الصورة الفنية في الحماسة البصرية ـ باب النسيب اختياراً

الباحث. كاظم جاسم حمد أ.د. نصيره احمد حمزه
جامعة بغداد/ كلية الآداب

Artistic Imagery in Al-Ḥamāsah al-Bāṣariyyah - A Study in al-Nasīb

Researcher. Kazim Jasim Mohammad
Prof. Dr. Naṣīrah Aḥmad Ḥamzah
University of Baghdad/ College of Arts
dr.entisar777@hotmail.com

Abstract

The image is considered one of the most important critical terms in the study and criticism of literature, and this is due to it being a basic pillar in the artistic work and the most important means for the poet to convey his experience. This research attempts to study the means of forming the image represented by the science of rhetoric (simile, metaphor and metonymy) in the nasib poetry from the book Al-Hamasa Al-Basriyyah by Abu Al-Faraj Ali bin Al-Hasan Al-Basri who died in the year (659 AH), as well as looking at the development of the image among poets throughout the ages; because this is a selection of poets from different literary eras.

Keywords: Relative, visual enthusiasm, image, simile, metaphor, metonymy.

الملخص:

تُعدّ الصورة من أهم المصطلحات النقدية في دراسة الأدب ونقده ويعود ذلك الى أنها ركيزة أساسية في العمل الفني وأهم وسائط الشاعر في نقل تجربته، ويحاول هذا البحث دراسة وسائل تشكل الصورة المتمثلة بعلم البيان (التشبيه والاستعارة والكناية) في شعر النسيب من كتاب الحماسة البصرية لأبي الفرج علي بن الحسن البصري المتوفى سنة (٦٥٩هـ) وكذلك النظر إلى تطور الصورة عند الشعراء عبر العصور؛ ذلك لأن هذا المختارات لشعراء مختلف العصور الأدبية.

الكلمات المفتاحية: النسيب، الحماسة البصرية، الصورة، التشبيه، الاستعارة، الكناية.

مدخل:

تمثلُ الصورةُ عنصراً أساسياً في عملية البناء الشعري، وتشغلُ مكانةً مهمةً في النقدِ القديمِ والحديث؛ لأنّها وسيلةُ الأديبِ للتعبيرِ عن تجربتِه الإبداعية.

يجمع الباحثون والنّقاد قديماً وحديثاً على الفارق بين الشعر عن سائر الفنون يكمن في عنصرين أساسيين هما الموسيقى والصورة بل ذهب معظمهم الى ان الشعر في جوهره تعبير بالصور [١]، فالصورة سمة بارزة في العمل الأدبي، وإحدى المكونات الأصلية للقصيدة، إذ لا يخلو عمل شعري من التصوير، ومن هنا تأتي أهمية الصورة التي أولاها النقاد قديماً وحديثاً عناية كبيرة، ولعلّ أول من لفت النظر إليها في التراث النقدي العربي هو

الجاحظ(٢٥٥هـ) عندما قال: "فأما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير"[٢]، على الرغم من أن الجاحظ لم يعرّج على الصورة كمصطلح نقديّ أو معياريّ، إلّا أن لفظة التصوير في السياق توضح بأنّ للشعر أسلوباً خاصاً في صياغة المعاني، وهذه الصياغة تُظهر الشكل الممتع والمؤثر لدى المتلقي.

وجاء بعد الجاحظ كثير من النقاد الذين ساروا على نهجه، كما هو واضح في مؤلفاتهم، إذ ذكر عبد القاهر الجرجاني مقولة الجاحظ في باب اللفظ والنظم[٣].

ولم يتحدد مفهوم الصورة في النقد القديم بأسس يمكن السير عليها لإبراز هذا العنصر الجمالي، حتى عند قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) فالشعر عنده صناعة، والشاعر صانع محترف، إذ يقول: "إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة"[٤] فالصورة في نظر قدامة بالنسبة للشاعر الذي عنده صانع للشعر، هي اختيارات الشاعر للمعاني المطروحة ووضعها بصورة جميلة في سياق تثير إعجاب المتلقي.

ومن هنا يمكن القول أن الصورة الشعرية في التراث النقدي والبلاغي لم تصل إلى ما وصلت إليه في النقد الحديث، إذ كانت إرهاصاتٍ أولى لهذا المصطلح، أو نظرة كليّة وصلت إلى جزئية من التعريف بهذا المصطلح.

أما في النقد الحديث وجد هذا المصطلح–الصورة– مُتنفَّساً في هذا الميدان، وكشف عن غباره الذي ظل طول تلك الفترة يعاني قصوراً على المستويين التنظيري والتطبيقي، فقد حظيت الصورة باهتمام كبير وشغلت مساحة واسعة في الدراسات النقدية الحديثة، وأبرز من وقف عند هذا المصطلح الدكتور علي البطل إذ يرى أن الصورة" تشكيل لغويّ، يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب مالا يمكن إغفاله من الصّور النّفسيّة والعَقليّة، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحياناً كثيرة في صور حسية"[٥]، فالصورة عند علي البطل نابعة من خيال الفنان، وأن الركن الأساس فيها يكون مستمداً من الحواس، فالشاعر في نشوة العمل الأدبي وغمرة التكوين الداخلي للصورة في نفسه يحس بتجرد تام، ويصير هو في ذاته خيالاً وفكراً وشعوراً وعاطفة مجرداً من الماديات.

