموضوعات التي تناولها لا سيما وأن شعر المرأة غلب عليه العاطفة بشكل كبير .

فالصورة هي الوعاء الفني للغة الشعرية شكلاً ومضموناً ، وبما أن شعر الشواعر يتوافر فيه حظ وافر من الأصالة والشاعرية في الوصف والتصوير في كثير من المقطوعات الشعرية المستمدة من الواقع المادي المحسوس ،بمعنى أن الصورة هي وليدة الرؤية العينية للواقع تكتفي فيها الشواعر بإيجاد أوجه الشبه لتقيم منها عالماً شعرياً.

إن محاولة الغوص في عمق شعر الشواعر يتطلب منا إمعان النظر في الصور الفنية لنكتشف ما تخفي وراءها من دلالات فالصورة في معناها العام ما هي إلا رمز رافده الأساسي خيال الشاعرة فالرمز أكثر تشويقاً من الحقيقة؛ لما يخفي وراءه من غوامض متعددة تجذب المتلقي أكثر من الحقيقة الواقعة .

وتأتي هذه الدراسة لتكشف عن جانب ارتبط بما هو فني وجمالي كامن في الشعر العربي القديم ، انسجاماً مع ما تحمله من أبعاد تختلف باختلاف الحالات النفسية والانفعالية والسياقية التي عاشتها

شواعر العصر الاموي ، فنجد الشاعرة تصور ، وتشخص ، وتصف ، وتشبه ، وغير ذلك من العناصر البلاغية اللغوية منها والأسلوبية تنسجم مع بعضها ويتحقق من خلالها التأثير والتأثر . هذا وقد ارتبطت الصورة بوحدة العمل الفني والتحمت بالموقف العاطفي، اذ ان الشعور هو القوة الموحدة لصور ذات العلاقات المتشابكة، والعناصر المتفاعلة، وإذ ثبت أن للصورة " علاقة" منذ القديم فإن الفلسفة الجمالية الحديثة عمقت هذه العلاقة وعقدتها، فلم تبق مثلما كانت ذات بعد واحد بين طرفين، تحكمها المشابهة أو المجاورة، وإنما انفتحت على علاقات أوسع، وتفاعلات أعقد (عبد المطلب، ١٩٩٥، ٢٨٣)

المبحث الأول

الصورة البيانية:

تهدف هذه الدراسة التي اعتمدت على الأسلوب الوصفي التحليلي إلى تقصي ودراسة جماليات الصورة البيانية في شعر شواعر العصر الأموي، واستجلاء جمالياتها ودلالاتها والمضامين التي تضمنتها بما فيها من معانٍ بلاغية مؤثرة .

فالصورة الفنية هي وسيلة الأديب التي يستعين بها لصياغة عمله الابداعي ، أما الصورة البيانية فهي تختص بالجوانب البلاغية الجمالية من اذ التصور والخيال ، ومدى إبداع الأديب في جلب المعنى المناسب ،والمعنى الواحد يعاد صياغته بأساليب مختلفة في ضوء وضوح الدلالة منه .

توسَّع مفهوم الصورة في العصر الحديث إلى حد ((أنه أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية مما تَعوَّدنا على دراسته ضمن علم البيان و البديع و المعاني و العَروض و القافية و السَّرد و غيرها من وسائل التعبير الفنِّي)) (شلبي، ١٩٩٩، ٣٧٦)، وهي عند "عبد القادر القط": (الشكل الفني الذي تتَّخذه الألفاظ و العبارات يَنظِمها الشاعر في سياق بياني خاص ليُعَبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة ، مستخدماً طاقات اللغة و إمكاناتها في الدلالة و التركيب و الإيقاع و الحقيقة و المجاز و الترادف و التضاد و المقابلة و التجانس و غيرها من وسائل التعبير الفني ... و الألفاظ و العبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يَصُوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية) (مصطفى، ١٩٩٨، ٣٠).

فالصور ة البيانية هي التعبير عن المعنى المقصود بطرق التشبيه أو الاستعارة أو المجاز أو الكناية أي نمط من أنماط علم البيان ، فيعبر الشاعر بالصورة المتخيلة عن حالته النفسية وما يدور في ذهنه ، ثم يرتقي بالصورة التي يرسمها ليمنحها الحياة الشاخصة ، الأمر الذي يؤدي بالمخاطب ليجد نفسه في مشاركة وجدانية مع الأديب ويتأثر بكلامه وذلك مضمار العمل الادبي التي يظهر الشاعر فيها مقدرته على الابداع وصياغة الصور الجمالية.

إذن الصورة البيانية هي التي تركز في بنائها على أساليب البيان كأداة رئيسة في تشخيص أبعادها وتجسيم مشاهدها، فضلاً عن عوامل اخرى تساهم في بنائها ، منها البيئة وتكون مطبوعة بطابعها ،ثم الخيال وشخصية الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، إذ الصورة جزء من كيان الشاعر ومشاعره وأفكاره ، أي هي فهم الواقع عبر نظرة الشاعر.

ويتألف هذا المطلب من:

أولاً: التشبيه

يُعدّ التشبيه من أبرز الأساليب البيانية، ومن أهم الوسائل التي تسهم في تشكيل الصورة الفنية في العمل الأدبي؛ إذ يعمل على تقوية المعنى ورفع شأنه، ويمنحه وضوحًا وبيانًا، فضلًا عمّا يضفيه

من توكيد وبلاغة، فالتشبيه يجد فيه الأديب أداة تمكّنه من التعبير عن مختلف أغراض الكلام، ويُعدّ من أقدم أساليب البيان وأقربها إلى الفهم واستيعاب المتلقي، مما جعله يحظى بمكانة بارزة في المؤلفات البلاغية القديمة والحديثة (جبر، ٢٠٢٤، ١٦٦).

وانطلاقاً من هذه الأهمية تقتضي الباحثة الوقوف عند مفهوم التشبيه من اذ دلالته اللغوية واصطلاحه البلاغي.

التشبيه لغة: (الشبه والتشبيه :المثل ،وأشبه الشيء :ماثله ،وأشبهت فلانا وشابهته وأشتبه علي ،وتشابه الشيئان واشتبها :أشتبه كل واحد منهما صاحبه ،والتشبيه :التمثيل ،وفي المثل من أشبه أباه فما ظلم ،وأشبه الرجل أمه :وذلك إذا عجز وضعف)

أما التشبيه اصطلاحا: قال السكاكي ((إن التشبيه مستدع طرفين مشبها ومشبها به ،واشتراكا بينهما من وجه وافتراقا من آخر)) (السكاكي، ٢٠٠٠، ١٥٧)

وابن الأثير يعرف التشبيه بأنه (التشبيه هو أن يثبت للمشبه حكما من أحكام المشبه به)

أما القزويني فيقول (التشبيه الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى) (القزويني، د.ت، ٢١٣)

ذهب قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) إلى أن التشبيه (إنّما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمّهما، ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها)

وقال الرماني (٤٠٣)(العقد على أنّ أحد الشيئين يسدّ مسدّ الآخر في حسّ أو عقل ، ولا يخل التشبيه من ان يكون في القول او في النفس) (الرماني، ١٩٧٦، ٩٨٠)

أما عند المعاصرين ، فهو شكل من أشكال الصورة وعلى الرغم من تطور الصورة الشعرية إلا إنه أوسع انتشاراً ، إذ يكشف عن حقيقة الموقف الشعوري أو الفني الذي عاناه الشاعر أثناء عملية الابداع ،كما يرسم ابعاد ذلك الموقف عن طريق المقارنة بين طرفي التشبيه(خفافة، ٢٠٢١، ١٩١)

ومن هذا المنطلق يمكن القول التشبيه أنَ هو أداة التصوير الفني وهو يماثل بين الأشياء ليقارب بينها وليضفي على النص صفة الابداع ، وأن الشواعر إتخذن من التشبيه اداة لتطوير المعنى وتوضيح الموضوع ليكون النص متماسكاً ، مما يجعل النص يمضي نحو التطور الدلالي لا يمكن للقصيدة الاستغناء عنه ، ليكون بذلك وسيلة للتعبير عن خفايا النفس الانسانية عند الشواعر ،

ومن شواهد التشبيه عند شاعرات ما قالته ليلى الأخيلية في رثاء توبة عندما أنشدها الحجاج في ذكر مراثيها لتوبه فأنشدته قصائد كثيرة ، فكان مما أنشدته قصيدتها التي تقول فيها(الطويل):

كَّأن فتى الفتيان توبَة لم يُنَخْ قلائص يفْحصْنَ الحصى بالكراكِر(الأخيلية، د.ت، ٥٦)

القلوص :"الفتية من الإبل بمنزلة الجارية الفتاة من النساء"

الكراكر : "كراديس الخيل"

وفي البيت كله تشبيه تمثيلي إذ شبهت الشاعرة حال توبة وهو يتلقى السيوف بصدر رحب وعدم مبالاة بحال القلوص وهي الناقة الفتية حال تحسيها الحصى الحارة بصدورها ،فالناقة الفتية أذا أرادت أن تبرك على الرمل اللاهب فإنها تتحسس وتستشعر حرارة الرمل قبل أن تبرك لئلا بؤذيها حر الرمل ،أما توبة فلم يبال بحرارة السيوف وشدة وقع الموت عليه بل تصدى لكل ذلك بشجاعة نادرة وصدر رحب وعزيمة لا تلين ...

فالشاعرة ترثي توبة مستعملة أركان التشبه (المشبه ، المشبه به ، وأداة الشبه) لتكون من خلالها جملة شعرية تعبر عن مواجهة الموت بكل شجاعة ، عندما تلقى ضربة مميتة فهو لم يركع من شدة حرارة السيف ركوع القلائص (إنما يفعلن ذلك من شدة الحر يطلبن برد الأرض لينلنه) (البكري، ١٩٣٦، ٢٨١١١)

فتشبيه الشاعرة حاله بالقلائص تعبر عن مدى ذكاء وفطنة الشاعرة في تصوير حالته تصويراً يلم بكل جوانب الألم التي عاشها توبة فلم تظهر آثار الخوف عليه ، إنما واجه الأمر بكل ارتجال وشجاعة ، فجاءت أداة التشبيه في بداية البيت (كأن) لتضيف إلى المعنى توكيداً وتبني علاقة وطيدة بين المشبه والمشبه به ، تعكس من خلالها شجاعة وصبر توبة على تحمله حرارة ضربة السيف المميتة التي أدت إلى مقتله. وبهذا يتداخل اليومي الواقعي مع البناء الشعري .

