التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي ـ دراسة في الصورة

عبد القادر الرباعي*

* حصل على الدكتوراه في الأدب والنقد من جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ .
أستاذ مشارك في دائرة اللغة العربية وآدابها بجامعة اليرموك / الأردن .

الملخص :

التشبيه الدائري مصطلح أطلقه هذا البحث على نمط شعري خاص وجد في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي . وارتبطت بهذا التشبيه ، في ذلك العصر ايضا ، موضوعات خاصة تكررت عند الشعراء على نهج عام كانوا يحافظون عليه ويحاولون من خلاله إيجاد تشكيلات داخلية تحقق لكل منهم ذاته المتفردة . لذلك كان لا بد من دراسة هذا التشبيه تاريخاً وواقعا .

أما في التاريخ فتتبع البحث مواقعه في معظم الدراسات البلاغية والنقدية والشعرية قديما وحديثا ، وذلك للتعرف على مدى اهتمام هذه الدراسات به ، وكيفية تعاملها معه ، والأسباب وراء ذلك كله . لقد لمس البحث في هذا المجال عزل كثير من هذه الدراسات له عن باب التشبيه ووضعه في باب بلاغي آخر . ومن هنا كان لا بد من مناقشة الأمر على مستوى التصوير الشعري ، فهو الذي مكن هذا البحث من إعادة ذلك النمط الشعري المعزول الى حظيرته لينضم الى اخوانه من التشابيه الأخرى .

وأما في الواقع فقد درس البحث موضوعات هذا التشبيه وأبرز ما اتفق الشعراء وما اختلفوا عليه فيها ، ثم ربط صور تلك الموضوعات بالعقلية الجاهلية الوثنية مستفيدا من النظرة الأسطورية التي كانت تحكم تفسير أولئك القوم للأشياء . ولهذا أمكن استنباط دلالات كبرى محتملة لتلك الصور .

وما دام التشبيه الدائري قد شكل بذاته وحدة خاصة ذات بعد أو ابعاد ، فإن البحث اهتم بإيجاد العلاقة أو العلاقات المحتملة بين هذه الوحدة والوحدة الكلية للقصيدة الجاهلية التي يشكل هو جزءا منها .

١

التشبيه الدائري هو المشابهة التي يحدثها الشاعر بين شيئين أو أشياء في تركيب فاتحته نفي بحرف (ما) خاصة ، وخاتمته اثبات بحرف (الباء) واسم التفضيل الذي على وزن (أفعل) . وغالبا ما يكون بين الفاتحة والخاتمة وصف للاسم المنفي ــ وهو المشبه به عادة ــ قد يطول وقد يقصر حسب حاجة الشاعر النفسية الى ذلك . ومثال قول الأعشى في قيس بن معد يكرب :

وما رائح روحته الجنوب ... يرّوي الزروع ويعلو الديارا
يكب السفين لأذقانه ... ويصرع بالعبر أثلا وزارا
إذا رهب الموج نوتيه ... يحط القلاع ويرخي الزيارا
بأجود منه بأدم العشا ... ر لط العلوق بهن احمرارا[١]

(الاعشى ، ١٩٧٤ : ٨٩)

بدأ الشاعر أبياته بحرف النفي (ما) ، الذي أدخله على اسم هو حالة من حالات البحر ، ثم مضى يصف أحوال هذا البحر (المشبه به) ، فهو يروي الزروع ، ويعلو الديار ، ويكب السفين ، ويدمر الأشجار حتى إن الملاح ليخاف منه ويفزع . بعد هذه الأوصاف التي استغرقت ثلاثة أبيات ختم التركيب بالخاتمة المعهودة : (بأجود منه ...) . إن الأبيات الثلاثة التي فصلت بين الفاتحة والخاتمة أعطت الشاعر مجالا لجلب أوصاف كثيرة للبحر في مثال الأعشى . وهناك أمثلة أخرى بلغ عدد الأبيات المخصصة للوصف فيها أكثر من خمسة عشر بيتا كما سنرى ، لكن هناك أمثلة أخرى جاء فيها تركيب هذا التشبيه بفاتحته وخاتمته وأوصاف اسمه المنفي ببيت واحد فقط كما في قول طفيل الغنوي :

فما أم أدراص بأرض مضلّة ... بأغدر من قيس إذا الليل أظلما[٢]

(الغنوي ، ١٩٦٨ : ١١١)

ولهذا لم يكن حظ الوصف في البيت سوى تحديد مكان أم ادراص ، فهي في أرض مضلة . وهو وصف له دلالته في موقف الهجاء الذي جاء عليه البيت .

وعلى أية حال فإن التركيب ، المبدوء (بما) والمنتهي (بأفعل) ، أحدث في المثالين السابقين ما يمكن أن يعد تناسبا ، أو مماثلة ، أو مساواة بين عنصرين هما الممدوح والبحر في المثال الأول ، والمهجو وأم أدراص في المثال الثاني . إن المقارنة بين هذين العنصرين على قاعدة تضمهما ــ العطاء في الأول ، والغدر في الثاني ــ هي اساس المشابهة ، ذلك أن المقارنة شرط لازم لإحداث التصوير الذي تؤلفه عادة عناصر ثنائية أو متعددة (Spurgeon, 1971 : 9) .

والمقارنة هي التي تميز بيت طفيل السابق ، مثلا ، من بيت عبيد بن الأبرص التالي :

ما الطرف مني الى ما لست أملكه ... مما بدا لي بباغي اللحظ لمّاح

(ابن الأبرص ، د.ت : ٤٩)

فعبيد ـــ مع أنه بدأ تركيبه بحرف النفي (ما) ـــ لم يحدث مقارنة بين الطرف وشيء آخر ، لذلك خلا بيته من التصوير ، وظل التركيب مباشرا أحادي العنصر .

* * *

لم يعد النقاد العرب القدامي هذا التركيب من التشبيه ، على الرغم من التفات بعضهم إليه ووضع أمثلة منه في دراساتهم للتشبيه [٣] . لقد لاحظت في اثناء بحثي عن بداياته عندهم ، أنهم بدأوا ، منذ القرن السادس الهجري ، يناقشونه على أساس أنه لون بلاغي بارز ويحتاج إلى اسم يميزه ، لكنهم اختلفوا في تسميته . فأسامة ابن منقذ (ـــ ٥٨٤) وضعه تحت « النفي » لكونه يبتدىء بحرف نفي (ابن منقذ ، ١٩٦٥ : ١٢٣) . أما ابن ابي الاصبع (ـــ ٦٥٤) ، فجعله نوعا من ثلاثة أنواع لما سمي عندهم بالتفريع « وهو أن يصدر الشاعر أو المتكلم كلامه باسم منفي بـ (ما) خاصة ، ثم يصف الأسم المنفي بمعظم أوصافه اللائقة به إما في الحسن أو القبح ، ثم يجعله اصلا يفرع منه معنى في جملة من جار ومجرور متعلقة به تعلق مدح ، أو هجاء ، أو فخر ، أو نسيب ، أو غير ذلك . يفهم من ذلك مساواة المذكور بالاسم المنفي الموصوف « (ابن ابي الاصبع ، ١٩٦٣ : ٣٧٢) ، وذكر هذه التسمية له أيضا يحيى العلوي (ـــ ٧٢٩) في كتابه الطراز (١٩١٤ ، ج٣ : ١٣) ، وشهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب النويري (ـــ ٧٣٣) في كتابه نهاية الأرب في فنون الأدب (د. ت. جـ٧ : ١٦٠) . وقد تبنى هذه الصفة له كل أصحاب البديعيات [٤] وعلى رأسهم صفي الدين الحلي (ـــ ٧٥٠) ، (موسى ، ١٩٦٥ : ٤٣٣ ، وأبو زيد ، ١٩٨٣ : ٣٢٨) .

. أما جلال الدين القزويني (ـــ ٧٣٩) فيخالف هؤلاء جميعا ويجعل للتفريع مجالا آخر وأمثلة أخرى ، قال : « ومنه ـــ أي البديع ـــ التفريع ، وهو أن يثبت لمتعلق أمر حكم بعد إثباته لمتعلق آخر كقوله ـــ الكميت :

أحلامكم لسقام الجهل شافية كما دماؤكم تشفي من الكلب

(القزويني ، ١٩٣٢ : ٣٧٩) .

والقزويني هنا يعيد للتفريع الصفة التي كان ابن رشيق (ـــ ٤٥٦) قد اعطاها له منذ القرن الخامس (١٩٦٣ ، جـ٢ : ٤٢) .

وحين نصل إلى القرن العاشر نجد العباسي (ـــ ٩٦٣) موافقا للقزويني إذ لا يثبت للتفريع إلا وصف القزويني له . ولكن ما إن نصل الى بداية القرن الثاني عشر حتى نجد ابن معصوم (ـــ ١١٢٠) ، في كتابه : أنوار الربيع في أنواع البديع ، ينص صراحة على أن التفريع الذي على غير مفهوم القزويني هو الأشهر لأن أصحاب البديعيات لم ينظموا إلا عليه .

(ابن معصوم ، ١٩٦٩ ، جـ٦ : ١١١) .

وهكذا فقد كان النقاش الدائر حول هذا التركيب عند القدامي لا يقر به من التشبيه ، وإنما يجعله ـــ بدلا من ذلك ـــ نوعا من أنواع البديع ، بغض النظر عن عدم اتفاقهم على هذا النوع .

وأما الدارسون في العصر الحديث فلم يكن حظهم من الاتفاق عليه بأكبر من حظ أسلافهم ، لذلك نجدهم يسمونه أسماء مختلفة :

أما عمر الدسوقي فقد وقف عنده في دراسته للنابغة ولم يسمه ، لكن عباراته توحي بأنه يرى فيه استطرادا (الدسوقي ، ١٩٦٠ : ٢٠٥) . وقد كان إيليا حاوي أوضح حينما نص على تسميته بالتشبيه الاستطرادى في كتابه : نماذج في النقد الأدبي ، وهو يعالج نموذجا منه عند متمم بن نويره في رثاء أخيه مالك . (حاوى ، ١٩٦٩ : ٣٠٤) . وأما نجيب البهبيتي فقد سماه التشبيه الطويل ثم عدل عن ذلك قائلا « وأولى بنا أن نسميه التشبيه القصصي » . (١٩٦١ : ٩٥) ، لكن هذا التشبيه عنده يشمل أمثلة من التشبيه الدائري وغيره . أما شوقي ضيف فاطلق عليه مصطلحا قديما اطلقه القدامي على غيره ، وهو « التضمين » . قال في كتابه العصر الجاهلي عن الاعشي : « وهذا التضمين في شعره أكثر من أن نمثل له ، فليرجع اليه من أراد ، والمهم أنه يدل على انفكاك التعبير عنده ، فهو لا يتمه في البيت ، بل يتمه ببيت ثان أو أبيات[٥] ، ولعل ذلك هو سبب كثرة صيغة التفضيل التي اشتهر بها في شعره . وذلك أنه حين يبتغي تفضيل شيء على شيء يجعل المفضل عليه مبتدأ منفيا بها . ثم يسترسل في وصفه حتى إذا استوفى ما أراد من هذا الوصف جاء بخبر المبتدأ ، على شاكلة قوله في المعلقة : ما روضة من رياض الحزن .... الخ » (١٩٧٧ : ٣٦٥) .

وقد اكتفى علي الجندي بإيراد مثال له من شعر كثير عزه على التشابيه القبيحة ، وهو ينقل هذا المثال بنصه وبالتعليق عليه من كتاب « الكامل » للمبرد ، دون أن يضيف على ذلك شيئا . (١٩٥٢ ، جـ٣ : ١٣٨ وما بعدها ، والمبرد ١٩٥٦ ، جـ٣ : ١٦٥) .

وتعرض محمد محمد حسين له في دراسته للأعشى فأطلق عليه مصطلح « الاستدارة » ويقصد بالاستدارة : « توالي مجموعة متلاحمة من الأبيات تجري على نظام متسق . يقوم فيه كل بيت بنفسه في معناه ولكن المعنى العام لا يتم الا بالبيت الأخير » ، (الأعشى ، ١٩٧٤ : ٤٥) . لكن تعريفه هذا ينطبق على التشبيه الدائري وعلى غيره .