إن الصورة هي الرابط بين الشاعر والمتلقي الذي يعبر من خلالها عن مشاعره وأحاسيسه، ويُقاس نجاحُها على مدى قدرتها على تأدية مهمتها في تحقيق التناسب بين حالة الفنان الداخلية وما يصوره تصويراً دقيقاً خالياً من التعقيد وفيه روح الأديب وقلبه[٦]، وهذا النجاح قد أبدعه الشاعر من خلال الصورة الشعرية التي أثارت المتلقي؛ لأنها تعمل على خلق صلة بين الواضح والخفي، فضلاً عن صلتها بالتعبير الحسي، ومن هنا نجد أن للخيال دوراً في خلق الصورة الشعرية ورسمها في إطار يزيد من جمالها، حتى عدّ الدكتور علي علي صبح – الخيال أحد منابع الصورة[٧]، فالخيال له القوة على خلق وتكوين الصورة الشعرية التي تخترق حاجزاً كبيراً بين الشاعر والمتلقي،

إذ يشعر بأنه هو الفاعل الأول في رسم هذه الصورة، أما دراسة سيسيل دي لويس بعنوان "الصورة الشعرية فقد كانت خلاصة للجهود المبذولة في تقديم المصطلح إذ عرفها في أبسط معانيها وهي "رسم قوام الكلمات"[٨]، وهي إلى حدٍ ما (مجازية) وهي (حسية) فالصورة الشعرية "رسم قوام الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[٩].

لقد تلقف النقد الحديث هذه الدراسات وكانت من أهم مصادره في دراسة الصورة الشعرية[١٠]، ونقادنا الذين درسوا الصورة يقرون بالضبابية ومدى ذلك إلى تعدد المرجعيات الفكرية والفنية ونتيجة التماس مع النقد العربي[١١].

ومن هنا يمكن القول أن الصورة هي أكثر من تصوير الأشياء، بل هي عملية نقل الأفكار بعاطفة الشاعر التي يصحبها الخيال في تكوين الصورة الشعرية لنقل هذه التجربة إلى المتلقي بصورة كلية متناسقة، وشعراء النسيب بهذه السمة– فن التصوير – أظهروا براعتهم في نقل الصورة إلى المتلقي، إذ جاءت التشبيهات والاستعارات والكنايات بصور متعددة، أما رمزية، أو مفردة، أو مركبة، وكانت مستمدة من الطبيعة، ويرى عبد القادر القط أن الشاعر العذري قليل الاحتمال بالتشبيهات والمجازات التي كثيرٍ ما يستعين بها الشاعر في تركيب الصورة الشعرية[١٢]، وقد سبق إلى هذه الملاحظة الدكتور شكري فيصل في دراسته تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ومن أبرز أشكال الصورة الشعرية ما يأتي:

الصورة التشبيهية:

من الفنون البيانية التي تنهض بحيوية الصورة الشعرية، وهو الوسيلة الفنية الأساسية التي اعتمدها الخيال الشعري، وحظي التشبيه باهتمام بالغ من قبل النقاد والشعراء بوصفه أداة فنية تظهر عمل شاعرية الشاعر وربطه للأشياء، بحسب ما يرى بعض نقادنا المعاصرين، وقد ثمّن البلاغيون والنقاد العرب القدامى التشبيه تثميناً كبيراً، إذ "جعلوه أبين دليل على الشاعرية، ومقياساً تعرف به البلاغة "[١٣]، فهو أداة رئيسة في بناء الصورة الشعرية، والدليل على الشعرية يكمن في قدرة الشاعر على خلق تشبيهات مبتكرة وغير مألوفة، تحمل شحنة عاطفية وتؤثر في المتلقي.

ومن هنا يرى الدكتور نصرت عبد الرحمن أن التشبيه "عمدة الصورة الفنية؛ لأنه فكر يقوم أساساً على التشابه"[١٤] وتعددت تعريفات التشبيه في الفكر البلاغي والنقدي قديما وحديثا، ويرجع هذا الاختلاف إلى اختلاف المرجعيات الفكرية والثقافية، إلا إننا نجدهم يتفقون على أن التشبيه يقع بين طرفين يشتركان في معانٍ وصفات أو مجموعة من الصفات[١٥].

وتنبّه الشيخ الجرجاني إلى نقطة مهمة في التشبيه يمكننا أن نلمسها كثيراً في الشعر وهي أن الشبه "الذي يحصل بضرب من التأويل"[١٦]، يُفْهَم من قول الجرجاني أن الصنعة التي تشترك في التشبيه لا تفهم إلا بالتأويل لم تكن بيّنة واضحة.

ونجد في باب النسيب صوراً كثيرة رسمها شعر شعراء الغزل تصويراً لعواطفهم، واظهار دلالات الحب والشوق، إذ لجأ الشاعر في بناء كثير من الصور الشعرية إلى الممازجة بين التشبيه والوصف المباشر الذي يخضع إلى التصريح، لِما يقوم عليه التشبيه من ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي التشبيه(١٧).

والبلاغيون القدامى يرون أن التشبيه أعلى قدراً من الاستعارة؛ لأنها تنقلت من عقد عمود الشعر، كما أنها ترتكز على الخيال، وعناصر الاستعارة في الواقع الخارجي تبقى متمايزة ولا تندمج بكيانها(١٨)، والتشبيه بأركانه الأربعة التي توسمت بها الصورة في هذا الباب وهي "المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه"(١٩)، مع خلو بعض التشبيهات من أحد أركانها أحياناً، بحسب ما يقتضيه رسم الصورة، إلا أن حضورها كان متميزاً في أشعارهم؛ لأن شعر الغزل يمثل هاجساً في ذهن الشعراء الأوائل، وظل هذا الهاجس يصاحب الشعراء على مرّ العصور، إذ كانت المرأة/ الحبيبة مصدراً معبراً لأحاسيسهم، وملهماً لإبداعهم، سواء كانت بصورتها الحقيقية أم المجازية.

