مجلة الجامعة الأسمرية: العلوم الشرعية والإنسانية
المجلد السادس والعشرون، يونيو 2016

أثر المسافة في تشكيل الصورة التشبيهية

تطبيقات على شعر ذي الرمة

د. عبد السلام مخزوم الشيماوي*

الحمد لله رب العلمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

فقد اعتنى العلماء والأدباء والشعراء بالتشبيه[1] بوصفه مكوِّنًا جوهريا من مكونات القصيدة العربية القديمة، وخصوه بالعناية النظرية، فتحدثوا عن ماهيته وبنيته وأركانه، كما تحدثوا عن أنواعه ومحاسنه وعيوبه وبلاغته وجمالياته، وعده المرزوقي ركنا من أركان عمود الشعر العربي[2].

* الجامعة الأسمرية.

1- التشبيه لغة: التمثيل، وعند البلاغيين، «الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينُب» أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين: (الكتابة والشعر)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، الطبعة الثانية، ص245. وهناك تعريفات كثيرة للتشبيه قدمها المتأخرون من البلاغيين، مختلفة في ألفاظها متقاربة في معانيها. ينظر: علي الجندي، فن التشبيه، مكتبة نهضة مصر، مصر، الطبعة الأولى، 1952م، ص29- 34. وتعد هذه الدراسة القيمة من أغنى الدراسات في هذا الموضوع -في حدود ما أعلم- وقد زودني أحد زملائي في الكلية بنسخة إلكترونية منها فجزاه الله عني خيرا.

2- ينظر: أبو علي أحمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، نشره أحمد أمين وعبد =

وتقوم الصورة التشبيهية على ركنين هما: المشبه والمشبه به، ويجمع بينهما وجه الشبه، وتربط بينهما أداة التشبيه ظاهرة أو مقدرة، ويعقد التشبيه لغايات بلاغية وفنية، من أبرزها المبالغة، التي تقوم في الأساس على صيغة: (أفعل) المقدرة، فإن لم تُقدّر فيه لفظة أفعل، فليس بتشبيه بليغ[3].

ويرى بعض الدارسين المحدثين أنه «ليس المقصود من التشبيه المبالغة، ولا الجمع بين شيئين، وليس من مطالبه أنه لابد من أن تكون لفظة (أفعل) التفضيلية جارية في التشبيه، فالشاعر قد يتخذ سبيل الرمز الذي يكون التشبيه فيه مجرد إشارة رمزية، لتكثيف مشاعر معينة، يريد الشاعر منا أن نتوجه إليها، لأنها متلبسة في وجدانه بتلك الظلال الجانبية، التي قد تكون أكثر من الأضواء الساطعة الواضحة التي تغشى الرؤية الفنية»[4].

وقد تنبه العلماء والنقاد القدماء لشعر ذي الرمة[5] وقيمته العلمية والفنية، فعدَّه الأصمعي «حجّة، لأنه بدوي، وليس يشبه شعره شعر العرب»[6] أما حماد

= السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991م، 9/1.

3- ينظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م، ص119.

4- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، الطبعة الثانية، د- ت، ص 243.

5- هو غيلان بن عقبة بن مسعود بن بهيس من بني عُدي بن عبد مناة، كان راوية لشعر الراعي النميري، ثم صار شاعرا إسلاميا، يقرض الشعر في أغراض عدة، وقد مدح بلال ابن أبي بردة كثيرا، وهو أحد الشعراء المتيمين، قال عنه الأصمعي: «ما أعلم أحدا من العشاق الحضريين وغيرهم شكا حبا أحسن من شكوى ذي الرمة مع عفة وعقل رصين» أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، إعداد لجنة نشر كتاب الأغاني بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م، 8/18. وقد تغنى بحب (مية) في شعره، وعن سبب تسميته قيل: إنه استسقى مرة فخرجت له مية وكان على كتفه رمة أي: قطعة حبل بالية، فقالت له: اشرب يا ذا الرمة، فلزمته هذه الكنية منذ ذلك. وقد اختلف في سنة وفاته، لكن أكثر المصادر على أنه توفي في خلافة هشام بن عبد الملك، سنة 117هـ، وهو في الأربعين من عمره، وقدْ رَوَا عنه صالح بن سليمان. ينظر: أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 9/18 وما بعدها.

6- أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، الموشح: «مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع =

الراية فلم ير «أفصح ولا أعلم بغريب منه»[7] ولذلك كان يراه أوفر الإسلاميين حظا في حسن التشبيه، وكان يوازي تشبيهه بتشبيه أهل الجاهلية، موازاة عصر الجاهلية لعصر الإسلام، فقد نُقل عن محمد بن سلاّم قوله: «كان لذي الرمة حظ في حسن التشبيه، لم يكن لأحد من الإسلاميين، كان علماؤنا يقولون: أحسن الجاهلية تشبيها امرؤ القيس، وذو الرمة أحسن أهل الإسلام تشبيها»[8] ولعل هذا ما دفع أبا عمرو بن العلاء للذهاب إلى أبعد من ذلك، عندما جعل شعر ذي الرمة، خاتمة للشعر فقال: «الشعر ختم بذي الرمة»[9].

ويكاد ينعقد إجماع نقاد الشعر، على أن شاعرية ذي الرمة تظهر في أبرز جانب من جوانبها، في قدرته الفائقة على إبداع الصورة التشبيهية، يستوي في ذلك أنصاره ممن أنصف الشعر المحدث، وخصومه من المتعصبين للشعر القديم، كالأصمعي، وأبي عمرو بن العلاء، والفرزدق، وجرير، وغيرهم، فبالرغم من تحامل هؤلاء وأضرابهم على شعره، فإنهم كانوا يشهدون له بالتفوق في حسن التشبيه. قال أبو عبيدة: « أنشد ذو الرمة أمير اليمامة -وجرير شاهد- فقال له الأمير: ما تقول في شعره؟ قال: نقط عروس وأبعار ظباء، ومع هذا فقد قدر من التشبيه ما لم يقدر عليه غيره»[10].

وكان ذو الرمة يدرك في نفسه امتلاكه هذه الشاعرية، وكفاءته فيها واقتداره عليها، كما يدرك في الوقت نفسه قيمتها الفنية، فيقول: « إذا قلت كأنه ثم لم أجد

=

من صناعة الشعر»، تحقيق: علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د- ت، ص223.

7- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 9/18.

8- نفسه، 10/18، وينظر: عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د- ت، 106/1.

9- جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، دار التراث، القاهرة، الطبعة الثالثة، د- ت، 484/2. وهناك رواية متداولة في كتب الأدب وهي قولهم: «فُتح الشعر بامرئ القيس وختم بذي الرمة» ينظر: ذو الرمة، (غيلان بن عقبة العدوي)، مقدمة ديوان ذي الرمة، تحقيق: كارليل هنري، دار عالم الكتب، د. د، د- ت، ص7. ولم أقف عليها في المصادر.

10- أبو عبد الله محمد بن عمران المرزباني، الموشح، ص223.

مخرجا فقطع الله لساني»[11] ولا ريب في أن ثقته بنفسه، وشعوره بامتلاكه لهذه المقدرة الفنية، هما اللذان كانا يدفعانه أن يتخذ من التشبيه مادة أساسية في شعره[12].

ولم يكن حكم النقاد على شعر ذي الرمة وعلى الصور التشبيهية فيه قائما من فراغ، فقد توفر في ديوانه منها ما يدعو للاستغراب والدهشة، ذلك أن ذا الرمة في تشبيهاته الكثيرة، كان يجمع بين التوسع من جهة، والجدة والطرافة من جهة ثانية، والتنوع من جهة ثالثة.

فمن حيث التوسع، نجده يكثر من الصور التشبيهية في شعره، فيبدع في موضوع، ثم يعاود النظر فيه، ويكرر الوقوف عليه مرة أخرى، فيقصر الوقوف تارة ويطيله تارة أخرى، ولكنه يوسع من دائرة الصور التشبيهية فيه، من خلال تعدد زوايا النظر، ليعبر في كل مرة عن رؤية جديدة للموضوع نفسه، كتعدد زوايا النظر في اللوحة الطللية، التي التزم بها في أغلب قصائده الشعرية.

أما الجدة والطرافة فهما ظاهرتان جليتان في تشبيهاته، فقد جمع في شعره بين أطراف لم يسبقه إليها الشعراء، كتشبيهه الجبال في الصحراء، حين يغمرها السراب عن بعد بالخيول، فتبدو له تارة خيول متسابقة، كما في قوله (من الطويل):

تَـرَى القُنَّـةَ القَـوْدَاءَ مِنْـهُ كَأَنَّهَـا كُمَيْتٌ يُبَارِي رَعْلَـةَ الْخَيْـلِ فَـارِدُ[13]

وأحيانا تبدو له رءوس الجبال، وهي تغوص في السراب تارة، وتظهر تارة أخرى، بالخيول المقيدة الواثبة، وذلك في قوله (من الطويل):

وَشَبَّهْتُ ضَبْرَ الخيل شُـدّت قُيُودُهـا تَقَمُّسَ أَعْنَـاقَ الرِّعَـانِ السَّـوَامِكِ[14]

على أن التوسع والجدة والطرافة ليس مما يميز التشبيه في شعر ذي الرمة

11- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 10/18.

