جماليات الصورة الفنية في حماسة أبي تمام
باب الحماسة أنموذجاً

نديم بدر قدسي *

(تاريخ الإيداع 12 / 7 / 2021. قبل للنشر في 23 / 8 / 2021)

□ ملخّص □

يدرس هذا البحث جماليات الصورة الفنية في حماسة أبي تمام (باب الحماسة) فتبدأ الدراسة بتوضيح قوام الصورة الفنية وأنواعها ونماذجها في الحماسة ، لتحاول بعد ذلك قراءة جماليات الصورة المفردة ، والصورة الكلية ، من خلال تحليل بعض الشواهد الشعرية في باب الحماسة ، محاولةً تقفي الأثر الجمالي للانطباع الشعري عند المتلقي الذي يعكس الغاية التي أراد أبو تمام إيصالها إليه ، والتي تبين سبب تأليف أبي تمام لكتاب الحماسة .

الكلمات المفتاحية : أبو تمام . الأثر الجمالي .الحماسة . الصورة الفنية

* **ماجستير ، اللغة العربية وآدابها ، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية .**

The aesthetics of the artistic image in the enthusiasm of Abi Tammam The door of enthusiasm is a model

Nadim Bader Qudsi*

(Received 12 / 7 / 2021. Accepted 23 / 8 / 2021)

□ ABSTRACT □

This research studies the aesthetics of the artistic image in the enthusiasm of Abi Tammam (the chapter of enthusiasm). The aesthetic of the poetic impression of the recipient, which reflects the goal that Abu Tammam wanted to convey to him, and which shows the reason why Abu Tammam wrote the book "The enthusiasm "

key words : The aesthetic effect , Enthusiasm , Techical image

*Master, Arabic Language and Literature, Tishreen University, Lattakia, Syria

مقدمة

لا يختلف اثنان على أنّ الشعر فنٌ قائمٌ في ذاته كبقية الفنون ، فالقصيدة الشعرية أشبه ما تكون بلوحةٍ يرسمها الشاعر بدقةٍ متناهيةٍ يحرص فيها على أن يكون لكلّ حرفٍ بعدٌ ، ولكل كلمةٍ دلالةٌ ، ولكل تركيبٍ غايةٌ ، ومن هنا غدا الفن الشعري طاقةً إبداعيةً خلّاقةً تتجلى فيها قدرة الشاعر على رسم معالم الجمال ، والصورة الفنية من أهم العلامات التي تميّز حماسة أبي تمام . ولما كان الشعر ضرباً من التّصوير ، فإنّ الصورة في حماسة أبي تمّام أول ما يُقال عنها إنّها تتجاوز الغاية الجمالية إلى هدفٍ أبعد ، وهو التشكيل البصري ، ليقوم الكلام في الشعر مقام الأفعال ، فالنزعة الحماسية وثيقة الصّلة بالأوضاع التاريخية والحضارية التي نشأ الشاعر فيها ، ويغذي هذه النّزعة دافعان : الأول فنّي يتمثل في التأسيس لعالمٍ شعريٍ يطبع به الشاعر شعره بصبغةٍ ذات نهجٍ قويٍ ، والثاني نفسي يتجلى في بحث الشاعر عن تحقيق ذاته في صنع الأمجاد ، والوصول إلى أعلى المراتب الاجتماعية بين أبناء مجتمعه، وأفضل ما يؤدي ذلك في الشعر هو الصورة الشعرية ، ولذلك أردنا تتبع بعض المعالم الجمالية في باب الحماسة ، لكي نبين أن الشعور بالجمال يكمل ما يريد الشاعر الحماسي إيصاله للمتلقي من رسائل حماسية مستوحاة من صميم اللوحة الشعرية .

أهمية البحث وأهدافه

تتبع أهمية البحث من كونه يدرس علاقة علم الجمال بالصورة الفنية ، وأهمية هذه العلاقة في الشعر الحماسي ، ولكون هذه الدراسة تفضي بنا إلى التعرف على شخصية أبي تمام المؤلف والناقد ، وتنقلنا إلى عالم نعيد فيه التشكيل الشعري للصورة الفنية على معالم جمالية تنسجم مع حالات التحول الشعوري من الرفض إلى القبول ، وتتجاوز الصورة فيها تطلّع الشاعر الحماسي إلى آفاق جديدة ، تعبّر بمجملها عن نظرة أبي تمام للواقع ورفضه له .

منهجية البحث

اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج الوصفي التحليلي ، مع الاستعانة بالمنهج الجمالي ، إذ يعدّ المنهج الوصفي الأكثر استخداماً في دراسة الظواهر الإنسانية والاجتماعية ، ومن خلاله سنقوم بتحليل ودراسة مجموعة من الصور الفنية لبعض النصوص الشعرية في باب الحماسة . أمّا المنهج الجمالي فيُعرّف بأنّه يبحث العلاقة بين العمل الفنّي وجمهور المتذوقين ، وأنّه نقدٌ للنقد لأنّ النقد يسعى إلى تفسير العمل الفنّي ، وتحسين علاقته بجمهور متذوقيه ، وأنّ المنهج الجمالي يهدف إلى تفسير هذا التّفسير أي إنّ قراءتنا للنصوص الشعرية في باب الحماسة ستمرّ بمرحلتين : الأولى عبر المنهج الوصفي التّحليلي ، والثانية عبر المنهج الجمالي .

يرى النّقاد أنّ الصورة الشعرية ، هي التّركيب القائم على الإصابة في التّنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر المطلق من عالم المحسّات ليكشف عن حقيقة المشهد ، أو المعنى ، في إطار قوي تام مُحس مؤثر على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين [1] . ولما كان الشعر ضرباً من التّصوير ، فإنّ الصورة في حماسة أبي تمّام أول ما يُقال عنها إنّها تتجاوز الغاية الجمالية إلى هدفٍ أبعد ، وهو تشكيل المعارك تشكيلاً بصرياً حتى يقوم

[1] – **صبح ، علي ، الصورة الأدبية تاريخ ونقد ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، الطبعة الأولى .، ص 149 .**

الكلام في الشعر مقام الأفعال في ساحات الوغى ، ولإنجاز هذه الصورة بنجاح اعتمد شعراء الحماسة على استخدام التّشابيه والاستعارات والكنايات لإخراج معاني الشجاعة الحربية ، ووصف المعارك والبطولات ، ويتخذ الوصف في الصورة الحماسية جوانب عدة أولها : وصف الأعمال الحربية وما فيها من كرّ وفرّ وضربٍ وطعانٍ وصهيلِ خيلٍ وتصاعد غبارٍ وضخامة الجيوش واستبسال الأبطال كقول عبد الشّارق بن عبد العُزى الجُهَنِيّ :

فجاؤوا عارضاً برداً وجئِنا كمِثلِ السّيلِ نركَبُ وازعينا

فنادَوا يا لَبُهثَةَ إذ رأونَا فقلنا أحسني مَلاً جُهينا [2]

يقول : « تسارعوا مقبلين نحونا ، وكأنهم في كثرتهم وتعجلنا قطعة من السّحاب فيها بردٌ ، ونحن لكثرتنا وإتياننا على ما يعترض في طريقنا كالسّيل الذي لا يبقي ولا يذر ، فلمّا شارفناهم استغاثوا ببني بهثة ، معتزين إليهم ، ومستمدّين منهم، فاستَنْزَنا نحن أيضاً – في مقابلة ما فعلوا – بني جُهينةَ ، وهززناهم للضرب فيهم ، والإيقاع بهم » [3] . والبيتان السابقان يصوران لحظة الاستعداد للحرب بما تتضمنه من تجهيز الجيشين الجرّارين من قبل الطرفين المتحاربين ، وطلب العون من الحلفاء . ويبدو تسارع الصورة من خلال توالي الأحداث تصاعدياً باستخدام الفاء العاطفة لإظهار ترتيب وتعاقب الأفعال الدّالة على حركية الصورة الحماسية ، لينقلنا الشاعر إلى مرحلةٍ أخرى من المعركة ، وهي التّراشق بالنبال والسهام ، التي تسبق مرحلة الالتحام المباشر بين الخصمين حيث يقول :

