تشكيل الصورة الشعرية عند شعراء بني بكر في الجاهلية ؛ قراءة في الأنساق المضمرة

سمية حسنعليان (الكاتب المسؤول)
الأستاذ المشارك الدكتور في اللغة العربية وآدابها بجامعة إصفهان
s.hasanalian@fgn.ui.ac.ir
عبد علي عبيد الشمري
الأستاذ المساعد الدكتور في اللغة العربية وآدابها بالكلية التربوية المفتوحة
alshmrydbdly@gmail.com

The formation of the poetic image of the poets of Bani Bakr in the pre-Islamic era; Reading in implicit formats

Sumaya Hassanalyan
Associate Professor of Arabic Language and Literature at Isfahan University
Abd Ali Obaid Al-Shammari
Assistant Professor in Arabic Language and Literature at the Open Educational College

المستخلص

في هذه الدراسة سنلاحق الأنساق المضمرة المختبئة خلف مشاهد الصورة الشعرية في القصيدة البكرية . ولا بد لنا من باب إضاءة بعض أجزاء القصيدة الجاهلية التي تنبني على هيكلية متكاملة البناء من حيث الموضوعات والأجزاء، والقصيدة البكرية ليست بدعاً عنها، فيما يتعلق بدواعي ووسائل تشكيل الصورة الشعرية، والإرهاصات الاجتماعية المؤثرة في هذا التشكيل بنسقيها الظاهر والمضمر، لا سيما وأن تشكيل الصورة عند الشاعر الجاهلي مرتبط بالواقع والبيئة الاجتماعية، لأن أجزاء الصورة ووسائل تصويرها واقعية وليست متخيلة، في الأعم الأغلب عند شعراء الجاهلية، وأن هذا لا ينفي أن يكون الشاعر خيالياً في تحريك مشاهده ولكن في حدود الخيال اللطيف المتساوق مع الواقع.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، النسق المضمر، شعراء بني بكر .

Abstract

The Formation of Poetic Imagery in the Poetry of the Bani Bakr Poets in the Pre-Islamic Era: A Study of Implicit Patterns

In this study, we will trace the implicit patterns hidden behind the scenes of poetic imagery in Bani Bakr poetry. It is necessary for us to shed light on some parts of pre-Islamic poetry that are built on an integrated structure in terms of themes and components. Pre-Islamic poetry is not to be underestimated when it comes to the reasons and means of forming poetic imagery, and the social implications that influence this formation in both its apparent and implicit aspects. Particularly because the formation of imagery in pre-Islamic poetry is linked to reality and the social environment, as the components of the image and the means of portraying it are realistic and not imaginary, especially in the majority of cases with pre-Islamic poets. This does not negate the poet's ability to be imaginative in creating scenes, but within the bounds of a gentle imagination that aligns with reality.

Keywords: Concept of Poetic Imagery, Implicit Patterns, Bani Bakr poets

المقدمة:

إن للأدب الجاهلي؛ ولا سيما الشعر أهمية ومكانة كبيرة، لأنه يمثل جزءا من تراث الأمة ونتاجها الفكري والإنساني، لذا لا بد من الوقوف عند تشكيل الصورة الفنية في الشعر الجاهلي . على أن هذا الوقوف ليس جديدا في الدراسات النقدية والأدبية، وإنما الجديد فيه هو اختيار بعض شعراء قبيلة بكر الجاهلية أنموذجا لهذه الدراسة . وبما أن الشاعر في الذهنية الجاهلية يمثل شخصية استثنائية لها صلاتها وارتباطاتها الخاصة والمؤثرة في المجتمع، وكذلك ما يمتلكه من إمكانات ذهنية وعقلية فطرية تعتمد على الموهبة في التقاط الأشياء والظواهر والمواقف وتصويرها بشكل مؤثر، معتمدا على وسائله وأساليبه الفنية في التصوير الدرامي المؤثر جاء الإبداع والتفرد أحيانا في رسم صوره ومشاهده الفنية الفريدة والمبدعة.

ونظرا لما تمتلكه قبيلة بكر من طاقات شعرية كبيرة كان لها الأثر الكبير في الساحة الشعرية الجاهلية متمثلة بمجموعة كبيرة من الشعراء المشهورين والمعروفين منهم المكثرين ومنهم المقلين، فهناك كواكب لامعة في سماء الشعر، من أمثال سويد بن أبي كاهل اليشكري، والمتلمس الضبعي، والمسيب بن علس، والمنخِّل اليشكري، والمرقِّشان، والحارث بن عباد، وغيرهم الكثير، ويكفي بكر فخرا أن لها ثلاثة أقمار في سماء الشعر ويعدون من شعراء المعلقات، وهم : الأعشى الكبير ميمون بن قيس، والحارث بن حلِّزة اليشكري، وطرفة بن العبد.

أسئلة البحث: سيحاول البحث من خلال عرض نماذج من تشكيل الصورة عند الشعراء البكريين الإجابة على:

. ما أثر الأنساق الثقافية المضمرة في تشكيل الصورة؟

. ما أثر الواقع الاجتماعي للشاعر البكري في تشكيل الصورة؟

منهج البحث: بما أن هذه الدراسة ستعتمد على نماذج من تشكيل الصورة الفنية عند شعراء بني بكر، على أن كل أنموذج من النماذج له ظروفه المحيطة به التي تمثل في حقيقتها ظروف الشاعر الاجتماعية والنفسية فإن هذه الدراسة ستقوم على **المنهج الوصفي التحليلي.**

الدراسات السابقة: لابد من الإشارة إلى بعض الدراسات التي تتعلق بالصورة الشعرية وتشكيلها، وأن أغلبها أخذ الجانب النظري، في حين أخذ بعضهم الآخر الجانب النظري والتطبيقي، وهي كثيرة. منها على سبيل المثال وليس للحصر:

. تشكيل الصورة الشعرية عند شعراء الصنعة الجاهلية. د. عبد الإله الصائغ.

. تشكيل الصورة عند شعراء الحماسة والفخر في العصر الجاهلي. مقالة. منيرة دخيل الله العيشي.

. الصورة الفنية في العصر الجاهلي في نقد القرنين الرابع والخامس الهجريين. رسالة ماجستير. ضيف الله محمد المزايدة.

. البنية الصورية في الشعر الجاهلي. ريتا عوض.

. الصورة الحركية في لوحة الصراع الحيواني الشعر الجاهلي أنموذجا. مقالة. شيماء حاتم عبود.

. مشاهد الصراع في لوحة الصيد في الشعر الجاهلي. مقالة عبد علي عبيد المجبلي.

مفهوم الصورة في اللغة والاصطلاح:

في إجراء تنظيمي لتسلسل الأفكار وعرضها بشكل موضوعي، يود البحث أن يقف عند دلالة الصورة في مفهومها اللغوي والاصطلاحي ومن ثم الوقوف عند تشكلات الصورة قدر تعلق الأمر بالأنساق الثقافية.

