أثر المسافة في تشكيل الصورة التشبيهية
(تطبيقات على شعر ذي الرمة)

عبدالسلام مخزوم الشيماوي*

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

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

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

وقد تنبه العلماء والنقاد القدماء لشعر ذي الرمة[5] وقيمته العلمية والفنية، فعدَّه الأصمعي ((حجة، لأنه بدوي، وليس يشبه شعره شعر العرب))[6] أما حماد الراوية فلم ير ((أفصح ولا أعلم بغريب منه))[7] ولذلك كان يراه أوفر الإسلاميين حظا في حسن التشبيه، وكان يوازي تشبيهه بتشبيه أهل الجاهلية، موازاة عصر الجاهلية لعصر الإسلام، فقد نُقل عن محمد بن سلاّم قوله: ((كان لذي الرمة حظ في حسن التشبيه لم يكن لأحد من الإسلاميين، كان علماؤنا يقولون: أحسن الجاهلية تشبيها امرؤ القيس، وذو الرمة أحسن أهل الإسلام

* كلية اللغة العربية والدراسات الإسلامية – الجامعة الأسمرية – زليتن.

تشبيها))[8] ولعل هذا ما دفع أبا عمرو بن العلاء للذهاب إلى أبعد من ذلك، عندما جعل شعر ذي الرمة خاتمة للشعر فقال: ((الشعر ختم بذي الرمة))[9].

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

وكان ذو الرمة يدرك في نفسه امتلاكه هذه الشاعرية، وكفاءته فيها واقتداره عليها، كما يدرك في الوقت نفسه قيمتها الفنية فيقول: ((إذا قلت (كأنه) ثم لم أجد مخرجا فقطع الله لساني))[11] ولا ريب في أن ثقته بنفسه وشعوره بامتلاكه لهذه المقدرة الفنية هو الذي دفعه أن يتخذ من التشبيه مادة أساسية في شعره[12].

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

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

أما الجدة والطرافة فهي ظاهرة جلية في تشبيهاته، فقد جمع في شعره بين أطراف لم يسبقه إليها الشعراء، كتشبيهه الجبال في الصحراء حين يغمرها السراب عن بُعد بالخيول، فتبدو له تارة خيول متسابقة، كما في قوله: {من الطويل}

ترى القُنَّة القوداءَ منها كأنّها كُميتٌ يبارِي رَعْلَةَ الخيل فَارِدُ[13]

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

وشَبّهتُ صَبْر الخيل شُدّت قيودُها تقمّس أعناق الرعان السوامك[14]

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

وليس من غايات هذا البحث الوقوف عند الصور التشبيهية في شعر ذي الرمة بعامة، ومتابعتها في هذه التنويعات والتقاطبات جميعها، وإنما غايته الوقوف عند ظاهرة فنية ولافتة في صوره التشبيهية، لا تكاد تتوفر في جملتهما عند غيره من الشعراء، وهي تشكيل الصورة التشبيهية عن بُعْد، على ما سيتبين في هذا البحث.

وتكمن أهمية الصورة التشبيهية عن بُعد وقيمتها في جانبين:

الأول / الجانب الفني: ويتمثل في كونها تشكيلات جديدة لصور يكتشف الشاعر أجزاءها من واقعه البدوي، ويؤلف فيما بينها، فقد تكون أصول مثل هذه الصور معهودة ونمطية في الشعر العربي، وهي حقا كذلك، لكنها تكتسب أهميتها من حضورها وكثرتها، وذلك ما يضفي عليها . بالضرورة . طابع التنوع والجدة، ويجعلها ظاهرة في شعر ذي الرمة وخاصية من خصوصياته الشعرية.

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

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

إن لبُعد المسافة عن المحسوس أو قربها منه تأثير كبير على طبيعة إدراكه بحاسة البصر، وما أكثر الأشياء التي تتغير نظرتنا لها عند ابتعادنا عنها أو اقترابنا منها! وهذا التأثير لا يقتصر على حجم المحسوس أو شكله أو هيئته فحسب، بل يمتد إلى ما هو أبعد من ذلك، كلونه وطبيعته وعلاقاته بغيره من المبصرات، بل إنه في بعض الأحيان يتصل بماهية المحسوس من أساسه، والدليل على ذلك حقيقة السراب، الذي يبدو للعين في الصحراء ماء جاريا، لكنه في الحقيقة وفي واقع الأمر لا وجود لشيء من ذلك، بل هو سراب، أي مجرد وهْم؛ وقد ورد في القرآن الكريم ما يدل على هذا المعنى، كقوله تعالى: ((والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجده شيئا ووجد الله عنده فوفاه حسابه والله شديد الحساب))[16]؛ فقد شبهت الآية الكريمة مدرَكاً غير محسوس، وهو ما تمخض عن أعمال الكفار في الحياة الدنيا، بمدرك محسوس بحاسة البصر وهو السراب، وإن كان إدراك العين له ليس إلا إدراكا وهمياً.