فلمّا لم ندع قوساً وسهماً مشينا نحوَهم ومَشَوا إلينا [4]

يقول : لمّا مللنا الرّماء والطّراد بإفناء النّبال وتعطيل القِسي لانقطاع الأوتار مشى بعضنا إلى بعض للكفاح والجلاد ، ويتابع الشاعر وصف المعركة حيث بدأ الالتحام بين الطّرفين ، واشتدّ الضّرب والطّعان ، وحمي الوطيس ، ويشير إلى ذلك بقوله :

شَددنا شَدّةً فقتلتُ منهم ثلاثة فتيةٍ وقتَلتُ قَينا

و شدّوا شدّةً أخرى فجرّوا بأرجلِ مثلِهم وَرَمَوا جُوينا [5]

يقول : « حملنا عليهم حملةً منكرةً ، فأصبنا منهم ثلاثةً من الفتيان ، وقتلت قيناً ، وهو رجلٌ منهم مشهورٌ فيهم بالبأس والنّجدة ، وحملوا حملةً ، فأصابوا منّا مثل ما أصبنا منهم ، ورموا جويناً أخي »[6] ، وحتى يكمل الشاعر صورته لابدّ من خاتمة تُفضي إلى النهاية السّعيدة له ، التي تعلن انتصارهم وهزيمة الأعداء ، ويتجسد ذلك بقوله :

فآبوا بالرّماحِ مكَسّراتٍ وأُبْنَا بالسّيوفِ قد انحنينا

---

[2] – ابن أوس .أبو تمّام حبيب : شرح حماسة أبي تمّام للأعلم الشنتمري ، تحقيق د . علي المفضل حمّودان ، المجلد الأول ، مطبوعات مركز جمعية الماجد للثقافة والتراث بدبي ، الطبعة الأولى 1413هـ – 1992 م (دار الفكر المعاصر – بيروت ، دار الفكر دمشق) ص 373، عبد الشارق بن عبد العزى الجهني : شاعر جاهلي ، ص 82 . ثنّى أي الجيش له وزعة من هاهنا ، ومن هاهنا يرتبونه ، وهو كقولك أتاني القوم محيطين بي ، أي فريق محيط بي من هنا ، وفريق محيط بي من هنا .

[3] – المرزوقي ، أبو علي أحمد : شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام ، تعليق غريد الشيخ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى 2003م ، ص 321 .

[4] – شرح حماسة أبي تمام ، م 1 / ص 374.

[5] – شرح حماسة أبي تمّام ، م1 / ص 375 . وقينا : اسم رجل منهم ، وكأنه سيدهم فخصّه بالذكر لذلك ، و جوينا : أخو الشاعر .

[6] – المرزوقي شرح الحماسة ، ص 323 .

فباتـوا بالصّعيد لهُم أُحـاحٌ ولـو خفّت لنا الكلْمى سَرَينا [7]

والمعنى أنّهم عادوا مكسّرةٌ رماحهم كنايةً عن هزيمتهم ، وعدنا وقد انحنت سيوفنا من شدة الضرب كنايةً عن قوتنا وانتصارنا ، وقد قضوا ليلتهم على صعيد الأرض ، ولولا انشغالنا بمداواة جرحانا لسرنا إليهم ليلاً للإجهاز على من بقي منهم . والصورة السابقة هي نموذجٌ للشعر الحماسي في كتاب الحماسة ، وتظهر فيها عناية أبي تمّام باختيار الأشعار ، حيث يظهر في هذه الصّورة الوصف الدّقيق للأعمال الحربية ، ولو عدنا إلى الصّورة السّابقة لرأينا أنّها مركبةٌ من صور عدة أولاها : صورة الجيشين الكبيرين ، وثانيتها : صورة التناوش بينهما بالرماح ، وثالثتها : صورة التقاء الفريقين واحتدام المعركة ، وآخرها : صورة نهاية المعركة ، وكلّ هذه الصّور تلتقي في صورةٍ واحدةٍ هي مشهد الحرب بين الطّرفين ، وقد توسّل الشاعر في الصور السابقة ألوان التشابيه والاستعارات والكنايات والمجازات ، وهي من المقوّمات الأساسية للصورة الشعرية ، وتركيب الصور الذي عمد إليه الشّاعر يعني أنّه عمد إلى الاهتمام بتصوير أدق الجزئيات في المشاهد الحربية ، وكأنّه يريد أن يوحي إلى القارئ بصدقيته ، ولتعظيم البطولة لابدّ من تضخيم العمل الحربي ، وهذا لا يتم إلا من خلال استخدام أساليب البيان من تشابيه واستعارات وكنايات للتضخيم والمبالغة بما يعكس ميل الشاعر إلى الارتقاء بالأعمال الحربية إلى مستوى الإنجازات الخارقة والمذهلة التي تتجاوز قدرة البشر العاديين ، وهو بهذا يقترب من الصّورة الملحمية التي تُعدّ صدىً للواقع ، ومن ذلك أيضاً قول إياس بن مالك بن عبد الله بن خَيبَرى بن أفلت الطّائي :

سمَونا إلى جيشِ الحَرُوْرِيّ بعدَما تناذرَه أعرابُهُم والمهاجرُ

بجمعٍ تظلُّ الأَكْمُ ساجدةً له وأعلامُ سلمى والهضاب النّوادرُ [8]

يقول : « سمت أبصارنا ونفوسنا وارتفعت هممنا إلى محاربة الحرورية – وهم فرقةٌ من الخوارج – بعد اشتداد شوكتهم وتكاثف عُدّتهم ، وحين تحامى جيشهم بادي النّاس وحاضرُهم ، حذر ناحيتهم ، وقَصدَهم عربيّهم ومهاجرُهم ، قصَدناهم بجيشٍ كثيفٍ يلحِق الحَزنَ بالسّهل ، ويسوي الهضاب بالأرض إذا سار عليها لكثرته » [9] ، والواضح من البيتين السابقين أنّ الشاعر عمد إلى المبالغة في تعظيم صورة الخصم لا على سبيل المديح لهم ، وإنّما لإثارة الخيال عند المتلقي فإذا كانت تلك صورة الخصم ، فكيف تكون صورة الطرف الآخر! ويبدو أنّ استحضار صورة الخصم القوي ضرورةٌ ملحةٌ في الشعر الحماسي لتقوية المعنى في الصورة المقابلة لها وحتى تكتمل الصورة يعمد الشاعر إلى تصوير ما آلت إليه الحرب ، وهزيمة العدو من خلال تصوير فراره على إبلٍ ضامرةٍ بقوله :

فلمّا ادّرَكناهُم وقد قلّصَت بهم إلى الحيّ خُوصٌ كالحنيّ ضوامرُ

أنخنا إليهم مثلَهُنّ وزادُنا جيَادُ السّيوفِ والرّماح الخواطِرُ [10]

---

[7] – شرح حماسة أبي تمام ، ص 375، والصعيد : وجه الأرض ، الكلمى : الجرحى ، السرى : السير ليلاً .

[8] – شرح حماسة أبي تمام ، م1 / ص 229– 230 ، والشاعر من العهد الأموي ويبدو أنه واكب حركات الخوارج ، وشارك في حملات على أهل النجدية منهم . والحروري : يريد نجدة بن عامر الحنفي الخارجي ، وكل خارجيّ حروري نسبة إلى حروراء . المهاجر : يريد من هاجروا إلى الحاضرة .