ويبدو أن شكري فيصل أفاد من فكرة « الاستدارة » هذه[٦] فطورها ، وذلك بأن أضاف اليها صفة تبرز أمثلتها على انها تشبيهات لاغير فقال : « الاستدارة التشبيهية » . واذا ما قرأنا كلامه عن هذه الاستدارة في شعر عمر بن ابي ربيعة فإننا نظن أنه حصر أمثلتها بما أسميناه هنا التشبيه الدائري . قال عن عمر : إنه « ركب مركب المتقدمين فيما نسميه الاستدارة التشبيهية ، ولكنه حتى في مثل هذه المواقف كان وفيا لطبيعته النفسية التي لا تميل الى هذا التعمق ، ولطبيعته الفنية التي تؤثر هذا التناول القريب . ولعل من أبرز الامثلة على ذلك أن نذكر أن الاستدارة التشبيهية كانت لا تنقص في الغالب عند الجاهليين عن ثلاثة أبيات[٧] .. ولكن عمر حين استخدمها يتحدث عن طيب صاحبته جاءت عنده على هذا الشكل الموجز :

أسكين مـــا مـــاء الفـــرات وطيبـــه منـي علـــى ظمـــأ وفقـــد شـــراب

بألــذ منـــك ، وإن نأيت ، وقلمـــا ترعـــى النســـاء أمانـــة الغيـــاب »
(فيصل ، ١٩٦٤ : ٣٥٦) .

لكننا عندما نقرأ كلامه عنها في مكان آخر . نظن ظنا آخر . قال في الفرق بين الشعراء الجاهليين في استخدام التشبيه طولا وقصرا : « فما من شك في أن النابغة واصحابه وقفوا عند كثير من التشابيه وانتزعوا للمشبهات صورا من مجتمعهم تقربها وتوضحها ، غير أن هذه التشابيه تبدو دون التشابيه الأخرى عند الأعشى دقة وعمقا . إن عنصر الملاحظة في هذه أقرب الى البراعة والتأني ، على حين أنه في اوصاف امرىء القيس وأصحابه أقرب الى الملاحظة العامة السريعة . ولذلك انقلب التشبيه هناك استدارة تشبيهية ، وظل هنا هذا التشبيه الذي يقرن بين شيء وشيء ، ثم يسرع بعد ذلك ليجد اقترانا آخر يتحدث عنه ... « (ص ١٧٧) .

نستنتج من هذا القول أن المثلين اللذين جاء بهما من الأعشى وعنترة ـــ وهما متميزان عنده ـــ ينطبق عليهما مفهوم الاستدارة . وحين نعود الى هذين المثلين نجد أن الأعشى يستخدم ما نسميه بالتشبيه الدائرى ، أما عنترة فتشبيهه مختلف تماما . قال :

وكـــأن فـــارة تاجـــر بقسيمـــة سبقت عوارضهـــا اليـــك من الفـــم
أو روضة أنفـــاً تضمـــن نبتهـــا غيث قليـــل الدمـــن ليـــس بمعلـــم
الأبيات ، (فيصل ، ١٩٦٤ : ٣٥٦) .

وعلى هذا ينطبق مفهوم الاستدارة التشبيهية عنده على التشبيه الدائري وعلى غيره ، شأنه في ذلك شأن السابقين عليه في تعميم مصطلحاتهم ، وعدم تخصيصهم مصطلحا خاصا بهذا التركيب .

وأما الباحثون الجدد الذين حاولوا قراءة شعرنا القديم قراءة جديدة فقد نظروا اليه من خلال وسائل أخرى أعم . فأحمد كمال زكي ربط نماذجه عند أبي ذؤيب وغيره من شعراء هذيل بالاتجاه « القصصي » الذي وجدهم يهتمون به . (زكي ١٩٦٩ : ٣٥٨ وما بعدها) ، وهو يذكرنا بما كان فعله البهبيتي قبله . أما يوسف اليوسف فربطه بالخيال والتصوير عامة (اليوسف ، ١٩٨٠ : ٣٠١) . ومثله فعل نصرت عبد الرحمن لكن نصرت قرنه الى التشبيه الطويل في الشعر الجاهلي بشكل عام (عبد الرحمن ، ١٩٧٦ : ١٧٩) . أما علي البطل فربطه بالتكرار في الشعر الجاهلي ، ثم ربط التكرار بالرمزية الأسطورية التي كان يبحث عنها دائما . (البطل ، ١٩٨٠ : ٢١٨) .

وهكذا فإنني ـــ في حدود ما أعلم ـــ لم أجد باحثا في القديم أو الحديث يخص هذا التركيب وما به من عناصر تشبيهية بدراسة خاصة يبحث فيها حدوده الموضوعية والفنية . ولهذا جئت أسطر هذه الصفحات .

كان من الممكن أن أرتضى تسمية شكري فيصل له « بالاستدارة التشبيهية » لولا أمران مهمان : أولهما أن هذه التسمية ـــ حتى عند منشئها ـــ أطلقت عليه وعلى غيره . وثانيهما

أنها ـــ بصياغتها اللغوية ـــ قد تبرزه منعزلا عن الجسد الأكبر وهو التشبيه . ولذلك آثرت اطلاق مصطلح « التشبيه الدائري » عليه حتى ينضم به الى ألوان التشبيه المعروفة لدينا كالتشبيه البليغ والتشبيه الضمني وغيرهما . إنني اعتقد أن هذه التسمية الجديدة تحقق ـــ بصياغتها اللغوية ـــ الهدف المطلوب تماما . كما أنها قد تنهي الجدل الطويل الذي ارتبط به قديما وحديثا .

ـــ ٢ ـــ

وجد التشبيه الدائري في الشعر الجاهلي بأعداد كافية لابرازه ظاهرة تستدعي الاهتمام والبحث ، لذا رأيت أن أتتبعه في الدواوين والمجموعات الشعرية القديمة ، وأن أدرسه لأتبين طبيعة اهتمام الشعراء به ، ولأرصد الموضوعات التي كررها ، والتشكيلات المختلفة التى تشكلت فيها هذه الموضوعات ، وكذلك الوظيفة البنائية التي حققتها في مواضعها من القصائد ، لأصل بالتالي الى ربطها بالعقلية الجاهلية الخاصة .

وبعد استقراء أكثر الشعر الجاهلي المطبوع تجمع لدي ثمانية وخمسون تشبيها عند اثنين وعشرين شاعرا اختلفوا في أزمانهم وأوطانهم وكذلك اختلفوا في اهتمامهم به ، فقد جاء عند بعضهم بأعداد كبيرة نسبيا وصلت الى ثلاثة عشر تشبيها عند الأعشى وتسعة تشبيهات عند أبي ذؤيب لكنها لم تتعد التشبيه الواحد عند بعضهم الآخر كما هو الحال عند زهير والنابغة وغيرهما . وقد يكون لهذا الاختلاف ارتباط بالذوق الخاص لكل شاعر ، وبالمرحلة الزمنية التي كان فيها ، وبالموضوع الذي كان يعالجه . ومن اللافت للانتباه أن الاعشى وأبا ذؤيب الهذلي قد تفوقا في عدد التشابيه على غيرهما ، حتى يمكن القول بأنهما علماه البارزان في الشعر الجاهلي .

جاء هذا التشبيه في موضوعات مختلفة لكنها ترتد الى مصادر أساسية ثلاثة هي ـــ مرتبة حسب اهتمامهم ـــ :

ـــ الحيوان ،

ـــ والطبيعة ،

ـــ والانسان .

يبدو أن سيادة المصدر الحيواني يتماشى وطبيعة الحياة الرعوية في العصر الجاهلي الذي كان الشاعر فيه يفتش عن معرفة ذاته وذوات الآخرين عن طريق رصده المباشر لحركات الحيوان وسلوكه كما لاحظت في بحث سابق (الرباعي ، ١٩٨٣ : ١٠٤) . ثم إن غلبة المصدر الحيواني والطبيعي على المصدر الانساني قد تتوافق وسمة البساطة في ذلك العصر ، فالتوقف عند الانسان لتصوير سلوكه يحتاج الى تعمق في الذات الانسانية وتعقيداتها المعروفة .

* * *

تتوزع موضوعات الحيوان في هذا التشبيه على الظبية ولها أثنا عشر تشبيها ، والأسد وله تسعة

تشبيهات ، والنعامة ولها تشبيهان والصقر وله تشبيه واحد . فالظبية والأسد سادا صور الحيوان ، اذ جاءا خارج ثلاث صور فقط .

أما الظبية فترددت لها صفات مشتركة عند الشعراء الذين اهتموا بها . لقد التفتوا منها الى جوانب ثلاثة : أولها الأم وتمثلها الأبيات التالية لقيس ابن الخطيم :

فمـا ظبيـة من ظبـاء الحسـا ... ء عيطـاء تسمـع منـهـا بغـامـا
ترشـح طفـلا وتحنـو لـه ... بحقـف قـد أنبـت بقـلا نؤامـا
بأحسـن منهـا غـداة الرحيـ ... ـل قامـت تريك أثيثـا ركامـا[٩]

وهم[٩] يركزون في جانب الأمومة هذا على وصف الظبية خاصة فهي عند قيس « عيطاء تسمع منها بغاما » ، وعلى تحديد مكانها ، فهي من ظباء « الحسا » ترعى « بحقف قد أنبت بقلا نؤاما » وتتوج ذلك كله عندهم مشاعر الأمومة الصافية التي بها أصبحت ظبية قيس « ترشح طفلا ، وتحنو له » .

أما قاعدة التشابه بين الظبية والمرأة في قفل التشبيه « بأحسن منها ... » فتقوم على أوضاع تبرز فيها المرأة ـــ وهي المشبه في حالات مشتركة عند الشعراء ، كما قد رأينا الظبية ـــ وهي المشبه به تبرز عندهم في حالات مشتركة . وأهم هذه الحالات حالتان : أولاها وصف المرأة في حالة الفراق كما في عبارة « غداة الرحيل » عند قيس . وثانيتهما الصفات الجمالية التي عبر عنها قيس بقوله : « قامت تريك أثيثا ركاما » ، وقد تكون هذه الصفات هي مجال التشابه بينها وبين الظبية كما نلحظ عند امرىء القيس السكوني مثلا في قوله « بأحسن منها مقلة ومقلدا » (الجبورى ، ١٩٨٢ : ١٥٠) ، فالتشابه بين الظبية والمرأة هو في جمال العيون وجمال العنق عنده .

أما الجانب الثاني الذي اهتم به الشعراء من الظبية فهو الحديث عن ابنها كما في قول خفاف بن ندبة السلمي :

ومـا إن أحـور العينـين طفـل ... تتبـع روضـة يقـرى السلامـا
بوجـرة أو ببطـن عقيـق بس ... يقيـل بـه إذا مـا اليـوم صامـا
إذا مـا اقتانـهـا فحنـت عليـه ... دنت مـن وهـد دانيـة فنامـا
بأحسن مـن سليمـي إذ تراءت ... إذا ما ريع من سـدف فعامـا[١٠]

اتفق الشعراء[١١] في هذا الجانب على إبراز حور العينين أساسا للمماثلة بين الشادن والمرأة كما نجد عند خفاف هنا ، وعلى إبراز فعل الأم إزاء ابنها كعبارة خفاف « حنت عليه » . ولديهم هنا تعبيرات مختلفة منها « أم هدوج » و « تروده » في قول عمرو بن الداخل (الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ٣ : ٩٨) . و « أم خشف » عند أبي ذؤيب (الهذليون ، جـ١ : ٢٢ ، ٣٦) والسكوني (الجبوري ، ١٩٨٢ : ١٥٠) .

أما الجانب الثالث الذي أبرزه الشعراء من الظبية فنجاتها من الصقر كما في قول حاجز الأزدي :

فما الظبي أخطت خلفة الصقر رجله ... وقد كاد يلقي الموت في خلفة الصقر
بمثلي غداة القوم بين مقنع ... وآخر كالسكران مرتكز يفري

(الجبوري ، ١٩٨٢ : ٨١) .

يختلف التشبيه هنا عن المنحى العام للتشبيه الدائري ، وذلك لأن خاتمته ــ وهي« بمثلي » ــ خالية من صفة التفضيل . ولعل شذوذ هذا التشبيه هنا هو من نوع شذوذ دلالته ، فالشاعر استخدم الظبي في مجال الفخر ، وقد رأينا أنه لم يستخدم في الأمثلة السابقة الا في مجال الغزل ، كما أن الشاعر يفتخر فيه بهزيمته أمام العدو ، وقد اعتدنا أن نسمع الشعراء الجاهليين يفتخرون بعكس ذلك .