ومن التشبيهات التي جاءت في باب النسيب قول الشاعر علقمة بن عبدة(٢٠): (من البسيط)

يَحمِلنَ أُترُجَّةً نَضخُ العَبيرِ بِها كَأَنَّ تَطْيابَها في الأَنفِ مَشمومُ

كأنّ فَأرَةَ مِسْكٍ في مَفارِقِها للباسط المتعاطي وهو مَزْكُومُ

تظهر الصورة الحسّية في النص من خلال التشبيه الذي جاء به الشاعر ليرسم به صورة شمّية، إذ شبّه رائحتها بالروائح الزكية، وقد شبّه المرأة بالأُترجة لاشتراكها في صفات كثيرة كـ(الصفرة والامتلاء وطيب الرائحة والمذاق) والصفتان الاخيرتان أقرب للصورة التشبيهية، أما البيت الثاني فقد شبّه (فأرة المسك) بـ (مفارق شعر رأسها) ولكي يثبت للمتلقي قوة الرائحة الزكية حتى للمزكوم بسبب قوة الرائحة وطيبها.

يقول قيس بن الخطيم(٢١): (من الطويل)

تَبَدّتْ لَنا كالشّمْسِ تَحْتَ غَمامَةٍ بَدا حاجِبٌ مِنْها وضنّتْ بحاجِبِ

أبدع الشاعر في التصوير التمثيلي للمرأة وهي تغطي جانباً من وجهها، وتُظهر الجانب الآخر فتجذب الأنظار، وجاء بصورة أُخرى يشبهها بها وهي صورة الشمس التي تحتجب خلف سحابة فتبدو مشرقه ولكن غير مكتملة، وكذلك فإنّ محبوبته لا تظهر كلها وإنما جزء من جمالها، وعدّه أبو هلال العسكري بأنه أحسن ما قيل في الوجه من الشعر القديم(٢٢).

ونجد الشعراء يشبهون ريق المحبوبة بالعسل والخمر ومنه قول الشاعر(٢٣): (من البسيط)

كَأَنَّ رِيقَتَها مِسْكٌ على ضَرَبٍ شِيبَتْ بأَصْهَبَ مِن بَيْعِ الشّآمِينا

وقد شبه أمرئ القيس رائحة فمها برائحة الخمر والخزامي ورائحة القطر الذي يتبخر به، وقد أبرز هذا التشبيه شيئا بأربع أشياء محاولة إبراز الصورة الجمالية التي يريد إيصالها للمتلقي، ومن خلال هذه التشبيهات يخلق الشاعر جواً طبيعياً، إذ جمع بين قطرات المطر ورائحة الخزامى وصوت الطائر المطرد، مما خلق لوحه

شعرية متكاملة، ومن جانب آخر يعلق الدكتور عبد العزيز عتيق على قول أمرئ القيس إذ يقول:" إذا كانت رائحة ثغرها عند نهوضها مبكرة من النوم فكيف تظن رائحة ثغرها في هوادي الليل"[٢٤]،لأن العاشق لا يرى معشوقته ببصره بل بالبصيرة، فهو لا يرى منها سوى الأشياء الجميلة.

وغلب على صور الشعراء في العصر الإسلامي والأموي طابع البداوة والصحراء، وجاء الأغلب منها على سياق الموروث الشعري القديم؛ لأن الشاعر يستمد صوره من الواقع، ولكنه يخلق علاقات جديدة بين الأشياء، ويغير في عناصرها، ويشكلها أشكالاً جديدة يبعث فيها من خياله روحاً يعيد بها الحياة؛ لتنبض للمتلقي ثانية، ومن هنا فإن صور الشاعر هي صور نفسه وما انعكس عليه من روح الوجود[٢٥].

إن هذه التشبيهات قد اعتاد عليها أغلب الشعراء حتى أصبحت مألوفة، أما التشبيه عند شعراء الغزل العذري فقد جاء بنسبة لابأس بها مقارنة باستخدام الواردة في باب النسيب، إذ جاء التشبيه واسع النطاق لما امتاز به من روعة وجمال وموقع حسن في البلاغة، ولا تخفى مكانته في زيادة المعنى رفعةً ووضوحاً، كما كساه رونقاً وجمالاً، وبذلك فقد أدرك الشعراء العذريون أهميته في القصيدة الغزلية، وإيصالها للمتلقي، فاعتمدوه في صورهم الشعرية[٢٦].

وثمّة تشبيهات جاءت بصورة مركبة، إذ يشترك المشبه والمشبه به بمجموعة أشياء، وبذلك فالصورة انطباع لشيء ما في زمن ما تؤكد فيه الثقافة والعوامل النفسية يقول الشاعر[٢٧]:(من الوافر)

كَأنَّ القَلْبَ لَيْلَةَ قِيلَ يُغْدى ... بِلَيْلَى العامِرِيّةِ أوْ يُراحُ
قَطاةٌ عَزَّها شَرَكٌ فباتَتْ ... تُجاذِبُهُ وقَدْ عَلِقَ الجَناحُ
لَها فَرْخانِ قد تُرِكا بِوَكْرٍ ... فَعُشُّهُما تُصَفِّقُهُ الرِّياحُ
إذا سَمِعا هُبُوبَ الرِّيحِ نَصّا ... وقَدْ أوْدَى بِها القَدَرُ المُتاحُ
فَلا في اللَيلِ نالَتْ ما تَمَنَّتْ ... ولا في الصُّبْحِ كانَ لَها بَراحُ

يطالعنا هذا النص على التشبيه الذي يفتتحه الشاعر بأداة التشبيه (كأن) إذ يشبه القلب بطائر (القطاة) التي جاءت في البيت الثاني، فالمشبه وأداة التشبيه في البيت الأول، والمشبه به في البيت الثاني، والذي اصطلح أغلب الدارسين على هكذا تشبيهات بالنسبة للمركب او الدائري، وهذا التشبيه الذي عمد إليه الشاعر بخياله الواسع جعل من النص مؤثراً لدى المتلقي، كما إن اسلوب الشاعر في تخيره للألفاظ أبان المعاناة التي ألمت بالشاعر من كل صوب، وفت سماع رحيل الحبيبة، فالشاعر أراده نقل عمق ألمه وحسرته، وكذلك يصف حال الطرف الثاني (ليلى) وعجزها عن عدم العودة، فقد اعتمد الشاعر على قوة التصوير الفني؛ ليحرك نفس المتلقي، واستخدم الشاعر صيغة خاصة بالأفعال بدت بارزة في النص وهي صيغة المبني للمجهول في الأفعال (قيل– يُغْدى – يُراحُ–عَلِقَ– تُرِكا– تُصفقهُ– سمعا)؛ ليعبر عن وجهة نفسه من ناحية ويعتذر بها عن ليلاه من ناحية أخرى[٢٨].