[9] – المرزوقي ، شرح الحماسة ، ص 424 .

[10] – شرح حماسة أبي تمام ، ص 230 . والخواطر التي تنثني عند الهزّ للين متونها .

أي حين لحقناهم وكانت خفّت بهم وشمرت إلى الحي إبلٌ غائرة العيون ، لاحقة البطون ،قابلناهم بإبلٍ مثلها ، وشبّه الإبل بالقِسِيْ في ضمرها وصلابتها . وهنا يصل الشاعر بالصورة إلى مشهدها الأخير ليستكمل إخراج المعنى المراد ، وفي سبيل ذلك سخّر الشاعر كل طاقاته الفنية والإبداعية لتكتمل الصورة بلاغياً مع بقاء الدلالة المعنوية مفتوحةً في مخيلة القارئ ، إذ عمد الشاعر إلى تسلسل الأفعال بما يحصر فكر المتلقي في اتّجاه واحدٍ ، وهو مرافقة الصورة بكلّ أبعادها بانتظار الوصول إلى الغاية ، ولم يكتفِ الشاعر بذلك ، بل استعان بالصور الجزئية التي تتضافر فيما بينها لاستكمال الصورة العامة ، التي تؤدي وظيفةً تأثريةً تتوزع بين ترهيب الأعداء من قوة الممدوح ، وتجاوزها الحد الممكن تصوره فيركن العدو إلى الاستسلام ، وبين الترغيب في النصر على الأعداء ، ومن تلك الصور صورة الخيل الضامرة البطن ، الغائرة الأعين ، ولعلّ الشاعر لجأ إلى تصوير الخيل على هذه الحال كيلا يكون امتلاؤها سبباً في بطء سرعتها مما يعيق فرار الأعداء ، ويبدو الحرص على تصوير الرعب كحالةٍ نفسيةٍ متداخلةٍ مع صورة الحرب ، فجاءت صورة الخيل بكل أبعادها متناسبةً مع حالة الرعب التي حرص الشاعر على إثارتها في خيال القارئ ، ففاعلية التخيل أصبحت مرتبطة كلّ الارتباط بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء ، وبالتالي على اكتشاف علاقات جديدة تجمع المتفاوت والمتباين في وحدةٍ جديدةٍ متجانسةٍ . [11]

ومما هو مسلّمٌ به أنّ التعبير من خلال الصورة لا يعطي جماليةً للعمل الفني وحسب ، بل إنّه أكثر قدرةً على بلوغ المعاني مبتغاها ، والخيال هو العنصر الأبرز في الصورة الفنية ، والعمل الفني كلّه مجاله الخيال ، أي مادّته وموضوعه من الطّبيعة ولكن بعد تخيلها ، وقد تصطحب الصّورة الخيالية بعواطفَ تسبقها أو تكون وليدةً لها [12] ، فما رأيناه في الصور السابقة لم يقف عند إيصال المعاني فقط ، بل لقد ولّد شحنةً عاطفيةً قوامها الانتماء للوطن والأرض والأهل ، والصحوة لنصرتهم ، وكأنّ أبا تمّام في هذا ونتيجةً للظروف الصعبة التي كانت تمرّ بها الدولة العباسية ، وتكالب الأمم عليها ، أراد أن يستنهض همم الشباب الذين يقرؤون أشعار الحماسة ، بل إنّه أراد أن يقضي على حالة التّشرذم التي تمر بها الأمة العربية في ذلك العصر، وتعدد الدويلات والقادة من خلال حرصه عل إبراز شخصية القائد والبطل المحوري الذي يقود جيشه بكل حِنكةٍ وبسالةٍ بما يمكنه من تحقيق النّصر السّاحق على الأعداء ، ومن أهم صفاته أنّه مقاومٌ شجاعٌ لا يهاب الأعداء ، يعرف كيف يتغلّب على الخصم ولو كان أكثر منهم عدداً وعدّةً ، كما في قول أبي حَزَابة التميمي :

فعقبـةُ بنُ زهيرٍ يومَ نازَلَـه ... جمعٌ من التّركِ لم يُحجِم ولم يَخِـمِ
مُشـمِّرٌ للمنـايا عن شَـواهُ إذا ... ما الوَغْدُ أسبلَ ثوبيهِ على القَـدَمِ
خاضَ الرّدى في العِدى قُدْماً بِمُنصُلِهِ ... والخيلُ تَعلُكُ ثِنْيَ الموتِ في اللّـجَمِ
وهم مِئُونَ أُلوفـاً وَهْو في نفرٍ ... شـمِّ العَـرانينَ ضرّابيـنَ لِلبُـهُمِ [13]

---

[11] – عصفور ، جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الثالثة 1992م .ص 60 .

[12] – هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، الطبعة السادسة 2005م ، ص 413 .

[13] – شرح حماسة أبي تمام ، م 1 / ص 328– 329 . و خام : جبُن ، القُحم : المصاعب ، الإحجام : ضد الاقتحام ، الشوى : الأطراف اليدان والرجلان ، الثّني من كل شيئ : ما انثنى منه ، العرانين : جمع العرنين : مقدم الأنف ، البُهم : جمع البُهمة : الشجاع . أبو حزابة التميمي : شاعر أموي بدوي حضري .

الشّعرية عمادها نقل التأثير الجمالي في نفس الشاعر إلى الآخرين . ولو عدنا إلى ديوان الحماسة لرأينا أنّ الصّورة الشعرية يقول : «فعقبة بن زهير يوم منازلته للأتراك لم يتوقف في المدافعة ، ولم يتلبّث فيها دون أبعد الغاية ، كشف في المجاهدة عن ساقه ، وتشمّر للبلاء عند سياقه ، إذا الدّنيُّ من الرّجال أرخى ذيله فلا يتشمّر لتلقي المهمة ، وتغشّى غطاء عجزه ، فلا ينبعث لدفع الملمّة ، ولا يتحرّك لرفع المظلِمة ، وقد دخل قديماً في مكاشفة أعدائه الهلاكَ بسيفه ، لا ينقبض ولا يحجِمُ ، والخيل عواضٌ على لُجُمها تعلكها في أثناء الموت ، لقد واقَعَ الأعداء وناجَزَهم على كثرة عددهم، وهو في رجالٍ كرامٍ يستنكفون من تقبّل العار قتّالين لبهم الرجال »[14] ، والصورة العامة في الأبيات السابقة هي صورة البطل المغوار والقائد الشجاع المحنّك الذي يعرف كيف يقارع العدو وإن فاقه بالعدد والعتاد ، وهي صورةٌ مركّبةٌ من مجموعةٍ من الصور الجزئية كصورة جَمْع الترك ، وصورة الموت الذي يحصد أرواح المقاتلين ، فاستخدم صيغة الجمع (المنايا) بدل الاسم المفرد للدلالة على كثرة الموت ، وصورة الجبان ، وقد استسلم للنوم على فراشه ، وصورة الخيل التي تعلك لجامها عند الموت ، وصورة المقابلة بين جيشين مختلفين من حيث العدد والعتاد ، والشاعر بذلك لم ينسَ تضخيم العدو على سبيل المبالغة في إبراز معاني القوة والكثرة التي يتمتّع بها الجيش المعادي لكي تكتمل صورة البطل المحوري ، فالشاعر أراد أن يستحضرَ قوةً في مواجهة قوةٍ أخرى تكون ندّاً لها ، على الرغم من الفارق الذي حرص الشاعر على إبرازه ليزيد في قوة البطل المحوري بشكلٍ يحرك معه الخيال أمام مشهد المعركة ، ويجعل الصورة عامل إثارةٍ لشحنةٍ عاطفيةٍ أساسها الشعور بالإعجاب بتلك الشخصية المحورية ، والتعاطف معها ، وأيّاً تكن شخصية البطل المحوري في شعر الحماسة ، فمن المؤكد أنّها لن تمتلك الصفات نفسها ، ولن تقدّم التّقديم نفسه ، ذلك أنّ كلّ شاعرٍ يمتلك بعداً خاصاً به وطريقةً في معالجة المعنى المراد طرحه ، لكن ما يمكن قوله هو أنّ الصورة في شعر الحماسة بِنْتُ بيئتها ، فطبيعة المجتمع القبلي بما فيه من صراعٍ بين القبائل وإن اختلفت دوافع هذا الصّراع فإنّها تفرض نوعاً معيّناً من الصور الشعرية التي تثير الحماسة في النفوس ، فكثيراً ما نرى في حماسة أبي تمّام صور الإعداد للحرب ، وصور الطّرفين المتحاربين ، وصور الأسلحة التي لم تعد صالحةً للطعان من كثرة الضرب بها ، ولا تغيب أيضاً صورة الخيل ، وقد تسربلت بالدّماء ، ومن ثم صور الانتصار العظيم بهزيمة الأعداء الذين تشتتوا في بقاع الأرض بعدما فرق البطل الحماسي ومن معه شملهم ، ولكلّ شاعرٍ مذهبه في عرض تلك الصور الحماسية ، لكن هذا الاختلاف لا يمنع من كون اجتماع هذه الصور الجزئية في صورةٍ عامّةٍ شاملة يثير الخيال في ذهن القارئ ، وكأنّه أمام مشهدٍ سينمائيٍ متحركٍ ، وتلك من جماليات الصورة الشعرية في كتاب الحماسة . لأنّ « الإحساس بالخيـال يعني إثارة العاطفة المصاحبة لموقف التخيّل لحظة التخيل ، وهذا يختلف عن العاطفة التي تولد كنتيجةٍ للموقف المتخيل .» [15]