12- ينظر: فاديا رضا العويشي، جماليات المكان في شعر ذي الرمة، رسالة ماجستير منشورة على شبكة المعلومات، قسم اللغة العربية، جامعة البعث، سوريا، 2010م، ص153.

13- ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص131. القُنة: رأس الجبل. القوداء: الطويلة. الرعلة: مجموعة من الخيل متقدمة. يباري: يفعل مثل فعلها.

14- نفسه، ص428. الضبر: الوثب. التقمّس: الغوص. الرعان: رءوس الجبال. السوامك: المرتفعة.

وحدها، فقد جمع إلى جانبها عنصر التنوع، وهو -برأيي- أهم العناصر الثلاثة، وأقصد بالتنوع، أن صوره التشبيهية تتوفر على تنويعات أو تقاطبات مكانية كثيرة، كالقرب والبعد، والثبات والحركة، والإجمال والتفصيل، والكبر والصغر، والأعلى والأسفل، والوحدة والتنوع، وغير ذلك[15] من التقاطبات، التي قد يعسر متابعتها وملاحقتها، بسبب انشطاراتها وتناسلاتها اللامتناهية، وهي بحاجة إلى النظر والبحث والدراسة من هذه الزوايا المختلفة.

وليس من غايات هذا البحث الوقوف عند الصور التشبيهية في شعر ذي الرمة بعامة، ومتابعتها في هذه التنويعات والتقاطبات جميعها، وإنما غايته الوقوف عند ظاهرة فنية ولافتة في صوره التشبيهية، لا تكاد تتوافر عند غيره من الشعراء، وهي أثر المسافة في تشكيل الصورة التشبيهية، على ما سيتبين في هذا البحث، كما أنه ليس من غايته استقصاء هذه الظاهرة في شعر ذي الرمة، فحسبه إثارتها والكشف عنها، من خلال تحليل بعض الأمثلة الموفية بالغرض، وبما تقتضيه طبيعة هذا البحث.

وتكمن أهمية أثر المسافة في تشكيل الصورة التشبيهية عند ذي الرمة وقيمتها في جانبين:

الأول: الجانب الفني

ويتمثل في أن اعتبار المسافة في تشكيل الصورة التشبيهية قد منح ذا الرمة مجالات جديدة، ساعدته في تشكيل صوره التشبيهية، وذلك عندما اكتشف أجزاءها من واقعه البدوي، وألف فيما بينها، فقد تكون أصول مثل هذه الصور

15- كان ذو الرمة -فيما يرى بعض الدارسين- يؤدي دور الرسام ودور الشاعر معا، فهو لم يقتصر في صوره التشبيهية على أداء دور الرسام الذي يجمد المنظر الفني في لوحته على حالة يختارها، بل كان يدرك أنه لا وجود للشعر بغير الزمن، فلذلك تجده يصور ويزيد في الحركة الداخلية أثناء تصويره، حتى لا تقف الصورة جامدة أو متوقفة على حالة واحدة، وهذا جهد مضاعف، ولكن ذا الرمة يبلغ فيه الغاية، لأنه متأثر بما يرى، ويشعر بتجاوب بينه وبين المناظر التي يرسمها. ينظر: إحسان عباس، الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة، مجلة الثقافة، القاهرة، العدد 588، السنة الثانية عشرة، ابريل1950م، ص20.

معهودة ونمطية في الشعر العربي، وهي حقا كذلك، لكنها لم تكن من الحضور والكثرة مثلما كانت عنده، وذلك ما أضفي عليها طابع التنوع والجدة، وجعلها ظاهرة في شعر ذي الرمة، وخاصية من خصوصياته الشعرية.

كما تكتسب أهميتها كذلك، من كيفية تشكيلها، التي تعتمد على دقة الملاحظة والقدرة الفائقة على إدراك العلاقات الخفية، التي تربط بين المشبه والمشبه به، وهذا لا يكون إلا بعد النظر إلى أحد الركنين أو كليهما، أي بعد وجود مسافة معينة تفصلهما عن الشاعر، ومن ثم يستطيع أن يقتنص وجوه مشابهات غير مألوفة.

وقد اعتمد ذا الرمة في ذلك على شاعريته، في تفاعلها مع الفضاءات الفسيحة والآفاق الممتدة، التي أتاحت له وللشعراء كافة ملاحظة أشكال وأحجام وهيئات وألوان لا حصر لها، على نحو ما يلاحظونه من تشكيلات الصور في الطبيعة، كالسحاب والنجوم والجبال والهضاب والتلال والأشجار وغيرها، وذلك عندما يجدون مساحة كافية بينهم وبين هذه الأشياء، تتيح لهم رؤيتها على غير هيئتها ما لو أبصروها عن قرب، فيسلطون عليها حاسة البصر، ويدركون لها مشابهات وعلاقات جديدة، تربطها بغيرها من الأشياء، ويمنحونها أبعادا فنية وجمالية، ويعبرون من خلالها عن رؤيتهم الفنية.

ومن البديهي أنه ليست كل الصور التشبيهية تتأثر بالمسافة قرباً وتوسطاً وبُعدا، فهناك صور تشبيهية لا تتأثر بالمسافة، كالصور التي تعتمد في إدراكها على حواس الشم والذوق واللمس، فمثل هذه الصور لا تقوم أساسا إلا على مدركات قريبة ومباشرة، أما الصور التي تتأثر بالمسافة، فإن ميدانها المدركات البصرية بشكل جوهري كالهيئات والأحجام والأشكال والألوان، وما شابه ذلك، وربما لحقت بها المدركات السمعية وإنْ بشكل أقل.

على أنه ليس بالضرورة أن تكون كل الصور التشبيهية القائمة على المدركات البصرية متأثرة بالمسافة، بل إن الأصل في مثل هذه الصور أن تكون في أحجامها وأشكالها الطبيعية، وما دام الأمر كذلك فإن هناك مالا يمكن حصره من الصور التشبيهية، التي تقوم على حاسة البصر، ولا تتأثر بالمسافة، كما في قول ذي

الرمة (من البسيط):

مَـا بَـالُ عَيْنِـكَ مِنْهَـا الْمَـاءُ يَنْسَـكِبُ كَأَنَّـهُ مِـنْ كُلَـى مَفْرِيَّـةٍ سَـرِبُ[16]

فعلى الرغم من أن التشبيه هنا يقوم على حاسة البصر، فإنه لم يتأثر بالمسافة، وبيان ذلك أن المشبه وهو انسكاب الدمع من العين، والمشبه به وهو انسكاب الماء من المزادة وهي القربة، ووجه الشبه هو وجود سائل مستمر في سيلانه من غير انقطاع، فنحن في هذه الصورة لا نحتاج إلى تقدير مسافة لإدراك طرفي التشبيه.

إن لبُعد المسافة عن المحسوس، أو قربها منه، تأثير كبير على طبيعة إدراكه بحاسة البصر، وما أكثر الأشياء التي تتغير نظرتنا لها عند ابتعادنا عنها أو اقترابنا منها! وهذا التأثير لا يقتصر على حجم المحسوس أو شكله أو هيئته فحسب، بل يمتد إلى ما هو أبعد من ذلك، كلونه، وطبيعته، وعلاقاته بغيره من المبصرات، بل إنه في بعض الأحيان يتصل بماهية المحسوس من أساسه، والدليل على ذلك حقيقة السراب، الذي يبدو للعين في الصحراء ماء جاريا، لكنه في الحقيقة وفي واقع الأمر لا وجود لشيء من ذلك، بل هو سراب، أي مجرد وهْم؛ وقد ورد في القرآن الكريم ما يدل على هذا المعنى، كقوله تعالى: ﴿ وَٱلَّذِينَ كَفَرُوٓاْ أَعۡمَٰلُهُمۡ كَسَرَابِۭ بِقِيعَةٖ يَحۡسَبُهُ ٱلظَّمۡـَٔانُ مَآءً حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَهُۥ لَمۡ يَجِدۡهُ شَيۡـٔٗا وَوَجَدَ ٱللَّهَ عِندَهُۥ فَوَفَّىٰهُ حِسَابَهُۥۗ وَٱللَّهُ سَرِيعُ ٱلۡحِسَابِ﴾ [النور: 39]، فقد شبهت الآية الكريمة مدركاً غير محسوس، وهو ما تمخض عن أعمال الكفار في الحياة الدنيا، بمدرك محسوس بحاسة البصر وهو السراب، وإن كان إدراك العين له ليس إلا إدراكا وهمياً.

