الصورة البلاغية وتجلياتها في نماذج من شعر الكميت

**The Rhetorical Image and its Manifistations**

**in the Models of al-Kumait’s Poetry**

[[1]](#footnote-1)©

**سالم مرعي الهدروسي[[2]](#footnote-2)\***

**تاريخ الاستلام 13/5/2019 تاريخ القبول 5/1/2020**

**ملخص**

يعالج هذا البحث تجليات الصورة البلاغية في نماذج من شعرالكميت بأشكالها المتعددة؛ التشبيه والاستعارة، والكناية، والمجاز اللغوي (المرسل) والمجاز العقلي، والتشخيص، والرمز. ويتلمس أنواعها المختلفة من حسية ومجردة، ويحاول الباحث أن يتتبع مصادر الصورة العديدة؛ من الطبيعية الحية أوالصامتة، والإنسانية؛ والاجتماعية، اوالدينية، أوالتاريخية، أو التراثية وغيرها. مما يعكس سعة فكر الشاعرالأيدلوجي، وثقافته، ومقدرته الأدبية الفذة، مع الالتفات إلى أنواع الصورة الرئيسة؛ المفردة والمركبة، وأثر ذلك في تشكيل اللغة الأدبية عنده، والقدرة على التعبير عن المعاني والمشاعر والمواقف والأراء، ومعالجة الموضوعات المنشودة، وأثر ذلك في انسجام النص الشعري وتماسكه عنده، مما أكسب لغة النص الشعري عنده تجددا وتنوعاً في تشكيل الصورة البلاغية لديه.

**الكلمات المفتاحية**: الصورة البلاغية، الشعر الأموي، الاستعارة، التشبيه.

**Abstract**

This Research addresses The Manifestations of The Rhetorical Image in Models of alKumait’s Poetry in its Various forms; Comparison, Metaphor, Periphrasis, Linguistic Imagery, Mental Imagery, Figuration, and Symbol. The Researcher Tries to Trace Its Many Resources, from the Vital and The Silent Nature, or from the Human Resource; Social, Historical, Heritage or Others, Which reflects the Poet’s and his the sophistication of his distinctive poetry. With Attention to Its Main Types, Singular and Complex, and the Impact in the formation of Literary Language the Ability to Express Meanings, and Address the Desired Topics, Which Impact of the Harmony of the poetic Text.

**Keywords**: Rhetorical Image, Umayyad Poetry, Metaphor, Simile.

**تمهيــــد:**

الصورة الشعرية تركيب لغوي يمكن الشاعر أو الأديب من تصوير معنى عقلي أوعاطفي متخيل، أو حسي غريب؛ ليكون المعنى التجريدي متجليا مدركا الإحساس، والغريب مألوفا، أمام المتلقي، حتى يتمثل تجسيده بحواسه، ويلتذ بعجائبه، ووضوح تشكله في ذهنه،ويستمتع بعبقرية انتاج جمالية الصورة وزينتها في ذائقته، ويعتمد الأديب في ذلك على ما تتيحه له إمكانات عمليات التجسيد والتشخيص والتجريد والمشابهة في انتاج الصورة البلاغية الفنية، من خلال المقدرة على خلق التركيب اللغوي، أو إعادة إنتاج النص من مخيلته وتجاربه.

مكونات الصورة الشعرية وعناصرها الأساسية:

1- تتكون الصورة الشعرية من ثلاثة عناصر داخلية أساسية هي:

1:1- مكون اللغة: وهو نسيج الألفاظ في التعبير الشعري الذي يشكل الصورة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته، وأفكاره، وأحاسيسه، فاللغة هي عماد الصورة الشعرية.

2:1- مكون العاطفة والمشاعر: تعتبر العاطفة والمشاعر الروح التي تنفخ فيها لغة الألفاظ الشعرية، والتي تأخذ القالب النفسي الوجداني لحالة الشاعر وأحاسيسه وانفعالاته، في النص الشعري.

3:1- مكون الخيال: وهو الذي يمكن اللغة والمشاعر والفكر من تحديد معالم الصورة، واستجلاء عناصرها، وخلق ايحاءاتها، ويشكل جمالها، فيتفاعل معها المتلقي شكلا ومضمونا، وجمالاً.

2- وتتشكل الصورة الشعرية من عدة مستويات بلاغية متنوعة:

1:2- الصورة المفردة: وتعتمد التصوير الحسي الموجود بين المتشابهين في الظاهر، دون النفاذ إلى المعاني النفسية الشعورية، أو الروحية المجردة.

2:2ـ الصورة المركبة: وتكون عبر تصوير يجمع بين ما هو حسي وما هو نفسي عاطفي تتداخل فيها عناصر المتعددة.

3:2ـ الصورة الكلية: وتعتمد على تكثيف كل عناصر الصورة، عبر التنسيق بينها في سياق تعبيري واحد، والجمع بين ما هو تجسيدي وما هو نفسي، في تشكيل يعكس تجربة الشاعر.

تعد الصورة البلاغية الفنية عنصراً رئيساً من عناصر البنية الداخلية للنص الشعري، وإحدى مقوماته الجمالية، كما تشكل بشبكة علاقاتها جزءاً من الوحدة الفنية للقصيدة الشعرية، ويمكن القول: إنّ "القصيدة الجيدة هي بدورها صورة"([[3]](#endnote-1))؛ لأنها تمثل البؤرة الحساسة التي تتجلى فيها انفعالات الأديب ومشاعره وأحاسيسه وعواطفه، وتتجسد فيها رؤاه وأفكاره تجاه العالم الخارجي الذي يكتنفه، لذا تعتبر سبيل التواصل الخطرة بين المرسل والمتلقي، لما تختزله من العواطف والأحاسيس الجياشة، فدراسة النص الشعري مهما تنوعت وتعددت، تظل ناقصة، ما لم يلتفت الناقد إلى عناصر الصورة الفنية؛ الجمالية، والفنية، والفلسفية.

ولما كانت الصورة بمثابة لُحمة النص الشعري وسَداه، فهي محط عناية الشاعر، وموطن اهتمامه، ولعلها من العناصر الفنية في القصيدة التي تميز شاعراً من آخر، بما تمتاز به من إبداع، وعمق، وجدة، وتفاعل مع العالم الخارجي من جهة، وكشف عن أبعاد الأنا/ الشاعر: النفسية الوجدانية، والفكرية، والاجتماعية وغيرها من جهة أخرى؛ ولذلك تتمثل أهميتها "في الطريقة التي تعرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به، إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه"([[4]](#endnote-2)).

وبمقدار قربنا من صور الشاعر البلاغية الفنية، وشعورنا بأنها تعبير عما يختلج في دواخلنا – في الوقت الذي لا نحسن التعبير عنها – نشعر بالتواصل الوثيق مع الشاعر، بل قد يصل هذا الشعور حدّ التماهي معه؛ لأن الشاعر بطبيعته فنان ولاشك في أنه فنان يصور بالكلمات، والتراكيب، كما يفعل الفنان الرسام بالريشة والألوان،حينما ينفتح على العالم، فلا يعني ذلك أنه يشارك في وجود هذا العالم، بل يجدد، ويجلب هذا التجديد إلى العالم في الصورة الفنية، ولعل هذا بعض ما يطمح إليه المتلقي الواعي وينتظره منه ([[5]](#endnote-3)).

ونظراً لأهمية الصورة البلاغية الفنية، وما تشكله من علاقة حميمة مع التجربة الشعورية للشاعر، فإنها تتسم بتنوع مصادر استيحائها، وفقاً لتنوع خبرات الشاعر وتعددها، وفضاءاته الحضارية، والمعرفية والحياتية والتراثية. فثمة موضوعات الحياة اليومية التي يعيد تشكيل صورها "على أساس الاستجابة العاطفية لما في النفس من نوازع فكرية وشعورية مختلفة"([[6]](#endnote-4))، وموضوعات إنسانية؛ بمعنى تصوير النماذج الإنسانية؛ الرجل والمرأة، وما يتصفان به من قيم إنسانية مادية ومعنوية، وما للشاعر من علاقات إيجابية وسلبية مع هذه النماذج، وموضوعات الطبيعة، الصامتة: الطلل، والماء، والرياح، والبرق، والرعد، والشجر...، والطبيعة الحية؛ الحيوانات بصفة خاصة، وموضوعات تراثية؛ أي ما يستدعيه الشاعر من صور من سبقه من الشعراء، ثم يعيد إنتاجها بما يتواءم وتجربته النفسية. وهذا يعني "أن ذات الشاعر – عادة – تنظر إلى الموضوع بود أو كره، وتختزنه في الذاكرة مصحوباً بهذا الإحساس، أو ذاك حتى إذا صادفت موقفاً انفعالياً مماثلاً أو مخالفاً قرعت باب الذاكرة لتولد من جديد أو تشكل في صور موحية"([[7]](#endnote-5)).

ولا يُنسى – في هذا المجال – ملكة التخييل لدى المبدع، بوصف الصورة، في بعض مصادرها، نتاج للذهن، وهي ما تعني الابتكار والإبداع، فالتخييل ملكة أدبية، تعين الأديب، ولاسيما الشاعر على تأليف الصور التي يريدها([[8]](#endnote-6))، وتجعله يرى الأشياء في الطبيعة والواقع المحيط به، أكثر وضوحاً وحدة وصفاء([[9]](#endnote-7)).

أما الصورة في إطار التشكيل الفني البنائي، الذي تتخذه عناصرها ككل، فتقسم إلى قسمين، الأول: الوضع الإفرادي الذي تتجمع فيه العناصر فرادى لتشكل صورة مفردة، وتكون إما راكدة، غير قادرة على أن توجد نفسها في امتدادات على السطح، وإما أن تكون نامية نابضة بالحياة والحركة. والقسم الثاني: هو الوضع التركيبي، الناظم لعدد من الصور، يتألف منها شكل صوري أوسع وأشمل([[10]](#endnote-8)).

وهذا ما سيحاوله البحث؛ لندرك مدى اهتمام الكميت بهذه الصور، ومدى اتكائه عليها في التعبير عن معانيه وأفكاره التي رام إيصالها إلى المتلقي، وذلك بالاستعانة بالمنهج الجمالي الذي يتكئ على التحليل البلاغي، وتتبع الإيحاءات الدلالية بكافة أشكال التراكيب المجازية، من: تشبيه، واستعارة، ومجاز وكناية. وسيعمد الباحث إلى جلاء هذه الأساليب البيانية في شعر الكميت.

فالصورة الشعرية إذن تتكون من ثلاثة مكونات داخلية أساسية هي: اللغة والعاطفة والخيال، وعدة (مكونات) بلاغية خارجية تقوم بخلق آثار الفعل الايحائي لمكنونات الصورة وجمالياتها الشعرية حيث تنهض الصورة على أساليب البيان المتنوعة من مثل: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز الرسل، والمجاز العقلي، والتورية، واللحن البلاغي، والتعريض، والتلميح، والتمثيل، وغيرها من الأشكال البلاغية. وسننظر إليها من خلال تقسيمها إلى صور مفردة، وأخرى مركبة.

**الصورة التشبيهية في شعر الكميت**

التشبيه هو بيان أن شيئا شارك غيره في صفة أو أكثر،ويتكون من طرفين أساسيين هما: المشبه والمشبه به، وقد يكونان محسوسين يدركان بالحواس،أو معنويين يدركان بالعقل، أو يكونا هما معا أو أحدهما. أما الأركان الأخرى وهي: الأداة (ك ـ كأن ـ مثل ـ شبه)، فيكون التشبيه مرسلا إذا ذكرت الأداة وويكون مؤكدا إذا حذفت، وإذا ذكر وجه الشبه كان التشبيه مفصلا وإذا حذف كان التشبيه مجملا. وأرفعها بلاغيا التشبيه البليغ وهو ما حذفت منه أداة التشبيه ووجه الشبه.

وهناك نمطان رئيسان للصورة التشبيهية المفردة هما:

**اولاً: نمط الصورة التشبيهية المفردة/ البسيطة**

يعتمد هذا النمط من الصور على التصوير الحسي الموجود بين المتشابهين في الظاهر، دون النفاذ إلى المعاني النفسية أو الشعورية الجوانية، والمعاني العقلية أو الروحية المجردة، هذه صورة شعرية شكلتها الكلمات عبر تركيب لغوي، عاطفي، خيالي، لتصوير معنى عقلي يجمع بين شيئين من خلال علاقة المشابهة، وقد تكون تجسيدا أو تشخيصا أو تجريدا، وقد تأتي الصورة المفردة عبر تشبيه مفرد بمفرد.فهي صورة مفردة،ومن أبرز أشكالها التي تتجلى فيها، أشكال التشبيه البسيطة المتعددة. وهذا ما يعرف بالتشبيه البسيط.

**ثانياً: الصورة التشبيهية المركبة /البليغة**

ويشمل هذا النمط من الصور التشبيهية أشكالاً من التشبيه أكثر تعقيدا في مكوناتها، وعمقا في إيحاءاتها، تشترك مع النوع الأول بذكر ركني التشبيه؛ المشبه والمشبه به، وتفترق عنه بتشكيل وجه الشبه، ومستوى علاقة المشابهة وشكلها بين الركنين الأساسيين، مثل: التشبه المقلوب،والتشبيه التمثيلي، والتشبيه الضمني، والتشبيه المدور، والتشبيه المتكافئ وغيرها.

ويتضمن كلا النمطين من الصور التشبيهية "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى... ما لم يكن على وجه الاستعارة التحقيقية، لا الاستعارة بالكناية، ولا بالتجريد"([[11]](#endnote-9))، وأركانه أربعة: المشبه، والمشبه به، وهما طرفا التشبيه، ثم وجه الشبه والأداة، وليس الغرض منه المقارنة بين شيئين اشتركا في صفة أو أكثر، وإنما في تلمس وشائج جديدة، وغير معهودة من قبل بينهما([[12]](#endnote-10))؛ وبذلك يصبح التشبيه الجيد موصلاً لنوع جديد من الخبرة تعمّق – بتآزرها مع غيرها داخل النص الشعري – وعينا بأنفسنا، وبالواقع من حولنا، وتجعلنا ندرك الأشياء إدراكاً أفضل([[13]](#endnote-11))، ومن هذه الزاوية يؤدي التشبيه دوراً فاعلاً في توضيح الأفكار والمعاني التي يريد الشاعر أن يعبر عنها؛ للوصول إلى الدلالات والإيحاءات الفنية التي لا نستطيع أن نصل إليها إلا بوجود هذه الصورة التشبيهية([[14]](#endnote-12)).

ومن ذلك قول الكميت ([[15]](#endnote-13)): (الطويل)

وقَادَ إِليها الحُبَّ فانْقادَ صَعبُهُ بحُبٍّ مِن السِّحرِ الحَلالِ التَّحبُّبُ

يقال سحره: أزاله عن البغض إلى الحب، يريد أن غلبة حبها كالسحر، وليس به، لأنه حب حلال، والحلال لا يكون سحراً؛ لأن السحر كالخداع([[16]](#endnote-14)). فقد شبه غلبة حبها وتأثيره عليه، بتأثير السحر على المسحور، وهي صورة ذهنية عقلية المراد منها تصوير مكانة المحبوبة السامية والرفيعة لديه، إذ سلبت لبه، وتركته يهيم على غير هدى. وهو تشبيه بليغ خذف منه الأداة ووجه الشبه.

ويقول: ([[17]](#endnote-15)) (المنسرح)

بَلْ أَنتَ في ضِئضِئ النُّضارِ مِن الــ ــــــــــــــــنَّبعةِ إذْ حظُّ غَيرِكَ الشَّذَبُ([[18]](#endnote-16))

شبه كرم أصل الممدوح، وطيب منبته بالنضار؛ أي الذهب والفضة، وبأجود ضروب الشجر (النبعة)، كما شبه غيره بالشذب، أي ما يقطع مما تفرق من الأغصان، كناية عن قلة شأنهم، وضآلة مكانتهم بين الناس. وتشي هذه الصورة بحرص الكميت على استدرار نوال الممدوح، والطمع في هباته وأعطياته، وهي صورة بصرية لمسية. التشبيه فيها بليغ.

ويقول([[19]](#endnote-17)): (المنسرح)

وأَقدُحٌ كالظُّباتِ أَنصُلُها لا نَقَلٌ ريشُها ولا لَغَبُ([[20]](#endnote-18))

شبه سهام الصائد، وقد أجاد صنعها، وأحسن عملها، بحد السيف أو السنان، فقد حرص على ألاّ يكون ريشها فاسداً، أو ما هو قريب من ذلك، أي بنقل الريش إليها من سهام أخرى. ولعل الحالة النفسية للصائد، والمتمثلة في حرصه على ألاّ يعود خالي الوفاض، جعلته حريصاً على اتقان صناعة أقداحه. وهي صورة بصرية لمسية لونية، والتشبيه فيها مرسل مجمل، أي ذكرت فيه الأداة، ولم يذكر فيه وجه الشبه.

ويقول([[21]](#endnote-19)): (المنسرح)

كاَنَّهُ مِن نَدَى العَرارِ مَعَ القُرَّاصِ أو ما يُنَفِّضُ السَّكَبُ([[22]](#endnote-20))

لعله يصف ثوراً أو حماراً وحشياً، فشبه رائحته الطيبة برائحة العرار أو، ما يصدر عن السكب من الرائحة الزكية، نلحظ التركيز في هذه الصورة على حاستي: الشم، والبصر، أبرز فيها الشاعر رائحة هذا الحيوان الطيبة، وخطوطه وألوانه الزاهية التي توحي بها الدوال: العرار ذو اللون الأصفر، والقراص ذو اللون الأخضر، والسكب ذو الخضرة الشديدة، والنور الأبيض. والتشبيه فيها من نوع المرسل المجمل.