وإذا ما عدنا إلى حركية الصورة الشعرية في كتاب الحماسة ، فإننا نجد أنّ هذه الصورة تزخر بالحياة ، فكلّ ما فيها يتحرّك ، وهذا يعني منح الحياة لما لا حياة فيه ، فالكائنات غير الحيّة هي أضعف أشكال الطّبيعة وأقلّها حظّاً ، واستخدامنا لها في الصّورة الشعرية يجعل الصورة أقل حركةً ، وهذا الأمر لا ينسجم مع طبيعة الشعر الحماسي وصور الحرب ، وهذا التحريك يضفي جمالاً وروعةً على الصورة الحماسية ، بالإضافة لكونه يقدّم لنا صورة حروبٍ ربّما لم تبلغ في الواقع ما بلغته في الشّعر من ضخامةٍ ومبالغةٍ ، وهو ما ينسجم مع غاية الشّاعر في إيصال المعاني

[14] – المرزوقي ، شرح الحماسة ، ص 488 – 489 .

[15] – هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، ص 413 .

على أكمل وجه ، فالصّورة الشّعرية عمادها نقل التأثير الجمالي في نفس الشاعر إلى الآخرين [16] . ولو عدنا إلى ديوان الحماسة لرأينا أنّ الصّورة الشعرية تحفل كثيراً في الجمع بين المتناقضات والأضداد ، كما في قول سعد بن ناشب المازني :

فإن تعذُليني تعذِلي بي مُرزّأً كريمَ نثا الإعسارِ مشتَرَكَ اليُسرِ [17]

والشاعر هنا يجمع بين متناقضين ، وهما العسر واليسر في صورة واحدة ، كما نجد ذلك في قول العُديل بن الفرخ العِجلي :

ظللتُ أساقي الهمّ إخواني الأُلى أبوهم أبي عند الحفاظِ وفي الجدِّ [18]

وكذلك فإنّ الصّورة هنا تجمع بين الضّدين المزاح والجد ، ومن ذلك أيضاً قول أميّة بن أبي الصّلت في ابنه وعقّه له :

غذوتُك مولوداً وعِلتك يافعاً تُعَلّ بما أُدني إليكَ وتنهـلُ [19]

وهنا أيضاً نرى الجمع بين المتناقضين في الصّورة الواحدة (المولود حديثاً ، والشاب اليافع)، كما يظهر أُثر الدين الإسلامي عند شعراء الحماسة من خلال الجمع بين الأضداد ، كما في قول العُديل بن الفرخ العجلي :

أمَا ترهبان النّـار في ابنِ أبيكما ولا ترجوانِ اللّـه في جنّـة الخلدِ [20]

حيث جمعت الصورة العنوانين الأبرز في العقيدة الإسلامية (النار – جنّة الخلد) وفي ذكرهما إشارةٌ إلى التّرهيب والتّرغيب ، والعقاب والثواب وذكرهما معاً منح الصورة فاعليةً أقوى في إيصال المعنى الذي ينشده الشاعر ، والجمع بين المتناقضات أو الأضداد في الصّورة الشّعرية الحماسية يمكن أن يكون مصدراً من مصادر الجمال فيها ، فمن تكوين الصورة جمالياً اجتماع عنصرين نقيضين ، لما يتضمنه هذا الاجتماع من تأصيلٍ وإثباتٍ للمعاني المطروحة من خلال الصّورة ، وبعبارةٍ أخرى ، إنّ تحقيق المعنى يستلزم البناء على صورة النقيض أو الضّد لإظهار الهدف من الصورة المقابلة انطلاقاً من الواقع الجزئي نحو العموم ، أو ما يمكن أن نسميه باستكمال الصّورة الشّعرية . وثمة سؤال يتبادر إلى الذهن وهو : ألا يزيد الجمع بين المتناقضات في عملية التخيل عند القارئ ؟ بالتأكيد فإنّ الجواب سيكون بنعم . لأن الجمع بين الأضداد سيشكل عامل تحريض لاستعراض الصورة المقابلة ، وعليه فأمامنا صورتان متخيلتان متناقضتان يمكن فهم الأولى من الثانية ، فعندما نقف أمام صورة العسير من الأمور وما تصيب من إحباط للنفس ، سيكون وَقْع صورة اليُسر في النفس أقوى بالتأكيد والاحتفال بها أجمل بعد صورة العسر ، وهذا مما يثير الانفعال بشكل أكبر عند المتلقي ، فالأديب والشاعر يفضلان في النقل إلى الآخرين الصّورة الأدبية الفنية باستخدام طرقٍ عديدةٍ من التّعبير عن المعنى بالمحسّات ، وإيثار الوحي والتخييل والتجسيم والتّشخيص ، ليصل إلى مضمون الصورة ، لا بالعقل وحده كما في النمط التجريدي الأول بل عن طرقٍ كثيرةٍ ووسائل شتّى :

أولاً : عن طريق الوجدان المنفعل بالوقف ، وفي الانفعال حرارة ونشاط تستوعب النفس فيه كلّ ما يتلقفه العقل ، أو يقع تحت الحس .

---

[16] – صبح ، علي ، الصورة الأدبية ، ص 159 .

[17] – شرح حماسة ابي تمام ، م 1/ ص 250 . والمرزأ : المصاب بماله كثيراً ، سعد بن ناشب: شاعر إسلامي من شعراء العهد الأموي

[18] – المصدر السابق ، م 1 / ص190 ، والعديل بن الفخ العجلي : لقبه العبّاب ، شاعر أموي مقل ، الحفاظ : الغضب للحسب .

[19] – المصدر السابق ، م 1 / ص 678 . وعلتك : أي أعنتك في الديوان .

[20] – المصدر السابق ، م 1 / ص 193 .