ويأخذ التشبيه منحى آخر عند ليلى الأخيلية، منحى يتسم بآلية بنائية أسمهت في تشكيل صورة مديحية متكاملة فجاء التشبيه في هذه الأبيات متنوعاً بين الصريح والضمني والتمثيلي ، مما منح النص جمالية يعكس جمالية الشعر النسوي في هذا العصر فتقول (الطويل):

غلام تلقى سؤدداً وهو ناشئ – فآتت به رحب الذراع –أليف(الأخيلية، د.ت، ٦٣)
بقيلٍ كتحبير اليماني ونائل إذا قُلبت دون العطاء كفوف
ورحنا كأنا نمتطي أخدرية أضر بها رخو اللبان عنيف

هذه الابيات تمدح بها مروان بن الحكم، تقوم أبيات ليلى الأخيلية على بناء صورة مدحيه متماسكة، يُساهم فيها التشبيه إسهامًا جوهريًا في تجسيد قيم السؤدد والكرم والرفاه، وقد لجأت الشاعرة إلى التشبيه الصريح في نحو قولها «كتحبير اليماني» لتكثيف دلالة الجودة في القول والعطاء، كما وظّفت التشبيه التمثيلي في «كأنّا نمتطي أخدرية» لنقل حال الرفاه والطمأنينة المصاحبة للضيافة التي قدمها مروان بن الحكم لها حتى لحظة الرحيل. ويتعمق البعد الجمالي عبر الجمع بين المتضادّات في قولها «رخو اللبان عنيف»، مما يعكس اكتمال القوة واللين في آن واحد، وهو ما يُقضي رمزيًا إلى شخصية الممدوح. وبذلك يتجاوز التشبيه وظيفته الزينية ليغدو أداة بنائية تُكثّف المعنى وتؤسس لصورة مدحيه ذات بعد دلالي متكامل .**تعمل** الشاعرة على تحويل هذه الجزئيات الى صورة شعرية توظف المألوف؛ لتكثيف قيم الكرم والقوة .

أما زينب بنت الطثرية فلها قصيدة في رثاء أخيها تتجلى فيها المضامين اليومية مصحوبة بالتشبيه إذ تقول (الطويل):

فتى ليس لابن العم كالذئب إن رأى بصاحبه يوماً دماً فهو آكله

إذا نزل الأضياف كان عذورًا على الحي حتى تستقلَّ مراجله (المقالي، ١٩٨٤، ٨٥\٢)

في التركيب (فتى ليس....كالذئب)تشبيه مرسل مجمل لوجود الأداة وهي الكاف ولحذف وجه الشبه إذ التقدير: ليس كالذئب في الجشع ونكران العشيرة وجاء حذف وجه الشبه ليذهب الذهن كل مذهب في تقديره وذلك باعث على تصوير وجه الشبه بأبشع صورة وبأخس الأوصاف .

تقوم هذه الابيات على بناء تصويري محكم تتداخل فيه آليات التشبيه مع الفاظ اليومي ،تجلى فيه معاني الكرم والوفاء وتحمل المسؤولية الاجتماعية .

لذا يُقيم النصّ تشبيهاً صريحاً في قوله «ليس لابن العم كالذئب»، إذ تُستحضر صورة الذئب بوصفه مثالاً للغدر والافتراس عند ضعف الصاحب، لتنفي الشاعرة هذه الصفة عن الفتى، فيؤسس بالتشبيه المنفي قيمة أخلاقية قائمة على الوفاء. ويكتمل البناء الدلالي للصورة حين يقابل هذا النفي بصورة إيجابية يومية مألوفة، هي استقبال الضيوف ، فتتحول أفعال الضيافة وتحمل المشقة إلى دليل على النبل، وبذلك يصير التشبيه وسيلةً لتكثيف الدلالة الأخلاقية، عبر مقابلة سلوك الغدر بسلوك الضيافة والتحمّل، في صورة تستند إلى التجربة الاجتماعية اليومية وتُبرز قيم النبل والوفاء.

وفي موضع آخر تستخدم الشاعرة ليلى الأخيلية التشبيه بصورة أخرى فتتخذ من التشبيه وسيلة للسخرية والهجاء ،تعير فيها قابضاً– وهو أحد رفقاء توبة – بالجبن وذلك عندما هرب عنه عند الوقعة التي ذهب فيها توبة (الوافر):

ونجى قابضاً وردٌ سبوحٌ يمر كأنه مريخُ غال (الأخيلية، د.ت، ٧٩)

الورد :صفة لموصوف محذوف والتقدير :فرس وردٌ، أما "مريخ " فهو السهم النافذ

هذا وقد استعملت الشاعرة التشبيه لبيان وتوضيح سرعة فرار قابض ، فلم تكتف الشاعرة ببيان نجاته على فرس سريع كأنه يسبح في الهواء من شدة عدوه بل جاءت بالتشبيه لبيان ووصف قوة سرعته فكأنه سهم ذو آذان يطلق صوتا عند حركته وانطلاقه ، ثم إن استعمال أداة التشبيه "كأن" إنما جاء لتوكيد تلم السرعة والانطلاقة ولتصويرها تصويراً حياً وكأن المتلقي يشاهده ويلمسه.

أما عمرة بنت مرداس فقد رثت أخاها يزيد فقالت (الطويل)

وما كنت أخشى أن أكون كأنَنِي بَعيرٌ إذا يُنعى أخيّ تحسرا (يموت، ١٩٨٤، ١٩٨)

في التركيب (كأنني بعير)تشبيه مرسل مجمل لوجود الأداة وحذف وجه الشبه ...

يُؤسَّس هذا البيت في رثاء عمرة لأخيها يزيد على تشبيه صريح محكم يُوظَّف بوصفه أداة فنية للكشف عن الأثر النفسي العميق الذي خلّفه النعي في ذات الشاعرة، ففي قولها: «وما كنتُ أخشى

أن أكون كأنني بعيرٌ» يتحقق البناء التشبيهي بأركانه الواضحة؛ ففي قولها (ما كنت أخشى) يعكس هذا القول صدمة الوعي التي أحدثها الفقد؛ اذ تهاوت ثقة الشاعرة بصلابتها النفسية أمام هول الفجيعة، فاستحال تماسكها المعهود عجزاً تاماً وإنهاكاً مطلقاً سلبها القدرة على المقاومة(المرزوقي، ٢٠٠٣، ١\ ٧٧١).

إذ تُشبه الشاعرة حالها عند تلقّي خبر الفقد إلى صورة البعير، معتمدة أداة التشبيه «كأنّ» لتحديد العلاقة بين الطرفين تحديدًا مباشرًا. وقد خصت البعير، لشدة تحمله وصبره ، وإنما يُستحضر بوصفه رمزًا يدل على احتمال الأثقال مع الصبر والشعور بالانكسار والكتمان، وهو ما يشكّل وجه الشبه في هذا السياق.

ويأتي قولها: «إذا يُنعى أخي تحسّرًا» ليُقيّد التشبيه ويضبط أفق تأويله، إذ يجعل النعي لحظةً فاصلة تُفْضي إلى ألم وتحسّر ، يجمع بين الحزن والعجز أمام الفقد. وبذلك يتكامل التشبيه مع السياق الموجود للنص، منتجًا صورة فنية تنقل المعنى الحقيقي للفاجعة من مستواه المباشر إلى تمثيل تصويري دقيق، يحول الالم الشخصي الى صورة مألوفة من الحياة اليومية لا سيما عصر مليء بالشهداء .

وتقول هنيدة الخفاجية في مدح ابنها المضاء معتمدة في مديحها على التشبيه بشكل أساسي (الرجز)

كأن عينيه إذا توَقَّدا وأَخَذَ المُنصل ثم استأسدا(المرزباني، ١٩٩٥، ٢٦)

عينا قطامي من الطير غدا ينفض عنه بجناحيه الندى

المنصل: من أسماء السيف، والقطامي هو الصقر، وفي التركيب كله تشبيه تمثيلي إذ تشبه الشاعرة عيني الممدوح إذا نظر واتسع نظره بعيني صقر ينفض جناحيه لتعلق الندى بهما .

تجسّد الشاعرة في هذين البيتين صورة تشبيهية دقيقة تعكس حالة التأهب والقوة، اذ تشبّه عيني الممدوح لحظة احتدام المعركة واشتعال الحماسة بعيني صقر كاسر ، فمثلما تتوقد عينا البطل عند استلال سيفه "المنصل" واستجماعه لروح الشجاعة "استأسد"، تلمع عينا هذا الصقر الذي استيقظ مبكراً "غدا" في قمة نشاطه وهو ينفض الندى عن ريشه استعداداً للقنص. وقد نجحت الشاعرة في توظيف هذا التشبيه لإبراز حدة البصر وقوة العزيمة، رابطاً بين ملامح الغضب والارتقاء في القوة البشرية وبين الفطرة الهجومية للطير الحر، مما يضفي على الصورة حركة بصرية تجمع بين بريق السلاح ولمعان الأعين وبين الطبيعة الثائرة، ما يعزز الصورة البلاغية المتكاملة للفخر الأمومي بابنها كبطل طائر متحد للموت.