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

وهنَّ كذاك حين قطعن فلْجا كأن حمــولهن على سفين

يشبّهن السفين وهــن بخت عراضـات الأباهر والشئون[17]

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

الآخر/الجانب البلاغي: وهو أن المسافة . في حالة تشكيل الصورة التشبيهية المبنية على الهيئة . هي التي تحدد حجم أحد ركني الصورة التشبيهية أو كليهما لحظة تشكيلها، ومن ثم ينفي عنه أو عنهما صفة الثبات المعهودة في الحجم، ويجعل حجمه لا يثبت حال، بل يضل حجمه مرهونا بحركة الشاعر، وهذا ما يجعله في حركة مستمرة، فيزيد حجمه وينقص بحسب الاقتراب منه أو الابتعاد عنه، وقد تتغير طبيعة حركته بحسب ذلك، الأمر الذي ينفي سمة الثبات عن هيئته وشكله وحجمه ولونه، ولذلك ليس من السهل . والحالة هذه . تعيين الفاضل من المفضول أو الأصغر من الأكبر أو الأصل من الفرع، التي يقوم عليها التشبيه لتحقيق المبالغة، بناء على أن الشعر رؤيا[18] جديدة للعالم وللأشياء خارج إطار المواضعات والأعراف الشعرية، التي تُخضع الشاعر للعرف الشعري المتداول، وتكرس في ذهنه فكرة وجود أصل[19] وهْمي مفترض يحدد سلفا حجم الركنين.

إن اعتبار الشعر رؤيا جديدة للعالم وللأشياء يغري بإعادة النظر في بعض الأمثلة التي يستشهد بها البلاغيون فيما عُرف في البلاغة العربية بالتشبيه المقلوب[20]، ممن تؤثّر المسافة في تشكيلها، وقد تحدث عنه ابن جني وأدخله في " باب من غلبة الفروع على الأصول "[21]، لغرض المبالغة، واستشهد له بقول ذي الرمة {من الطويل}:

ورملٍ كأوْراك العذارى قطعتُه إذا جلّلَتْه المظلماتُ الحنادسُ

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

وسماه ابن الأثير: ((الطرد والعكس وهو أن يجعل المشبه به مشبها، والمشبه مشبها به))[23] وأورد كلام ابن جني السابق وشاهده عليه، وأضاف بعض الشواهد الشعرية، كقول البحتري: {من البسيط}

في طلعة البدر شيءٌ من محاسنها وللقضيب نصيبٌ من تثنّيها

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

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

ولم يكن ذو الرمة مبتدعا لتشكيل الصورة التشبيهية عن بُعد، فتراثه الشعري يزخر بمثل هذه الصور التشبيهية النمطية، التي تقوم في الأساس على رصد الأبعاد والمسافات في التقاط الصورة التشبيهية عن بُعد، وتظهر هذه الصور غالبا في مقدمات القصائد وفي لوحات الأطلال، عندما يشبهها الشاعر ببقايا الكتابة على وجه التحديد، كما في قول امرئ القيس: {من الطويل}

قفا نبك من ذكرى حبيب وعرفان ورسم عفت آياته منذ أزمان
أتت حِجَج بعدي عليها فأصبحت كخط زبور في مصاحف رهبان[25]

وكما في قول المرقِّش الأكبر: {من السريع}

هل بالديار أن تجيب صمم لو كــان رسمٌ ناطق كلّمْ

الدار قفــر والرســـوم كما رقّش في ظهر الأديم قلم[26]

أو ببقايا الوشم، كما في قول طرفة بن العبد: {من الطويل}

لخولة أطلال ببُرقة ثَهمد تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد[27]

ولا ريب أن ذا الرمة قد اطلع على هذه الصور التشبيهية ومثيلاتها، وغير مستبعد أن تكون قد لفتت انتباهه واستثارته، بل لابد أن تكون أغرته، فاستثمرها في تشكيل صوره التشبيهية على اختلاف أشكالها وموضوعاتها، وهذا ما سيحاوله البحث في الصفحات الآتية.