إن جمال الصورة الشعرية ناتجة من قوة خيال الشاعر التي عبّر بها عن الحالة النفسية التي يعيشها، وبذلك فالصورة الفنية هي "تشكيل لغوي يكونه خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها"[٢٩]، فبواسطة الصورة يصل الشاعر ما بين الفكرة والعاطفة والمحسوسات، بهدف التعبير عن أفكاره وتجسيد مشاعره وانفعالاته ونقل تجربته إلى المتلقي.

والصورة في العصر العباسيّ لم ينقلها الشعراء نقلاً مباشراً، وإنما صقلوها بخيالهم الشعري دون مغالاة، وبذلك أضفت صورهم الفنية على معانيهم جمالاً وروعة، وذكر البصري ثلة من الشعراء الذين عاشوا بداية العصر العباسيّ، وكانت لشعراء البديع صوراً ذات خيال صاخب ومنه قول مسلم بن الوليد[٣٠]: (من الطويل)

مَرِيضَةُ أثْناءِ التَّهادِي كأنما تَخافُ على أحْشائِها أَنْ تَقَطَّعا
تَسِيبُ انْسِياب الأيمِ أخْصَرَهُ النّدَى فَرَفّعَ مِن أعطافِهِ ما تَرَفّعا
تَأَمّلْتُها مُغْتَرّةً فكأنما رَأيْتُ بِها مِن سُنّةِ البَدْرِ مَطْلَعا
إذا ما مَلأتُ العَيْنَ مِنْها مَلأتُها مِن الدّمْعِ حتَّى تَنْزِفَ الدّمْعَ أَجْمَعَا

وصف الشاعر مشيتها وشبهها بمشية المريضة، وهذه المشية المتمايلة يعللها الشاعر بالشطر الثاني بأنها ثقيلة الأرداف، ودقيقة الخصر، فكأنها مريضة تخاف أن تنقطع أحشائها من ثقل أردافها ودقة خصرها، وتبقى حركية الصورة حتى يشبه وجهاً بطلوع البدر فيكون مطلعها ذا هيبة، مما يدل على جمالها وحسن وجهها، ومن التشبيهات التي تتسم بصيغة المبالغة قول بشار بن برد[٣١]: (من الوافر)

جَفَتْ عَيْنِي عن التَغْمِيضِ حتَّى كأنّ جُفُونَها عَنْها قِصارُ
كأنّ جُفُونَها كُحِلَتْ بِشَوْكٍ فلَيْسَ لِوَسْنَةٍ فِيها قَرارُ

وصف الشاعر حاله في السهر الشديد وكأن جفونه قصيرة لا تصل حدَّ الإطباق، أي أنّها لا أستطيع أن تُغلق العين، واسترسل الشاعر في وجه الشبه حتى بالغ في أمرها عندما قال (كأن جفونها كحلت بشوك) إيحاءً منه بحجم الألم الذي يولّده غلق جفونهِ لامتلائِها بالشوكِ ممّا يعزز شدة السهر والمعاناة من عدم النوم لتكثيف صورة الألم.

ويحقق التشبيه عنصر التشويق والتأثير، مما جعل كثيرا من الشعراء استعمال هذه الأداة وسيلةً للوصول إلى المتلقي من جهة، وتفريغ شحنات الشوق والألم من جهة أخرى، ونجد التشبيه في شعر النسيب وفي اختيارات البصري تحديداً أمرين. الأول خروج التشبيه إلى جمالية الصورة أو توضيحها، كما جاء مفهومها في الفكر البلاغي، والآخر نقل الاحساس بالأشياء، وتحديدا عنصر الطبيعة التي كانت تملأ أرجاء العمل الفني، وهكذا نرى تشبيهات أشعار النسيب قد عبّرت عن معانيهم وتجاربهم بتشبيهات فنية أسهمت في إثراء الصورة الشعرية.

الصورة الاستعارة:

تُعد الاستعارة من أهم عناصر تشكيل الصورة الشعرية؛ لأنها أقدر على الايحاء والتخييل، وأكثر من التشبيه بلاغة، إذ يلجأ فيها المتكلم إلى استعمال لغوي جديد يتمكن من خلاله الجمع بين المتناقضات(٣٢)، ويعدّ الجاحظ (٢٥٥هـ)أول من عرف الاستعارة بقوله "الاستعارة تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه"(٣٣)، وجاء بعده ابن المعتز وجعلها الفن الأول من فنون البديع، حتى جاء الجرجاني وعرفها بقوله " أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه"(٣٤)، ومن أهم تعريفات الاستعارة ما جاء عند السكاكي إذ يقول هي" أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك باثباتك للمشبه ما يخص المشبه به"(٣٥).

وعليه تكون دلائل الاستعارة بذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به(٣٦)، فنستطيع بوساطة الصورة الاستعارية نقل الدلالة الخاصة لكلمة ما إلى دلالة أخرى لا تناسبها بفضل تشبيه موجود في الذهن(٣٧) كما أنها " تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدَفة الواحدة عدّةً من الدُّرر وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر "(٣٨).