وعلى الرغم من أن السراب وهمٌ، فإن الشعراء قد تغاضوا عن هذه الحقيقة -وهم غير مطالبين بها- وبنوا كثيرا من صورهم الشعرية على ما يناقضها وما يظهر لحاسة البصر من أن السراب ماء، وبهذا صح لهم تشبيه حركة الظعائن في الصحراء بحركة السفن في البحر، كما في قول المثقِّب العبدي (من الوافر):

وَهُـنَّ كَـذَاكَ حِـينَ قَطَعْـنَ فَلْجًـا كَـأَنَّ حُمُـولَهُنَّ عَلَـى سَـفِينِ

16- ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص1. الكلى: جمع كلية، وهي رقعة تكون في أصل عروة المزادة، على وجه الإصلاح. مفرية: مقطوعة. سرب: سائل.

يُشَبِّهْنَ السَّفِينَ وَهُنَّ بُخْتٌ عُرَاضَاتُ الْأَبَاهِرِ وَالشُّئُونِ[17]

وما كان للسراب أن يظهر في صورة البحر، لولا وجود المسافة الكافية بين الحاسة والمحسوس، التي جعلت الظعائن المسافرة في الصحراء كأنها سفن جارية في البحر.

الآخر: الجانب البلاغي

وهو أن المسافة -في حالة تشكيل الصورة التشبيهية المبنية على المدركات البصرية، من الأشكال والهيئات والألوان وغيرها- هي التي تحدد حجم أحد ركني الصورة التشبيهية أو كليهما لحظة تشكيلها، ومن ثم ينفي عنه أو عنهما صفة الثبات المعهودة في الحجم، الواقعة خارج التشبيه، ويجعل حجمه لا يثبت على حال، بل يضل حجمه مرهونا بحركة الشاعر، وهذا ما يجعل ركن الصورة أو ركنيها معا، في حركة مستمرة، فيزيد حجمه وينقص بحسب الاقتراب منه أو الابتعاد عنه، وقد تتغير طبيعة حركته بحسب ذلك، الأمر الذي ينفي سمة الثبات عن هيئته وشكله وحجمه ولونه.

إذا سلمنا بهذه المقدمة، نكون قد انتهينا إلى أنه ليس من السهل -والحالة هذه- تعيين الفاضل من المفضول أو الأصغر من الأكبر أو الأصل من الفرع، التي يقوم عليها التشبيه لتحقيق المبالغة، بناء على أن الشعر رؤيا[18] جديدة للعالم وللأشياء خارج إطار المواضعات والأعراف الشعرية، التي تخضع الشاعر للعرف الشعري المتداول، وتكرس في ذهنه فكرة وجود أصل[19] وهْمي مفترض، يحدد

17- المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، د- ت، ص288. الفلج: طريق أو واد. البخت: طويلة الأعناق. عُراضات: جمع عُراضة، والعراض: العريض المفرط. الأباهر: أراد بها الظهور، والأبهر عرق في الظهر. شُعب قبائل الرأس التي تجري منها الدموع إلى العينين.

18- ينظر: أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983م، ص9.

19- يرى بعض الباحثين أنه ليس من السهل ولربما من غير الممكن إطلاقا تحديد تاريخ ظهور مصطلح الأصل، ولا معرفة من استعمل هذا المصطلح لأول مرة في تاريخ الفكر العربي، لكنه =

سلفا حجم الركنين، ويجب الخضوع له.

إن أحد الإشكالات التي يطرحها هذا البحث المتواضع، هو التساؤل عن الأساس الذي تُبنى عليه الصورة في التشبيه المقلوب، وهو: (الأصل)، إذ إن القول بقلب الصورة التشبيهية، يقتضي وجود أصل ثابت، ومتعارف عليه، ويقع هذا الأصل خارج التشبيه، فيأتي البليغ ويبني صورته التشبيهية من خلال مخالفة أو قلب هذا الأصل، ويحدث بهذا القلب انحرافا، يقود بالضرورة إلى جمال الصورة التشبيهية.

إن اعتبار الشعر رؤيا جديدة للعالم وللأشياء، يعني أن الشاعر هو المركز في تحديد حجم ركني الصورة التشبيهية، الأمر الذي يغري بإعادة النظر في بعض الأمثلة التي يستشهد بها البلاغيون، فيما عُرف في البلاغة العربية بالتشبيه المقلوب[20]، ممن تؤثّر المسافة في تشكيلها، وقد تحدث عنه ابن جني، وأدخله في «باب من غلبة الفروع على الأصول»[21]، لغرض المبالغة، واستشهد له بقول ذي الرمة (من الطويل):

وَرَمْلٍ كَأَوْرَاكِ الْعَذَارَى قَطَعْتُهُ إِذَا جَلَّلَتْهُ الْمُظْلِمَاتُ الْحَنَادِسُ

وقال: «أفلا ترى ذا الرمة كيف جعل الأصل فرعا والفرع أصلا، وذلك أن العادة والعرف في نحو هذا أن تشبه أعجاز النساء بكثبان الأنقاء ... فشبه الحقيقة بالمجاز في المعنى الذي منه أفاد المجاز من الحقيقة ما أفاد»[22]

وسماه ابن الأثير: «الطرد والعكس، وهو أن يجعل المشبه به مشبها،

يطمئن إلى أنه ظهر في الأعمال العلمية الأولى في عصر التدوين، وبصورة خاصة في علوم النحو والفقه والكلام، عند النحاة، وعلى رأسهم الخليل بن أحمد، وعند المعتزلة وعلى رأسهم واصل بن عطاء، وعند الفقهاء وعلى رأسهم الإمام الشافعي. ينظر: محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، (دراسة نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية) مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 1987م، ص109.

20- ينظر: على الجندي، فن التشبيه، 260/1 وما بعدها.

21- ينظر: أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة 1986م، 301/1.

22- نفسه، 101/1- 105.

والمشبه مشبها به»[23] وأورد كلام ابن جني السابق، وشاهده عليه، وأضاف بعض الشواهد الشعرية، كقول البحتري (من البسيط):

فِي طَلْعَةِ الْبَدْرِ شَيْءٌ مِنْ مَحَاسِنِهَا وَلِلْقَضِيبِ نَصِيبٌ مِنْ تَثَنِّيهَا

إن التفكير البلاغي في بيت ذي الرمة، يخضع للعرف والعادة، سعيا وراء طلب الحقيقة، لا كما هي في البيت الشعري، بل كما هي في الواقع، وإن الحقيقة في مثل هذه الصورة التشبيهية، ليست حقيقة شعرية نابعة من رؤية الشاعر لها، بل هي حقيقة نابعة من عالم الواقع، وهذا ما جعل التفكير البلاغي يصرف اهتمامه كليا عن رؤية الشاعر لحجم المشبه، وهو (كثبان الرمل)، ويُغفل دور السياق، الذي يعين على فهم هذه الصورة، وتأثير المسافة في تشكيلها، وما إذا كان الشاعر يكابد رحلة مضنية في الصحراء، وقد أرخى عليه الليل سدوله، وهو يتعجل قطع المسافات الطويلة، ويراقب معالم الطبيعة من أمامه ومن خلفه، فتتراءى له كثبانها الرملية عن بُعد.

ويتأكد مثل هذا التفكير عند ابن الأثير بقوله: «تقرر في أصل الفائدة المستنتجة من التشبيه أن يشبه الشيء بما يطلق عليه لفظة (أفعل)، أي يشبه بما هو أبْين وأوضح، وبما هو أحسن منه أو أقبح، وكذلك يشبه الأقل بالأكثر والأدنى بالأعلى»[24] فهو يؤكد ضرورة أن يكون الوجه في المشبه به أتم، أي أن يتفوق المشبه به على المشبه، ويبنى ذلك على أساس ثبات هذا التفوق، الذي لا تتم المبالغة إلا بإحداث اختراق فيه، ولكي يتم هذا التفوق ينبغي -بحسب البلاغيين- أن يستند ذلك المشبه به على حجمه الحقيقي، في عالم الواقع، لا العالم الشعري، تلك الحقيقة التي تجعل كثبان الرمل أكبر بالضرورة من أعجاز النساء، ومن ثم يقلب الشاعر هذه الحقيقة طلبا للمبالغة.

ولم يكن ذو الرمة أول المستثمرين للمسافة في تشكيل الصورة التشبيهية،

23- ينظر: ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الثانية، د- ت، 156/2.

24- نفسه، 158/2.