مفهوم الصورة في اللغة: من صَوَرَ . بفتح الصاد والواو. : حقيقةُ الشيء، وهيئتُهُ، وصفتُهُ. وصورة الشيء: صفته. والصورة: الشكل، وصوَّره اللهُ صورة حسَنَةً فتصوَّرَ. والمُصوِّر: الذي يصور الشيء. والمصوِّرُ: الذي صوَّرَ الموجوداتِ ورتَّبَها. اللهُ جلَّ وعلا . (ينظر: ابن منظور، ٢٠٠٧م: صور، ٨: ٣٠٣) قال تعالى:« في أيِّ صورةٍ ما شاءَ ركَّبَك» . (الانفطار:٨) وصورة الأمر: شكله. والصَّوَرُ. بفتح الصاد المشددة و الواو.: المَيلُ، وصارَ عُنُقَهُ ووجههُ: أماله. قال تعالى: «فصُرْهُنَّ إليك...»(البقرة: ٢٦٠) فصرهن: بمعنى أمِلْهُنَّ إليك . (ينظر: الطباطبائي،٢٠٠٩م: ٢: ٣٧٣).

ويفرّق **أبو هلال العسكري** في معجمه بين الصورة والهيئة، فهو يرى:« أن الصورة اسم يقع على جميع هيئات الشيء لا على بعضها، وتقع أيضاً على كل ما ليس بهيئة، ألا ترى أنه يقال صورة هذا الأمر كذا، ولا يقال هيئته كذا وإنما الهيئة تستعمل في البنية، ويقال تصورتُ ما قاله، وتصورت الشيء كهيئته الذي هو عليه... »(معجم الفروق اللغوية ٢٠١٨م:٣٢٤).

مفهوم الصورة في الاصطلاح: نظر علماء الفلسفة والاجتماع إلى أن الصورة تتألف من شيئين؛ الشكل، والمضمون. أما الشكل؛ فيشير إلى شكل مجرد يشترك فيه أفراد عدة، وأما المضمون؛ فيعني الماهية الداخلية، التي تتماشى مع الذهن والروح . (ينظر: معجم مصطلحات هيجل، ٢٠١١م: ٢١٤.٢١٣)

ويوافق **أرسطو أفلاطونَ** الذي سبقه في أن الشاعر كالمصور يقوم بعملية التصوير التي لا تعدو أن تكون محاكاة لظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها، وبذلك يكون شعره مجرد تقليد لصور الأشياء الظاهرة أمامه .

(ينظر: أرسطو، كتاب فن الشعر:١٩٨٢م:٦١)

ويرى **هيغل** في كتابه فن الشعر أن الصورة التي يرسمها الشاعر للإله صورة تتناسب مع مكانته وتأثيره، إذ «أنَّ الشاعر الذي يرتفع فوق محدودية أحواله الداخلية الخاصة والمواقف الخارجية، وكذلك فوق محدودية التمثلات المرتبطة بها، ليركّز اهتمامه على ما يعتبره هو وأمته هو الإلهي المطلق، يمكن بادئ ذي بدء أن يكون لنفسه عن الإلهي صورة موضوعية، وأن يستخدم هذه الصورة الموقوفة على التأمل الداخلي ليوصل إلى الآخرين فكرته...» . (١٩٨١م: ٢٦٥)، فهو يشير إلى أن الإبداع في التصوير يكون كبيراً وواضحاً ومؤثراً، عندما يتأثر بالفكرة، ويتأمل فيها متجرداً من محدودية الأنا الخاصة، وما يؤثر في هذه الأنا من مؤثرات خارجية، فيكون رسم الصورة نابعاً من نضوج الفكرة، وتأثره بمكانة وجمالية المُصَوَّر.

ويرى **حازم القرطاجنّي** أن صناعة الشعر تعتمد على تخيل الأشياء التي يعبر عنها بالألفاظ، ويرسم صورها متخيلاً إياها في ذهنه في صور تحاكي الصور الحقيقية، وتحمل جمالياتها، لأن ما يتخيله الشاعر لا بد أن يكون له وجود في الواقع، فهو لا يتنافى مع الحقيقة، وقد يتخيل الشيء على حقيقته، ويصوره كما هو أو أدنى منه . (ينظر: منهاج الأدباء وسراج البلغاء، ٢٠٠٧م: ٦٢)

ويذهب **ميتشل** (Mitchell) إلى أن إدراكنا للصورة بوصفها صورة شيءٌ، وتشكيل الأفكار عن طبيعتها شيءٌ آخر. فهو يرى أن للصورة سلطة في مجال النقد الثقافي، وهي توازي مسألة علم اللغة عند سو سير وتشو مسكي، فهي . الصورة . في منظور النقد الحديث المتشكلة بوساطة اللغة، مما جعلها تمثل ألغازاً ومعضلات يجب تفسيرها، وبدون ذلك تتحول إلى محابس تنغلق عن الفهم، وتبتعد عن العالم . (ينظر: الإيقونولوجيا الصورة والنص والإيديولوجيا،٢٠٢٠م: ٢٥)

ولعل هذا المعنى المشار إليه يتماشى مع ما يذهب إليه **القرطاجني** في القرن السابع الهجري عندما يتحدث عن رأي **أرسطو** في الشعر اليوناني في محاكاة الأفعال، والأحوال، وتصنيف المعاني، ووضع الألفاظ، والغاية هي تشكل الصورة، وآلية تشكيلها، إذ أن الصورة التي يرسمها الشاعر الجاهلي هي محاكاة للصورة الحقيقية، والتي تمثل الواقع، وهي نوعان؛ أما صورة محاكية للشيء نفسه، أو محاكية للشيء في غيره مما يدخل في عباءة التشبيهات والاستعارات والكنايات، كما يصف ذلك **القرطاجني** بقوله:« إن الأشياء منها ما يدرك بالحس، ومنها ما ليس إدراكه بالحس، والذي يدركه الإنسان بالحس فهو الذي تتخيله بما يكون دليلاً على حالة من هيئات الأحوال المطيفة به، واللازمة له، حيث تكون تلك الأحوال بما يُحَس ويشاهد، فيكون تخييل الشيء من جهة ما يستبينه الحس من آثاره...» . (منهاج الأدباء وسراج البلغاء ٢٠٠٧م: ٩٨)، وذلك يعني أن الشاعر يقوم على محاكاة الشيء في أوصافه المتناهية، أو التي اشتهر فيها في الجمال، ويقوم بتحسين هذه الأوصاف وتجميلها.