ويقول([[23]](#endnote-21)): (البسيط)

أغرَّ كالبَدْرِ يُستَسقَى الغَمامُ بهِ كأنَّ دِيباجَتيْ خدَّيهِ من ذهبِ

فموقع الممدوح بيّن الكرم، كأنه البدر ليلة تمامه، تقي، طاهر الثوب والقلب، يستسقي الغمام به، ومشرق الديباجتين، كأنهما الذهب الخالص، وهي صورة بصرية لمسية، اتكأت على الألوان، توحي بالنقاء والصفاء، والتقوى، والمكانة الرفيعة التي عليها الممدوح،

ولعله في أحد الهاشميين، إذ استدعى الشاعر في هذا البيت مديح أبي طالب في الرسول – صلى الله عليه وسلم – على سبيل التناص المباشر بقوله([[24]](#endnote-22)):(الطويل)

وأبيضَ يُستسقَى الغَمامُ بِوجههِ ثِمالُ اليتامَى عِصمةٌ للأَراملِ([[25]](#endnote-23))

وقد جاء بأداتي تشبيه: (الكاف، وكأن)؛ ليؤكد مكانة الممدوح الدينية والدنيوية، والتشبيه من نوع المرسل المجمل.

ويقول([[26]](#endnote-24)): (الوافر)

كأَنَّ رُغاءَهُنَّ بكلِّ فجٍّ إذا ارتحَلُوا نوائِحُ مُعْوِلاتُ

شبه رغاء (صوت) النوق بعويل النوائح أو بكاء المعولات، وتوحي هذه الصورة بشدة حنين الإبل – وهي تنأى عن أهلها، وتغترب عن أعطانها ومراعيها،حنين مشبوب بالحزن والأسى، كما يدل عجز البيت، بل ربما توحي – أيضاً – بحنين الشاعر إلى أهله، بعد رحلة أطالت اغترابه عنهم لسبب أو لآخر. وتتسم هذه الصورة، بأنها صورة سمعية حركية، ونوع التشبيه فيها مرسل مجمل. ويتضح – من خلال هذه الصورة – أن الجو النفسي للشاعر، هو الذي شكل هذه الصورة، وربط بين أجزائها البسيطة، فجعلها نابضة بالحركة والحياة، مغلفة بغلالة من الحزن الشديد والأسى.

ويقول([[27]](#endnote-25)): (البسيط)

حتَّى كأنَّ عِراصَ الدَّارِ أَرْديةٌ مِن التَّجاويزِ أو كُرَّاسُ أَسْفارِ([[28]](#endnote-26))

شبه عراص (ساحاتها)الدار بأردية من برود اليمن الموشاة، بجامع الجمال والأناقة، كما يوحي الدال (التجاويز) أو كأنها كراس أسفار، بجامع ازدحام الناس بها، كما يوحي الدال (كرّاس)، وكأن الشاعر يمدح أحداً من علية القوم، ومن أكثرهم فضلاً وكرماً، فسعة العراص وأناقتها، وازدحام الناس في فضاءاتها، لا تتوافر إلا لدى خيرة القوم. وهي صورة بصرية لمسية، التشبيه فيها مرسل مجمل.

ويقول: ([[29]](#endnote-27)) (الطويل)

بِما قد أَرى فِيها أَوانِسَ كالدُّمى وأَشهدُ مِنهُنَّ الحَديثَ الخُلابِسا

شبه الأوانس، الجواري الطيبات االأنفاس والأحاديث، بالدمى/ الصور المنقوشة المزينة التي فيها حمرة كالدم. يبدو أن العنصرين: البصري والسمعي هما اللذان شكلا هذه الصورة التشبيهية البسيطة، ليزيدا المعنى – الذي أراده الشاعر – وضوحاً وجلاء؛ لأن الشاعر معني بالوصف الخارجي لهؤلاء الأوانس: الهيئة الخارجية، والصوت الخلابس/ الرقيق، على اعتبار أن المدركات الحسية أقوى من المدركات المعنوية، والتشبيه في هذه الصورة من نوع المرسل المجمل. ولعل تداخل الحواس في تشكيل هذه الصورة الموحية، ليس المقصود به وضوح المعنى فحسب، وليس لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، بل لتصوير حالة الانتشاء بحديث هذه الأوانس، وجمال منظرهن.

ويقول: ([[30]](#endnote-28)) (البسيط)

أَحلامكُمْ لِلسقَامِ الجَهلِ شَافيةٌ كَما دِماؤكُمُ يَشفَى بِها الكَلَبُ

شبه أحلام الممدوحين بالدواء الذي يشفي من المرض، فكما أن الأدوية تشفي من الأسقام، كذلك أحلامهم تشفي من الجهل، إذ تنير الطريق لطالبي الهداية، ومبتغي الرشد، فلا يضلوا بعد، وكذا الحال في دمائهم فهي علاج ناجح ضد داء الكلب. التشبيه في صدر البيت تشبيه عقلي/ أحلامكم/ بعقلي/ الجهل/ وحسي/ دماؤكم/ بعقلي/ الكَلَب. توحي الصورة الأولى بمنزلة الممدوحين العلمية والثقافية والفكرية، كما توحي الصورة الثانية بشرفهم وعلو قدرهم. التشبيه في الصورة الأولى والثانية من النوع البليغ، إذ حذف منها الأداة ووجه الشبه.

ويقول: ([[31]](#endnote-29)) (مجزوء الكامل)

هَل أَنتَ إلاّ الفَقْعُ فَقــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــعُ القاعِ للحَجَل النَّوافِرْ

والبيت يهجو فيه رجلاً، إذ شبهه بفقع القاع، تدوسه أرجل طيور الحجل البيض، أو أنه لا يمتنع على من اجتناه، وفي ذلك كله تحقير لشأن المهجو ودنو مكانته، كما يوحي الدالان: (الفقع/ القاع)، وقد وجاء تكرار حرفي القاف والعين المجهورين متناغماً مع غرض الهجاء في هذا البيت، فتكرار جرسي القاف والعين الشديدين، يوحي بتكرار الذل والمهانة اللذين أرادهما الشاعر. والتشبيه فيه بليغ.

تتبدى لنا من خلال الوقوف على بعض من النماذج للصورة المفردة، أنها جزء أصيل من شعر الكميت، وأن لها من قوة التأثير الجلي في نفس المتلقي، إذ تستحضرها المخيلة بيسر وسهولة ودفعة واحدة دون زيادة أو نقصان، وربما يكون هذا سبب دورانها وكثرتها، ولا سيما في الشعر العربي القديم، كما كان لها دور فاعل في التعبير عن معاني الشاعر وأفكاره، نظراً لتنوع مصادرها.

**ثانياً: الصورة التشبيهية الكلية /المعقدة (اللوحة)**

أما في الصورة المركبة أو اللوحة التصويرية التشبيهية، فيعتمد الشاعر على المكونات نفسها التي تشكل الصورة المفردة، وهي اللغة والعاطفة والخيال، فيجعل الشاعر شيئا معنويا مجردا، أو عنصرا غيبيا غريباً، غير مألوف أو لم يسبق للمتلقي ادراكه بالحواس، وهي صورة معنوية أو تجريدية، تشبه في وضوحها وجلائها صورة مجسدة محسوسة، يمكن إدراكها بحاسة أو أكثر من حواس الإنسان، وهي تظهر وجه الشبه بين أحد ركني التشبيه المذكور، والآخر المحذوف، فالصورة مجسدة تأتي مركبة بين ما هو معنوي وما هو مادي (جسدي)، تأتي عناصرها متداخلة، تعكس تجربة الشاعر المعقدة، لذك عرفت بالصور المركبة.

أما في الصورة الكلية أو المعقدة فيعمد الشاعر إلى توظيف رمز شديد الإيحاء أو متعدد الدلالات أاستدعاء رمز مقدس أو رمز أسطوري أو فلكلوري أوديني، كبعض أشكال التمثيل الوصفي، أو السردي في القرآن الكريم، أو استحضار إحدى اللوحات الشعرية الطقسية لرسم صورة الناقة في رحلتها في مقدمة القصيدة الجاهلية أو الإسلامية (كلوحة حمار الوحش، أو لوحة الثور الوحشي أو لوحة اللقوة أو الظليم،أو رمز الأفعى أو الناقة، أو الحمامة، وغيرها، فمثلا استحضار رمز الحمامة في الصورة للتعبير عن مجموعة من أوجه الشبه والإيحاءات التي يعانيها المشبه:كالغربة، والوحدة،والشجن، والحنين إلى حد تتمازج مشاعره بصورة الحمامة بكل مكوناتها،فهي إذن صورة شعرية كلية، جاءت مركبة تجمع بين صورة معنوية مشاعر الشاعر، وصورة المثال الحمامة بما تحمله من صفات مادية ومعنوية متعددة الإيحاء والدلالة، كما نجده في شعر ابن الدمينة، وأبي فراس الحمداني وغيرهم.

ويمكن أن نرى أثر التشبيه في تشكيل هذه الصور، وإسهامه في تقريب وإبراز معانيها الجمالية، وتعد هذه الصور قليلة في شعره إذا ما قورنت بالصور الجزئية، نظراً لامتدادها على مساحات زمانية ومكانية واسعة، ومن أمثلتها قوله: ([[32]](#endnote-30)) (الطويل)

تَعاطَى فِراخَ المَكرِ طَوراً وتــارةً تُثيرُ رُخــاماها وتَعلــقُ ضَالَـها([[33]](#endnote-31))

كعذْراءِ في مَجنَى السَّيالِ تَخيَّرتْ أَنابِيبَ رَخْصاتِ الفُروعِ سَيالَها([[34]](#endnote-32))

علـــى رَسْـــلةٍ مِن هـــذهِ وتكمُّشٍ بِهاتيكَ إنْ هَاجَ الرَّواعُ امتِلالَها([[35]](#endnote-33))

وإنَّ اختِــــلافــاً مِنهــما وتفــــرُّقاً لما خَالفتْ فيهِ الحِماشُ خِدالَـها([[36]](#endnote-34))

هذه لوحة شعرية يصور فيها بقرة وحشية، وهي تتناول بفيها ثمار المكر تارة، وتثير نبات الرخامى، وتعلق أغصان الضال والسيال تارة أخرى، كأنها عذراء تتخير – في مجنى السيال الفروع الرخصة اللينة لتصنع منها ما يطيب لها من المساويك. وإذا كانت البقرة الوحشية تتناول بفيها الثمار والأغصان – في أرض السيال والضال – بخوف وفرق من صياد أو كلب، فإن هذه العذراء تتخير الجيد من تلك الأغصان على مهل وتؤدة، لا تخشى عدواً، وهذا أول فرق بين هذه البقر الوحشية وتلك الجارية العذراء، وهو بطبيعة الحال فرق نفسي، يتمثل في الشعور بالدعة والطمأنينة من قبل العذراء، والشعور بالخوف والفزع من قبل البقرة الوحشية. وأما الفرق الثاني، فهو في المظهر الخارجي، إذ إن قوائم البقرة الوحشية دقاق، في حين أن قوائم الجارية غلاظ.

ولعل هذه الصورة التي رسمها الشاعر للبقرة الوحشية، وهي صورة مأزومة بالخوف والفزع، تكشف الأصداء النفسية للشاعر المأزومة أيضاً بالفزع والخوف، فالشاعر- كما علمنا – مطارد وملاحق من قبل خلفاء بني أمية وولاتهم، وقد لازمه هذا الشعور مدة طويلة من الزمن، ما جعله يشعر دائماً بفقدان الأمن والراحة والدعة.

استطاع الشاعر أن يقيم مفارقة جدلية لطيفة بين حاضر مفعم بالخوف والملاحقة والمطاردة، وذلك من خلال الصورة التي رسمها للبقرة الوحشية، المليئة بالقلق والاضطراب والفزع، وقد بدا ذلك عليها من طريقة تناولها للثمار والأغصان من السيال والضال. وبين ماض كان يشعر فيه بالأمن والاستقرار قبل أن يجهر بحب الهاشميين، ويصدع بالدعوة بحقهم بالخلافة، وذلك عبر الصورة التي رسمها للجارية، وهي تتخير على رسلها الأغصان الرطبة اللينة من مجنى السيال. فهما صورتان جزئيتان: صورة البقرة الوحشية، وصورة الجارية العذراء، تضامتا لتكونا صورة كلية/ مركبة، انتجتا موقفاً نفسياً، صور حال الشاعر الداخلية.

ويقول مخاطباً قضاعة، ويشبهها بفراخ النعام: ([[37]](#endnote-35)) (الوافر)

كأُمِّ البَيـــضِ تُلحفُهُ غُذافــاً وتَفرِشُهُ مِن الدَّمـــثِ المَهيلِ([[38]](#endnote-36))

فلَّما قِيضَ عَن حَتَكٍ لصُوقٍ بأَزْعرَ تحتَ أَهدابٍ الخَميلِ([[39]](#endnote-37))

كــأَنَّ القِــيـضَ رعَّثهُ بِوَدْعٍ مع التَّوشيحِ أو قِطــعِ الوَذيلِ([[40]](#endnote-38))

أَوينَ إلـــى مُلاطِفةٍ خَضودٍ لمــأكلِهنَّ طَفطافُ الــــرُّبولِ([[41]](#endnote-39))

تَسبَّعَ دُونهـــنَّ لكــلِّ وَحــي تَـــعرَّضَ مِن أزلَّ لها نَسُولِ([[42]](#endnote-40))

فلمَّا اسْترألتْ حَسِبتْ سَواءً مُفـــارقةَ الرَّعيلِ إلى الرَّعيلِ([[43]](#endnote-41))

فَساقَطها الفِراقُ بكلِّ غَيْبٍ خَـــواذِلُ بالمـــفَدِّ والمَقِـــــيلِ([[44]](#endnote-42))

بدأت هذه اللوحة بأداة التشبيه (الكاف)/ كأم البيض، فقد شبه قبيلة قضاعة في حال انتقالها عن نزار إلى اليمن، بالرعيل/ وهم الجماعة من فراخ النعام. ونلاحظ أن الشاعر استفتح لوحته أولاً بصورة النعامة، وقد احتضنت بيضها بريشها الأسود الطويل، كما استودعته أرضاً لينة، حفاظاً عليه، ثم انتقل بنا إلى صورة الفراخ لحظة تفلَّق القيض عنها، وقد علق في موضع آذنها بقايا هذا القشر، فغدا كأنه قرط الفضة، وبقيت هذه الفراخ زمناً قصيراً تأوي إلى أم، تخضد لهن ما تدلى من أشجار الربول، وتحميهن من الذئاب، ولما أصابهن الزهو انفصلن عن أمهن، ظناً منهن أنهن يستطعن أن يحمين أنفسهن بأنفسهن، فاستبدلن بأبويهن نعاماً أخرى، ثم أخذت في الضرب في الأرض في شتى الجهات.

يمثل هذا المشهد انفتاح الشاعر على الروابط القبلية التي تعكس العلاقة بين القبيلة الأم والمكونات الصغرى لها، والمسؤولية المتبادلة بين القبيلة وبطونها، فالعصبية القبلية – في مجتمع تجسد فيه القبيلة كياناً سياسياً مهماً – يتطلب أن تبقى هذه الأفخاذ في بؤتقة واحدة، حتى لا تفقد هيبتها، وتصبح عرضة للأخطار والمهالك، فنحن – إذن- أمام مشهد في سياق واحد، محكوم بعاطفة واحدة، ونسيج شعري لا اضطراب فيه، ذو مغزى عصبي قبلي، وظف فيه الشاعر صورة فراخ النعام؛ ليقيم مفارقة بين الإحساس والشعور بالضياع الدائم، يعقبه حزن وأسى، عندما ينتقل المرء من عصبية إلى أخرى لسبب أو لآخر، ويحسب أن الأمر سواء، كما يوحي بذلك البيت السادس، وبين الاحساس بمشاعر القوة، وعدم الشعور بالخطر عندما يبقى المرء في كنف قبيلته الأم، يقوى بقوتها، ويعز بعزتها، كما يوحي البيت الخامس.

تضعنا اللوحة السابقة أمام ثابت مهم من ثوابت العصبية القبلية، وهو ثابت الوحدة، الذي يعد شرطاً رئيساً في تحقيق الذات، وتجاوز الأزمة النفسية بين الأنا/ الفرد والأنا العليا/ المجتمع، الذي يتطلب حالة من اليقظة والعناية والنباهة.

تكونت هذه اللوحة الكلية من صور صغيرة، كما تبدى سابقاً: صورة الأم واحتضانها البيض، وصورة الفراخ وقد تفلق عنها القيض، وصورة الأم واعتنائها بفراخها، وصورة الفراخ على شكل جماعة تضرب في الأرض دون وعي. تجسد هذه الصور إحساساً واحداً يشي بالعصبية القبلية.

