نظم الصّورة التّشبيهيّة في شواهد من شعر الهذليين

أ. د. ابتسام أحمد حمدان *

مُحَمَّد أحمد الحسين**

الملخَّص

يتناول البحث نظم الصورة التشبيهية في شواهد من شعر الهذليين، محاولاً تبيان أثر انسجام التعبير التشبيهي بأركانه ومفرداته مع مكونات السياق، ليقف على مدى براعة الشاعر الهذلي في انتقاء مفرداته وتراكيبه لصوغ صورته التّشبيهيّة، كي تصبح قادرة على حمل إحساس الشاعر وتجربته الحياتيّة.

كلمات مفتاحيّة: النظم، التّشبيه، التلاؤم، التناسق.

المقدمة:

إذا كانت الكلمة المفردة لا يمكن الحكم عليها بالفصاحة إلّا إذا وُضِعَتْ ضِمن سياقٍ معيَّن؛ فإنّ هذا الأمر ينطبق على التّشبيه، إذ لا شكَّ في أنَّ لنظم الصّورة تأثيرًا مهمًّا في جماليّتها، إن لم نقل: إنّه الأساس في بناء الصّورة.

إن اختيار أركان التشبيه بمفرداته الخاصة، وضمّ بعضها إلى بعض، وتناسق هذه المفردات والمكونات مع عناصر السياق الأخرى هو سر تميز الشاعر في صوره التشبيهية، وهو الأساس الذي يحدد الفروق الدلالية والخيالية بين صورة وأخرى، وهذا ما يأمل البحث أن يوضحه.

أهمية البحث وأهدافه:

يسعى البحث إلى بيان أهمية النظم الذي يعد أساس البلاغة وعمودها، وإبراز دوره في جمالية الصورة التشبيهيّة في شعر الهذليين.

ومن ناحية أخرى يحاول البحث أن يبين خصوصية إبداع الشاعر الهذلي في نسج صورته التّشبيهية، وحرصه على تلاؤم مفرداتها وتناسقها لتنهض بالفكرة التي يعالجها، حاملةً إحساسه وتجربته الشعريّة.

منهج البحث:

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي الذي يهدف إلى تتبع نظم الصورة التشبيهية في شعر

---

* - أستاذة في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

** - طالب ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/١٨هـ.ش= ٢٠١٣/٠٢/٠٦م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٤/٠١هـ.ش = ٢٠١٣/٠٦/٢٢م

الهذليين، والكشف عن جوانبها، معتمداً في ذلك على التحليل اللغوي، لبيان طريقة النظم التي يعتمدها الشاعر للتعبير عن المعاني، وبذلك تركّز الدراسة على نظم الصورة الأدبية التّشبيهيّة في الكشف عن مكامن الجمال في شواهد من أشعار هذيل.

نظم الصّورة التّشبيهيّة في شواهد من شعر الهذليين

- **النظم عند علماء العربية:**

ورد النظم كثيرًا عند علماء العربيّة نحاةً وبيانيّين، وإن لم يستخدم بعضهم المصطلح ذاته، وإنّما يُفهم من كلامهم.

ومن هؤلاء ابن المقفّع، إذ قال: « فإذا خرج الناس من أن يكون لهم عمل أصيلٌ، وأن يقولوا قولًا بديعًا، فليعلم الواصفون المخبرون أنَّ أحدهم - وإن أحسن وأبلغ - ليس زائدًا على أن يكون كصاحب فُصوصٍ وجَدَ ياقوتًا وزبرجدًا ومرجانًا، فنظمه قلائدَ وسُموطًا وأكاليلَ، ووضع كلَّ فصٍّ موضعه، وجمع إلى كلِّ لونٍ شبهه، ممّا يزيده بذلك حسنًا، فسُمِّي بذلك صائغًا رقيقًا، وكصاغة الذّهب والفضّة صنعوا منها ما يُعجب النّاس من الحليِّ والآنية، وكالنّحل وجدت ثمراتٍ أخرجها الله طيّبةً وسلكت سُبُلًا جعلها الله ذُلُلًا، فصار ذلك شفاءً وشرابًا منسوبًا إليها، مذكورًا به أمرها وصنعتها»[١].

إذًا، شبّه ابن المقفّع رصف الكلام، وضمَّ بعضِهِ إلى بعضٍ بضمِّ العقد، وصناعة الذّهب والفضّة، وبصناعة النحل العسلَ، وفي كلِّ ما سبق يجب أن يكون هناك تناسقٌ وانسجام في الصّناعة مهما كانت، تتطلّب من الصّانع المهارة والدّقّة، وهذا ما أشار إليه الجاحظ بقوله: «فإنَّما الشِّعر صناعةٌ وضربٌ من النَّسج وجنسٌ من التّصوير»[٢].

من هنا فإن نظم الكلام ليس في توالي الألفاظ في النُّطق؛ بل في تناسقها وتناسق دلالاتها، وتلاقي معانيها على الوجه الذي يقتضيه العقل[٣]، إذ لا يمكن أن يُتَصوَّر أن يكون للفظةٍ تعلُّقٌ بلفظةٍ أخرى من غير أن يُعتَبَرَ حال معنى هذه مع معنى تلك، ويُراعى هناك أمرٌ يصلُ إحداهما بالأخرى[٤].

---

[١] - محمّد كردعلي، **رسائل البلغاء**، ص٢١.

[٢] - أبو عثمان الجاحظ، **الحيوان**، ج٣، ص ١٣٣.

[٣] - ينظر:عبد القاهرالجرجانيّ، **دلائل الإعجاز**، ص ٤٩-٥٠.

[٤] - ينظر: **نفس المصدر**، ص ٤٠٦.

فكما أنّه «لا تكون الفضّة أو الذّهب خاتمًا أو سوارًا أو غيرهما من أصناف الحليّ بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصّورة، كذلك لا تكون الكَلِم المفردة التي هي أسماءٌ وأفعالٌ وحروفٌ كلامًا وشعرًا، من غير أن يحدثَ فيها النّظم الذي حقيقته توخّي معاني النّحو وأحكامه»[١].

وعلى ذلك تكون اللّفظة المفردة ميتةً لا حياة فيها لوحدها، فإن وصلها الفنّان الخالق بأخواتها في التركيب، ووضعها في موضعها من الجملة، دبّت فيها الحياة، وسرت فيها الحرارة، وظهر عليها اللّون[٢].فالسّياق يعطي اللّفظة المفردة حقيقتها وروحها[٣].