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

خليليَّ عوجا اليوم حتى نُسلِّما على طلل بين النقا والأخارم

كأن لم يكن إلا حديثا وقد أتى له ما أتى للمزمن المتقـادم

وهـل يرجــع التسليم ربع كأنه بسـائفة قفرا ظهور الأراقــم[28]

وكما في قوله أيضا {من الطويل}:

ديارٌ لميٍّ قد تعفّت رسومُها تُخال نواحيها كتابا معجّما[29]

وربما أعادها بطريقة مختلفة، كما في قوله: {من الطويل}

ألا ظعنت مــيٌّ فهـاتيـك دارها بها السحم تردي والحمام الموشّم

كأن أنوف الطير في عرصاتها خراطيـم أقــلام تخــط وتعــجــم

ألا لا أرى مثلي يَحِن من الهوى ولا مثل هذا الشــوق لا يتصرم[30]

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

1ـ فمن ذلك قول ذي الرمة في تشبيه عين الناقة {من الطويل}:

يُعاورن حدّ الشمس خُزْرا كأنّها قِلاتُ الصّفا عادت عليها المقادح[31]

فمعنى يعاورن حدّ الشمس: ينظرن إليها. والقلات: جمع قِلت وهو نُقْرة في الجبل يجتمع فيها الماء. والمقادح: المغارف.

فهذه الصورة التشبيهية ملتقطة عن بُعد، إذ يشبه الشاعر فيها عين الناقة وهي تنظر إلى قرص الشمس بنُقْرة الجبل الممتلئة بالماء، وفي الصورة قدر من الدقة والاستغراق، إذ لم يكتف الشاعر بتشبيه عين الناقة بالنقرة، بل امتدت الصورة إلى تشبيه جفون تلك العين في حركتها المتكررة من الإطباق والفتح، وفي شكلها المستدير، بالحركة المتكررة للمغارف وهي تمتح الماء من تلك النقرة، بشكلها المستدير أيضا، فجمع الشاعر بين هاتين الصورتين اللتين لا يمكن تخيلهما إلا بتقدير مسافة كافية بين النقرة والشاعر.

2 ـ ومن ذلك أيضا قوله يصف ثورا فاقع اللون: {من الطويل}

أَحَمُّ الشّوى فردٌ كأنّ سَراتَه سنا نارِ محزونٍ به الحيُّ ساهرِ[32]

أحم الشوى: أسود القوائم. وسراته: ظهره. سنا نار: ضوء نار. يشبه الشاعر في هذا البيت بياض ظهر الثور، وقد رفعته عن الأرض قوائمه السوداء بضوء النار، وهذه الصورة التشبيهية مبنية على اللون، ويبدو أن المسافة التي تفصل الشاعر عن المشبه " الثور" ليست بعيدة ولا قريبة بل متوسطة، فلو كانت المسافة بعيدة لما أمكن تمييز تفاصيل لون الثور، ولو كانت قريبة لما أمكن تشبيهه بضوء نار المحزون الساهر، فلا بد أن تكون المسافة متوسطة، تسمح برؤية لون الثور وهيئته في آن.

3 ـ ومنه أيضا قوله في تشبيه طائر الحُبارَى: {من الطويل}

بأرض ترى فيها الحُبارَى كأنها قَلُوصٌ أضلّتها بِعِكْمَيْن عِيرُها[33]

الحبارى: تطلق على الذكر والأنثى، وهو طائر طويل الرجلين ومتوسط طول الرقبة ويشبه النعام في هيئته إلا أنه أصغر حجما منها، ولها أنواع وألوان كثيرة منها اللون الشاحب والرمادي، ويعيش بعضها في الجزيرة العربية وفي شمال أفريقيا وغيرها، أضلتها: أضاعتها،

والعِكْمَيْن: مفردها عِكْم وهو الأرض العدلة المستوية، والقلوص: أنثى الإبل قبل أن تصير ثنية، فإذا بلغت ذلك سميت ناقة، والعِير: القافلة.