أو أول المبدعين لتشكيل الصور التشبيهية عن بُعد، فتراثه الشعري يزخر بمثل هذه الصور التشبيهية النمطية، التي تقوم في الأساس على اعتبار الأبعاد والمسافات في التقاط الصورة التشبيهية، وتظهر هذه الصور غالبا في مقدمات القصائد، وفي لوحات الأطلال، عندما يشبهها الشاعر ببقايا الكتابة، وبقايا الوشم على وجه التحديد، كما في قول امرئ القيس (من الطويل):

قفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَعِرْفَانِ وَرَسْمٍ عَفَتْ آيَاتُهُ مُنْذُ أَزْمَانِ
أَتَتْ حِجَجٌ بَعْدِي عَلَيْهَا فَأَصْبَحَتْ كَخَطِّ زَبُورٍ فِي مَصَاحِفِ رُهْبَانِ[25]

وكما في قول المرقِّش الأكبر (من السريع):

هَلْ بِالدِّيَارِ أَنْ تُجِيبَ صَمَمْ لَوْ كَانَ رَسْمٌ نَاطِقاً كَلَّمْ
الدَّارُ قَفْرٌ وَالرُّسُومُ كَمَا رَقَّشَ فِي ظَهْرِ الْأَدِيمِ قَلَمْ[26]

وكما في قول زهير ابن أبي سُلمى (من الطويل):

أَمِنْ أُمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ
وَدَارٌ لَهَا بِالرَّقْمَتَيْنِ كَأَنَّهَا مَرَاجِيعُ وَشْمٍ فِي نَوَاشِرِ مِعْصَمِ[27]

أو ببقايا الوشم، كما في قول طرفة بن العبد (من الطويل):

25- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة د- ت، ص89.

26- المرقِّشان: الأكبر وهو عمرو بن سعد المتوفى سنة 57 ق هـ، والأصغر وهو عمر بن حرملة المتوفى سنة 50 ق هـ، ديوان المرقِّشين، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت الطبعة الأولى 1998م، ص67. وأبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 127/6. وإمْيل يعقوب، المعجم المفصل في شواهد اللغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1996م، 29/7. رقّش: زين وحسن أو كتب، الأديم: الجلد.

27- زهير بن أبي سُلمى، ديوان زهير بن أبي سُلمى، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، 2005م، ص64. الدمنة: بقايا الديار وما يخلفه أهلها. وحومانة الدراج والمتثلم: موضعان. الرقمتان: موضعان. مراجيع: جمع مرجوع، وهو الوشم المتجدد.

لِخَوْلَـــةَ أَطْـــلاَلٌ بِبُرقَـــةَ ثَهْمَـــدِ تَلُوحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ الْيَدِ[28]

فنحن لن ندرك وجه المشابهة بين الأطلال والكتابة في الصحف والجلد، عند امرئ القيس والمرقش، أو بين الأطلال وبقايا الوشم في اليد، عند زهير وطرفة، إلا إذا قدرنا مسافة كافية تفصلنا عن الأطلال، كي ندركها على هذا الوجه، ولا ريب أن ذا الرمة قد اطلع على هذه الصور التشبيهية ومثيلاتها، وغير مستبعد أن تكون قد لفتت انتباهه واستثارته، بل لابد أن تكون أغرته، فاستثمرها في تشكيل صوره التشبيهية على اختلاف أشكالها وموضوعاتها، وهذا ما سيحاول البحث الكشف عنه في الصفحات الآتية.

إن المتأمل في ديوان ذي الرمة يجد أن الشاعر يستوحى ما درج عليه الشعراء القدامى من استحضار الكتابة في تشبيه بقايا الأطلال والرسوم، فهو يعيد تشكيل مثل تلك الصور النمطية، كما في تشكليه لهذه اللوحة (من الطويل):

خَلِيلَـيَّ عُوجَـا الْيَـوْمَ حَتَّـى تُسَـلِّمَا عَلَـى طَلَـلٍ بَـيْنَ النَّقَـا وَالْأَخَـارِمِ
كَأَنْ لَـمْ يَكُـنْ إِلاَّ حَـدِيثًا وَقَـدْ أَتَـى لَـهُ مَـا أَتَـى لِلْمُـزْمِنِ الْمُتَقَـادِمِ
سَلاَمَ الَّذِي شَـقَّتْ عَصَـى الْبَيْنِ بَيْنَـهُ وَبَـيْنَ الْهَـوَى مِـنْ إِلْفِـهِ غَيْـرِ صَـارِمِ
وَهَـلْ يَرْجِـعُ التَّسْـلِيمَ رَبْـعٌ كَأَنَّـهُ بِسَـائِفَةٍ قفـرٍ ظُهُـورَ الْـأَرَاقِمِ[29]

وكما في قوله أيضا (من الطويل):

دِيَـارٌ لِمَـيٍّ قَـدْ تَعَفَّـتْ رُسُـومُهَا أُخَـالُ نَوَاحِيهَـا كِتَابًـا مُعَجَّمَـا[30]

28- طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الثقافة والفنون، البحرين، الطبعة الثالثة، 2000م، ص23. الأطلال: ما شخص من آثار الديار. برقة: أرض ذات حجارة وطين. ثهمد: موضع. تلوح ... تبدو رسومها كالوشم في اليد.

29- ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص612. النقا: الرمل. الأخارم: الطؤق في الجبال. السائفة: رمل بها طول. الأراقم: الحيات.

30- نفسه، ص561. تعفت: درست وامحت.

وربما أعادها بطريقة مختلفة، كما في قوله (من الطويل):

أَلاَ ظَعَنَتْ مَيٌّ فَهَاتِيكَ دَارُهَا بِهَا السُّحْمُ تَرْدِي وَالْحَمَامُ الْمُوَشَّمُ
كَأَنَّ أُنُوفَ الطِّيْرِ فِي عَرَصَاتِهَا خَرَاطِيمُ أَقْلاَمٍ تَخُطُّ وَتَعْجُمُ
أَلاَ لَا أَرَى مِثْلِي يَحِنُّ مِنَ الْهَوَى وَلَا مِثْلَ هَذَا الشَّوْقِ لاَ يَتَصَرَّمُ[31]

لكن ما يميز هذا النمط من الصور التشبيهية عند ذي الرمة، هو أنه لم يقصرها على لوحة الطلل، كما هو الحال عند أغلب الشعراء، بل تجاوز ذلك إلى موضوعات كثيرة من قصائده الشعرية، وسوف يقف البحث عند بعض الأمثلة المفردة لتشكيل الصورة التشبيهية التي أثّرت المسافة فيها، ثم يعقبها بأمثلة أخرى منتظمة في سياقات لوحات فنية مكتملة:

1. فمن ذلك قول ذي الرمة في تشبيه عين الناقة (من الطويل):

يُعَاوِرْنَ حَدَّ الشَّمْسِ خَزْرًا كَأَنَّهَا قِلاتُ الصَّفَا عَادَتْ عَلَيْهَا الْمَقَادِحُ[32]

فهذه الصورة التشبيهية ملتقطة عن بُعد، إذ يشبه الشاعر فيها عين الناقة وهي تنظر إلى قرص الشمس شزراً، بنُقْرة الجبل الممتلئة بالماء، وفي الصورة قدر من الدقة والاستغراق، إذ لم يكتف الشاعر بتشبيه عين الناقة بالنُّقرة، بل امتدت الصورة إلى تشبيه جفون تلك العين، في حركتها المتكررة من الإطباق والفتح، وفي شكلها المستدير، بالحركة المتكررة للمغارف بشكلها المستدير، وهي تمتح الماء من تلك النقرة، فبدا رأس الناقة الممتد، وقد توسطه عين تطبق جفونها وتفتحها، في حركة متعاقبة، بجبل شامخ تتوسطه نقرة ماء، تمتح منها المغارف بحركة متعاقبة أيضا، فجمع الشاعر بين هاتين الصورتين، اللتين لا يمكن تخيلهما إلا بتقدير مسافة كافية بين الشاعر وجبل تتوسطه نقرة.

31- نفسه، ص563. تردي: تثب إذا مشت وهي الغربان. السحم: السود. الموشم: المنقش. العرصات: المكان الذي يلعب فيه الأطفال بجوار الديار.

32- نفسه، ص108. يعاورن حدّ الشمس: ينظرن إليها. والقلات: جمع قِلت وهو نُقْرة في الجبل يجتمع فيها الماء. والمقادح: المغارف.

2. ومن ذلك أيضا قوله يصف ثورا فاقع اللون: (من الطويل)

أَحَـمُّ الشَّـوَى فَـرْدٌ كَـأَنَّ سَـرَاتَهُ سَنَا نَارِ مَحْزُونٍ بِهِ الْحَيُّ سَاهِرِ[33]

يشبه الشاعر في هذا البيت بياض أو صفرة ظهر الثور، وقد رفعته عن الأرض قوائمه السوداء بضوء النار، وهذه الصورة التشبيهية مبنية على اللون، ويبدو أن المسافة التي تفصل الشاعر عن المشبه: (الثور) ليست بعيدة ولا قريبة بل متوسطة، فلو كانت المسافة بعيدة لما أمكن تمييز تفاصيل لون الثور، فضلا عن رؤية قوائمه، ولو كانت قريبة لما أمكن تشبيهه بضوء نار المحزون الساهر مع أهل حيه، فلا بد أن تكون المسافة متوسطة، تسمح برؤية هيئة الثور، ولون ظهره وقوائمه في آن.