من هنا كان الاتفاق على أنّ اللّفظة تفقد قيمتها الفنّيّة عند الإفراد، ولا يكون لها مزيّةٌ وفضيلةٌ إلاّ بوضعها إذا ضمّها سياق تكون فيه عضواً فاعلاً معنوياً وشكلياً؛ أي بأن يكون لها دورٌ فعّالٌ في خلق البناء اللغوي، أو البناء الفني، وهذا لا يكون بضمِّ كلمة إلى أخرى، وإنَّما بتمكين عملية التعليق التي تساعد في اكتمال البناء اللّغوي؛ لأنّ التّعليق هو الذي "يتيح للصّياغة أن تتشكّل في مستوياتٍ دلاليّةٍ مختلفة، فتأتي (الإفادة اللّطيفة)»[٤].

وليس التّعليق إلّا النَّظم، والنّظم وضع الكلام الموضعَ الذي يقتضيه النَّحو: « واعلمْ أن ليس النَّظمُ إلّا أن تضع كلامَك الموضعَ الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرفَ مناهجه التي نُهِجَتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرّسومَ التي رُسِمَتْ لك فلا تخلَّ بشيء منها، [فينظر النّاظم] في الخبر... وفي الشّرط والجزاء... وفي الحال... فيعرف لكلٍّ من ذلك موضعه، ويجيء به حيث ينبغي له»[٥]، وهذا النّظم هو الذي يجعل الكلام حسنًا يشهد له أصحاب البلاغة بالفضل، وعندما تسمعه تراك قد ارتحتَ واهتززْتَ واستحسنت[٦].

وعلى ذلك يغدو عمود البلاغة « وضعُ كلِّ نوعٍ من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعَه الأخصّ الأشكل به، الذي إذا أُبدِلَ مكانَه غيرُه جاء منه إمّا تبدُّل المعنى الذي يكون منه فساد

---

[١] - **نفس المصدر**، ص ٤٨٨.

[٢] - أحمد حسن الزيات، **دفاع عن البلاغة**،ص ٩٦-٩٧. تغيير بسيط.

[٣] - مصطفى صادق الرّافعي، **إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة**، ص/٢١٦.

[٤] - محمد عبد المطلب، **جدلية الإفراد والتّركيب في النقد العربي القديم**، ص ٣١٥.

[٥] - عبد القاهر الجرجانيّ،**دلائل الإعجاز**، ص ٨١-٨٢.

[٦] - ينظر: **نفس المصدر**، ص ٨٥.

الكلام، وإمّا ذهاب الرّونق الذي يكون معه سقوط البلاغة»[١]، وفي هذا النص إشارة مهمة إلى أساس من أسس جماليات الفن اللغوي، وهو التلاؤم والتناسب والانسجام.

ومن هنا راح عبد القاهر الجرجاني يؤكد أهمية العلاقات السياقية في توفير استقامة الكلام، وما يقوم بين معانيه من وشائج تجعل دلالتها متناسقةً معانيها متلاقية، يقول: " ليس من عاقلٍ يفتح عينَ قلبه إلّا وهو يعلمُ ضرورةً أنّ المعنى في ضمّ بعضِها إلى بعض، وتعليق بعضِها ببعض، وجعلِ بعضِها بسببٍ من بضع، لا أن يُنطق بعضها في إثر بعض من غير أن يكون فيما بينها تعلُّق، ويعلم كذلك ضرورةً إذا فكّر أنّ التعلُّق يكون فيما بين معانيها، لا فيما بينها أنفسِها»[٢].

وعلى ذلك يتمُّ التّفاضل بين الأدباء وبين الأشعار، فـ«أجود الشّعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنّه أُفرِغَ إفراغًا واحدًا، وسُبِكَ سبكًا واحدًا، ويجري على اللّسان كما يجري الدِّهان»[٣]، «وذلك لا يكون إلّا من اجتماع كلِّ المقاييس الأسلوبيّة»[٤]، «من بلاغة اللّفظ»[٥]، و«إصابة معاني الكلام»[٦]، و«اختيار شريفها وكريمها»[٧]، و«أن تكون التّشابيه مصيبةً تامّةً»[٨]، و«التأليف بديعاً مخترعًا بعيدًا عن الاستكراه والاضطراب»[٩]، بحيث "تتضام المعاني، ولا يتقطع نظامها إلى درجة أنك إذا سمعت صدر البيت عرفت قافيته"[١٠].

وكان عبد القاهر الجرجاني قد أحس - في ضوء فلسفته في النظم – بخاصية الانسجام والتلاؤم القائمة على وجود علاقات قائمة على نظام إيقاعي يرتكز أساساً على حسن التأليف والنظم.

ولعل أبرز مظاهر النظم في بنية التشبيه إنما تبدو من خلال علاقات المقارنة بين أطراف متمايزة تربط فيما بينها الأداة ملفوظة أو مقدرة، وهذا لا يتم إلا من خلال روابط لغوية نظمية محكمة تحقق

---

[١] - أبو سليمان الخطّابي،**بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجازالقرآن)**،ص ٢٦.

[٢] - عبد القاهر الجرجانيّ، **دلائل الإعجاز**، ص ٤٦٦.

[٣] - أبو عثمان الجاحظ، **البيان والتبيين**،ج١، ص ٦٧.

[٤] - حمّادي صمّود، **التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس**، (مشروع قراءة)،ص ٢٩٦.

[٥] - أبو عثمان الجاحظ،**البيان والتبيين**،ج١، ص ٨٣.

[٦] - **نفس المصدر**، ص ٥٨.

[٧] - **نفس المصدر**، ص ٨٣.

[٨] - أبو عثمان الجاحظ،**الحيوان**، ج٣، ص ٣١١.

[٩] - **نفس المصدر**، ج٧، ص ٦.

[١٠] - أبو عثمان الجاحظ، **البيان والتبيين** ج ١ ص ١١٥- ١١٦.

الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، من هنا لا تبقى الأداة وسيلة للجمع أو للتقريب الذهني بين هيئة الحركة والشكل؛ لأن تفاعل الدلالات الإيحائية للطرفين من خلال السياق قد يضفي على المعنى – بحسب نوع الأداة – تفاعلاً بين الأطراف يختلف من صورة تشبيهية إلى أخرى .

وعلى ذلك فعمود البلاغة النّظم، وكلُّ ما يتعلّق بها منشؤه النَّظم، «فمن البديهي أنَّ المجازات، ولاسيّما ما قام منها على التشبيه، كالاستعارة والتمثيل، لا تتولّد إلّا من تأليف العبارة، ومن وجود علاقةٍ بين طرفين، على الأقلّ: مشبّه ومشبّه به، أو مستعار ومستعارٌ له... فالأساليب البلاغيّة من مجال الكلام لا من مجال اللغة»[١].

