مصادر الصورة الشعرية في شعر الشهب السبعة في القرن التاسع الهجري "دراسة فنية "

فاطمة حســـن حامد (*)

يناقش البحث " مصادر الصورة الشعرية" بوصفها المعرفة التراكمية المنطلقة من منبع الشعر العربي القديم والقرآن الكريم؛ لتشتمل على صورة المرأة، والممدوح باعتبارهما أبرز الصور التراثية في التشكيل الجمالي لبناء القصيدة، والصورة الدينية عند الشعراء الشهب تتخطى ملامح الاقتباس النصي إلى ومضات القصة القرآنية، والشعراء الشهب السبعة هم لفيف من الشعراء تعاصروا جميعا في القرن التاسع الهجري، وفي بقعة مكانية واحدة تفاوتوا في الأعمار، وفي القوة الشعرية تطارحوا الشعر فيما بينهم فلقبهم المؤرخون والنقاد بالشهب السبعة لجودة نظمهم وذيوع صيتهم.

أسباب اختيار موضوع البحث:

١- بروز العصر المملوكي بوصفه أحد العصور التاريخية التي طويت صفحة شعره، بحجة أن الحكام الأعاجم قد غفلوا عن فهم بلاغة الشعر العربي، وأن المغول أحرقوا بذور التراث الأدبي فلم تثب من بعدهم أي محاولة نقدية لمد أواصر القربى بينه وبين الشعر القديم مرة أخرى، ودفعًا لتلك المزاعم التي رددها النقاد المستشرقون وتبعهم في ذلك من العرب من حذا حذوهم، بقطع الصلات مع الشعر المملوكي بدعوى أنه يمثل عصر الركود الفكري والرجعة الشعرية.

٢- الوقوف على ملامح الصورة الشعرية لمفهوم الجانب الإبداعي للشعر في العصر المملوكي الثاني، ومحاولة البحث عن أبرز المظاهر المشتركة بين شعراء العصر والشعراء القدامى.

٣- الاهتمام بشعراء القرن التاسع الهجري من خلال الارتكاز على شعر الشهب بوصفه أحد الآليات الجمالية للنص الأدبي في هذه الحقبة الزمانية.

(*) هذا البحث من رسالة الماجستير الخاصة بالباحث، وهي بعنوان: [شعر الشهب السبعة في القرن التاسع الهجري " دراسة فنية"]، تحت إشراف: أ.د. محمد أبو الفضل بدران – كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي & أ.د. سهام راشد عثمان – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

٤- إبراز أهم السمات الفنية المميزة لصورة المرأة والممدوح في العصر المملوكي من خلال شعر الشعراء الشهب السبعة.

٥- إظهار صورة الوازع الديني للعصر المملوكي الثاني من خلال قوة الصورة الفنية أو ضعفها في شعر الشهب السبعة.

أهداف البحث:

سعى البحث للتوصل إلى مجموعة من الأهداف هي:

١- الوقوف على مصادر الصور التراثية للشعر في العصر المملوكي الثاني.

٢- إيضاح معالم البناء الفني للصورة الشعرية وآلياتها في شعر الشعراء الشهب.

٣- إسهام الشعراء الشهب في ثراء الحركة الأدبية من خلال إيضاح عناصر الاتفاق والاختلاف بين شعرهم و شعر التراث العربي القديم.

أهمية البحث:

تنبثق أهمية البحث من خلال تتبع مظاهر الجمال الفني في أسوأ الظروف الاجتماعية والاقتصادية لأشعار لفيف من الشعراء، وإبراز الآليات الشعرية الشائعة في روح العصر كذا سعيه إلى تأصيل أواصر القربى بين الشعر القديم والشعر في العصر المملوكي الثاني بعرض ملامح الصورة الشعرية المكونة للنسيج الشعري.

متن البحث :

مفهوم الصورة الشعرية : إن مصطلح الصورة لم يتبلور مفهومه القائم على ارتباط الصورة بالتجربة الشعورية في النقد القديم، فقد اعتبرها النقاد القدامى ضربا من التخييل والتصوير، فجاءت عند عبد القاهر الجُرجاني في إشارته إلى المخزون الذهني للشاعر من الصور والمعاني في أثناء حديثه عن الصنعة قائلا:" إنما يمد باعها وينشر شعاعها ويتسع ميدانها، وتتفرع أفنانها حيث يعتمد على الاتساع والتخييل.....، وهناك يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ويبدأ في اختراع الصور ويعيد، ويصادف مضطربا كيف شاء، واسعا وممدا من المعاني متتابعا، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا ينتهي"[١].

[١] عبدالقاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٢٥٠.

فالصورة توقفت عنده حول الأشكال الذي يستمدها الشاعر من الطبيعة في مخيلته، في حين وصف الزمخشري الصور البلاغية التي وردت في بعض الآيات القرآنية بأنها "تخييل وتمثيل حسي"[٢]، وأشار حازم القرطاجني إلى أهمية الصورة في حديثه عن الشعر في قوله: " فالتخييل هو المعتبر في صناعته"[٣]، فالصورة تنبثق من الحقيقة المميزة للشعر، كما أشار إلى أثرها في السامع حين وصفها بأنها ضرب من التخييل والتمثيل في قوله: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصوُر شيء آخر بها انفعالًا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[٤]. فالصورة الشعرية عند القرطاجني توقفت عند حدود العلاقة بين السبب وكيفية حدوث المسبب الذي أصبح نوعا من التخيل الناتج من التأثر بالفعل.

وعليه فالعمل الأدبي في أسمى تعاريفه هو "التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية"[٥]، ولأن غرض الفن الأدبي هو "التعبير والتصوير والتوصيل"[٦]، فأهمية العمل الأدبي تنبثق من أهمية الصورة وإبداعها؛ لذلك فإن الصورة الشعرية اتخذت منحى جديدا تحت وطأة الدراسات النقدية الغربية "فقد استطاعت الحركة الرومانسية أن تنقل الصورة الشعرية من وظيفة الإضافة الزائدة التي كانت لها في ظل الفلسفة الكلاسيكية إلى أن تكون وظيفتها أساسية في العمل الشعري"[٧]، فعرَّفها علي البطل رابطًا مصطلح الصورة بالشكل قائلًا: "الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية، وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية"[٨].

فكما أن الصورة الشعرية تتعلق بالعالم المتخيل من مدركات الحواس، لكنها ليست حصرا على وصف ما أو إدراك حاسة ما، بل إن الصورة الشعرية إيحائية تعبر عن العالم غير الملموس وعليها يقوم الشعر،" فلغة الشعر تختلف

---

[٢] الزمخشري: تفسير الكشاف، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج١،ط٣، ٢٠٠٩، ص٣٠٠ وما بعدها.

[٣] حازم القرطاجني، ص٧١.

[٤] المرجع نفسه، ص٨٩.

[٥] عمر السلامي: الإعجاز الفني في القرآن، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٠م، ص١٦.

[٦] المرجع نفسه، ص١٦.

[٧] السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٤م، ص١٨١.

[٨] علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢ ،١٩٨١م، ص٣٠.

عن لغة النثر، بما تحمله من انفعالات ومشاعر ودلالات إيحائية للألفاظ"[٩]، فهي تعتمد على الصورة الفنية بما لها من إيحائية تعوض نقص وعجز اللغة العادية في التعبير.

وجاء د. الطاهر مكي مبرزا العلاقة بين الصورة وفعلها القائم على التجسيد في الواقع في قوله: "إن كلمة صورة تعني أصلًا التجسيم، فالمهمة الأولى والأشد بساطة لدور الصورة الشعرية أن تجسد ما هو تجريدي، وأن تعطيه شكلًا حسيًّا"[١٠]، في حين أحال د. عز الدين إسماعيل الصورة إلى وجدانية التصوير بوصفها إحساس وشعور في قوله: " كانت الصورة دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع؛ لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع"[١١].

وأيا كان فإن الصورة الشعرية فكرة متخيلة أو وميض صورة ذهنية تستمد شعاعها من مدركات الواقع الملموس وعليها تقوم لغة الشعر بإيحاءاتها النفسية التي يدركها المتلقي بفعل التصديق والتأثر، ولهذا أشار د. عصفور إلى أهمية الصورة بالنسبة للناقد قائلا: "هي وسيلته التي يستكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع، وهي إحدى معاييره الهامة في الحكم على أصالة التجربة، وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة، والخبرة لمن يتلقاه."[١٢]، وأمَّا أهميتها للمتلقي فإن" أصل المتعة التي تقدمها الصورة يرتد إلى نوع من التعرف على أشياء غير معروفة، وكأن النادر والغريب من الصور الشعرية يثير فضول النفس، ويُغذي توقها إلى التعرف على ما تجهله، فتقبل عليه لعلها تجد فيه ما يشبع فضولها"[١٣].

وبناء عليه فإن الصورة مجموعة انفعالات متعددة المصدر تتراوح بين شطحات الخيال ومدركات العقل لكنها في كل تعتمد على رواسب واقعية، يعرف الشاعر الفرنسي "بيار ريفاردي" -وهو من المدرسة الرومانتيكية -الصورة بأنها " إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة وإنما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل

---

[٩] عثمان موافي: في نظرية الأدب، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط١، ٢٠٠٠م، ص١٣٢.- وانظر أيضا: صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٨٧م، ص٥٦.