ومن استعمال التشبيه ، يطالعنا هذه البيت لأروى بنت عبد المطلب في مدح أبيها اذ قالت(الوافر):

طويل الباع أبيض شيظمي أغر كأن غرته ضياء(المرزباني، ١٩٩٥، ١٢٠)

شيظمي : الشيظم : الرجل الجسيم الطويل

تستهل الشاعرة الوصف بعبارة "طويل الباع" وهي كناية عن الكرم والسخاء والقدرة على نيل المكارم التي لا يطالها غيره، ثم تتبعها بصفة "أبيض شيظمي" لتجمع بين النبل وبين الطول والفتوة والقوة البدنية التي يوحي بها لفظ "الشيظمي"، مما يرسم صورة متكاملة للرجل المتفوق في خلقه وخُلقه، وتصل الشاعرة إلى ذروة براعتها التصويرية من خلال استعمال التشبيه المجمل في قولها "كأن غرته بيضاء"، اذ وظفت أداة التشبيه (كأن) لربط وجه الممدوح وجبهته بالبياض الناصع الذي يرمز في المخيال العربي إلى الشرف والوضوح والبهجة، وتتجلى القيمة الأكاديمية لهذا التشبيه في كونه لا يصف مجرد لون بشرة ، بل سبقت الشاعرة في وصفها البياض قبل الضياء ، فإذا أراد أن يمدح شخصا لا يجد أنسب من اللون الابيض ليضفي على ممدوحه بياضه ونقاءه وصفائه(كريم، ٢٠٠٥، ٥٣).

الاستعارة

الاستعارة: الاستعارة (تشبيه حذف أحد طرفيه) وهو ركن من أركان تشكيل الصورة الشعرية، أما الاستعارة في اللغة: في الاخذ والارجاع «استعار: طلب العاريّة. واستعاره الشيء واستعاره منه: طلب منه ان يعيره إياه ... واستعاره ثوبا فأعاره إياه» (ابن منظور، د.ت، ٦١٨\١٤)

فالدلالة المعجمية للفظ تؤكد أن الاستعارة نقل الشيء من حيازة شخص الى شخص آخر.

والاستعارة عند البلاغيين "ان تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به "

فهذا التعريف يركز على العلاقة بين التشبيه والاستعارة كون الاستعارة هي " تشبيه حذف أحد طرفيه "المشبه أو المشبه به "

وذهب المحدثون إلى أن الاستعارة أبلغ من التشبيه "لأن التشبيه مهما تناهي في المبالغة، فلا بدّ فيه من ذكر المشبّه والمشبّه به وهذا اعتراف بتباينهما، وأنّ العلاقة ليست الا التشابه، فلا تصل إلى حدّ الاتحاد والامتزاج، بخلاف الاستعارة ففيها دعوى الاتحاد والامتزاج، وإن المشبه والمشبه به صارا معنى واحدا"(ابن الاثير، د.ت، ١٢ \ ٦٤)

وهذه التعريفات تنطلق من تصور واحد يقوم على أساس أن الاستعارة ، تنقل به الكلمة من معانيها الأصلية إلى معان أُخر ،مثل الأسد فأنه ينقل معناه الأصلي وهو الحيوان المفترس إلى معنى الرجل الشجاع على سبيل الإعارة(أبو زيد، ١٩٩١، ٤٧).

ويؤكد هذا المعنى ويوضحه قول ابن الأثير: (الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة: وهي أن يستعير بعض الناس من بعض شيئا من الأشياء، ولا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئا، وإذا

لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئا إذ لا يعرفه حتى يستعير منه، وهذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضها من بعض ، فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما الى الآخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر)

وعرّفها السكاكي بقوله: (الاستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدّعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالّا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخصّ المشبه به) (القزويني، د.ت، ٢٢٦)

وعرّفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: (الاستعارة في الجملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدلّ الشواهد على أنه اختصّ به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية)

عرفها الجاحظ بقوله: (الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه)

وعرّفها القاضي الجرجاني بقوله: (فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسّع والتصرّف، وبها يتوصّل إلى تزيين اللفظ، وتحسين النظم والنثر». وعرّفها مرة أخرى بقوله: «ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصلي ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها بقرب التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له، وامتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر) (الجرجاني، ١٩٧٥، ٤٢٨\١)

لذا فالاستعارة لون من ألوان التصوير البياني، يعتمدها الشاعر أداةً فنية لتجويد الصورة الشعرية وصقلها، وتكثيف بعدها الدلالي، وتعزيز قدرتها على الإيحاء والتأثير في المتلقي.

وبعد التصفح والاطلاع على قصائد ومقطوعات شواعر العصر الاموي وجدنا اهتمام الشاعرات بهذا الاسلوب يتبين من خلال ما سنتناوله ونحلله من أبيات الشواعر.

وفي أطار هذا الحديث نتناول بيت شعري للشاعرة الأموية ليلى العامرية تتضح فيها الاستعارة بوضوح إذ تقول(الوافر) :

تبلّغنا العيون بما أَردنا وَفي القلبينِ ثمّ هَوىً دفينُ(يموت، ١٩٨٤، ١٥٩)

في مفردة "العيون" استعارة مكنية أصلية نقول في إجرائها "شبهت العيون برسول يُبلغ فحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه "تبلغنا" على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية " قلنا "مكنية" لان المشبه به مغطى مستور فكنى عنه، وقلنا "أصلية " لأن الاستعارة جرت في الأسماء الجامدة.

يفصح البيت الشعري عن بنية تصويرية دقيقة، عبر عن حالة وجدانية صادقة ، تقوم على تواصل عاطفي لا يحتاج إلى كلمات ،فمن خلال الاستعارة تبرز قدرة الشاعرة على أن تجعل من النظرات وسيلة لنقل المشاعر والأفكار بصمت ، فقد صورت العيون وكأنها تخبر عن كل شيء أي إنها

قادرة على التبليغ ، وهذا الفعل مرتبط باللسان ، فجاءت الاستعارة المكنية الأصلية بهذا التصوير لتوضح من خلالها الشاعرة أن العلاقة بين الطرفين بلغت درجة من القرب ،جعلت من النظرة كافية لفهم المقصود ، وفي الشطر الثاني ،تصور الهوى على أنه شيء مستقر في أعماق القلب ، لا يُعلن ولا يُقال ، لكنه حاضر بقوة ويؤثر في المشاعر والتصرفات . اذ قد يعجز الانسان عن البوح بما في داخله، وبهذا المعنى يصبح القلب مصدر الإحساس، وتغدو العيون مرآته الصادقة، في صورة بسيطة واضحة تبرز عمق العاطفة وصدقها دون الحاجة الى تعبير مباشر .يعبر الحب العذري عن حالة مرضية متغلغلة في النفس العاشقة تثبت ولعه وسقمه وهزله وحرمانه وتلذذه بألمه وشقائه وتعاسته واستمتاعه بحرقة الشوق الذي لا أمل في اشباعه.(العظم، ٢٠١٤، ٨٥)

أما عاتكة بنت يزيد فترثي زوجها عبدالله بن أبي بكر فتقول(من الطويل) :

إذا شرعت فيه الأسنّة خاضها إلى الموت حتى يترك الرّمح أحمرا

فأقسمتْ لا تنفكّ عيني سخينة عليك و لا ينفكّ جلدي أغبرا (الأصفهاني، د.ت، ٣٠١١١٨)

في مفردة "خاضها" استعارة تصريحية تبعية نقول في إجرائها " شبه اقتحام الممدوح للمعركة بالخوض واشتق من الخوض (خاض) على سبيل الاستعارة التصريحية التبعية " قلنا تصريحية للتصريح بالمشبه به ، وقلنا "تبعية" لان الاستعارة جرت في الفعل بالتتبع .

تصوّر هذه الأبيات مشهدًا قتاليًا يتسم بالبطولة والشجاعة، وتعتمد دلالتها الأساسية على الاستعارة التي تنقل المعركة من الوصف المباشر إلى مستوى تصويري وفني. ففي قولها: «إذا شرعت فيه الأسنّة خاضها» يستعير الشاعر فعل الخوض، الذي عادة ما يصف الحركة في الماء، ليصف اقتحام المقاتل لطعنات الرماح، وكأن المعركة بحر يغوص فيه بلا تردد، فتظهر بذلك عنف المعركة وشدّة المواجهة، وتعكس الجرأة والشجاعة، وتتعمق الصورة في قوله: «حتى يترك الرمح أحمرا»، اذ يُسند اللون الأحمر إلى الرمح على سبيل الكناية ، فيصبح دلالة على كثرة الدماء وشراسة القتال، ومن اذ الدلالات فقد أرتبط هذا اللون منذ القدم "بلون الدم " وما يعني من الصراع والقتل والموت والثورة والحرب وغير ذلك، ويعزز هذا التصوير صورة البطولة والتضحية، إذ لا تقتصر الاستعارة على نقل الحدث فقط، بل تضيف بعدًا نفسيًا يترك أثرًا قويًا في ذهن القارئ. ، وتنتقل الشاعرة من صورة المعركة إلى أثرها النفسي، مستخدمة استعارة وجدانية في قوله: «لا تنفك عيني سخينة»، اذ تُشبَّه حرارة العين بحرارة النار للتعبير عن دوام الحزن وكثرة البكاء،

ورغم أن الأبيات تتحدث عن المعركة والفقد، فإن الشاعرة تستخدم صورًا مألوفة في حياة الإنسان: العين التي تبكي، الجسد الذي يعاني، والغبار الذي يعلو الجسد بعد التعب أو القتال. هذه العناصر موجودة في تجربة الإنسان اليومية، مثل الحزن، الإرهاق، والمقاومة، لكنها هنا مُضخَّمة شعريًا لتصبح رموزًا للبطولة والفقد.

ويبدو من خلال المقطوعات الشعرية التي وصلتنا عن الشاعرة عاتكة بنت زيد أنها اتبعت مسارًا فنيًا محددًا، يتمثل في فن الرثاء، وهو الغرض الشعري الذي يتناسب مع ظروف حياتها الحزينة. فقد كانت كل مرة تتزوج فيها فيستشهد زوجها، مما جعلها تُعبّر في أشعارها عن مشاعرها الداخلية، من حزن وألم، مع ميل طبيعي للتأبين والتعزية، فتجسّد الأبيات تجاربها الشخصية بطريقة شعرية مؤثرة، تعكس تفاعلها النفسي مع الفقد والمصائب التي واجهتها في حياتها. (المرزباني، ١٩٩٥، ١٤٧).