لذلك ربط عبد القاهر بين حدوث هذه الأساليب وبين النَّظم «وذلك لأنَّ هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها، من مقتضيات النظم، وعنه يحدث، و به يكون؛ لأنّه لا يُتَصَوَّر أن يدخل شيءٌ منها في الكلم وهي أفرادٌ ما لم يُتَوَخَّ فيما بينها حكمٌ من أحكام النّحو»[٢]، وهو ما جعله يُرْجِع الحسن والمَزيّةِ والأريحيَّةِ إلى ما يتعلّق بالنظم والتركيب، لقد جعل النظم عُمْدة الصورة البيانيّة، وعُمْدة جماليّتها؛ بل عمدة الكلام والشعر:

«وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة أو الذهب خاتمًا أو سوارًا أو غيرهما من أصناف الحلي بأنفسهما، ولكن بما يحدث فيهما من الصورة، كذلك لا تكون الكلم المفردة التي هي أسماء وأفعال وحروف كلامًا وشعرًا، من غير أن يحدث فيها النظم الذي حقيقته توخي معاني النحو وأحكامه»[٣].

- **النظم و جمالية التشبيه في شواهد من شعر الهذليين:**

وإذا ما أتينا إلى الشِّعر الهذلي وجدنا شعراءه قد حرصوا على تلاحمه وانسجامه وسبكه سبكًا محكمًا، كيف لا وقد ذاع صيت هذا الشعر، وعلَتْ مكانته وارتقت، وقال بفصاحته علماء العربية نحاةٌ ونقّاد وبيانيّون ومفسّرون، وحفلت به كتب العربيّة ومعاجمها، وإذا ما أردنا الوقوف على بعض الصّور لندرس من خلالها العلاقة بين الصورة ونظمِها، فإننا سنقف على نظم الصّورة المفردة من خلال اختيار مفرداتها، وتناسب هذه المفردات و انسجامها في سياق خاص، لنتبيّن درجة تعلُّقِها تعلُّقًا يحقق عملية التفاعل في بناء للصورة.

فمن ذلك قول أبي ذؤيب في قصيدته العينيَّة (من الكامل):

---

[١] - حمّادي صمّود، **التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس**، (مشروع قراءة)،ص ٥٢٤.

[٢] - عبد القاهر الجرجانيّ، **دلائل الإعجاز**، ص ٣٩٣.

[٣] - **نفس المصدر**، ص٤٨٨.

٩- فـــالعينُ بعـــدهُمُ كـــأنَّ حِـــداقَها سمِلَـــتْ بشـــوكٍ فهـــي عُـــورٌ تـــدمَعُ[١]

تطالعنا في هذا البيت صورة أبي ذؤيب بعد أن فقد أولادَه، فأصبح دائم الحزن والبكاء، وكي ينقل المتلقّي إلى حالته التي آل إليها لجأ إلى التّشبيه، فشبّه عينَه بالعين التي سُملتْ، فلا تستطيع أن تكفّ عن البكاء بسبب ما أصابها، إن عينه لا تنقطع عن البكاء مع أنها سليمةٌ، وذلك لشدّة حزنه وبكائه على أولاده، فما أصابه من فقد أولاده كان أشد من أن تفقأ عينه.

قدم الشاعر المشبه قبل أن يأتي بالتشبيه، ثم اختار جزءاً منه (الحداق) ليسلط عليه الضوء، ويجعله مشبهاً (كأن حداقها)، لأن السمل إنما يكون أشد حين يصيب حدقة العين، وبذلك حقق الشاعر ما يتطلبه الذوق العربي القديم من حرص على صحة التشبيه.

إلا أن فنية التشبيه كانت من اختياره لهذه اللّفظة، فقد أراد أن يقول: إنّ هذه العين تعرَّض أهم جزء منها للفقء، وهو الحدقة التي هي مركز الرؤية، فكان من جراء ذلك العمى إضافة إلى شدة الألم، و بذلك تكون المعاناة أعظم، ويكون التشبيه أقدر على إظهار ما أراده الشاعر من تجسيد لهول ما يعاني، أمّا الجزء الباقي من العين فيبقى حيًّا يغالب أشد حالات الألم، التي تجعله في حالة بكاء دائم، مثله مثل عين أبي ذؤيب التي لا تكفّ عن البكاء والحزن.

إذاً الدّمع في المشبّه به (العين المسمولة) دمعٌ لا إراديّ، ولا يمكن أن يتوقّف، ولا يستطيع صاحبها أن يوقف الدموع المنهمرة، ولا يستطيع كذلك تخفيف الألم الذي يشعر به، أمّا في المشبّه فهو بكاءٌ لا إراديٌّ أيضاً، إلا أن سببه هو الحزن الذي جعل صاحبه رهين أوجاع قلبه المتعلق بأولاده، فمصابه أكبر من تصبره، وذكراهم لا تفارقه ولا يستطيع كبحها، لذا كان حزنه عظيماً، لا تستطيع العبارة المباشرة أن تنقله إلى أحاسيس المتلقي ووجدانه، ولا يمكن أن تتحقق المشاركة الوجدانية التي يتوخاها الشاعر بالعبارة المباشرة، من هنا كان التشبيه ضرورة لا غنى عنها، ومع أن هذا التّشبيه لا يخلو من مبالغة، إلا أن هذه المبالغة لم تكن مقصودةً، وإنَّما عبّر عنها الشّاعر من غير أن يتكلّفها أو يصطنعها، إذ كان جلُّ اهتمامه أن يظهر حزنه الشديد على أبنائه، جاعلاً التغني بالشعر منفذاً يطلق عنان هذه الأحزان، علّه يخفّف من أوجاعه وآلامه.

والملاحظ أيضًا في نظم الصّورة بناء الفعل (سُمِلَتْ) للمجهول، وذلك يعود إلى أنَّ أبا ذؤيب لم يكن ملتفتًا إلى الفاعل (السّامل) الذي فقأ العين، وإنَّما عنايته كانت بالمفعول به (العين المسمولة)،

---

[١] - أبو سعيدالسّكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج ١، ص ٩.**سُمِلَتْ**: فُقِئَت. **حِداق**: جمع (حَدَقة)، فأراد الحدقة وما حولها.

وتقييد هذا الفعل بالجارّ والمجرور (بشوكٍ)، وهو الآلة التي فُقئت بها العين، جاء ليزيد المتلقّي إحساسًا بشدة ألمه ووجعه.

وممّا يزيد في التّعبير عن هذه الحالة النفسيّة الكئيبة، ويزيد المعاناة مبالغةً، حذفُهُ وجه الشّبه؛ لأنّ الشّاعر لا يريد أن يحصره أو يقيِّده في أمرٍ معيَّن؛ بل تركه مطلقًا، فترك للقارئ الحرية ليتخيُّل الوجه، ويرسمه وفق ما تمليه انفعالاته ومشاركته الوجدانية .