ثانياً : عن طريق التخييل ، وبه تجتمع الأضداد ، وتتآخى المتقابلات ، وتتآلف المتنافرات ، ويمتزج عالم الفكر بعالم الواقع ، وتقف على أسرار الجماد ، ولغات الطبيعة ، وتراسل المظاهر في الحياة [21] ، ولذلك فإنّ عملية التخييل في الصورة الشعرية في كتاب الحماسة بحاجة إلى مساحةٍ واسعةٍ من البيت الشعري ، فكثيراً ما يقع أحد طرفي الصورة في أول البيت والثاني في آخره ، بحيث يمتد مدى التعبير عنها على امتداد البيت الشعري بكامله ، وهو ما يوصف بالامتداد الأفقي للصورة ، وقد لا تقف الصّورة عند الامتداد الأفقي ، بل تتوسع لتمتد عمودياً لتشمل المقطع الشعري بأكمله ، ولنتأمل معاً قول الشّنفرى الأزدي حين يقول :

لا تقبرونـي إنّ قبـري مُحَـرّمٌ عليكم ولكن أبشري أمّ عامـرِ
إذا احتملوا رأسي وفي الرأس أَكْثَري وغُودِر عند الملتقى ثمّ سائري
هنـالك لا أرجو حياةً تسُرّني سَجِيْسَ الليالي مُبسَلاً بالجرائرِ [22]

كما هو معروف فإنّ الشنفرى هو أحد الشّعراء الصعاليك الذين عاشوا في البراري ، وصاحبوا الوحوش ، وافترشوا الصحراء والتحفوا السماء ، وعُرِفوا بفقرهم الشديد ، وما يلفت النظر في الأبيات السابقة صورة الموت التي أوحى بها ذكر القبر ، والضّباع التي تأكل الجيَف ، فالصورة هنا امتدت أفقياً على كامل البيت الشعري ، لكنها لم تغادر المقطع الشعري ، فقد تكررت في البيت الثاني مع مشهد حمل الميت على الأكتاف من قبل أهله وأصحابه ، ومن ثم مغادرتهم له بعد دفنه ، واستمرت الصورة مع البيت الثالث من خلال حديث الشّنفرى عن مرحلة ما بعد الموت حين يعاقب المرء على ما ارتكبه من أعمال سيئة في حياته ، إذاً فصورة الموت لم تكتفِ بالامتداد الأفقي بل لقد توسعت عمودياً ، ومما ساعد على ذلك كونها صورةً مركّبةً من صورٍ جزئيةٍ عدّة ، كصورة القبر ، وصورة الضبع يأكل الجثث ، وصورة الموكب الجنائزي ، وصورة الإنسان وهو في قبره ، وجمع هذه الصور مع بعضها أعطى هذا التّمدد للصّورة العامّة وهي صورة الموت ، وتوسع الصورة في شعر الحماسة أفقياً وعمودياً أكسبها مزيداً من القدرة على إيصال المعاني من خلال عملية الإشباع التخيلي في ذهن القارئ ، كما منحها بُعداً جمالياً أكبر ، وهذا يجعلنا نقول : إنّ تتبع جماليات الصّورة الحماسية لن تفيه حقه بضع صفحاتٍ نتحدّث فيها عن الصورة الحماسية ، لكننا نأمل أن نكون قد قدّمنا ولو جزءاً يسيراً من جماليات الصورة في حماسة أبي تمام ، وربما ساعدنا حديثنا القادم عن أنواع الصورة ونماذجها في كتاب الحماسة على توضيح المزيد من جماليات الصورة في حماسة أبي تمّام .

إنّ من أجمل ما قيل في الصّورة الشّعرية أنّها نتاج تجربةٍ شعوريةٍ ، تستقي معانيها مما عاصره الشاعر وعاناه ، فأراد أن يعبّر عن مكنونات هذه المعاناة وما يختلج في قلبه وفكره من إحساسٍ ومشاعر تُعدّ المحرك الأول لعملية التّصوير الشعري ، وتبعاً لذلك فإنّ الصّور تتمايز وفقاً للمعنى الذي يريد الشاعر نقله للآخرين ، وبالتالي فإنّ التصوير الشعري هو تجسيد للمعاني عبر إقامة علاقاتٍ بين أشياء متباعدة ، أو هو إعادة تشكيل للعالم ، ومن هذا المنطلق فإنّ الصّورة الحماسية تتميّز بطابعٍ خاصٍ عن غيرها من الصور الشّعرية ، فطبيعة المعاني الحماسية مليئةٌ بالقوة والعنفوان والبأس والغضب ، كون هذه المعاني تنقل تجربة الشاعر في الحروب والخصومات والقتال وقعقعة السّلاح ، ولذلك

---

[21] – **صبح ، علي ، الصورة الأدبية ، ص 172 .**

[22] – **شرح حماسة أبي تمام ، م 1 / ص 236 . أم عامر : كنية عن الضبع ، سجيس الليالي : أي أبداً ،المبسل : المرهون ، الجرائر : الجرائم .**

يمكن أن نلحظ نوعين من الصور في كتاب الحماسة هما : الصّورة المفردة ، والصّورة المركبة ، فما معنى الصّورة المفردة ، والصّورة المركبة ؟ وما دلالات كلّ نوعٍ منهما في اختيارات أبي تمّام في كتاب الحماسة ؟

1) **– الصورة المفردة :** «هي الصورة الأدبية التي يُعتمد في إخراجها على صياغات علم البيان ، كالتشبيه و المجاز و الاستعارة والكناية ، وسواها من الوسائط البيانية المأثورة التي يُستطاع فيها أداء المعنى الواحد بأساليب عدّة وطرائق مختلفة بحسب مقتضى الحال ، وذوق الكاتب في الإخراج والاختيار . » [23]

بناءً على التّعريف السابق فإنّ الصورة المفردة تكون بسيطة التكوين كالصّور المتولّدة في ذهن المتلقي عن طريق التشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو غيرها من أساليب البيان ، والصورة المفردة أو البسيطة هي جزء من مجموعةٍ من الصّور تتسق في تسلسلٍ معينٍ لتكوين الصّورة المركبة التي تفضي إلى معرفة الصّورة الكلية للقصيدة في المحصّلة النهائية ، وقد تكون الصّورة برمتها حسيّة أو معنوية تُلخّص بمفردةٍ تتكثف فيها ، وقد تشكّل الصّورة المفردة أهمية في حدّ ذاتها في ما تمنحه من دلالةٍ معنويةٍ صوتيةٍ أو نفسيةٍ أو كليهما [24] ، أي إنّ الصورة المفردة هي نقطة ارتكازٍ في بناء القصيدة الحماسية لما تفرزه من معانٍ فرديةٍ تعبر عن حالاتٍ يعمد الشاعر الحماسي إلى إيصالها بلفظٍ قليلٍ يؤدي معاني كثيرة على سبيل الإيحاء والإيجاز ، ومن ذلك قول الأحوص بن محمدٍ الأنصاري :

إنّـي إذا خَفـي الـرّجالُ وجدتِني كالشّـمس لا تخفَى بكـلّ مكـانِ [25]

أي إنّي إذا غشي الرجال خمولٌ ألفيتني في شهرتي ونباهتي كالشّمس التي يتصل شعاعها بكلّ مكان ، ويُعرف شأنها في كلّ نفسٍ وكلّ زمانٍ [26] ، فالشاعر يشبه نفسه بالشمس ، وهو تشبيه مفرد بمفرد ، ووجه الشبه بينهما هو تجليهما وسطوع نورهما على الأرجاء كافة ، فنحن إذاً أمام تشبيه صورةٍ مفردةٍ بصورةٍ مفردةٍ أخرى وجمال الصورة المفردة هنا أنها عبّرت عن المعنى المراد بأقصر الطرق ، وأوحت بالمعنى الذي أراده الشاعر وهو حضوره القوي في المحافل الكبرى عندما يغيب الرّجال ، لكن الصّورة الفردية لا تقف عند ذلك بل يمكن الإحساس بجماليتها من خلال الصورة الاستعارية كما في قول حُجر بن خالد بن محمود بن عمرو :