ويأتي الأسد بعد الظبية موضوعا محببا لشعراء التشبيه الدائري ، وقد سلكوا في صوره طرقا فيها قدر من التوافق . ومثاله قول الأعشى :

فما مخدر ورد كأن جبينه ... يطلى بورس أو يطان بمجسد
كسته بعوض القريتين قطيفة ... متى ما تنل من جلده يتزيد
كأن ثياب القوم حول عرينه ... تباين أنباط الى جنب محصد
رأى ضوء نار بعدما طاف طوفة ... يضيء سناها بين أثل وفرقد
فيا فرحا بالنار اذ يهتدي بها ... اليهم وإضرام السعير الموقد
فلما رأوه دون دنيا ركابهم ... وطاروا ومرجاة نفس المرء ما في غدغد
فلم يسبقوه أن يلاقي رهينة ... قليل المساك عنده غير مفتدي
فأسمع أولى الدعوتين صحابه ... وكان التي لا يسمعون لها قد
بأصدق بأسا منك يوما ونجدة ... اذا خافت الأبطال في كل مشهد[١٢]

(الأعشى ، ١٩٧٤ : ٢٤١ ــ ٢٤٣) .

فالأعشى ــ شأنه شأن بقية الشعراء الذين جعلوا الأسد موضوعا لتشابيههم الدائرية ــ لا يصف أسدا بالمعنى المعروف للوصف . وإنما يحكي قصة بطلها أسد . وقد اعتاد الشعراء هنا أن يضعوا قصة الأسد في الحركات التالية :

الحركة الأولى وصف الأسد في خدره « مخدر » وقد امتلأ مهابة ، « كأن جبينه يطلى بورس أو يطان بمجسد » ثم اجتمعت له اسباب الاستثارة فقد « كسته بعوض القريتين قطيفة » تنال من جلده حتى أمتلأ حماسة وتحفزا « متى ما تنل من جلده يتزيد » . وقد نجد عند خدره مظاهر قوته المخيفة مثل « ثياب القوم حول عرينه » . أما الحركة الثانية فمهاجمة الأسد لفريسته من البشر . لقد حرص الشعراء ان يقرنوا لحظة الهجوم بوضع خاص يستفيد منه الأسد ، لهذا جعلها الأعشى بعد ايقاد القوم لنارهم ، وذلك أن الأسد احتاج ــ كما يبدو ــ لأن « يهتدي بها اليهم » . واختار غير

الأعشى وقتاً آخر فهذا ساعدة بن جوّية جعلها حين « أراحوا حضرة الدار » (الهذليون : ١٩٦٥ : ٢٣٩) لأن اسده احتاج اليهم مجتمعين ومحصورين داخل الدار . ولم ينسوا أن يسجلوا فرحة الأسد بهذا الوضع ، لذا وجدنا أسد الأعشى فرحا بنار القوم « فيا فرحا بالنار » .

وأما الحركة الثالثة فهي تصوير فعل الافتراس نفسه . بدأت الحركة عند الأعشى بهرب القوم الجماعي فلما رأوا الأسد « دون ركابهم » لم يجدوا بدا من الهرب « فطاروا سراعا » رغم امتلاكهم « السلاح المعتد » . وتوقف الشاعر هنا ليربط نفوسهم بالنفس البشرية عامة ، إذ أن حبها للحياة هو الدافع الأكبر لطلب النجاة « أتيح لهم حب الحياة فأدبروا » ، ورجاؤها انفراج الكربة هو الدافع الى أن تحتمي من الخطر الى حين ، حتى لو كان ذلك فرارا منه ، « ومرجاة نفس المرء ما في غد غد » أما المفترس (بفتح الراء) فكان عند الأعشى واحدا من القوم أخذه الأسد رهينة ومزقه قبل أن يتمكن رفاقه من نجدته أو افتدائه .

وأخيرا اتفق الشعراء على أن صفة البأس هي الصفة المشتركة بين الأسد ــ وهو المشبه به وبين الممدوح وهو المشبه ، ومثال ذلك عبارة « بأصدق بأسا » التي قفل به الأعشى تشبيهه السابق . وغالبا ما كانت نهاية التشبيه تقترن بزمن شرطي يعلي من قيمة الممدوح . ولهذا جعل الأعشى بأس الممدوح يبرز « اذا خافت الأبطال في كل مشهد » .

وهكذا كانت قصة الأسد عند الشعراء الجاهليين ، محكومة بحركات اساسية مشتركة تحكي عظمته وقوته ووحشيته في افتراس طريدته . لقد أعطت سعة الصورة في مثال الأعشى السابق مجالا للتفصيل في حكاية الأسد ، لكن هناك مثالا من زهير بن أبي سلمى (١٩٦٤ : ٢٩٧) ، وآخر من مالك بن زرعة الباهي (الجبوري ، ١٩٨٢ : ١٧٠)نقلا صورة الأسد أو حكايته ببيتين من الشعر فقط . ولدى دراستنا لهذين المثلين نجد أنهما يحافظان على النسق العام لصورة الأسد كما ابرزتها الحركات السابقة .

قلنا سابقا : إن هناك ثلاث صور لغير الظبية والأسد من الحيوان : اثنتان للنعامة ، وواحدة للصقر . أما صورتا النعامة فجاءت احداهما في شعر مالك بن خالد الخناعي (الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ٣ : ١٤ــ١٥) ، وجاءت ثانيتهما في شعر أبي خراش الهذلي (الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ٢ : ١٤٥ــ١٤٧) ، وأما صورة الصقر الوحيدة فجاءت عند أبيّ بن سلمى الضبي (أبو تمام ، ١٩٥٥ ، جـ١ : ٣٠٨ــ٣٠٩) .

لقد خدمت صور النعامة غرض الفخر وذلك لأن الشاعرين وازنا فيها بين سرعتيهما وسرعة النعامة ، أما صورة الصقر فحذفت عرض الوصف لأن الشاعر وازن فيها بين سرعة الخيل منقضة وسرعة الصقر . وبهذا تكون هذه الصور تخدم غرضين لم نجد صور الأسد أو الظبية تهتم بهما . ان هذا قد يوضح لنا المنطلق النفسي والفكري الذي كانت تتردد على أساسه موضوعات هذا التشبيه . كأن المرأة كانت تستدعي الظبية ، والممدوح يستدعي الأسد ، والشاعر يستدعي النعامة ، والخيل

تستدعي الصقر . ثم إن الصفات التي أعطيها كل موضوع كانت تتناسب والوظيفة التي عليه أداؤها في الشعر ، لذلك أعطيت النعامة صفة النحولة ليكون أدعى لسرعتها ، وأعطي الصقر حدة البصر ليكون قادرا على رؤية فريسته في الوقت المناسب .

لكن صور النعامة والصقر ــ على ما بهما من اختلاف ــ يحويان شيئا من التوافق بينهما من جهة ، وبينهما وبين صور الأسد والظبية من جهة أخرى . فالحكاية بما فيها من تحديد مكاني وزماني ، وخلق حوادث مثيرة من أهم ما يميز الصور الحيوانية عموما في هذا التشبيه .

ــ ٣ ــ

وأما موضوعات الطبيعة للتشبيه الدائري فوردت موزعة على الماء وله اثنا عشر تشبيها ، والنبات وله خمسة تشبيهات ، والصخر وله تشبيه واحد . فصور الماء كانت لها الصدارة في هذا التوزيع . وصور الماء مقسمة هنا بين النهر الجاري ، والنقرة الراكدة ، والمطر المنهمر ، لكن النهر له السبق في عدد الصور وفي درجة الاهتمام من شعراء هذا التشبيه . لقد جاء عندهم بصفات مختلفة ، وبأسماء متعددة أهمها : الفرات ، والنيل ، ودجلة ، وخليج المروت ، والنهر بشكل عام . ومن ذلك قول النابغة :

فمـا الفـرات اذا جاشت غواربـه ... ترمـي أواذيـه العبريـن بالزبـد
يمـده كل واد متـرع لجب ... فيـه ركـام مـن الينبـوت والخضـد
يظـل مـن خوفـه المـلاح معتصمـا ... بالخيـزرانـة بعـد الأيـن والنجـد
يومـا بأجـود منـه سيـب نافلـة ... ولا يحـول عطـاء اليـوم دون غـد[١٤]

(الذبياني ، ١٩٧٦ : ٨٧ ــ ٨٨) .

وصورة النهر كصورة الأسد في تشكيل الشعراء لها . لقد حولوها الى حكاية تقع أحداثها داخل النهر الذي يشترك هو الآخر في نسج هذه الأحداث وتطوراتها .

كان الشعراء[١٥] يبدؤون حركاتهم بوصف عام للنهر في هيجانه ، فنهر النابغة في بيته الأول « جاشت غواربه » حتى أصبحت « ترمي أواذيه العبرين بالزبد » . وقد استمر في البيت الثاني يرسم ما يساعد على ذلك الهيجان أو يؤكده . فقد كان يمد الفرات عنده « كل واد مترع لجب » حتى تجمع فيه « ركام من الينبوت والخضد » .

وكانت الحركة الثانية وصفا للملاح الخائف وسلوكه داخل هذا النهر الهائج . لقد ظل ملاح النابغة « معتصما بالخيزرانة » ، « من خوفه » ، وذلك بعد مجاهدة عنيفة مرهقة فشلت في السيطرة على الموج .

وأما الحركة الثالثة فقفل التشبيه الذي يجعل المشابهة بين النهر والممدوح في الكرم كما في قول الأعشى

« بأجود منه » . وقد قرنوا ذلك بزمن شرطي ــ كما لاحظنا في صورة الأسد . لقد مثل هذا قول النابغة « ولا يحول عطاء اليوم دون غد » لكن الأعشى كان أوضح من النابغة حين جعل جود ممدوحه مقترنا بغياب المطر ، فقال :

بأجـــود منـــه بما عونـــه اذا ما سماؤهـــم لم تغـــم

(الأعشى ، ١٩٧٤ : ٨٩) .

كانت الأبيات الأربعة التي وقعت فيها صورة النهر عند النابغة قد أعطت الشاعر مجالا لتوسيع الحدث غير أن صورة النهر قد تنقل ببيت وشطر من بيت كما عند أوس بن حجر (١٩٦٧ : ١٠٥) ، أو ببيت واحد كما عند قيس بن الحداية (المورد ، ١٩٧٩ : ٢١٥) ، ومالك بن زرعة الباهلي (الجبوري ، ١٩٨٢ : ١٧٠) . لكن صورة النهر ــ بأبياتها الكثيرة أو القليلة ــ تظل محافظة على النهج العام في تضخيم الحدث ، وتوسيع المناظر ، وتعدد أجزائها وعناصرها .

وبقي من صور الماء صورتان : احداهما لنطفة صافية الماء في جبل يبعدها عن العبث كما في شعر قيس بن الحداية (المورد ، ١٩٧٩ : ٢١١) ، وثانيتهما لمزنة رقيقة عند ابن الخطيم (١٩٦٢ : ٢٥) . وقد ربط الشاعران صورة « النطفة » ، و « المزنة » بالمرأة : حسنها ولذيذ ريقها .

* * *

أما الموضوع الثاني من موضوعات الطبيعة فهو النبات . وأهم صوره الروضة التي يمثلها قول امرىء القيس السكوني :

ومـــا روضـــة وسميـــة حمويـــة بها مونقـــات من خزامـــى وحلّـــب
تعاورهـــا ودق السمـــاء وديمـــة يظـــل عليها وبلهـــا يتحلّـــب
بأطيب منهـا نكهـــة بعـــد هجعـــة اذا مـا تدلـى الكوكـــب المتصـــوب

(الجبوري ، ١٩٨٠ : ١٥٠) .

جاءت صورة الروضة في ثلاثة أبيات ، حمل كل بيت منها حركة خاصة[١٦] . أما الأول فكان لرسم منظر الروضة : زمانها « وسمية » ، ومكانها « حموية » ، ونباتها « بها مونقات من خزامى وحلب » . وأما الثاني فلوصف عناصر أخرى تعطي الروضة مزيدا من الخصب والجمال ، وكانت عند السكوني « ودق السماء » و « ديمة يظل عليها وبلها يتحلب » ، وأما الثالث فكان لقفل الصورة الذي غالبا ما كان مقارنة بين الروضة والمرأة في الرائحة الطيبة . ومن هنا جاءت عبارة السكوني : « بأطيب منها نكهة » . لكن بعضا من الشعراء قد خالف هذا الاتجاه الغالب فجعل المقارنة بين المرأة والروضة على أساس الجمال العام عند كلتيهما . من هؤلاء الأسود بن يعفر (١٩٦٨ : ٥٤) . لكن هذه المخالفة في هذه الحركة لم تمنع اتفاق الأسود مع السكوني في الحركتين الأخريين وهما رسم منظر الروضة ، والعناصر الأخرى التي منحت هذه الروضة مزيدا من الجمال .