ثمّ يأتينا التّشبيه التالي، ليزيد التّعبير عن حالة الشّاعر، فيرسم لنا أبو ذؤيب من خلال نظم خاص صورة تّشبيهية تحاول رسم أبعاد حالتَه التي آل إليها، وتعبّر عن كثرة تعرُّضه للمصائب، من خلال اختيار المفردات والتراكيب الملائمة، ورصفها جنبًا إلى جنب في بناء متماسك، وتآلف منسجم، ليغدو التركيب التشبيهي بنية عضوية نشكل مع عناصر الصورة الكلية وحدة متلاحمة، يقول:

١٢ حتّى كأنّي للحوادثِ مروةٌ بصفا المشرَّقِ كلَّ يومٍ تُقرَعُ[١]

ففي هذا التشبيه نجد المشبّه به هو الشاعر، جاء ضميرًا متّصلًا بأداة التّشبيه (كأنَّ)، لم يقيّده أبو ذؤيب إلّا بتقييدٍ واحد هو شبه الجملة (للحوادث)، بينما قيد المشبّه به (مروة) بشبه الجملة (بصفا المشرَّق)، وبـ(كلَّ يوم)، وبالفعل المبنيِّ للمجهول (تُقرع).

أمّا وجه الشبه فقد حذفه، كما حذفه من التّشبيه الآنف الذكر، وهدف إلى ما هدف إليه في التّشبيه الماضي. من أنّه لا يريد أن يحصره أو يقيِّده في أمرٍ معيَّن؛ بل أراده أن يبقى مطلقًا، كي ترك للقارئ حرية تخيُّل الوجه وفق ما تمليه انفعالاته ومشاركته الوجدانية .

لعل سعي أبي ذؤيب إلى هذا التشبيه ينبع من حاجته إلى تأكيد حالة الحزن المفجع التي صورها في البيت السابق، فقد شبه نفسه بهذا النوع من الحجارة لإظهار مدى حزنه وألمه على فراق أبنائه، وبيان حالته بعدهم، وحتّى ينقل السّامع إلى هذه الحالة (كثرة المصائب التي ألّمت به) اختار لنفسه مشبَّهًا به هو (المروة/ الحجر)، وقيّده بوجوده في مسجد الخيف، وهدف من هذا التّقييد أن يشير إلى أنَّ هذا الحجر يتعرّض لكثرة المرور عليه،وذلك حين جعله حجرًا في مكان مقدّس، يقصده النّاس صباحَ مساءَ، فلا ينقطع مرورهم به؛ لأنّه في مسجد ليس كأيّ مسجد، إنه يرتبط بشعار الحجّ عند المسلمين، ممّا يجعله لا يخلو من المصلّين، وهذا ما تؤكّده لفظة (كلَّ يوم) التي شرحها السّكرّي بأنّها (كلّ حين)، ثم ختم نظم هذه الصّورة بالفعل (تُقرع) المبنيّ للمجهول، وبناؤه للمجهول بقصد التّركيز على حدث

[١] - **نفس المصدر**، ص ٩-١٠.**المَرو**: الحجارة البيضاء. **كلَّ يومٍ**: كلَّ حين. **تُقرَع**: يقال: قُرِعَتْ مروة فلان: أصابته مصيبة. **المشرَّق**: المُصلَّى، ومسجد الخَيْف.

(القَرْع)، لا على (القارع)/ الفاعل، فهو يريد بيان كثرة المصائب المتثالة عليه، من غير الانشغال بالمسبّب لها.

مصائب لا يكاد أبو ذؤيب ينسى ألَمَ واحدةٍ منها حتى يقع في أخرى أدهى وأمرّ، إنه ألمٌ يوحي به التّشبيه وما قام عليه من نظم وتضام، ومن محاور النظم الفاعلة في رسم أبعاد المعنى استعماله حرف المد الياء في (كأني)، «حيث ساعدت الكسرة مع صوت الياء على الإيحاء بالألم والتّوجع، ووصلت بهما إلى أعماق السامع، كما ساعدت الشاعر ليطلق شكواه ويتخفّف ممّا أثقل صدره من أوجاع»[١].

هذه المصائب هي التي جعلت جسمه ينحُل ويضعف، ممّا أثار استغراب (أميمة)، فسألته عن السّبب:

٢- قالت أميمةُ: ما لجسمِكَ شاحبًا منذُ ابتَذَلْتَ، ومثل مالِكَ ينفعُ

٤- فأجبتُها: أن ما لجسمِيَ أنَّهُ أودى بَنِيَّ من البلادِ فودَّعوا[٢]

لذلك نرى أنّ (أل) في (الحوادث) التي قيّدت المشبّه (الياء) في (كأنّي)، العائدة على (أبي ذؤيب)، عهديّةٌ ذكريّة، فقد مرَّ ذكرها في الأبيات السّابقة.

وهكذا نجد أن نظمُ الصّورة عند أبي ذؤيب، كان الأساس في عملية التواصل الجمالي بين الشاعر والمتلقي، إذ جعلنا نشعرُ بها وكأنّنا نعيشُ لحظات الحزن والألم وهي تنهش روحه ووجدانه، وهو نظم تولدت فنيته من أمورٌ اجتمعت وتآلفت وتناسقت فشكّلت لوحةً فنّيّةً، لعلَّ أوّلها: بلاغة الألفاظ التي اختارها، وثانيها: كيفية تعليق بعضِها ببعض:

فالمشبّه كان اسمًا لأداة التّشبيه / الحرف المشبّه بالفعل (كأنّ)، و(للحوادث): متعلِّقان بحالٍ محذوفةٍ من الضّمير المشبّه (الياء)، والمشبّه به (مروة): خبر (كأنَّ)، و(بصفا): متعلِّقان بصفة لـ(مروة)، و(كلَّ يوم): متعلِّقان بالفعل (تُقرع)، ونائب الفاعل: ضميرٌ يعود على (مروة).

هذا التّعليق هو ما جعل الصّورة تتماسك وتتعاضد من أجل التعبير عن المعنى بأبلغ تعبير، وأروع تمثيل، وما هذا التعليق إلّا النظم، الذي جعل دلالة الألفاظ متناسقةً، وجعل معانيها متلاقية[٣]، «يعضد بعضُها بعضًا، ويلائم أولها آخرها»[٤]، ولا نستطيع عزل مفردةٍ عن أختها حتى لا تنفصم عراها ويذهب

---

[١] - ابتسام أحمد حمدان، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي**، ص ٢١٠.

[٢] - أبو سعيد السّكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج ١، ص ٥-٦.

[٣] - ينظر: حمّادي صمّود، **التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس**، (مشروع قراءة)، ص٥٠٦.

[٤] - بهاء الدين السّبكي، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح**، ص ٤٦٠.

جمالها، وتتميّز وحدتها، فتغدو كالكِعاب تنفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذلّ الاغتراب، مع أنّها مع أخواتِها كالجوهرة الثّمينة مع أخواتها في العِقْد أبهى في العين، منها إذا أُفردَتْ عن النّظائر، وبدت فذّةً للنّاظر.[١]

إن اجتماع هذه المفردات في التشبيه، وتآلفها، وترابطها، وتناسقها، جعله «يتقطّر عذوبةً ويفيض حيويّة، وينساب انسياب الماء الرّائق السلسبيل في محنيّة الوادي»[٢].