اما أروى بنت عبد المطلب فترثي الخليفة علي بن أبي طالب (رضي الله عنه) برثاء مليء بالاستعارات تبرز من خلالها حجم الألم الذي أصاب الشاعرة فتقول(من الوافر) :

أَلا يا عينُ وَيحكِ أَسعدينا أَلا وَابكي أَميرَ المُؤمنينا(يموت، ١٩٨٤، ١٣٢)

رُزينا خيرَ مَن ركبِ المَطايا وَفارِسها وَمَن ركبَ السفينا

تقوم هذه الأبيات على لغة رثائية واضحة، ، ويبرز فيها استعمال الاستعارة بوصفها أداة للتعبير عن شدّة الفقد وعِظَم المصاب، لتؤدي وظيفة حيوية في ابلاغ المعاني المرادة ، فهي وسيلة المتكلم في شحن تعبيره بطاقة إيحائية ، تفتح أبواب التأويل في قراءة ما يقال(تمارة، ٢٠١٥، ٥٥) .

تفتتح الشاعرة قولها بنداء العين: «ألا يا عين ويحك اسعدينا»، وفيه استعارة مكنية ، ففي مفردة "عين " استعارة مكنية أصلية نقول في أجرائها " "شبهت العين بإنسان عاقل يخاطب وينادي فيحذف المشبه به ورمز اليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية الاصلية ، إذ تخاطب العين وكأنها كائن عاقل قادر على السعادة أو الاستجابة للأمر، بينما المقصود في الحقيقة هو البكاء.

وتؤكد الشاعرة هذا المعنى في قولها: «ألا وابكي أمير المؤمنينا»، اذ تُجعل العين أداة واعية مأمورة بالبكاء، وفي ذلك استمرار للاستعارة نفسها، مما يعمّق الإحساس بالحزن ويمنح العاطفة بعداً إنسانياً مباشراً،

تظلّ البيئة العربية الرافد الأبرز الذي تستمدّ منه الشاعرات التشكيل الاستعاري، إذ يجدن فيها مجالًا خصبًا لصوغ صورهن البلاغية، واستثمار رموزها في التعبير عن مقاصدهن الشعرية المختلفة ، ففي قول أم الجراح العدوية (الطويل) :

وما بعد مرداس وعروة بيننا وبينكم شيء سوى عطر منشم (خليف، ١٩٩١، ٦٦)

تعبّر الشاعرة عن انقطاعٍ تامّ في وشائج القربى والعلاقة بعد مقتل مرداس وعروة، فتصوّر هذا الانقطاع تصويرًا بلاغيًا قائمًا على الاستعارة. فقد استعارت (عطر منشم)، للدلالة على العداوة المستحكمة والشؤم الدائم، إذ إن هذا العطر في الموروث العربي يُضرب به المثل في النحس وسوء العاقبة، لا في الطيب والرائحة الحسنة.

فالاستعارة هنا تقوم على نقل معنى العطر من دلالته الإيجابية إلى دلالة سلبية، اذ أصبح رمزًا لما لا يزول من الشقاق والقطيعة. وكأن الشاعرة تقول: لم يبقَ بيننا وبينكم أي رابط إنساني أو اجتماعي، سوى ذكرى العداء المتأصلة التي تلتصق بالنفوس كما يلتصق العطر بالجسد ولا يفارقه. وتكمن قوة الاستعارة في أنها جسّدت العداوة في صورة شعرية محكمة، مما عمّق الإحساس باستحكام القطيعة، وأكسب المعنى بعدًا نفسيًا واجتماعيًا واضحًا، فجاء التعبير موجزًا، لكنه بالغ التأثير، ومعبّرًا عن قطيعة لا رجعة فيها.

وبناءً على ذلك، تظهر شعرية اليومي في هذا البيت من خلال المزج بين ما هو مألوف في الثقافة العربية وما تعيشه الشاعرة من إحساس شخصي بالفقد، إذ توظّف عنصرًا معروفًا من الحياة اليومية ليحمل دلالة رمزية داخل الصورة الاستعارية، فتنجح في التعبير عن تجربة مأساوية عميقة انطلاقًا من لفظة قريبة من وجدان الجماعة ومألوفة في استعمالها.

ومن الاستعارات التي عبرت من خلالها الشاعرة عن احاسيسها ما قالته أميمة امرأة ابن الدمينة الشاعر الاموي إذ تقول(الطويل) :

فلو كان قول يكلم الجلد قد بدا بجلدي من قول الوشاة كلوم (الأصفهاني، د.ت، ٣٦٧)

ففي مفردة "قول" استعارة مكنية أصلية نقول في إجرائها (شبه القول بسلاح يُكلم الجلد فحذف المشبه به ورمز اليه يشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية الأصلية)

يقوم البيت على استعارة مكنية أصلية ، إذ يصوّر الشاعر القول الجارح على هيئة سلاح يجرح الجلد ويُحدث كُلومًا.

ففي قولها: «قول يكلم الجلد» شبّه الشاعر الكلام المؤذي بالآلة الحادة التي تُحدث جراحًا في الجسد، ثم حذف المشبَّه به (السلاح أو الجارح الحقيقي) وصرّح بلازمه وهو الفعل الجسدي (الكَلم والجرح)، فكانت استعارة مكنية أصلية ..

وتتعمّق الاستعارة في الشطر الثاني ، اذ يجعل آثار الكلام مرئية على الجلد، مع أنّ أثر القول نفسي لا يُرى. وهنا ينتقل الأذى النفسي إلى أذى جسدي ، في تكثيف دلالي يبرز شدّة الألم الذي تسببه الوشاية ، بلغ من الشدة جداً لو كان محسوسا لظهر إلى الجسد .

تعبّر هذه الأبيات عن شعرية اليومي من خلال تصوير أذى الوشاية، وهو موقف مألوف في الحياة الاجتماعية. فقد حوّلت الشاعرة القول الجارح إلى جرح في الجلد باستعارة واضحة، لتقريب الألم النفسي من التجربة الحسية. وبذلك يصبح الحدث اليومي البسيط تعبيرًا شعريًا صادقًا عن معاناة معيشة.

أما سّلامة القس فتوظف لنا صور استعارية أخرى قصداً إظهار الألم في صورة محسوسة ، تقول (الكامل):

يا صاحب القبر الغريب بالشأم في طرف الكثيب(الأصفهاني، د.ت، ٤٦٢١٨)
بالشأم بين صفائح صم ترصف بالجنوب

في نداء صاحب القبر استعارة مكنية أصلية نقول في إجرائها (شبه الميت بحي يُنادي) تستهل الأبيات بنداء لقبر مجهول، وهو استعارة للغربة والوحدة التي تحيط بالإنسان ، إذ يصبح القبر رمزاً للغياب والانعزال. توسع الشاعرة المشهد المكاني الحجر ويبرز البيت الأخير الاستعارة في وصف الصفائح بأنه "صم" ، أي منح الجمود والصمت ، ليصبح القبر فاعلاً في المشهد، ما يعمق الإحساس بالغربة والاغتراب، ويحوّل الوصف الجغرافي إلى لوحة رمزية تعكس صراع الإنسان مع الغياب والموت .القيمة الاستعارية الاسلوبية للنص لا تقتصر على فكرة النقل والاستبدال بل على مضامين ادراكية خاصة فهي تجلب وتوجه انتباه القارئ ، وتمنح النص بنية اضافية وتحدد بالتالي الفهم المعرفي للنص . (الجرجاني، ١٩٥١، ٢٩٥)

اذ تبنى لديها مقومات الصورة بذكر الغربة التي تربطها بالقبر وصاحبه ،وبين مظاهر الوحشة التي احاطت به من كل جانب سواء كان في ذلك الوحشة الحسية التي تترجمها الصفائح الصم او النفسية التي يعكسها الانين . وبذلك تكون المقطوعات التي تصف الحنين لتندرج ضمن يوميات الشواعر في العصر الاموي .

وتقول ليلى الاخيلية في مدح الحجاج مستعينة بالاستعارة بشكل رئيس(البسيط) :

حجاج أنت شهاب الحرب إذ لقحت وانت للناس نجم والدجى تقد(الأخيلية، د.ت، ١١٠)

الشهاب: (الَذِي يَنْقَضُّ باللَّيْلِ شِبْهَ الكَوكَبِ، وَهُوَ، فِي الأَصل، الشُّعْلَة مِنَ النَّارِ؛ وَيُقَالُ للرجُلِ الْمَاضِي فِي الْحَرْبِ: شِهابُ حَرْبٍ أَي ماضٍ فِيهَا، عَلَى التَّشْبيهِ بِالكَوْكَبِ فِي مُضِيّه) (ابن منظور، د.ت، ٥١٠١١)

في مفردة (شهاب) استعارة تصريحية أصلية نقول في إجرائها (شبه الممدوح بشهاب فخذف المشبه) يتكئ مدح ليلى الأخيلية للحجّاج في هذين البيتين على بناءٍ استعاريّ كثيف، تُسخَّر فيه الصورة الشعرية لإبراز القوة والبأس في سياقٍ حربيّ. تُقيم الشاعرة استعارة تصريحية، إذ تشبّه الحجّاج بالشهاب، لما يحمله الشهاب من دلالات السرعة والاختراق والقدرة على التدمير، بما يجعل حضوره في ساحة القتال حضورًا حاسمًا ومضيئًا. وكأن حضوره يضيء الميدان ويترك أثرًا قويًا.

وتتشكّل الاستعارة عبر تشبيه الحجّاج بالنقد اللامع الذي يُهتدى به في الظلام، فيتحول من مجرّد قائدٍ عسكري إلى علامة دالّة على الحسم والوضوح في أوقات الاضطراب. وبهذا الجمع بين صورٍ متباعدة الحقول الدلالية (الشهاب/النقد، الحرب/الظلام)، تنجح الشاعرة في تكثيف المدح وإنتاج صورة متكاملة تُجسّد القوة والهيمنة في بناءٍ بلاغيّ موحٍ ومتماسك. وهذا ما يزيد من وضوح أهمية

إعداد الكلام وتهيئته لتقبل الاستعارة، وألقاء الأضواء الكاشفة عليها ما نجده له من الحسن في موضع ما لا نجده له في آخر (الفيل، ١٩٩١، ١٧٠)

وبهذا يتحول اليومي إلى مادة شعرية فاعلة، تُسهم في تكثيف الدلالة المدحية وإضفاء بعد حسي واقعي على صورة البطولة.