ويقول في وصف ناقته: ([[45]](#endnote-43)) (الطويل)

فَهَــــلْ تُبْلغنِيهمُ على نَأي دارِهــم نَعَمْ بِبـــــلاغِ اللهِ وَجــناءُ ذِعْلِــبُ([[46]](#endnote-44))

مُذكَّــــــرةٌ لا يَحــملُ السَّوطَ ربُّها ولأيــــاً مِن الإشفــــاقِ ما يَتعصَّبُ([[47]](#endnote-45))

كـــأنَّ ابنَ آوى موثقُ تَحتَ زَوْرِهـا يُظفّـــِرُها طَــووراً وطَــــوراً يُنيِّبُ([[48]](#endnote-46))

إذا ما احــــزأَلّتْ في المَنــاخِ تلفتَتْ بِمـــرعُوبتيْ هَوجاءَ والقلبُ أَرعَبُ([[49]](#endnote-47))

إذ انْبعثــتْ مِن مَبــركٍ غَادرتْ بهِ ذَوابــلَ صُهْباً لم يَدِنْــهُنَّ مَشــربُ([[50]](#endnote-48))

إذا اعصَوصَبتْ في أينُقٍ فكأنَّـــما بِزجرَةِ أُخرى في سِواهُنَّ تُضــربُ([[51]](#endnote-49))

تَرى المَرْوَ والكَذَّانَ يَرفضُّ تَحتهَا كما ارفضَّ قَيضُ الأَفراخِ المُتقَوِّبُ([[52]](#endnote-50))

تُـــردِّدُ بالــــنَّابَينِ بَعـــض حَنينِها صَريــفاً كما ردَّ الأَغــــانيَ أخْطَبُ([[53]](#endnote-51))

تبدت أولى الصور الجزئية التي رسمها الشاعر لناقته، ضمن اللوحة الكلية، إذ صورها بأنها وجناء عظيمة، صلبة شديدة، كأنها تشبه الأرض الوجين/ الصلب، علاوة على أنها سريعة العدو أيضاً، فهي قادرة على أن تبلغه حيث الأحبة/ بنو هاشم، ويؤكد قدرتها تلك أنها تقوم بذلك ببلاع الله ومشيئته. والصورة الثانية: أنها تشبه الذكور في خلقها وبنيتها، لا تحوج صاحبها إلى الضرب والتحريك بالسوط؛ لفرط نشاطها. فكأنها من نشاطها وسرعتها أن ابن آوى يخدشها بنابه، أو يخلبها بظفره. والصورة الثالثة: أنها تتجافى عن الأرض، وهي باركة، والصورة الرابعة: الذكاء والخفة، كما توحي الدوال: هوجاء والقلب أرعب. والصورة الخامسة: صورة بعرها الأصهب. وقد ذبل لطول عهدها بالأكل والشرب، فلا يكون له رائحة تُنفّر أو تؤذي. والصورة السادسة: أنها يكفيها – حتى تجد في السير – زجر غيرها من النوق التي معها. والصورة السابعة: أن تطاير الحجارة الخشنة والرخوة – من تحت أقدامها – يحاكي تفرق قشر البيض عن الفراخ بسرعة. وأما الصورة الثامنة والأخيرة، فهي: صورة صوت أنيابها حينما يحك بعضها بعضاً، كأنه غناء طير صغير، إذ تحن إلى أهلها شوقاً وحرقة.

لعل الشاعر لم يرد أن يقدم لنا صورة لناقته بشكلها الفيزيائي، المتجسد في قواها وقدرتها المتنوعة، ولما تمثله البيئة الصحراوية من قسوة وشدة، تتطلب – بالتالي – ناقة وجناء سريعة، لا تحتاج إلى الزجر، وتتسم بالخفة والذكاء فحسب، بل يريد أن يقدم لوحة غنية بالمشاعر والأحاسيس، ومفعمة بالحنين والشوق، يحمّل فيها ناقته بدلالاتها ومراميها كثيراً من هذه المشاعر، بوصفها شريكة له في مسراته وأحزانه. فهذه العاطفة التي تكتنف هذه اللوحة، هي جزء من العاطفة المنضوية في القصيدة ككل، وهي: الحنين والشوق إلى الهاشميين؛ أهل الفضائل والنهي، وخير بني حواء، كما جاء في أول قصيدته([[54]](#endnote-52)).

فصورة الناقة – هنا – لصيقة بذات الشاعر، تجلي هذه الذات بأبعادها النفسية، وتعكس جانباً من صراعها وتضحياتها في سبيل تشيعها لآل البيت، إنها معادل غني لانفعالاته، المفعمة بالصلابة والمتانة، فالناقة في بعض استدعاءاتها تجسد "رمزاً للصلابة والمنعة، والعظم، ورفيقاً للإنسان في رحلة البحث عن خلاص"([[55]](#endnote-53)).

لاشك في أن الصور الجزئية التي أشرنا إليها في النص السابق، كانت تتداعى تترى، لتشكل – في نهاية المطاف – الصورة الكلية التي جسدت مشاعر الشاعر ورؤيته الموضوعية في إطارها الفني العميق.

**ثالثًا: الصورة الاستعارية في شعر الكميت**

تعتمد الصورة الاستعارية على التصوير الحسي الموجود بين المتشابهين في الظاهر، مع النفاذ إلى المعاني النفسية الشعورية، أو الروحية المجردة، هذه صورة شعرية شكلتها الكلمات عبر تركيب لغوي، عاطفي، خيالي، لتصوير معنى حسي غريب غير مألوف أوعقلي أو روحي يجمع بين شيئين من خلال علاقة المشابهة، وقد تكون مماثلة أو محكاة أو تجسيدا أو تشخيصا أو تجريدا.

وتعد إحدى طرق التعبير اللغوي في النصوص الأدبية؛ الشعرية أو النثرية منها، وعلى الرغم من بساطة الأسلوب الاستعاري الذي ينهض على حذف أحد طرفي التشبيه، إلا أنه يعد "عاملاً رئيساً في الحفز والحث، وأداة تعبيرية، ومصدراً للترادف، وتعدد المعنى، ومتنفساً للعواطف والمشاعر الانفعالية الحادة"([[56]](#endnote-54)) وهي: "أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف، تدل الشواهد على أنه اختُص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون كالعاريّة"([[57]](#endnote-55))، فنقل اللفظة أو العبارة من معناها الأصلي إلى معنى آخر، ينبغي أن يكون لغاية جمالية وبيانية.

وليس هناك خلاف في أن الاستعارة تنهض على الانتقال الدلالي بين الكلمات المختلفة، أو أنها ضرب من الإبدال، إذ يبدل اللفظ بشبيهه، بحيث تكون العلاقة بين طرفي الاستعارة علاقة اتحاد وامتزاج؛ لأن الاستعارة، أو بمعنى أدق التعبير الاستعاري لن يكون إلا نتاجاً لتفاعل هذين الحدين([[58]](#endnote-56))، فهي بمثابة نظام لغوي جديد، ينضوي على دلالة جديدة، تتأسس على الانزياح أو العدول عن اللغة العادية، من خلال إقامة شبكة من العلاقات بين طرفين أحدهما حاضر والآخر غائب؛ بمعنى أنها تشبيه مكثف ومختصر، وهي – بطبيعة الحال- تشكل مع أضرب البيان الأخرى أحد المقومات الجمالية الشعرية، وتتجلى الصور الاستعارية في شعر الكميت، بصفتها نسيجاً لغوياً خيالياً وجمالياً، تتجسد فيها نظرته إلى ما حوله من جهة، وتعكس وجوده: الوجداني/ والسياسي/ والاجتماعي، فضلا عن حرصه على التأثير في المتلقي، فالاستعارة "في حقيقتها ضرب من الإدراك الروحي، والرؤية القلبية لهذه الأشياء"([[59]](#endnote-57)).

الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه، مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي، وتعتمد التصوير الحسي الموجود بين المتشابهين في الظاهر، دون النفاذ إلى المعاني النفسية الشعورية، أو الروحية المجردة، وهي ثلاثة أنواع:

ـ استعارة تصريحيه: يصرح فيها بالمشبه به، ويحذف منه المشبه مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي.

ـ استعارة مكنية: يذكر فيها المشبه ويحذف منها المشبه به مع وجود بعض اللوازم الدالة عليه ومع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي

ـ استعارة ثميلية: وهي قريبة من الاستعارة التصريحية، يصرح فيها بالمشبه به، ويشترط أن يكون شكلا من أشكال التعبير المثلي، ويحذف منها المشبه مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الحقيقي.([[60]](#endnote-58))

وبناء على ما سبق، سيعالج الباحث جماليات الاستعارة في شعر الكميت، ملتفتاً إلى الاستعارة التصريحية، ثم الاستعارة المكنية.

**أ- الاستعارة التصريحية**

يقول: ([[61]](#endnote-59))  (المنسرح)

في كَفِّهِ نَبعةٌ مُوتَّرةٌ يَهزِجُ إنْباضُها ويهتَضِبُ([[62]](#endnote-60))

لم يلجأ الكميت إلى المباشرة في وصف القوس واهتزازه لحظة انطلاقة السهم منه، بل عمد إلى تشخيصه، أو أنسنته، فأضفى عليه بعض السمات الإنسانية فجعله يهزج، فيُسمع له صوت مفعم بالفرح، موحياً بإصابة هدفه. حذف المشبه، وصرح بالمشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية، وهي صورة توحي بالفرح والسرور والحرص.

يقول: ([[63]](#endnote-61)) (مجزوء الكامل)

كاللَّيلِ لابلْ يَضعُفو نَ عليهِ من بادٍ وحاضِرْ

شبه كثرة عدد قوم، وقد اختلط البادي منهم بالحاضر، بالليل، بجامع الكثرة والانتشار والحماية، كما تفيد عبارة: "من باد وحاضر"، وعلى الرغم من بساطة التعبير الاستعاري في هذا البيت، إلا أنه يثير في نفس المتلقي الكثير من التداعيات والإيحاءات، مثل: الكثرة، الانتشار، الحماية، القوة إلى غير ذلك من الصفات التي يمكن أن يستوعبها المشبه به، كما يعكس علاقة الشاعر بقومه – إن كان يصف قومه -، وشعوره بالعزة والمنعة، وبث الرعب في نفوس أعدائهم، أو الشعور بالخوف والخشية، إن كان الحديث عن خصومهم، ويستدعي الشاعر – هنا- قول الأعشى: ([[64]](#endnote-62)) (السريع)

حَولي ذوو الآكالِ مِن وائلٍ كاللَّيلِ مِن بادٍ ومِن حاضرِ([[65]](#endnote-63))

وبما أن الشاعر قد صرح بالمشبه به، فالاستعارة تصريحية.

يقول: ([[66]](#endnote-64)) (الوافر)

بَلى إنَّ الغَواني مُطعَماتٌ موَدَّتَنا وإنْ وخطَ القَتيرُ

يريد أنه يحب الغواني، وإن وخطه التشيب([[67]](#endnote-65))، أو أن الغواني يحرصن على مودته، ويطمعن في حبه والتودد إليه، على الرغم مما يبدو عليه من الشيب، فقد شبه مغازلة الغواني له وتوددهن إليه، بما يغري المرزوق/ الإنسان بالطعام أو الرزق، كما يوحي الدال (مطعمات)، فحذف المشبه، وأبقى المشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية. وقد كشف المشبه به (مودتنا) عن ميل الغواني إليه، على الرغم من بروز التشيب في رأسه/ وإن وخط القتير، بل رغبته بالغواني، وإن صرح غير مرة في ديوانه، من أنه لا يطمع بالغواني، ولا تصبيه الفاتنات.

يقول: ([[68]](#endnote-66)) (الطويل)

وكَالغَيثِ إلاَّ أَنَّ نَوءَ نُجومِها تُخالفُ أَنواءَ الكَواكبِ في النَّزلِ([[69]](#endnote-67))

لعل الشاعر يتحدث عن فتاة، كما يشير الدال (نجومها)، فيشبهها بالغيث، بوصف طرفي التشبيه رمزاً للحياة والخصب، وتؤكد هذه الصورة الاستعارية، كالتي سبقتها، رغبة الشاعر في الغانيات، وطمعه في نيل رضاهن، وقد حذف الشاعر المشبه، وأبقى على المشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية.

يقول: ([[70]](#endnote-68)) (الخفيف)

والمُصيبينَ بَــابَ ما أخطأَ النَّا سُ ومُرسِـــي قَواعدِ الإسـلام

والحُمــاةُ الكُفاةُ في الحَـربِ إِنْ لفَّ ضِـــراماً وَقُودُها بِضِرامِ([[71]](#endnote-69))

والغُيــوثِ الَّذينَ إِنْ أمحَـلَ النَّا سُ فَمـــأوى حَواضِنِ الأيْتـامِ

---

والأُساةِ الشُّفــاةِ للدَّاءِ ذي الــــرِّ يبَةِ والمُـــدركينَ بالأَوغــــامِ([[72]](#endnote-70))

والرَّوايا الَّتي بِـها تحمِلُ الـــنَّا سُ وَسُوقَ المُطبَّعاتِ العِظامِ([[73]](#endnote-71))

والبُّحورِ الَّتي بِها تُكشفُ الحِرَّ ةُ والــــدَّاءُ مِن غَلـــيلِ الأَوامِ([[74]](#endnote-72))

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن بني هاشم، فيصفهم: بأنهم أرسوا قواعد الإسلام، ونشروا تعاليمه بين الناس، وحموا ذماره، وذبوا عنه كيد كل معتد، فكانوا كفافاً وأكفاءً لهذه العهدة، كما كانوا لهذه الأمة بمثابة الأساة، والأطباء الشفاة، فداووا أحزانهم، وأبروا سخم قلوبهم، وأطفؤوا أحقادها، واستلوا منها كل ضغينة، وحملوا همومهم الرعية، وما يؤرقها، كما تحمل الإبل الناس وأمتعتهم، ولم يقتصر فضلهم على ذلك فحسب، بل كانوا غوثاً لكل محتاج من الناس، ولا سيما الأيتام، في وقت الجدب والقحط.

المشبه في هذه الأبيات استغنى عنه الشاعر، فخذفه؛ لأنه أعلم به في البيت السابق: ([[75]](#endnote-73))

بَل هَوايَ الَّذي أُجنُّ وأُبدي لِبني هَاشمٍ فُروعِ الأَنامِ

ولكنه أبقى على المشبه به: المصيبين باب ما أخطأ الناس/ مرسي قواعد الإسلام/ الحماة الكفاة في الحرب/ الغيوث الذين إن أُمحل الناس/ مأوى/ حواض الأيتام/ الأساة الشفاة للداء/ المدركين بالأوغام/ الروايا.

وقد لجأ الشاعر إلى إبراز المشبه به، من أجل بلورة مشاعره وأحاسيسه التي يكنها في قلبه تجاه بني هاشم، فقلبه متيم ومستهام بحبهم، فلا يصبوا لغيرهم، ولا تستهويه واضحات الخدود، فما يبدو من حب أو يستتر، ليس إلا لبني هاشم. ولعل محاولة استغراقه لكثير من الصفات المتوافرة في المشبه به، ما هو إلا تعبير عن هذا الحب المسكون به، فالسياقات اللغوية التي اشتملت على هذه الصور الاستعارية عبرت عن موقف وجداني، وبالتالي عن موقف سياسي ألقى بظلاله الثقيلة على نفس الشاعر نأت بحمله عندما دعاه إمامه زيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب – رضي الله عنهم – إلى الخروج معه للقتال، ولم يجبه([[76]](#endnote-74)).

عكست هذه الصور بتنوعها – عواطف الشاعر وانفعالاته بتآلف وانسجام مع نفسه من جهة، فقد عاش هذه الانفعالات حقيقة، وضحى من أجلها، وبتآلف وانسجام مع المتلقي الذي يكن لبني هاشم كل محبة وتقدير من جهة أخرى، فهذا يعني أن "بعض أمثلة الاستعارة معرفة"([[77]](#endnote-75)).

يقول: ([[78]](#endnote-76)) (المنسرح)

ولم تَهِجنِي الظُّؤارُ في المَنـزلِ القَفْــرِ بُروكاً وما لَــها رُكَبُ([[79]](#endnote-77))

جُردٌ جِــلادٌ مُعطَّفاتٌ على الـــ أورُقِ لا رِجـــــعةٌ ولا جَلَبُ([[80]](#endnote-78))

ولا مَخَـــاضٌ ولاعِشارُ مَطــــا فِــيلُ ولا قُـــرَّحٌ ولا سُلـــُبُ([[81]](#endnote-79))

أُنِخنّ أُدْماً فَصِـــرنَ دُهْمــاً وما غيَّرهنَّ الهِـــناءُ والجَـــرَبُ([[82]](#endnote-80))

كانتْ مَطايا المُضمِّناتِ مِن الـ جُوعِ دواءَ العِيالِ أَنْ أَسْبِغوا([[83]](#endnote-81))

يتحدث الشاعر في هذه الأبيات عن الأثافي (حجارة حول النار)، إذ يشبهها بالظؤار التي ترأم أولاد غيرها، فتحنو عليها، وترضعها، فكأن الأثافي ترأم بعضها، وليس لها أيّ أرجل، ثم جعلها معطفات على الرماد ذي اللون الأسود والأبيض،وكذا النوق، وهي أيضاً قوية على البرد والحر، إذ تشبه النوق في ذلك التي تقوى على البرد والحر كذلك، إلا أن الفارق بين هذه النوق والأثافي، هو أن الأثافي، ليست مخاضاً، ولا عِشاراً، ولا مطافيل، كما أنها لا تجرب فتطلى بالقطران.

يضعنا الشاعر في هذه اللوحة أمام صورتين استعاريتين متقابلتين، الأولى: صورة الأثافي، وهي تحيط بالرماد الملون، والثانية: صورة النوق التي ترأم أولاد غيرها، وبذلك تقوم هذه الصورة الكلية/ اللوحة على بنية التضاد، من خلال صورة الأثافي التي لا حياة فيها، وصورة الظؤار(جمع ظئر وهي الناقة التي تحنو على ولد غيرها فترضعه وترعاه) المفعمة بالحياة والحركة، وعبر هذه الثنائية التضادية، أكسبت الصورة الأولى الحياة والحركة.