كما إن البلاغيين فضلوها على التشبيه؛ لأنها في نظرهم تمثل مرحلة النضوج الفكري والدقة الفنية وقوة التصوير وبُعد الخيال(٣٩).

ومردّ ذلك إلى كون التشبيه يوقع الائتلاف بين الطرفين ولا يوقع الاتحاد، بينما تلغي الاستعارة الحدود بينهما(٤٠)، كما أنها وسيلة قوية من وسائل اختراع الصور وابتداعها من جزئيات متنافرة(٤١).

ومن خلال استقرائنا للاستعارة يمكننا القول بأنها تجسد رؤية الشاعر برؤى جديدة يقوم بابتكارها لتشكل لديه انزياحاً، وتحمل قدراً من الرمزية في الوقت نفسه، وعن طريق الاستعارة يلجأ الشاعر لإعادة تشكيل رؤياه تشكيلاً جديداً في ضوء التعالق التقني الذي يسير به نحو طريق الجدة والمغايرة، لِما يجد في ذلك من سعة في التعبير ورحابة في المعاني(٤٢).

والاستعارة في شعر النسيب من أظهر الأساليب البلاغية في عملية بناء الصورة الشعرية التي تمنح النص عمقاً دلالياً وجمالاً فنياً، إذ يستخدمها الشاعر لإيصال العاطفة بشكل غير مباشر، مما يكسب التجربة الشعرية بعداً رمزياً رفيعاً.

يقول أبو الشيص الخزاعي(٤٣): (من الكامل)

وَقَفَ الهَوَى بِى حيثُ أنْتِ، فَلَيْسَ لى مُتَأخَّرٌ عَنْهُ ولا مُتَقَدَّمُ
أجِدُ المَلامَةَ في هَواكِ لَذِيذَةً حُبّاً لِذِكْرِكِ فلْيَلُمني اللُّوَّمُ

فقد استعار الشاعر الوقوف للهوى، وشبهه بقوة خارقه أقوى منه أوقفته في موضع محدد عند المحبوبة، فقد أُسنِد الفعل إلى غير العاقل محاولة من الشاعر لإبراز قوة الحب وغلبته عليه، ونلاحظ التضاد متقدم ومتأخر يبرز الحالة الشعورية للشاعر، فهو غير قادر على الرجوع ولا التقدم، أما في البيت الثاني فقد عمّق من الحالة الشعورية للشاعر باستعارة اللذة للملامة، والمعلوم أن اللذة توصف بالأشياء المرغوبة والمحببة، لا بما يُذم، وهذا يعكس مفارقة شعورية في تحول المعاناة إلى متعة من أجل المحبوب، وكذلك قول الشاعر مطيع بن إياس[٤٤]: (من الرمل)

ولَعَمْرِي لو ذُقْتُما أَلَمَ الفُرْ قَةِ أبْكاكُما الذي أبْكانِي
كم رَمَتْنِي صُرُوفُ هذِي اللّيالِي بفِراقِ الأحْبابِ والخُلاّنِ

يظهر استعمال الشاعر للاستعارة المكنية في قوله(ذقتما ألم الفرقة) فالألم أمر معنوي أسنده إلى فعل مادي وهو الذوق، فقد شبه الشاعر ألم الفراق بطعام أو شراب يُذاق، ولم يصرح بالمشبّه به بل حذفه، وذكر لازمة منه وهو الذوق، إذ جعل الشاعر الألم أمراً محسوساً قريباً من الانسان، مما يكشف من شدته وقوة الفعل، أما في البيت الثاني فقد لجأ الشاعر إلى التصوير نفسه؛ ليعمق أثر العذاب الذي لحق بالشاعر، فالاستعارة جاءت لتحقيق غاية الشاعر، إذ استعار لليالي فعل الرماية وشبهها برامٍ يوجه السهام نحو الشاعر، ثم حذف المشبه به (الرامي) وأبقى فعل (الرمي) دالاً عليه، وهذه الاستعارة أضفت على الليالي صفة جعلتها قادرة على القصد والإيذاء، أو يمكن تصورها بعدد للإنسان. وكذلك قول الشاعر قيس بن الملوح[٤٥]: (من الطويل)

متى تُذْكَرِي للقَلْبِ يَنْهَضْ بِرَوْعَةٍ جَناحُ الهَوَى حتَّى يَكادُ يَطِيرُ

عبّر الشاعر عن تجربته باستعارتين مكنيتين، فالأولى (ينهض بروعة) إذ شبه الشاعر (القلب) بكائن حي ينهض عند الذكر، وزاد في الصورة بأن جعل(الهوى) جناحاً مما يعطي للمتلقي أن الحب قوة محركة للقلب، أما جمله (حتى يكاد يطير) فلا ينهض فقط بل كاد يطير من شدة الحب. فقد استطاع الشاعر في تجسيد القلب من خلال النهوض والطيران.

ويمكننا ملاحظة شيء بارز في شعر النسيب وهو التشخيص الذي يضيف فيه الشاعر صفات إنسانية على الجماد، يقول عمر بن أبي ربيعة[٤٦]: (من الطويل)

أشارَتْ بطَرْفِ العَيْنِ خِيفَةَ أهْلِها إشارَةَ مَذْعُورٍ ولَمْ تَتَكَلَّمِ
فأيْقَنْتُ أنَّ الطَّرْفَ قد قال: مَرْحَبًا وأَهْلاً وسَهْلاً بالحَبِيبِ المُتَيَّمِ

فقد أسند الشاعر الكلام إلى الطرف (العين) مع إن العين لا تتكلم، وحذف المشبه به (الانسان) وأبقى لازمة منه وهو الكلام، فقد شبة الشاعر العين بإنسان قادر على الكلام، ثم حذف الانسان وصح بالكلام على سبيل الاستعارة المكنية، وزادت النص رقه وشاعرية؛ لأنها صورت التواصل بين العشاق.