[١٠] الطاهر أحمد مكي: الشعر العربي المعاصر، روائعه ومداخل لقراءته دار المعارف، ط٤، ١٩٩٠م، ص٨٢-٨٣.

[١١] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص:١٢٧.

[١٢] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ١٩٨٠م، ص٧.

[١٣] المرجع نفسه، ص٣٢٥.

"[١٤]، فالصورة ماهي إلا جمع متباعدين في صورة قريبة إذ "يتفاوت الشعراء فيما بينهم في الثقافة والمعرفة والخيال، ومن ثم يتفاوتون في تشكيل الصورة الفنية، فهناك عوامل كثيرة تُساهم في تشكيل الصورة الفنية لدى الشعراء، يصعب إدراك بعضها لتعلقها بالعوامل النفسية، وفي حين يمكن دراسة بعضها الآخر لعلاقتها بثقافة الشاعر وبيئته، وهي متداخلة مترابطة وإن دُرِست منفصلة"[١٥]، وعليه فإن مصادر الصورة عبارة عن مجموعة خيوط متشَابكة تتجمع فيها محصلة الشاعر الثقافية وإمكانياته اللغوية في التصوير، "فكل عمل إبداعي لا يعدو أن يكون عبارة عن تفكيك المدرك وإعادة بنائه أو تشكيله"[١٦]، ولأن الصورة جزء من التجربة الشعرية الذي يمر بها المبعد "فيجب أن تتآزر مع الأجزاء الأخرى في نقل التجربة نقلًا صادقًا فنيًا وواقعيًا"[١٧].

وقد استقى شعراؤنا جزيئات صورهم من منابع متعددة، كان في مقدمتها الموروث الشعري والديني؛ لهذا اقتصرت في دراستي على أبرز الصور التراثية المنبثقة من المعرفة التراكمية بأشعار العرب ثم كانت ثقافة عصرهم وغزارة معرفتهم مصدرا ثريا آخر غرف الشاعر منه صوره وأخيلته، وأيضًا كان لاختلاف الزمن والبيئة وإفرازات الانفتاح على الثقافة التركية دور في تغاير الصور، وتباين مفرداتها، ولهذا سعيت في إبراز مواطن الإمتاع الجمالي عن طريق:

١. **دراسة الصورة التراثية وتأثرها بجو العصر، فركزت فيها على (صورة المرأة - صورة الممدوح).**
٢. **دراسة الصورة الدينية في إطار ثقافة الشاعر.**

١] الصورة التراثية وعلاقتها بالبيئة:

وجد الشعراء الشهب الطريق أمامهم منفتحًا فالفن مرآة الطبيعة، والطبيعة منزل وحي الشاعر، تنطلق فيها نفسه وتجود به قريحته" فليس هناك شك في أن العمل الفني هو الوجود العيني الظاهر أو المرئي ... فالطبيعة هي أصل الفنون، ومجلى جمالها وسحرها"[١٨]، والألفاظ موضوعة على الطرقات، كما يقول الجاحظ، والمعاني مبعثرة في دواوين الشعراء من قبلهم، والصور

---

[١٤] مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، ص٢٣٧.
[١٥] أشرف دعدور: الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص١٠٥.
[١٦] خالد لفتة باقر اللامي: مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ع٢٧، ج١٠، جمادي الثانية ١٤٢٣ه، ص٣٨٣.
[١٧] محمد غنيمي هلال: النقد الأدب الحديث، ص٤١٧.
[١٨] راوية عبد المنعم عباس: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، الاسكندرية ، ط١، ١٩٨٧م، ص٣٠٥.

تجوب الطبيعة من حولهم، ومن ثم فقد نهلوا من معين التراث؛ إذ تسرَّبت من مخزون اللاوعي صور متعددة من روائع الشعر العربي، خلطوها بصبغة العصر، وغلفوها بالجو النفسي للشاعر، فتحوَّلت الصور إلى خليط متماسك مشحون بطاقة من القديم والجديد معًا، وقد تناولت ذلك على النحو الآتي:

أ- صورة المرأة:

إن المرأة في شعر الشعراء الشهب هي رمز لخلجات قلب الشهاب، وضرب من استعذاب الألم، "فصلة الشاعر بالمرأة في قصائده الشعرية مفتاحا سحريا إلى فهم هذه التراكيب الموضوعية وتفسير رموزها؛ فالمرأة هي التي توقف الشاعر على الأطلال، وهي التي تبعث في نفسه التأسي بذكرياته الماضية معها، ورحيل هذه المرأة هو الذي يحمله على وصف الظعائن ويدفعه إلى الرحيل في أثرها، ووصف ما يتصل بهذا الرحيل من قصص وأحداث. وفي عبارة مختصرة، فإن الحب في القصيدة القديمة هو منبت الأغراض فيها"[١٩]، ومن ثم فإن كل شهاب قد تفنن في وصف جمالها المعنوي والمادي، فترددت حينًا بصورتها التقليدية، فنراها الظبي والغزالة، وهي البدر والشمس والقمر.

كذلك يمكننا أن نطلق على صلتهم المجازية بذلك الحب المسمى بالحب الحسي على حد تعبير د. شكري فيصل: "إنه هذا الحب الحسي الذي تكون المرأة، من حيث هي خلق مبدأه، وتكون كذلك غايته"[٢٠]، بالرغم من عدم وجود تلك النزعة الحسية التي أشار إليها الدارسون في قصائدهم، فالحسية في أشعارهم مثلت مقابلة العواطف المجردة بين العاشقين، والإشارات العابرة إلى محاسن المرأة أو لقائها، فلم نلمس وصفا حسيا مفصلا للجمال الجسدي، والمتع والشهوات، بل كانت مجرد "تجربة عاطفية تتسم بما يشبه الزهد ويعبرون فيها عن أشواقهم وحرمانهم ورضاهم ممن يحبون بأقل القليل وضيقهم بما يلقون من وطأة الأهل والرقباء والمجتمع"[٢١]، وتعددت صور تلك العواطف فجاءت مستوحاة من الصور النجمية، ومن المظاهر المتنوعة من الطبيعة بالإضافة لبعض الصور التي تميزت بها عند البعض من الشهب في حين لم نجدها عند البقية وسيأتي الحديث في ذلك عن الكل في موضعه.

١-الصورة النجمية:

برزت الصورة النجمية في شعر الشهب كصورة جانبية ألقوا بأوتار قلوبهم عليها في كثير من نماذجها، فنفسوا من خلالها عن أشواقهم لمحبوباتهم بصورة تقليدية صرفة، فشبهوا المرأة بالبدر والهلال والثريا؛ إذ استقوا مادتهم الشعرية من رحب المجال الحسي من حولهم، فاستعانوا بالشمس والقمر دلالة على

---

[١٩] إبراهيم عبد الرحمن محمد: أشكال التجديد في شعر الغزل بين القديم والجديد، ص١-٤٤.

[٢٠] شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، مطبعة جامعة دمشق، د.ط، ١٩٥٩م، ص٣٣٧.

[٢١] عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، ص١٦٤.

الحسن والضياء والجمال معبرين عن مشاعر شوقهم، وعواطفهم من جهة وعن الإعجاب بمفاتن الحبيبة، ووصفها المادي والمعنوي من جهة أخرى، فإن "علاقة الشاعر بالنجوم علاقة حميمية، هي نفسها علاقته بمنزله وأهله وأحبته وأطلاله وحيوانه وجماده ونباته ... أشرفت عليه من عليائها، وفتنته لجمالها وأثارت فيه فيضا من الأحاسيس والأفكار ترجح بين الشوق والحنين والذكرى تارة، والتأمل والفتنة والإعجاب تارة أخرى" [٢٢]، والشواهد على ذلك كثيرة منها قول المنصوري من (الرجز)[٢٣]:

غصـــنٌ نضيرٌ وغـــزالٌ أهيـفٌ فـــلا تلـُـم ْإنْ مـالَ عنَّـي أو نفـــرْ

يا خجلـــة البـــدرِ المنيرِ منـــهُ إنْ أرخـــى اللثامَ فـي حضـــورٍ أو سفـرْ

يعتمد الشاعر في تشبيهه للمحبوبة على الاستعارة التشخيصية للبدر، مهيئا دلالة البدر الضوئية للنزوع للمحبوبة من خلال أبعاد مفردة "خجلة" التي أوحت ببهاء المحبوبة الذي يتفوق على بهاء البدر.

وقول ابن حجر من (الطويل)[٢٤]:

وهـلْ لِي يا بـــدرَ الدُّجَى أنْ أراكَ قـدْ وصلـــتَ فأحيا باللقَـــا ليلـة القـــدرِ

وهـــلْ تنطـــوِي أيـــامَ بعـدِكَ باللقَـا وأحيـــيَ إذا حيَّيْـتَ قلبـــِي بالنشـــرِ

يقيم الشاعر وصفه للمحبوبة على إيحاء الاستعارة التجسيمية في قوله:" يا بدر الدجى" مستخدما النبرة الخطابية في ثراء إثبات الهالة النجمية للمحبوبة طالبا بصوت هامس رغبة الوصال مستعينا بأبعاد الدلالة اللغوية لمفردة "ليلة القدر" التي عززت من وصف المحبوبة ووصف اللقاء بها.