ويحيلنا الربط بين الحقيقتين الواقعتين المتمثلتين في الصورتين السابقتين، إلى عاطفة يمكن ربطها بالعاطفة العامة في النص ككل، وهي حب الهاشميين، إذ لا طرب، ولا صبوة إلا لهم. وهذا يعني أن الشاعر المبدع يعيد صياغة الأشياء من جديد، بل يعيد صياغة الحياة أو جزءاً منها حين يعطيها شكلاً جديداً، أو يمنحها حياة جديدة، ويشكلها بخطوط فنية جديدة([[84]](#endnote-82)).

حذف الشاعر المشبه، وقد أوحى به من خلال عبارته "بروكاً ومالها ركب"، وأبقى على المشبه به (الظؤار)، على سبيل الاستعارة التصريحية.

**ب- الاستعارة المكنية**

وهي التي يتوارى فيها المشبه به، مع وجود قرينة تشير إليه، يلجأ إليها الأديب لغايات فنية وجمالية، ومن ذلك قول الكميت: ([[85]](#endnote-83)) (الخفيف)

أخْبرتْ عَن فِعالهِ الأَرضُ واسْتنــــــــــــــــطقَ مِنها اليَبابَ والمَعمُورا

والبيت في خالد بن عبد الله القسري، وقد كان حفاراً غرّاساً؛ "أي أثر فيها ]الأرض[ آثاراً حسنة، بنى المساجد، وحفر الآبار والأنهار، واليباب: الخراب؛ أي بنى فيه فسكن"([[86]](#endnote-84))، يستنطق الشاعر الأرض؛ لتخبر عن فعاله الكثيرة، وليؤكد ما عملته يداه من: غرس الأشجار، وشق الأنهار، وإقامة العمران في الأرض اليباب. وقد استطاع أن يبث الحياة والحركة في الجماد، بوساطة هذه الصورة الاستعارية، وينأى عن المباشرة بالتعبير، عن طريق كسر النمط المألوف في اللغة العادية، فالاستعارة المكنية بما تتصف به من تشخيص أو أنسنة للجمادات أو ما لا حياة فيه، تذيب الحواجز بين الإنسان وبينها. فتغدو حية ناطقة، عاشقة، مبغضة...، وتوحي هذه الصورة بمكانة الممدوح لديه.

وقوله في حضرة أبان بن عبد الله البجلي، وهو على خراسان: ([[87]](#endnote-85)) (الخفيف)

لا يموتُ النَّدى والجودُ ما عا شَ أبانٌ غِياثُ ذي الأَنْفاضِ([[88]](#endnote-86))

يلاحظ أن الشاعر قد أنسن الندى والجود، فجعلهما إنساناً عصياً على الفناء والموت مادام أبان على قيد الحياة، فشبه الجود والكرم بإنسان، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه/ القرينة، على سبيل الاستعارة المكنية التي تتكئ على التشخيص كسمة أسلوبية؛ كي يسهم في إبراز عواطفه، وانفعالاته المكبوته، فـ"الشعور يظل مبهماً في نفس الشاعر، فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة، ولا بد أن يكون للشعراء قدرة فائقة على التصوير تجعلهم قادرين على استكناه مشاعرهم واستجلائها"([[89]](#endnote-87))، والصورة – في البيت المتقدم – يحرص الشاعر على نيل عطاء أبان.

وقوله في وصف ظبية وولدها: ([[90]](#endnote-88)) (الكامل)

تَحنُو على خِدْرِ القِيامِ وَترعَــــوي بِغناهُ في سَمْحِ الوِعـــاءِ المُطلَّقِ([[91]](#endnote-89))

بَكرتْ وأَصبحَ في المَبيتِ يَؤودُها لوثُ المُغفَّلِ واعتِنافُ الأخرقِ([[92]](#endnote-90))

لجأ الشاعر في البيتين المتقدمين إلى البناء الفعلي وذلك عبر زمنين؛ المضارع: (تحنو/ ترعوي/ يؤودها)، ثم الماضي في (بكرت/ أصبح)؛ ليمنح نفسه فرصة التعبير السردي عن الأحداث: حاضر كشف عن استمرار قيام الظبية بواجب العناية والرعاية لولدها، إذ تعود له بضرع سمح الوعاء بالبن، وماض يصور تبكير الظبية – على حذر وقلق – إلى المرعى، وولدها مقيم في خدره، تخشى عليه الذئب، لما فيه (ولدها) من الغلفة والجهل.

شكل الشاعر – من خلال هذه الصورة الاستعارية – صورة تشخيصية، توحي بعطف الظبية والاعتناء بولدها من جهة، والخوف والحذر والخشية عليه من الذئب من جهة أخرى. ولعل الشاعر قد وظف هذه الصورة المعبرة عن شعوره النفسي الذي يلاحقه دائماً، والمتمثل في الخشية من أعدائه الأمويين الذين كانوا يتربصون به الدوائر.

فحذف المشبه به، والإبقاء على شيء من لوازمه أو متعلقاته من خلال تشبيه الظبية بالأم التي تحنو على طفلها، وتحذر عليه من نوائب الدهر، يشير إلى الأنا/ الشاعر المأزومة التي تشعر بالقلق والخوف من تعقب الخلفاء والولاة له في حلة وترحال.

وقوله في إحدى مقدماته الطللية: ([[93]](#endnote-91)) (الطويل)

وكيفَ تَقولُ العَنكَبوتُ وبَيتُها إذا عَلتْ مَوجاً من البَحرِ كالظُّلَلْ

وظف الشاعر تجربته النفسية، وصاغها في هذا القالب الصوري الجميل الذي يوحي بما يختلج في داخله من سخرية واستهزاء، كما تشير البنية العميقة للبيت التي تتضاد مع البنية السطحية التي طغت على سطحه. فليس غرض الشاعر أن يصف قلق العنكبوت وحيرتها، وعجزها والموج يظللها كأنه الجبال أو السحب، بل يسخر من خصومه، ويستهزئ بأعدائه، وهم يحالون تكميم فيه عن الصدع بحبه لآل البيت، والجهر بالدعوة لهم، فهم عاجزون عن كتم صوته، أو منعه من تشيعه، وحالهم في ذلك حال العنكبوت وعجزها عن دفع الموج الكثيف إذا علا بيتها، فهو بلا شك سيحطمه، ويبقيه أثراً بعد عين.

شخص الشاعر العنكبوت، وكأنها تحولت إلى شخص يعجز عن حماية بيته الذي أقامه على وهن، فحذف المشبه به، وأبقى على شيء من لوازمه (بيتها)، على سبيل الاستعارة المكنية.

وقوله: ([[94]](#endnote-92)) (مجزوء الكامل)

إلاَّ ثَلاثاً في المَقـا مةِ ما يحــــولهنَّ ناقِلْ

سُفعُ الخُدودِ كأنَّما نُثرتْ عَليهنَّ المَكاحِلْ

يتحدث الشاعر عن الأثافي الثلاث التي كانت توضع عليها القدور، ولعلها قدور كبيرة، بدليل عبارته: (ما يحولهن ناقل)، فكبر هذه الحجارة الثلاثة، يستتبع – بطبيعة الحال – عظم القدور. وقد شبهها بالنساء ذوات الخدود السود المشربة بالحمرة، فحذف المشبه به، وترك شيئاً من لوازمه (الخدود)، على سبيل الاستعارة المكنية.

لقد مثل هذا التصوير التشخيصي شوقه إلى المحبوبة التي أضحت منازلها خراباً، ولم يبق منها إلا هذه الأثافي الثلاث التي تمثل جزءاً من الطلل الذي يستدعي علاقة الشاعر بالمحبوبة بكل حمولاتها النفسية والوجدانية " الذي... صار في أغوار النفس شوقاً وأخاديد يحتفرها سيل الدهر احتفاراً، فتنبجس منها الأحاسيس، وقد أترعت حزناً وهماً"([[95]](#endnote-93))

وقوله: ([[96]](#endnote-94)) (الخفيف)

من يَبِعْ بالشَّبابِ شَيباً فَقد بَا عَ رخِيصاً مِن العُلُوقِ بِغالِ([[97]](#endnote-95))

استعار الشاعر الفعلين: (يبع/ باع) وهما من خصائص ما يباع ويشترى من المتاع والبضاعة وما يشبه ذلك، وألحقها بالمفعول به: (شيباً) و(رخيصاً) التي عنى بها الشيب أيضاً، فغدا الشيب متاعاً، أو ما يشبه، مما تقع عليه عملية البيع والشراء، فيكون بذلك طرفا الاستعارة: المشبه: الشباب، والمشبه به المحذوف: المتاع وغيره، من خلال عملية ذهنية حركية، تتمثل دلالتها في الحزن والأسى، وقد اشتعل رأسه شيباً، إذ تجاوز سن الشباب، وشارف على سن الشيخوخة، فتحسر على شبابه الذي ولى، واستحالت عودته، فيتمنى من يبيع شباباً بشيب، ولكن هيهات ذلك، ولو وجد – على سبيل الافتراض – لباع شيئاً نفيساً غالياً بزهيد.

وقوله: ([[98]](#endnote-96)) (الطويل)

ولمَّا رأَيتُ الدَّهرَ يَقلِبُ ظَهرهُ على بَطنهِ فِعلَ المُمَعِّكِ في الرَّملِ([[99]](#endnote-97))

كَما ظعنتْ عنَّا قُضاعةُ ظَعنةً هي الجِــــدُّ مأدُومُ النّجيزةِ بالهَزْلِ([[100]](#endnote-98))

شخص الشاعر الدهر، فجعله إنساناً يقلب ظهره على بطنه، كما يفعل الممعك في الرمل، وهو يمرغ بالتراب والرمل غيره، وقد أخذ عبارته: "الدهر يقلب ظهره على بطنه" من المثل القائل: "قلب له ظهر المِجنّ"؛ أي انقلب على ما كان عليه من وده ([[101]](#endnote-99))، فوصف قضاعه في تحولها من النزارية إلى اليمنية، وانقلابها عما كانت عليه سابقاً من ود إلى النزارية بالدهر الذي قلب ظهره على بطنه، فرزأ قوماً بعد أن كانوا معه في نعيم.

استطاع الشاعر – بوساطة هذه الصورة الاستعارية التشخيصية – أن يصور لؤم قضاعة، وينال منها بعد هذا التحول، والتعبير عن شعور داخلي، قار في أعماق وجدانه، متمثل في عصبيته القبلية التي أشعل أوراها آنذاك. وقد وصف ابن المعتز الاستعارة في قول الكميت السابق، بقوله: "ومن عجيب هذا الباب ]الاستعارة[ قول الكميت"([[102]](#endnote-100))

وقوله: ([[103]](#endnote-101)) (الخفيف)

وسُؤالُ الظِّباءِ عَن ذي عدِ الأَمــــــــــــــــــــــــــرِ أَضاليلُ مِن فُنونِ الضَّلالِ

شخص الشاعر الظباء، فجعلها إنساناً لا يُستخبر عن علم الغيب؛ لأنه جاهل به، فمن الضلال – إذن – أن تُسأل الظباء عن أمر غدٍ؛ لأنها أشد جهلاً وقد جمع الشاعر بين أمرين لا يُتولد منهما خيراً وفائدة، وتوحي هذه الصورة الاستعارية بنقاء عقيدته مما كان يفعله العرب في الجاهلية من زجر الطير والظباء وغيرها، أو محاولة استخبارها عن غيب، لا يعلمه إلا الله.

وقوله: ([[104]](#endnote-102)) (الكامل)

والحُبُّ فيهِ حَرارةٌ ومَـــرارةٌ سائِل بِذاكَ لمَن تَطعَّمَ أو زقِي

مَا ذاقَ بُؤسَ مَعيشةٍ ونَعيمِها فِيما مضَى أَحـــدٌ إِذا لَمْ يَعشَقِ

في البيتين المتقدمين غير استعارة، الأولى: بتشبيه الحب بمصدر الحرارة الذي يكمن فيه الأذى والخطر، والثانية: تشبيه الحب – أيضاً – بالطعوم المرة التي لا يستسيغها المرء، إلا بشق الأنفس، وأما الثالثة: فتشبيه بؤس الحياة ونعيمها بما لا يستطاب طعمه من الأغذية وغيرها، ونلاحظ أن المشبه به في هذه الاستعارات جميعها محذوف، ليمنح المتلقي سعة من الخيال في توجيه هذه الاستعارات، حسب ما تستدعيه المخيلة، وإن كانت صوراً حسية بسيطة، ترتد في موضوعاتها إلى الحياة اليومية. فارتباط الاستعارة بالحواس، لا يعني التقليل من شأنها مقارنة مع الصور الاستعارية العقلية التي يصنعها الشاعر من مخيلته الرحبة، وفكره الواسعة.

توحي هذه الاستعارات بانفعالات الشاعر الوجدانية: صبابة مسهدة وشوق مبرح للمحبوبة، شوق أرقه وأسهره، وأذاقه مر الصدود والهجر والإعراض. فكأنه يقول: لا يعرف الشوق إلا من كابده وأضناه، ولا الصبابة إلا من عاناها، وذاق مرّ طعمها وحلوه.

يبدو لنا مما سبق أن الصور الاستعارية، انزياحات عن اللغة المباشرة في التعبير، وتحول بسياقاتها الجديدة إلى اللغة الشعرية التي تحقق مستوى عالياً من الفنية والجمالية؛ باعتمادها على اللغة الانفعالية والعاطفية الوجدانية، كما امتازت بقدرتها الفائقة على نقل مشاعر الشاعر وعواطفه باعتمادها على الحواس التي تعتمد – بالتالي- في صورها على الحياة اليومية، والحياة الإنسانية، والطبيعة والحيوان، بالإضافة إلى أن عامل الحذف لأحد طرفيها، يوسع آفاق التلقي والتأويل لدى المتلقي، اعتماداً على القرائن الموجودة في النص، فضلاً عن اعتمادها على التشخيص الذي يجعل المبدع في حالة تماهٍ مع ما حوله من الموجودات الحية أو الجامدة.

**رابعًا: الصورة الكنائية**

تعد الكناية إحدى الأدوات الفنية التي يتكئ عليها الأديب، ولاسيما الشاعر، في تشكيل صوره الفنية التي يروم من خلالها نقل عواطفه ومشاعره ورؤاه إلى المتلقي، بعيداً عن المباشرة، وهي: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه، وردفه في الوجود، ويجعله دليلاً عليه، مثال ذلك قولهم: "هو طويل النجاد"... يريدون طويل القامة... فقد أرادوا هذا معنى، ثم لم يذكروه بلفظه الخاص به، ولكنهم توصلوا إليه بذكر معنى آخر، من شأنه أن يردفه في الوجود، وأن يكون إذا كان، أفلا ترى أن القامة إذا طالت طال النجاد؟..."([[105]](#endnote-103)).

فالمعنى الذي يتوارى ويختفي وراء المعنى الذي يطفو على سطح التعبير الكنائي، هو الذي يمنحه (التعبير الكنائي) الدقة واللطف، وبالتالي يفرض على المتلقي مزيداً من الحذر واليقظة، والتأمل للوقوف على المعنى المراد، فإذا ما فات المتلقي القبض على المعنى العميق مروراً بالمعنى السطحي، فاته الإحساس الممتع في تذوق النصوص الأدبية، ومعرفة مرامي أصحابها؛ فـ "التعبير الكنائي لا ينفصل في دلالته، وفي قيمته عن دلالات السياق العام، التي تتآزر داخل البناء الفني للقصيدة، حتى كأن التعبير الكنائي مع سواه لمعات خاطفة وذاهلة وسريعة؛ لتبين عن معالم أخرى في الطريق – لايهم الوقوف المتأني لرؤية أجزائها – وإنما تتسرب وهو إشارة خاطفة تثير انفساحاً نفسياً"([[106]](#endnote-104)).

وهذا يعني أنها ذات طابع إشاري أو إيمائي، تتطلب أن يعمل المتلقي ذهنه أو فكره حتى ينعم بالمعاني الخفية، أو المستترة، وعلى هذا "تعمل... على تنشيط الذهن لدى المتلقي، ومن ثم تخرجه من محيط المباشرة، أو الصراحة التي يوحي بها ظاهر اللفظ الكنائي إلى المعنى العميق"([[107]](#endnote-105)).

وتأسيساً على ما سبق، سيقف الباحث عند بعض الصور الكنائية ودلالاتها في شعر الكميت.

الذي يقول مادحاً خالد القسري: ([[108]](#endnote-106)) (المنسرح)

أَحرزتَ فَضلَ النِّضالِ في مَهَلٍ فــكلُّ يَــومٍ بِــكــفِّكَ القَصَــبُ

لــو أنَّ كَعـــباً وحَاتـــماً نُشِــرا كَانا جَميعاً مِن بَعضِ ما تَهِبُ

فالكميت لم يرد أن خالداً يبز كل من باراه في الرمي/ النضال، ولا كل من سابقه في مضمار السباق/ القصب، وإن جاز إرادة ذلك المعنى، بل كنى بهما عن الكرم والجود، بدليل إشارته إلى أشهر أجواد العرب، وهما: كعب بن مامة بن عمرو بن ثعلبة بن إياد، وحاتم بن عبد الله بن سعد الطائي، وتكشف هذه الكناية عن طمع الشاعر في أعطيات الممدوح، وجزيل نواله فحسب.