ندَهدقُ بِضـعَ اللّحمِ للباعِ والنّدى وبعضُـهُم تغلي بِذمّ منـاقِعُـه [27]

والمعنى : تغلي قدورنا بقدر اللّحم فإذا قلّبناها فيها إقامةً لخدمة الضّيف ، واكتساباً للحمد ، ورغبةً في ابتناء المجد ، تقلّبت ولها صوتٌ لعظمها واتّساع قدورها ، وبعض الناس تغلي قدوره التي كأنّها مناقع في الصّغر بذمّ النّاس له [28] ، ولبيان هذا المعنى لجأ الشاعر إلى استخدام الاستعارة المكنية حيث شبّه المنافع (المناقع) بالقدور الكبيرة مع حذف المشبه به والإبقاء على شيءٍ من لوازمه ، وهو قطع اللحم الكبيرة المغلية بالماء مع وجود قرينةٍ مانعةٍ من إرادة

---

[23] – يعقوب إميل ، وعاصي ميشال ، المعجم المفصل في اللغة والأدب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى 1987م ، ص 775 .

[24] – إبراهيم ، صاحب خليل ،الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سورية ، 2000م ، ص 258 .

[25] – شرح حماسة أبي تمام ، م 1 / ص 381 .

[26] – المرزوقي ، شرح الحماسة ، ص 164 .

[27] – شرح حماسة أبي تمام م 1 / ص 407 . وفي بعض الروايات : بذمٍّ تغلي مناقعه ، انظر شرح المرزوقي ص 365 . حجر بن خالد، أو جحدر بن خالد شاعر جاهلي معاصر لعمرو بن كلثوم

[28] – المرزوقي ، شرح الحماسة ، ص 366 .

المعنى الحقيقي ، التي يمكن فهمها من السياق وهذه الاستعارة تفضي إلى وجود صورتين مفردتين ، صورة القِدر الكبير بما يحتويه من طعامٍ للضيف ، وصورة المنفَع (المنقَع) كوعاءٍ صغيرٍ لا يضمُ إلا الذّمّ للناس ، وما بين الصورتين تباينٌ وتغايرٌ كبيرٌ، والتغاير أن يتضاد المذهبان في المعنى حتى يتقاوما ، ثمّ يصحّا جميعاً ، وهو من افتتان الشّعراء وتصرّفهم ، وغوص أفكارهم [29] ، ولما كانت الاستعارة طريقة من طرق الإثبات عمادها الادّعاء [30] ، فإنّ الصورة المفردة هنا أدّت دوراً مهماً في إظهار هذا التباين بين الصّورتين ، وليس المقصود هنا أن نقول : إنّ إكرام النّاس خيرٌ من ذمّهم فقط ، فالمعاني معروفةٌ للقاصي والدّاني ، وإنّما الجمال في بيان التباين والتّغاير الذي أظهرته الصّورة المفردة من خلال عنصر الإثارة في مخيلة القارئ ، وكأنّ الشاعر يريد أن يضع القارئ أمام خيارين اثنين متضادّين ، إما محبة النّاس وإمّا مذمتهم ، فالولع بالتّضاد يُخرج نسقاً من الأشياء لا قوام واقعي لها والتّحلل في مباغتةٍ مروعةٍ من العلاقات الأليفة المعتادة التي تتساب في الحياة [31].

ومن جماليات الصّورة الفردية أنّها تنسج عن طريق تبادل المدركات الحسية ، والمعنوية ، ويتم تشكيل هذه الصّورة من خلال خلع صفات الحسّية على المعنوية ، أو بالعكس بوسائل متعددة منها : التجسيم حيث يتم تحويل المعنويات المجرّدة إلى حسّيات تنسجم مع الحواس [32] ، والتّجسيم : التّصوير، وتجسّم في عيني كذا : تصور [33] ، ومنه قول عنترة بن الأخرس المغنيّ من طيّء، :

ألم ترَ أنّ شِعري سار عنّي وشِعرُكَ حول بيتك يستديرُ [34]

يقول : إنّ شعره سار بين النّاس ، بينما لم يتجاوز شعر خصمه داره . ويظهر في هذا البيت الشّعري كيف يشبه الشاعر(الشعرَ) ، وهو شيءٌ مجرّدٌ بإنسانٍ يسير على قدمين من باب التّجسيم الذي أفرزته الصورة المفردة ، ألا يبدو تجسيم المعاني الحسيّة في ما هو تجريدي نوعاً من التأمل في ماهية الأشياء لإيضاح المعاني ! بل إنّ إيضاح المعاني من خلال التجسيم الحسي للمعاني في المجردات يمكن أن يُسجل للشاعر كدليلٍ على إبداعه في تشكيل صورةٍ بعيدةٍ عن النسق المألوف ، فأما الأشياء المدركة بالحس فإنّها تخيّل بخواصها وأغراضها ، وكلّما كانت الأغراض في ذلك قريبة شهيرة مناسبة لغرض القول كانت أحسن ، ولا يخلو الشيء المُخيّل من أن يُقصد تخييله على الكمال ، أو يقتصر فيه على أدنى ما يخيله [35] ، فالتجسيم في الصور المفردة في كتاب الحماسة حاجةٌ استدعاها إحساس الشعراء بحاجتهم إلى عوامل إثارة الخيال في فكر المتلقي ، ولعلّ حازم القرطاجني من أولئك الذين أدركوا هذه الحاجة فأفرد لها حيزاً واسعاً من كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، والصّور الجزئية ليست تشكيلاً عقلياً ، وليست كذلك تشكيلاً اعتباطياً ، إنّما هي صور ترسّبت في لا وعي الشاعر . [36]

---

[29] – **ابن رشيق ، العمدة ، ج2ص746 .**

[30] – **البيطار ، يعقوب ، علم الجمال ، ص 365 .**

[31] – **ناصف ، مصطفى ، الصورة الأدبية ، ص 67 .**

[32] – **إبراهيم ،خليل ،الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، ص 258 .**

[33] – **الزمخشري ، جار الله أبو القاسم ، أساس البلاغة ، دار الكتب المصرية ، القاهرة 1922م ، ج1ص125 .**

[34] – **شرح حماسة أبي تمام م 1 / ص 233 . عنترة بن الأخرس : ويعرف بابن عكبرة ، وهي أمه ،من شعراء بني دغش الطائيين في العصر الجاهلي**

[35] – **القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 99 .**

[36] – **إسماعيل ، عز الدين ، التفسير النفسي للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ، الطبعة الرابعة ، ص 102 .**

والصورة المفردة في كتاب الحماسة هي نقطة ارتكازٍ لذلك فإنّها ترسم من خلال اجتماعها مع باقي الصور الصورة الكليّة أو المركبة ، ولهذا يمكن القول : إنّ من جماليّات الصورة المفردة اعتبارها عنواناً للترابط والتكامل والوحدة ، فمن منابع الصورة الأدبية الصورة الجزئية التي تسهم مع أخواتها في تكوين الصورة الكليّة من القصيدة فتنسجم في وحدةٍ وترابطٍ مع التجربة الشعورية ، التي أودعها الشاعر من مخزونه في إطار الصّورة الواسع العميق [37] ، ومن ذلك قول عُويف القوافي الفزاريّ :