وآخر صور النبات صورة وحيدة فريدة للنخل عند خفاف بن ندبة السلمي (١٩٦٧ : ٩٣) . وقد قارن فيها بين « ظعائن آل سلمى » و « نخل وجر » .

وأما الموضوع الأخير من موضوعات الطبيعة ــ وهو الصدع بين الصخور ــ فقد جاءت منه صورة واحدة فقط عند بشر بن أبي حازم في مدح أوس بن حارثة . قال :

فمـــا صدع بجبـــة أو بشوط ... على زلـق زوالـق ذي كهـــاف
تزل اللقـــوة الشغـــواء عنهـــا ... مخالبهـــا كأطـــراف الأشافـــي
بأحـرز موئـــلا من جـــار أوس ... إذا مـا ضيـم جيـران الضعـــاف[١٧]

(ابن أبي خازم ، ١٩٧٢ : ١٤٨) .

إن الحركات ، التي نقلتها أبيات التشبيه الثلاثة هنا . تشبه ــ في اطارها العام ــ الحركات الثلاث التى لحظنا ورودها في صور الروضة . أما الحركة الأولى ــ وهي رسم منظر الصدع ــ فقد مثلها تحديد مكان ذلك الصدع فهو « بجبة أو بشوط » و « على زلق » من « زوالق ذي كهاف » . وأما الحركة الثانية ــ وهي وصف عناصر أخرى تعمل على تمكين الصدع من أداء مهمته في الصورة ــ فمثلتها العقاب التي كانت تزل عن الصخرة رغم حدة مخالبها . وأما الحركة الثالثة ــ وهي وجه الشبه بين طرفي التشبيه ــ فعبر عنها قفل التشبيه الذي أظهر أن الحماية هي التي يمنحها كل من الصدع والممدوح لمن احتمى به .

ــ ٤ ــ

وأما موضوعات الانسان في التشبيه الدائري فجاءت موزعة على شراب الانسان وله سبعة تشبيهات ، والنماذج البشرية ولها ستة تشبيهات ، والأم ولها تشبيهان .

ومن شراب الانسان اهتم الشاعر الجاهلي بالخمر والعسل خاصة . ومثال صور الخمر قول المرقش الأصغر :

وما قهـوة صهبـاء كالمسـك ريحهـــا ... تعلى علـــى الناجـــود طورا وتقـــدح
ثوت في سبـــاء الـدنّ عشريـــن حجـــة ... يطـــان عليهـــا قرمـــد وتـــروّح
سباهـــا رجـــال من يهـــود تباعـــدوا ... لجيلان يدنيهـــا من الســـوق مربـــح
بأطـــيب من فيهـــا اذا جئت طارقـــا ... من الليـــل ، بل فوهـــا ألـــذ وأنصـــح

(الضبي ، ط٤ : ٢٤٢) .

فالمثال يحكي قصة الخمر اكثر مما يصفها . وقد نقلت حكاية الخمر فيه مجموعة من الحركات ، أولاها وصف عام للخمر : لونها « قهوة صهباء » ، ورائحتها « كالمسك ريحها » واهتمام الناس بها « تعلى على الناجود طورا وتقدح » . وثانيتهما تصوير الخمر داخل دفها ، فقد جعل الشاعر الدن سابيا لها سبي الرجل للمرأة الجميلة « ثوت في سباء الدن » ، كما أشار الى مدة سبيها أو تعتيقها في الدن فكانت عنده

« عشرين حجة » ، وتوقف عند اهتمام الناس بها في دنها « يطان عليها قرمد وتروح » . وثالثتها تصويره لتجارتها وتجارها معا « سباها رجال من يهود » . وقد ركز هنا على قضية السبي مرة أخرى اشعارا بأهميتها ، كما ركز على الجهد الذي يبذله تجارها في ايصالها لطالبيها الموزعين في أماكن متباعدة « تباعدوا لجيلان » ، وهي تستحق مثل هذا الجهد فتجارتها مربحة « يدنيها من السوق مربح » . ورابعتها قفل التشبيه الذي عقدت فيه مقارنة بين طيب الخمر وطيب المرأة . وخص المرقش طيب فم المرأة « بأطيب من فيها » وقرنه بزمن شرطي هو زمن النوم وتغير روائح الأفواه « اذا جئت طارقا من الليل » ثم أضرب عن هذا وجعل فم فتاته أطيب « بل فوها ألذ وأنصح » . تلك الحركات الأربع هي التي غلبت على صورة الخمر في نماذج التشبيه الدائري مع اختلافات في بعض التفاصيل والاهتمامات التي كان الشعراء يراعون فيها أذواقهم الخاصة . ومن ذلك ـــ على سبيل المثال ـــ اهتمام بعض الشعراء بتفصيل الحدث من خلال تتبع ساعي الخمر في رحلته ، فهذا أبو ذؤيب يصفه باديا رحلته من موطن الخمر الأصلي « أذرعات » وعابرا بها « وادي جدر » وشاجا في طريقة « نبرات الرصاف » ومتزيلا « رنق المدار » حتى وصل بها الى حيث قصد وخطط[١٨] . واهتمام أبي ذؤيب في تفاصيل هذا الحدث يقابل اهتمام المرقش في المثال السابق بوصف الخمر ودنها وما يتبعهما من مسائل .

وأما العسل ـــ وهو الشراب الثاني للانسان في هذا التشبيه ـــ فيمثله شاهد من أبي ذؤيب مؤلف من عشرة أبيات ومطلعه :

وما ضـــرب بيضـــاء يأوي مليكـهـــا الى طنـف أعيـــا بـــــراق ونـــــازل[١٩]

(الهذليون ١٩٦٥ ، ج١ : ١٤١ ـــ ١٤٤) .

والشعراء الجاهليون ينقلون حكاية العسل ، عادة ، من خلال ثلاث حركات أبرزها مثال أبي ذؤيب جيدا وهذه الحركات هي : الضرب ومكانها . ثم اشتيارها ، ثم صنعها شرابا .

أما الحركة الأولى عند أبي ذؤيب فتمثلت في وصف لونها « بيضاء » ، ومكانها العالي الذي لا ينال بسهولة فهو عنده « طنف اعيا براق ونازل » . وقد توقف عند هذا الارتفاع فاستغرق في وصفه وذلك تجسيدا للخوف من ارتقائه . لقد جعل « العقاب ... تهال أن تمر بريده » . ونسب كل ذلك الى التخطيط المحكم الذي فكر فيه « اليعسوب » ونفذه بأن « تنمى بها ... حتى أفزها الى مألف رحب المباءة عاسل » .

أما الحركة الثانية فنقف فيها على هيأة مشتار العسل وصفته . لقد وصفه أبو ذؤيب فقال عنه : انه « شديد الوصاة نابل وابن نابل » ، ثم وصف مغامرته لنيل بغيته من الضرب اذ « تدلى عليها بالحبال موثقا » حتى حط « عليها والضلوع كأنها من الخوف أمثال السهام النواصل » . اذا كان أبو ذؤيب التفت الى نفسية اليعسوب فجعل حرصه هو الذي هداه الى وضع الضرب في مكان يصعب الوصول اليه ، فإن ساعدة بن جوّية نفذ الى نفسية مشتار العسل فحلل في مثال على هذا التشبيه الدوافع الخفية التي كانت وراء استصغاره الألم والتعب في سبيل ما يبتغي ، فهو « قليل تلاد المال » ولا بد له من

المكابدة لتحصيل قوته . (الهذليون ١٩٦٥ : ٢٠٧ ــ ٢١١) .

أما الحركة الثالثة فيها فتقف على عمل مشتار العسل بعد حصوله عليه ، فهو ينقيه من الشوائب ثم يمزجه بماء نبع صاف كما دلت على ذلك عبارة أبي ذؤيب « فشرّجها من نطفة رجبية بماء شنان » .

وأخيرا يأتي قفل التشبيه على أساس المقارنة بين العسل وفم الفتاة أو طعم ريقها كما قال أبو ذؤيب :

بأطـــيب من فيها إذا جئت طارقـــا وأشهـــى اذا نامت كلاب الأسافـــل

ويلاحظ أنه يقرن بشرط زمني ــ كما في صورة الخمر السابقة ــ ففتاته طيبة الريق في وقت متأخر من الليل حين تتغير عادة طعوم الأفواه وروائحها . وهذا هو فحوى الشطر الثاني من بيت أبي ذؤيب السابق .

وأما صور النماذج البشرية الاجتماعية فمحدودة في هذا التشبيه . لقد انحصرت في المتعبد عند الأعشى (١٩٧٤ : ١٠٣) الجار عند امرىء القيس الكندي (١٩٨٢ : ١٠٩) ، وضارب السهم عند أبي السلمي (أبو تمام ، ١٩٦٥ : ٣٠٩) ، والرجل المثالي الذي تحييه أعماله عند ساعدة بن جوية (الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ١ : ٢٠٧) . والملاحظ على هذه النماذج أنها جاءت بأبيات قليلة نسبيا ، وكان أكثرها عدد أبيات وصف راعي الجمال الذي ساقه أبو ذؤيب بأربعة أبيات على النحو التالي :

مـــا حمّـــل البختـــي عـــام غيـــاره عليـــه الـــوسوق برّهـــا وشعيـرهـــا
أتى قريـــة كانت كثيرا طعامهـــا كرفـع التـراب كـــل شيء يميرهـــا
فقيـل تحمـــل فوق طوقـــك إنهـــا مطبعـــة من يأتهـــا لا يضيـــرهـــا
بأعظـــم مما كنت حمـــلت خالـــدا وبعض أمانات الرجـــال غرورهـــا[٢٠]

(الهذليون ، ١٩٦٢ ، جـ١ : ١٥٤) .

فالأبيات في تمجيد الذات أو الفخر ، لكن هذا الفخر كان مجاله العمل الذي تشابه فيه الشاعر والبختي هذا . وقد سلك أبو ذؤيب في التصوير المسالك التي رأينا الشعر الجاهلي يحافظ عليها في هذا التشبيه . انه يحكي قصة البختي في عام غياره ، وفي الزامه حملا أكبر من طاقته لتغذية جماله التي كانت بحاجة ماسة لذلك الطعام الكثير . فاسلوب القصة ، وتكبير الحدث واضحان في هذه الحكاية .

وأما الأم ــ وهي الموضوع الانساني الأخير ــ فقد صورت في حالة واحدة هي فقدانها وليدها . ومن الملاحظ أن صورة الأم حظيت في هذا التشبيه بأبيات كثيرة . من ذلك تصوير ساعدة بن جوية لها ، إذ وقع هذا التصوير بسبعة عشر بيتا مطلعها :

وتاللـــه من إن شهلـــة أم واحـــــد بأوجد مني أن يهـــان صغيـــرهـــا[٢١]

(الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ٢ : ٢١٤ ــ ٢١٨) .

وقد جاءت حكاية الأم عنده في أربع حركات . أولاها تحليل نفسية الأم ودوافع حزنها الشديد على فقدها لوليدها . لقد جعلها ساعدة في بيت المطلع السابق امرأة كبيرة « شهلة » وليس لها غير وليدها المفقود « أم واحد » ، ثم تابع في أبيات لاحقة بقية الحكاية فأظهر أن وحيدها هذا جاء بعد يأس من الولادة ، وبعد أن هانت على زوجها . فمجيء الولد في مثل هذه الحال انقاذ لنفسية أم مدمرة تماما ، لكن فقدانه ـــ بعد هذا كله ـــ يعد باعثا كبيرا على عودة التدمير بصورة أكثر بشاعة وفظاعة . وثانية الحركات خروج الفتى في رحلة للغزو بصحبة غيره من الفتيان :

تقـدم يومـا في ثلاثـة فتيـة بجرداء نصـب للغـوازي ثغورهـا(٢٢)

وساعدة يهتم بأرض الرحلة المخيفة ، فهي « جرداء » و « ثغورها » « نصب للغوازي » دائما . إن السائر في هذا الجو المخيف يتوقع كل لحظة أن يفاجأ بخطر قد يدمر حياته ، لذا قد يتشاءم من حركة الطير وقد يتفاءل خصوصا إذا كان ابن عصر تتحكم الخرافة بعقلية أصحابه كالعصر الجاهلي . من هنا ندرك ذكر أبي ذؤيب الهذلي في مثال شبيه بمثال ساعدة السابق عيافة الطير على لسان الفتى لرفيق دربه :

فقـال له : أرى طيـرا ثقـالا تبشـر بالغنيمـة أو تخيـف

(الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ١ : ٩٩ ـــ ١٠٤) .