لقد تفنن الشاعر الجاهلي في رسم صوره ونقل مشاهده وهو ينظر إلى الأشياء من زوايا متعددة. بسبب ما تتركه من آثار نفسية واجتماعية في نفسه، إذ يبث فيها الحياة من خلال الحركة التي يسجلها في تصويره، ومن خلال اللحظة الزمنية المرافقة للتسجيل أحياناً، ويحاول أن يلجأ إلى وسائل وأساليب تعمل على التفجير العاطفي والوجداني، معززة بشحنات من العواطف والانفعالات التي تساهم في بناء الصورة، وإكمال جوانبها. وربما يلجأ إلى تضمين قصيدته موقفاً أو حادثة تتحرك فيها الأشياء والأشخاص، ليؤدي كل منها دوره ، ومدلولاته التي تتفاعل مع المكان والزمان، فتتأجج نتيجة لذلك المشاعر والعواطف لتصل إلى قمتها . (ينظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،١٩٨١م: ٢٤١. ٢٤٨)

إن الأحداث والمناسبات هي تشكل الركيزة الأساس في بناء الصورة الشعرية، فتمثل « المركز البؤري للبناء الشعري كله، تعمل بوسائلها الخاصة لتحقيق ذلك المطلب، فهي تنقسم داخل العمل إلى صور متزاوجة تسير في نسق خاص تحدده الحالة النفسية لصاحبه حتى تصل إلى النهاية، وهي ترفع شارات النصر لأنها بعثت كوامن الحياة في الجسم، فغدا كأي عنصر في الكون متحداً مع الآخرين مستقلاً بذاته وبشخصيته الخاصة...» . (الرباعي، عبد القادر؛ الصورة في اللغة والنقد محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم ١٩٧٩م: ٦٠)

نماذج من تشكيل الصورة عند شعراء بكر في ضوء الأنساق المضمرة:

بعد هذه الرحلة نجد أن الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في أغلب تشكيلاتها قد أخذت شكلها الدلالي من المحيط الواقعي المحسوس الذي استقى منه الشاعر نماذجه، وصوره، وأخيلته، وراح يشخص ويجسم ذلك الواقع بما يتماشى مع توجهاته النفسية والعاطفية والاجتماعية معتمداً في ذلك على نسقه المعروف بالاستناد على التراكيب واللغة، لذلك جاء تشكيله للصورة الشعرية متكئاً على البعد الحسي، والقدرات التخيلية اللطيفة، والإمكانات الفنية العالية في الصياغات التي وظّفها الشاعر لهذا الغرض، فجاءت الصورة الشعرية متكاملة الأبعاد، وتنم عن فطنة وبراعة عالية في صناعتها.

وعند تتبع نماذج الصورة الشعرية عند شعراء بكر، وجدنا دواوينهم زاخرة بتلك النماذج التي تجعل المتتبع والدارس في حيرة من أمره في الاختيار. نظراً لما تحمله تلك النصوص من جمالية فنية، وتصوير رائد ومبهر.

ومن الملاحظ اعتماد شعراء بكر، فضلا عن بقية شعراء الجاهلية على تشكيل الصورة المركبة من مجموعة من المشاهد التي تظهر وتختفي سريعاً، بيد أنها تترك

انطباعات مؤثرة عند المتلقي، لأن تلك المشاهد التصويرية تتشكل عناصرها المتمثلة بالزمان والمكان والشخصيات المرافقة للشاعر والمحيطة به.

ففي محطتنا الأولى عند **عمرو بن قميئة** وهو يبين موقفه من خلال مقدمته في النأي والخيال، والتي تمثل مرحلتين، وموقفين مهمين في حياة الشاعر، ونتجت عنه مواقف ومستجدات غيرت كثيرا من مواقفه الاجتماعية وحملت أنساقاً مضمرة يصعب تحديدها دون الاطلاع على بعض محطات حياته، لذلك وجدنا من المناسب الحديث عنها في هذا الموضع، ولم نشأ عرضها ضمن موضوع المقدمات، لأنهما متلازمتان ظرفً وموضوعا، وقد تحدث عن أمامة التي يساء إليه بسببها، وخولة التي فجع بفراقها والبعاد عنها مضطراً وليس مختاراً. فنحن نتحدث عن محطتين في هذه القصيدة تمثلان انحرافاً كبيراً في حياته، أما المحطة الأولى: فهي موقفه من أمامة، التي يشكو نأيها، وأن خيالها يوافيه في الليل، ويغيب عنه مع الصباح، فأُمامة بعيدة عنه ولا يمكن له القرب منها، ولا يمكنها التقرب إليه إلا في الخيال، وأن ما يتحدث عنه الشاعر في النأي هو نسق مضمر في مراودة الخيال الذي لا يرغب بلقائه، لأن أمامة هذه هي زوجة أبيه وقد راودته عن نفسه بغياب أبيه، فأبى ذلك، كما سنلاحظ عند متابعة أنساقه المضمرة الموحية بجسامة الموقف وخطورته، ويبدو أن الشاعر كان متعجلاً كثيراً في نسقه المضمر الذي مثل عامل ضغط نفسي واجتماعي هزَّ كيانه، وهدده بالخطر المحدق، فهو يواجه كيداً نسائياً من جهة أمامة، وموقفاً ملتبساً وضبابياً من جهة والده، الذي لا بد له أن يصدق رواية الزوجة، ويشك في نفي الولد، فسؤالها، يعني المراودة في قوله(نأتك إلّا سؤالا...)، وذلك مما تمني به نفسها في الخيال(... وإلا خيالا يوافي خيالا)، أما موافاة الخيال في الليل فإنما أراد أن يشير إلى طلبها بالمجيء إليها، والتي كان يظن أنها تطلب حاجة معينة كونه القيّم على المنزل بغياب الأب الوالد، فالمراودة

تتم في الليل، وتزول مع زوال الليل، لذلك نلاحظ استعمال الشاعر أداة الجزم التي أفادت نفي الماضي، وأبَّدَت حصول النوال، ويدعم الفكرة خفقان القلب وارتياعه لما سمع، وما حصل عندما جاهرت بطلبها(وقد ريع قلبي ...)، وهروبه منها يؤكد نسقه المضمر، فإذا كان ينتظر زيارة طيف الخيال فلا داعي إذن للهروب، فما النجاء الذي يتحدث عنه الشاعر وما دلالته لو كان هذا الخيال منتظَراً ومرغوباً في مجيئه، وأن الضمير في (بها) نسق مضمر في إشارة إلى نفسه المتوثبة إلى النجاء والمغادرة بعيداً، وأن حادياه هما قدماه، وليسا شخصين حقيقيين، بعدما وجد أن أمامة قد أخفت آثار أقدامه لتكون شاهداً على مجيئه إلى مخدعها تلبية لدعوتها التي كان يظن أنها تطلب حاجة، وقد علمت بلحظة عودة والده، وهذه البوازل هي نياق والده العائد من السفر، وليست الجمال المسافرة(... ويحذين بعد نعال نعالا).

لقد لجأ الشاعر وبأسلوب حاذق يدل على إمكانية كبيرة في التلاعب بدلالة الألفاظ من خلال الشفرات التي بثها في مقدمته، لتمتلك تلك الشفرات أبعاداً رمزية ، نتجت عنها دلالات رمزية ساهمت بشكل كبير في إضمار نسقه، وإظهار ما يريد السماح له بالظهور . (ينظر: برنس، جيرالد، المصطلح السردي، معجم مصطلحات ٢٠٠٣م: ٢٢٨)

والملاحظ أن الشاعر لم يذكر أوصافاً لأمامة التي افتتح بها قصيدته المؤلفة من ثمانية وعشرين بيتا، وإنما ذكر ألفاظاً تحمل دلالات توحي إلى شيء قد لا يُستَدل على معناه إلا بكد الذهن وعناء التركيز كما في: النأي، والبعاد، والخيال، والسؤال، وأن دلالة لفظة سؤال لا تعني فقط السؤال عن الأحوال والاطمئنان، وإنما يعني سؤال الحاجة، وهذا يعد من نسقه المضمر المشفر، وفي ذلك إشارة مضمرة إلى طلب شيء يرفضه، ولا يمكن لها الحصول عليه.