ذهب الرّقادُ فما يحسّ رُقادُ ... ممّا شجاك ونامتِ العُوّادُ

خبرٌ أتاني عن عُيينةَ مُوْجعٌ ... كادت عليه تَصَدّعُ الأكبادُ [38]

يقول : طار النّوم فلا يعرف له أثر ، مما دهاك وحزبك ، ونام الذين كانوا يعودونك ولم يسهروا لك ، عندما أتاك خبر أسر عُيينة الذي آلمك كثيراً [39] ، ونلحظ في هذين البيتين أنّهما يقدمان صورة عن حزن الشاعر وألمه ، وهي الصّورة الكليّة الجامعة ، والمركّبة ، من صورٍ جزئيةٍ مفردةٍ عدّة هي (القلق ، الخبر المحزن ، جحود الأصحاب) وكلّ صورةٍ من هذه الصور تمثّل جانباً من الصّورة الكلية بحيث لا يمكن الاستغناء عنها . لأنّها تكمل الصورة التخييلة عند المتلقي ، ولهذا فإنّ ما يجمع هذه الصور المفردة هو نوعٌ من الوحدة والتّكامل والتّرابط نحو بناء وإيصال المعنى الواحد ، يضاف إلى ذلك وجود نوعٍ من الإحساس بتناسب وتلاؤم هذه الصور المفردة مع عنوان الصّورة الكليّة ، وهذا مما يسجل لجماليات الصورة المفردة في كتاب الحماسة لأبي تمّام .

2)- **الصورة المركبة :** تتشكل الصورة المركّبة من مجموعة من الصور المفردة البسيطة في تآلف وانسجام ، و تتضمن فكرةً ما أو عاطفةً أو حالةً معيّنةً أو موقفاً يفرضه الباعث الآني مع الغرض الرئيس [40] ، ولذلك تكون الصورة الأدبية حافلةً بكثير من المعاني والمشاعر والخواطر والعواطف المتدفقة ، وكلّما تعمّقنا خلالها أعطت لنا جديداً من مخزونها في تجربة الشاعر [41] ، ولمّا كان القول في الشّعر لا يخلو من أن يكون وصفاً ، أو تشبيهاً أو حكمةً أو تاريخاً احتاج الشّاعر إلى أن تكون له معرفةٌ بنعوت الأشياء التي من شأن الشّعر أن يتعرّض لوصفها ، ولمعرفة مجاري أمور الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال ، وأن تكون له قوة ملاحظة لما يناسب الأشياء ، والقضايا الواقعة من أشياء أُخَر تشبهها [42] ، وهذا يعني أنّ من قدرة الشاعر على الإبداع الجمع بين الأشياء المتناسبة بما يقابلها في الشّبه ، أو يحاكيها في طبيعة العلاقة التخيلية ، وأكثر ما يكون هذا الأمر في الصّورة المركّبة .

وإذ قد عرفنا طبيعة الصّورة المركّبة المكوّنة من مجموعةٍ من الصّور المفردة أو الجزئية التي تحدثنا عنها سابقاً ، فإننا نرى أنّ هذا النوع من الصّور يتجلى كثيراً عند شعراء الحماسة ، وليس هذا من قبيل المصادفة ، بل لأنّ طبيعة الشّعر الحماسي تقتضي وجود هكذا نوع من الصّور ، فالشّعر الحماسي يموج بالأحداث الحربية ، بما فيها من

---

[37] – صبح ، علي ، الصورة الأدبية ، ص 166 .

[38] – شرح حماسة أبي تمام ، م 1/ ص 653 الأبيات وردت في باب الأدب في رواية العلم الشنتمري ، لكنها جاءت في باب الحماسة في ديوان الحماسة برواية الجواليقي ، تحقيق أحمد حسن بسج المكتبة العلمية ، بيروت الطبعة الأولى 1998 ، ص47 .وعويف القوافي : هو عوف بن معاوية بن عتبة الفزاري شاعر أموي .

[39] – المرزوقي ، شرح الحماسة ، ص 191 .

[40] – إبراهيم ، خليل ، الصورة السمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، ص 271 .

[41] – – صبح ، علي ، الصورة الأدبية ، ص 160 .

[42] – القرطاجني ، حازم ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص42

استعدادٍ للقتال و وصفٍ للسلاح ، والجيوش المتحاربة ، ومن ثمّ أجواء المعركة الحامية الوطيس ، وما تؤول إليه المعارك من هزيمة الأعداء ومطاردتهم ، كما يمكن أن نرى في الشّعر الحماسي موضوعات أخرى اجتماعية وإنسانيّة، و هذه الموضوعات تحفل أيضاً بالكثير من العنوانات الملازمة لطبيعة هذه الأنواع من الموضوعات الشعرية ، كالحديث عن الفقر و البعد عن الأحباب ، بما يجعل عنوانها الأبرز هو الصّورة المركّبة أو ما يمكن أن نسميه الصّورة الكليّة ، وإن كان شعر الحرب والقتال هو العنوان الأبرز في كتاب الحماسة ، وانطلاقاً مما سبق يمكننا القول: إنّ الصورة الكلية أو المركّبة تزخر بالعديد من معالم الجمال الشّعري ، التي تجعلها لطيفةً في مخيلة القارئ ، مما يسهل وصول المعاني إلى المتلقّي بكل يسرٍ وسلاسةٍ ومنها :

1 – **الوحدة والانسجام والتلاؤم** : فالصورة المركّبة – كما ذكرنا – تتكون من اجتماع مجموعةٍ من الصّور الجزئية، واجتماع هذه الصّور مع بعضها يشبه الاتحاد لتكوين نواةٍ صوريّةٍ أكبر ، والغاية من هذا الاتحاد إيجاد قوةٍ أكبر تكون لها القدرة على إيصال المعاني ، فصورة الحروب ميادين كبيرة ، وهي بحاجة لوجود مجموعةٍ من الصّور التي تستطيع التّعبير عنها ، يُضاف إلى ذلك أنّ وجود هذه الصّور مجتمعةً في سبيل تحقيق هدفٍ واحدٍ ، يخلق حالةً من الانسجام فيما بينها ، وذلك كنوع من التكامل في سد الثّغرات التي لم تستطع بعض الصّور ملْأَها ، فصورة النّصر لا تكتمل إلا مع صورة فلول العدو المهزوم ، وكما أنّ هذه الصّور بحاجةٍ إلى الوحدة والانسجام ، فإنّه لابّد أن يكون بينها نوعٌ من التّلاؤم أو ما يمكن أن نسميه مناسبة بين بعضها بعضاً ، إذ لا يمكن أن نضع صورة الليل والهموم ، إلى جانب صور السلاح والإعداد للحرب ، وصهيل الخيول ، فهذه الصور عنوانٌ بارزٌ لصورة الحرب والقتال ، وشعراء الحماسة كانوا أمناء في هذا الجانب ، فحافظوا على وحدة الصّورة الكليّة بانسجام وتلاؤم فروعها ، ومن ذلك قول موسى بن جابر :

قلتُ لزيدٍ لا تُترترْ فإنّــهم يرَونَ المنـايا دون قتلِكَ أو قتلي
فإنْ وضعُوا حرباً فضعهَا وإن أَبَوْا فعُرضَة عَضّ الحربِ مثلُك أومِثلِي
وإنْ رفعُوا الحربَ العوان التي ترى فَشُبَّ وقودَ الحربِ بالحَطبِ الجزلِ [43]

يقول : لا تعجل يا زيد ، أو لا تكثر كلامك ، ولا تضطرب ، فإنّ القوم يرون الصّبر على المنايا ، ويخفّ عليهم ويقلّ عندهم ، إذا ثبُت فيه قتلي أو قتلك ، وإن حطّوا الحرب أو اطّرحوها ، وراموا المسالمة والمتاركة فيها ، فاتّبعهم في ذلك واقتدِ بهم، وإن أبوا إلا الشّر، فالقوي على عضاض الحرب والصّبور على لزامها مثلك أو مثلي ، وإنْ أججوا نار الحرب العوان التي تشاهد ، واستجاشوا لها ، وأثاروا كوامنها ، فاستجش أنت أيضاً ، وأوقد نارها بالحطب الغليظ الجزل [44] .