وقد رُصدت هذه الصورة التشبيهية من مسافة متوسطة، في أرض منبسطة خالية من معالم الطبيعة كالجبال ونحوها، فلو كانت مثل هذه المعالم موجودة لما أمكن تخيلها قلوصا تائها عن قافلته يلوح عن بُعد، وفيها يشبه الشاعر طير الحبارى بالناقة التي أضلتها القافلة، ويدل على توسطها جسم هذا الطائر من جهة وتخيل حركته التي تشبه حركة القلوص في أرض منبسطة من جهة ثانية.

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

1. لوحة من وصف الظعائن:

هذه لوحة لوصف الظعائن من شعر ذي الرمة، وهي من قصيدة مطلعها: {من الطويل}

أراح فريقُ جيرتكَ الجمالا كأنهمُ يريدون احتمالا[34]

وفيها يقول:

فأشرفتُ الغزالة رأس حوضَى أُراقبهم وما أغنى قِبالا
كأني أشهل العينين بازٍ على علياء شبّه فاستحالا
رأيتهم وقد جعلوا فِتاخا وأجرعه المقابلة الشِّمالا
وقد جعلوا السّبيّة عن يمين مقاد المُهر واعتسفوا الرِّمالا
كأنَّ الآل يرفع بين حُزوى ورابيةِ الخَويِّ بهم سيالا[35]

يقف الشاعر في هذه اللوحة موقف المراقب لحركة الرحلة عن بُعد، وقد اختار زمانا ومكانا دقيقين ومحددين، أما الزمان فهو وقت الضحى، وفقا لما جرت عليه العادة في الرحيل، وأما المكان فهو مكان مرتفع يسمح بمتابعة حركة الظعائن، وقد أشرف على ذلك المكان إشرافة أشهل العينين، أي الذي يخالط عينية سواد وهو طائر الباز، على الأماكن المرتفعة، لكأنه يجلس في برج من أبراج المراقبة، يرصد من فوقه دقائق حركة الظعائن وتفاصيلها،

ليعطي وصفا لموكب الرحلة لحظة في إثر لحظة ((فيسمي ما يامنوه من الأمكنة وما ياسروه ويسرف في التحديد كأنه يخاف أن نضل في تتبعهم فتغيب عنا القافلة))[36] فالموكب قد جعل "فتاخا". وهو جبل، عن شماله، ثم جعل "الأجرع" وهو جبل أيضا شماله، كما جعل السبية عن يمينه، ثم أخذ الموكب في الابتعاد حتى وصل بين "حزوى" وهو بطن الوادي، و"رابية الخَوَي" حيث الشجر، وقتذاك أخذ السراب يتكاثف ويسري بين أفراد موكب الظعائن، يتموج به تارة ويرفعه تارة أخرى، كما لوكان ماء يرفع شجر السيال، وهو شجر له شوك، ينبت في ذلك الموضع، ثم أخذ بعد ذلك في وصف الظاعنات وقد دخلن في كُنُس أي مأوى يأويهن من حرارة الشمس:

وفي الأظعان مثلُ مها رُماحٍ علته الشمسُ فادَّرع الظِّلالاَ

تجوّف كلَّ أرْطـاةٍ رَ بُـوضٍ من الدهنا تفرَّعـت الحِبالا[37]

ولوحة الظعائن هذه تشبه من بعض الوجوه لوحة الظعائن في قصيدة المثقِّب العبدي الشهيرة: {من الوافر}

أفاطمُ قبل بيْنِكِ متِّعيني ومنْعك ما سألتُ كأنْ تَبِيني[38]

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

لمن ظعـن تطالع من ضبيب فما خرجت من الوادي لحين

مررن على شراف فذات رجل ونكـــبن الذرائــح باليمـين

وهن كذاك حيــن قطعن فلجا كأن حمــولهـن على سفين

يشبهن السفيــن وهـن بخت عراضـات الأباهــر والشئون[39]

وإذا كان ذو الرمة قد اختار في متابعته لموكب رحلة الظعائن ومراقبته صورة البازي الذي يقف على مكان عال، فإن المثقب العبدي من قبله قد اختار متابعة الرحلة خطوة خطوة، لكنه لم يعين المكان الذي يقف فيه أثناء متابعته لها. أما امرؤ القيس فقد آثر الوقوف عند