أما الشفرة الأخرى التي يفاجئنا بها الشاعر، هي تبدل الود، وهو إشارة مضمرة إلى أن الود الذي يعنيه، هو ود رابطة القرابة والدم، والنسب في حدود هذه العلاقة التي لا تتجاوز القيم والأعراف، ولو شهدت وأقرت بها لما فكرت بطلب النوال، لأنه أمر مرفوض عرفاً وقيماً ومبدأً(...ولو شهِدت لم تواتِ النوالا). يقول: (١٩٩٤م: ٥٤) من المتقارب

نَـأَتْـكَ أُ مـامـةُ إلا سؤالا وإلا خـيـالاً يـوافـي خيالا
يـوافـي مـع الليلِ ميعادُها ويـأبـى مـع الصبحِ إلّا زِيالا
فـذاكَ تـبـدُّلٌ مـن وُدِّها ولو شـهِـدتْ لـم تُواتِ النوالا
وقـد ريـعَ قـلـبي إذ أعلنوا وقـيـلَ: أَجَـدَّ الـخليطُ احتمالا!
وحـثَّ بهـا الـحـاديانِ النجا ءَ مع الصبـحِ لمّا استثاروا الجِمالا
بـوازِلَ تُـحـدَى بأحداجِها ويُـحـذَيـنَ بـعـدَ نِـعالٍ نِعالا

أما المحطة الثانية: من هذه القصيدة اللامية الموصولة بالألف التي تمثل مشهداً تصويرياً مكثفاً مشحوناً بالحركة ونابضاً بالحياة. فهذا المشهد يبين لنا أن الشاعر قد غادر قبيلته وأهله على مضض وأسيٍ متهماً خائفاً مطروداً مهدداً بالموت. لقد نقلنا الشاعر من مشهد المقدمة ومأساته فيها إلى مشهد درامي آخر إلا أنه مختلف في تداعياته، فهو في هذا المشهد يعيش ألم الفراق وهو في نسقه المضمر لا يريد أن يترك خولة على الرغم من تسارع الأحداث، وتوالي النكبات. إذ نجد أنه استطاع أن يحدد لنا عناصر مشهده الدرامي من حيث المكان والزمان والشخوص، بعدما كان يحاول حبس عبراته التي امتلأت بها عيونه كما تمتلئ الدلاء بماء البئر، ويخبرنا أنهما كانا يتبادلان المشاعر ، وأن كلا منهما يبكي فراق صاحبه(وأذرت لها بعد سجل سجالا...).

فالمكان؛ أرض واسعة فسيحة، وراح يسرّع الحاديان من سيرها(... احتثها الحاديان بالخبت...)، والزمان؛ بعد الزوال، والطقس حار مشمس في وقت اشتداد الحرارة، إذ

تقوم الكائنات الحية بالبحث عن مكان ظليل يقيها حرارة الشمس اللاهبة(فبالظل بدلن بعد الهجير...)، وراح يرسم لنا تفاصيل المشهد الواقعي المحيط، لأن عناصر الزمان والمكان تشكل بؤراً عدة، تتولد من خلالها أنشطة تصويرية أخرى ، فيكون حالها حال من يلقي حجراً في بركة راكدة يؤدي إلى خلق دوائر وحلقات ارتدادية تساهم في بناء أحداث المشاهد التصويرية ونموها. (ينظر: النصير، ٢٠١١م: ١٣)، وقد ساهمت شحنات الزمان والمكان والأحداث في شحذ خيال الشاعر المتأجج بعاطفة الشوق الذي خلقه حدث المغادرة، وقد أفاد الشاعر من التشبيه محذوف الأداة، متلاعباً بدلالة الألفاظ التي أخفى خلفها مرام مضمرة يستهدفها في صورة مشرقة ومؤثرة لصاحبته خولة. إذ أن نسقه الظاهر في الحديث عن جمالها، أما في نسقه المضمر فإنما يعيش حالة من الحرمان والضياع، والتشتت واليأس من لقائها بعد اليوم، إذ لم يبق له منها سوى الذكريات والحنين.

إن التشكيل الفني في رسم الصورة هو الآخر يحمل نسقين، أحدهما ظاهر تجليه الصورة بكل تفاصيلها، وثانيهما مضمر باستعمال وسائل التصوير من تشبيهات وكنايات، فصاحبته خولة لها عين حوراء كعين البقرة الوحشية سعة وجمالاً ، وهي فارعة الطول طويلة العنق، عندما كنى بها عن البقرة الوحشية التي ترعى في روضة، وأنها تقتات علة الأشجار البرية الطوال، وهذه من الأوصاف المحببة، والتي يطلقها الشعراء في جمال المرأة وذلك في قوله:

لـها عـيـنُ حـوراءَ في روضةٍ وتـقرو مـــــع النبت أرطى طوالا

ويسترسل في أوصافها، فيصف بياض أسنانها، وطول جدائلها المنسدلة على عاتقيها كالحبال المتواصلة، وريقها العذب، وحدد بعيد النوم ليدل على طيب أنفاسها، لا سيما أن المعروف عن ريق النائم تنبعث منه رائحة كريهة، وجمال وجهها الذي يذهل الناظرين

ويشدهم إليه، كما تشد رؤية الهلال المتهللين الذين ينتظرون ظهوره. وبذلك يضعنا أمام معادلة فيما تشبه الموازنة بين المحطتين اللتين أشرنا إليهما، إذ وجدناه يسعى للخلاص من الأولى والهروب منها، وتمسكه بالثانية، والتشبث بذكراها، وحبه لها وتشبثه بها دليل براءته مما نسب إليه. يقول:(١٩٩٤م: ٥٥)

فلما نَأوا سبَقت عَبْرَتي ... وأذرَت لها بعد سَجلٍ سَجالا
تراها إذا احتَثَّها الحاديا ... نِ بالخبْتِ يُرْقِلْنَ سيراً عِجالا
فبالظلِّ بُدِّلْنَ بعدَ الهجيـ ... ـرِ، وبعدَ الحِجالِ أَلِفْنَ الرِّحالا
وفيهِنَّ خولَةُ زينُ النسا ... ءِ، زادت على الناسِ طِرّاً جمالا
لها عينُ حوراءَ في روضةٍ ... وتقرو مع النبتِ أرْطَىً طُوالا
وتُجري السِّواكَ على بارِدٍ ... يُخالُ السَّيالَ وليس السَّيالا
كأنَّ المُدامَ بُعَيدَ المنا ... مِ عليها، وتسقيكَ عذْباً زُلالا
كأنَّ الذوائبَ في فرعها ... حبالٌ تُوَصَّلُ فيها حِبالا
ووجهٌ يُحارُ له الناظرو ... نَ، يَخالونَهم قد أهلّوا هِلالا