3. ومنه أيضا قوله في تشبيه طائر الحُبارَى (من الطويل):

بِـأَرْضٍ تَـرَى فِيهَـا الحُبَـارَى كَأَنَّهَـا قَلُوصٌ أَضَـلَّتها بِعِكْمَيْن عِيرُهـا[34]

يبدو أن هذه الصورة التشبيهية قد رُصدت من مسافة متوسطة، في أرض منبسطة خالية من معالم الطبيعة، ويدل على ذلك غياب المعالم الكبيرة عنها، كالجبال ونحوها، مما يكون حضوره مؤثرا في الحجم المتخيل للمشبه، فلو كانت مثل هذه المعالم موجودة لما أمكن تخيل طائر الحبارى قلوصا تائها عن قافلته، وفيها يشبه الشاعر طير الحبارى بالناقة التي أضلت قافلتها، ويدل على توسط المسافة التي رصدت منها صورة الحبارى، جسم هذا الطائر من جهة، وتخيل حركته التي تشبه حركة القلوص في أرض منبسطة من جهة ثانية، فلو كانت المسافة بعيدة لما أمكن رؤية طائر الحباري، فضلا عن تشبيهه بالقلوص، ولو

33- نفسه، ص300، أحم الشوى: أسود القوائم. وسراته: ظهره. سنا نار: ضوء نار.

34- نفسه، ص307، الحبارى: تطلق على الذكر والأنثى، وهو طائر طويل الرجلين ومتوسط طول الرقبة ويشبه النعام في هيئته إلا أنه أصغر حجما منها، ولها أنواع وألوان كثيرة منها اللون الشاحب والرمادي، ويعيش بعضها في الجزيرة العربية وفي شمال أفريقيا وغيرها. أضلتها: أضاعتها. والعِكْمَيْن: مفردها عِكْم وهو الأرض العدلة المستوية. والقلوص: أنثى الإبل قبل أن تصير ثنية، فإذا بلغت ذلك سميت ناقة. والعِير: القافلة.

كانت المسافة قريبة لظهرت معالم هذا الطائر ولما أمكن تشبيهه بالقلوص.

ويقف البحث عن بعض الصور التشبيهية التي تنتظم في لوحات فنية، يُلقي السياق فيها دورا مهما، في تأثير المساحة على تشكيل الصور التشبيهية عند ذي الرمة، فمن ذلك:

1. لوحة من وصف الظعائن

هذه لوحة لوصف الظعائن من شعر ذي الرمة، وهي من قصيدة مطلعها (من الطويل):

أَرَاحَ فَرِيقٌ جِيرَتَكَ الْجِمَالاَ كَأَنَّهُمُ يُرِيدُونَ احْتِمَالاَ[35]

وفيها يقول:

فَأَشْرَفْتُ الْغَزَالَةَ رَأْسَ حَوْضَى أُرَاقِبُهُمْ وَمَا أُغْنِي قِبَالاَ
كَأَنِّي أَشْهَلَ الْعَيْنَيْنِ بَازٍ عَلَى عَلْيَاءَ شَبَّهَ فَاسْتَحَالاَ
رَأَيْتُهُمُ وَقَدْ جَعَلُوا فِتاخًا وَأَجْرُعَهُ الْمُقَابِلَةَ الشِّمَالاَ
وَقَدْ جعلُوا السَّبِيَّةَ عَنْ يَمِينٍ مَقَادَ الْمُهْرِ وَاعْتَسَفُوا الرِّمَالا
كَأَنَّ الْآلَ يرْفَعُ بَيْنَ حُزْوَى وَرَايِيَةِ الْخَوِيِّ بِهِمْ سِيَالاَ[36]

يقف الشاعر في هذه اللوحة موقف المراقب لحركة الرحلة من لحظة انطلاقها، إلى أن أخذت في الابتعاد عنه شيئا فشيئا، حتى ابتعدت وأحاط بها السراب، فتحولت إلى شيء يشبه شجر السيال، الذي يغمره الماء ويتموج به، ولأمر ما يستدرك الشاعر أن ما رآه مجرد وهم: (شبّه فاستحالا)، فالمشبه إذن هو موكب الرحلة وقد غمره السراب عن بُعد، والمشبه به شجر السيال الذي يغمره

35- نفسه، ص429.

36- نفسه، ص431. الغزالة: الشمس عند وقت الضحى. القبال: زمام النعل. الشهلة في العين أن يشوب سوادها زرقة، وقيل: حمرة في سواد العين. فتاخ: جبل. والأجرع: جبال من الرمل. السبية: موضع. الآل: السراب. الخوى: بطن واد.

الماء، أما وجه الشبه فهو وجود أجسام متجاورة يموج بها ماء.

وقد اختار الشاعر زمانا ومكانا دقيقين ومحددين، أما الزمان فهو وقت الضحى، وفقا لما جرت عليه العادة في الرحيل، وأما المكان فهو مكان مرتفع يسمح بمتابعة حركة الظعائن، وقد أشرف على ذلك المكان إشرافة أشهل العينين -ما خالط سواد عينيه زُرقة، وهو طائر الباز- على الأماكن المرتفعة، لكأنه يجلس في برج من أبراج المراقبة، يرصد من فوقه دقائق حركة الظعائن وتفاصيلها، ليعطي وصفا لموكب الرحلة لحظة في إثر لحظة، « فيسمي ما يامنوه من الأمكنة وما ياسروه ويسرف في التحديد، كأنه يخاف أن نضل في تتبعهم فتغيب عنا القافلة »[37] فالموكب قد جعل (فتاخا) -وهو جبل- عن شماله، ثم جعل (الأجرع) وهو جبل أيضا عن شماله، كما جعل السبية عن يمينه، ثم أخذ الموكب في الابتعاد حتى وصل بين (حزوى) وهو بطن الوادي، و(رابية الخوَي) حيث الشجر، وقتذاك أخذ السراب يتكاثف، ويسري بين أفراد موكب الظعائن، يتموج به؛ فيرفعه تارة ويخفضه تارة أخرى، كما لو كان ماء يرفع شجر السيال، وهو شجر له شوك، ينبت في ذلك الموضع، ثم أخذ بعد ذلك في وصف الظاعنات، وقد دخلن في كُنس، أي مأوى يأويهن من حرارة الشمس:

وَفِي الأَظْعَانِ مِثْلُ مَهَا رُمَاحٍ ... عَلَتْهُ الشَّمْسُ فَادَّرَعَ الظِّلالاَ
تَجَوَّفَ كُلَّ أَرْطَاةٍ رَبُوضٍ ... مِنَ الدَّهْنَا تَفَرَّعَتِ الحِبَالاَ[38]

ولوحة الظعائن هذه تشبه من بعض الوجوه لوحة الظعائن في قصيدة المثقِّب العبدي الشهيرة (من الوافر):

أَفَاطِمُ قَبْلَ بَيْنِكِ مَتِّعِينِي ... وَمَنْعُكِ مَا سَأَلْتُ كَأَنْ تَبِينِي[39]

37- وهب رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981م، ص150.

38- ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص432. مها رُماح: بقر وحش ينسب لهذا الموضع. تجوف: دخل في الكنس لتتقي الحر. ربوض: شجرة عظيمة امتدت فروعها حتى أظلت حبال الرمل.

39- المفضل الضبي، المفضليات، ص288.