سمُرات الحي، أي الشجر الذي ينبت في أطراف الحمى، وهي أبعد نقطة يقف فيها المودعون لأحبابهم، وقد أراد التعبير عن حالة انكساره النفسي لحظة الرحيل القاسية، وما يصاحبها من آلام وأحزان ودموع، فاختار لتصويرها حالة ناقف الحنظل الذي يقف عاجزا عن التحكم في سيلان دمعه: {من الطويل}

كأنّي غداة البيْن يوم تحمَّلوا لدى سَمُرات الحيِّ ناقف حنظل[40]

2. لوحة من الطبيعة الحية: "الظبية":

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

أَعن ترسّمت من خرقاء منزلةً ماءُ الصبابة مِن عينيك مَسجوم

وفيها يقول:

كأنّها أمُّ ساجي الطّرف أخـدَرَها مُستودعٌ خَمَرَ الوعْســاء مَرخــومُ
تَنْفي الطوارفَ عنه دِعْصَتا بَقَرٍ ويافــعٌ مـن فِرِنْـدَادَيْــن ملمـــــومُ
كأنه بالضحى ترمي الصعيدَ بـه دبَّابــةٌ في عظـام الرأس خُرْطُـــوم
لا يَنْعشُ الطَّرْفَ إلا مـا تَخَـوَّنه داعٍ يُنـاديـه باســم المـاء مبْغُــوم
كــأنّــه دُمْلج مـن فضّـــة نَبَــةٌ في ملعبٍ من عذارى الحيِّ مفْصومُ
أو مــزنــة فارق تجلــو غواربها تبــوح البرق والظـلمــاء علجــوم
تلك التي أشبهت خرقاء جَلْوتَها يــوم النقـا بهجــة منها وتطهيـــم[41]

وترسم هذه اللوحة صورة دقيقة لولد الظبية من زوايا مختلفة، فهو قاعد في مكان يجمع بين الشجر والرمل، وقد توارى خلف كثبانين من الرمل، يحفظانه من العيون، وهو يحس بالراحة والطمأنينة في حماية أمه، التي اختارت له مكانا مناسبا لذلك، ويظهر ذلك من هيئة الاستلقاء التي كان عليها، وما صاحبها، من سكون طرفه واسترخائه، وإسدال رأسه على الرمل وقت الضحى، فهو ينعم بالراحة، ولا يعير اهتماما لحبات الرمل والتراب التي يحثوها نسيم الضحى على وجهه، بل يمضي سادلا رأسه كرجل سكران، وقد استغرق في الراحة فلا

يدعوه لرفع طرفه إلا صوت بُغام أمه البعيد، الذي صدر منها بعد افتقاده له، وقد التقط الشاعر صورته التشبيهية وولد الظبية على هذه الهيئة، فبدا له :

كأنّــه دُمْلج من فضّــة نَبَهٌ في ملعبٍ من عذارى الحيِّ مفْصومُ

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

3. لوحة من الطبيعة الصامتة: "الجبل":

وهذه لوحة من الطبيعة الصامتة من قصيدة لذي الرمة كذلك، ومطلعها: {من الطويل}

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

وفيها نقرأ:

وقُفٍّ كحِلْبِ الغيم يهلِك دونَـه نسيمُ الصَّبا واليَعمُلات العواقدُ

ترى القُنَّة القوداءَ منها كأنّها كُميتٌ يبارِي رَعْلَةَ الخيل فَارِدُ[42]

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

ولم يكتف ذو الرمة بهذه الصورة التشبيهية عن بُعد، فقد استهوته، ولعله افتتن بها، فأخذ يستقصي هذا المعنى، كما لو أنه يريد أن ينهك أساليب التعبير فيه:

قَمُوسَ الذُّرَى في الآل يمّمْتُ خَطْمه حَراجِيجَ بَلاَّها الوجيفُ المواخدُ

بـراهـن عمـا هـن إمـا بـوادئ لحـاج وإما راجـعـات عوائـد

وكائـن بنـا هاوين مـن بطن هوجـل وظلماء والهلباجة الجبس راقـد[43]

وذلك عندما ينتقل وينقلنا معه من المعنى العام لهذه الصورة التشبيهية إلى ما وراءه وهو المعنى الخاص، على طريقة الاستغراق الشعري، وهو عدة الشاعر الأساسية في الوصول بموضوعات محدودة في الواقع المادي إلى غايات غير محدودة في الفن الشعري[44].