والى جانب هذه الاستعارات تظهر لنا الشاعرة خرقاء العامرية ، تصور ذا الرمة بقولها(الوافر) :

لقد أصبحت في فرعي معد مكان النجم في فلك السماء(بوفلاقة، ٢٠٠٧، ٢٨٠)

إذا ذُكِرَت محاسنُه تذَرّتْ بحارَ الجودِ من نحوِ السماء

حصينٌ شادَ باسمِك غيرَ شكٍّ فأنتَ غياثُ مَحْلٍ بالفناءِ

إذا ضَنّت سحابةُ ماءِ مُزنٍ تَثِجُّ بحارُ جودِك بارتواء

لقد مطرتْ باسمِك أرضُ قحطٍ كما مطرتْ عديَّ بالثراء

في مفردة "بحار " استعارة تصريحية أصلية نقول في إجرائها (شبهت محاسن الممدوح بالبحار بجامع الإعطاء في كل شيء "

تتجلى براعة خرقاء العامرية في هذه الأبيات من خلال رسم صورة ذهنية فائقة للممدوح، اذ تبدأ برفع مكانته إلى أعالي السماء عبر استعارة ذكية تجعل من ذكر محاسنه نجوماً ساطعة في الفلك، ثم تنتقل ببراعة لتصوير جوده وكرمه الذي يتفوق على الطبيعة نفسها، ففي الوقت الذي قد تبخل فيه السحب بالمطر، يتدفق كرمه كالبحار التي لا تنضب، وهي هنا تستخدم استعارة مكنية تجعل من جوده "غياثاً" ينقذ الأرض الميتة من القحط، فلا يقف تأثيره عند حدود الكرم المادي بل يمتد ليصبح قوة معنوية بمجرد ذكر اسمه تُغاث البلاد وتثور الينابيع، وهذا المزج بين صفات السماء (الرفعة) وصفات البحر (السعة) يخلق هالة من العظمة حول شخصيته، اذ جعلت من "الاسم" مفتاحاً للرزق والارتواء، وكأنها تؤكد أن وجوده في حياتها وفي قبيلته هو الضمان الحقيقي للأمان والرخاء، لتمزج في النهاية بين الحقيقة والخيال بأسلوب بلاغي محكم يظهر فيه ذو الرمة ليس شاعراً فحسب، بل رمزاً للعطاء الذي يغني عن مياه المزن، مما يعكس عمق العاطفة وتقديرها لقامته التي نصرت بذكرها الوجود تماماً كما نصرت الأموال والقبائل أهلها بالثراء والمنعة..

تتمثل شعرية اليومي في هذه الأبيات من خلال استحضار الشاعرة خرقاء العامرية لتفاصيل البيئة الأموية المألوفة كالقحط وجفاف السحب وحاجة الأرض للارتواء، وتحويل هذه الظروف إلى رموز بلاغية تجعل من الممدوح غياثاً واقعياً ينهي معاناة الصحراء اليومية.

والصورة الاستعارية عند الرباب زوج سيدنا الحسين بن علي (رضي الله عنه) إذ قالت وهي ترثيه (من البسيط):

إنَّ الَّذي كانَ نوراً يُستَضاءُ بِهِ ... بِكَربَلاءَ قَتيلٌ غَيرُ مَدفونِ(يموت، ١٩٨٤، ٩٣)

سِبطُ النَبِيّ جَزاكَ اللهُ صالِحَةً ... عَنّا وَجُنِّبْتَ خُسرانَ المَوازينِ
قَد كُنتَ لي جَبَلاً صَعباً أَلوذُ بِهِ ... وَكُنتَ تَصحَبُنا بِالرُحمِ وَالدينِ
مَنْ لِليَتامى وَمَنْ لِلسائِلينَ وَمَنْ ... يُغني وَيَأوي إِلَيهِ كُلُّ مِسكينِ
وَاللهِ لا أَبتَغي صِهراً بِصِهرِكُمُ ... حَتّى أُغَيَّبَ بَينَ الرَملِ وَالطينِ

في مفردة "نور" استعارة تصريحية أصلية نقول في إجرائها " تشبه سيدنا الحسين رضي الله عنه بالنور بجامع الاشراق والفيض في كل شيء ، وفي مفردة "جبلا " استعارة تصريحية أصلية نقول في إجرائها (شبه سيدنا الحسين رضي الله عنه بالجبل بجامع العلو والسمو والارتفاع)

تتجلى في هذه الأبيات بلاغة الفجيعة التي تمزج بين الوفاء الشخصي والرمزية التاريخية، اذ بدأت الشاعرة برسم صورة ذهنية خالدة عبر استعارة النور، فوصفها للحسين (رضي الله عنه) بأنه "كان نوراً يُستضاء به" يتجاوز مجرد المديح إلى كونه مصدراً للهداية والوضوح في حياة أمة كاملة، ثم وضعت هذا "النور" في مواجهة صورة واقعية مؤلمة وهي "قتيل غير مدفون"، لتبرز حجم الانكسار الكوني الذي أحدثه هذا الفقد. وتنتقل الشاعرة إلى استعارة الجبل في قولها "كنت لي جبلاً صعباً ألوذ به"، وهي صورة تجسد معاني المنعة والثبات والاحتماء؛ فالحسين هنا هو الحصن الذي يمنح السكينة،

ويتسع أفق التحليل ليظهر الجانب الإنساني والاجتماعي في القصيدة، اذ استعملت الشاعرة أسلوب الاستغاثة الممزوج بالاستفهام في سؤالها عن "مَن لليتامى والسائلين"، لتوحي بأن غيابه لم يكن غياباً لزوج فحسب، بل هو انهيار لملاذ الضعفاء وانقطاع لغيث المحتاجين. وتختم الرباب قصيدتها بموقف حازم يمثل ذروة الإخلاص، حين أقسمت ألا تتخذ صهراً (زوجاً) بعده، وهو إعلان عن نهاية حياتها العاطفية والاجتماعية بموته، مفضلةً الوحدة حتى توارى في "الرمل والطين"، مما يجعل من هذه الأبيات وثيقة أدبية رفيعة المستوى، لم تكتفِ بوصف المأساة، بل خلدت مكانة المرثي عبر صور بيانية مستمدة من عظمة الطبيعة وقيم السماء.

ورغم جلال الرمزية، يبرز وجع الفقد اليومي في غياب ذاك الوجه الذي كان يمنح الحياة تفاصيلها المطمئنة، ليصبح رحيله فراغاً ملموساً يكسر رتابة الأيام بمرارة الوحدة.

الكناية:

معنى الكناية

لغة: جاء في مقاييس اللغة لابن فارس (الكاف والنون والحرف المعتل يدل على تورية عن اسم بغيره) (ابن فارس، ١٩٧٢، ١٣٩\٥)

وجاء في لسان العرب لابن منظور في مادة كنى (أن تتكلم بشيء وتريد شيء غيره ، وكنى عن الأمر بغيره ،يكنى كناية ، وتكنى: تستر : من كنى عنه إذا روى ، أو من الكنية . كَنتُ الرجل

بأبي فلان وأبا فلان ، على تعدية الفعل بعد إسقاط الحرف كُنيةً وكْنيةً ،وقيل : راهبة تُكنى بأم الخير .

والكناية في الاصطلاح:(هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، لينتقل من المذكور إلى المتروك، كما نقول : فلان طويل النجاد، لينتقل منه إلى ما هو ملزومه وهو طول القامة). ويعرفها السبكي فقال: (الكناية لفظ استعمل في لازم معناه مراداً باستعماله فيه إفادة ملزومة، والكناية في الغالب أريد بها إفادة ملزوم معناها لا لازمة، وقد يكون الأمر بالعكس). (السبكي، ٢٠٠٣، ٢٠٦\٢)

تُصنف الكناية أداة بيانية يعتمدها المبدعون وفقاً لملكاتهم اللغوية؛ فهي تتطلب ذكاءً خاصاً في اختيار الأنساق اللفظية التي تؤدي الدلالة المرادة بوضوحٍ فطري، بعيداً عن مظاهر التكلف اللفظي. وأما تعرف القزويني فهو أكثر شمولا من التعريفات السابقة إذ يقول :(لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ) . (القزويني، د.ت، ٣٣٠)

وقد عرفها الجرجاني بقوله : (المراد بالكناية هاهنا إن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني ،فلا لا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ،ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود ،فيومئ به إليه ،ويجعله دليلا عليه ،مثال ذلك قولهم "هو طويل النجاة "ويريدون طويل القامة). (الجرجاني، ٢٠٠٤، ٦٦)

"تؤدي الكناية وظيفة فنية وجمالية أساسية؛ فهي تبتعد عن الأسلوب المباشر الذي يكتفي بنقل المعلومات، لتعتمد بدلاً من ذلك على أسلوب غير مباشر يتميز بقوة التأثير وعمق المعنى. إن استخدام الكناية يساهم في تقوية الدلالة وتثبيتها في نفس السامع، لأنها تقدم الصفة مصحوبة بالدليل عليها، مما يجعلها أكثر إقناعاً وجاذبية من التصريح المباشر الذي قد يبدو باهتاً أو عادياً. وهذا ما أكده علماء البلاغة قديماً، اذ يقول الخطيب القزويني في هذا الشأن: (أطبق البلغاء على أن الكناية أبلغ من الإفصاح بالذكر) (القزويني، د.ت، ٤٦٨)

ومن فوائد الكناية التي أسماها الزركشي (٧٩٤) أسباب الكناية ، أنها للتنبيه على عظم القدرة ، وفطنة المخاطب ، وترك اللفظ إلى ما هو أجمل منه ، والتعبير عما يفحش ذكره في السمع بما لا ينبو عنه الطبع ، وتحسين اللفظ ، وقصد المبالغة والاختصار (الزركشي، ١٩٥٧، ١٢\ ٣٠٢،٣٠١). استخدمت الشواعر في العصر الأموي الكناية طريقة ذكية للتعبير عن حياتهنَّ اليومية؛ فبدلاً من التصريح المباشر، لجأنَ إلى التلميح الذي يجمع بين جمال الصورة وقوة المعنى. وقد سمحت لهنَّ الكناية بوصف مآثرهنَّ وقيمهنَّ بأسلوب راقٍ يحترم التقاليد الاجتماعية وفي الوقت نفسه يبرز تميزهنَّ الأدبي. وبذلك تحولت تفاصيل حياتهنَّ البسيطة من خلال الكناية إلى رموز فنية قوية قادرة على إقناع المتلقي والتأثير فيه بعمق.