كذلك قول الحجازي من (الكامل)[٢٥]:

وبـــدَا محيَّاهـا البديـــعُ فلـــمْ تجـدْ للبـــدرِ فـي ليـــلِ التمـــامِ كمالَهَا

فتُريـــكَ فـي أسفارِهـــا بـــدرَ السمَا وتُريـــكَ حقَا فـي النقـابِ هِلالَهَـا

استعان الشاعر بإيحاء الهالة النجمية في وصف محبوبته في قوله: "بدر السما" فالشاعر يستفتح البيت واصفا جبهتها ببهاء يفوق بهاء البدر في ليلة اكتماله، ثم يختتم مشهد الرؤية بثنائية الظهور والحجب لوجهها التي تبدو فيهما

---

[٢٢] يحيي عبد الأمير شامي: النجوم في الشعر العربي القديم حتى أواخر العصر الأموي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط١، ١٩٨٢م، ص١٥٧.

[٢٣] ديوان المنصوري:ص٢٢١.

[٢٤] ديوان ابن حجر، ص٨٩.

[٢٥] ديوان الحجازي، ص٢٢٦.

محملة بأبعاد من الشحنات العاطفية فضلا على الإيماء ببياض وجهها الذي شبهه الشاعر بالبدر تارة وبالهلال تارة.

وقول ابن صالح من(الطويل)[٢٦]:

إذا ما بـدَا أو ماسَ أو صـالَ أو رنَـا فبـدرٌ وخَطـيٌ وليـثٌ وربـربُ

يعدد الشاعر الأوصاف الحسية للمحبوبة مستعينا بالنغمة الإيقاعية لتعدد أقسام أوصافها ما بين البدر والليث فالشاعر يوحي بقدرة المحبوبة على الوداعة والفتك فيشبهها بالبدر إذا بدت أو ظهرت ويتابع أوصافه محملة بطاقات انفعالية تشي بالنزوع لرؤيتها.

كذا قول ابن مبارك شاه من (الطويل)[٢٧]:

لها طلعة أبهَى منَ الشمسِ بهجة كأنَّ شهابَ الدينِ في وجهِهَا بدَا

يعتمد الشاعر في وصفه للمحبوبة على الهالة الضوئية لرؤية الشمس فيشبه طلعتها بطلعة الشمس وقت الضحى بل يستزيد في ثراء وصفها بجعلها تتفوق في بهائها وإشراقها على الشمس.

ونلاحظ هنا أن المرأة كانت محورا أساسيا في حياة الشهب التمسوا فيها ملاذا وملجأ من الوحشة والغربة تجاه الضائقة الاجتماعية والاقتصادية، فتشبثوا من خلالها بمتعهم الغائرة، فالشهاب يأسى من خلالها على أيامه الخوالي معها ويستدر الألم كعنصر أساسي بوصفه طرفا في ذلك النزاع الحقيقي المتسرب لذاكرة الشاعر بحسرة، ويمثل هذا الجانب قطعة أو بضعة أبيات في مقدمة القصيدة ينوح من خلالها عن تقلبات النفس الداخلية بطبيعتها البشرية، كما يتناول المرأة بوصفها مخلوقا جميلا، يصفه بمظاهر الحسن البهي، فالبدر والشمس والقمر مستعار لصفاتها مستوحى لإشراقها؛ إذ يتغزل الشهاب مصورا المرأة وقد صارت مثلا أعلى للجمال الأنثوي.

٢- صور الطبيعة:

استمد الشهب أدواتهم الفنية من الطبيعة المحسوسة بما تحمله من رموز حية، وإيحاءات متعددة فالغزال والرياض من الصور التي شاع بها روح التكرار والتقليد في نظمهم فتبدو الصورة الشعرية للمرأة على نسق واحد تقريبا، ويفسر إيليا الحاوي السبب النفسي وراء هذا الارتباط الوجداني بالطبيعة في قوله: "نوعا من الإحساس الحي العميق بالوحدة بين المرأة والطبيعة، بحيث لا ندرك إذا كان يحب الطبيعة عبر المرأة أو المرأة عبر الطبيعة، لقد شاهد فيها الماء والنعام والظباء ..... مجسدا بذلك فرار الإنسان وشعوره الحي

[٢٦] السيوطي: نظم العقيان في أعيان الأعيان، ص٦٠.
[٢٧] السخاوي: الجواهر والدرر في ترجمة شيخ الإسلام ابن حجر، ص٤١٧.

بالطبيعة"[٢٨] "فتقليدية العلاقة بين صور الشاعر وجمود الطبيعة لا تثبت سطحية الصورة فكما اتسع المجال عندهم لحذوهم بركاب القدماء فلا تكاد المرأة أن تخرج عن حدود الرياض وزينتها فقد اتسعت قريحة الشهاب فمكنته من أصالة الصورة، وإن كانت تقليدية فضلا عن وجود بعض الصور المبتكرة، والحقيقة أن صورة المرأة بما تحمله من رقة الطبع وألفة الروح تناسب جو الطبيعة بألفتها المشحونة بعواطف شتى، فالطبيعة كانت ومازالت متنفسا للشاعر يجول في ظلالها مستعينا بحيواناتها وزهورها في التماس مظاهر الجمال المتعددة، ومن ذلك قول المنصوري من (الرجز)[٢٩]:

ريـــمُ الفـَــلا حاكتْـهُ جفنًـا ويلَهَـا إنْ غـــزَلَ الجفنُ عشـاءً أو سحـرْ

يغـضُّ مـن فـــرطِ الحيـاءِ صوتَـهُ عُجْبًـا فلـو أعلـنَ فـي الحبِ أسـرْ

يستعين الشاعر بأوصاف الطبيعة في رسم ملامح المحبوبة في قوله: "ريم الفلا" مستخدما الاستعارة التصريحية في ثراء الإيحاء الدلالي الخاص بجمال عينها.

وقول الحجازي من (الرمل)[٣٠]:

يـــا لـــهُ ظبيًـا غـــدَا مفترسًـــا لليـــوثِ الغـــابِ جهـرًا إنْ لمـــحْ

صـــادَ منِّـي جـــارحٌ مـنْ لحظِـــهِ طائـــرَ القلـــبِ عليـــهِ إنْ سنـــحْ

يقيم الشاعر حديثه عن المحبوبة بالاستعانة بالظبي وصورته التي تحمل دلالة الجمال للحظ في قوله: "يا له ظبيا" كما يعتمد على ثنائية الضعف والقدرة في رسم أبعاد لحظ المحبوبة وأثره فيه من خلال السياق الذي حمل مفردة الظبي والليث إيماء بقدرة الشاعر التي اندثرت أمام رؤيتها الجميلة.

كذلك قول ابن حجر من (الطويل)[٣١]:

أخـو وجنتَيْهَا الـورْدُ والمسكُ خالُهَا ولكنّهـــا فاقـــتْ أخاهَـا وخالَهَـــا

أقـولُ وقـدْ أرختْ ذوايبَ شعـرهَـا لقـــدْ أسـبغَ اللهُ العظيـــمُ ظلالَهـــا

وماســتْ فحاكَى الغصنُ ليـنَ قوامِهَا فهـزّتْ على وَفْـقِ المزاجِ اعتدالَهَـا

[٢٨] إيليا الحاوي: امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، بيروت، د.ط، ١٩٧٠م، ص٦٢.
[٢٩] ديوان المنصوري، ص٢٢١.
[٣٠] ديوان الحجازي، ص١٤٣.
[٣١] ديوان ابن حجر، ص٤٠.

استعان الشاعر بمفردات الطبيعة في تصوير المحبوبة في قوله: "ماست فحاكى الغصن لين قوامها" فالشاعر يلجأ إلى التشبيه في تضمين المحبوبة جمالية الليونة والرشاقة لصورة الخصر فضلا على إيحاء مفردة "المزاج" الذي يشي بالتفاعل والتناغم بين هزة خصر المحبوبة والانتشاء النفسي المصاحب لرؤيتها من الذات الشاعرة.

وقول ابن صالح من (الطويل)[٣٢]:

لئنْ كـانَ منهُ الوجـهُ أصبحَ روضةً ففيـهِ رأيتُ الحسنَ وهو مهـذَّبُ

كذا قول ابن أبي السعود من (البسيط)[٣٣]:

فيَـا رعَى اللهُ أعطافًا بنـَا فتكـتْ وهـنَّ منْ نسماتِ الـروضِ فيْ رهبِ

إن الشاعر يقيم بيته على صيغة الدعاء المحملة بشحنات انفعالية تشي بجمال الرؤية التي صاحبت الفعل، مستعينا بإيحاء الصورة التشخيصية في قوله: "وهن من نسمات الروض في رهب" الذي يتناغم مع ثنائية الفتك والضعف للأعطاف، فالشاعر يوحي بأثر رقة أعطاف المحبوبة ورشاقتها في قلبه حيث تظهر علامات الفتك في قلبه من خلال رغبته في معاودة الرؤية فالمحبوبة بالرغم من وداعتها وضعفها هي قادرة على الأخذ والفتك لقلب من رآها.