وقد جاءت هذه الصورة الكنائية من خلال "التعبير الاستعاري"، فالكناية تأتي من خلال تعاضدها مع عناصر البيان الأخرى من التشبيه والاستعارة؛ لأنها "تستقيم في شبكة علاقات مع السياق الاستعاري، والتشبيهي في مشهد تصويري واحد، فهي تأخذ المعنى الكنائي من الاستعارة المكنية، كما أن كثيراً من الصور التشبيهية تنتهي إلى معنى كنائي"([[109]](#endnote-107)).

فقد كنى عن جود الممدوح وكرمه، من خلال التشبيه البليغ المقلوب، إذ شبه كعباً وحاتماً، -وهما من أجود العرب وأكرمهم- بخالد، لا حباً بخالد، بل طمعاً بماله

ويقول في ذكر قصيدة له: ([[110]](#endnote-108)) (الوافر)

فَتلكَ إِليــكَ تُقْدمُ مُـــذهَباتٍ بِــها يَترنَّمُ الوَلِهُ الـــطَّروبُ([[111]](#endnote-109))

فَلا الرَّجزاءُ تَعجزُ عَن قِيامٍ ولا ذاتُ العِقالِ ولا العَتُوبُ([[112]](#endnote-110))

ولكِـــنْ كلُّ نائــبةٍ خَــروجٍ مِن الأَمثالِ والطُّلقُ المُنيبُ([[113]](#endnote-111))

يتحدث عن قصائده (قصائد المدح والغزل) فيشبهها بالمادة المطلية بالذهب، أو بالبرود الموشاة، تطوق جسد الممدوح، أو يترنم بها، أي القصائد الغزلية التي يترنم بإنشادها الوله المشتاق الذي ذهب عقله لفقدان الحبيب، ثم يشخص هذه القصائد فيجعلها خالية من العيوب، فهي كالأبل التي لا تشكو الرجز؛ أي ارتعاش القوائم عند النهوض، ولا هي بذات العقال، فتمنع من الحركة، وتظل باركة، ولا بالتي تمشي على ثلاث قوائم، كأنها تقفز قفزاً، ولكنها نائبة تخرج من أرض إلى أرض؛ أو يذيع صيتها، ويسير ذكرها في الآفاق، سيران الأمثال وانتشارها، أو كأنها ناقة غير معقولة، حرة تنطلق حيث تشاء.

كنى بلفظة (مذهبات) في البيت الأول عن قصائده، وقد توسل بالاستعارة التصريحية، لبيان جمال قصائده عند الممدوح، أو الوله الذي ذهب عقله، فترنم بها ليسري عن نفسه ما ألم بها من تباريح الهوى، فشبه قصائده بالبرود الموشاة، حذف المشبه، وأبقى المشبه به. وكنى بلفظة (الرجزاء)، و(ذات العقال)، و(العتوب) عن قصائد غيره، متوسلاً بالصور الاستعارية التصريحية ليلمز بقصائد غيره، ويقلل من شأنها. ثم كنى بـ (كل نائبة/ خروج من الأمثال/ الطلق المنيب) عن قصائده أيضاً. وهي كذلك صور استعارية تصريحية، الغاية منها توكيد جمال قصائده، وإظهار ما بها من ميزات تفضل بها غيرها من القصائد، ولفت الباحث – هنا – أمران، الأول: اتكاء الشاعر على الصور الاستعارية، فجاءت معبرة أبلغ التعبير عن المعنى الكنائي الذي أراده. وأما الثاني، فإن هذه الكنايات دقيقة المسلك، لطيفة المأخذ، تدعو المتلقي إلى تأملها، والوقوف على مغزاها. فضلاً عن أنها مفعمة بالحركة والحياة، من خلال استثمار الشاعر لتقانة التشخيص في الألفاظ: (الرجزاء/ ذات العقال/ العتوب/ نائبة/ الطلق)، واستغلاله لأسلوب المفارقة من خلال الأوصاف التي منحها لقصائده، والأوصاف التي أسبغها على قصائد غيره.

فالكناية "صورة قائمة على نوع من الحيوية التصويرية، هناك أو المعنى، أو الدلالة المباشرة الحقيقية، ثم يصل بالقارئ أو السامع إلى معنى المعنى؛ أي الدلالة المتصلة، وهي الأعمق والأبعد غوراً، فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف"([[114]](#endnote-112))، ولا شك في أن الصور الكنائية المتقدمة، توحي باعتزاز الكميت بقصائده، والمكانة الرفيعة، والحظوة الخاصة التي تحتلها لديه من جهة، وفيها إيحاء باللمز والغض من قصائد غيره من جهة أخرى.

ويقول: ([[115]](#endnote-113)) (الطويل)

وكنَّا إِذا ما الجَمعُ لم يكُ بَينَنا وبَينهُمُ إلاَّ الزَّاوفرُ تَنحَبُ([[116]](#endnote-114))

كنى الشاعر بلفظة (الزوافر/ القسي) عن الحرب، بصفتها إحدى أدواتها التي لا غنى عنها للمحارب، وقد أراد الشاعر أنهم إذا قلبوا لنا ظهر المجن، وجاهروا بعداوتهم لنا، لم يجدوا لدينا إلا الزوافر/ القسي، أي الحرب، وقد جاءت هذه الكناية في سياق الاستعارة المكنية، إذ شبه الزوافر بإنسان يرفع صوته بالبكاء حزناً على فقد عزيز، ولعل تخيّر الشاعر للفظة (تنحب) التي تشي بالحزن؛ لتصوير إمعان قومه بالقتل والفتك بأعدائهم، فقد كشفت الصورة الكنائية – عبر تقانة الاستعارة – عن بأس قومه وشدتهم في الحروب.

ويقول: ([[117]](#endnote-115)) (الطويل)

كَأَنَّ حَصَى المَعزاءِ بَينَ فُروجِها نَوى الرَّضخِ يَلقَى المُصعِدُ المُتصوِّبُ([[118]](#endnote-116))

يصف نشاط ناقته وسرعتها، وجدها في السير، فمن فرط نشاطها أن الحصى "لكثرتها تتلاقى في الهواء، وزاد في ذلك على الممزق منه"([[119]](#endnote-117))، فتناثر الحصى من بين يديها ورجليها، يحاكي تناثر النوى اليابس، وهو يُرضح رضخاً بالحجر، فيذهب في كل اتجاه.

إذن، كنى الشاعر بتطاير الحصى وتمزقه من بين فروج ناقته، عن نشاطها وسرعتها وقوتها، وقد جاءت الكناية في سياق التشبيه، وقد تجسد هذه الصورة، صورة الشاعر أيضاً، فهي تستمد القوة والصلابة والنشاط من قوة ونشاط ناقته، بصفتها معادلاً فنياً لذات الشاعر.

ويقول: ([[120]](#endnote-118)) (الطويل)

ولا سَمُراتي يَبتَغِيهنَّ عَاضدٌ ولا سَلَماتِي في بَجيلةَ تُعصَبُ([[121]](#endnote-119))

السمر، السمرات ضرب من الشجر شائك، إذا أرادوا قطعه عصبوا أغصانه عصباً شديداً؛ حتى يصلوا إلى أصوله، فيقطعوه، ومثله شجر السَّلم، وأرادوا أن قبيلة بجيلة لا يُقدر على قهرها وإذلالها([[122]](#endnote-120))، وقد أراد نفس المعنى في صدر بيته، أي لا يقدر أحد على قهره وإذلاله.

نلاحظ – هنا – دقة التصوير، إذ صور نفسه بشجرة السمر العصي على القطع وكذا صور قبيلة بجيلة، فلا يستطيع أحد أن يقهره ويذله لمكانته فيها من جهة، ولا يستطيع أحد أن يذلها أو يقهرها لقوتها وشدة بأسها من جهة أخرى. وقد جاءت هذه الكناية في صورة بصرية لمسية في سياق التشبيه البليغ، قدم من خلاله بعض أوصاف (الشاعر، وقبيلة بجيلة): القوة ومهابة الجانب.

ويقول في الوصف: ([[123]](#endnote-121)) (مجزوء الكامل)

تَمشي بِها رُبدُ النَّعامِ تَماشيَ الآمِ الزَّوافرْ([[124]](#endnote-122))

والأخــــدريَّ بِعَانَتيـــــــــــــــــــــهِ خَليطَ آجالٍ وباقرْ([[125]](#endnote-123))

لعله يصف أطلال محبوبته، وقد أضحت مأوى الظليم والنعام، فتجولت فيها على رسلها، دون أن يفزعها أحد؛ لأنها خالية من كل أنيس، فكأن مشية الظليم والنعام فيها مشية الإماء الحوامل، مشت على مهلها، وقد أثقلها الحمل، أو كأنها مشية الحمار الوحشي مزهواً بين أتانتيه فيمشي على رسله. كنى بهذه الصورة الكنائية التي جاءت في سياق التشبيه البليغ، لتوحي بما حل بأطلال محبوبته، وقد غدت خاوية من جهة، ولتصور ما ألم به من حزن وجوى، وهو ينظر إلى أطلال المحبوبة، بعد أن كانت غانية بأهلها من جهة أخرى.

ويقول: ([[126]](#endnote-124)) (مجزوء الكامل)

وانظُرْ إلى أسْرارِ كَـــــــــــــــــــــــــــ ـفٍّ أَجْم مَقلُومِ الأَظافِرْ

يقول ابن قتيبة: "الأجم الذي لا سلاح معه، وكذلك المقلوم الأظافر، وإنما يريد نفسه؛ أي انظر: إلى أسرار كفك، فإنه أجم مقلوم الأظافر، فهل تقدر لي على ضر، ]و[ الأسرار خطوط الكف، وكانوا ينظرون إليها فيستدلون بها"، والأجمَّ: الذي لا سلاح معه، وأصله الكبش الذي لا قرن له"([[127]](#endnote-125))، وفي المثل: "عند النطاح يغلب الكبش الأجمَّ"، يضرب لمن غلبه صاحبه بما أعدَّ له"([[128]](#endnote-126)).

في البيت المتقدم كنايتان: (أجم)، و(مقلوم الأظافر)، وكلتاهما يفيدان أن المخاطب أعزل من السلاح، فلا يقدر على ضر أو أذى، وقد جاءتا في سياق الاستعارة التصريحية؛ لتفيدا الاستهزاء والسخرية من المخاطب، فهو لا يقدر على ضر الشاعر، وربما يكون غير أعزل السلاح، ومع ذلك لا يستطيع الضر؛ لأنه جبان، وهذا إمعان في السخرية والاستهزاء منه.

ويقول مادحاً: ([[129]](#endnote-127)) (الخفيف)

ودَامتْ قُدوركَ للسَّاغِبيـــــــــــــــــــــــــــنَ في المَحْل غَرغرةً واحْوِرارا([[130]](#endnote-128))

لم يلجأ الشاعر إلى الأسلوب المباشر في مدح المخاطب، قائلاً له: أنت كريم وجواد وسخي، بل عمد إلى تصوير قدوره وهي تمتلئ باللحم والشحم وتغرر بالمرق، كأنها إنسان يردد الماء أو الدواء في حلقه لا يكاد يسيغه، وقد جاءت في سياق الاستعارة المكنية، من خلال تشبيه القدور بالإنسان، لتكون أكثر قدرة على تصوير كرم الممدوح، ولاسيما أن كرمه كان وقت الشدة والخصاصة، ولم يكن وقت الرخاء والنعيم. وبذلك يكون هذا الشكل البلاغي تعبيراً بالأوسع بدلاً من الأضيق([[131]](#endnote-129)).

ويقول: (المتقارب)

وكُنَّا إِذا جبَّارُ قَومٍ أَرادَنا بِكيدٍ حَملنَاهُ على قَرن أَعفَرا([[132]](#endnote-130))

يقول الميداني في بيت الكميت: نقتله ونحمل رأسه على السنان، وكانت الأسنة من القرون فيما مضى من الزمان، وهذا المعنى متضمن في المثل القائل: "حمله على قرن أعفر"، أي على مركب وعر([[133]](#endnote-131)).

فقد كنى عن قتل من تسول له نفسه بالاعتداء على قومه بقوله: "حملناه على قرن اعفرا"، وبالتالي عن شدة بأسهم في الحروب، وقد وظف لفظة (قرن) بدلاً من لفظة السنان؛ ليشير إلى ما كان عليه قوم فيما مضى من الشجاعة والقوة، وإلى ما هم عليه في زمنه أيضاً، فاستخدم للدلالتين: الماضي والحاضر، الصيغ الماضية في: (كنا، أرادنا، حملناه)، وجاءت هذه الصورة الكنائية عبر تقنية الاستعارة المكنية، فشبه قتل المعتدي وحمل رأسه على القرن، بالشيء الذي يحمل على أداة ما؛ ليشهر به.

ويقول، يذكر نفسه: ([[134]](#endnote-132)) (البسيط)

ولنْ أُخبِّــرَ جَـــاري مِــــن حَليلتِهِ بـــــما تَضمَّنتِ الأَســرارُ والكَللُ

ولنْ أَبيتَ مِـــن الأَســرارِ هَينمــةً على دَقـــاريرَ أَحكِيــها وأَفتــــعِلُ([[135]](#endnote-133))

لا خَطوتِي تَتعاطًى غَيرَ مَوضعِها ولا يَدي في حَميتِ السَّكنِ تَندخِلُ([[136]](#endnote-134))

كنى الشاعر عن نفسه بعدم التجسس على زوج جاره، وعدم التجسس يفضي إلى حفظ حاستي السمع والبصر؛ ولذلك لا يجد ما ينم به صادقاً أو كاذباً، فيفسد العلاقة ما بين الزوجين، وهذه الكناية الثانية، كما أنه لا يخطو إلى أي ريبة، أو يمد يده إلى ما لا يحل له، /لا خطوتي تتعاطى غير موضعها/ ولا يدي في حميت السكن تندخل، وهذه الكناية الثالثة. إذن ثمة ثلاث كنايات: عدم التجسس، والنميمة، وطهارة الجوارح مما يريبها من فعل.

ونلحظ في الكناية في البيت الثالث – من خلال الفعل (تتعاطى)، الذي يعني قيام الرجل على أطراف أصابع الرجلين مع رفع اليدين إلى الشيء ليأخذه – صورة تؤكد المبالغة في نفي الريب عن نفسه، وعدم خرق البيوت والاطلاع على أسرارها. وقد جاءت الكناية في سياق الاستعارة، إذ شبه خطوته، وهي تنتقل من موضع إلى آخر بإنسان يسعى بين البيوت؛ ليعكر صفو أهلها.

لقد هذه الصور الكنائية معبرة عن أحاسيس الشاعر ومشاعره وعواطفه، كما جاءت أيضاً مثيرة ومدهشة للمتلقي، وذلك بصرف ذهنه عن المعاني المباشرة التي تتبدى للوهلة الأولى، إلى معاني دقيقة يرمي إليها الشاعر. كما جاءت هذه الصور الكنائية معتمدة على التشبيه والاستعارة، لتغدو أكثر حيوية وحركة، تجلي المعاني، ولاسيما المعاني العقلية منها في صور حسية مفعمة بالحياة.

**خامسًا: الصورة المجازية العقلية أو المرسلة**

التفت النقاد والبلاغيون العرب القدامى إلى الحقيقة والمجاز، وفرقوا بينهما، يقول ابن جني: "فالحقيقة الكلام الموضوع موضعه الذي ليس باستعارة ولا تمثيل، ولا تقديم فيه ولا تأخير، كقولنا: أحمد الله على نعمه وإحسانه، وهذا أكثر الكلام... وقد يكون غيره يجوز جوازه لقربه منه، إلا أن فيه تشبيه واستعارة... كقولك: "عطاء فلان مزن" فهذا تشبيه، وقد جاز مجاز قوله: عطاؤه وافٍ كثير، ومن هذا قوله جل ثناءه: "سَنَسِمُهُ عَلىَ الخُرْطُومِ"([[137]](#endnote-135)) فهذا استعارة"([[138]](#endnote-136))، فالمجاز – إذن – ما كان قريباً من الحقيقة، إلا أن فيه تشبيه واستعارة.

ويعرف السكاكي المجاز فيقول: "... ولك تقول أن المجاز هو الكلمة المستعملة في معنى معناها بالتحقيق استعمالاً في ذلك بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع"([[139]](#endnote-137))، وهذه محاولة جادة في الربط بين الدال والمدلول من خلال السياق اللغوي العام، والكشف عن المعنى الجديد الذي ينتجه هذا السياق، وما يترتب عليه – بالتالي – من قيمة جمالية وفنية، باعتبار أن المجاز انحراف عن اللغة في إطارها المعجمي أحادي الدلالة إلى مستوى آخر من اللغة الفنية التي تنتقل باللفظة من معنها البسيط إلى معنى أكثر شفافية ودقة وإيحاء.

فالمجازات من منظور اللغة الفنية ما هي "إلا انحرافات عن المعاني الوضعية الأولى"([[140]](#endnote-138))، بمعنى أن الدوال تنزاح عن معانيها الحقيقية المباشرة إلى معان أكثر حيوية من خلال سياقات التشبيه والاستعارة.

ويقسم علماء البلاغة المجاز إلى قسمين، الأول: المجاز العقلي، وهو: إسناد الفعل أو ما في معناه إلى غير صاحبه، لعلاقة مع قرينة تمنع أن يكون الإسناد حقيقياً، كقولك: أنبت الربيع الزرع، فإن إسناد الفعل (أنبت) إلى الربيع إسناد مجازي؛ لأن الذي ينبت الزرع هو الله، وليس الربيع، وما الربيع إلا الزمن الذي نبت فيه الربيع، والعلاقة بين الفعل وما في معناه (كالمصدر، واسم الفاعل، واسم المفعول، واسم التفعيل...أي المشتقات التي تعمل عمل الفعل)، وبين الفاعل الحقيقي أنواع، منها: السببية والزمانية، والمكانية...