كان تصوير الشعراء لهذا المكان المخيف إرهاصا موفقا للحركة الثالثة التي تصف المعركة بين الفتى وجماعته من ناحية وقوم آخرين طارئين من ناحية أخرى . تبدأ المعركة حين يفاجأ الفتى وصحبه بقوم سبقوهم إلى الأرض القفر أو تبعوهم فيها . ونقف هنا عند وصف الشعراء لهؤلاء القوم فهم ذو عداء سافر عبّر عنه ساعدة بكلمة واحدة هي « عدوة » . لذلك تحرشوا بجماعة الفتى واعتدوا عليهم . ولما رأى فتى ساعدة الخطر راح « يزحزحهم عنه بنبل سنينة » حتى أوجد له في صفوفهم ثغرا . عندها « تملز من تحت الظباة » وغاب عن أعينهم .

وأما الحركة الرابعة فكانت لنهاية القصة ، فأصحاب فتى ساعدة الذي رأيناه يغيب عن الأعين ظنوا أنه مات فعادوا إلى أمه يخبرونها بقتله فراحت هذه تنوح وتلطم خديها بجلد مقرح للخدود .

وبينا هي على هذه الحال جاءها البشير بعافية ابنها وسلامته

فبينـا تنـوح استبشروهـا بحبها صحيحـا وقـد فت العظـام فتـورهـا

فانقلب عندها الحزن العميق فرحا غامرا لم تستطع احتماله فخرت مغشياً عليها :

فخـرت وألـقت كل نعـل شـراذمـا يلوح بضـاحي الجلـد منهـا حدودهـا(٢٣)

تلك كانت نهاية سعيدة وضعها ساعدة بن جوية بإتقان ، لكن حكاية الأم عند أبي ذؤيب تنتهي نهاية مفجعة . بدأت تتشكل هذه النهاية حين صمد الفتى لتحدي الأعداء على كثرتهم ولكن كلما

« راغ » « زودوه ذات فرع لها نفذ » في جسده . وظل هكذا حتى « خر عند الحوض » صريعا ، فطافوا به معجبين ببسالته . وهناك استبانه من بينهم رجل عارف به فدار بينهما حوار معبر :

فقال : أما خشيت ــ وللمنايا مصارع ــ أن تخرقك السيوف
فقال : لقد خشيت وأنبأتني به العقبان لو أني أعيف
وقال بعهده في القوم إني شفيت النفس لو يشفى اللهيف

لقد شفى نفسه وهو يودع الدنيا أن صمد للخطر ومات عزيزا .

إذا كان الانقلاب المفاجيء في الصورة العنيفة عند ساعدة يعد ميزة فنية ممتازة ، فإن هذا الحوار عند أبي ذؤيب يعد ميزة فنية ناجحة ، لا تقل عن الأول أهمية وتوفيقا .

ــ ٥ ــ

جاء التشبيه الدائري عند شعراء مختلفي الأزمنة في العصر الجاهلي ، فهناك أمثلة عليه من أمرىء القيس بن حجر الكندي في البدايات المعروفة لهذا العصر ، وهناك أمثلة أخرى من أبي ذؤيب الهذلي الذي شهد نهاية العصر وامتدت حياته في الاسلامي أيضا . ولعل هذا يثير سؤالا كبيرا هو : ما الظاهرة التي نجدها مشتركة عند هؤلاء الشعراء جميعا في هذا التشبيه ؟

لو عدنا الى الأمثلة المحللة في هذا البحث لوجدنا أنها كانت تحكي حكاية قصيرة أو طويلة عن موضوعات الصور السابقة كالأسد ، والظبية ، والنهر ، والروضة ، والخمر ، والعسل ، والأم ، وغيرها . ثم ان هذه الأمثلة سلكت في حكاياتها المختلفة مسالك اتفقت في بعض مناحيها العامة ، ومن ذلك :

أولا : التركيز على الحدث أكثر من الصفة ، وهذا يعني أنها لم تتوقف طويلا عند أوصاف الموضوعات . وإنما انصرفت ــ بدلا من ذلك ــ الى نسج أحداث تكون تلك الموضوعات محاورها الأساسية ، فلو أخذنا صورة النهر ــ على سبيل المثال ــ لوجدنا أن الشعراء انشغلوا بتصوير تلاطم موجه ، وانكفاء سفنه ، وهلع الملاحين واحتمائهم بمؤخرة السفينة ، أكثر من انشغالهم بوصف لون مياهه ، أو ملاسة سطحه ، أو رمال شطآنه . وهكذا كان الحال في بقية الموضوعات لهذا التشبيه .

ومما يلاحظ على الأحداث هنا أنها أحداث متطورة تدفع بالحكايات إلى الأمام فمجيء الأفعال الثلاثة السابقة في صورة النهر (تلاطم الموج ، وانكفاء السفن ، واحتماء الملاحين) يعني ورود الفعل الثاني بعد حدوث الأول ، والثالث بعد الثاني ، وفي هذا تطور وتتابع للحدث المرتبط بالنهر . ومثل هذا حدث في أكثر الصور الأخرى ، فلو أخذنا الأسد مثلا

لوجدنا أن الحدث في صورته يبدأ ــ كما تتبعنا ذلك في موضعه ــ بوصف الأسد في خدره ، وقد اجتمع لديه حافز أو أكثر للحركة والانطلاق من الخدر بغية البحث عن صيد يقتاته واشباله . بعد هذا ينصرف الشعراء الى تصوير مهاجمة الأسد لفريسته والعنفوان الشديد الذي يصاحبها ، ثم يصلون أخيرا الى قضم ما يصطاد من بشر أو حيوان . إن تطور الحدث في الحكايات السابقة هو الذي فرض عليّ ، في اثناء تحليله ، وضعه في حركات كانت تكثر أو تقل حسب امتداد الحكاية في التشبيه .

ثانيا : وقد تبع تطور الأحداث تطورٌ في الشخصيات المحركة لها ، والمتحركة بها . فالأسد ، الذي اطلعنا على قصته من خلال الحركات الثلاث السابقة ، كانت نفسيته تتطور سريعا ، فبعد أن كانت في البداية ساكنة هادئة ينال البعوض من صاحبها القابع في خدره ، أصبحت في نهاية الحكاية طاغية يهاجم صاحبها فريسته بعنفوان شديد ، ويمزق جسدها دونما رحمة . ومثل هذا حدث لأبن الأم الثكلى ، لقد بدأ رحلته مع رفاقه مملوءا أملا بالحياة ، بل مغامرا من أجلها ، ولكنه انتهى محبا للموت من أجل كرامته ، أو من أجل أن لا يظل البغي سادرا دونما مجابهة تحد من اندفاعه . إن مثل هذا التطور حقق انقلابا أو انعكاسا مثيرا في السلوك كان له تأثير كبير في دفع الأحداث وتنميتها باتجاه يخدمه . وقد يكون العكس صحيحا أيضا ، أي ربما أدى تنامي الأحداث وتطورها إلى هذا الانقلاب المثير في سلوك الأشخاص .

ثالثا : وقد تبع اهتمام الشعراء بالحدث وشخوصه اهتمامهم بالمكان والزمان : ظرفي كل حدث . فمعركة الفتى ــ ابن الأم الثكلى ــ مع البغي كانت في أرض واسعة هي مكان مغامرتهما معا ، وربما كانت تلك المعركة بسبب ماء يحتاجه كل من المتخاصمين . ولعل هذا يذكرنا بتسمية الشعراء للأنهار الموصوفة كنهر الفرات ، والنيل ، ودجلة . ولأماكن الرياض وأزمنتها فبعض هذه الرياض « وسمية ، رجبية » ، وبعضها « وسمية ، حموية » ، وبعضها « من رياض الحزن » . ومن هذا « اذرعات » مكان الخمر و « وجر » مكان النخل ، و « العلاية » مكان الظبية « أم خشف » . وقمم الجبال مكان ضرب العسل و « المربأ » مكان الصقر . ومن هذا أيضا الزمان الذي كان يصاحب جود الممدوح ، إذ كان زمانا ضن فيه ذوو المال عن العطاء ، أو بخلت السماء فيه فلم تجد على الناس بما عندها من ماء . وكذلك الزمان الذي صاحب طيب فم المحبوبة ، إذ كان ــ على الأغلب ــ بعد النوم أي زمن تغير الروائح في الأفواه . إن الصفات التي أعطيت للمكان والزمان هنا ربما كانت تخدم نظرة اسطورية في تكبير الاحداث ، وتعظيم شأن الشخوص .

وعلى كل فإن تطور الحوادث وتطور الشخصيات ضمن أمكنة وأزمنة خاصة تكون بمثابة البيئة لها ، لمن أهم خصائص الأسلوب القصصي أو النسيج العام للقصة . وفي هذا يقول محمد يوسف نجم : « وعلى القارىء الذي يريد أن يتفهم طبيعة التطور في القصة ، أن يسعى الى اكتشاف الخطة الأساسية التي رسمها الكاتب لها أولا ، وبهذا يستطيع أن يلمس

بيديه ذلك النسيج المحكم ، الذي يجمع بين الشخصيات والحوادث في البيئة الخاصة التي اختارها الكاتب . ولا بد لكل قصة من أن تبدأ في مكان معين وأن تنتهي عند نهاية معينة » (نجم ، ١٩٥٦ : ٣٣) .

وبناء على هذا تغدو الملامح القصصية في التشبيه الدائري من أهم الظواهر المشتركة بين نماذجه المتعددة في العصر الجاهلي . إن هذا التوجه القصصي في هذا التشبيه يذكرنا باتجاه عام في الشعر الجاهلي هو الاهتمام بالحكايات الخرافية التي جسدتها مشاهد متعددة في القصيدة الواحدة كقصة الثور الوحشي ومطاردة الكلاب له ، وقصة الحمار الوحشي المصاحب لأتانه أو أتنه ، وقصة القطاة التي يلاحقها الصقر ، وغير ذلك . لقد ربطت في بحث سابق هذا التوجه بالعقلية الجاهلية التي كانت تتعلق بالأساطير وتتخذ منها وسيلة تعبير عن الرؤية الداخلية للانسان في مواجهته لحوادث الكون . (رباعي ، ١٩٨٢ : ٨٦ ، ٩٨) .

ويبدو أن هذا التوجه القصصي يتناسب والجانب الخرافي الذي كان له وجود حي في كل من العقلية الجاهلية العربية ، والعقلية اليونانية القديمة زمن هومر . من هنا تشابه هذا الاتجاه في التشبيه الدائري ، والاتجاه الخاص الذي لوحظ على تشبيه هومر والشعر الشفوي عموما . قال بورا (Bowra) : كان هومر يتجنب التشبيه السلبي ، والتشبيه القصير السريع المتراكم ، ويفضل بدلا منهما التشبيه المديد أو الطويل الذي يمتد الى ستة أسطر أو سبعة . وهو به يبدأ بوصف المنظر أو الحدث سالكا الى ذلك مسلك القصة التي تتخذ من الحدث اساسا لها . وعلى أية حال فإن لهذا التشبيه ما يوازيه في الشعر الشفوي البطولي عموما . (Bowra, 1972:60 - 63) .

قلنا سابقا : إن علمي التشبيه الدائري اللذين كثر في شعريهما كثرة بارزة بالنسبة لغيرهما من الشعراء هما الأعشى ، وأبو ذؤيب . وهما مختلفا الموطن ، والنسب والاهتمام الشعري[٢٤] لذا علينا التفكير في أمر قد يكون قابلا لأن يجمعهما على هذا الاهتمام المشترك . لئن اختلف الشاعران في المكان الذي عاش عليه كل منهما ، فانهما اتفقا على الزمان الذي وجدا فيه معا . فهما من اعلام الشعر في أواخر العصر الجاهلي . ولعل هذا وحده كاف للتفكير في القضايا المشتركة التي فرضت عليهما اهتماما خاصا بالتشبيه الدائري .