وقول ابن مبارك شاه من (الطويل)[٣٤]:

لهـا سيفُ جَفنٍ فوقَ دينـارِ وجنـةٍ فيـا فقـرَ قلـبٍ قـدْ رآهُ مجـرَّدَا

استعان الشاعر بالطبيعة حيث مفردات العصر "الدينار" وأداة القتل "السيف" في تصوير فتك المحبوبة بالشاعر والانتشاء النفسي الذي صاحب تلك الرؤية، كما يوحي الشاعر من خلال قوله: "يا فقر قلب قد رآه مجردا" إلى الفقر النفسي والحاجة لمثل ذلك الشعور المصاحب لرؤيتها فضلا على عدم قدرة الشاعر على مواجهة تلك الثنائية التي فتكت بقلبه.

فهذه الأبيات السابقة تتضمن من العلاقات الداخلية ما يتجاوز علاقة التشبيه وأوجه الشبه فوشيجة القربى بين المرأة بوصفها وجه للنشوة ومراتع الوجد، وبين الطبيعة بكونها لذة للمتع البصرية أصبحت تتماهى ملابساتها الفردية بامتزاج في طبيعة المرأة الممزوجة بالنزق والأشواق، وكأن اللحظات المرتبطة بالمرأة ووصفها أشبه بألوان من العواطف النازعة نحو السعادة والإشباع حيث رغبة الشاعر في التمتع بحبه والاستقرار بين أحضانها، وحيث

---

[٣٢] السيوطي: نظم العقيان في أعيان الأعيان، ص٦٠.
[٣٣] السخاوي: الجواهر والدرر في ترجمة شيخ الإسلام ابن حجر، ص٤٠٩.
[٣٤] المرجع نفسه، ص٤١٦.

الهروب والإدبار العائم من الأحداث، فلا تعرف أكانت المرأة جوهر التوتر والنغمة الإيقاعية أم كانت الطبيعة سبب إيقاع القصيدة.

وخلاصة القول: فإنه كثر تغني الشعراء الشهب بصورة المرأة فكان لوصف محاسن لحظها وحمرة خدها النصيب الأكبر في أشعارهم، فضلا عن صورتها في حجابها فقد شاعت تلك الصورة كظاهرة وسمة واضحة في نظم الشهابين الحجازي والمنصوري فيصورها الشهاب بخمارها ونقابها رمزا للعفة وإيحاء بالجمال، فاللحظ هو ميثاق تعريفها ولون نقابها الأسود هو إيحاء لبياض وجهها، ويقول المنصوري من (الكامل)[٣٥]:

يـا سـيدًا زانـتْ مكارمـهُ الأدبْ أنـتَ الأريـبُ وكـمْ قضيتَ لنَـا أربْ

أهـديتَ لـي فضـلاً زلابيـة ولـو لا لينهَـا قلنَـا سـبائكَ مـنْ ذهـب

تحكِي منَ البيضِ الحسانِ مراشفًا معسولةَ الترشافِ واضحةَ الشنبْ

فكأنّمَـا هـي فـي يمـينِ محبِّهَـا بـيضٌ ضـرابيهنَّ هامـاتُ الضَّـرَبْ

زارتْ منقبـة فهيَّجـتِ الحشَـا وسـبتْ محبيهَـا بحسـنِ المنتقـبْ

يصف الشاعر نوعا من الحلويات -"الزلابية" التي كانت شائعة في تلك الفترة - بتشبيهها بالمحبوبة في الزيارة، مغرقا في وصفها بهيئة المرأة المصاحبة لها في قوله: "منقبة" كأحد الرواسب الاجتماعية والتقليدية لشكلها، منتجا وقع الرؤية المتوقعة بقوله: "هيجت الحشا" التي توحي بتماه شديد أكانت الحلوى سبب التهيج أم كانت مجرد ستار لحقيقة التهيج؟، ويستفيض في وصف المحبوبة المزعومة بتوضيح مفارقة الصورة في قوله: "حسن منتقب" معززا من جمال هيئتها وحرقة تداعياتها.

ويقول الحجازي من (البسيط)[٣٦]:

تقنّعـتْ بظـلامِ الليـلِ مـنْ خُمـرٍ سـودٍ كمـا بالصـباحِ السـافرِ انتقبـتْ

يكشف الشاعر بثنائية التضاد لزمنين متعاقبين في قوله: "ظلام الليل- الصباح السافر" عن جمال المحبوبة؛ إذ تتحرك الصورة بحركة الليل والنهار حركة دائرية، وتظهر معها أثر بغتة وقع الرؤية على بصره في الحالتين، مستخدما رمزية حجابها كتعجب لديمومة جمالها، ويستعين بإيحاء التشبيه المقلوب في قوله (تقنعت بظلام الليل من خمر) في تصوير مشهد مرئي يحمل من ظلال الألوان مفارقة البياض والسواد، موحيا بدرجة إشراقة وجهها لحظة ارتدائها لقناعها، كما يعزز من الصورة المبدئية بتساوي درجة الإشراق في

[٣٥] ديوان المنصوري، ص٥٤.
[٣٦] ديوان الحجازي، ص١٣٩.

الخمار بإشراقة وجهها في النقاب، ويوحي بمقلوب الصورة التجسيمية في قوله: (بالصباح السافر انتقبت) إلى إثبات صفة الإشراق في كل ذلك من خلال رسم لون بشرتها، جاعلا من رمزية الليل والصباح رمزا إلى عدم استقرار فكره وتناوب مشاعره بالليل والنهار.

ب- صورة الممدوح:

تنوعت صور الممدوح في أشعار الشهب التي وقفت عند حدود الشكل والتألق والحركة المادية والمعنوية، فأحيانا نجد الممدوح في تشبيهه بالثريا في علو الهمة، وتشبيهه بصور الطبيعة في الإشراق والألق، وأحيانا كثيرة غلب عليها طابع نقل مستحدثات العصر منسجمة مع نزعة التشابه الحسي المستمد من إيحاء الواقع الملموس، وثراء المفردات التراثية، فالصورة الفنية التي جاءت عند الشعراء الشهب كانت بمثابة صيحة ترديد لموروثات الشعراء القدامى، فتسرب المخزون الشعري من اللاوعي فجاء عفويا مطلقا، وقد تراوحت ما بين الموروث الشعري في الصورة النجمية ومظاهر الطبيعة، وبين طابع العصر في صورة القلم والمحبرة التي ترمز إلى القدرة والنبوغ العلمي.

١- الصورة النجمية:

إن الصورة النجمية تعد إحدى الصور التقليدية التي غلب عليها مقامات التشبيه، وصنوف الاستعارة المجازية للممدوح، فقد استطاع الشعراء الشهب أن يحذوا حذو سابقيهم من الشعراء القدامى في صورة البدر والهلال بهالته الملكية في البهاء والضياء، وخلعها على ممدوحه تعظيما وتشريفا لمكانته عند رائيه وسامعيه، فللوح التكسب نصيب وافر في السيطرة على نظم المديح، فالصورة النجمية أحد دوال الرفعة وسمو المقام ومثال للضياء والبهاء؛ لذلك لجأ إليها الشهب بالتجريد والتجاوز لحدود الواقع حيث "تتحقق رؤيانا لمعنى القصيدة عندما يكون إدراكنا للتزامن فيها ممكنا"[٣٧]، ومن الشواهد على ذلك قول الحجازي من (الوافر)[٣٨]:

بهـــاءُ الدينِ والدُّنيَا ومنْ قـــدْ عـــلا كالنجـــمِ في أفـقِ السمـــاءِ

اعتمد الشاعر في وصفه لممدوحه على صفة البهاء التي استمدها من اسمه" بهاء الدين ابن حجي" وسلطها كصفة إشراق على الدنيا، كما عزز الشاعر من وصف هيئة علو الممدوح ورفعة منزلته بهيئة علو النجم في السماء في قوله: "علا كالنجم"، التي ناسبت صفة البهاء فالشاعر استعان بإيحاء التشبيه في تكثيف هالة البهاء للممدوح.

---

[٣٧] عبد القادر القط: تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، مجلة فصول، مجلد الرابع، العدد الثاني (يناير وفبراير ومارس)، ١٩٨٤م، ص٥٦.

[٣٨] ديوان الحجازي، ص١٢٣.

كذلك قول المنصوري من (المنسرح)[٣٩]:

يـــا شمسَ فضـــلٍ أهـدتْ إضاءتهَا إلـــى الخفيَّـــاتِ مـنْ كواكبهـَـــا

وخيـــرَ بـــرٍّ ســـــدَى عوارفُـــهُ بـــلا ســـؤالٍ شكـــرًا لواهِبُهـَـا

يلجأ الشاعر إلى الاستعارة التجسيدية في قوله:" يا شمس" في وصف إشراق الممدوح على حاشيته وشعبه فهالة الإشراق معنوية ناسبت رفعة المقام وعلو جاهه، فضلا على إيحاء الدلالة في قوله: "أهدت إضاءتها"، فأبعاد الدلالة اللغوية المصاحبة لهذا التركيب دل على تجدد المنفعة المادية والمعنوية من الممدوح لرعيته؛ لذلك نراه يستخدم مفردة الإهداء الذي يحمل كثافة ودية محملة من الممدوح لمن حوله.