أما القسم الثاني، فهو المجاز اللغوي: ويعرف بأنه: استعمال كلمة في غير معناها الحقيقي لعلاقة مع قرينة ملفوظة أو ملحوظة، ويقسم هذا – أيضاً – إلى قسمين، الأول: مجاز لغوي؛ وتكون فيه العلاقة بين المعنى الحقيق والمعنى المجازي للكلمة، قائمة على غير المشابهة، وهذا ما يسمى المجاز المرسل. وأما الثاني، فهو مجاز؛ تكون فيه العلاقة بين المعنى الحقيق والمعنى المجازي للكلمة قائمة على المشابهة، وهو ما يسمى بالاستعارة([[141]](#endnote-139)).

وبناء على ما سبق، سيتوقف الباحث عند التشكيلات الفنية للمجاز في شعر الكميت، ملتفاً إلى قيمته الجمالية والفنية، وأثره في نقل عواطفه ومشاعره إلى المتلقي.

أولاً: المجاز العقلي؛ أي إسناد الفعل وما في معناه إلى غير فاعله الحقيقي، مع قرينه تمنع أن يكون الإسناد حقيقياً، كقول الكميت: ([[142]](#endnote-140))

خَلائقُ أنزلَتكَ يَفاعَ مَجدٍ وأَعطتكَ الثِّمارَ بِها القُلوبُ (الوافر)

أسند الشاعر الفعل (أنزل) إلى غير فاعله الحقيقي، وهو الضمير المستتر في الفعل (أنزل) العائد على المبتدأ المحذوف (هذه) أو على (خلائق) إذا اعتبرناها مبتدأ كونها موصوفة بجملة (أنزلتك)؛ فالخلائق لا تفعل هذا الفعل، وإنما يفعله الإنسان، فقد جعلها كالإنسان وضعته في يفاع المجد، أي أعلاه والعلاقة السببية كون الخلائق سبباً في انزاله هذه المنزلة الرفيعة، والقرينة عقلية، أي يدركها العقل.

وأسند – أيضاً - الفعل (أعطى) إلى غير فاعله الحقيقي (الثمار)، لأن الفاعل الحقيقي هوالناس، فقد جاء في أساس البلاغة: "فلان خصني بثمرة قلبه: بمودته"([[143]](#endnote-141))، والذي سوغ هذا الإسناد أن المسند إليه "القلوب"، هو سبب في إعطائه المودة، وخصه بها دون غيره، فالعلاقة السببية والقرينة عقلية. ولعل جمال المجاز العقلي في البيت المتقدم، تأتي من خلال تشخيص الألفاظ المعنوية العقلية، ونقلها من المدرك العقلي إلى المدرك الحسي؛ لتكون أوضح وأجلى في ذهن المتلقي، فضلاً عن الإيقاع الموسيقي المنسجم الذي أحدثه هذا المجاز، والمتمثل في تكرار حروف الفعلين: "أنزلتك/ أعطتك".

وقوله: ([[144]](#endnote-142)) (البسيط)

حتَّى طَرقنَ خَليجاً دَبَّ جَدولُهُ مِن المَعينِ عَليهِ البُتْرُ تَصطخِبُ([[145]](#endnote-143))

لعله يتحدث عن قطيع من البقر الوحشي، أو الحمر الوحشية، وقد اقتربن من خليج دبّ جدوله العذب على وجه الأرض، وقد أخذت أصوات الضفادع، ويختلط بعضها ببعض على صفحته.

نلاحظ أن الشاعر أسند الفعل (دبّ) إلى فاعله غير الحقيقي (جدول)؛ لأن الفاعل الحقيق الذي يدب على الأرض هو الإنسان أو غيره من الكائنات الحية، والذي سوغ هذا الإسناد أن المسند إليه (جدول) هو المكان الذي يجري فيه الماء، فالعلاقة المكانية، والقرينة عقلية.

وجمال المجاز في هذا البيت، يتجسد في لفظة (دبّ) التي شخصت الجدول، فجعلته إنساناً يمشي مشياً رويداً على الأرض، لكبر أو لعلة ما. فالمجاز – هنا – لم يقتصر على مجرد نقل لفظة من معنى حقيقي إلى آخر مجازي، مع وجود قرينة تمنع إرادة المعنى الأول الحقيق، بل لرسم مشهد سريع من صورتين بسيطتين: صورة الحمر الوحشية أو البقر الوحشي، وهي تطرق هذا الخليج ولوحة الضفادع وهي تصطخب على جانبي الجدول.

وقوله: ([[146]](#endnote-144)) (الطويل)

أَلا لا أَرىَ الأيَّامَ يُقضَى عَجيبُها بِطولٍ ولا الأحداثَ تَفنَى خُطوبُها

ولا عِبرَ الأيّامِ يَـعرفُ بَعضَــها ببعْــضٍ مِــن الأَقــــوامِ إلاَّ لَبيبُها

أسند الشاعر الفعل (تفنى) إلى غير فاعلها الحقيقي (خطوب)؛ وذلك بجعل ما هو مصدر في المعنى فاعلاً لفظياً على سبيل المثال؛ لأن الفاعل الحقيقي الذي يمكن أن يسند إليه الإفناء، هو الكائن الحي، فالعلاقة مصدرية، والقرينة تدرك عقلاً.

وقد اعتمد المجاز على سياق المجاز التشخيصي؛ لتقريب المعنى إلى ذهن المتلقي، فمن "الأغراض" التي تجعل المجاز أبلغ من الحقيقة... أن تحتاج إلى تقريب المعنى إلى ذهن المتلقي، أو تقريب حقيقة معينة عن المتحدث عنه"([[147]](#endnote-145))

وقوله: ([[148]](#endnote-146)) (مجزوء الكامل)

نَزلتْ بهِ أُنُفُ الرَّبيــــــــــــــــــــــــــــــــــعِ وزَايلتْ نَكِدُ الحظائِرْ([[149]](#endnote-147))

أسند الفعل (نزل) إلى غير فاعله الحقيقي؛ لأن الفاعل الحقيقي الذي يمكن أن يسند إليه الإنزال هو الإنسان، فالعلاقة زمانية، والقرينة عقلية، ويلاحظ أن الشاعر قد شخص الربيع لتقريب الصورة إلى الأذهان، وجعلها أكثر حيوية وحركة، وتوحي هذه الصورة بكرم الممدوح وعطائه الجزيل، وليس هو كالبخيل الذي يمنع ما عنده خشية الإنفاق، كما يوحي المثل الذي أفاد منه الشاعر: "إنه لنَكِد الحظيرة"([[150]](#endnote-148)).

وقوله: ([[151]](#endnote-149)) (الطويل)

وَقد تُخبرُ الحَربُ العَوانُ بِسرِّها وإنْ لم تُبحْ مَن لا يُريدُ سُؤالَها

أسند الفعل (تخبر) إلى غير فاعله الحقيقي (الحرب)،؛ لأن الفاعل الذي يمكن أن يسند إليه، هو الإنسان، فالعلاقة مصدرية؛ وذلك بجعل ما هو مصدر في المعنى فاعلاً لفظياً على سبيل المثال، والقرينة عقلية، وقد أحدث هذا الانزياح قيمة معنوية تتمثل في وصف الحرب بأنها عوان، أي أنها ليست بالأولى، بل قوتل فيها مرة بعد مرة من جهة، وقيمة فنية، تتجسد في تشخيص الحرب، وجعلها هي التي تبوح بأسرارها من قتلى وأسرى وإراقة دماء من جهة أخرى.

وقوله في وصف الأثافي: ([[152]](#endnote-150)) (البسيط)

ولـــنْ تُحيِّيـــكَ أظــــآرٌ مُعطَّفــةٌ بالقَّاعِ لا تَمَكٌ فِيــها ولا مَيَلُ([[153]](#endnote-151))

ليستْ بِعُوذٍ ولمْ تُعطَفْ على رُبَعٍ ولا يَهيبُ بِها ذو النِّيَّةِ الأَبِلُ([[154]](#endnote-152))

أسند الشاعر الفعل (تحيي) إلى فاعله غير الحقيقي (أظآر)؛ لأن الفاعل الحقيقي الذي يمكن أن يسند إليه - في مثل هذه الحالة - هو الإنسان فالعلاقة سببية، والقرينة يدركها العقل، وكذا في إسناد الفعل (تعطف) إلى الضمير المستتر (هي)، العائد على (آظار).

ومن خلال الانزياح الذي أحدثه الشاعر في الفعلين المتقدمين، تمكّن من تشخيص الأظار، فجعلها – وهي تعطف على الرماد – نوقاً تعطف على فصيل، ثم إنساناً لا يرد تحية، ولا يجيب سائلاً. وتعكس هذه الانزياحات – من خلال صورها الجديدة – الحالة النفسية للشاعر، وموقفه من الوقوف على الأطلال، الذي وصل حد الرفض، والاستهزاء من مخاطبة هذه الرسوم البالية.

وقوله: ([[155]](#endnote-153)) (البسيط)

لا يَنبُتُ النَّاسُ إلاّ في أَرومَتِهم ولا تَرى ثمرَ القِنوانِ في السَّلمِ([[156]](#endnote-154))

أسند الفعل (ينبت) إلى غير فاعله الحقيقي (الناس)؛ لأن الفاعل الحقيقي الذي يمكن أن يسند إليه – في مثل هذه الحالة – هو النبات والأشجار، فالعلاقة السببية والقرينة عقلية، وهذا الإسناد غير المألوف، ينحرف عن الكلام العادي، ويولد الدهشة في المتلقي، إذ منحت لفظة (ينبت) في سياقها الجديد (التركيب الشعري) بعداً جمالياً صورياً من جهة إذ شبه الناس بالنبات الطيب في المنبت الطيب، وبعداً معنوياً، تمثل في المقابلة اللطيفة بين صورة الكريم، أو الشجاع – على سبيل المثال – الذي لا يترعرع إلا في بيئته الحقيقية، فيُنشَّأ على ذلك، وصورة العذق بما فيه من الرطب الذي لا يرى إلا في النخل، واستحالة أن يطلع من شجر السلم، من جهة أخرى. فالصور الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجردة إلى هيئات وأشكال، تنتقل بالحواس([[157]](#endnote-155)).

**ثانياً: المجاز المرسل**

أي أن العلاقة – فيه – تكون بين الكلمة المستعملة في غير معناها الحقيق، ومعناها الحقيق الأصيل، قائمة على غير المشابهة، ولا بد من وجود قرينة، أكانت ملفوظة، أو ملحوظة، تدل على عدم إرادة المعنى الحقيقي. وهذه العلاقة القائمة بين المعنيين متعددة؛ ولكثرتها وتعددها، نُعتَ المجاز المرسل([[158]](#endnote-156)).

ومن ذلك قوله في مدح مَخلد بن يزيد بن المهلب: ([[159]](#endnote-157)) (الكامل)

أجزيهُمُ يدَ مَخلدٍ وجَزاؤُها عِندي بِلا صَلَفٍ ولا بِتلهْوقِ([[160]](#endnote-158))

نفهم من لفظة (يد) صنع المعروف مع الناس، والشاعر يعترف بحسن صنيعه هذا، وجميل عمله، وفضله عليه وعلى غيره. لقد أوحت هذه اللفظة في هذا السياق بهذه المعاني، دون أن يتطرق إلى أذهاننا شيء من دلالتها الحقيقية التي يرفضها العقل، ويأباها التصور السليم، فالعلاقة – هنا – علاقة سببية؛ لأنها الوسيلة، والسبب في هذا الفضل والخير، والقرينة المانعة للمعنى الحقيق، عقلية يفرضها العقل السليم. ولهذا فإن المجاز يكون "مصوراً للمعنى المقصود خير تصوير"([[161]](#endnote-159)).

وقوله في مدح مسلمة بن عبد الملك: ([[162]](#endnote-160)) (الطويل)

فَما غابَ عَن حِلْمٍ ولا شَهدَ الخَنا ولا اسْتعذبَ العَوراءَ يَوماً فَقالَها

يقول الأعلم الشمنتري في تعليقه على هذا البيت: "العوراء الكلمة القبيحة، أي هو حليم وقور، لا يخف في المجالس، ولا يأتي بقبيح من القول"([[163]](#endnote-161))، لقد أراد الشاعر مجالس القبح والخنا، فذكر الحالّ (الخنا والفحش) وأراد المحلّ؛ أي (مجالسه وأماكنه)، فالعلاقة الحاليّة، والقرينة عقلية؛ لأن الشهادة، بمعنى الحضور لا تقع على الخنا، بل تقع على المكان أو المجلس الذي يذكر فيه قبيح الكلام. وفي ذلك قدر من المبالغة في تصوير حلم الممدوح، وترفعه عن سفساف الأمور وهناتها، وما يتمتع به من طهارة اللسان.

وقوله في مدح عبد الملك بن مروان: ([[164]](#endnote-162)) (الطويل)

لقَد جَمعتْ بَيني وبَينكَ نِســـوةٌ عَقائـلُ ما إنْ مِثلهُنَّ عَـــقائلُ

جَمعتُكَ والبَدَر ابنَ عائشةَ الَّذي لهُ كلُّ ضَوءٍ قَد أضاءَ اللّيائلُ

أراد الشاعر أن يستدر عطف الخليفة وجزيل نواله، أو ليأمن بوائقه فذكره بصلة الرحم التي تجمع بينهما، فجاء بصيغة (عقائل/ نسوة) الدالة على الكل، ولكنه في الحقيقة أراد البعض أو الجزء، فالعلاقة كلية، والقرينة المانعة من إرادة الكل عقلية، الغاية منها المبالغة في قوة وشائج الرحم بينهما.

وقوله في ذكر كلاب صيد: ([[165]](#endnote-163)) (البسيط)

حتَّى إذا أطمَعتْ أحناكَ ضاريةٌ هنَّ المَساريفُ يَومَ الغُنمُ والنَّجَلُ([[166]](#endnote-164))

يقول ابن قتيبة في هذا البيت: "ضارية: كلاب، يقول ينجلن على صيدهن، ويسرفن في أكله"([[167]](#endnote-165)).

ذكر الشاعر الأحناك، ولكنه أراد الفم بما فيه من حنكين، ولسان، وكل ما يساعد على هضم الطعام، ليصل إلى المعدة سائغاً طرياً، فذكر الجزء (أحناك) وأراد الكل (الفم) فالعلاقة جزئية، والقرينة عقلية.

وقد عكس المجاز المرسل – هنا – صورة الكلاب وهن يسرفن في أكل صيدهن، ولعل في الإسراف، تصوير لطول عهدهن بالطعام، وفي النجل على الصيد خوفهن من منافس يقاسمهن هذا الطعام.

وقوله يحدث عن نفسه: ([[168]](#endnote-166)) (الطويل)

وأحمِلُ أَحْقادَ الأَقاربِ فِيكُمُ ويُنصَبُ لي في الأَبعدِينَ فأَنصُبُ

يقول القيسي: "من حقد عليَّ من أقاربي في الميل إليكم احتملت منه حقده عليّ في حبكم، وعركت بجنبي تقرباً إلى الله عز وجل، ومن ناصبني من الأبعدين في حبي لكم، نصبَت له العداوة"([[169]](#endnote-167)).

نلاحظ أن الشاعر قد ذكر الكل في: "أحقاد/ الأقارب/ الأبعدين)، ولكنه أراد جزءاً منهم، إذ لا يعقل أن يحمل كل الأحقاد، لكل الأقارب، ولا يناصب كل الأبعدين العداوة، فالعلاقة كلية، والقرينة المانعة عقلية، ولعل لجوءه إلى هذا السياق هو لتصوير حبه الجم للهاشميين، ومدى قوة الوشائج التي تربطه بهم.

وقوله مادحاً النبي – صلى الله عليه وسلم -:([[170]](#endnote-168)) (الخفيف)

أَنقذَ اللهُ شِلوَنا مِن شَفا النَّــــــــــــــــــــــــــــــارِ بهِ نِعمَةً مِن المِنعَامِ([[171]](#endnote-169))

أراد الشاعر أن الله عز وجل أنقذ أعضاءنا من النار بفضل رسول الله – صلى الله عليه وسلم – بهدايته الناس لأوامر الله تعالى. ذكر الشاعر الجزء (شلونا) وأراد الكل (أشلاءنا) فالعلاقة جزئية، والقرينة عقلية.

وإن استغناء الشاعر عن الكل بالجزء، يؤكد بأن الله أكرم من أن ينقذ شلواً من النار، ويعذب شواً آخر من نفوسنا، ولا سيما إذ كنا قد التزمنا أوامره، وانتهينا عن نواهيه.

وقد تبدى مما تقدم ذكره أن الشاعر لجأ إلى المجاز بنوعيه العقلي والمرسل لحاجة فنية، وجمالية، لا تتأتى بالاستعمال الحقيقي لدلالة الألفاظ، وبذلك انتقل بذهن المتلقي إلى آفاق جديدة، وفضاءات عديدة توحي بها الألفاظ، عبر عدولها عن معانيها الحقيقية إلى المعاني المجازية، فلا شك في أن المعاني المجازية تفوق المعاني الحقيقة، بما تتمتع به من إيحاءات، فالمعوَّل في البلاغة على المعنى المجازي الذي يحتاج إلى عمل الذهن، وكد العقل للظفر به.