ومن جميل ما نظم أبو ذؤيب صورةٌ انتقى ألفاظها، مراعياً أن تكون متلائمة متماسكة، ليكون اتّحادها وانسجامها محققاً غايته في التواصل الوجداني، وذلك في قوله (من البسيط):

٥- وزَفَّتِ الشَّوْلُ من بَردِ العشيِّ كما زفَّ النَّعـــامُ إلى حفَّانِـــهِ الـــرُّوحُ

وإذا ما نظرنا إلى مفردات هذا التّشبيه - وهو تشبيه تمثيليٌّ يقوم على تشبيه صورة بصورة - نجد أنّ الألفاظ كلَّها تدلُّ على السُّرعة، في أصلها المعجمي، أو في صفاتها، فالمفردة الأولى هي (زَفَّت)، والزّفيف: مشيٌ سريعٌ في تقارب خَطْو، ثمّ مفردة (الشَّوْل)، وهي الإبل التي شالت ألبانها، أي خفت بطونها من أولادها، ومن المعلوم أنَّ الإبل التي لا تكون حواملَ تكون سريعةً في مشيها، كما أنّ تقييد مشي هذه الإبل بشبه الجملة (من برد العشيّ) يزيد في التّعبير عن المعنى؛ لأنّ هذا النّوع من الإبل لا يصبر على البرد، لخفّة بطونها من أولادها، ولو كانت حواملَ كانت أصبر.[٣]

هذا ما يخصُّ الصورة الأولى، صورة المشبّه، التي تدلّ ألفاظُها كلُّها على السُّرعة، وقد أوحت بهذا المعنى قبل أن يأتي بالصّورة الثّانية التي هي المشبّه به، ليبين من خلالها سرعة هذه الإبل، فاختار لذلك صورةً توحي بالمراد، واختار ألفاظًا وصفاتٍ تتناسق وتتآلف في معانيها لتصبَّ في معنًى واحد هو السُّرعة، إذ شبّه سير هذه الإبل ومشيها بصورة مشي النَّعام إلى فراخه، وانظر إلى الألفاظ الّتي اختارها في الصّورة الثّانية: الأولى (زَفَّ)، وقد مرّ الحديث عنها، والثّانية (النَّعام)، ومن صفاته السُّرعة، ثمّ تقييد هذا النَّعام بصفة (الرُّوح)، التي تدلّ أيضًا على السّرعة، ثمّ تقييده أخيرًا بشبه الجملة (إلى حفّانِه/ إلى فراخه)، ربّما شعر هذا النَّعام بخوفٍ على فراخه فهبّ إليها ليحميها، وبذلك يكون مشيه أكثر سرعةً.

---

[١] - ينظر: عبد القاهر الجرجانيّ ، **أسرار البلاغة في علم البيان**، ص ٢٠٦.

[٢] - نصرت عبد الرحمن، **الواقع و الأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي**، ص ٢٨.

[٣] - ينظر: أبو سعيد السّكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج ١، ص ١٢١-١٢٢.

إذًا: إنّ اختيار الشّاعر هذه المفردات المتناسبة المتناسقة، وتعليق بعضها ببعض تعليقًا محكمًا، جعل التّشبيه آيةً في البلاغة، وأكسبه رونقًا وماء، وأصبحنا - ونحن نقرأ هذه المفردات المتناسقة المنسجمة - كأنّنا نرى هذا المشهد يمثّل أمامنا، بفضل المفردات المترابطة التي سبكها أبو ذؤيب سكبًا، وأفرغها إفراغًا واحدًا، مُشكِّلةً صورة حيّة تذخر بالحياة، « وهذا كلُّه لا يمكن أن نحيله على لفظةٍ واحدة من الألفاظ؛ بل إنَّ الفضل والحُسْنَ كلَّه يبقى للّفظة عندما تُسبك في نسج وتأليفٍ مخصوص، على الوضع الذي يقتضيه علم النّحو، وتعمل على قوانينه وأصوله »[١].

ومن صور التآلف والتناسق بين مكونات التركيب التشبيهي قول أبي ذؤيب الهذلي (من البسيط):

٩- كأنّهـــا كاعـــبٌ حســـناءُ زخرَفَهـــا حَلْـــيٌ، وأترفَهـــا طُعْـــمٌ وإصـــلاحُ[٢]

القصيدة في (أمِّ عمرو)، وهذا البيت يصف جمالها وحسنها، فالفكرة التي يريد أبو ذؤيب التّعبير عنها في هذا البيت هي جمال محبوبته وحسنها، ومن أجل أن يحقّق ذلك اختار مفرداتٍ كلُّها تدلُّ على الحسن والجمال، ثمّ نظم هذه المفردات كما ينظم العقد، وعلّق بعضها ببعض، فجاءت متماسكة منسجمةً لا تنافر بينها ولا استيحاش، ثم جعل هذه المفردات المتعاضدة مشبّهًا به، شبّه المرأة التي يتحدّث عنها بها، وربط بين المشبّه والمشبّه به بالأداة (كأنَّ).

وإذا ما نظرنا إلى التّشبيه هاهنا نجد أنَّه أتى بالمشبّه ضميرًا، وهذا الضمير يعود على متقدِّم في الأبيات السابقة لهذا البيت، وهو (أمّ عمرو)، محبوبة الشاعر إذ يقول في بيت سابق:

٨- فـــيهنَّ أمُّ الصُّـــبَيِّنِ الـــتي تَبَلَـــتْ قلـــبي فلـــيس لهـــا مـــا عشـــتُ إنجـــاحُ[٣]

هذا يعني أن المشبه (الضمير) كان عنصراً من عناصر الربط والتماسك في النص، أمّا المشبّه به فهو لفظ (كاعب)، وهي المرأة المحبَّبة عند العرب، ثمّ قيّد المشبّه به بما يكمّله و يجمّله، فأتى بجملة من الصِّفات: (حسناء)، فهي حسناء بطبيعة خلقها، وأتبعها بجملة الصفة الاسمية (زخرفها حَلْيٌ)، والزّخرف لا يكون إلّا في الزّينة والتّزيُّن، فهي جميلة فاتنةٌ حسناء مزيّنة بالحلي على الدوام، وهذا ما أفاده التعبير بالجملة الاسمية التي تؤدي معنى الثبات، ثم عطف بجملة صّفة فعلية (أترفها طُعْمٌ وإصلاح)، ليدل على أن هذا الحسن غير مُهْمَل، تتعهده صاحبته بالإصلاح والتحسين، فالصِّفة الأولى أفادت

---

[١]- محمد عبد المطلب، **البلاغة والأسلوبية**،ص ٦٤.