وقول ابن حجر من (البسيط)[٤٠]:

يـا مخجـلَ الشمسِ بالإشراقِ إنَّ فتـى طلعـتَ فـِي دارهِ يومًـا لمسعـودُ

استخدم الشاعر الصورة النجمية في وصف الممدوح المعنوي في قوله: "له الشمس"، فالشاعر يلجأ إلى الجملة الاسمية إيحاء باستمرار ودوام صفة البهاء لممدوحه، كما استعان بالتشبيه المقلوب في قوله:" كأن سنا نوره المتلألئ"؛ ليعزز من صفة البهاء، فالشاعر يجعل ضوء الشمس مستمدا من ضوء الممدوح مثريا بذلك صفته الحسية.

كذا قول ابن صالح من(الطويل)[٤١]:

لـــهُ الشمسُ ردَّتْ وهي مشرقـة الضِّيَا كـــأنَّ سناهـــا نـُـــورُهُ المتلأِلـِئُ

يشبه الشاعر إشراقة ممدوحه بالشمس في بهائها مستعينا بالتشبيه المقلوب في قوله:" كأن سناها نوره المتلألئ" الذي يوحي بأن صفة البهاء تفوقت على الشمس فصارت تستمد شعاعها من بهاء الممدوح، فالصورة البصرية تساهم في تقرير الصورة التشبيهية للمدوح.

وقول ابن مبارك شاه من (الطويل)[٤٢]:

شهابٌ ضيـــاءُ الدينِ منْ نـــورِ فضلـهِ زكـــيٌّ على الآفـــاقِ يشرقُ بالهـــدَى

---

[٣٩] ديوان المنصوري، ص٦١.
[٤٠] ديوان ابن حجر، ص٣٠.
[٤١] السيوطي: نظم العقيان في أعيان الأعيان، ص٦٢.
[٤٢] السخاوي: الجواهر والدرر في ترجمة شيخ الإسلام ابن حجر، ص٤١٨.

فالشهاب يستدعي بالاستعارة التجسيمية في قوله" شهاب ضياء الدين" ثراء الصورة النجمية الوصفية للممدوح معززا من الفعل – الصفة- أثر الفعل ديمومة الإشراق والعطاء على من حوله.

إن صورة الممدوح عند الشهب تشكلت من خلال اللمحة التصويرية لشعر القدامى لهالة البدر وشعاعه، فقد احتل فيها الممدوح بعدا رمزيا مكانيا يفوق بعد الرؤية المادية، لم يتجاوز حدود السطحية كذلك لم يخرج عن أبعاد المعنى الخاص بالتشبيه التمثيلي لهالة القمر معتمدين على إيحاء الصورة وإن جاءت في بعض الأحيان ملتحمة بالقصيدة معبرة عن عاطفة الشاعر بصدق فقد غلب عليها روح التكسب والمبالغة المنبثقة من رغبة الحصول على مكافأة أكبر فلا نلمس في أشعارهم حضورا خصوصيا للممدوح أو صفة انماز بها عن سابقيه ومعاصريه، فصورته النجمية لم تخرج عن إطار عناصر البناء اللغوي لصورة النجم معتدا بامتداد عناصر البناء نحو عاطفة الشاعر المتمثلة في الاعتراف بفضل الممدوح، "فالصورة هي التي تعرض مركبا عقليا وعاطفيا في لحظة من الزمن"[٤٣]، فضلا على تحريك المتلقي نحو تصديق هالة الضوء المنبعثة من الصورة المرئية المتخيلة للممدوح.

٢- صور الممدوح من خلال مظاهر الطبيعة المتنوعة:

مثلت مظاهر البيئة بحيواناتها ونباتاتها وفيافيها مادة خصبة للشعراء الشهب الشعرية استقوا من خلالها روافدهم الشعرية تجاه محبوباتهم وممدوحيهم فاستعانوا بمفردات الطبيعة المختلفة، فرحاب الطبيعة كان ومازال متنفسًا للشعراء من جلبة أحداث عصرهم، وملجأ لاستحضار الصور الشعرية، فالشاعر هو "الإنسان الذي تسعفه قواه الداخلية المتميزة على خلق معان جمالية متجددة على الزمان، وتدفع الناس في عصور مختلفة إلى التحول والتغيير، إنه بعيد النظر، يتعلق بالآتي أكثر من ركونه إلى الواقع القائم، بل هو يشكل من القائم القاتم منافذ واسعة تطل منها الإنسانية على المستقبل المشرق، ومن هنا كان عمل الشاعر ومازال تحويليا حيث ينقلب في شعره المستحيل إلى ممكن، والقيد إلى حرية، والرؤية إلى رؤيا"[٤٤]، ومن ثم فقد حشد الشهب العديد من الصور الإيحائية التي ناسبت الممدوح في التعبير عن هيئته الخارجية، وطبائعه الداخلية في وصف أخلاقه من حيث وصف كرمه وعطائه بالمطر والغيث والبحر والجبال، متخذين من تكرارية الصورة سبيلا إلى مناسبة الذوق العام.

ومن ذلك قول ابن حجر من (الكامل)[٤٥]:

---

[٤٣] جوزيف فرانك: الشكل المكاني في الأدب(في كتاب أسس النقد الأدبي) تصنيف مارك شور وآخرين، ترجمة: هيفاء هاشم، وزارة الثقافة السورية، ج١، د.ط، ١٩٦٦م، ص٢٥٧.

[٤٤] عبد القادر القط: تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، مجلة فصول، مجلد الرابع، العدد الثاني (يناير وفبراير ومارس ١٩٨٤)، ص٥٥.

[٤٥] ديوان ابن حجر، ص٧١.

جمعـــتْ مهابتـهُ سخـــاءَ يمينِـــهِ كالغيـــثِ يهمِـي مـعَ بـوارقَ رعـــدِهِ

متعـــفِفٌ والأريحيـــةَ خلقـــــهُ يهتـــزّ لكـنْ لـــمْ يغـــبْ عـنْ رشـدهِ

يعزز الشاعر من صورة الممدوح بتشبيه جمع شمائله لصورة الشجاعة والكرم بصورة المطر المصاحب للرعد والبرق في قوله: "كالغيث يهمي مع بوارق رعده" إيحاء بعظمة الممدوح وصفاته التي استحوذت على قلوب رعاياه، فالشاعر كثف النص بالصورة الكنائية في قوله: "متعفف والأريحية خلقه" الذي يشي بتجمع الصفات النبيلة في ممدوحه.

وقول ابن أبي السعود من (البسيط)[٤٦]:

وكـــمْ لهُ مـــنْ تصانيفٍ حلتْ وعلـتْ كالنجـــمِ تكثَرَ عنْ قطرِ الحيَا السَّرَبِ

ذو همَّـــةٍ في النّدى والعلـــمِ إنْ رُفلتْ فـــي بُرْدةٍ سَحِبتْ ذيـــلاً على السُّحَبِ

يصف الشاعر ممدوحه بتكافؤ عزمه في الكرم والعلم بحد سواء، فالشاعر يبرز صفات الممدوح المعنوية من خلال الصورة التجسيمية في قوله: "إن رفلت في بردة " حيث أخرج الممدوح العلم والندى من معنويته إلى حسية ملموسة، أثرتها الصورة الكنائية في قوله:" سحبت ذيلا على السحب" التي توحي بالامتداد العرضي لصفات الممدوح وأثرها الذي اتسع حد سحب السماء.

كذلك قول الحجازي من (الطويل)[٤٧]:

نعـــمْ هو بحرٌ لا يحرِّكـهُ الهـــوَى كـــذا نفسَـهُ لمْ تضطـــرِبْ بهوَاهـَا

وغيـــثٌ ولكـــنْ بعدَ فـــرطِ تبسُّـــمٍ وجـــودُ غمامِ الجـــوِّ عنـــدَ بُكاهَا

لجأ الشاعر إلى مظاهر الطبيعة في قوله: "بحر لا يحركه الهوى- غيث – جود غمام الجو" في وصف قدرة الممدوح على تعامله مع رعاياه مع من حوله، مستعينا بالطابع الكنائي الذي يومئ بجمعه لصفات القوة والليونة في صفاته فضلا على إيقاع الصورة التصويرية السريع في وصفه الذي يوحي بحالة الفخر المصاحبة للشاعر، فمشاعر اعترافه بفضل الممدوح تنبثق من استمرار أثر الفعل - العطاء- من الممدوح في صورتين مفارقتين في قوله: "بعد فرط تبسم- عند بكاها" التي أثمرت في نماء الصورة التجسيمية بقوة.

وقول المنصوري من (الرجز)[٤٨]:

---

[٤٦] السخاوي: الجواهر والدرر في ترجمة شيخ الإسلام ابن حجر، ص٤١١.
[٤٧] ديوان الحجازي، ص٢٠٤.
[٤٨] ديوان المنصوري، ص١٤١.