إن في الاستعارة عند شعراء النسيب صورة حيّة يوصلها الشاعر من خلالها للمتلقي، فهي التي تحول المشاعر الهائلة إلى مشاهد ناطقة وحية، فهي تجربة شعورية تصور معاناة الشاعر بأسلوب فني، وكذلك كشف الأبعاد النفسية والظروف الداخلية والخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الشعرية وبها يحقق النص جماليته.

الصورة الكنائية:

تعد الصورة الكنائية من طرق البيان البلاغي عند العرب، وهي ضرب لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن هذا اللفظ يُدلي على معنى وإن لهذا المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، وهنا تكمن القيمة البلاغية للكناية، وهي عند الجرجاني معنى المعنى، وأشار إليها بقوله" هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ إليه ويجعله دليلاً عليه"(٤٧)، نستشف من قول الجرجاني أن الكناية تحمل معنيين الأول: هو المعنى الظاهر، والآخر هو المعنى الباطن أو الخفي، وهو الذي يدعو المتلقي إلى إعمال الفكر فيه لكي يصل إلى المعنى المراد.

يتخذ الشاعر الكناية لإشغال العقل بالبحث عن المعنى البعيد، بما ترسمه من صورة تتجاوز المعنى الأصلي، إلى لفظ آخر يحمل الدلالة نفسها، ولعل أهم ما تحققه هذه الصورة أنها تعطي ظلالاً ومبالغة لدلالات الأشياء أبلغ من الإفصاح؛ لاعتمادها على الإيحاء التخييل في القول(٤٨).

إن التصوير بالكناية لا يقف عند الدلالة المباشرة للألفاظ، بل يتجاوزها إلى التأويل والإيحاء، وهو ما عمل به الجرجاني في مسألة معنى المعنى، وابن رشيق القيرواني الذي قسمها على أنواع مختلفة تندرج تحت باب الإشارة(٤٩)، لذا فان ميزة هذه الصورة في طريقة تأدية المعنى، وتتعلق القدرة التعبيرية للصورة الكنائية بالمبدع وقدرته على الإبداع بهذا الأسلوب من خلال طرح المعنى بصورة حسيّة لها القدرة على التعبير عن أحاسيسه وانفعالاته بصورة أوسع ودلالة أكثر(٥٠).

أجمع العلماء على أن المجاز أبلغ من الحقيقة، وأن الكناية أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح كما يقول عبد القاهر الجرجاني والخطيب القزويني(٥١)، فالكناية أبلغ في التأثير من الكلام، فمن خلالها يشعر المتلقي بالشوق إلى اكتشاف المعنى المتوازي خلفها، وقد أحاط الشعراء بالفكرة وصوروها تصويراً رائعاً، فكان لها أثر عميق في النفس، وقد وردت الكنايات بنسبة كبيرة في باب النسيب، ومنها على سبيل المثال قول الشاعر قيس بن الخطيم(٥٢): (من المنسرح)

حَوْراءُ، جَيْداءُ، يُسْتَضاءُ بِها، كأنَّها خُوطُ بانةٍ قَصِفُ

فالكناية في قوله (حوراء جيداء) يقصد به المرأة واسعه العين، والحور شدة سواد العين مع شده بياضها، وزادت بلاغية الصورة الكنائية التشبيه في الشطر الثاني عندما شبهها بعود شجرة البان الذي يتصف بالطول، وهذا النبات يشبه به المرأة الطويلة الناعمة المعتدلة الجسم"(٥٣).

ومن الجانب النفسي والخلقي كان العذريون أحفل بتصوير أخلاقها؛ لأن هذه الفئة من الشعراء كانوا عاكفين على لذاتهم، فالمرأة عند الشاعر العذري موضوع مثالي مجرد يبرز الشاعر خلاله الصفات الروحية والعاطفية بدلاً من الجسدية؛ يقول جميل بثينة[٥٤]: (من الطويل)

فيا حُسْنَها إذْ يَغْسِلُ الدّمْعُ كُحْلَها وإذْ هي تُذْرِي الدّمْعَ مِنْها الأنامِلُ

عبّر الشاعر عن موقف الحبيبة في لحظة بكائها بـ(يغسل الدمع كحلها) كناية عن شدة الحزن والبكاء فالكحل زال من كثرة الدمع، ومنه قول الشاعر[٥٥]: (من الطويل)

كَواسٍ عَوارٍ صامِتاتٌ نَواطِقٌ بعَفِّ الكَلامِ باذِلاتٌ بَواخِلُ

أفصح الشاعر عن رغبته بالمرأة التي تتميز بالحسن والعفة، فهن جميلات المظهر يكشفن بعضا من وجوههن، إذ جاءت كواس عوار كناية عن العفة، وجاء الشاعر بوجوه بلاغية دعماً للصورة الكنائية وإظهار قيمتها المعنوية، إذ أقام التضاد بين (صامتات نواطق، باذلات بواخل) وهذا الجمع بين الصفتين المتضادتين لإفصاح الكناية، فهن لا يثرثرن ولكن يتكلمن فيكون كلامهن عفيفاً حكيما، أما تضاد باخلات بواذل وهذا يقصد بأنهن كريمات في العفة بخيلات، أي لا يمنحها إلا لمن يستحقها، ويرى الدكتور محمد الشمسي "أن المحرك الأول لمشاعر العذريين هو الجمال الأنثوي وإلا فإن الحب يفقد قيمته الانسانية "[٥٦].