[٢] - أبو سعيد السّكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج ١، ص ١٦٦.**زخرفها**: زيّنها.**أترفها**: نعَّمَها. **الإصلاح**: السَّقي وحُسن الغذاء.

[٣] - **نفس المصدر**، ص ١٦٦.

الجمال الطبيعي، بينما أفادت الثانية الجمال المصطنع، أما الثالثة فأفادت تجدد الرعاية والاهتمام بهذا الحسن، ليصل به إلى الكمال، وبالتالي يضع المتلقي أمام أعلى درجات الجمال.

- انسجام نظم التشبيه مع مطلع القصيدة وموضوعها:

وممّا يلاحظ أن الهذليّ عندما يبني قصيدته أنه يحرص على توفير التلاؤم بين مطلع القصيدة وموضوعها من جهة، و تشبيهاتها و صورها من جهة ثانية، والتلاؤم ضربٌ من النَّظم وطريقةٌ فيه، والأمثلة على هذه الظّاهرة كثيرة في ديوان الهذليين.

من هذه الأمثلة قول مليح بن الحكم (من الطويل):

١- تنبَّهْ لبرقٍ آخرَ اللَّيلِ مُوْصِبِ رفيعِ السَّنا يبدو لنا ثمَّ يَنْضَبُ

٢- تراهُ كتَخْفاقِ الجناحِ، ودونَهُ من النِّيرِ أو جَنْبَيْ ضريَّةَ مَنْكِبُ[١]

يتحدّث الشاعر في هذه القصيدة المؤلّفة من سبعةَ عشرَ بيتًا عن المرأة، وعن الخصب، إلا أنه بدأها بالحديث عن البرق بأسلوب تصويري يعتمد على التشبيه، جاعلاً المشبّه (البرق) في مطلع البيت الثاني ضميراً، وكان قد قيّده في البيت الأول بزمن ظهوره، وهو آخر اللّيل، للدّلالة على أنّه لا يستطيع أن ينسى مَن يحبّ، فهو في تذكُّرٍ دائمٍ للمحبوبة، هذا التّذكُّر جعله لا يستطيع النوم، فظل ساهراً يرقب أنواء السماء، ثم قيّد هذا المشبّه بصفات، أوّلها (موصِب) للدّلالة على ديمومته، وثانيها (رفيع السّنا)، فضوء هذا البرق كان يظهر على شكل خيط مضيء، وثالثها (يبدو لنا ثم ينضب)، وهذه الصفة وما عُطف عليها تبيّن لنا حركة هذا البرق خفاءً وظهورًا، وشدّة نوره نلحظها في تقييده بـ(رفيع السّنا)، ثمّ أتى بالتّقييد الأخير في قوله: (تراه)، فجاء به في صورة الضمير، وعلى الرغم مما يعرف عن الإضمار من معنى التخفية، إلا أن الضمير هنا استطاع أن يسلط الضوء على الصفات الواردة في البيت الأول ويؤكدها، وذلك بأن أوحى للمتلقي أن يتخيلها مجتمعة، ثمّ أتى بالمشبّه به (تَخْفاق الجناح)، فهذا البرق يشبه خفقان الجناح سرعةً وخفّة: سرعةً في الظّهور وسرعة في الاختفاء، أما الخفّة فهي في الحركة، ولعلّنا نلمح في لمعان هذا البرق وضوئه ما يوحي لنا بأمل الشّاعر وتفاؤله في وصال الأحبّة.

---

[١] - أبو سعيد السّكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج ٣، ص ١٠٥٠.**موصِب**: دائم.**ينضُب**: يخفى. **السَّنا**: الضّوء. **النِّير**: جبل. **ضريَّة**: أرض. **منكِب**: جانب منه.

ثمّ عاد بعد أن ذكر المشبّه به إلى الحديث عن المشبّه، وقيّده بصفاتٍ متعددة، منها (سرى دائبًا)، ثمّ يذكر سحابه المرافق له، ويظهر بأنّه سحاب غزير (بذي هيدب)[١]، يروي الوديان ويملؤها، ليؤكّد الخصب والنّماء والغزارة.

ثمّ ينتقل إلى صورة المرأة الخصب، فيذكرها ويستعير لها مع أترابها صفات الغزلان، من خلال تشبّهُهُنَّ بهذه الحيوانات الجميلة:

٩- نظرتِ إلينا من قريبٍ وأتلَعَتْ بأعناقِها غزلانُ ضالٍ ورَبْرَبُ

١٠- كمثلِ حُدودِ الخيلِ صدَّتْ بأوجهٍ حِسانٍ، وغشّاها الأجلَّةَ مُعْرِبُ[٢]

تتلاءم صّور القصيدة وتتآلف، إذ كانت الأولى منها للبرق، والبرق لا يكون إلا مع المطر، والمطر رمزٌ للخصب، وهذا الافتتاح كما أسلفنا يلائم الحديث عن المرأة، لأن المطر والمرأة كل منهما مصدر للخصب والنماء، فمزج الشّاعر بين الخصبين، في صورة تّشبيهيّة معبرة.

وفي هذه الصّورة يعمد الشاعر إلى استقصاء الجزئيّات وتتبُّعها، فالصّورة عنده لا تنقطع في بيتٍ واحد، وإنّما نراها آخذةً في التّنامي في عدّة أبيات.

ومن ذلك أيضًا قول أبي خراش (من الطويل):

٣- إذا هي حنَّتْ للهوى حنَّ جَوْفُها كجوفِ البعيرِ قلبُها غيرُ ذي عَزْمِ

١١- رأتْ رجلًا قد لوَّحَتْهُ مَخامصٌ وطافتْ برتَّانِ المَعَدَّيْنِ ذي شَحْمِ

١٢- غَذيَّ لِقاحٍ لا يزالُ كأنَّهُ حَمِيتٌ بدبغٍ عَظْمُهُ غيرُ ذي حَجْمِ

١٥- فجاءتْ كخاصي العَيْرِ لم تَحْلُ جاجةً ولا عاجةً منها تَلوحُ على وَشْمِ

١٩- إذا ابتلَّتِ الأقدامُ والتفَّ تحتَها غُثاءٌ كأجوازِ المقرَّنةِ الدُّهْمِ

٢٠- ونعلٍ كأشلاءِ السُّمانَى نَبَذْتُها خِلافَ ندًى من آخرِ اللَّيْلِ أو رِهْمِ

٢١- إذا لم ينازِعْ جاهلُ القومِ ذا النُّهى وبلَّدتِ الأعلامُ باللَّيلِ كالأُكْمِ

٢٢- تراها صِغارًا يحسِرُ الطَّرْفُ دونَها ولو كان طَوْدًا فوقَهُ فِرَقُ العُصْمِ[٣]

---

[١] - ينظر: **نفس المصدر**، ص ١٠٥٠.