أضحـــتْ بـــهِ الأيـــامُ مستبشـــرةً وأصبـــحَ الشـــرعُ بـــهِ مؤيـــدَا

وهـــزّتِ العليـــاءُ تِيْهًـــا عِطْفهَـــا لمَّـــا ترَقَّـــى مـنْ ذَراهَـــا مقعـــدَا

حديقـــة الفضـــلِ بـــهِ قـــدْ أينعـــتْ وانتعشـــتْ من راحتيـــهِ بالنَّـــدَى

وظف الشاعر الصورة التشخيصية في إثراء صفات الممدوح المعنوية في قوله:" أضحت الأيام به مستبشرة – أصبح الشرع به مؤيدا- هزت العلياء - انتعشت من راحتيه بالندى"، فالشاعر لجأ إلى الأسلوب التقريري الخبري في إثبات واقعية أثر الممدوح على من حوله، فضلا على استخدامه لملامح الطبيعة التي انقادت لهالته المثالية بالتشبيه المقلوب في قوله: "حديقة الفضل به قد أينعت" فصارت تستمد نضجها وكثافتها من قدرة فضله، فالشاعر عزز من صفات ممدوحه بثراء صفات الطبيعة البصرية واللونية كما كان لإيحاء مفردة "انتعشت" التي توحي بخصوبة كرم الممدوح على متلقيه فالمفردة تمتد بفعل الشحنات الشعورية من الشاعر لممدوحه.

كذا قول ابن مبارك شاه من (الطويل)[٤٩]:

وَطـَودُ سخـــاءٍ لاحَ في لقـبٍ يُرى شهـــابُ الهدَى يبـدُو على علمِ النَّدَى

استعان الشاعر بمظاهر الطبيعة في قوله: "طود سخاء" الذي يشي بعظمة الممدوح في بذله للعطاء، فمفردة الطود التي تعني الجبل أثرت النص ببعد كثفته عبارة "لاح في لقب يرى" الذي يوحي بأن ذكر لقب الممدوح كفيل بالإيحاء لقدرته العطائية، فضلا على إيحاء الصورة التشبيهية الممتد في قوله: "شهاب الهدى – يبدو على علم الندى" الذي عزز من ثراء الصفات المعنوية لممدوحه.

وقول ابن صالح من (الطويل)[٥٠]:

لـــهُ اللهُ مِنْ عـالِي السجيَّـــةِ عذْبَهَا كمـــا انهلَّ مـنْ صوبِ الغمائـمِ صيِّبُ

يرجع الشاعر المثالية المعنوية لشمائل الممدوح إلى وصفها بامتداد رأسي من رب العزة في قوله:" له الله من عالي السجية عذبها" الذي يوحي للمتلقي بجمال صفاته الخلقية ويعزز من التشبيه في قوله: "كما انهل من صوب الغمائم صيب" صورة تدفق العطايا من الممدوح مشبها صورتها بصورة المطر الذي ينبثق من الغمام إيحاء بكثرة عطاياه وعظمتها.

إن العلاقة بين التشكيلين المكانيين المتمثلة بطرفيها في: الممدوح ولوازمه، والسماء بمدركاتها عند الشعراء الشهب حكمها أساس محوري واحد

(٤٩) السخاوي: الجواهر والدرر في ترجمة شيخ الإسلام ابن حجر، ص٤١٧.
(٥٠) السيوطي: نظم العقيان في أعيان الأعيان، ص٦١.

هو أواصر التماثل المجازي بين الطرفين، وهي إحدى صور التشبيه عند كل شهاب فأين السماء وأين الممدوح منها؟ فالشاعر يحاول أن يقرب اللاتماثل من التماثل، فالممدوح مهما بلغ بقوته وسخائه وتصانيفه العلمية، هيهات أن يدرك الغيث بسحائبه أو حتى الجبال بشموخها، لكن الشاعر يريد أن يغوص المتلقي في التصديق والاقتناع بوحدة العناصر المشتركة التي يبدو فيها الممدوح منبع الجود والغزارة كذا السماء بطبيعة كينونتها الحقيقية، وأحيانا يبالغ فيصف الممدوح بصفات حسية يتفوق فيها على العناصر الطبيعية ومهما احتوت تلك الصورة على صفات غير قابلة للإقناع فإن الخيال بشطحاته قادر على تقبل الصورة، "وبهذا التقت العناصر المتماثلة فوق مكان قابل للإدراك، ثم وجهت بتفاعلها الخيال كي يتجاوز إلى الأعماق البعيدة، حيث يقيم المعنى الجمالي الداخلي"[٥١]، فيستقيم للشاعر إغداق الممدوح عليه بالأموال، وتتحرك أذهان المتلقي صوب التصديق والإذعان.

٣- صورة الممدوح من خلال العصر

إن صورة القلم ومفرداته هي إحدى مرجعيات العصر العباسي التي شاعت في العصر المملوكي، ويكاد لا يخلو نظم للشهاب إلا ويكون لها حضور وافر، فكما أن البدر والأسد رمز للبهاء والشجاعة، فالقلم والمحبرة رمز للقدرة والنبوغ العلمي، فقد جاءت أهمية القلم من أهمية العصر فالعصر المملوكي عصر الموسوعات العلمية لذلك حرص كل شهاب على جعل علم الممدوح أحد السمات الحسية التي تميز بها عن غيره من معاصريه كذا وصف لوازمه العلمية التي تجعل من الممدوح إشعاع علم للمتلقين، فللقلم والطرس والمحبرة، بل وللكتاب قدر وأهمية كبيرة في إثارة منزلة الممدوح العلمية وقدراته الفكرية عند المتلقي، والشواهد عليها كثيرة منها قول الحجازي من (الطويل)[٥٢]:

لأقلامِـهِ نشرٌ يضـوعُ بطِرسـهِ يطيـبُ إذَا للناشقيـنَ شُذاهَـا

شبه الشاعر نشر أقلام الممدوح بالعطر موحيا للمتلقي بإبداع علمه وقوة كتابته التي تطيب لقارئها كما تطيب الوردة لناشقها في مفردة "يطيب إذا للناشقين شذاها" معتمدا على الصورة الشمية وإيحاء التشبيه وإن جاءت الصورة بسيطة، "فالمسألة – كما قد رأينا – ترتبط بالشعور الإنساني في التحول الذاتي

---

(٥١) عبد القادر القط: تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، مجلة فصول مجلد الرابع، العدد الثاني (يناير وفبراير ومارس ١٩٨٤)، ص٥٨.

(٥٢) ديوان الحجازي، ص٢٠٤.

من الوهم إلى الحقيقة "[٥٣]، ولعل اختيار الشاعر لرائحة الأقلام المجازية ذو دلالة نفسية وفكرية عميقة.

وقول ابن حجر من (الطويل)[٥٤]:

حميـــدُ السجايَـــا يمـلأ العـينَ بهجـةً لقـدْ فـــازَ محمودُ الفعالِ حمـيدُهْ

لـــهُ قلـــمٌ فـــي مـدِّهِ مـنْ مـــدادهِ غِنَى الدهـرِ أو قمعًا يـرَاهُ حسودُهْ

يفـوحُ ويُحيِي يُطـربُ الصَّحبَ يُطعنُ الـ عـدَى فعلـَى الأحـوالِ بُورِكَ عودُهْ

يمدح الشاعر ملك تونس والمغرب "المنصور عبد العزيز" مسلطا الضوء على إحدى مفردات العصر وهي "قلم –مداده " التي تشير إلى القدرة العلمية لكنها هنا تحمل أبعادا أخرى من قدرة الممدوح الاجتماعية التي تتضح من خلال ثنائية الفعل الناتج من توقيعه المادي في قوله: "غنى الدهر – أو قمعا يراه حسود"، فالشاعر شحن مفرداته بإيحاء من سلطة الممدوح ومنزلته في الحكم؛ إذ تنهض صورة القلم على إيحاء الصورة المتتابعة في البيت اللاحق له في قوله: "يفوح ويحيي – بورك عوده" موحيا بقدرة توقيع الممدوح التي من شأنها أن تعز أصحابه وقدرتها على هلاك أعدائه.

كذلك قول المنصوري من (المجتث)[٥٥]:

نعـــمَ الجليـــسُ كتـــــابٌ حديثُـــــــهُ المستطـــــــــابُ

يُريـــــكَ بستـــــــانَ روضٍ ثمـــــــــــــــارَهُ الآدابُ

استخدم الشاعر الصورة التشخيصية في إبراز أهمية الكتاب وسلطته على العقل مشبها إياه بالجليس، ورامزا إلى محتواه بقوله: "حديثه المستطاب" كما عزز من أهميته بتوضيح الأثر الناتج عن القراءة في وصف العالم المتخيل الذي تخلقه القراءة في قوله: "يريك بستان روض"، فتنمو الصورة بإبراز النتيجة الواقعة على المتلقي بقوله: "ثماره الآداب" مشيرا إلى المعرفة المتحققة في ذهن القارئ.

وقول ابن مبارك شاه من (الطويل)[٥٦]:

لـــهُ قلـــمٌ كالميلِ والنقسِ كحلَـهُ يـــداوِي بهِ منْ كانَ في النّاسِ أرْمدَا

---

[٥٣] عبد القادر القط: تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، مجلة فصول مجلد الرابع، العدد الثاني (يناير وفبراير ومارس ١٩٨٤)، ص٦٣.

[٥٤] ديوان ابن حجر، ص٥٠.