كنا أعتقدنا أن هذا التشبيه قد يكون ناتج العقلية الجاهلية الأسطورية لما فيه من توجه قصصي خرافي . ولعل مما يؤيد هذا الاعتقاد كون الأسطورة لا تقدم لنا ـــ كما قال ريتشارد تيس ـــ ما هو أقل من الحدث العادي او الطبيعي ، وانما ـــ على العكس من ذلك تماما ـــ تقدم ما هو أكبر وأعظم (Vickery, 1966: 70) . وكنا لاحظنا في أثناء تحليلنا للصور المختلفة أن أكثر الشعراء فيها قد دأبوا على تضخيم الأحداث وتكبيرها . وما يمكننا ان نضيفه هنا هو أن هذا التشبيه ـــ بالرغم من الروح الأسطورية التي سيطرت على قصصه ـــ احتاج قدرا من الضبط الواعي لتأليف

عناصره . وذلك لأن الشاعر الذي يفتتح قصة بحرف (ما) ثم يتابع نسج أحداثها وشخوصها في أبيات قد تزيد ، في بعض الأحيان ، على عشرين بيتا ، وفي ذهنه أن يختتم ذلك بقفل خاص على وزن (بأفعل من ...) ، لهو شاعر يتحقق في عمله الشعري كثير من النضج .

لعل هذا هو السبب وراء تحقيق وحدة عضوية محكمة في كثير من القصائد التي جاء فيها التشبيه الدائري[٢٥] ، بل إن بعضا من تلك القصائد شكل التشبيه الدائري لها وحدتها لأنه حوى أكثر أبياتها . من ذلك قصيدة أبي ذؤيب التى مطلعها :

أبـــا الصَّرم من أسماء حدثك الـــذي جرى بيننـــا يوم استقـــلت ركابها

(الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ١ : ٧٠ ــ ٨١) .

فالقصيدة مؤلفة من ثلاثين بيتا استغرق التشبيه الدائري منها واحدا وعشرين بيتا . أما الأبيات التسعة الباقية فجاء منها ستة قبل التشبيه كانت ارهاصا له ، وثلاثة بعده كانت خاتمته ونتيجته . أساس ما قاله في الأبيات الستة الأولى أنه كان يلاحق أسماء ، تلك التي ابتعدت ديارها عنه ، وكان في صراع بين عقله الذي يخوفه بعلها :

وقـــد طفت من أحـــوالها وأردتها سنين فأخشى بعلهـــا وأهـــابها

وقلبه الذي كان يعصوه كلما استجاب لعقله فيتراجع بتأثيره الى طلبها ثانية :

عصاني إليهـــا القلـــب إني لأمـــره سميع فمـــا أدري أرشـــد طلابهـــا

أنه لا يدرى أهو راشد في « طلابها » أم غير راشد ، لكن الذي يعلمه جيدا أن قلبه المحب يسير به الى حتف مؤكد :

فقلت لقلبـــي : يا لك الخيـــر إنمـــا يدلّيك للمـــوت الجديـــد حبابهـــا

لقد أوقفنا الشاعر هنا على سؤال كبير : ما الخطوة النهائية التي تلت ذاك الصراع ؟ هل استجاب لعقله فتوقف ؟ أم استجاب لقلبه فاندفع اليها مستهينا بالموت ؟ بعد هذا افتتح التشبيه بذكر الخمر قائلا :

فمـــا الـراح راح الشـــام جـــاءت سبيّـــة لهـــا غايـــة تهـــدي الكـــرام عقـابهـــا

كانت خمرته المحببة هي خمرة الشام التي كانت لها راية خاصة تعرف بها لشهرتها . وقد استطرد الشاعر يصفها ويحكي قصتها : فهي صافية صفاء اللحم النيء ، لا تؤذي شاربيها بحدتها أو حرارتها ، لذا احتاج صاحبها الى أن يسير مع الركبان خوف الاعتداء عليه من الطامعين . ولما سمع بها فتيان ثقيف رغبوا فيها لكنهم لم يستطيعوا شراءها لغلاء ثمنها ، كما لم يقدروا على اغتصابها لكونهم في الأشهر الحرم . كان لا بد ، إذن ، من دفع الربح الذي تطلبه ، أو يطلبه صاحبها :

فطـــاف بهـــا أبنـــــاء آل معتـــــب وعـــزّ عليهـــم بيعهـــا واغتصابهـــا
فلمـــا رأوا أن أحكمتهـــم ولم يكـــن يحل لهـــم إكراههـــا وغلابهـــا
أتوهـــا بربـــح حاولتـــه فأصبحـــت تكـــفت قد حلـــت وســـاغ شرابهـــا

بعد أن امتلكها هؤلاء أحتاجوا لأن يمزجوها بما يزكيها ، فكان العسل هو الذي يطلبون . وهنا استطرد الشاعر مرة أخرى ليصف هذا العسل ، ويحكي قصته التي ابتدأها بقوله :

بأري التـــي تهوى الى كل مغـــرب اذا اصفر ليط الشمس حـان انقـلابهـــا
بأري التي تأري اليعاسـيب أصبحـت الى شـاهـــق دون السمـــاء ذوابهـــا

فهو عسل من انتاج نحلة رحلت ، من أجل الحصول عليه ، الى أماكن قصية لا يعرف ما وراءها . وكانت رحلتها القاسية تبدأ مع بداية اليوم وتنتهي بانتهائه . إن حرصها على ما تجلبه من عسل جعلها تفكر في المكان الذي تخبئه فيه لتبعده عن أعين الطامعين ، لذلك اختارت جبلا شاهقا تطاول ذؤابته عنان السماء . وهي تعيش هناك متنقلة بين رؤوس الجبال حيث الثمر ، وأواسطها حيث البرودة الصالحة للتعسيل . وبينما هي على هذه الحال ، صاعدة نازلة ، رآها جاني العسل :

فلمـــا رآهـــا الخالـــدي كأنهـــا حصى الخـذف تكبـو مستقـلا إيابهـــا
أجـــد بها أمـــرا وأيقـــن انـــه لها أو لأخـــرى كالطحيـــن ترابهـــا

عند رؤيته لها فرح بها ، وعزم على دخول بيتها . لكنه ـــ مع هذا ـــ لم يكن واثقا تماما من نجاحه في ذلك . لقد وضع في حسابه النجاح ، لكنه أيضا وضع في حسابه شيئا آخر مضادا هو الهلاك دونها . فالمكان قاس صعب المسالك لملاسة صخوره وارتفاعها ، لكن ما يطمع فيه من عسل يستحق منه المغامرة . حذره أصدقاؤه ونصحوه أن يتجنبها ، لكن خياله كان مشغولا بتصور قرص الشهد الذي تملكه ، فتجاهل النصح والتحذير ، ومضى ينصب الحبال الموصلة اليها . كان يعمل بذكاء وتصميم : ثبت الحبال ، وتدلى عليها من فوق صخرة ملساء يزل عنها الغراب . ثم راح يستعين على نحلها بالدخان حتى أبعده وتمكن منها . ولما وصل الشاعر الى هذا الحد بدأ يلملم أطراف الصورة المتباعدة فأعاد في الذهن اقتران الخمر الى العسل ومزجهما معا :

فأطيـب براح الشـام صرفـــا وهـــذه معتقـة صهبـــاء وهـــي شيـابـهـــا

وانتقل بعدهما يستعيد طيب فم الفتاة ، ويضعه في قفل التشبيه :

بأطـــيب من فيها اذا جئت طـارقـــــا من الليـــل والتفّـــت علـيك ثيـابهـــا

ثم يتابع رسم مكانتها عنده ، وقصتها معه . لقد اساءها تعلقه بالخمر فراح يعتذر لها عن العثرة طالبها منها الكف عن اللوم ، اذ لو كانت هي التي جاءت بما ينكر لما لامها على سقطتها . كأنـه ـــ في هذا ـــ يتمنى أن يكون موقفها منه مثيلا لموقفه هو منها :

ولـــو عثرت عنـــدي اذا ما لحيتهـــــا بعثرتهـــا أولا أسيـــىء جوابهـــــا
ولا هرهـــا كلبـــي ليبعـــد نفرهـــــا ولـــو نبحتنـــي بالشكـــاة كلابهـــــا

وهكذا توحدت المواقف الثلاثة :

موقف الشاعر من حبيبته ، وموقف شاري الخمر من الخمر ، وموقف مشتار العسل من العسل ، فكل واحد من الرجال الثلاثة كافح للوصول الى بغيته بغض النظر عن الأسلوب الذي انتهجه لذلك . وبهذا تكون القصيدة قد حققت وحدتها العضوية على مبدأ : العمل المضني هو ضريبة الحياة المجيدة . وهو مبدأ يمكن أن نسميه الشعور المسيطر على كل أجزاء القصيدة .

— ٦ —

تلك كانت الوحدة التي شكل التشبيه الدائري ـــ بأبياته الكثيرة ـــ أكبر جوانبها . لكن هناك تشابيه أخرى لم تكن ـــ بأبياتها القليلة ـــ تحقق مثل هذه المهمة الواسعة ، وانما كانت تؤلف عنصرا من مجموعة عناصر أخرى متعددة في القصيدة . وعلى أية حال ، فإن أقل ما كان يحققه هذا التشبيه في بناء القصيدة هو أن يؤلف وحدة خاصة تتفاعل مع غيرها لتشكيل وحدة ذلك البناء الكلي . وهو في وحدته الخاصة يحمل لنا قيمة دلالية عميقة لا ترتبط بالجاهلي وحياته فحسب وانما بالانسان ووجوده أيضا . وعلى هذا يمكننا أن نفتش في خلفية الصور لهذا التشبيه عن معان سامية وقيم رفيعة .

إن ما يثير في موضوعات هذا التشبيه هو تكرارها بأنماط خاصة عند الشعراء الذين عالجوها . لقد لاحظنا ، في مناقشاتنا السابقة لهذه الموضوعات ، قدرا كبيرا من التوافق عند الشعراء الذين اشتركوا في معالجة أي منها . ويشعر الباحث أنهم كانوا يكررون أنماطا تبدو كأنها مرسومة سلفا في ذهن كل واحد منهم مثلما كان الوثنيون يكررون طقوسا جماعية خاصة معروفة عند أصنامهم . لقد ربط بعض الباحثين مثل هذا التكرار الجماعي في رسم الصور بالعقلية الأسطورية (Boulton, 1977: 132-133) ، التي توحد بين الدين الوثني والسحر أو الفن بشكل عام (رباعي ، ١٩٨٢ : ٧٦) .

إننا لو عدنا ـــ بناء على هذا التوحد ـــ الى الموضوعات السابقة لوجدنا ان كل موضوع قد يخفي وراء مظهره الخارجي معنى بعيدا يرتبط بالفكر الجماعي ويصدر عن « اللاشعور الجماعي » المنتج للنماذج العليا عند الأمم عادة (Beckson and Ganz, 1977: 49) فالأسد الفاتك ، والنهر المزبد ، صورتان تبرزان الرجل المثال بقيمتي الشجاعة والكرم ، أو قوة الذات ورعاية المجموع ، وهما قيمتان رسمت حدودهما خبرة الجماعة التي تنزلتها من المسافة الزمنية الممتدة في جذور التاريخ لهذه الجماعة .

ومثلهما الظبية الرقيقة ، والروضة العطرة . فهما صورتان تظهران المرأة المثال بجماليها : المادي والروحي ، أو جمال الذات ، وتجميل الآخرين بامتداد نقاء الذات فيهم . والجماعة ـــ عموما ـــ تعشق التواصل الروحي الدائم وتجسده في نماذج عليا تنطبع في أخيلة الناس دائما . وما الأمومة الرحيمة المرسومة

هنا الا واحد من هذه النماذج . وكذلك الخمر المعتق ، والعسل البكر . فهما صورتان تحقق الواحدة منهما تزاوجا بين المرأة المثال في جمال مقبلها ، والرجل المثال في جهاده من أجل امتلاك ذلك الجمال وتذوقه .

لقد تصرف الشعراء في تشكيل هذه المعاني وتلك الموضوعات بما يتناسب والحركة الداخلية للقصيدة . فلقد لاحظنا أن الصورة الواحدة ـــ كصورة الأم الثكلى مثلا ـــ أمكن أن ترد في قصيدتين متناقضتي النهاية ، لذلك لا بد ـــ لتحديد النموذج الأعلى أو الرمز ـــ من ملاحظة البناء الداخلي لكل صورة .