لقد تحول الجبل الغائص في السراب إلى فرس كميت له خطام، ثم تتداعى الصور عند الشاعر فيترك المشبه وهو الجبل، ويستغرق في وصف المشبه به وهو الفرس والخيل التي تباريه، فهي خيل هزيلة أضناها السير وطول الطريق، ويبدو أنها كانت في حركة دائمة، كما لو أنها ماضية لقضاء حاجة من حاجاتها أو راجعة منها، ثم جعل مسافة بينه وبين الصورة بركنيها و أخذ يتحدث عن غايته من الرحلة، إن لذلك الفرس الجامح خطاما يشد أنفه، وهذا الخطام يتراءى للشاعر من بعيد، مما يجعله في منطقة بين الحقيقة والوهم، لكنه مصمم على المضي قدما للإمساك بهذا الخطام "يممت خطمه" ولا يمنعه من بلوغ هدفه إلا تلك الفلاة المليئة بالمخاطر، ولا ضير في هذا فالغايات الجليلة تُهوِّن كل الوسائل التي تقود إليها، وإن ذلك الخطام يستحق المخاطرة، وهو يحيلنا رمزيا إلى مفتتح القصيدة التي يتغنى فيها بـ"خرقاء"،[45] لتتكشف لنا غاياته من تلك الرحلة المضنية، وهو القبض على الخطام أو الإمساك به والوصول إلى تلك الفرس الجموح .

4 . لوحة من الصيد:

وهذه لوحة رابعة للصيد، من قصيدة ذي الرمة المشهورة: {من البسيط}

ما بال عينك منها الماء ينسكب كأنه من كُلَى مفريَّةٍ سَرِبُ[46]

يبدأها بصورة حمار وحشي يجري في الصحراء ظالعا، بسبب عضة وحش من وحوش الصحراء، وهو على حالته تلك يجري وراء أُتُن رمادية اللون، محاولا اللحاق بها، متوسلا بصياحه عليها في يوم حار، قد صوّحت فيه الأعشاب والبقول، وما يزال يجري في إثرها ويلهث، حتى يصفر قرن الشمس، ويقترب من مصدر الماء الذي كان يطلبه منذ أول النهار، فيسرع في جريه حتى يقترب من ذلك الماء، ويشتد ركضه وركض أُتُنه أمامه، ولكن الماء لايزال بعيدا، فيسرع أقوى ما تكون السرعة، ويستمر في هذه السرعة وذلك الجري طوال النهار في غير إبطاء ولا إعياء، حتى تبدأ حلك الظلام في التفلُّت، وتنبعث خيوط أنوار الصباح في الآفاق، عند ذلك يصل إلى عين أثال[47]:

فغلّست وعمود الصبح منصدع عنها وسائره بالليل محتجب
عينا مطحلبةَ الأرجاء طاميةً فيها الضفادع والحيتان تصطخب
يستلُّها جدولٌ كالليل منصلتٌ بين الأشاءِ تسامى حوله العُشُبُ[48]

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

وبالشمائل من جِلاّن مقتنصٌ رذلُ الثيابِ خفيُّ الشخص منزربُ
مُعِدُّ زُرْقٍ هدتْ قَضْبا مصدّرةً مُلْس البطون حداها الريش والعَقَبُ
كانت إذا ودقت أمثالهنّ له فبعضهنّ عن الأُلاّف منشعبُ
حتى إذا الوحشُ في أهضام موردها تغيَّبتْ رابها من خيفةِ ريبُ
فعرّضتْ طلَقًا أعناقَها فَرَقًا ثُم اطّبَاها خرير الماء ينسكبُ
فأقبل الحُقْبُ والأكباد ناشزةٌ فوق الشراسيف من أحشائها تَجب[49]

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

حتى إذا زَلَجَت عن كلّ حَنْجرةٍ إلى الغليل ولم يقْصعْنه نُغَـبُ
رمــى فأخطأ والأقــدار غـالبـةٌ فانصعْن والويلُ هِجِّيراهُ والحِرَبُ[50]

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

يقعْن بالسفح مما قد رأين به وَقْعًا يكاد حصى المغْزاء يلتهبُ
كأنّـــــهن خوافي أجدلٍ قَرِمٍ ولّــى ليسبقــه بالأمْعَـزِ الخَــرَبُ[51]

5 . لوحة من الطبيعة الحية: "بقر الوحش":

وهذه لوحة أخرى من قصيدة له مطلعها {من الطويل}:

خليليّ عوجا من صدور الرواحل بجمهور حُزْوى فابكيا في المنازل[52]

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

إذا مــا نعسنا نعســة قلت غنِّـــنا بخرقاء وارفع من صدور الرواحل
ونومٍ كحسّو الطير قد بات صُحْبتي ينالونه فوق القلاص العيـــاهـل
وأرمـــي بعينـيَّ النجـــوم كأنّـني على الرحل طاوٍ من عتاق الأجادل
وقـد مالـت الجـوزاء حتـى كأنّــها صوارٌ تدلّــى من أميــلٍ مقابــلِ[53]

ويلفتنا في هذه اللوحة البيت الأخير، الذي يرى فيه الجوزاء وقد مالت عن الأفق كأنها قطيع من بقر الوحش يتدلى من سفح جبل" أميل"[54] وهو جبل من الرمل طوله أيام وعرضه كذلك؛ ولا يمكن للإنسان أن يتصور الجوزاء قطيعا متدليا من الوحش إلا إذا أدرك أن الشاعر إنما اعتاد رؤية مثل ذلك القطيع وهو سائر في الصحراء، وأنه كان يراه من مسافة بعيدة.

الهوامش:

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

(2) . ينظر: أبو علي أحمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل . بيروت، الطبعة الأولى، 1991م، 9/1.

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

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

(5) . هو غيلان بن عقبة بن مسعود بن بهيس من بني عُدي بن عبد مناة، وكان راوية لشعر الراعي النميري، ثم صار شاعرا إسلاميا، وكان كثير المدح لبلال ابن أبي بردة، وأحد الشعراء المتيمين، قال عنه الأصمعي: ((ما أعلم أحدا من العشاق الحضريين وغيرهم شكا حبا أحسن من شكوى ذي الرمة مع عفة وعقل رصين)) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني،8/18. وقد أحب "مية" وتغنى بها في شعره، وعن سبب تسميته قيل إنه استسقى مرة فخرجت له مية وكان على كتفه رمة أي قطعة حبل بالية، فقالت له: اشرب يا ذا الرمة، فلزمته هذه الكنية منذ ذلك. وقد اختلف في سنة وفاته، لكن أكثر المصادر على أنه توفي في خلافة هشام بن عبد الملك، سنة 117هـ، وهو في الأربعين من عمره، وقدْ رَوَى عنه صالح بن سليمان.

(6) . أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، الموشح: "مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر"، تحقيق: علي البجاوي، دار نهضة مصر . القاهرة، د . ت، ص223.

(7) . أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، إعداد لجنة نشر كتاب الأغاني بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة،1993م،9/18.

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

(9) . جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، دار التراث . القاهرة، الطبعة الثالثة، د . ت،484/2. وهناك رواية متداولة في كتب الأدب وهي قولهم: ((فُتح الشعر

بامرئ القيس وختم بذي الرمة)) ينظر: مقدمة ديوان ذي الرمة، تحقيق كارليل هنري، دار عالم الكتب، ص7. ولم أقف عليها في المصادر.

(10) الموشح، المرزباني، ص223.

(11) . أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني،10/18.

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

(13) . ذو الرمة "غيلان بن عقبة العدوي"، ديوان ذي الرمة، دار عالم الكتب، تحقيق كارليل هنري هيس مكارتني، د . ت، ص131.

(14) . ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص428.

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

(16) . سورة النور، الآية 38.

(17) . المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف . القاهرة، الطبعة السادسة، د . ت، ص288.

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

(19) . يرى بعض الباحثين أنه ليس من السهل ولربما من غير الممكن اطلاقا تحديد تاريخ ظهور مصطلح الأصل، ولا معرفة من استعمل هذا المصطلح لأول مرة في تاريخ الفكر العربي، لكنه يطمئن إلى أنه ظهر في الأعمال العلمية الأولى في عصر التدوين، وبصورة خاصة في علوم النحو والفقه والكلام، عند النحاة، وعلى رأسهم الخليل بن أحمد، وعند المعتزلة وعلى راسهم واصل بن عطاء، وعند الفقهاء وعلى رأسهم الإمام الشافعي. ينظر: محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، "دراسة نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية" مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت، الطبعة الثانية، 1987م، ص109.

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

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

(22) . نفسه، 101/1 . 105.