[٥٥] ديوان المنصوري، ص٣٤.

[٥٦] السخاوي: الجواهر والدرر في ترجمة شيخ الإسلام ابن حجر، ص٤١٧.

اشتملت الصورة المركبة لتصوير قلم الممدوح على صور جزئية تناوبت بين التشبيه وكنائية الصورة إذ يروم الشاعر من وراء تشبيهه في قوله:" له قلم كالميل والنقس كحله" إلى الإيماء لفعل الأداة في نفس متلقيها، وذلك بتحقيق التناسب بين طرفي التشبيه " القلم والميل" في القدرة على الشفاء والدواء؛ إذ يشبه الشاعر القلم بآلة رسم الكحل رامزا إلى أبعاد دلالية حققها الكحل في عين مريضه كذا القلم يشفي بكتابته صدر كل جاهل عن علمه، فيكشف الشاعر باعترافه للمتلقي عن بلاغة قلمه وقدرته التي أسهمت في نقل الذات الشاعرة من رمزية المرض لقوة الشفاء في الصوة الكنائية في قوله: "يداوي به من كان في الناس أمردا" محققا من خلال التكثيف شمولية المرض وعمومه، إيحاء بعظم قدرته، فهو الذي لا يعجزه قول ولا يغفل عن فيه نظم، وما يزيد من قدرة الصورة تركيبها النحوي البسيط من "مسند ومسند إليه" تقدم فيه الخبر على المبتدأ بشفافية حققت للخطاب الشعري عمقا وكثافة.

ومن نماذج استيحاء صورة القلم التي تصور قدرة الممدوح العلمية، قول ابن أبي السعود من (البسيط)[٥٧]:

ترنحتْ قَضبُ الأقلامِ في يدهِ ... فأثمرتْ زهرات العلمِ والنّشبِ
تُنشِي فتُنسِي شفاهَ الكَأسِ باسمةً ... يا حسنَ جمْعِ حلالِ الراحِ والقُضَبِ

تميَّز النص السابق بحشد تفاصيل كثيرة من رحم البيئة، وجاء ذلك في مفردات (قضب الأقلام – النشب - الكأس – الراح – القضب)، وجاء بناء الصورة ناقلًا الشيء من ماديته الملموسة إلى مجازية من وعي الشاعر في قوله (ترنحت قضب الأقلام- شفاه الكأس)؛ إذ تثار صيغة التعجب بأسلوب تقريري يعمِّق من ازدواجية القلم، خالعا عليه صفات إنسانية، فتغدو الأقلام في يد الممدوح سكرى، تتمايل من نشوة كفه، فتنسى معها شهوة الكأس وكأنها جمعت ما بين لذة العقل ونشوة الخمر، والشاعر بذلك يجعل من الصورة التشخيصية هدفًا يرمز إلى نشوة بصره عند قراءة علم الممدوح، ومن ثم فقد جمعت الأقلام في يده ازدواجية من ماهيتها الخشبية ولذتها العلمية والروحية.

وعليه فإن صورة المرأة وصورة الممدوح جاءت تقليدية بعض الشيء في أشعار الشهب، فلم تكن هناك صورة قوية أو إبداعية جديدة تعرضوا فيها لمظهر جديد، بل جاءت جميعها تدور حول الوصف الخارجي الذي طالما تناوله القدماء، وحول مظاهر عطاء الممدوح من حيث الكرم، بيد أن هناك بعض الصور التي فرضتها طبيعة العصر المملوكي، فلم تكن وقفا على شعر الشهب، فصورة حجاب المرأة التي وجدناها عند الشهابين المنصوري والحجازي، وصورة الممدوح العلمية التي تناولها جميع الشهب شاعت بكثرة في شعر العصر، فهالة الممدوح لم تأت من قوة البدن ولا رباطة الجأش، فالعصر عصر

[٥٧] السخاوي: الجواهر والدرر في ترجمة شيخ الإسلام ابن حجر، ص٤١١.

الفتن والاضطرابات الداخلية؛ بل جاءت مستمدة من قوة قلمه وامتلاء محبرته، ولهذا سمي العصر بعصر الموسوعات العلمية، ووجدنا ذلك واضحا بكثرة في أشعارهم. ومن ثم فبعد عرض صورة المرأة والممدوح من خلال التأثر بالتراث وبصورة العصر نتعرض إلى تأثر الشهب بالخطاب الديني من حيث تنوع الصور الدينية التي تناولوها.

٣] الصورة الدينية:

وظف الشعراء الشهب الموروث الديني توظيفًا يتناسب مع هدفهم وسياق حديثهم، فنهلوا من معين القرآن الكريم الذي لا ينضب، واغترفوا بعض الصور من الأحاديث النبوية الشريفة، وجدير بالذكر أن استيحاءهم للصور جاء على نمطين: أحدهما يقتبس النص لفظًا صريحًا، والآخر يغلف اللفظ والمعنى برداء من ذاتية الشاعر، وقد اعتمدت في دراستي للصورة الدينية على بعض القصص القرآني التي شاعت في شعر الفترة وانتشرت في أشعار بعض الشهب معتمدة في تحليلي على تعانق القصة الحقيقية بالقصة المتخيلة للشاعر عند النظم مشيرة إلى جوانب الاستدعاء المجازي، وقد أرجأت الحديث عن الاقتباس الديني بصوره في الجزء الخاص بفصل الأسلوب، وجاء سبب اختياري لهذه الصور لما فيها من إثارة لذهن السامع عن وجه الشبه المتخيل، ومن صور القصص القرآني في أشعار الشهب قول ابن حجر يستدعي "قصة أصحاب الأخدود من (البسيط)[٥٨]":

النـــارُ ذاتُ وقـــودٍ فـــي جوانحِـــهِ شـــوقًا وفـــي خـــدِّهِ للـــدمعِ أخـــدودُ

تخطو تجربة الشاعر في علاقته بالمحبوبة منذ أول وهلة في النص، وحتى لحظة التركيز نحو انطماس الذات الداخلية أمام سيطرة المحبوبة؛ إذ يلتقط الشاعر أصواته عبر عتبات النص بمباغتة الضمير الغائب، ويستقي بالطابع الكنائي من توتر انفعالاته واضطراب أشجانه رمزية الصورة التجريدية في قوله (النار ذات وقود) وقوله (في خده للدمع اخدود)؛ ليعمِّق من تكثيف النص بمرجعياته الدينية أثر الظلم والجور في حقه، فالشاعر يشبه تمسُّكه بالمحبوبة وإيمانه بحبه لها بتمسك أصحاب الأخدود بإيمانهم الجديد، كما يشبه وشيجة العلاقة بين الظلم وأثر الظلم الواقع على المؤمنين بظلم المحبوبة؛ ليثير بذلك جدلية العلاقة بين الذات والموضوع، مبرزا الأثر النفسي الناتج من وقع الظلم ألا وهو أخذ الكافرون الحياة من المؤمنين بأخذ المحبوبة صور القربى من المحب.

والشاعر بذلك يتخطى جماليته الهادفة من وراء التشبيه والكناية لشوقه، وسيلان دموعه إلى جمالية استقاء روافده النفسية من رحم ثقافته الدينية من

[٥٨] ديوان ابن حجر، ص٣٠.

قوله تعالى: {قُتِلَ أصحابُ الأخدود، النَّارِ ذات الوقود، إذ هم عليها قعود، وهم على ما يفعلون بالمؤمنين شهود}، (البروج: ٤-٧)، حيث يصوِّر صوت لحظة انفعاله ورفضه للفرقة بصوت رفض أصحاب الأخدود لحظة قتلهم، فيغدو النص بتوتر الذات الشاعرية نحو مصير واحد وهو القتل وشتان بين المصيرين فالصورة قوية مختنقة يلحظ بين ثناياها صعوبة المشهد وإن جاءت ألفاظها بترتيب مستعار من الآية القرآنية.

كذا نَظَمَ الحجازي -يقتبس من قصة سيدنا موسى مع فرعون- قائلًا من (الطويل)[٥٩]:

وفرعونُ وجدِي يخافُ ثعبانَ شعرِهَا وباللحظِ موسى قدْ رأى الآيةَ الكبْرَى

استدعى الشاعر بذاكرة اللاوعي رمزية تشابك طرفي الوقعة، واحتشاد المشاعر المرتبكة بين نبي الله سيدنا موسى والطاغية فرعون؛ ليومئ إلى ثورة الحوار النفسي وصراعه المتغلغل في الذات الشاعرة بطرفيه؛ إذ جاء أحدهما متمثلًا في الأنا السفلية، وأشار إلى علو صوتها بمفردة (فرعون الوجد) والآخر الأنا العلوية كنفس لوامة تنازعه كلما هم بالشهوة، وتبرز بصوتها الهامس في مفردة (يخاف)، وعليه تزداد وتيرة الأحداث بين لهيب العاطفة وجحيم الفكر بتعزيز الدفعة العاطفية؛ لتنهي الصراع بغلبة القوة الدافعة للحظ المحبوبة حيث تختفي معها معطيات اللوم والخوف، فيشبه وقع ذهول الرؤية على ذاته بوقع دهشة سيدنا موسى لحظة تحوُّل العصا إلى ثعبان، وكأن اللحظ معجزة أودت بعاشقها، فكان بمثابة الآية الكبرى التي هزمت كل تداعيات العقل في البعد، وعلامة لانهزام الذات الشاعرة أمام نشوة الرؤية، هذا وقد استقى الشاعر مادته الدينية من قوله تعالى -حكاية عن سيدنا موسى-: {واضمم يدك إلى جناحك تخرج بيضاء من غير سوء آية أخرى، لنريك من آيتنا الكبرى، اذهب إلى فرعون إنه طغى}، (طه: ٢٢-٢٤)، وأيضًا من قوله تعالى: {فأراه الآية الكبرى}، (النازعات: ٢٠). فالشاعر حرص على ربط الآية بالنازع النفسي الذي سببته علاقة وجه الشبه بين الحالتين وإن جاءت الصورة سطحية بلا خيط يقوي من تخيلها إلا أن إيحاء التشبيه أثرى لحظة الرؤية.