ويكني الشاعر عن صفة رغبة منه فيعبر عنها في قول جِران العود[٥٧]: (من الطويل)

ولَنْ يَسْتَهِيمَ الخُرّدَ البِيضَ كالدُّمَى هِدانٌ ولا هِلْباجَةُ اللّيْلِ مُقْرِفُ

فقد كنّى عن جمالها بـ(الخرد) وهي المرأة الجميلة الفاتنة التي لم يمسسها شخص، فالشاعر هنا يتحدث عن أجمل النساء وأكثرهن دلالاً، ويقول أنهنّ لا يعجبن بنماذج رجالية كالهدان وهلباجة والمقرف، وقد صور بالكناية صورةً ليرسم نماذج دون ابتذال، فقد استعان بالكناية وهي أبلغ تأثير بالمتلقي، وثُمة مفارقة في الايدلوجية العذرية بين المفهوم والمكتوب، إذ نجد في شعر النسيب شعراً يحث على المعصية والإثم والفاحشة في قول الشاعر[٥٨]: (من الطويل)

تَعالَى نَبعْ دِيناً بدُنْيا نُصِيبُها ونَسْتَغْفِرُ الرَّحْمنَ، فالبَيْعُ واجِبُ
مِن الدَّهْرِ يوماً، ثمُ نُخْلِصُ تَوْبَةً نَصُوحًا، فيَعْفُو رَبُّنا أو يُعاقِبُ
فقَدْ وَعَدَ اللهُ التَّجاوُزَ عَبْدَهُ إذا العَبْدُ لاقَى رَبَّهُ وهْوَ تائِبُ

إن جملة (نبع ديناً) كناية عن الفسق والإثم التي أراد بها الشاعر من محبوبته يوماً واحداً من هذا الدهر، وقد استخدم الشاعر أسالبياً كالإقناع والوعيد للمخاطب من أجل هذه المسألة.

والكنايات في باب النسيب أو في غيرها من أغراض الشعر تتطلب قدرة عالية من الخيال والمعجم اللغوي؛ لكي يحقق الشاعر غايته وهي هدف الوصول إلى المتلقي.

الخاتمة:

فالصورة هي أداة يستخدمها الشاعر لنقل الأحاسيس والمشاعر إلى المتلقي، وهي عملية تأثر وتأثير، وقد جاءت الصورة في شعر النسيب بأشكالها البيانية (التشبيه والاستعارة والكناية) فالتشبيه كان اسلوباً للإيضاح والفهم لجأ فيه الشاعر العذري إلى بيان معاناته النفسية، أما الاستعارة فقد جاءت بين التشخيصية والتجسيمية، وفي كليهما أظهر الشاعر العذري تفاوتاً فيها، أما الصورة بشكل عام فقد نجد تطوراً ملحوظاً عند الشعراء على مرّ العصور.

كانت أغلب الصور الشعرية القديمة مستمدة من الحياة اليومية، والتشبيهات القريبة لا يعني أنها مبتذلة؛ لأن العرب كانوا يحبون الوضوح والبساطة، وهذا ما جعل قرب التشبيه وحسن مأخذه[٥٩] من أسس عمود الشعر قديماً، إذ شبه الشاعر وجه المحبوبة بالشمس في الصفاء والنقاء، وزادت جمالية الصورة في تجسيد الاستعارة، إذ جعلها الشاعر كأنها كائن ترتدي رداءً ثم تخلعه على وجه المحبوبة، ونجد هذه الصور امتداداً عند كثير من الشعراء، فالشمس كانت مصدر تصوير رائع وطبيعية بالنسبة للشاعر.

الهوامش:

١() ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ٧.
٢() الحيوان: ١٣٢.
٣() ينظر: دلائل الإعجاز:١٩٨.
٤() نقد الشعر: ١٩.
٥() الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في اصولها وتطورها: ٣٠، وانظر كذلك: الصورة الفنية لعدّة الحرب في القصيدة العربية قبل الاسلام: ٣١، البناء الفني للصورة الادبية في الشعر: ١٢.
٦() أصول النقد الادبي: ٢٤٩.
٧() البناء الفني للصورة الأدبية: ٢٥.
٨() الصورة الشعرية: ٢١.
٩() م.ن: ٢٣.
١٠() أنظر: مستقبل الشعر وقضايا نقدية: ١١٤-١١٧.
١١() للمزيد من الدراسات التنظيرية والتطبيقية انظر: حفريات في مخيلة الذئب الصورة في شعر سيف الرحبي: ٢٨-٤٠.
١٢() ينظر: الشعر الإسلامي والاموي: ١٤٣.
١٣() الصورة الادبية: ٤٦.
١٤() الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث: ١٧٩.
١٥() ينظر: نقد الشعر:١٢٤، كتاب الصناعتين:٢٣٩، مفتاح العلوم:٤٣٩.

١٦() اسرار البلاغة: ٧١.
١٧() ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي:٢١٣.
١٨() ينظر: التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية: ٥٠-٥١.
١٩() جواهر البلاغة: ٢٤٩.
٢٠() الحماسة البصرية: ١١٦٧/٣، شرح ديوان علقمة الفحل:٥٩، الاترجة فاكهة طيبة الرائحة، العبير أخلاط الطيب تجمع بالزعفران
٢١() الحماسة البصرية: ٩٧٠/٣.
٢٢() ينظر: ديوان المعاني: ٤٦٠/١.
٢٣() الحماسة البصرية: ١٢٧٩/٣.
٢٤() علم البديع: ١٠٣.
٢٥() في النقد الادبي: ١٧١/١٧٠.
٢٦() الصورة الفنية في الغزل العذري: ١٦٧.
٢٧() الحماسة البصرية: ١٠٣٩/٣.
٢٨() بين اللغة والكلام في علم الاسلوبية: ٩٦-٩٧.
٢٩() الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني للهجري:٣٠.
٣٠() الحماسة البصرية: ١٢٦٢/٣.
٣١() م. ن: ١٠٤١/٣، أنظر ديوان بشار بن برد:٢٤٨/٣.
٣٢() تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: ١٢٧.
٣٣() البيان والتبيين:١٥٣/١.
٣٤() دلائل الاعجاز: ١٠٦/١٠٥.
٣٥() مفتاح العلوم: ٤٧٧.
٣٦() ينظر: مفتاح العلوم، ٥٩٩، الجامع الكبير: ٨٢.
٣٧() ينظر: مفهوم الأدبية في التراث النقدي:١١٠.
٣٨() اسرار البلاغة: ٣٠.
٣٩() ينظر: أدب العرب في عصر الجاهلية: ٧٩.
٤٠() ينظر: خصائص الاسلوب في الشوقيات: ١٦٢.
٤١() ينظر: البناء الفني للصورة الادبية في الشعر: ١٦٧.
٤٢() ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب:٢٠٣.
٤٣() الحماسة البصرية: ١١٠٩/٣.
٤٤() م. ن: ١٢٦٨/٣.
٤٥() م. ن: ٩٨٩/٣.
٤٦() م. ن: ١٠٩٤/٣-١٠٩٥.
٤٧() دلائل الاعجاز: ٥٢.