وفي إطار هذا الكلام نأخذ قول عاتكة بنت يزيد في رثاء الزبير بن العوام وهي تعلن سخطه على قاتله فتقول(الكامل) :

يا عمرو لو نبهته لوجدته لا طائشاً رعش البنان ولا اليد(خليف، ١٩٩١، ١٦٥)

فقولها "لا طائشاً" هو كناية عن صفة الرزانة والتدبير وسكون النفس عند اللقاء، وهي تضرب بذلك في صميم "شعرية اليومي" عبر تحويل الانفعال النفسي إلى معيار للرجولة، ثم تأتي الكناية الأكثر دقة في قولها "رعش الجنان"، اذ نفت عنه ارتعاش القلب وهو تصوير كنائي عن الشجاعة الفائقة واليقين الذي لا يداخله شك أو خوف، ويؤازر ذلك قولها "ولا اليد" الذي يُعد كناية عن التمكن والقدرة القتالية العالية وثبات الجوارح عند إعمال السلاح، فعدم رعشة اليد استلزام لصدق الطعنة ودقة الرمية، وهي بهذا النفي المزدوج (للجنان واليد) تخلق صورة ذهنية للمشبه (الزبير) بوصفه كُتلة من الثبات ، وفي الوقت ذاته توظف هذه الكنايات كأداة هجاء مبطنة لعمرو بن جرموز، فكأنها تقول: إنما نلت منه غدراً ولو واجهته "منبهاً" لوجدت أمامه طوداً لا يهتز. الرثاء في شعر المرأة يرسم ملامح العاطفة التي ميزت المرأة من غيرها بليونة الطبع وفعالية الأحاسيس وسرعة الانقياد وراء أمواج الانفعال الوقتي الحاضر .... (عبد اللطيف، ١٩٨٩، ٩)

ضمن سياق شعرية اليومي لدى الشواعر في العصر الأموي يظهر لنا بيت شعري للشاعرة ليلى الاخيلية في رثاء توبة بن الحمير(الطويل) :

بعيد الثرى لا يبلغ القوم قعره ألدُ مُلد يغلب الحق باطله(الأخيلية، د.ت، ٧٥)

تبرز ليلى الأخيلية في هذا البيت كناية عن عظمة الشأن واتساع العطاء؛ فقولها "بعيد الثرى" يتجاوز وصف عمق القبر ليصبح رمزاً لمكانة توبة التي لا تُطال، وهو ما يمثل كناية عن عموم خيره على الناس جميعاً، اذ تصفه ببحرٍ من الكرم والفضل يغمر القريب والبعيد على حد سواء، بينما يأتي وصفها له بأنه "ألدُّ ملدّ" كـ كناية عن الدهاء وقوة الحجة، لتبين أن هيبته وذكاءه بلغا حداً يغلب فيه منطقه كل خصومه، وبذلك جمعت ليلى بين الكناية عن سعة فضله التي احتوت الجميع، والكناية عن سطوته التي أعجزت الرجال.

وتقدم لنا مليكة الشيبانية صورة كنائية أخرى ترثي من خلالها أخاها(الكامل) :

يا عين جودي بالدموع بواكف حتى الممات (عباس، ١٩٧٤، ١١\٢٥٥)

قولا لمن حضر الحروب من النساء الشاريات

تتجلى في مطلع القصيدة ظاهرة التراكم الأسلوبي المتمثلة في خطاب العين واستدرار الدمع، وهو ملمح تشترك فيه جملة من القصائد والمقطوعات الرثائية في الأدب العربي. إن هذا التوظيف يتجاوز كونه تقليداً فنياً ليصبح مواضعة أدبية تعكس وحدة الشعور الإنساني تجاه الفقد، مما يجعل

من هذا المقطع وحدة بنائية كبرى تتكرر بآليات متشابهة لدى شاعرات الرثاء. (الزواهرة، ٢٠٠٨، ٩٥)

تستهل الشاعرة النص بأسلوب النداء الموجه للعين "يا عين جودي"، وهو نداء يحمل في طياته دلالة على فيض الحزن، ليدخلنا مباشرة في صلب "الكناية" التي تعد المحور الجمالي في هذا التحليل. فقولها "جودي بالدموع" ليس مجرد طلب للبكاء، بل هو كناية عن صفة السخاء في الحزن، اذ استعارت لفظ "الجود" المرتبط عادةً بالكرم لتسقطه على الحالة الشعورية، مما يوحي بأن الحزن قد تملك الشاعرة لدرجة أنها ترى البخل بالدموع نقيصة. وتتعمق هذه الكناية من خلال لفظة "بواكف حتى الممات"، وهي كناية عن استمرارية الفجيعة ،فالواكف هو المطر المتصل، وبذلك فهي تكنّي عن حالة نفسية لا تنقطع ولا تجف، رابطةً زمن البكاء بنهاية الحياة، وهو ما يعكس عمق الأثر النفسي الذي تركه المفقود. أما في البيت الثاني، فينتقل التحليل إلى سياق "الكناية عن موصوف" و"الكناية عن صفة" في آن واحد؛ فنداؤها "لمن حضر الحروب" يفتح أفقاً تأويلياً لمكانة المخاطبين، لكن الجملة الجوهرية تكمن في وصفها للنساء بـ "الشاريات". هنا نجد كناية عن صفة الشجاعة والتضحية القصوى، فالفعل "شرى" في الموروث البلاغي واللغوي (وخاصة في سياق الخوارج أو الحركات النضالية القديمة) يُكنى به عن "بيع النفس لله" أو التخلي عن ملذات الدنيا مقابل الثبات على المبدأ أو خوض غمار الموت. تتجلى عبقرية النص في صهر "شعرية اليومي" داخل "قالب كنائي"، اذ تحول المألوف (بكاءً وشراءً) إلى رمز وجودي يربط استمرارية الفجيعة بعظمة الموقف السياسي للمرأة.

ويجسد هذا الشعر اليومي عمق المأساة في نفوس النساء وفي إطار هذا الكلام نعرض أبياتاً لأمرأة من الخوارج ترثي أخاها فتقول(الخفيف) :

كلما سكنت حرارة وجد من فقيد هنا تأسينا بأخرى(عباس، ١٩٧٤، ١١ ٢٠٧)

تتمثل الكناية الجوهرية في قولها "تأسينا بأخرى"، وهي كناية عن صفة كثرة القتلى وتلاحم الفواجع؛ فالشاعرة تخلت عن التصريح بعدد الضحايا لتشير ضمناً إلى أن المصائب من كثرتها أصبح بعضها يواسي بعضاً، فالموت الجديد هو الذي يُنسي الموت القديم، ولأن الموت أصبح ظاهرة يومية . ثم تبرز في "حرارة وجد" كناية عن لوعة الفراق التي لا تكاد تبرد حتى يؤججها قتيل آخر، مما يصور واقع الخوارج كحلقة مفرغة من الدم، اذ غدت "الأخرى" (المصيبة القادمة) هي الحقيقة الوحيدة التي تنتظرهم، وهذا الإيجاز الكنائي يعكس صموداً نفسياً ممزوجاً بيأس وجودي عميق.

وفي سياق الحديث عن اليومي في أشعار النساء نعرض أبيات أخرى للشاعرة قطية بنت بشر تتخذ من الكناية عن صفة لتصف من خلالها الفقر والحاجة فنقول(الرجز) :

عامان ترقيقُ وعام تمِمَا لم يترك لحماً ولم يترك دما (الأصفهاني، د.ت، ١١ ٢٦٥)

ولم يدعُ في رأس عظيمٍ مُلدما إلا رذيلا ورجالاً رزما

تتمثل الكناية في أبيات قطية بنت بشر في ثلاثة محاور تعبيرية؛ أولها قولها "لم يترك لحماً ولا دما" ، وهي كناية عن صفة (الهزال الشديد والضعف العام)؛ مما يوحي بأن الفقر تحول إلى "وحش" افترس المادة الحيوية في أبدانهم. أما في قولها "ولم يدع في رأس عظيم ملدماً"، فهي تستخدم كناية عن صفة (العُرِيّ التام و الفقر المدقع)؛ إذ تشير إلى أن العظام (رأس العظيم) لم يعد عليها ما يُرقع أو يُستر من جلد أو لحم، وهي صورة كنائيّة تبلغ ذروة التعبير عن العُرِيّ والحاجة. وتكتمل هذه اللوحة في وصفهم بـ "رجلاً رُمَّزاً"، وهي كناية عن صفة (العجز عن النطق أو الحركة)، اذ تكنّي بالإشارة (الرمز) عن خوار القوى وجفاف الألسنة من شدة الجوع، فكأنهم أشباح لا تملك إلا الإيماء. وبذلك يصور اليومي الفقر والعوز والحاجة في أشعار النساء في العصر الاموي.

وكما لجأت الشواعر الى الكناية عن صفة ، فقد اتجهت الى الأخذ بالكناية عن الموصوف طريقة للتعبير عن رسم الصورة الشعرية ، من ذلك قول ميسون بنت بحدل في وصف حنينها الى بلادها (الوافر):

بيتُ تخفِقُ الأرواح فيه أحب الي قصر منيف (السيوطي، ١٩٦٦، ٦٥٣)

يمثل هذا البيت ذروة شعر الحنين عند ميسون، اذ تعقد مقارنةً وجودية بين الفضاء المفتوح والحيز الضيق؛ فقد استخدمت الشاعرة (بيت تخفق الأرياح فيه) كناية بارعة عن "الخيمة" بما ترمز إليه من حرية وانطلاق واتصال مباشر بالطبيعة، اذ جعلت "خفق الرياح" دليلاً على الحيوية والحياة، في مقابل (القصر المنيف) الذي وظفته كناية عن "السجن الذهبي" الموحش رغم علوه وفخامته.