[٢] - أبو سعيد السّكري، **شرح أشعار الهذليين**، ج ٣، ص ١٠٥١.

[٣] - **نفس المصدر**، ص ١١٩٨-١٢٠٣.

نجد في هذه الأبيات التلاؤم بين الصُّور جميعها، كما نجد التّلاؤم بينها وبين نفسيّة الشّاعر، فنفسه كانت قلقةً، وكان مكتئبًا متشائمًا من الحياة، فجاءت الصّور لترسم هذه الحالة النّفسيّة، حاملةً المعنى الذي يريد الشّاعر التّعبير عنه، ولعل سبب هذا التّشاؤم يعود إلى حالته الاجتماعية والاقتصادية التي يعيشها، و تفصيل ذلك يأتي من خلال الصّور التي رسمها، كان أوّلها تشبيهه حنين زوجه تشبيهًا فيه هجاءٌ ساخر لها:

٣- إذا هي حنَّتْ للـــهوى حـــنَّ جَوْفُهـــا كحـــوفِ الـــبعيرِ قلبُهـــا غـــيرُ ذي عَـــزْمِ[١]

فهي إذا حنّت إلى أهلها وبلدِها فتحتْ فاهاً، وحنّت كما يحنُّ البعير، وهي صورةٌ تعبّر عن سخط الشّاعر، فرسمها رسمًا يُظهِرُ فيه بشاعتها، وأوّل صور هذه البشاعة كِبَر فمِها، ولعل سبب تركيزه على فمها ما يعانيه من كثرة شكواها، وسلاطة لسانها، وتأففها الدائم من فقره وسوء حاله، وهذا ما توضّحه الصّورة الآتية:

١١- رأتْ رجلًـــا قـــد لوَّحَتْـــهُ مَخـــامصٌ وطافـــتْ برنَّـــانِ المَعَـــدَّيْنِ ذي شَـــحْمِ

١٢- غَـــذيَّ لِقـــاحٍ لا يـــزالُ كأنَّـــهُ حَمِيتٌ بدبغٍ عَظْمُـــهُ غـــيرُ ذي حَجْـــمِ[٢]

في هذا التّشبيه يبيّن لنا الشّاعر نظرة زوجته إليه، إذ أتى بالمشبّه ضميرًا عائدًا على وصفٍ سابق في قوله: «رأت رجلًا»، ثمّ قيّده بالصّفة (لوَّحَتْهُ مخامصٌ)، ليدلَّ على ضموره، والمشبّه به هو زقّ السمن الذي رُبَّ و لم يستعمل، والجامع هو عدم الفائدة، وبهذا عبر الشاعر عن عدم رضا زوجته به، يقول:

١٣- تقول: فلولا أنـــتَ أُنْكِحْـــتُ ســـيِّدًا أُزَفُّ إليـــهِ أو حُمِلْـــتُ علـــى قَـــرْمِ[٣]

فإذا كان نظرهـــا إليـــه علـــى هـــذه الصّـــورة، فكيـــف لا يهجوهـــا ؟ ويبلـــغ الـــذّروة في هجائها، هاهو يشبهها بخاصي العَيْر:

١٥- فجاءتْ كخاصي العَيْرِ لم تَحْلَ جاجـــةً ولا عاجةً منـــها تَلـــوحُ علـــى وَشْـــمِ[٤]

---

[١] - **نفس المصدر**، ص ١١٩٨. قلبها غير ذي عزمٍ: أي هي غير ساكتة.

[٢] - **نفس المصدر**، ص ١٢٠٠-١٢٠١.**المَعَدّ**:ما تحت العَضُد، وهو موضع رجل الفارس من الفرس. **الحَميت**: وعاء السمن الذي متُنَ بالربِّ، والربُّ: الثفل الأسود، **بدبغٍ**: جديد لم يستعمل.

[٣] - **نفس المصدر**، ص ١٢٠١. القَرْم: الفحل الذي يُربَّى و لم يُستعمل.

[٤] - **نفس المصدر**، ص ١٢٠١-١٢٠٢. لم تَحْلَ: لم تفعل، من (الحَلْي). جاجة: الجاجة حرزةٌ من رديء الخرز. العاجة: العاجة: ذَبْلةٌ. على وَشْم: ليست موشومة ولا مزيّنة.

كان الجامع بين الطّرفين في هذا التشبيه الانكسار، إذ إن خاصي العَير يستحيي ممّا يصنع. وفي التّشبيه هجاءٌ ما بعده هجاء لها؛ لأنّ المرأة إذا خصتِ العَيْرَ لم يبقَ شيءٌ من البذاءة إلّا أتته، ثمّ عاد إلى تقييد المشبّه (هي) ـــ وهو فاعل للفعل (جاءت) ـــ بصفاتٍ تدلُّ على وعدم جمالِها، وعدم اهتمامِها بنفسِها، فهي لا تتزيَّن ولو بأردأ الخرز والحلي، ولا تضع وشمًا يجعلها أكثر قبولاً، من هنا كان تشبيهها بخاصي العير تعبيراً عن انعدام إحساسها بأنوثتها، ودل على افتقارها إلى ذوق الأنثى، مما زاد في قُبْحها. وبذلك استطاع من خلال تقييد المشبه أن يصل بهذا التّشبيه في هجائه حدًّا يضاهي نظرتها إليه، أو هو أشد وطأة، وهذا الشُّعور تجاهها نتيجة سخطِه عليها، ورداً مفعماً على دعواها.

وبذلك نجد أن الصور التشبيهية جاءت متعاضدة متآلفة مع سياقها، سكبها الشاعر في بناءٍ متناسقٍ، يمثل لوحة تعبيرية، تحمل أدق التفاصيل عن علاقته بزوجته، ثم ينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن حالته الاقتصاديّة، والتعبير عنها معتمداً في الدرجة الأولى على التشبيه:

٢٠- ونعلٍ كأشلاءِ السُّمانَى نَبَذْتُها خِلافَ ندًى من آخرِ اللَّيْلِ أو رِهْمِ[١]

هنا يشبه الشاعر نعليه المتآكلين البالِيَيْنِ من طول الزمن، وهو يسير بهما ليلًا، والمطر الخفيف يهطل كالنَّدى، بشِلْوَى جناحَيِ السُّمانى، والجامع بينهما: الفناء والتّلاشي.

وفي هذا التّشبيه يلخص الشاعر حالته البائسة، إذ يظهر فقره وعَوَزه، ولعل هذا ـــ في اعتقادنا ـــ هو سبب علاقته السيئة بزوجته، فلا شكّ في أنَّ فقره وعَوَزه كان من أهم الأسباب التي جعلت زوجه ناقمةً عليه، غير راضيةٍ به.