من هنا يتبين لنا أن الشاعر قد استطاع أن يبني صورا بلاغية غنية وناضجة،تنم عن شاعرية عبقرية، وقدرة فائقة على تشكيل الصورة الشعرية الجميلة أو انتقائها،حيث استطاع أن يمزج عناصر الصورة الأساسية:اللغة والعاطفة والخيال والفكر الخلاق، ليخلق صورا ذات مستوى جمالي وعجائبي فائقين، استوحى فيها مظاهر بيئته، وعناصر ثقافته، وشحنها بأشجان همومه، وفكره السياسي، ولونها بالعناصر المادية التي استوحاها من مظاهر الطبيعة البدوية الحية أو الصامتة، التي تجلت في المجال الحيوي الذي عاش فيه، أو تمثله من مكتنزات ذاكرته من الموروث الثقافي والحضاري الذي شكل ذوقه الثقافي والفكري، وإحساسه بما يجري حوله من تحولات سياسية واجتماعية ودينية وحضارية في بيئة العراق في زمانه،فعكست صوره البلاغية شاعرية فذة،وثقافة واسعة، وإحساسا جماليا مرهفا،مما أكسب بنية القصيدة عنده لغة شعرية ذات صور نادرة مكثفة ومميزة، التي تضمنت بعض الأشكال البلاغية التي يندر استخدامها عند غيره ممن سبقوه أو عاصروه من الشعراء، وتركت أثرا جماليا واضحا في بنية القصيدة عنه.

**الهوامش**

1. **© جميع الحقوق محفوظة لجامعة جرش 2020.** [↑](#footnote-ref-1)
2. \* أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدبها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن. [↑](#footnote-ref-2)
3. (( عبد الله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف،القاهرة، (د.ت)، ص8. [↑](#endnote-ref-1)
4. (( عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ص327- 328. [↑](#endnote-ref-2)
5. (( الإمام، غادة: باشلار جاستون جماليات الصورة، بيروت، 2010، ص378. [↑](#endnote-ref-3)
6. (( العالم، إسماعيل أحمد: "موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفه بن العبد ومصادروها"، مجلة جامعة دمشق، م18، ع2، 2002، ص88 – 89. [↑](#endnote-ref-4)
7. (( الرباعي، عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1999، ص30. [↑](#endnote-ref-5)
8. (( انظر: ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط9، (د.ت)، ص167. [↑](#endnote-ref-6)
9. (( انظر: النويهي، محمد: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1997، ص63. [↑](#endnote-ref-7)
10. (( انظر: الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص220 – 226. [↑](#endnote-ref-8)
11. (( الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن القاضي سعد الدين (ت739 هـ): الإيضاح في علوم البلاغة، شرحه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1975، ص328. [↑](#endnote-ref-9)
12. (( انظر: صادق، رمضان: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص155. [↑](#endnote-ref-10)
13. (( انظر: عصفور: الصورة الفنية، ص 191، 192. [↑](#endnote-ref-11)
14. (( انظر: حجازي، عبد الرحمن: الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص214. [↑](#endnote-ref-12)
15. (( الكميت: شعره، ج1، ص96. [↑](#endnote-ref-13)
16. (( انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سحر). [↑](#endnote-ref-14)
17. (( الكميت: شعره، ج1، ص10. [↑](#endnote-ref-15)
18. (( الضئضئ: الأصل والمعدن. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ضأضأ) [↑](#endnote-ref-16)
19. (( الكميت: شعره، ج1، ص101. [↑](#endnote-ref-17)
20. (( الأقداح، القداح: جمع قدح، وهو السهم قبل أن ينصل ويراش، الظبان: جمع الظبة، وهي حد السيف والسنان وما أشبه ذلك، لغب: الريش الفاسد. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قدح، ظبّ، لغب). [↑](#endnote-ref-18)
21. (( الكميت: شعره، ج1، ص110. [↑](#endnote-ref-19)
22. (( السَكَب: شجر طيب الريح، له ورق مثل ورق الصعتر، إلا أنه أشد خضرة، له جنى يؤكل، نوره أبيض شديد البياض، العرار: بهار البر، نبت طيب الريح، والقرراص: نبت، زهره أصفر، حار حامض، الواحدة قراصة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سكب، عرّ، قرص). [↑](#endnote-ref-20)
23. (( الكميت: شعره، ج1، ص141. [↑](#endnote-ref-21)
24. (( أبو طالب: ديوانه، جمعه وشرحه: محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1994، ص67. [↑](#endnote-ref-22)
25. (( ثمال: عماد وملاذ. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ثمل). [↑](#endnote-ref-23)
26. (( الكميت: شعره، ج1، ص146. [↑](#endnote-ref-24)
27. (( المصدر نفسه، ج1، ص181. [↑](#endnote-ref-25)
28. (( التجاويز: برود موشاة من برود اليمن، واحدها تجواز، الكراس واحدها كراسة، والكراسة من الكتب، سميت بذلك لتكريسها، ويقال كَرِس الرجل: إذا ازدحم علمه على قلبه. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (جوز، كرس). [↑](#endnote-ref-26)
29. (( الكميت: شعره، ج1، ص247. [↑](#endnote-ref-27)
30. (( المصدر نفسه، ج1، ص 81. [↑](#endnote-ref-28)
31. (( المصدر نفسه، ج1، ص 226. [↑](#endnote-ref-29)
32. (( الكميت، شعره، ج1، ص 82-83. [↑](#endnote-ref-30)
33. (( المكر: ضرب من النبات، الواحدة مكرة، فراخه: ثمره، الرخامى: نبت تجذبه السائمة، وهي بقلة غبراء تضرب إلى البياض، حلوة الطعم، تعلق: تتناول، الضال: ضرب من الشجر. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مكر، رخم، ضل). [↑](#endnote-ref-31)
34. (( السيال: شجر له شوك أبيض، وهو من العضاه. انظر: المصدر نفسه، مادة (سال). [↑](#endnote-ref-32)
35. (( الرواع: الفزع، امتلالها: إسراعها في العدو. انظر: المصدر نفسه، مادة (روع، ملّ). [↑](#endnote-ref-33)
36. (( الحماش، الخدال: القوائم. انظر: المصدر نفسه، مادة (حمش، خذل). [↑](#endnote-ref-34)
37. (( الكميت: شعره، ج2، ص 48-50. [↑](#endnote-ref-35)
38. (( الغذاف: الريش الأسود الطويل، الدمث: الأرض اللينة. انظر: ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج1، ص352. [↑](#endnote-ref-36)
39. (( قيض عن حتك: تفلق، والحتك: الفراخ، واحدها حتكة. أزعر: صغار الريش، وأهدب: طواله، والخميل: القطيفة، يعني الظليم. انظر: المصدر نفسه، ج1، ص352. [↑](#endnote-ref-37)
40. (( الرعات: القرطة، الوذيل: الفضة. انظر: المصدر نفسه، ج1، ص352. [↑](#endnote-ref-38)
41. (( ملاطفة: أم، خضود: كسوب، الطفطاف: ما تدلى من الشجر، الربول: واحدها ربلة؛ ضرب من الشجر. انظر: المصدر نفسه، ج1، ص352. [↑](#endnote-ref-39)
42. (( الوحي: الصوت، الأزل: الذئب، نسول: سريع العدو. انظر: المصدر نفسه، ج1، ص353. [↑](#endnote-ref-40)
43. (( استرألت: صارت رعالاً، والرعيل: الجماعة. انظر: المصدر نفسه، ج1، ص353. [↑](#endnote-ref-41)
44. (( ساقطها الفراق: فارقت أبويها، الغيب: المطمئن من الأرض، خواذل: مفارقة، المقد: طريق، المقيل: حيث تقيل. انظر: المصدر نفسه، ج1، ص353. [↑](#endnote-ref-42)
45. (( القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص88 – 91. [↑](#endnote-ref-43)
46. (( ذعلب: سريعة، النأي: البعد، الوجناء من النوق: الصلبة الشديدة. انظر: القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص88. [↑](#endnote-ref-44)
47. (( ولأياً: أي بُطأً، واللأي: البطء. انظر: المصدر نفسه، ص88. [↑](#endnote-ref-45)
48. (( الزور: الصدر وعظامه، يظفرها، ينيب: يخدشها بظفره أو نابه. انظر: المصدر نفسه، ص89. [↑](#endnote-ref-46)
49. (( إجزألت: ارتفعت وتجافت عن الأرض، مرعوبتي: أذني، هوجاء: تنفر، هوجاء: تأنيث أهوج، وهو: الذاهب العقل والقلب. انظر: المصدر نفسه، ص89 [↑](#endnote-ref-47)
50. (( الذوابل: أراد البعر، لم يدنهن: لم يبلهن. انظر: المصدر نفسه، ص90. [↑](#endnote-ref-48)
51. (( اعصوصبت: اجتمعت، أينق: جمع نوق على غير القياس. انظر: المصدر نفسه، ص90. [↑](#endnote-ref-49)
52. (( المرو: الخشن من الحجارة، الكذان: الرخو منها. يرفض: يتفرق/ القيض: قشر البيضة الأعلى، القوب: الفرخ. انظر: المصدر نفسه، ص90. [↑](#endnote-ref-50)
53. (( صريخاً: صوتاً، الأخطب: الصرد، طير صعير. انظر: انظر: القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص91. [↑](#endnote-ref-51)
54. (( انظر: المصدر نفسه اليسي: شرح هاشميات الكميت، ص45 وما بعدها. [↑](#endnote-ref-52)
55. (( أبو ديب، كمال: الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص310. [↑](#endnote-ref-53)
56. (( أبو العدوس، يوسف: الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1997، ص11. [↑](#endnote-ref-54)
57. (( الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن (ت 471 أو 474 هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1991، ص30. [↑](#endnote-ref-55)
58. (( انظر: عبد العزيز، ألفت محمد كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص234. [↑](#endnote-ref-56)
59. (( أبو موسى، محمد: التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1993، ص186. [↑](#endnote-ref-57)
60. () انظر عتيق:علم البيان ص 91 وما بعدها [↑](#endnote-ref-58)
61. (( الكميت، شعره، ج1، ص101. [↑](#endnote-ref-59)
62. (( النبع: شجر تتخذ منه القسي، وتتخذ من أغصانه السهام، الواحدة نبعة، هضب: تكلم. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نبع، هضب). [↑](#endnote-ref-60)
63. (( الكميت، شعره، ج1، ص234. [↑](#endnote-ref-61)
64. (( الأعشى: ديوانه، ص 181. [↑](#endnote-ref-62)
65. ((الآكال: قطائع كانت الملوك تطعمها للأشراف. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قطع). [↑](#endnote-ref-63)
66. (( الكميت: شعره، ج1، ص170. [↑](#endnote-ref-64)
67. (( انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (طعم). [↑](#endnote-ref-65)
68. (( الكميت: شعره، ج2، ص 72. [↑](#endnote-ref-66)
69. (( النوء على الحقيقة: سقوط نجم وطلوع آخر في المشرق، والنوء أيضاً المطر، النزل: السحاب الكثير المطر. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نوأ، نزل). [↑](#endnote-ref-67)
70. (( القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص12 -14. [↑](#endnote-ref-68)
71. (( الضرام: الوقود. انظر: المصدر نفسه، ص13. [↑](#endnote-ref-69)
72. (( الأوغام، واحدها وغم، أي الأوتار، يقال فلان موتور في قومه: أي لم يأخذ طائلة المقتول. انظر: المصدر نفسه، ص14. [↑](#endnote-ref-70)
73. (( الروايا: الإبل التي يحمل عليها، الوسوق: واحدها: وسْق، الأحمال، المطبعات: المملوءات. انظر: المصدر نفسه، ص15. [↑](#endnote-ref-71)
74. (( الحرة: العطش، والغلة، ولأوام أيضاً العطش. انظر: المصدر نفسه، ص15. [↑](#endnote-ref-72)
75. (( القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص12. [↑](#endnote-ref-73)
76. (( انظر: القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص 204 – 205. [↑](#endnote-ref-74)
77. (( ستين، جيرارد: فهم الاستعارة في الأدب مقاربة تجريبية تطبيقية، تر: محمد أحمد حمد، مراجعة: شعبان مكاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص24. [↑](#endnote-ref-75)
78. (( القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص101. [↑](#endnote-ref-76)
79. (( الظؤار: الواحدة ظئر، وهي الناقة التي عطفت على غير ولدها فأرضعته. انظر: المصدر نفسه، ص101. [↑](#endnote-ref-77)
80. (( جرد: جمع أجرد؛ لا وبر عليها ولا شعر، الأوراق: الرماد في لونه سواد وبياض، لا رجعة: لا ترد إلى البيت تشترى، ولا جلب: تجلب من البادية إلى السوق. انظر: المصدر نفسه، ص101. [↑](#endnote-ref-78)
81. (( يقال للناقة أول ما تحمل قارح، ثم حلفة، ثم مخاض، ثم عشراء، السلب: جمع سلوب، وهي تُلقي مطافيل: ذوات أطفال. انظر: المصدر نفسه، ص102. [↑](#endnote-ref-79)
82. (( أدماً: بيضاً، الهناء: القطران. انظر: المصدر نفسه، ص103. [↑](#endnote-ref-80)
83. (( المضمنان: القدور ضمنت اللحوم وغيرها، سغبوا: جاعوا. انظر: المصدر نفسه، ص103. [↑](#endnote-ref-81)
84. (( انظر: الجعافرة، ماجد ياسين: قراءات في الشعر العباسي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2003، ص57. [↑](#endnote-ref-82)
85. (( الكميت: شعره، ج1، ص203. [↑](#endnote-ref-83)
86. (( ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج1، ص554. [↑](#endnote-ref-84)
87. (( الكميت: شعره، ج1، ص249. [↑](#endnote-ref-85)
88. (( الانفاض: مصدر أنفض القوم: نفد طعامهم وزادهم. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة نقض. [↑](#endnote-ref-86)
89. (( اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، 2007، ص136. [↑](#endnote-ref-87)
90. (( الكميت: شعره، ج1، ص256. [↑](#endnote-ref-88)
91. (( يريد: ترجع بما يعنيه في ضرع سمح الوعاء باللبن. انظر: ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج2، ص714. [↑](#endnote-ref-89)
92. (( يريد: أنها بكرت إلى المرعى، وأصبح ولدها في مبيتها، وهو يؤودها: يثقلها بالهم، علمها بلوث ولدها وغفلته وجهلها. واعتناق الأخرى، أي عنف الذئب. انظر: المصدر نفسه، ج2، ص714. [↑](#endnote-ref-90)
93. (( الكميت: شعره، ج1، ص98. [↑](#endnote-ref-91)
94. ((الكميت: شعره، ج2، ص137. [↑](#endnote-ref-92)
95. (( مونسي، حبيب: فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص20. [↑](#endnote-ref-93)
96. (( الكميت: شعره، ج2، ص63. [↑](#endnote-ref-94)
97. (( العلوق: جمع علق، وهو النفيس من كل شيء. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (علق). [↑](#endnote-ref-95)
98. (( الكميت: شعره، ج2، ص64. [↑](#endnote-ref-96)
99. (( الممعك من معكة تمعيكاً؛ أي مرغه في التراب والرمل. انظر: لسان العرب: ابن منظور، مادة (معك). [↑](#endnote-ref-97)
100. (( النحيزة: الطبيعة، ونحيزة الرجل: طبيعته، والجمع النحائز، المأدوم: المخلوط. انظر: المصدر نفسه، مادة (نحز، أدم). [↑](#endnote-ref-98)
101. (( انظر: أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، ضبطه: أحمد عبد السلام، خرج أحاديثه: محمد سعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ج2، ص102. [↑](#endnote-ref-99)
102. (( ابن المعتز: كتاب البديع، ص24. [↑](#endnote-ref-100)
103. (( الكميت: شعره، ج2،ص65. [↑](#endnote-ref-101)
104. (( المصدر نفسه، ج1، ص257 – 258. [↑](#endnote-ref-102)
105. () الجرجاني: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، 1992، ص66. [↑](#endnote-ref-103)
106. () عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، (د.ت)، ص430. [↑](#endnote-ref-104)
107. () الجيار، شريف سعد: شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص370. [↑](#endnote-ref-105)
108. () الكميت، شعره، ج1، ص84. [↑](#endnote-ref-106)
109. () أبو علي، محمد بركات حمدي: البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل، دار البشير، عمان، 1991، ص135. [↑](#endnote-ref-107)
110. () الكميت: شعره، ج1، ص90. [↑](#endnote-ref-108)
111. () تقدم: تقدّم. والحديث عن قصائد المدح والغزل. المذهبات: جمع مذهبة، أي: المطلية بالذهب، والمذاهب: البرود الموشاة، أراد قصائد المدح والغزل، على تشبيهها بالبرود الموشاة. الوله: المشتاق، الذاهب العقل لفقدان الحبيب. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (ذهب، وله). [↑](#endnote-ref-109)
112. () الرجزاء، والرجز: ارتعاش قوائم الدابة عند النهوض، ذات العقال: التي عقلت ومنعت عن الحركة، العتوب: التي تمشي على ثلاث قوائم، كأنها تقفز قفزاً. انظر: المصدر نفسه، مادة (رجز، عقل، عتب). [↑](#endnote-ref-110)
113. () النائبة: التي تخرج من أرض إلى أرض. ويروى: ولكن كل آبية؛ وهي التي تأبى أن يقال مثلها، والطلق: التي لا عقال لها. ويقال: إن المنيب أول الإبل الماضي على وجهه في الصدر، من أباب. انظر: ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج2، ص803. [↑](#endnote-ref-111)
114. () الداية، فايز: جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996، ص141. [↑](#endnote-ref-112)
115. () الكميت: شعره، ج1، ص91. [↑](#endnote-ref-113)
116. () الزوافر: القسي. انظر: ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج2، ص1044. [↑](#endnote-ref-114)
117. () القسي: شرح هاشميات الكميت، ص99. [↑](#endnote-ref-115)
118. () المعزاء: مفرد أماعز، وهي الأرض الغليظة ذات الحجارة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (معز). [↑](#endnote-ref-116)
119. () أبو هلال العسكري: كتاب ديوان المعاني، تح: أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 2003، ص870. [↑](#endnote-ref-117)
120. () الكميت: شعره، ج1، ص105. [↑](#endnote-ref-118)
121. () سمرات: جمع سمرة؛ ضرب من الشجر، ومثلها سلماتي؛ جمع سَلْمة، عاضد: قاطع، تعصب: تلف بعضها إلى بعض. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سمر، عضد، سلم، عصب). [↑](#endnote-ref-119)
122. () انظر: الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر (ت 538 هـ): المستقصى في أمثال العرب، منشورات وزارة المعارف للتحقيقات العلمية، الهند، 1962، ج2، ص162. [↑](#endnote-ref-120)
123. () الكميت: شعره، ج1، ص231. [↑](#endnote-ref-121)
124. () الآم: جمع الأمة، تزفر: تحمل، والزفر الحمل. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (أمَّ، زفر). [↑](#endnote-ref-122)
125. () الأخدري: الحمار الوحشي، الآجال: جمع الإجل، وهو القطيع من بقر الوحش والظباء، والباقر: جماعة البقر مع رعاتها. انظر: المصدر نفسه، مادة (خدر، أجل، بقر). [↑](#endnote-ref-123)
126. () الكميت: شعره، ج1، ص232. [↑](#endnote-ref-124)
127. () ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج1، ص276، ج3، ص1185. [↑](#endnote-ref-125)
128. () أنيس، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط، دار الفكر، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، مادة (جمّ). [↑](#endnote-ref-126)
129. () الكميت: شعره، ج1، ص212. [↑](#endnote-ref-127)
130. () الساغبين: جمع ساغب، وهو الجائع، الاحورار: بياض الإهالة والشحم. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (سغب، حور). [↑](#endnote-ref-128)
131. () انظر: محمد، وداد نوفل: الكناية دراسة في القيمة البلاغية والجمالية، رسالة دكتوراة غير منشورة، جامعة الإسكندرية، الإسكندرية، 1992، ص29. [↑](#endnote-ref-129)
132. () الكميت: شعره، ج1، ص217. [↑](#endnote-ref-130)
133. () الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد (ت 518 هـ): مجمع الأمثال، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة السنة المحمدية (د.م)، 1955، مج1، ص213. [↑](#endnote-ref-131)
134. () الكميت: شعره، ج2، ص13. [↑](#endnote-ref-132)
135. () الهينمة: الصوت، وقيل: الكلام الخفي الذي لا يفهم، دقارير: جمع دقرارة، وهي النمائم. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (هنم، دقر). [↑](#endnote-ref-133)
136. () الحميت: زق السمن. انظر: ابن منظور: لسان العرب: مادة (حمي). [↑](#endnote-ref-134)
137. () سورة القلم، آية 16. [↑](#endnote-ref-135)
138. () ابن فارس، أبو الحسين أحمد: الصاحبي، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص321 – 322. [↑](#endnote-ref-136)
139. () السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد (ت 626 هـ): مفتاح العلوم، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000، ص469. [↑](#endnote-ref-137)
140. () المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، الكويت، ط4، 1993، ص58. [↑](#endnote-ref-138)
141. () انظر: شيخ أمين، بكري: البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1990، ج2، ص81 وما بعدها. عتيق، عبد العزيز: علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص143 وما بعدها. [↑](#endnote-ref-139)
142. () الكميت: شعره، ج1، ص107. [↑](#endnote-ref-140)
143. () انظر: الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (ثمر), [↑](#endnote-ref-141)
144. () الكميت: شعره، ج1، ص107. [↑](#endnote-ref-142)
145. () البتر: جمع أبتر، وهو المقطوع الذنب. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (بتر). ولعله أراد الضفادع. [↑](#endnote-ref-143)
146. () الكميت: شعره، ج1، ص113. [↑](#endnote-ref-144)
147. () أبو علي: البلاغة العربية، ص28 -29. [↑](#endnote-ref-145)
148. () الكميت: شعره، ج1، ص237. [↑](#endnote-ref-146)
149. () أنف كل شيء: طرفه وأوله، وروضة أُنف: لم يرعها أحد. النكد: قلة الخير، الحطائر: مفردها حضيرة، وأراد بها أمواله؛ لأنه حضرها عنده فمنعها. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (أنف، نكد، حظر). [↑](#endnote-ref-147)
150. () انظر: الزمخشري: المستقصي، ج1، ص423. [↑](#endnote-ref-148)
151. () الكميت: شعره، ج2، ص87. [↑](#endnote-ref-149)
152. () الكميت: شعره، ج2، ص38. [↑](#endnote-ref-150)
153. () التمك: انتصاب السنام، والميل صفة للسنام أيضاً. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (مكّ). [↑](#endnote-ref-151)
154. () العوذ: مفردها عائذ، وهي من النوق التي يتبعها ولدها، الربع: الذي نتج في أول الربيع، الأبل: صاحب الأبل. انظر: المصدر نفسه، مادة (عاذ، ربع، أبل). [↑](#endnote-ref-152)
155. () الكميت: شعره، ج2، ص105. [↑](#endnote-ref-153)
156. () القنوان: جمع قنو، وهو العذق بما فيه من الرطب، السلم: نوع من العضاه، واحدتها سلمة. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (قنو، سلم). [↑](#endnote-ref-154)
157. () بدوي، عبد الرحمن: في الشعر الأوروبي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1965، ص72. [↑](#endnote-ref-155)
158. () انظر: شيخ أمين: البلاغة العربية، ج2، ص93. [↑](#endnote-ref-156)
159. () الكميت: شعره، ج2، ص260. [↑](#endnote-ref-157)
160. () صلف: بغض، لهق: الظهور بالشيء على خلاف الباطن، بمعنى الادعاء. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (صلف، لهق). [↑](#endnote-ref-158)
161. () الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط12، (د.ت)، ص301. [↑](#endnote-ref-159)
162. () الكميت: شعره، ج2، ص76. [↑](#endnote-ref-160)
163. () الشنتمري: شرح الحماسة، ج2، ص926. [↑](#endnote-ref-161)
164. () الكميت: شعره، ج2، ص12. [↑](#endnote-ref-162)
165. () المصدر نفسه، ج2، ص16. [↑](#endnote-ref-163)
166. () النجل: السير الشديد. انظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (نجل). [↑](#endnote-ref-164)
167. () ابن قتيبة: كتاب المعاني الكبير، ج1، ص226. [↑](#endnote-ref-165)
168. () القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص55. [↑](#endnote-ref-166)
169. () القيسي: شرح هاشميات الكميت، ص55. [↑](#endnote-ref-167)
170. () المصدر نفسه، ص27. [↑](#endnote-ref-168)
171. () الشلو: مفرد وجمعه أشلاء، وهو العضو أو بقية النفس، المنعام: الكثير النعم، وهو الله عز وجل. انظر: المصدر نفسه، ص27.