إما الفارعة بنت مسعود الظبية لها مقطوعة تبرز فيها الكناية في رثاء أخيها مسعود بن شداد تقول في ذلك (البسيط):

ولا يحلُ إذا ما حل منتبذا يخشى الرزية بين المال والنادي (يموت، ١٩٨٤، ٦٩)

استبدلت الشاعرة التصريح المباشر بالكرم بصورة سلوكية تُثبت الصفة عن طريق نفي ضدها؛ فقولها (لا يحل منتبذاً) هو كناية عن الشجاعة والانفتاح على السائلين، إذ تنفي الشاعرة عن أخيها "التواري" أو "الابتعاد" عن الناس خوفاً من كثرة الطلب أو رغبة في ادخار المال. وتتجلى ذروة التمكن البلاغي في عبارة (لا يخشى الرزية)، وهي كناية دقيقة عن السخاء الذي لا يعرف التردد؛ فـ "الرزية" هنا هي النقص الذي يلحق بماله نتيجة عطائه المستمر، لكنه لا يهاب هذا النقص بل يستقبله بابتهاج. إن هذا العدول من اللفظ المباشر (الجود) إلى التعبير الكنائي (عدم خشية الرزية) يمنح المعنى قوةً ونبلاً، فلو صرحت بالجود بلفظه لصار المعنى مألوفاً وبسيطاً، لكن الكناية هنا جعلت من فعل العطاء دليلاً حياً يملأ الأسماع والنفوس، مُثبتةً أن ممدوحها لا يرى في ذهاب ماله للعفاة خسارة، بل يراه فوزاً ومسرة.

وتحمل عمرة بنت مرداس صورة كنائية أخرى تظهر من خلال رثاء أبيها تقول(الطويل):

لتبك ابن مرداس على ما عراهم عشيرته إذ حم أمس زوالها (خليف، ١٩٩١، ٨٦)

يعد قول عمرة بنت الخنساء مثالاً لـ "الكناية عن صفة السيادة وعظم الفقد"؛ اذ عدلت عن نعي شخص أبيها مباشرة إلى رثاء أثر غيابه المدمر في قومه بقولها (إذ حمّ أمس زوالها)، وهي كناية عن "انهيار ركيزة القبيلة وفقدان الملاذ". فالشاعرة هنا لم تذكر صفة "العماد" أو "الرئيس" بلفظها، بل استعملت أثر غيابه (زوال العشيرة) كدليل حسي وقاطع على عظمة مكانته، وتكمن قوة هذه الكناية في تجسيد المعنى المجرد؛ فبدلاً من وصفه بالعظمة، جعلت من ضياع القوم برهاناً عقلياً لا يقبل الشك على أن الفقيد كان هو الضمانة الوحيدة لوجودهم واستقرارهم، مما يمنح النص توثيق لمكانة المرثي القيادية.

ومثله قول عاتكة بنت نفيل في رثاء زوجها عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) بقولها (الخفيف):

عصمة الله والمعين على الده ر غياث المنتساب والمحروب (خليف، ١٩٩١، ٩٥)

يُمثّل البيت الأوّل من مرثية عاتكة بنت نفيل لعمر بن الخطاب (رضي الله عنه) مثالاً بلاغيّاً تكثيفيّاً يختزل هيبة الدولة في شخص الحاكم، اذ تتجلّى الكناية المركّبة عن الموصوف والصفات في ثلاثة مستويات: أوّلاً، "عصمة الله" ككناية عن عمر نفسه بوصفه الحصن الإلهيّ المانع للفتن؛ ثانياً، "المعين على الدهر" كناية عن صلابته وثباته أمام تقلبات الزّمن؛ ثالثاً، "غياث المنتساب والمحروب" كناية عن عدله الشّامل الذي يجبر خاطر المظلومين. يبني هذا النّص تماسكاً لغويّاً يؤكّد أنّ المفقود لم يكن فرداً، بل نظاماً سياسيّاً متكاملاً من الأمان والعدالة.

الخاتمة

خلصت الدراسة إلى أن شعر شواعر العصر الأموي يمثل مجالاً مهماً للكشف عن حضور شعرية اليومي في الشعر العربي القديم، إذ استطاعت الشاعرات أن يوظفن تفاصيل الحياة اليومية والبيئة الاجتماعية في بناء صور شعرية نابضة بالحياة. وقد تبين أن الصورة البيانية، ولا سيما التشبيه والاستعارة، كانت من أبرز الأدوات الفنية التي اعتمدت عليها الشاعرات في التعبير عن تجاربهن الشعورية المختلفة.

كما أظهرت الدراسة أن الشاعرات لم يقتصرن على الوصف المباشر، بل لجأن إلى بناء صور شعرية تجمع بين الواقع والخيال، مما أسهم في إضفاء بعد جمالي ودلالي عميق على النصوص الشعرية. وقد انعكس في هذه الصور حضور القيم الاجتماعية والإنسانية مثل الشجاعة والكرم والوفاء والحزن، وهي قيم ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بواقع الحياة في المجتمع الأموي.

وعليه يمكن القول إن شعر الشواعر في العصر الأموي لا يمثل مجرد تعبير عاطفي فردي، بل يعد وثيقة أدبية تعكس ملامح الحياة الاجتماعية والثقافية في ذلك العصر، وتكشف عن قدرة المرأة الشاعرة على توظيف اللغة والخيال في بناء تجربة شعرية غنية بالصور الفنية والدلالات الجمالية.

المصادر والمراجع

١. ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد. (د.ت) .*المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر* (تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ٤ أجزاء). القاهرة، مصر: دار نهضة مصر.
٢. ابن فارس، أحمد بن فارس .(1972) .معجم *مقاييس اللغة* (تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط٢، ٦ أجزاء). القاهرة، مصر: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي.
٣. ابن منظور، محمد بن مكرم. (د.ت) .*لسان العرب* .بيروت، لبنان: دار صادر.
٤. أبو زيد، أحمد. (١٩٩١، مايو ١). الاستعارة عند المتكلمين .*مجلة مجمع اللغة العربية*، ٤.
٥. الأخيلية، ليلى. (د.ت) .*ديوان ليلى الأخيلية* (جمع وتحقيق خليل إبراهيم العطية وجليل العطية). بغداد، العراق: وزارة الثقافة والإرشاد.
٦. أرسطو. (د.ت) .*فن الشعر* (ترجمة: عبد الرحمن بدوي). القاهرة، مصر: مكتبة النهضة المصرية.
٧. الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين. (د.ت) .*الأغاني* (تحقيق سمير جابر، ط٢). بيروت، لبنان: دار الفكر.
٨. البكري، أبو عبيد عبد الله بن عبد العزيز .(1936) .*سمط اللآلي في شرح أمالي القالي* (تحقيق عبد العزيز الميمني، ٣ أجزاء). القاهرة، مصر: لجنة التأليف والترجمة والنشر.
٩. بوفلاقة، سعد .(2007) .*شعر النساء في صدر الإسلام والعصر الأموي* .لبنان: دار المنهل.
١٠. تمارة، حكمت مجيد، والرحيم، محمد حكمت .(2025) .*بلاغة الاستعارة في رسائل الموحدين* . الموصل، العراق.
١١. جبر، زينب صاحب، والخالدي، أمل حسين حسن. (٢٠٢٤). التشبيه في رسائل القاضي الفاضل (ت ٥٩٦هـ) .*مجلة آداب الكوفة*، ١.(61)
١٢. الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن .(1951) .*أسرار البلاغة* (تحقيق هـ. ريتر، ط٢). القاهرة، مصر: مطبعة وزارة الأوقاف.
١٣. الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن .(2004) .*دلائل الإعجاز* (تحقيق وتعليق: محمود محمد شاكر، ط٥). القاهرة، مصر: مكتبة الخانجي.
١٤. الجرجاني، علي عبد العزيز .(1975) .*الوساطة بين المتنبي وخصومه* (ط٣). القاهرة، مصر: دار الكتب العلمية.
١٥. خفافة، سناء صالح. (٢٠٢١). الصورة الفنية في شعر خليفة التليسي .*مجلة القرطاس*، ٣.
١٦. خليف، مي يوسف .(1991) .*الشعر النسائي في أدبنا القديم* .القاهرة، مصر: دار غريب.

١٧. الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى. (١٩٧٦). النكت في إعجاز القرآن. في *ثلاث رسائل في إعجاز القرآن* (تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط٣). القاهرة، مصر: دار المعارف.

١٨. الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله .(1957) .*البرهان في علوم القرآن* (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ٤ أجزاء). القاهرة، مصر: دار إحياء الكتب العربية.

١٩. الزواهرة، ظاهر محمد هزاع .(2008) .*اللون ودلالته في الشعر: الشعر الأردني نموذجًا* . عمّان، الأردن: دار الحامد.

٢٠. السبكي، بهاء الدين عبد الوهاب بن علي .(2003) .*عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح* (تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط١، جزآن). بيروت، لبنان: المكتبة العصرية.

٢١. السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر .(2000) .*مفتاح العلوم* (تحقيق عبد الحميد هنداوي، ط١). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

٢٢. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر .(1966) .*شرح شواهد المغني* (جزآن). القاهرة، مصر: لجنة التراث العربي.

٢٣. شلبي، أحمد .(1999) .*النقد الأدبي الحديث: أصوله واتجاهاته* .القاهرة، مصر: مكتبة النهضة المصرية.

٢٤. عباس، إحسان .(1974) .*شعر الخوارج* (ط٣). بيروت، لبنان: دار الثقافة.

٢٥. عبد اللطيف، نعيمة محمد .(1989) .*فن الرثاء عند المرأة في العصر الأموي* (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة بغداد، العراق.

٢٦. عبد المطلب، محمد .(1995) .*بنية القصيدة العربية المعاصرة* .القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٢٧. العظم، صادق جلال .(2014) .*في الحب والحب العذري* (ط٣). بيروت، لبنان: دار المدى.

٢٨. الفيل، توفيق .(1989) .*مسوغات القبول في صور المجاز* .القاهرة، مصر.

٢٩. القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن. (د.ت) .*الإيضاح في علوم البلاغة* (تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط٣، ٣ أجزاء). بيروت، لبنان: دار الجيل.