والمهمُّ هنا ليس الحديث عن حالتي الشّاعر الاقتصاديّة والاجتماعيّة، وإنَّما الحديث عن دور التّشبيه في إيصال معاناة الشاعر إلى المتلقي، على نحو فني جمالي يحقق المشاركة الوجدانية والمتعة الفنية، فالتّشبيهات التي ذكرها الشّاعر في نصّه هذا كانت تشبيهات معبِّرة عن أحواله البائسة، وتقلباته النفسية، فشكلت محوراً مهماً من محاور بناء النّصّ، وباجتماع سوء حالتيه الاجتماعية والاقتصادية تكوَّن جوّ القصيدة، ذلك الجوّ التشاؤميّ عند الشّاعر الذي سئم تكاليف الحياة، وفقد أمله في تحسن أحواله.

[١] - **نفس المصدر**، ج ٣، ١٢٠٣. الرِّهْم: المطر الضّعيف السّاكن اللّيّن.

- **الخاتمة:**

بعد أن عشنا مع آفاق التشبيه في شواهد من شعر الهذليين، نستطيع أن نلمس ما كان يتمتع به التشبيه في أدائهم الفني، فقد كان الوسيلة الأقصر والأوضح ولأمتع في تقديم المعنى، ولاسيما حين يكون مستمداً من صميم مجتمعهم، ومظاهر حياتهم.

لقد كان الهذليون في نظمهم الصورة التشبيهية، يحرصون على أن تكون ألفاظ الصورة ومفرداتها وتراكيبها متناسقةً متلائمة من حيث المبنى، ومن حيث المعنى، فكلٌّ واحدةٍ تستدعي صاحبتها، وتطلبها في تناسق ووئام، بحيث أنّنا إذا نزعنا مفردةً أو مكوناً من مكونات التشبيه اختلّت الصورة، وفقدت تماسكها وجمالها، ولا يمكن إلا أن نلاحظ اهتمام الشاعر الهذلي بانتقاء ألفاظه، فهو يحرص على أن تنتمي ألفاظ الصورة الواحدة إلى الحقل المعجمي للمعنى الذي تحمله.

أمّا في مجال نظم صور القصيدة، فقد وجدنا أن الشاعر كان يحرص على أن تكون صوره متناسقة متلائمة فيما بينها، مع اهتمامه بأن تحقق الانسجام مع موضوع القصيدة ومكوناتها، ولا يغيب عنه العمل على أن تتكامل هذه الصور فيما بينها، لتنمو حتى تصل إلى التعبير عمّا يصبو إليه.

قائمة المصادر والمراجع

١.الجاحظ، أبو عثمان، **البيان والتبيين**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، (د.م): دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).

٢.الجاحظ، أبو عثمان، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط٢، القاهرة: مطبعة مصطفى البابيّ الحلبيّ، ١٩٣٨م.

٣.الجرجانيّ، عبد القاهر، **أسرار البلاغة في علم البيان**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط١، القاهرة: مطبعة المدني، ـــ جدة: دار المدني، ١٤١٢هـ = ١٩٩٢م.

٤.الجرجانيّ، عبد القاهر،**د لائل الإعجاز**، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط٣، القاهرة: مطبعة المدني، ـــ جدة: دار المدني، ١٤١٣هـ = ١٩٩٢م.

٥.حمدان، ابتسام أحمد، **الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي في العصر العبّاسي الأول**، ط١، حلب: دار القلم العربي ١٤١٨هـــ - ١٩٩٧م.

٦.الخطّابي، أبو سليمان، **بيان إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)**، تحقيق محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلاّم، ط ٣، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨م.

٧.الرّافعي، مصطفى صادق، **إعجاز القرآن والبلاغة النّبويّة**، راجعه وضبطه: محمد سعيد العريان، وقدّم له: محمد علي سلامة. ط١، القاهرة: الصحوة للنشر والتوزيع ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م.

٨.الزيات، أحمد حسن، **دفاع عن البلاغة**، ط٢، (د.م): عالم الكتب ١٩٦٧ م.

٩.السّبكي، بهاء الدين، **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، طبع مع مختصر السّعد التفتازاني على تلخيص المفتاح**، بولاق: المطبعة الأميرية ١٣١٧ هـ.

١٠.السّكري، أبو سعيد،**شرح أشعار الهذليين**، تح: عبد الستار أحمد الفراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، القاهرة: مكتبة دار التراث،١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.

١١.صمّود، حمّادي،**التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوّره إلى القرن السادس**، (مشروع قراءة)، تونس: منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١م.

١٢.عبد الرحمن، نصرت، **الواقع و الأسطورة، في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي**، عمّان: دار الفكر للنشر والتّوزيع، ١٩٨٥ م

١٣.عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٤م.

١٤.عبد المطلب، محمد، **جدلية الإفراد والتّركيب في النقد العربي القديم**، ط١، لونجمان: الشركة المصرية العالمية للنشر ١٩٩٥م.

١٥. كرد علي، محمّد، **رسائل البلغاء**، ط٢، مصر: طُبِع بمطبعة دار الكتب العربيّة الكبرى، ١٣٣١هـ - ١٩١٣م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده های فارسی

سبک تصاویر تشبیهی در شعر هذلی ها

دکتر ابتسام حمدان *

محمد احمد حسین **

چکیده:

این پژوهش به بررسی سبک تصاویر تشبیهی در شعر هذلی ها می پردازد. در این مقاله کوشش شده است تا هماهنگی های متن را با واژه های قبل یا پس از آن، آشکار شود.

این مقاله بیانگرتوانایی شاعر هذلی در انتخاب لغات و واژهای خود برای ساخت تصویر تشبیهی زیبا می باشد. که این تصاویر می تواند احساسات و تجربه ی زندگی خود (شاعر) را به خواننده منتقل کند.

کلیدواژه ها: سبک، تشبیه، هماهنگی، آراستگی.

* - استاد گروه زبان وادبیات عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه.

** - دانشجوی کارشناسی ارشد زبان وادبیات عربی، دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه.

تاریخ دریافت: 1391/11/18هش= 2013/02/06م تاریخ پذیرش:1392/04/01هش = 2013/06/22م

Abstracts in English

Composing poetic imagery in Hazlyyen poetry

Dr. Ibtesam Ahmad Hamdan*

Mohammad Ahmad Al-Hosain**

Abstract

This research deals with poetic imagery in Hazlyyen poetry, and tries to show the homogeneity in the vocabulary in the text and the words which precede and follow it. The article shows the skill of the Hazlyyen poet in choosing poetic words to create the best analogical images, and conveying the poet's feelings and life experience to the reader.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

Keywords: Style, Analogy, homogeneity, co-ordination.

* Professor, Tishreen University, Syria.

** A.M. Student, Tishreen University, Syria.