ولم تكن لوحة الظعائن عند ذي الرمة مشابهة للوحة الظعائن عند المثقب العبدي في الموضوع الشعري، وفي الصور الشعرية فحسب، بل تتشابه معها في الإيقاع الشعري أيضا، فكلتا القصيدتين من بحر الوافر، واللافت هنا هو المشابهة في المتابعة الدقيقة لحركة رحلة الظعائن، وهي تبتعد عن الشاعر شيئا فشيئا، يقول المثقب العبدي (من الوافر):

لِمَنْ ظُعُنٌ تُطَالِعُ مِنْ ضُبَيبٍ ... فَمَا خَرَجَتْ مِنَ الْوَادِي لِحِينِ
مَرَرْنَ عَلَى شِرَافَ فَذَاتِ رَجْلٍ ... وَنَكَّبْنَ الذَّرَائِحَ بِالْيَمِينِ
وَهُنَّ كَذَاكَ حِينَ قَطَعْنَ فِلْجًا ... كَأَنَّ حُمولَهُنَّ عَلَى سَفِينِ
يُشَبَّهْنَ السَّفِينَ وَهُنَّ بُخْتٌ ... عُرَاضَاتُ الْأَبَاهِرِ وَالشُّئُونِ[40]

وإذا كان ذو الرمة قد اختار في متابعته لموكب رحلة الظعائن ومراقبته صورة البازي، الذي يقف على مكان عال، فإن المثقب العبدي من قبله قد اختار متابعة الرحلة خطوة خطوة، لكنه لم يعينِ المكان الذي يقف فيه أثناء متابعته لها. أما امرؤ القيس فقد آثر الوقوف عند سمرات الحي، أي الشجر الذي ينبت في أطراف الحمى، وهي أبعد نقطة يقف فيها المودعون لأحبابهم، وقد أراد التعبير عن حالة انكساره النفسي لحظة الرحيل القاسية، وما يصاحبها من آلام وأحزان ودموع، فاختار لتصويرها حالة ناقف الحنظل، الذي يقف عاجزا عن التحكم في سيلان دمعه (من الطويل):

كَأَنِّي غَدَاةَ الْبَيْنِ يَوْمَ تَحَمَّلُوا ... لَدَى سَمُرَاتِ الْحَيِّ نَاقِفُ حَنْظَلِ[41]

2. لوحة من الطبيعة الحية (الظبية)

وهذه لوحة من الطبيعة الحية في شعر ذي الرمة، وهي من قصيدة له مطلعها (من البسيط):

40- نفسه. ضُبيب: موضع. لِحين: بعد حين. شراف وذات رجل والذرائح: مواضع. نكبن: عدلن عنه.
41- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص9. غداة: الضحوة. البين: الفرقة. تحملوا: ارتحلوا. السمر: شجر الطلح، وهو شجر له شوك. ناقف حنظل: مستخرج حب الحنظل.

أَعَـنْ تَرَسَّـمْتَ مِـنْ خَرْقَـاءَ مَنْزِلَـةً مَاءُ الصَّبَابَةِ مِنْ عَيْنَيْكَ مَسْجُومُ[42]

وفيها يقول:

كَأَنَّهَـا أُمُّ سَـاجِي الطَّـرْفِ أَخْـدَرَهَا مُسْـتَوْدَعٌ خَمَـرَ الْوَعْسَـاءِ مَرْخُـومُ
تَنْفِـي الطَّـوَارِفَ عَنْـهُ دِعْصَـتَا بَقَـرٍ وَيَـافِعٌ مِـنْ فِرِنْـدَادَيْنِ مَلْمُـومُ
كَأَنَّـهُ بِالضُّـحَى تَرْمِـي الصَّـعِيدَ بِـهِ دَبَّابَـةٌ فِـي عِظَـامِ الـرَّأْسِ خُرْطُـومُ
لاَ يَـنْعَشُ الطَّـرْفَ إِلاَّ مَـا تَخَوَّنَـهُ دَاعٍ يُنَادِيـهِ بِاسْـمِ الْمَـاءِ مَبْغُـومُ
كَأَنَّـهُ دُمْلُـجٌ مِـنْ فِضَّـةٍ نَبَـهٌ فِي مَلْعَبٍ مَنْ عَذَارَى الْحَيِّ مَفْصُومُ
أَوْ مُزْنَـةٌ فَـارِقٌ تَجْلُـو غَوَارِبَهَـا تَبَـوُّجِ الْبَـرْقِ وَالظَّلْمَـاءُ عُلْجُـومُ
تِلْـكَ الَّتِـي أَشْـبَهَتْ خَرْقَـاءَ جَلْوَتُهَـا يَـوْمَ النَّقَـا بَهْجَـةٌ مِنْهَـا وَتَطْهِـيمُ[43]

يظهر في هذه اللوحة صورة دقيقة لولد الظبية من زوايا مختلفة، فهو قاعد في مكان يجمع بين الشجر والرمل، وقد توارى خلف كثبانين من الرمل، يحفظانه من العيون، وهو يحس بالراحة والطمأنينة في حماية أمه، التي أحسنت في اختيارها المكان المناسب له، ويظهر ذلك من هيئة الاستلقاء التي ظهر عليها، وما

42- ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص567. ترسمت: نظرت رسومها. الصبابة: رقة الشوق. مسجوم: مصبوب.

43- نفسه، ص570. أم ساجي الطرف: الظبية. ساجي: ساكن. أخدرها: أحبسها في الشجر فصار لها كالخدر. الخمر: ما واراك من الشجر. مرخوم: محبوب. الوعساء: رملة أخدرها: أقامت معه لا تفارقه. تنفي الطوارق: العيون. الدعصة: الرملة. فرندادين: رملة مشرفة على ما حولها من الرمال، التي لم تبلغ جبلا. يافع: هنا تعني مرتفع. ملموم: مجتمع. أي أنه تستره هذه الكثبان من العيون. الصعيد: التراب. دبابة: الخمر. الخرطوم: الخمر وصفوتها، شبه ولد الظبية بالسكران الذي ليقوى على رفع رأسه من ثقل النوم. لا ينعش الطرف: لا يرفعه. تخونه: تعهده. الداعي: صوت أمه. باسم الماء: أي تقول مِاء بكسر الميم. البغام: صوت الظبية. نبه: منسي. مزنة: سحابة ظلماء منفردة كالفارق من الإبل، التي اعتزلت إذا ضربها المخاض. غواربها: أعاليها. تبوُّج البرق: تفتحه وتكشفه. علجوم: شديدة السواد. جلوتها: منظرها، وقال بعضهم انكشافها إذا تجلت وقد هرقت ماءها. يوم النقا: يوم رآها بالنقا. البهجة: الحسن. التطهيم: تمام الخلق والتحسين.

صاحب ذلك؛ من سكون طرفه، واسترخائه، وإسدال رأسه على الرمل وقت الضحى، فهو ينعم بالراحة، ولا يعير اهتماما، لما يحثوه نسيم الضحى على وجهه الصغير، من حبات رمل وتراب، بل يمضي سادلاً رأسه كرجل سكران، وقد استغرق في النوم والراحة فلا يدعوه لرفع طرفه إلا صوت بُغام أمه البعيد، الذي صدر منها بعد افتقادها له، وقد اختار الشاعر صورة تشبيهية لولد الظبية، وهو على هذه الهيئة، فبدا له:

كَأَنَّــه دُمْلُــجٌ مِــنْ فِضَّــةٍ نَبَــهٌ فِي مَلْعَبٍ مَنْ عَذَارَى الْحَيِّ مَفْصُومُ

أي: كأنه دملج أبيض، نسيته إحدى العذارى في ساحة الملعب، فالشاعر لم يبدع هذه الصورة الجميلة، إلا بعد أن قدّر مسافة بينه وبينها، بحيث صار ولد الظبية في حجم الدملج، وفي هيئته المستديرة، وفي لونه الفضي اللامع، وشكله الجميل، ونحن لن نستطيع تمثل هذه الصورة ولا إدراكها معه، إلا بتقدير تلك المسافة، ويلاحظ أن التصغير وقع على صورة ولد الظبية وهو المشبه، وأن صورة المشبه به في الواقع أصغر من صورة المشبه بكثير، لذلك ناسب أن يكون ولد الظبية شبيها بالدملج.

3. لوحة من الطبيعة الصامتة (الجبل)

وهذه لوحة من الطبيعة الصامتة من قصيدة لذي الرمة كذلك، ومطلعها (من الطويل):

ألا أيها الربع الذي غيَّر البِلى كأنَّك لم يعهد بك الحيَّ عاهد[44]

وفيها نقرأ:

وقُفٍّ كجِلْبِ الغيم يهلِك دونَه نسيمُ الصَّبا واليَعمُلات العواقدُ
ترى القُنَّة القوداءَ منها كأنّها كُميتٌ يبارِي رَعْلَةَ الخيل فَارِدُ[45]

44- نفسه، ص 122.

45- ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص130. القف: ما غلظ من الأرض وارتفع. الجلب: طرة الغيم، =

ففي هذه الصورة التشبيهية وصف دقيق لأحاسيس الشاعر في مواجهة الصحراء، إذ تصور حركة رحلة الشاعر في الصحراء الشاسعة، التي لا يبدو فيها من مظاهر الحياة شيئا، غير الطبيعة القاسية، والأفق الممتد والسماء البعيدة، وقد شبه في البيت الأول الأرض الغليظة البعيدة المغبرّة بغيمة في السماء، حيث يتراءى له رأس الجبل، وقد غاص في السراب بفرس كميت، أي فرس أسود يضرب لونه إلى الحمرة، وهذا الجبل يتحرك حركة سريعة نتيجة حركة السراب، فيبدو له عن بُعد كما لو كان فرسا فاردا أي متقدما، في مباراته مع أقرانه من مجموعة الخيل.

ولم يكتف ذو الرمة بهذه الصورة التشبيهية عن بُعد، فقد استهوته، ولعله افتتن بها، فأخذ يستقصي هذا المعنى، كما لو أنه يريد أن ينهك أساليب التعبير فيه، وذلك عندما ينتقل وينقلنا معه من المعنى العام لهذه الصورة التشبيهية، إلى ما وراءه وهو المعنى الخاص، على طريقة الاستغراق الشعري، وهو عدة الشاعر الأساسية في الوصول بموضوعات محدودة في الواقع المادي إلى غايات غير محدودة في الفن الشعري[46].