أما مشهد الطريدة الناجية من سهام الصائد ، وهي تطلق سيقانها للريح جذلى الذي يرسمه لنا **الأعشى** عندما يشبه ناقته بحمار الوحش الذي يسوق أتانه، كناية عن القوة والسرعة، والقدرة على تحمل مشاق ورحلة السفر(عرندسةٌ لا ينقض السير غرْضَها...) مستعينا بأسلوب التشبيه من خلال أداته الكاف، محدداً مكان الأحداث(كأحقب بالوفراء جأبٍ مُكَدَّمِ...)، ويذهب الشاعر إلى الاسترسال في ذكر تفاصيل هذه الرحلة لحمار الوحش الذي يبدو واثقا من سيره، وموجها لأتانه التي تطيعه أحيانا، وتخالفه أحيانا أخرى، ومتى ما خالفته راح يعاقبها بالعض، وعندما تشعر هذه الأتان بمضايقتها من لدنه راحت تبعده عنها بضربه بحوافرها فيكون هذا الضرب مؤلما بالنسبة له بما يشبه

كي نار الحاجم، وانه يجدُّ السير بها أحيانا ويقرِّب أحيانا أخرى، وانهما قد خلطا في رعيهما من النباتات الربيعية، والنباتات اليابسة المتبقية من فصل الخريف مما جعله يشعر بمرارة العطش فراحا يبحثان عن الماء، بعد أن علت الشمس، واشتدت حرارة الأرض، تذكر هذا الحمار موضع عين ماء في سهل منبسط يعرف طريقه إليه، إذ يصل بها إلى بركة نقية(السِّيف)، وقد كمن فيها صائد جعل له فيها مكمنا(بُرَء) مناسباً واجتهد في إخفائه وتمويهه، منتظراً أوائل الواصلين إليه(الهوادي...)، ويبدو من خلال تصاعد الأحداث وتتابعها في هذا المشهد أن الشاعر أراد القوة وسرعة الحركة والتشوق إلى وصول الغاية، وأضمر حالة التوجس والشد النفسي(فلما عفاها ظنَّ أن ليس شاربا...) .

لقد وضعَنا الشاعر في نسقه المضمر أمام مشهد درامي تصويري متصاعد مشحون بالإثارة والقلق والتوجس، والخوف من المجهول الذي ينتظر كلا المتصارعين، فكل منهما متقيظ ومتربص لكل طارئ، وأن كل من الطريدة التي شبه بها ناقته، والصياد الذي يمثل الشاعر في الوصول إلى مبتغاه، والحصول على الغنيمة قد مرا بنوعين من الصراع من أجل البقاء؛ هما الطبيعة وقساوتها، من جهة، والواقع المتمثل بالصياد، والوحوش الضارية المتأهبة من جهة أخرى، كذلك أراد أن يشير في نسقه المضمر إلى الجهد المضني، وتحمل الأخطار التي تهدد حياته، فالصياد مهدد بالموت جوعاً إن لم يحصل على ما يصطاده، والوحوش الضارية تتضور جوعاً وتنتظر الانقضاض، والحمار وأتانه يكافحان من أجل البقاء، والنجاة من الأخطار المحدقة المتوقعة في كل حين(جال وجالت ينجلي الترب منهما...). وهذا ما أراد الشاعر أن يوصله إلى المتلقي في مكنونه دون الإشارة إليه، وقد وظفه لخدمة مبتغاه في رحلته المشحونة بالقلق، وهو يستعد لملاقاة مهجوه. يقول:(٢٠١٠: ١: ٣١٤) من الطويل

عرندسةٍ لا يَنقُضُ السيرُ غَرْضَها كأحقبَ بالوفراءِ جأبٍ مُكَدَّمِ
رعى الروضَ والوسميَّ حتى كأنما يرى بيبيس الدَّوِّ إمرارَ علقمِ
تلا سَقْبَةً قَوداءَ مشكوكةَ القَرى متى ما تُخالِفْهُ عن القصدِ يَعذِمِ
إذا ما دنى منها التَقَتْهُ بحافرٍ كأنَّ لهُ في الصدْرِ تأثيرَ مِحجَمِ
إذا جاهَرَتْهُ بالفضاءِ انبرى لها بإلْهابِ شَدٍّ كالحَريقِ المُضَرَّمِ
وإن كان تقريبٌ من الشَّدِّ غالَها بمَيعَةِ فنّانِ الأجاريّ مُجذِمِ
فلما عَلَتْهُ الشمسُ واستوقَدَ الحَصى تذَكَّرَ أدنى الشِّرْبِ للمُتَيَمِّمِ
فأورَدَها عَيناً من السِّيفِ رِيَّةً بها بُرَعٌ مثلُ الفسيلِ المُكَمَّمِ
بناهُنَّ من جَلّانَ رامٍ أعَدَّها لقتل الهوادي داجِنٌ بالتوقُّمِ
فلما عفاها ظنَّ أن ليس شارِباً من الماءِ إلّا بعد طولِ تجَرُّمِ
وصادفَ مثلَ الذِّئبِ في جوفِ قَتْرَةٍ فلما رآها قالَ يا خيرَ مطعَمِ
ويسَّرَ سهماً ذا غِرارٍ يسوقُهُ أمينُ القُوى في صُلبِهِ المُتَرَنِّمِ
فمَرَّ نَضيّ السهْمِ تحتَ لَبانِهِ وجالَ على وَحْشيِّهِ لم يُثَمْثِمِ
كأنَّ احتدامَ الجَوفِ في حَمْيِ شَدّهِ وما بعدَهُ من شّدّهِ غَلْيُ قُمقُمِ
فذلك بعد الجهْدِ شبَّهتُ ناقَتي إذا ما وَنَى حَدُّ المَطِيِّ المُخَرَّمِ

أما الصورة الشعرية التي يرسمها **الحارث بن عباد** مستعيناً بالتشبيه للمنزل الذي تعاقبت عليه صروف الليالي وأهوال الطبيعة في نسق ظاهر كما هو سبيل الجاهليين في تصوير الأطلال وبكائها. ذلك المنزل المقفر الذي لم يبق من آثاره غير رماد القدر الهامد الذي تجمد على بعضه البعض، ونبات اصفرَّ وتيبس لا ينم عن الحياة، وقد دكدكته الأرجل ذهاباً وإياباً(فلم يبقَ من آياته غير هامد...)، ولم يبقَ منه غير أثافي

القدر الثلاث التي ما زالت جاثمة في مكانها، وآثار مكان خيمة النوم الذي قَدُمَ ودَرَسَ. لقد جعل الشاعر من نفسه ما يشبه المصور، أو المراسل الإعلامي الذي ينقل مشاهداته التي لا تخلو من الصور المعبرة المؤثرة التي تثير الشجن وتستعبر الذكرى الأليمة في الفراق.