٣٠. كريم، دلال هاشم. (٢٠٠٥). تعبيرية اللون في شعر الحطيئة .*مجلة كلية التربية*، ١.(1)

٣١. المرزباني، محمد بن عمران .(1995) .*أشعار النساء* (تحقيق سامي مكي العاني وهلال ناجي، ط١). بيروت، لبنان: دار عالم الكتب.

٣٢. المرزوقي، أحمد بن محمد .(2003) .*شرح ديوان الحماسة* (تحقيق غريد الشيخ، ط١). بيروت، لبنان: دار الكتب العلمية.

٣٣. مصطفى، إبراهيم عبد الرحمن .(1988) .*الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري* .القاهرة، مصر: دار المعارف.

٣٤. المقالي، أبو علي إسماعيل بن القاسم .(1984) .*الأمالي* (تحقيق محمد عبد الجواد الأصمعي، جزآن). القاهرة، مصر: دار الكتب المصرية.

٣٥. يموت، بشير .(1934) .*شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام* (ط١). بيروت، لبنان: المكتبة الأهلية.

Referenc

Ibn al-Athīr, Ḍiyāʾ al-Dīn Naṣr Allāh ibn Muḥammad. (n.d.). *Al-mathal al-sāʾir fī adab al-kātib wa-al-shāʿir* [The exemplary model in the literature of the writer and the poet] (Edited by Aḥmad al-Ḥūfī & Badawī Ṭabbānah, 4 vols.). Cairo, Egypt: Dār Nahḍat Miṣr.

1. Ibn Fāris, Aḥmad ibn Fāris. (1972). *Muʿjam maqāyīs al-lughah* [Dictionary of language standards] (Edited by ʿAbd al-Salām Muḥammad Hārūn, 2nd ed., 6 vols.). Cairo, Egypt: Maktabat wa-Maṭbaʿat Muṣṭafā al-Bābī al-Ḥalabī.
2. Ibn Manẓūr, Muḥammad ibn Mukarram. (n.d.). *Lisān al-ʿArab* [The Arabic tongue]. Beirut, Lebanon: Dār Ṣādir.
3. Abū Zayd, Aḥmad. (1991, May 1). Metaphor among theologians. *Journal of the Arabic Language Academy*, 4.
4. Al-Akhīliyyah, Laylā. (n.d.). *Dīwān Laylā al-Akhīliyyah* [The collected poems of Layla al-Akhiliyyah] (Collected and edited by Khalīl Ibrāhīm al-ʿAṭiyyah & Jalīl al-ʿAṭiyyah). Baghdad, Iraq: Ministry of Culture and Information.
5. Aristotle. (n.d.). *Poetics* (Translated by ʿAbd al-Raḥmān Badawī). Cairo, Egypt: Maktabat al-Nahḍah al-Miṣriyyah.
6. Al-Aṣfahānī, Abū al-Faraj ʿAlī ibn al-Ḥusayn. (n.d.). *Al-aghānī* [The songs] (Edited by Samīr Jābir, 2nd ed.). Beirut, Lebanon: Dār al-Fikr.
7. Al-Bakrī, Abū ʿUbayd ʿAbd Allāh ibn ʿAbd al-ʿAzīz. (1936). *Samṭ al-laʾālī fī sharḥ amālī al-qālī* [Necklace of pearls: Commentary on al-Qālī's Amālī] (Edited by ʿAbd al-ʿAzīz al-Maymanī, 3 vols.). Cairo, Egypt: Committee of Authorship, Translation, and Publishing.
8. Būfalāqah, Saʿd. (2007). *Women's poetry in early Islam and the Umayyad period*. Lebanon: Dār al-Manhal.
9. Tamārah, Ḥikmat Majīd, & al-Raḥīm, Muḥammad Ḥikmat. (2025). *The rhetoric of metaphor in the epistles of the Muwahhidūn*. Mosul, Iraq.
10. Jabr, Zaynab Ṣāḥib, & al-Khālidī, Amal Ḥusayn Ḥasan. (2024). Simile in the epistles of al-Qāḍī al-Fāḍil (d. 596 AH). *Adab al-Kufa Journal*, 1(61).
11. Al-Jurjānī, ʿAbd al-Qāhir ibn ʿAbd al-Raḥmān. (1951). *Asrār al-balāghah* [Secrets of rhetoric] (Edited by H. Ritter, 2nd ed.). Cairo, Egypt: Ministry of Awqaf Press.
12. Al-Jurjānī, ʿAbd al-Qāhir ibn ʿAbd al-Raḥmān. (2004). *Dalāʾil al-iʿjāz* [Proofs of inimitability] (Edited and annotated by Maḥmūd Muḥammad Shākir, 5th ed.). Cairo, Egypt: Maktabat al-Khānjī.

13. Al-Jurjānī, ʿAlī ʿAbd al-ʿAzīz. (1975). *Al-wasāṭah bayna al-Mutanabbī wa-khuṣūmih* [Mediation between al-Mutanabbī and his opponents] (3rd ed.). Cairo, Egypt: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah.
14. Khafāfah, Sanāʾ Ṣāliḥ. (2021). Artistic imagery in the poetry of Khalīfah al-Tilīsī. *Al-Qirṭās Journal*, 3.
15. Khalīf, May Yūsuf. (1991). *Women's poetry in classical Arabic literature*. Cairo, Egypt: Dār Gharīb.
16. Al-Rummānī, Abū al-Ḥasan ʿAlī ibn ʿĪsā. (1976). Nuances in the inimitability of the Qur'an. In: *Three treatises on the inimitability of the Qur'an* (Edited by Muḥammad Khalaf Allāh & Muḥammad Zaghlūl Salām, 3rd ed.). Cairo, Egypt: Dār al-Maʿārif.
17. Al-Zarkashī, Badr al-Dīn Muḥammad ibn ʿAbd Allāh. (1957). *Al-burhān fī ʿulūm al-Qurʾān* [The proof in the sciences of the Qur'an] (Edited by Muḥammad Abū al-Faḍl Ibrāhīm, 4 vols.). Cairo, Egypt: Dār Iḥyāʾ al-Kutub al-ʿArabiyyah.
18. Al-Zawāhirah, Ẓāhir Muḥammad Hazzāʿ. (2008). *Color and its significance in poetry: Jordanian poetry as a model*. Amman, Jordan: Dār al-Ḥāmid.
19. Al-Subkī, Bahāʾ al-Dīn ʿAbd al-Wahhāb ibn ʿAlī. (2003). *ʿArūs al-afrāḥ fī sharḥ talkhīṣ al-miftāḥ* [The bride of joys: Commentary on Talkhīṣ al-Miftāḥ] (Edited by ʿAbd al-Ḥamīd Hindāwī, 1st ed., 2 vols.). Beirut, Lebanon: Al-Maktabah al-ʿAṣriyyah.
20. Al-Sakkākī, Abū Yaʿqūb Yūsuf ibn Abī Bakr. (2000). *Miftāḥ al-ʿulūm* [Key to the sciences] (Edited by ʿAbd al-Ḥamīd Hindāwī, 1st ed.). Beirut, Lebanon: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah.
21. Al-Suyūṭī, Jalāl al-Dīn ʿAbd al-Raḥmān ibn Abī Bakr. (1966). *Sharḥ shawāhid al-mughnī* [Commentary on the poetic evidences of al-Mughnī] (2 vols.). Cairo, Egypt: Committee of Arab Heritage.
22. Shalabī, Aḥmad. (1999). *Modern literary criticism: Its foundations and trends*. Cairo, Egypt: Maktabat al-Nahḍah al-Miṣriyyah.
23. ʿAbbās, Iḥsān. (1974). *Kharijite poetry* (3rd ed.). Beirut, Lebanon: Dār al-Thaqāfah.
24. ʿAbd al-Laṭīf, Naʿīmah Muḥammad. (1989). *The art of elegy in women's poetry during the Umayyad period* (Unpublished master's thesis). University of Baghdad, Iraq.
25. ʿAbd al-Muṭṭalib, Muḥammad. (1995). *The structure of the modern Arabic poem*. Cairo, Egypt: General Egyptian Book Organization.
26. Al-ʿAẓm, Ṣādiq Jalāl. (2014). *On love and chaste love* (3rd ed.). Beirut, Lebanon: Dār al-Madā.
27. Al-Fīl, Tawfīq. (1989). *Justifications of acceptance in figurative imagery*. Cairo, Egypt.
28. Al-Qazwīnī, Jalāl al-Dīn Muḥammad ibn ʿAbd al-Raḥmān. (n.d.). *Al-īḍāḥ fī ʿulūm al-balāghah* [Clarification in the sciences of

rhetoric] (Edited by Muḥammad ʿAbd al-Munʿim Khafājī, 3rd ed., 3 vols.). Beirut, Lebanon: Dār al-Jīl.

29. Karīm, Dalāl Hāshim. (2005). Expressiveness of color in the poetry of al-Ḥuṭayʾah. *Journal of the College of Education*, 1(1).
30. Al-Marzubānī, Muḥammad ibn ʿImrān. (1995). *Women's poetry* (Edited by Sāmī Makkī al-ʿĀnī & Hilāl Nājī, 1st ed.). Beirut, Lebanon: Dār ʿĀlam al-Kutub.
31. Al-Marzūqī, Aḥmad ibn Muḥammad. (2003). *Commentary on Dīwān al-Ḥamāsah* (Edited by Gharīd al-Shaykh, 1st ed.). Beirut, Lebanon: Dār al-Kutub al-ʿIlmiyyah.
32. Muṣṭafā, Ibrāhīm ʿAbd al-Raḥmān. (1988). *Imagery in Arabic poetry until the end of the second Hijri century*. Cairo, Egypt: Dār al-Maʿārif.
33. Al-Qālī, Abū ʿAlī Ismāʿīl ibn al-Qāsim. (1984). *Al-amālī* [Dictations] (Edited by Muḥammad ʿAbd al-Jawwād al-Aṣmaʿī, 2 vols.). Cairo, Egypt: Dār al-Kutub al-Miṣriyyah.
34. Yamūt, Bashīr. (1934). *Arab women poets in the pre-Islamic and Islamic eras* (1st ed.). Beirut, Lebanon: Al-Maktabah al-Ahliyyah.