قَمُوسَ الذُّرَى في الآل يمّمْتُ خَطْمه حَراجِيجَ بَلاَّها الوجيفُ المواخدُ
براهن عما هن إمّا بوادئٌ لِحاج وإما راجعاتٌ عوائدُ
وكائن بنا هاوين من بطن هوجل وظلماء والهلباجة الجبس راقد[47]

=

شبّه القف بالغيم لغبرته. اليعملات: الإبل التي تستعمل. القنة: رأس الجبل. القوداء: الطويلة. رعلة: مجموعة من الخيل متقدمة. الكميت: فرس أحمر يضرب بلونه إلى السواد، يباري: يسابق الخيل.

46- ينظر: محمود الربيعي، الاستغراق الشعري: من صور الوصف عند المتنبي، مجلة البلاغة المقارنة (ألف) العدد 21، الجامعة الأمريكية، القاهرة، 2001م، ص37.

47- ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص130. قموص: ما غاص في السراب. الآل: السراب. يممت: قصدت. خطمه: الخطام حبل يشد في أنف الناقة. حراجيح: مهازيل. الوجيف: ضرب من السير، أي: أنهكها وأهزلها. المواخذ: ضرب من السير. براهن: أذهب لحمهن، فهن إما مستئنفات لقضاء حاجة، أو عائدات منها. كائن: كم. هاوين: من المهاواة في السير. والهوجل: الفلاة التي يتاه فيها. الهلباجة: الوخم العاجز، أو الضعيف من الرجال. الجبس: الفدم الثقيل.

لقد تحول الجبل الغائص في السراب إلى فرس كميت له خطام، ثم تتداعى الصور عند الشاعر، فيترك المشبه وهو الجبل، ويستغرق في وصف المشبه به وهو الفرس والخيل التي تباريه، فهي خيل هزيلة أضناها السير وطول الطريق، ويبدو أنها كانت في حركة دائمة، كما لو أنها ماضية لقضاء حاجة من حاجاتها أو راجعة منها، ثم جعل مسافة بينه وبين الصورة بركنيها، و أخذ يتحدث عن غايته من الرحلة، إن لذلك الفرس الجامح خطاما يشد أنفه، وهذا الخطام يتراءى للشاعر من بعيد، مما يجعله في منطقة بين الحقيقة والوهم، لكنه مصمم على المضي قدما للإمساك بهذا الخطام (يممت خطمه)، ولا يحول بينه وبين بلوغ غايته، إلا تلك الفلاة المليئة بالمخاطر، ولا ضير في هذا فالغايات الجليلة تهوِّن كل الوسائل التي تقود إليها، وإن ذلك الخطام يستحق المخاطرة، وهو يحيلنا رمزيا إلى مفتتح القصيدة التي يتغنى فيها بـ(خرقاء)[48]، لتتكشف لنا غاياته من تلك الرحلة المضنية، وهو القبض على الخطام أو الإمساك به، والوصول إلى تلك الفرس الجموح.

4. لوحة من الصيد

وهذه لوحة رابعة للصيد، من قصيدة ذي الرمة المشهورة (من البسيط):

مَا بَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الْمَاءُ يَنْسَكِبُ كَأَنَّهُ مِنْ كُلَى مَفْرِيَّةٍ سَرِبُ[49]

48- ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص122. ومطلع القصيدة:

ألا أيها الربع الذي غيّر البِلى كأنك لم يعهد بك الحي عاهد

وفي البيت السابع منها يقول:

أقامت به خرقاء حتى تعذرت من الصيف أحباس اللوى والغراقد

49- ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص1. وهذه القصيدة من شعره الذي نال أقصى درجات رضاه، فقد رُوي عنه أنه قال: من شعري ما طاوعني فيه القول وساعدني، ومنه ما أجهدت نفسي فيه، ومنه ما جُننت به جنونا؛ فأما ما طاوعني القول فيه فقولي:

خليليَّ عوجا من صدور الرواحل

وأما ما أجهدت نفسي فيه فقولي:

أإن توسّمت من خرقاء منزلة

=

يبدأها بصورة حمار وحشي يجري في الصحراء ظالعا، بسبب عضة وحش من وحوش الصحراء، وهو على حالته تلك، يجري وراء أُتُن رمادية اللون، محاولا اللحاق بها، متوسلا بصياحه عليها في يوم حار، وقد صوّحت (يبست) فيه الأعشاب والبقول، وما يزال يجري في إثرها ويلهث، حتى اصفرّ قرن الشمس، واقترب من مصدر ماء، كان يطلبه منذ أول النهار، فيسرع في جريه حتى يقترب من ذلك الماء، ويشتد ركضه وركض أُتُنه أمامه، ولكن الماء لا يزال بعيدا، فيسرع أقوى ما تكون السرعة، ويستمر في هذه السرعة وذلك الجري طوال النهار، في غير إبطاء ولا إعياء، حتى تبدأ حلك الظلام في التفلُّت، وتنبعث خيوط أنوار الصباح في الآفاق، عند ذلك يصل إلى عين أثال[50]:

فَغَلَّسَتْ وَعَمُودُ الصُّبْحِ مُنْصَدِعٌ ... عَنْهَا وَسَائِرُهُ بِاللَّيْلِ مُحْتَجِبُ
عَيْنَا مُطَحْلَبَةَ الأَرْجَاءِ طَامِيَةً ... فِيهَا الضَّفَادِعُ وَالْحِيتَانُ تَصْطَخِبُ
يَسْتَلُّهَا جَدْوَلٌ كَاللَّيْلِ مُنْصَلِتٌ ... بين الأشاءِ تَسَامَى حَوْلَهُ الْعُسُبُ[51]

وعندما وصلت إلى تلك العين أرادت أن تشفي غلتها من الماء، وبينما كانت تهم بالشراب سمعت صوتا خفيفا، فاقشعرت أبدانها خوفا من أن يكون هناك خطر محدق، وإنه لهناك يتلفع في ثيابه البالية، وقد أعد سهامه وأسلحته، مترقبا مجيء هذا القطيع، لكن خرير الماء وشدة عطشها أغراها بالمغامرة، أو جعلاها تتناسى هواجس الخطر غير المحقق:

=

أما ما جننت به جنونا فقولي:

ما بال عينك منها الدمع ينسكب

أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 22/18.

50- ينظر: شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، د- ت، ص251. الكلى: جمع كلية، وهي رقعة تكون في أصل عروة المزادة، على وجه الإصلاح. مفرية: مقطوعة. سرب: سائل.

51- ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص14. التغليس: آخر الليل. منصدع: مفترق. مطحلبة: عليها الطحلب، وهو نبت أخضر يكون في الماء. طامية: مرتفعة. وتصطخب: تحدث أصواتا. يستلها: ينتزعها. جدول: نهر صغير. الأشاء: النخل الصغير. العسب: جريد النخل.

وَبِالشَّـمَائِلِ مِـنْ جِـلاَّنَ مُقْتَـنِصٌ رَذْلُ الثِّيَابِ خَفِيُّ الشَّخْصِ مُنْزَرِبُ
مُعِـدُّ زُرْقٍ هَـدَتْ قَضْـبًا مُصَـدَّرَةً مُلْسَ الْبُطُونِ حَدَاهَا الرِّيشُ والعَقَبُ
كَانَـتْ إِذَا وَدَقَـتْ أَمْثَـالُهُنَّ لَـهُ فَبَعْضُـهُنَّ عَـنِ الْـأُلاَّفِ مُنْشَـعِبُ
حَتَى إِذَا الْوَحْشُ فِي أَهْضَامِ مَوْرِدِهَا تَغَيَّبَـتْ رَابَهَـا مِـنْ خِيفَـةٍ رِيَـبُ
فَعَرَّضَـتْ طَلَقًـا أَعْنَاقَهَـا فَرَقًـا ثُـمَّ اطَّبَاهَـا خَرِيـرُ الْمَـاءِ يَنْسَـكِبُ
فَأَقْبَـلَ الْحُقْـبُ وَالْأَكْبَـادُ نَاشِـزَةٌ فَوْقَ الشَّرَاسِيفِ مِنْ أَحْشَائِهَا تَجِبُ[52]

حتى إذا مست المياه حناجرها، صوب الصائد سهامه إليها، ففزعت من ذلك أشد ما يكون الفزع، وفي سرعة البرق أطلقت سيقانها إلى الريح، وتفرقت في محيط المكان فنجت كلها ولم يصبها مكروه:

حَتَّـى إِذَا زَلَجَـتْ عَـنْ كُـلِّ حَنْجَـرَةٍ إِلَـى الْغَلِيـلِ وَلَـمْ يَقْصَـعْنَهُ نُغَـبُ
رَمَـى فَأَخْطَـأَ وَالْأَقْـدَارُ غَالِبَـةٌ فَانْصَعْنَ وَالْوَيْلُ هِجِّيراهُ وَالحَرَبُ[53]

وهنا يصور الشاعر حركتها السريعة، وما تحدثه أظلافها في حصا الأرض الغليظة من شدة السرعة، فتأخذ في الابتعاد عن نظر الشاعر شيئا فشيئا باتجاه سفح الجبل، لتتمثل له حين ابتعادها عنه بريشتيْ صقر قرِم، وهو الشديد الشهوة إلى اللحم:

يَقَعْـنَ بِالسَّـفْحِ مِمَّـا قَـدْ رَأَيْـنَ بِـهِ وَقْعًـا يَكَـادُ حَصَـى الْمِعْـزَاءِ يَلْتَهِـبُ

52- نفسه. جلان: قبيلة من عنزة. منزرب: داخل زربه، وهو بيت الصائد. الزرق: النصال. القضب: عيدان السهام. هدت: تقدمت أي ساقت. مصدرة: غليظة الصدر. ودقت: دنت. منشعب: مخترم. الأهضام: الأماكن المطمئنة. عرّضت: أي أمالت أعناقها لتنظر الخطر. اطباها: دعاها خرير الماء. الحقْب: الحمر الوحشية. الشراسيف: أضلاع الصدر التي تشرف على البطن. تجب: تخفق.

53- نفسه، ص16. زلجت: زلقت. لم يقصعنه: لم يكسرن العطش. نغب: جرع. انصعن: تفرقت. هجيراه: عادته ودأبه.

كَـــأَنَّهُنَّ خَـــوَافِي أَجْـــدَلٍ قَـــرِمٍ وَلَّـى لِيَسْـبِقَهُ بِالْـأَمْعَزِ الخَـرِبُ[54]

ولنتأمل البيت الأخير في هذه اللوحة، إذ يشبِّه فيه الحمر الوحشية المذعورة، وقد اتجهت نحو سفح الجبل، لتحتمي به من الصياد، فظهرت مجتمعه في طرف من أطراف سفح الجبل بخوافي الصقر، وهما ريشتان تحت الجناح، تَبدوان بارزتين عن بقية الريش، ووجه الشبه هو ظهور شيء بارز في طرف الجسم، ولا يمكننا أن نتمثل هذه الصورة إلا إذا قدرنا مسافة بيننا وبين ذلك القطيع.

5. لوحة من الطبيعة الحية (بقر الوحش)

وهذه لوحة أخرى من قصيدة له مطلعها (من الطويل):

خَلِيلَيَّ عُوجَا مِنْ صُدُورِ الرَّوَاحِلِ بِجُمْهُورِ حُزْوَى فَابْكِيَا فِي الْمَنَازِلِ[55]

تصور هذه اللوحة مشهدا من مشاهد رحلة ليلية، وكان يرافقه فيها بعضٌ من أصحابه، في عتمة من عتمات آخر ليل بهيم، وقد تغشى رفاقه النعاس، وهم فوق ظهور مطاياهم، أما الشاعر فلم يحدث له شيء من ذلك، بل بقي فوق مطيته يقِظا يترقب النجوم، كأنه صقر جائع من كرام الصقور:

إِذَا مَـا نَعَسْـنَا نَعْسَـةً قُلْـتُ غَنِّنَـا بِخَرْقَاءَ وَارْفَعْ مِنْ صُدُورِ الرَّوَاحِلِ
وَنَوْمٍ كَحَسْوِ الطَّيْرِ قَدْ بَاتَ صُحْبَتِي يَنَالُونَـهُ فَـوْقَ الْقِـلاَصِ الْعَيَاهِـلِ
وَأَرْمِـي بِعَيْنَـيَّ النُّجُـومَ كَـأَنَّنِي عَلَى الرَّحْلِ طَاوٍ مِنْ عِتَاقِ الأَجَادِلِ
وَقَـدْ مَالَـتِ الْجَـوْزَاءُ حَتَّـى كَأَنَّهَـا صِـوَارٌ تَـدَلَّى مِـنْ أَمِيـلٍ مُقَابِـلِ[56]

54- نفسه، ص16. المعزاء: أرض غليظة. الأجدل: الصقر. الخوافي: ريشتان تحت الجناح. قرم: شديد الشهوة إلى الطعام. الأمعز: ما غلظ من الأرض ذات الحجارة السود. الخرب: ذكر طائر الحبارى.

55- نفسه، 491. والجمهور: العظيم من الرمل.

56- نفسه، ص496. الخرقاء: هي المرأة التي لا تعمل بيدها شيئا لكرامتها عند أهلها، والخرقاء امرأة تعلق بها ذو الرمة، وتغزل بها في شعره، واختلف الباحثون في حقيقة هذه المرأة، فقال بعضهم إنها هي مية، والمحقق أنها امرأة أخرى. ينظر: فاديا العويشي، جماليات المكان في =

ويلفتنا في هذه اللوحة البيت الأخير، الذي يرى فيه الجوزاء –وهي برج من أبراج السماء– وقد مالت عن الأفق، كأنها قطيع من بقر الوحش يتدلى من سفح جبل: (أَمِيل)[57] وهو جبل من الرمل طوله أيام وعرضه كذلك، فالمشبه هو الجوزاء، وقد مالت عن الأفق، والمشبه به هو قطيع مفزوعا من البقر، محتميا بالجبل أول القطيع في أعلاه، وآخره في أسفله، ووجه الشبه هو تدلي شيء من أعلى إلى أسفل، ولا يمكن للإنسان أن يتصور الجوزاء قطيعا متدليا من الوحش، إلا إذا أدرك أن الشاعر إنما اعتاد رؤية مثل ذلك القطيع، في أسفاره، وأنه كان يراه من مسافة بعيدة.

=

شعر ذي الرمة، ص18، 19. ارفع من صدور الرواحل: أي ارفع من صدورها في السير. حسو الطير: تشبيه لحاله وقد غلبه النوم فيضع رأسه مرة ويرفعه أخرى، باحتساء الطير للماء. القلاص: الفتيات من الإبل. العياهل: الخفاف. طاو: جائع. العتاق: الكرام. الأجادل: الصقور وواحدها أجدل. الجوزاء: برج من أبراج السماء. الصوار: قطيع من بقر الوحش. أميل: جبل من الرمل طوله أيام وعرضه مثل ذلك.

57- ينظر: إحسان عباس، الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة، مجلة الثقافة، القاهرة، العدد 588، السنة الثانية عشرة، أبريل1950م، ص20.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

1. أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، إعداد لجنة نشر كتاب الأغاني بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م.
2. إحسان عباس، الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة، مجلة الثقافة، القاهرة، العدد 588، السنة الثانية عشرة، ابريل1950م.
3. أبو علي أحمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، 1991م.
4. أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983م.
5. امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، د. ت.
6. جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، دار التراث، القاهرة، الطبعة الثالثة، د – ت.
7. أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، الكويت، الطبعة الثانية، د – ت.
8. ذو الرمة (غيلان بن عقبة العدوي)، ديوان ذي الرمة، دار عالم الكتب، تحقيق كارليل هنري هيس مكارتني، د – ت.
9. رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، الطبعة الثانية، د – ت.
10. زهير بن أبي سُلمى، ديوان زهير بن أبي سُلمى، شرح حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، 2005م.
11. شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الخامسة، د – ت.
12. ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق:

أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الثانية، د – ت.
13. طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، شرح: الأعلم الشنتمري، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ودار الثقافة والفنون، البحرين، الطبعة الثالثة، 2000م.
14. عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م.
15. عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د – ت.
16. علي الجندي، فن التشبيه، مكتبة نهضة مصر، مصر، الطبعة الأولى، 1952م.
17. أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثالثة 1986م.
18. فاديا رضا العويشي، جماليات المكان في شعر ذي الرمة، رسالة ماجستير منشورة على شبكة المعلومات، قسم اللغة العربية، جامعة البعث، سوريا، 2010م.
19. أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، الموشح: (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق: علي البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د – ت.
20. محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، (دراسة نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية) مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الثانية، 1987م.
21. محمود الربيعي، الاستغراق الشعري: من صور الوصف عند المتنبي، مجلة البلاغة المقارنة (ألف) العدد 21، الجامعة الأمريكية، القاهرة، 2001م.
22. المرقِّشان: الأكبر وهو عمرو بن سعد المتوفى سنة 57 ق هـ والأصغر وهو عمر بن حرملة المتوفى سنة 50 ق هـ ديوان المرقِّشين، تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت الطبعة الأولى 1998م.
23. المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السادسة، د – ت.

24. وهب رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1981م.