وفي هذا المشهد التصويري الذي يبدو من خلال ذكريات الشاعر الاسترجاعية قد زالت معظم معالمه، بعد أن محتها رياح الصيف اللاهبة، وغيوم الدجن التي صبت عليه من غمامها سحاً هاطلاً في الليالي، وما صرخ في أرجائه من الرعد الذي زلزل الأرض بصوته، فتحولت إلى سيولٍ جارفة سارعت في محو الآثار، وهو يقف ليسأله عن أحواله إلا أنه لم يجد من يجيب، لأن كل الأشياء صارت هامدة وخرساء.

مما يشير في نسقه المضمر إلى الخراب والدمار الذي خلفته السيول في هذه الديار، وما استعمال الشاعر للألفاظ التي تدل على الموت والزوال والفناء كما في: هامد، يابس، جثَّم، حِمام، دوارس، عِراض الوشي، تعفَّت، رواجس، طبول، نواقس، خوارس، كلها تحمل شفرات نسقية مضمرة تعمد الشاعر ذكرها، وكذلك عندما يسترسل في نقل مشاهداته، التي هي في نسقها المضمر تعبر عن مكنونه وهو يتحدث عن ديار كان يعيش أهلها بغبطة وسرور تشغلها الحسان والأوانس من نسائهم عندما كانوا في دعة وأمان، وقد تحملوا عنها وتركوها جرداء بعدما تحول العيش فيها إلى النكد، والنفوس إلى الوساوس بسبب ما أصابها من الشر. يقول: (٢٠٠٨م: ١٨٣) من الطويل

عــفــا منزِلٌ بين اللِّوى و الحَوابسِ ... لِــمَــرِّ الليالــي والــرِّياحِ اللَّوابِسِ

فــلــم يـبقَ مــنْ آياتهِ غيرُ هامدٍ ... وآخــرُ مَــرْسٍ بالــمَــدَقَّــةِ يابسِ

وغــيــرُ ثلاثٍ كالــحــمــائمِ جُــثَّــمٍ ... ومَــغــنى حِــمــامٍ قـد قَـدُمْنَ دوارِسِ

تلوحُ عِراضُ الوَشْــي والنؤيُ حَولَهُ ... كــمــا لاحَ عنوانٌ جديدُ القَراطِسِ

تـعَـفَّتْ وعفّاها مـنَ الصَّيفِ دُلَّـجٌ تَـصُـبُّ العَـزالـي بالغَمامِ الرّواجِسِ
لـــه زَجَـلٌ فـي حافَـتَـيهِ ورَجَّـةٌ كـــصَوتِ طُبولٍ جُـوِّبَـتْ بالنَواقِسِ
وقفْتُ بها أرجو الـــجوابَ فلم تُجِبْ وكـــــيفَ جوابُ الدارساتِ الخوارِسِ
تـحَمَّـلَ مـنهـا أهلُها بعـــدَ غِبطَةٍ وقـــــد عَمَروها بالحسانِ الرَّوامِسِ
عـــلَيهِـــنَّ ألوانُ الـحـريرِ وبَـــزُّهُ شَـــغـاميمُ أمـثالُ الظِّـــباءِ الكوانِسِ
نواعِـمُ مـــــا صادَفْنَ عيشاً منَكَّداً وفـي النفسِ مـــن تذكارِهِنَّ وَساوِسُ

وفي المشهد النسقي الظاهر الذي يسترجع فيه **طرفة بن العبد** في لاميته المقيدة ذكريات حب، وأيام ودٍّ وصفاء مع صاحبته خولة في مشهد تصويري في الموضع الذي وقف عنده، وأثار في نفسه الذكرى وهيج فيه المشاعر وذلك في البيت الأول(لخولة بالأجزاع من إضمٍ ...)، فهو يصور لنا في هذا المشهد أن هذا الموضع ما زال يعُجُّ بالحياة، بعدما كانت قد أمضت فصول الربيع والصيف فيه، وتعيش فيه نتاج الربيع والصيف من الحيوانات في دعة ورخاء وأمان، بدليل أنها تخرج للنزهة إلى مشارف الهضاب المحيطة بعين الماء ويمضي الناس النهار بالصيد. ثم يدعو لهذه الأرض . على عادة الشعراء الجاهليين . بالسقي من الغيث الذي تجود به السماء في الربيع والصيف، وفي ذكره لهذا المصحوب بالرعد إنما فيه إشارة إلى النماء والخصب. لكثرة ما نزل فيها من الغيث الذي استدرَّتْه رياح الجنوب، ثم لاعبته ريح الصَّبا التي لعبت دورا في إزالة الغيوم وشروق شمس الربيع ليضفي على تصويره الشعور بالرخاء والدعة، إذ تحتفل فيها الحيوانات البرية بعدما وضعت نتاجها الربيعي، ورافقها نتاجها من العام الماضي ليضفي على مشهده عامل الديمومة والاستقرار والأمان، حيث ترقص هذه الحيوانات جذلى فرحة كلما سمعت أصوات الرعد، كما أن هذه الأصوات تبعث في الأمهات القلق من أن يضل أبناؤها في مشهد درامي متنامٍ تنامياً إيجابياً، لأنه يقوم على

التفاؤل والمرح، واشتياق العاشق، وشكوى المحب نظراً لما يعاني من شدة الجوى، فهو لا يستطيع أن يكتم عواطفه لأن العواطف هي ميول ونوازع وجدانية أساسها الانفعالات الغريزية التي تمثل في شكل من أشكالها عاطفة محبة لكل جميل، وهو ما يعكس الميول النفسية وكوامنها تجاه هذا الجميل، لذلك أثارته ذكريات المكان، فيفاجئنا بانقلاب المشهد عندما يطلب من خيال صاحبته أن ينقلب راجعا، لأنه . **وهذا هو نسقه المضمر.** طالما كان صادقاً في حبه وعاطفته فلا يريد لقاءً وهمياً تمثله زيارة طيف الخيال، ولا يريد أن يعيش حالة من الوهم والخداع، وإنما يبحث عن لقياها المباشر والصريح بلا مواربة ولا خداع، فهو ينتظره ويبكي شوقاً للقياه كما تبكي الحمائم لفقد إلفها . كما في المأثور الاجتماعي . وفاءً وإخلاصاً، (كداعي هديل لا يُجاب ولا يَمَل...)إنه يتمنى أن يبث إليها هواجسه، وهمومه، وطموحاته، وتطلعاته، وأن الخيال لا يوفر له ذلك لأنه لا يخلق عملية تواصلية من خلال الحوار المتفاعل مع الذات . (ينظر: نور الدين، النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح . أطروحة . ٢٠١٠م: ١٨٨) يقول طرفة:(٢٠٠٠م: ٩٨) من الطويل

لـــخـولةَ بالأجـزاعِ منْ إضَمٍ طللْ ... وبـــالسَّفْحِ مـنْ قَـــوٍّ مُـــقامٌ ومـحتَمَلْ

تَـرَبَّـعَـــهُ مِـــرباعُـــها ومَـــصيفُها ... مياهٌ مـــنَ الأشرافِ يُـرْمَى بها الحَجَلْ