إن صورة النهر ، التي تؤدي الى المقارنة بينه وبين الممدوح في العطاء جاءت على نحو غريب ، لقد وجدنا هذا البحر هائجا يحتمي الملاح ، خوفا من أمواجه بسارية السفينة أو مؤخرتها ، فهل يدل هذا على عظم عطاء الممدوح فقط ؟ أما كان بالقدرة الدلالة على عظم هذا العطاء بطريقة يبدو فيها البحر هادئا ؟ اعتقد أن تصوير النهر ـــ جماعياً ـــ على ذلك النحو يتضمن دلالة أكثر من دلالة العطاء . ربما أراد الشاعر الجاهلي ـــ شعوريا أو لا شعوريا ـــ أن ينقل عن طريق صورة النهر الهائج رسما أسطوريا للممدوح لا يبقيه في مستوى الواقع والحقيقة ، وإنما يتجاوز به الى مرتبة البطولة الجماعية التي تضعه فوق مرتبة البشر العاديين . وهذا يعني أن الرهبة منه دائمة الحضور في قلب كل فرد عادي وخصوصا متلقي عطائه .

إن هذه الرهبة هي التي ارتضت للأسد أن يفترس البشر بوحشية طاغية خالية من الرأفة والرحمة . ويشعر الانسان ـــ وهو يتابع مهاجمة هذا الأسد للقوم وفتكه بهم ـــ أنه أمام غزوة ماحقة لبطل مشهور من ابطال الماضي . فمنطق القوة ربما كانت عندهم أكبر من أي منطق . لذلك وجدناه يتحقق في تصويرهم للرجل المثال في عصرهم .

ويقابل هذا النموذج الفتاك نموذج آخر يقف في زاوية مضادة تماما . فحين نستعرض صور الظبية أو ابنها نحس أن الشاعر كان يغالي في تصوير الرحمة أو الجمال والبراءة مغالاة تعادل ـــ بشكل عكسي ـــ مغالاته في تصوير العنف والقسوة عند الأسد . وبهذا أصبحت الرحمة الأسطورية قرينة للمرأة ، والقسوة الأسطورية قرينة للرجل .

وبناء على هذا يمكن أن نفكر بمستوى آخر للرمز مستمد من التركيب الاجتماعي والنفسي الذي كان يعيشه الجاهلي في حياته اليومية :

فالرجل المثال ـــ خلف صورتي الأسد والنهر ـــ ربما كان رمزا لشيخ القبيلة ، وهو من تتجسد فيه مطالبهم في الزعامة : إنه بحاجة الى القوة بل القسوة وهي الصفة التي تؤهله للقيادة . كما أنه يجب أن يمتلك قدرة البذل والعطاء وهي الصفة التي تمنحه القبول الجماعي ، ثم انه بالقوة وبالبذل ، يحقق صفة المهابة في نفوس الآخرين .

والمرأة المثال ــ خلف صورتي الظبية والروضة ــ ربما كانت رمزا للقبيلة . ومن وظائف القبيلة أن تكون أما رؤوما لأبنائها ، تحنو عليهم ، وتمدهم بما يأملون من خير وحماية وجمال .

أما الرجل المتحدي ــ خلف صورتي مشتار العسل ، وجالب الخمر ــ فربما كان رمزا عاما للبطل الجاهلي بزمانه ومكانه . لقد فرضت عليه حاجته الى البقاء أن يكافح من أجل تحصيل الحياة من بين أنياب الموت العضل ، وبذلك كان لا بد من التحدي والمخاطرة بالنفس .

وأما صورة الأم فقد تتجسد فيها أكثر الدلالات السابقة : اذا امتدت صورة الأم لتصبح رمزا للقبيلة ــ كما قلنا ــ فإن فتاها ربما امتد ليصبح رمزا للبطل الجاهلي المغامر أبدا . وهو في رحلته في الأرض القاسية المجهولة ــ التي يمكن أن تكون رمزا للحياة الواسعة ــ يلاقي آخرين يفتشون في الأرض ذاتها عما يفتش هو ، لذا تصطدم المصالح ويحدث الصراع . عند هذا تبرز القسوة البشرية في القتل ، أو التحدي الانساني في الصمود .

وهكذا كان الانسان الجاهلي في التشبيه الدائري ــ وهو مثال صالح لمعرفة بعض أفكار الجاهليين أو فلسفتهم ــ يشق طريقة وسط متناقضات رهيبة تهدد حياته بالدمار في كل لحظة . إن تصوير الشاعر الجاهلي للنماذج السابقة قد رفعهم فوق صور البشر العاديين ، وقرّ بهم من صور الآلهة كما جسدتها العقلية الوثنية العربية . إن النموذج الانساني الذي أوحت به صور الأسد والنهر ــ مثلا ــ يذكرنا بتمثال الصنم (ود) فقد قالوا : إنه كان تمثال رجل كأتم ما يكون الرجال ، قد نقش عليه حلتان تبرز بحلة ويرتدي أخري ، عليه سيف قد تقلده ، وقد تنكب قوسا وبين يديه حربة فيها لواء وجعبة فيها نبل (ابن الكلبي ، ١٩٦٥ : ٣٨) . فكل منهما يجسد قيم الرئاسة والزعامة القبلية في ذلك العصر .

بهذا تلتقي صور الآلهة أو الأصنام مع صور النماذج العليا الجاهلية لأنها جميعا تجسد مجموعة القيم التي كان الناس في ذلك الوقت يؤمنون بها . إن ما قيل حول كفاح الانسان الوثني القديم عامة للسيطرة على ما حوله من صعاب أو متناقضات (مونرو ، ١٩٧٠ ، جـ١ : ٣٤٥) ، لهو أهم ما كان ينتظم عمل الجاهلي أو تحدياته ومغامراته . فالحياة كانت تلوح له من خلال متناقضات وتفرض عليه ــ من أجل الوصول اليها ــ حل تلك المتناقضات أو التصالح معها .

لعل هذا السبب هو الذي جعل شعراء التشبيه الدائري يفكرون بمتناقضين من عالم الحيوان :

الأسد الذي يمثل قمة القسوة والبطش .

والظبية التي تمثل قمة الرحمة ، والطهر .

وبمتناقضين آخرين من الماء :

النهر الهائج الذي يمثل الرهبة مع العطاء .

النطفة الهادئة التي تمثل الصفاء والنقاء .

وبمتناقضين آخرين من الطبيعة :

الجبل الذي يمثل الصعوبة والمخاطرة .
والروضة التي تمثل الجمال ، والخير .

لكن فلسفة المتناقضات التي ارتهم الموت بجانب الحياة لم تولد فيهم النكوص التراجع ، وإنما ولدت الجرأة والتحدي حتى كان الواحد منهم يحصل مبتغاه بالفكر والعرق والمغامرة .

إن مثل هذا التناقض أفاد بناء القصيدة كثيرا لانه استطاع أن يحقق لها وحدتها من خلال تفاعلات مثيرة بين موضوعات هذا التشبيه بعضها ببعض من جهة ، وبين موضوعاته وموضوعات القصيدة الأخرى من جهة ثانية .

وهذا يذكرنا بما جعله أرسطو شرطا في الحدث الدرامي ، والوحدة التى ينتجها . فمعالم الحدث الدرامي عنده هي المفارقة الدرامية التي يترتب عليها الصراع المنتهي حتما الى الانقلاب أو التطور الى العكس . وهي معالم لا وجود لها في الحدث بمعناه المألوف في الحياة . إن هذا ــ كما يرى ــ يتطلب منا أن نلاحظ عدم ترابط اجزاء الحدث الدرامي ترابطا منطقيا بالمعنى المألوف للمنطق ، ذلك لأن الحوادث الدرامية يتلو بعضها بعضا لا على قواعد المنطق المألوف في الحياة وإنما على قواعد منطقها هي ، أي منطق المفارقة التي نبع منها الحدث . (رشدي ، ١٩٧٥ : ٢٣) .

وبناء على هذا يغدو كثير من القصائد ، التي يؤلف التشبيه الدائري جزءا من وحداتها ، بناء دراميا ، اذ أن ذلك التشبيه ، بوصفه وحدة خاصة ، يثير وحدات اخرى ترتبط به على اساس التضاد أو التنافر أو المفارقة ، وبذلك يتحقق التفاعل الذي ينتج وحدة القصيدة الكلية التي أساسها تنمية الحدث أو الأحداث بالصراع الحيوي الداخلي ، لا بالتسلسل المنطقي الخارجي .

* * *

وهكذا فإن الأساس الذي جعلنا نعد التركيب المبتدىء بـ (ما) والمنتهي بـ (بأفعل من) تشبيها ، هو المقارنة التي هي شرط أساسي لكل تصوير ينشأ بين عنصرين أو أكثر . ولا يختلف اثنان على أن التشبيه تصوير في اساسه وهو يعتمد على المقارنة بين عنصرين احدهما المشبه وثانيهما المشبه به . وقد دفعنا هذا الى أن نختلف مع من أعطاه اسما مخالفا من النقاد قديما وحديثا . ان العمل الخاص الذي يقوم به الشاعر في هذا التشبيه ، وهو الدوران من النفي الى الاثبات جعلنا نميزه باسم « التشبيه الدائري » ليكون لونا جديدا من ألوان التشبيه ينضاف الى الألوان الأخرى كالضمني والبليغ وغيرهما .

وحين بحثنا في جذور هذا التشبيه ، وجدنا أن الشعراء الجاهليين استخدموه بأعداد تجعل منه عندهم ظاهرة تستدعي الرصد والبحث ، خصوصا انهم ربطوه بموضوعات خاصة أهمها الأسد ،

والظبية ، والنهر ، والنطفة ، والجبل ، والروضة ، والعسل ، والخمر ، وأنهم اتفقوا فيه على منهج قصصي صير من الأحداث حكايات خرافية ، ومن الشخوص أبطالا اسطوريين . ولعل ذلك يرتد الى العقلية الوثنية الأسطورية التي كانت تجسد مثلها العليا في هيئة نموذج بشري ، أو صنم حجري .

لقد لاحظنا أن المعاني التي يمكن أن تستخلص من الموضوعات السابقة ترتبط بفلسفة التناقض أو التضاد التي كانت تري الانسان الجاهلي الموت قريبا من الحياة ، والقسوة الى جانب الرحمة ، والمخاطرة قرينة للخير . وهي فلسفة منحت كثيرا من القصائد ، التي ألف التشبيه الدائري جزءا منها ، بناء دراميا مثيرا .

الهوامش :

(١) رائح : جد الريح فهو رائح . وروحته الريح : اصابته . يكب السفين لأذقانه : أي يقلبه على وجهه . العبر : الشط . الأثل والزار : شجر يحيط القلاع : ينزلها حتى لا يقلب الريح السفينة . والزيار : الجبال .

(٢) أم أدراص : أدراص : جمع درص وهو ولد اليربوع أو القنفذ أو نحوها . وقيل : أم ادراص : الداهية .

(٣) استطرد المبرد (ت : ٢٨٥) في كتابه : « الكامل » جـ٣ ، ص ١٥٥ ، بعد حديث طويل عن التشبيه فقال : « وقد عاب بعض الناس قول كثير :

فمـا روضـة بالحـزن طيبـة الثـرى ... يمـج النـدى جثجاثهـا وعرارهـا
بمحـرق من بطـن واد كأنمـا ... تلاقـت بـه عطـارة وتجـارهـا
بأطـيب من أردان عـزّة موهنـا ... وقـد أوقـدت بالمنـدل الرّطـب نارهـا

وحكى الزبيريون أن امرأة عرضت لكثير فقالت : ... فض الله فاك أرأيت لو أن زنجية بخرت أردانها ، بمندل رطب ، أما كانت تطيب ؟ « . وقد استشهد ابن ناقيا البغدادي (ت : ٤٨٥) في كتابه : الجمان في تشبيهات القرآن » بأمثلة من هذا التشبيه لقيس بن الخطيم ص ١٠٨ ، وللأعشى ص ١٢٦ .

(٤) البديعيات جمع بديعية وهي — كما يعرفها علي أبو زيد — « قصيدة طويلة في النبي محمد صلى الله عليه وسلم يتضمن كل بيت من أبياتها نوعا من أنواع البديع يكون هذا البيت شاهدا عليه » . البديعيات في الأدب العربي : نشأتها ، تطورها ، أثرها . ص ٤٦ .

(٥) يعتمد شوقي ضيف على مفهوم بعض النقاد القدامى للتضمين . قال ابن رشيق : التضمين هو « أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها ... وربما حالت بين بيتي التضمين أبيات كثيرة بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني ولا يضره ذلك اذا أجاد » . (العمدة ، جـ٢ ، ص ١٧١ ، ١٧٢) .