     **قائمة المصادر والمراجع:**

     اسماعيل، عز الدين. (2007). **الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، بيروت.

     باشلار، جاستون. (2010). **جماليات الصورة**، تر: غادة الإمام،، د ن، بيروت.

     أنيس، إبراهيم وآخرون. (د.ت). **المعجم الوسيط**، دار الفكر، بيروت، (د.ط)،.

     الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن. (ت 471 أو 474 هـ / 1991م). **أسرار البلاغة**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

     الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن. (ت 471 أو 474 هـ / 1992م). **دلائل الإعجاز**، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة.

     الجعافرة، ماجد ياسين. (2003). **قراءات في الشعر العباسي**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، الأردن.

     الجيار، شريف سعد. (2008). **شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.

     حجازي، عبد الرحمن. (2005). **الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

     الخطيب القزويني، جلال الدين محمد بن القاضي سعد الدين (ت739 هـ / 1975م). **الإيضاح في علوم البلاغة**، شرحه وعلق عليه: محمد عبد المنعم خفاجي، ط 4، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

     الداية، فايز. (1996). **جماليات الأسلوب والصورة الفنية في الأدب العربي**، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط2.

     أبو ديب، كمال. (1986). **الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

     الرباعي، عبد القادر. (1999). **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2.

     الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر. (ت 538 هـ / 1962م). **المستقصى في أمثال العرب**، منشورات وزارة المعارف للتحقيقات العلمية، الهند،

     ستين، جيرارد. (2005). **فهم الاستعارة في الأدب مقاربة تجريبية تطبيقية**، تر: محمد أحمد حمد، مراجعة: شعبان مكاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

     السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد. (ت 626 هـ / 2000م). **مفتاح العلوم**، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت.

     شيخ أمين، بكري. (1990). **البلاغة العربية في ثوبها الجديد**، علم البيان، ط 3، دار العلم للملايين، بيروت.

     ضيف، شوقي. (د.ت). **في النقد الأدبي**، دار المعارف، القاهرة، ط9.

     أبو طالب بن عبد المطلب. (1994). **ديوانه**، جمعه وشرحه محمد التونجي، دار الكتاب العربي، بيروت.

     العالم، إسماعيل أحمد. (2002). موضوعات الصورة الشعرية في شعر طرفه بن العبد ومصادروها، **مجلة جامعة دمشق**، م18، ع2، جامعة دمشق.

     عبد العزيز، ألفت محمد كمال. (1984). **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

     أبو العدوس، يوسف. (1997). **الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد المعرفية والجمالية**، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان.

     عبد الله، محمد حسن. (د.ت). **الصورة والبناء الشعري**، دار المعارف،القاهرة.

     عصفور، جابر. (1992). **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3.

     عيد، رجاء. (د.ت). **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور**، ط 2 منشأة المعارف، الإسكندرية.

     صادق، رمضان. (1998). **شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

     عتيق، عبد العزيز. (1985). **علم البيان**، دار النهضة العربية، بيروت.

     أبو علي، محمد بركات حمدي. (1991). **البلاغة العربية في ضوء منهج متكامل**، دار البشير، عمان.

     ابن فارس، أبو الحسين أحمد. (د.ت). **الصاحبي**، تح: أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة.

     ابن قتيبة، عبدالله بن مسلم. (ت 276 هـ / 1986م). **كتاب المعاني الكبيرفي أبيات المعاني**، تح: عبد الرحمن بن يحيى اليماني، دار الكتب العلمية، بيروت.

     القيسي، ابورياش أحمد بن إبراهيم. (ت 336هـ / 1986م). **شرح هاشميات الكميت بن زيد الأسدي (ت126هـ)**، تح داؤود سلوم، ونوري القيسي، عالم الكتب، ومكتبة النهضة العربية، القاهرة.

     الكميت بن زيد الأسدي. (1969). **شعر الكميت بن زيد الأسدي (ت 126هـ)**، جمع وتقديم: داؤود سلوم، مكتبة الأندلس، بغداد.

     المسدي، عبد السلام. (1993). **الأسلوب والأسوبية**، دار سعاد الصباح، الكويت، ط 4.

     ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم. (ت 711هـ / د.ت). **لسان العرب**، دار صادر، بيروت.

     أبو موسى، محمد. (1993). **التصوير البياني**، دراسة تحليلية لمسائل البيان، ط3، مكتبة وهبة، القاهرة.

     النويهي، محمد. (1971). **وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي**، معهد البحوث والدراسات العربية، جامعة الدول العربية، القاهرة.

     مونسي، حبيب. (2001). **فلسفة المكان في الشعر العربي**، قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

     الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد. (ت 518 هـ / 1955). **مجمع الأمثال**، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة السنة المحمدية، القاهرة.

     الهاشمي، أحمد. (د.ت). **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ط12، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

     أبو هلال العسكري. (1988). **جمهرة الأمثال**، ضبطه: أحمد عبد السلام، خرج أحاديثه: محمد سعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت.

     أبو هلال العسكري. (2003). **كتاب ديوان المعاني**، تح: أحمد سليم غانم، دار الغرب الإسلامي، بيروت.

     **List of Sources and References:**

     A’sfur, Jabir. (1992). *Alsura alFaniyya fi alTurath alNaqdi wa alBalagi ‘Inda al’Arab*, alMarkiz alThaqafi, Bairut.

     AbdulAziz, Ulfat. (2002). *Nazariyyat Alshi’r ‘Inda alFalasifa alMuslimin* …, alHai’a alMisriyya al’Ammah lil-Kitab alQahira.

     Abdullah, Md Hasan. (N.D). *Alsura wa alBina’ alShi’ri*, Dar alMa’arif, alQahira.

     Abu Aalu’dus, Yusuf. (1997). *al’Isti’ara fi alNagd al’Adabi alHadith* …, alAhliyya Lil-nashr, Amman.

     Abu Dib, Kamal. (1986). *Alru’a Almuqanna’a* … , alHay’a almisriyya lil-kitab, alQahira.

     Abu Musa, Md. (1993). *alTatawwr alBaiani*, Dirasa Tahliliyya li Masa’l alBaian, Maktaba Wahbah alQahira.

     Al Jayyar, Sharif. (2008). *Shi’r Ibrahim Naji*, Dirasa ‘Uslubiyya, bina’iyya, alHay’a almisriyya al’Amma lil-kitab, alQahira.

     Al Jurjani, AbdulQahir. (d.474 n.h / 1991). *Asrar alBlaga*, Ed. Mud.Shakir, Dar alMadina, Jadda.

     Al Jurjani, AbdulQahir. (d.474 n.h / 1992). *Dala’il alI‘jaz*, Ed. Mud.shakir, Dar alMadina, Jadda.

     Alaskari, Abu Hilal. (2003). *Kitab Diwan alM’ani alKabir*, Ed. Ahmad Ganim, dar al Garb al Islami, Bairut.

     Aldaya, Faiz. (1996). *Jamaliyyat Al’uslub wa Alsura Alfaniyya fi AlAdab Alarabi*, dar alFikr alMu’asir, Bairut.

     Alhashimi, Ahmad. (N.D). *Jawahir Albalaga*, td alM’ani wa alBaian wa alBadi’, Dar Ihia’ alTurath al‘Arabi, Bairut.

     Alkhatib al Qizwini, Md Sa’duldin. (1975). *almiftah fi ‘Ulum al Balaga*, Ed. Md AbdulMun’im al Khafaji, Dar alKitab alLubnani, Bairut.

     Alkumait ibn Zaid alAsadi. (1969). *Shi’r alKumait*, Ed. Da’wd Salum, Maktaba alAndalus, Bagdad.

     Almusaddi, AbdulSalam. (1993). *al’Uslub wa al ‘Uslubiyya*, dar Su’ad alSabah alKwait.

     Alnuwayhi, Md. (1971). *Wazifat al’Adab* …, Ma’had Jami’a alDuwal al’Arabiyya, alQahira.

     Alqaisi, Abu Riyash. (1986). *Sharh Hashimiyyt alkumait*, ed. Da’wd Salum & athers, A’lam alKutub alQahira.

     Alrabba’i, abdulQadir. (1999). *alSura alFaniyya fi Shi’r Abi Tammam*, alMu’assasa al’Arabiyya lil-drasat wa alNashar, Bairut.

     Alsakkaki, yusuf Ibn Muhammad. (2000). *Miftah al’Ulum*, Ed. Abdulhamid Hindawi, dar alKutub al’lmiyya, Bairut,

     Alzamakhshari, Jaruallah. (1962). *alMastaqsa fi Amthal al’Arab*, Manshurat Wazara alMa’arif, India.

     Anis, Ibrahim et al. (N.D). *Almu’jam Alwasit*, Dar alfikr, Bairut.

     Atiq, Abdulaziz. (1985) *‘Lm Albaian*, Dar alNahda, Bairut.

     Bachelard, Gaston. (2007). *Jamaliyyat Alsura*, Tarjama Gada alImam, Bairut.

     Daif, Sauqi. (N.D). *Fi Alnaqd al Adabi*, dar al Ma’araif, alQahira.

     Hijazi, Abdulrahman. (2005). *Alkhitab Alsiyasi fi Alshi’r Alfatimi*, alMajlis alA’ala lil-Thaqafa, alQahira.

     I’d, Raja’. (N.D). *Falsafa Alblaga Bain Altiqan’iyya wa Altatawwr*, Munsa’a alMa’arif, alIskandariyya.

     Isma’il, I’zzuddin. (2007). *Alshi’r Almu’asir*, Qadayah, wa Zwahirih alFaniyya, wa alma’nawiyya, Dar al’Awda ,Bairut.

     Ja’afira, Majid. (1992). *Qira’at fi alShi’r alAbbasi*, Mu’ssasa hamada, Irbid.

     Shaikh Amin, Bakri. (1990). *alBalaga al’Arabiyya fi Thaubiha al Jadid ‘Ilm alBajan*, Dar al ‘Ilm lil-malaiyn. Bairut.

     Stein, Gerald. (2005). *Fahm alisti’ara fi alAdab* , Muqaraba Tajribiyya,Tarjama; Md Ahmad hamad, al Majlis al, Ala lil-Thaqafa, alQahira. [↑](#endnote-ref-169)