فـــلا زالَ غيثٌ مـــنْ رَبيعٍ وصَيِّفٍ ... عـلـــى دارِها حيث استقرَّتْ له زَجَـلْ

مَـرَتْـهُ الجَنوبُ ثمَّ هَبَّتْ لهُ الصَّبـا ... إذا مَـــسَّ منها مَسْكِناً عُـدْمُـلاً نَـزَلْ

كـأنَّ الـخـلايا فـيه ضَلَّتْ رِباعُها ... وَعُـــوذاً إذا مـــا هَـــزَّهُ رَعْـدُهُ احتَفَـلْ

لـها كَـبِـــدٌ مَلْساءُ ذاتُ أسِـــــرَّةٍ ... وكَـشْحـانِ لم ينقُصْ طواءَهُما الحَبَلْ

إذا قُـــلْتُ هل يَسلو اللُّبانةَ عاشقٌ ... تَـمُـرُّ شؤونُ الـحُبِّ مِنْ خولَةَ الأُوَلْ

ومـــا زادَكَ الشكـــوى إلـــى متنكِّرٍ ... تَـظَـلُّ بـــه تبكـــي وليس بـهِ مَـظَـلْ

متى تــرَ يوماً عَـرْصَةً منْ دِيارِها ولــو فَـرْطَ حَـولٍ تسجُمُ العينُ أو تُهِلْ

فـقــلْ لــخـيالِ الـحنظليةِ ينقلِبْ إلـيـهـا فــإنـي واصلٌ حَبْلَ مَـن وصَلْ

ألا إنــمــا أبكي لــيومٍ لَــقِـيـتُـهُ بجُــرْثُـمَ قــاسٍ كــلُّ مــا بَعْدَهُ جَلَـلْ

إذا جــاءَ مــا لا بــدَّ منهُ فَمَرحَباً بـــهِ حــينَ يـأتـي لا كِذابٌ ولا عِلَـلْ

ألا إنـني شــرِبْـتُ أســوَدَ حالكاً ألا بــجَـلـي مــن الشرابِ ألا بَـجَـلْ

فــلا أعرِفَـنّي إنْ نَـشَدْتُكَ ذِمَّتي كــداعي هــديلٍ لا يُـجابُ ولا يَـمَـلْ

أما تصوير **الأعشى** لمشهد البقرة الوحشية التي يرافقها وليدها، والتي يشبّه بها ناقتَه وهي تقطع الفيافي المقفرة المخيفة، تلك المهاة التي راحت ترتعي بيد أنها خائفة وجلة تعيش حالة من القلق، وهي على حذر دائم، ولم تدرِ أن الخطر محدق بها، إذ كان يكمن لها ويتحين الفرص للانقضاض على وليدها، وعندما حصل على غفلة منها، حين كانت ترتعي إلى جانب مجموعة من الثيران، وكأنها شعرت بنوع من الاطمئنان الذي فجعها بوليدها، إذ لم تتنبه من غفلتها إلا حين أحست بوجود اللبن في ضرعها، وقد حان أوان رضاعه لأنها اعتادت أن ترضعه رضعة الفواق، وهي الحَلْبَةُ بين الحَلْبَتَين، وعدما وصلت إليه وجدته مقطعا، وقد أحست برائحة الدم الذي كان يتدفق على مراحل. في مشهد تراجيدي كئيب، ثم بعد ثكلها بوليدها باتت في ليلة شتائية مطيرة، يتجاذبها الخوف والقلق، إذ تتناوب رشقات المطر، بين القطر، المصحوب بريح قارسة البرودة، وبين وابل شديد(وبات قطر وشفّان يطاولها...)، لتصبح مع أول إشراقة للشمس على تهديد آخر أشد قسوة مما مر بها في ليلتها المنصرمة عندما أطلق الصائد كلابه الضواري المدربة. وهكذا كانت تلك البقرة تواجه الأخطار والأهوال، وكأن الشاعر أراد أن يشير في نسقه المضمر إلى حالة القلق والخوف الدائم الذي يتهدد حياة الناس، في ظل غياب الأمن والاستقرار النفسي والاجتماعي، وأن ما دفعه إلى تلك الرحلة المحفوفة

بالمخاطر والتهديد الدائم الذي يهدد الإنسان ليس في أمواله فحسب بل وحتى حياته، وصار كل شيء في هذه الحياة يمثل مصدر قلق وتهديد، ولا بد من مواصلة الكفاح من أجل البقاء. يقول:(٢٠١٠م: ١: ٢٨٦) من البسيط

كأنها بعدما أفضى النِّجادُ بها ... بالشَّيِّطَينِ مَهاةٌ تبتغي ذَرَعا

أهْوى لها ضابئٌ في الأرضِ مُفْتَحِصٌ ... للَّحْمِ قِدْماً خفيُّ الشخصِ قد خَشَعا

فظلَّ يَخدَعُها عن نفس واحِدِها ... في أرضِ فَيءٍ بفعلٍ مثلُهُ خَدَعا

حانَتْ لِيَفْجَعَها بابنٍ وتُطْعِمُهُ ... لَحْماً فقد أطعَمَتْ لَحماً وقد فَجَعا

فظلَّ يأكُلُ منهُ وهي راتِعةٌ ... حَدَّ النَّهارِ تراعي ثيرةً رُتُعا

حتى إذا فَيقَةٌ في ضرعِها اجتمعت ... جاءتْ لتُرضِعَ شِقَّ النفْسِ لو رَضَعا

عَجْلاً إلى المعهدِ الأدنى ففاجَأَها ... أقطاعُ مَسْكٍ وسافتْ من دمٍ دُفَعا

فانصرَفَتْ فاقداً ثَكلى على حَزَنٍ ... كلٌّ دَهاها وكلٌّ عندها اجتمعا

وذاكَ أنْ غَفَلَتْ عنهُ وما شَعَرَتْ ... أنَّ المَنِيَّةَ يوماً أرسَلَتْ سَبُعا

وباتَ قَطْرٌ وشَفّانٌ يُطاوِلُها ... هذا لهذا ويَثني وابِلاً سُفَعا

حَتى إذا ذَرَّ قَرْنُ الشمسِ صبَّحها ... ذُؤالُ نبهانَ يبغي صَحْبَهُ المُتَعا

بأكلُبٍ كسِراعِ النَّبْلِ ضاريةٍ ... تَرى مِنَ القِدِّ في أعناقِها قِطَعا

فتلكَ لم تترُكْ مِنْ خَلْقِها شبَهاً ... إلّا الدوابرَ و الأظلافَ والزَّمَعا

الخاتمة والنتائج: إن الحديث عن الصورة الفنية وتشكيلها حديثا ماتعا يشد الدارس والمتلقي ويضعه في تصور دقيق وصورة متكاملة وناضجة لمشاعر وعواطف وأحاسيس الإنسان الجاهلي، وبما أن الصورة المتخيلة للشاعر الجاهلي تمثل البيئة والواقع المعاش

مصاغة ومرسومة بأسلوب فني عالٍ تركت انطباعا حقيقيا وواقعيا عند المتلقي. إذ وجد البحث من خلال هذه الدراسة:

. أن الشاعر البكري قد وظف مشاهد التصوير الفني وبناء الصورة لما يجول في ذهنه، وشحن تلك الصور والمشاهد بما يعاني من إرهاصات وتداعيات نفسية واجتماعية فردية وجماعية.