٤٨() ينظر: البناء الفني في قصيدة الحماسة العباسية: ١٩٠.
٤٩() ينظر: العمدة:٢١٢، وانظر كذلك، مفهوم الصورة الشعرية قديماً، د. الاخضر عيكوس:٩٠.
٥٠() ينظر الصورة في الشعر العربي:١٢١.
٥١() ينظر: دلائل الإعجاز:٥٢، الايضاح:٢٤٢.
٥٢() الحماسة البصرية:١٠٠٣/٣، ديوان قيس بن الخطيم:٤٠.
٥٣() م. ن: ٩٩٨/٣.
٥٤() م. ن: ٩٧٨/٣.
٥٥() م. ن: ١٠٧٠/٣.
٥٦() الغزل في عصر صدر الإسلام: ٤١.
٥٧() المصدر السابق: ١١٩٥/٣.
٥٨() م. ن: ١١٩١/٣.
٥٩() ينظر: الوساطة: ٣٢.

المصادر والمراجع:

١. ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، مصر، ٢٠٠٠م.
٢. أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، تحقيق: احمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ٢٠٠٣.
٣. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار الفكر العربي، ١٩٧١.
٤. أحمد الشايب، اصول النقد الأدبي، ط١٠، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ١٩٩٤.
٥. أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي، مصر، ٢٠١٧م.
٦. أحمد صقر، شرح ديوان علقمة الفحل، المطبعة المحمودية، مصر، ١٩٣٥.
٧. توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار سال، تونس، د. ط، ١٩٨٥.
٨. جابر احمد عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، طبعة دار المعارف،١٩٩٢.
٩. الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هاون، ط٧، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٩٨م.
١٠. الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، مطبعة البابي، دمشق، ١٩٦٥م.
١١. حسين الحاج حسن، أدب العرب في عصر الجاهلية، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٨٤م.
١٢. حميد عامر الحجري، حفريات في مخيلة الذئب الصورة في شعر سيف الرحبي، مؤسسة عمان، عمان، ٢٠٠٧م.

١٣. الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٠.
١٤. عبد القادر القط، في الشعر الاسلامي والاموي، دار النهضة، بيروت،١٩٨٧م.
١٥. عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر، القاهرة،٢٠٠٠م.
١٦. علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في اصولها وتطورها، ط٢، دار الاندلس، ١٩٨١.
١٧. علي علي صبح، البناء الفني للصورة الادبية في الشعر، المكتبة الازهرية، القاهرة، ١٩٩٦م.
١٨. عناد غزوان، مستقبل الشعر وقضايا نقدية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٤م.
١٩. مصطفى ناصف، الصورة الادبية، دار الاندلس، بيروت، د.ت.
٢٠. نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الاقصى، عمان، ١٩٧٦.
٢١. إبراهيم السامرائي واحمد مطلوب، ديوان قيس بن الخطيم، مطبعة العاني، بغداد، د.ت.
٢٢. أحمد علي الفلاحي، الصورة في الشعر العربي، دار غيداء، عمان، ٢٠١٣م.
٢٣. محمد جبار محمد الشمسي، الغزل في عصر صدر الإسلام، مؤسسة الوراق، عمان، ٢٠٠٢م.
٢٤. دلال هاشم كريم، الصورة الشعرية في الغزل العذري، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ٢٠١١م.
٢٥. سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الخليج، الكويت، ١٩٨٢م.
٢٦. شوقي ضيف، في النقد الادبي، ط٩، دار المعارف.
٢٧. صدر الدين علي بن ابي الفرج بن الحسن البصري، الحماسة البصرية، تحقيق: عادل سليمان جمال، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٩٠م.
٢٨. ضياء الدين بن الأثير، الجامع الكبير، تحقيق: مصطفى جواد وجميل سعيد، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٥٦م.
٢٩. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي.
٣٠. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد ابو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي، د.ط، د.ت.
٣١. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي، مصر.
٣٢. محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية لشرح المرزوقي على ديوان الحماسة لأبي تمام، تحقيق: ياسر بن حامد المطيري، مكتبة دار المنهاج، الرياض، ١٤٣١هـ.

٣٣. محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١م.
٣٤. نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، صفحات للنشر، دمشق، ٢٠٠٨م.

المجلات والدوريات:

٣٥. ابو بكر العربي المجذوب، بين اللغة والكلام في علم الاسلوبية، مجلة الأكاديمية للعلوم الانسانية والاجتماعية،٢٠١٣م.
٣٦. عبد الاله الصائغ، الصورة الفنية لعدّة الحرب في القصيدة العربية قبل الاسلام، مجلة المورد، ع١٤، ١٩٨٨.