وقول المنصوري من (الطويل)[٦٠]:

ويا قمرًا يختالُ في حسنِ يوسُفٍ محبـــكَ مـن يعقـوبُ للحـزنِ وارثُ

أأنـــتَ على العهـــدِ القديمِ محافظٌ كمَا كنتَ لـــي – أمْ غيرتكَ الحوادِثُ؟

حشد الشاعر في وصفه لمحبوبه صورة الحسن المثالية المتمثلة في "سيدنا يوسف"، فالصورة الفنية لم تقف عند حدود الجمال بل تنامت باستدعاء

[٥٩] ديوان الحجازي ص١٥٥.
[٦٠] ديوان المنصوري، ص١٠٤.

سيدنا يعقوب رمزا للحزن والفرقة؛ إذ تنهض الصورة الشعرية بتتابع النسق الفني والنفسي لتضاد الحالة النفسية في القرب والبعد؛ فالمحبوب يزهو برمزية الحسن اليوسفي، فشاعرنا في حزنه يصبر بلهفة يعقوبية متأملا في وصال جديد، الأمر الذي حققه مضمون البيت الثاني بنبرة مشتاق يشوبها ظلال الاستفهام والحيرة، وتعد صورة الحسن اليوسفي من الصور التي شاعت في شعر الفترة بكثرة يستعين بها الشاعر ليغدق محبه بعواطفه المختلفة.

ومن ثم فإن الصورة الدينية عند الشهب مثلت محصلة ثقافة الشاعر الدينية وجاء تفوق ابن حجر لصورته القاتمة العميقة على غيره من الشهب أمرًا بديهيًا استدعته طبيعة مكانته العلمية والدينية بخلاف بقية الشهب الذين تناوبوا على صورة سيدنا يوسف وسيدنا موسى مثلهم مثل معاصريهم فلم يرتقوا إلى صورة ما بحيث تمثل ثيمة تميز لصورهم الدينية وأما من لم أذكره بنموذج شعري منهم فهذا؛ لأنه لم يقع بين يدي ما يمثل تلك الصورة الفنية وبناء عليه فإن تفاوت الشعراء الشهب في الصورة الشعرية يرجع لتفاوت محصلتهم الثقافية والدينية.

أهم النتائج والتوصيات:

هذا، وقد كان هذا البحث الموجز محاولة لعرض أهم مصادر الصورة الشعرية في شعر الشهب السبعة في القرن التاسع الهجري بوصفها أحد الآليات الفنية التي قد تدفع الرؤية النقدية حول شعر العصر المملوكي للأمام أو للخلف، ولعل أهم النتائج التي توصلت إليها، ما يلي:

- تنوعت مصادر الصورة عند الشعراء الشهب فتأثروا بالصور التراثية؛ إذ جاءت صورة المرأة والممدوح محملة بعبق من صورة البدر والظبي بتقليدية صرفة، فضلا على تأثرهم بالصور الدينية التي استمدوها من صور القصص القرآني.
- اشتملت مصادر الصور عند الشهب السبعة على إيحاء ألفاظ من رحم البيئة مثل: صورة حجاب المرأة وصورة الممدوح العلمية.
- تنوعت أنماط الصورة في أشعارهم ما بين الصور التشخيصية والتجسيدية والكنائية والرمزية بيد أن الصور الكنائية جاءت تقليدية بعض الشيء على عكس غيرها من الصور التشخيصية والتجسيدية، في حين جاء الرمز سطحيًا مرتبطًا باستدعاء شخصية تراثية.
- توقفت مصادر الصورة الشعرية في أشعار الشهب عند الحدود المادية لشكل المرأة وصورة الممدوح.

وتوصي الدراسة بضرورة الإفادة من شعر الشعراء الشهب بدراسة أثر البديع اللفظي في توجيه الخطاب التخيلي في أشعارهم كذا دراسة صورة الغزل

بالمذكر وصورة الجدل والنزعة الذاتية في نظمهم؛ لفهم حقيقة الرؤية النقدية حول شعر العصر المملوكي بشفافية تامة.

المصادر والكتب:

أولا: مصادر الدراسة:

١- أنس الحجر في أبيات ابن حجر العسقلاني، شرحه وحققه شهاب الدين أبو عمر، دار الريان للتراث، ط١، ١٩٨٨م.

٢- ابن حجر العسقلاني: ديوان ابن حجر العسقلاني، جمعه وصححه وعلق عليه السيد أبو الفضل، مكتبة النهضة، المملكة العربية السعودية، ١٩٦٦م.

٣- ابن حجر العسقلاني: ديوان الحافظ ابن حجر العسقلاني، تحقيق صبحي رشاد عبد الكريم، دار الصحابة للتراث، ط١، ١٩٩٠م.

٤- ابن حجر العسقلاني: ديوان شيخ الإسلام ابن حجر العسقلاني، تحقيق: نور فردوس علي حسين، دار الفضيلة، د.ت.

الكتب العربية:

١- إبراهيم عبد الرحمن محمد: اتجاهات النقد في الأدب العربي الحديث، دراسات تطبيقية، الناشر مكتبة الشباب، د.ط،١٩٩٣م.

٢- ابن حجر العسقلاني: فتح الباري شرح صحيح البخاري، تح: عبد العزيز بن عبد الله بن باز ومحمد فؤاد عبد الباقي ومحب الدين الخطيب، المطبعة السلفية ومكتباتها، القاهرة،ج١٦، ط١، د.ت.

٣- أشرف دعدور: الصورة الفنية في شعر ابن دراج القسطلي الأندلسي، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

٤- إيليا الحاوي: امرؤ القيس شاعر المرأة والطبيعة، بيروت، د.ط، ١٩٧٠م.

٥- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، د.ط،١٩٨٠م.

٦- جار الله الزمخشري: تفسير الكشاف، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ج١، ط٣، ٢٠٠٩.

٧- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، ١٩٦٦م.

٨- راوية عبد المنعم عباس: القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، ط١،١٩٨٧م.

٩- السخاوي: الجواهر والدرر في ترجمة شيخ الإسلام ابن حجر، تحقيق: إبراهيم باجس عبد المجيد، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
١٠- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م.
١١- السيوطي: نظم العقيان في أعيان الأعيان، تح: فيليب حتى، المكتبة العلمية، بيروت، د.ط، د.ت.
١٢- شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام من امرئ القيس إلى ابن أبي ربيعة، مطبعة جامعة دمشق، د.ط، ١٩٥٩م.
١٣- الطاهر أحمد مكي: الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته، دار المعارف، ط٤، ١٩٩٠م.
١٤- عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٩٥م.
١٥- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، ط١، ١٩٩٨م.
١٦- عثمان موافي: في نظرية الأدب، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط١، ٢٠٠٠م.
١٧- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط٣، د.ت.
١٨- علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ١٩٨١م.
١٩- عمر السلامي: الإعجاز الفني في القرآن، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٠م.
٢٠- مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، ١٩٧٤م.
٢١- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، د.ط، ١٩٩٧م.

ثالثا: الكتب الأجنبية المترجمة:

١- جوزيف فرانك: الشكل المكاني في الأدب(في كتاب أسس النقد الأدبي) تصنيف مارك شور وآخرين، تر: هيفاء هاشم، وزارة الثقافية السورية، ج١، د.ط، ١٩٦٦م.

رابعا: الرسائل الجامعية:

٥- أحمد أبوزيد أحمد: اللمع الشهابية من البروق الحجازية للشهاب الحجازي، دراسة وتحقيق، خليفة، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بني سويف، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٠م.

٦- جيهان أحمد السجيني: ديوان الشهاب المنصوري، دراسة وتحقيق، رسالة ماجستير، (غير منشورة)، جامعة طنطا، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ٢٠٠٣م.

خامسا: المجلات العلمية :

١- إبراهيم عبد الرحمن محمد: من أصول الشعر العربي القديم (الأغراض والموسيقى دراسة نصية)، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني، ١٩٨٦م، ص٣٩.

٢- خالد لفتة باقر اللامي: مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، مجلد العاشر، العدد السابع والعشرون ومائة، جمادي الثانية ١٤٢٣ه، ص٣٨٣.

٣- عبد القادر القط: تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثاني (يناير وفبراير ومارس ١٩٨٤)، ص٥٦.