. أن الشاعر راخ يتوغل في التفاصيل الدقيقة للمشاهد من خلال اللجوء إلى أسلوب الدراما المتصاعدة. مفيدا من إمكانيات الأساليب البيانية مثل التشبيهات والاستعارات والكنايات مع محاولة التعتيم على أنساقه المضمرة التي تختبئ خلف تلك الأساليب.

. نجده يتحدث عن مظاهر الخراب والدمار، كما يتحدث عن الفناء والزوال والموت والشقاء التي تسببها الطبيعة الغاضبة وما تخلفه من تلك المشاهد والمظاهر.

. إن العودة إلى الذكريات الاسترجاعية تمثل عنده جمالية الماضي، وأسى الحاضر المنذر بالمستقبل المجهول. . إنه صراع النفس والوجود الذي خلته تداعيات الصراع الاجتماعي بين الإنسان وأخيه الإنسان وبين الإنسان وبيئته وواقعه.

المصادر والمراجع:

. القرآن الكريم.

. ابن عباد، الحارث ديوان شعر: جمع وتحقيق أنس عبد الهادي أبو هلال، نشر هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ط١ ٢٠٠٨م.

. ابن العبد، ديوان طرفة : شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، نشر المؤسسة العربية للنشر، ط٢ بيروت ٢٠٠٠م.

. ابن قميئة، ديوان عمرو: تحقيق خليل إبراهيم العطية، نشر دار صادرط١ بيروت ١٩٩٤م.

. ابن منظور، لسان العرب، نشر دار صادر، بيروت ط٤ ٢٠٠٥م.

. أرسطو، كتاب فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، نشر مكتبة الانجلو المصرية ط١ ١٩٨٢م.

. الأعشى الكبير، ديوان ميمون بن قيس، تحقيق محمود إبراهيم محمد الرضواني، نشر وزارة الثقافة والفنون ط١ الدوحة ٢٠١٠م.

. إنوود، ميخائيل، معجم مصطلحات هيجل، ترجمة إمام عبد الفتاح، نشر دار التنوير، بيروت د. ط ٢٠١١م.

. برنس، جيرالد، المصطلح السردي معجم مصطلحات، ترجمة عابد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريري، نشر المجلس الأعلى للثقافةط١ القاهرة ٢٠٠٣م.

. الرباعي، عبد القادر: الصورة في النقد الأدبي محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم، مقال، نشر مجلة المعرفة، مجلة علمية محكّمة تصدر عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي، العدد ٢٠٤ سوريا ١٩٧٩م.

. الطباطبائي، السيد محمد حسين: الميزان في تفسير القرآن، نشر مؤسسة المجتبى ط١ قم المقدسة٢٠٠٩م.

. العسكري، أبو هلال: معجم الفروق اللغوية، تحقيق مؤسسة النشر الإسلامي، ط٧، ١٤٣٦هـ.

. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، نشر دار الغرب الاسلامي ط٤ بيروت ٢٠٠٧م.

. ميتشل، و. ج. ت: الإيقونولوجيا الصورة والنص والإيديولوجيا، ترجمة عارف حديفةنشر هيئة البحرين، المنامة ، طبع مطبعة كركي، ط١ بيروت ٢٠٢٠م.

. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، نشر دار العلم للملايين، ط٦ بيروت ١٩٨١م.

. النصير، ياسين: شحنات المكان وجدلية التشكيل والتأثير، نشر دار الشؤون الثقافية العامة، ط١ بغداد ٢٠١١م.

. نور الدين، قارة مصطفى: النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح، أطروحة دكتوراه، إشراف د. أحمد يوسف، جامعة وهران الجزائر ٢٠١٠م.

Sources and references:

The Holy Quran.

Ibn Abbad, Al-Harith, Diwan of Poetry: Collected and Investigated by Anas Abdul Hadi Abu Hilal, published by the Abu Dhabi Authority for Culture and Heritage, 1st Edition, 2008 AD.

Ibn al-Abd, Diwan Tarfa: Sharh al-Alam al-Shantamri, edited by Doria al-Khatib and Lotfi al-Sakkal, published by the Arabic Foundation for Publishing, 2nd Edition, Beirut, 2000.

Ibn Qumiah, Diwan Amr: Edited by Khalil Ibrahim Al-Attiyah, published by Dar Sader 1st Edition, Beirut, 1994.

Ibn Manzur, Lisan al-Arab, published by Dar Sader, Beirut, 4th edition, 2005 AD.

Aristotle, The Art of Poetry, translated by Ibrahim Hamada, published by the Anglo-Egyptian Library, 1st edition, 1982 AD.

Al-Asha Al-Kabir - Diwan of Maimon bin Qais - investigated by Mahmoud Ibrahim Mohamed Al-Radwani - published by the Ministry of Culture and Arts - 1st Edition - Doha 2010 AD.

Enwood, Michael, Hegel's Dictionary of Terms, translated by Imam Abdel Fattah, published by Dar Al-Tanweer, Beirut d. 2011.

Prince, Gerald, The Narrative Term: A Dictionary of Terms, translated by Abed Khaznadar, reviewed and presented by Mohamed Bariri, published by the Supreme Council of Culture, 1st Edition, Cairo, 2003.

Al-Rubai, Abdul Qadir: The Image in Literary Criticism: An Attempt to Apply It to Our Ancient Poetry, Article, Publication of Al-Maarifa Magazine, a refereed scientific journal issued by the Ministry of Culture and National Guidance, No. 204 Syria 1979.

Tabatabai, Sayyid Mohamed Hussein: The Balance in the Interpretation of the Qur'an, published by Al-Mujtaba Foundation, 1st Edition, Holy Qom, 2009 AD.
Al-Askari, Abu Hilal: Dictionary of Linguistic Differences, investigated by the Islamic Publishing Foundation, 7th Edition, 1436 AH.
Al-Qartajni, Hazem: Minhaj Al-Balghaa and Siraj Al-Adbaa, investigated by Mohamed Al-Habib bin Al-Khoja, published by Dar Al-Gharb Al-Islami, 4th Edition, Beirut, 2007 AD.
Mitchell, W. J. T.: Iconology, Image, Text and Ideology, translated by Aref Hadifa, published by the Bahrain Authority, Manama, printed by Karaki Press, 1st Edition, Beirut 2020 AD.
The Angels, Nazik: Issues of Contemporary Poetry, Dar Al-Ilm Li Malayin Publishing, 6th Edition, Beirut, 1981.
Al-Naseer, Yassin: Shipments of Place and the Dialectic of Formation and Influence, published by the House of General Cultural Affairs, 1st Edition, Baghdad, 2011 AD.
Noureddine, Qara Mustafa: Literary Text from Closed Format to Open Format, PhD Thesis, Supervised by Dr. Ahmed Yusuf, University of Oran Algeria 2010.