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

(24) . نفسه، 158/2.

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

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

(27) . طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، اعتنى به حمدو طماس، دار المعرفة . بيروت،2003م، ص25.

(28) . ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص612.

(29) . نفسه، ص561.

(30) . نفسه، ص563.

(31) . نفسه، ص108.

(32) . نفسه، ص300.

(33) . نفسه، ص307.

(34) . نفسه، ص429.

(35) . نفسه، ص431.

(36) . وهب رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي . دمشق، ص150.

(37) . ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص432.

(38) . المفضل الضبي، المفضليات، ص288.

(39) . نفسه.

(40) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص9.

(41) . ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص570.

(42) . ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص130.

(43) . نفسه.

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

(45) . ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص122. ومطلع القصيدة:

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

وفي البيت السابع منها يقول:

أقامت به خرقاء حتى تعذرت من الصيف أحباس اللوى والغراقد

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

خليليَّ عوجا من صدور الرواحل

وأما ما أجهدت نفسي فيه فقولي:

*أإن توسّمت من خرقاء منزلة÷

أما ما جننت به جنونا فقولي:

ما بال عينك منها الدمع ينسكب)) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، 22/18.

(47) . ينظر: شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف . القاهرة، الطبعة الخامسة، د . ت، ص251.

(48) . ذو الرمة، ديوان ذي الرمة، ص14.

(49) . نفسه.

(50) . نفسه، ص16.

(51) . نفسه، ص12.

(52) . نفسه، 491.

(53) . نفسه، ص496.

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

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم، برواية قالون.
- أبو فرج الأصفهاني، الأغاني، إعداد لجنة نشر كتاب الأغاني بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة،1993م.
- إحسان عباس، الزمن والمسافة في شعر ذي الرمة، مجلة الثقافة، القاهرة، العدد 588، السنة الثانية عشرة، ابريل1950م.
- أبو علي أحمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل . بيروت، الطبعة الأولى، 1991م.
- أدونيس "علي أحمد سعيد"، زمن الشعر، دار العودة . بيروت، الطبعة الثالثة، 1983م.
- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف ـ القاهرة، الطبعة الخامسة، د.ت.
- جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد أحمد جاد المولى بك وآخرون، دار التراث . القاهرة، الطبعة الثالثة، د . ت.
- أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي . الكويت، الطبعة الثانية، د . ت.
- ذو الرمة "غيلان بن عقبة العدوي"، ديوان ذي الرمة، دار عالم الكتب، تحقيق كارليل هنري هيس مكارتني، د . ت.
- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالإسكندرية . مصر، الطبعة الثانية، د . ت.
- شوقي ضيف، التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف . القاهرة، الطبعة الخامسة، د . ت.
- ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر . القاهرة، الطبعة الثانية، د . ت.

- طرفة بن العبد، ديوان طرفة بن العبد، اعتنى به حمدو طماس، دار المعرفة . بيروت،2003م.
- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة العربية، بيروت، 1985م.
- عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . القاهرة، د . ت.
- على الجندي، فن التشبيه، مكتبة نهضة مصر . مصر، الطبعة الأولى، 1952م.
- أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة، الطبعة الثالثة 1986م.
- فاديا رضا العويشي، جماليات المكان في شعر ذي الرمة، رسالة ماجستير منشورة على شبكة المعلومات، من قسم اللغة العربية، جامعة البعث، سوريا،2010م.
- أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني، الموشح: "مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر"، تحقيق: علي البجاوي، دار نهضة مصر . القاهرة، د . ت.
- محمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، "دراسة نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية" مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت، الطبعة الثانية، 1987م.
- محمود الربيعي، الاستغراق الشعري: من صور الوصف عند المتنبي، مجلة البلاغة المقارنة "ألف" العدد 21، الجامعة الأمريكية . القاهرة،2001م.
- المرقِّشان: الأكبر وهو عمرو بن سعد المتوفى سنة 57 ق هـ، والأصغر وهو عمر بن حرملة المتوفى سنة 50 ق هـ، ديوان المرقِّشين، تحقيق كارين صادر، دار صادر . بيروت الطبعة الأولى 1998م، ص67.
- المفضل الضبي، المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف . القاهرة، الطبعة السادسة، د..ت.
- وهب رومية، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي . دمشق، 1981م.