(٦) طبع ديوان الأعشى الكبير بتحقيق محمد محمد حسين أول مرة عام ١٩٥٠ وفي مقدمته جاءت الدراسة المذكورة . أما كتاب « تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام » لشكري فيصل فقد طبع أول مرة عام ١٩٥٩ اي بعد تسع سنوات من ديوان الأعشى .

(٧) هذا وهم من شكري فيصل ، فقد رأينا أنه وجد ببيت واحد فقط من العصر الجاهلي .

(٨) عيطاء : طويلة العنق ، والترشيح : لحس الأم ما على طفلها من الندة حين تلده . الشعر الأثيث : الغزير الطويل . الركام : المجتمع بعضه على بعض .

(٩) قارن بين مثال أبن الخطيم السابق ومثال من بشر بن أبي خازم (ديوانه ، ١٩٨٢ ، ص ٨) لتتبين التشابه الكبير بينهما .

(١٠) السلاما : شجر أخضر تلزمه الظباء لتستظل به . وجرة : موضع بين مكة والبصرة . وبس : موضع عند حنين ، صام النهار : اذا اعتدل . يقتات : يتبع . الوهد : المطمئن من الأرض ، والمكان المنخفض كأنه حفرة . السدف : ظلمة الليل .

(١١) قارن بين تشبيه خفاف السلمي السابق وتشبيه آخر لعمرو بن الداخل مثلا (الهذليون ، ١٩٦٥ ، جـ٣ ، ص ٩٨) لتقف عند التشابه الكبير بينهما .

(١٢) مخدر : أسد في خدره اي عرينه . القريتان : مكة والطائف . النبط : جيل كان يسكن العراق . محصد : زرع حان حصاده . المعتد : المعد . ما في غد هو خبر المبتدأ مرجاة . وغد الثانية توكيد للأولى . أي أن رجاءهم لما في الغد حملهم على الفرار . المساك : الاحتباس والثبات . أسمع أولى الدعوتين : صاح صيحة واحدة ثم لم يمهله الاسد ليصيح ثانية . خام : نكص وجبن .

(١٣) قارن ، للوقوف على التشابه الكبير ، بين مثال الاعشى هذا ومثال ساعدة بن جوية (الهذليون ، ١٩٦٥ ، ص ٢٣٨ ــ ٢٤٠) .

(١٤) الأواذي : الأمواج والواحدة آذي . العبرين بكسر العين وفتحها : ضفتا النهر . لجب : له صوت قوي . الينبوت : شجر الخشخاش . والخضد : ما تكسر من أعواد الشجر فحمله ماء النهر .

(١٥) قارن ، للوقوف على نهج الشعراء المتماثل ، بين صورة الفرات عند النابغة هنا وصورته عند الأعشى في ديوانه (١٩٧٤ ، ص ٨٩) .

(١٦) قارن بأبيات السكوني الثلاثة هذه أبياتا ثلاثة للأعشى تشبهها تماما (الأعشى ، ١٩٧٤ ، ص ١٠٧) .

(١٧) الصدع : الشق في شيء صلب . وقد فسرها شارح الديوان بأنها الوعل الخفيف الجسم . لكن السياق يفرض أن تكون الشق في الصخور لأن الكلام هو حول المكان الآمن . وجبة وشوط : مكانان قيل انهما في جبال طيء واللقوة : العقاب الخفيفة السريعة الاختطاف . والشغواء : العقاب المعقوفة المنقار . والاشافي : جمع الأشفي وهو المثقب .

(١٨) أنظر أبيات أبي ذؤيب هذه في ديوان الهذليين ، ١٩٦٥ ، جـ١ ، ص ١٤٨ .

(١٩) الضرب : العسل الابيض الذي قد صلب واسترخى ، يذكر ويؤنث .

(٢٠) البختي : صاحب الجمال . الوسوق جمع وسق : وهو الحمل . رفع : كثير . مطبعة : مملوءة . طوقك : طاقتك .

(٢١) شهلة : امرأة كبيرة . لم يتفوق على هذه الصورة عدد أبيات سوى صورة واحدة في الخمر لأبي ذؤيب الهذلي حيث بلغت أبياتها واحدا وعشرين ومطلعها :

فمـــا الـــراح راح الشام جـــاءت سبيـــــة لها غايـــة تهدي الكـــــرام عقـابهـــــا

راجع ديوان الهذليين ، جـ١ ، ص ٧ ــ ٨١ .

(٢٢) نصب : أى نصب عيونهم ، مبتغاهم .

(٢٣) شراذما : قطعا . بضاحي الجلد حدورها . الواحد حدر وهو الورم . ويقال : حدر جلده : اذا نتأ وورم .

(٢٤) راجع في هذا مقدمة محمد محمد حسين على ديوان الأعشى ، وكتاب الدكتور أحمد كمال زكى « شعر الهذليين في العصرين الجاهلى والاسلامى » .

(٢٥) قارن هذا بطبيعة الوحدة في القصيدة الجاهلية كما أبرزها بحث : الصورة والرؤية عند زهير بن أبى سلمى ، فى مجلة أبحاث اليرموك ، ١٩٨٣ ، العددان الأول والثانى ، المجلد الأول ، ص ٧٩ وما بعدها .

المراجع العربية :

ابن أبي الاصبع : **تحرير التحبير** ، تحقيق د . حفنى محمد شرف ، القاهرة : لجنة احياء التراث الاسلامى ، ١٩٦٣ .

ابن ابى خازم : **ديوان بشر بن أبى خازم** ، تحقيق د . عزة حسن ، دمشق : ١٩٧٢ م .

ابن ابى سلمى : **شرح ديوان زهير بن أبى سلمى** . صنعة ثعلب ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٤ .

الأعشى : **ديوان الأعشى الكبير** ، تحقيق د . م . محمد حسين ، بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٧٤ .

البطل ، على (دكتور) : **الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجرى** ، بيروت : دار الأندلس ، ١٩٨٠ م .

البهبيتى ، نجيب محمد : **تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث** ، القاهرة : مؤسسة الخانجى ، ١٩٦١ .

أبو تمام ، حبيب بن أوس : **شرح ديوان الحماسة للتبريزى** ، تحقيقق : د . محمد عبد المنعم خفاجى ، القاهرة : محمد على صبيح وأولاده ، ١٩٥٥ م .

الجبورى ، يحيى (دكتور) : **قصائد جاهلية نادرة** ، تحقيق : د . يحيى الجبورى ، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ١٩٨٣ م .

الجندى ، على : **فن التشبيه** ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٢ م .

ابن حجر ، أوس : **ديوان أوس بن حجر** ، تحقيق : د . محمد يوسف نجم ، بيروت : دار صادر ، ١٩٦٧ .

حاوى ، ايليا : **نماذج في النقد الأدبى** ، بيروت : دار الكتاب اللبنانى ، ١٩٦٩ .

ابن الخطم ، قيس : **ديوان قيس بن الخطيم رواية ابن السكيت وغيره** ، تحقيق : د . ناصر الدين الاسد ، القاهرة ، مكتبة دار العروبة ، ١٩٦٢ م .

الدسوق ، عمر : **النابغة الذبيانى** ، القاهرة : دار الفكر العربى ، ١٩٦٠ .

رباعى ، عبد القادر (دكتور) : « الصورة والرؤية عند زهير بن ابى سلمى » . **مجلة أبحاث اليرموك** ، العددان الأول والثانى ، المجلد الأول ، اربد ــ الأردن : جامعة اليرموك ، ١٩٨٣ .

« مدخل الى دراسة المعنى بالصورة في الشعر الجاهلى : بحث فى التفسير الأسطورى » . **المجلة العربية للعلوم الانسانية** ، العدد السادس ، المجلد الثانى ، الكويت : جامعة الكويت ١٩٨٢ .

رشدى ، رشاد (دكتور) : **نظرية الدراما من أرسطو الى الآن** ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٥ .

ابن رشيق ، أبو على الحسن : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، تحقيق : محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٦٣ .

زكى ، أحمد كمال (دكتور) : **شعر الهذليين فى العصرين : الجاهلى والاسلامى** ، القاهرة : دار الكتاب العربي ، ١٩٦٩ .

أبو زيد ، على : **البديعيات فى الأدب العربى : نشأتها ، تطورها ، أثرها** ، بيروت : عالم الكتب ، ١٩٨٣ .

السلمى ، خفاف بن ندبة : **شعر خفاف بن ندبة السلمى** ، جمعه وحققه د . نورى حمودى القيسى ، بغداد : مطبعة المعارف ١٩٧٢ .

الضبى ، المفضل : المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، الطبعة الرابعة ، القاهرة : دار المعارف .

ضيف ، شوقى (دكتور) : **العصر الجاهلى** ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٧ .

عبد الرحمن ، نصرت : **الصورة الفنية في الشعر الجاهلى** ، عمان ــ الاردن : مكتبة

(دكتور) الأقصى ، ١٩٧٦ .
العباسى ، الشيخ عبد الرحيم : **معاهد التنصيص على شواهد التلخيص** ، تحقيق :محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، ١٩٤٧ م .
العسكرى ، ابو هلال : **كتاب الصناعتين** ، تحقيق على محمد البجاوى ، ومحمد ابو الفضل ابراهيم ، القاهرة : عيسى البابى الحلبى ، ١٩٥٢ .
العلوى ، يحيى بن حمزة : **كتاب الطراز** ، مصر : ط . المقتطف ، ١٩١٤ .
الغنوى ، طفيل : **ديوان الطفيل الغنوى** ، تحقيق محمد عبد القادر أحمد ، بيروت : دار الكتاب الجديد ، ١٩٦٨ .
فيصل ، شكرى (دكتور): **تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام** ، دمشق : جامعة دمشق ، ١٩٦٤ .
القزوينى ، جلال الدين : **التلخيص فى علوم البلاغة** ، تحقيق عبد الرحمن البرقوق . بيروت : دار الكتاب العربى عن طبعة مصر ، ١٩٢٢ م .
ابن الكلبى ، : **كتاب الأصنام** ، تحقيق أحمد زكى ، القاهرة : ١٩٦٥ .
الكندى ، أمرؤ القيس : **شرح ديوان امرىء القيس** ، تحقيق حسن السندوبى ، بيروت : المكتبة الثقافية ، ١٩٨٢ .
المبرد ، ابو العباس : **الكامل** ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، والسيد شحاته ، القاهرة : مكتبة نهضة مصر ، ١٩٥٦ .
ابن معصوم ،على صدر الدين: **أنوار الربيع فى أنواع البديع** ، النجف الاشرف : ١٩٦٩ م .
ابن منقذ ، أسامة : **البديع في نقد الشعر** ، تحقيق أحمد أحمد بدوى ، وحامد عبد الحميد ، القاهرة : البابى الحلبى ، ١٩٦٥ .
المورد : **مجلة المورد** ، المجلد الثامن ، العدد الثانى ، بغداد : دار الجاحظ ، ١٩٧٩ م .
مونرو ، توماس : **التطور في الفنون** ، ترجمة محمد على أبو زيد ، القاهرة : ١٩٧١ .
موسى ، أحمد ابراهيم : **الصيغ البديعى في اللغة العربية** ، القاهرة : دار الكتاب العربى ، ١٩٦٩ م .
(دكتور)
النابغة : **ديوان النابغة الذبيانى** ، جمع وتحقيق الشيخ محمد الظاهر بن عاشور ، الجزائر : ١٩٧٦ م .
النويرى ، شهاب الدين : **نهاية الأرب فى فنون الأدب** . نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية . د . ت .
الهذليون : **ديوان الهذليين** ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة : ١٩٦٥ م .
ابن يعفر ، الأسود : **ديوان الأسود بن يعفر** ، صنعة د . نورى حمودى القيسى ، بغداد : ١٩٦٨ م .
اليوسف ، يوسف : **مقالات في الشعر الجاهلى** ، بيروت : دار الحقائق ، ١٩٨٠ م .

المراجع الأجنبية :

Becknson, K. and Ganz, N. **Literary Terms**, New York: Strous and Ciroux, 1977.
Boulton, Mar Jorie. **The Anatomy of Poetry**, London: Routledge and Kegan Poul, 1977.
Bowra, C.M. **Homer**, London: Duckworth, 1972.
Spurgeon, Caroline, **Shakespear's Imagery and what it tells us**, Cambridge University Press, 1971.
Vickery, John (Ed.), **Myth and Literature**, University of Nebraska Press, Lincoln, 1960.

so174
May first proof d.10f 2-1
May 2nd proof 7-1