إذاً فالأبيات السابقة تحمل لنا صورة الحرب كصورة مركّبةٍ كليّةٍ تتضمن مجموعةً من الصور هي (الحليف ، المنايا ، القتل ، الهدنة ، شن الحرب ، الحرب العوان ، النار) فالصّورة المركّبة هي نتيجة اتّحاد هذه الصّور فيما بينها، كما أنّها جاءت منسجمةً مع بعضها فبُنيت كلّ صورةٍ على الأخرى ، بالإضافة لتلاؤمها ، فلا يوجد بينها ما يخرج عن منطق الحرب ، ويمكن اعتبارها تفاصيل الصّورة التي لا تكتمل إلا باجتماعها ، حيث تؤدي الصّور الجزئية بعد استيفائها وتمامها دورها الحي ، وتأخذ مكانها المرهون بها في الصّورة الكليّة أو القصيدة كلّها كوحدةٍ تامّة وبنيةٍ

[43] – شرح حماسة أبي تمام ، م 1 / ص 267 ، الثرثرة : التحريك وإكثار الكلام ، العرضة : الذي يصلح أن يعرض للأمر الواقع ، الحرب العوان : الحرب التي حورب قبلها ، الحطب الجزل : الكثير اليابس .موسى بن جابر : شاعر مكثر مخضرم نصراني يلقب بأزيرق اليمامة .
[44] – المرزوقي ، شرح الحماسة ، ص 266 – 267 .

حيويةٍ مستويةٍ ، والتلاؤم التام بين جزئيات الصّورة الكليّة وبين فكرتها العامة والشعور الذي يسري خلالها فلا تقبل معنى شارداً ، ولا خاطرة نادرة . [45]

2 – **البناء الهيكلي الدّائري** :تمتاز الصّورة المركّبة بأنّها بناءٌ شامل يضمّ بين جنباته كلّ الصّور الجزئية المكونة للصورة الكلية ، وكأنّها حلقةٌ مغلقةٌ لا تقبل أن يدخل عليها وافدٌ جديدٌ ، وما يعزز هذا الشعور هو أنّ الصورة التي نبدأ منها هي نفسها التي ننتهي عندها ، وكأننا أمام حالةٍ من ردّ العجز على الصّدر ، فتتشكّل لدينا إحاطةٌ شاملةٌ للمعاني والصور الجزئية ، والغاية من ذلك الحرص على المعاني من التّرهل وفقدان قوتها ، وهو ما لا يريده الشاعر ، فكلّما كانت المعاني محصّنةً كانت أقوى ،وكانت أقرب إلى ذهن القارئ كما في قول المتلّم بن عمروٍ التّنوخي :

إنّي أبى اللهُ أنْ أموتَ وفي صدري هَمٌّ كأنّه جبلُ
يمنعُني لذّة الشّرابِ وإنْ كانَ قِطاباً كأنّه العسلُ
حتّى أرى فارسَ الصّموتِ على أكساءِ خيلٍ كأنّها الإبلُ
لا تَحسَبَنّي مُحجّلاً سَبِطَ السّـ ـاقينِ أبكي أنْ يظلعَ الجمَلُ
إنّي امرؤٌ من تنوخَ ناصرُه مُحْتمِلٌ في الحروبِ ما احتملُوا [46]

يقول : يأبى الله عزّ وجل لي الموت وفي نفسي همٌّ عظيمٌ لا أسعى في إمضائه وتنفيذه ، ويصدّني ذلك الهم عن التّلذذ بالشراب وإن طاب وصار مزاجاً كالعسل يُستحلى ولا يتكرّه ، ولا يكون ذلك حتّى أرى نفسي تركض في أدبار خيلٍ منهزمةٍ وتسوقها كما تُساق الإبل ، ولا تظنّني إنساناً مترفاً منعّماً لا غناء عنده ولا كفاية لديه ، ولا رأي يُستند إليه ، ويعوّل في المهمّات عليه ، فهو في العجز كالممنوع المُقيّد ، وكالمرأة المُخلخلة ، وكالمُخَدّر الملازم للحجال والفُرش يجزع لضعف نهوضه ، وسقوط قواه وسوء بصيرته من ظَلْع جَملِه فضلاً عن غيره ، بل إنّي مخالطهم ، وناصرٌ لهم وصابرٌ على ما يصبرون عليه ، وناهضٌ تحت العبءِ الذي ينهضون فيه [47] . والشّرح السّابق للأبيات يبين لنا أنّ الصورة الكلية فيها تمثّل صورة الرّجل الشّهم وصاحب النخوة والأصالة ، كما يوضح لنا جملة من الصور الجزئية التي تلتف حول الصورة المركّبة الجامعة لها كصور(الحقد الكبير، الشراب اللذيذ ، الفارس ، الرّجل المقيد) والصور السابقة بمجملها تضافرت لترسم صورة الفارس الأصيل بكلّ ما يحمله من صفاتٍ نبيلةٍ ، ولكن لو دققنا النظر في الأبيات السّابقة لرأينا أنّ الشّاعر ألحّ على شخصه وصفاته ، ثم استطرد بالحديث عن صفات الرّجل النّبيل ، ليعود مجدداً في البيت الأخير إلى الإلحاح على شخصه ، فكأنّه لا يريد من القارئ أن يخرج عن مضمون المعنى المراد بل عمل على أن يبقيه ضمن دائرة المعنى ، فبدأ بـ (إنّي) وانتهى بها ، وبذلك تكتمل الدائرة المغلقة التي تضم داخلها مجمل الصفات والصور الجزئية مما يحمل بين ثناياه جانباً جمالياً من جماليات الصّورة في شعر الحماسة .

3– **السّرد القصصي :** يقول ابن طباطبا : ((على الشاعر إذا اضطّر إلى اقتصاص خبرٍ في شعره دبّره تدبيراً يسلس معه القول ، ويطّرد فيه المعنى ، فبنى شعره على وزنٍ يُحتمل أن يُحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه ، بزيادةٍ

---

[45] – – صبح ، علي ، الصورة الأدبية ، ص 169 .

[46] – شرح حماسة أبي تمام ، م 1 / ص 300 . وفي الديوان ن الغل : الحقد ، القطاب : المزاج ، الصّموت : اسم فرس ، محجل : مقيد ، سبط الساقين : رخوهما ، الظلع : عرج يعرض للحجال في مشيها .

[47] – المرزوقي ، شرح الحماسة ، ص 342 – 343 .

من الكلام يُخلط به أو نقصٍ يُحذف منه ، وتكون الزّيادة والنّقصان يسيرين غير مُخدّجَين لما يُستعان فيه بهما .)) [48]ولمّا كان يغلب على شعر الحماسة الحديث عن البطولات والأمجاد التي يصنعها المقاتلون في ساحات الوغى أمكن اعتبار الصورة الكلية في شعر الحماسة أشبه بصورةٍ سينمائيةٍ لما فيها من أحاديث عن البطولات تروى بأسلوب أقرب ما يكون إلى السّرد القصصي الملحمي الأسطوري ، إذ إنّ المرء كان يتخيل ويصف ما يتخيل ، وهذا أيسر من أن يصف الواقع و يواجهه ، وكانت الجماهير في عصور الإنسانية الأولى تهتم بالأساطير العجيبة ، وبالأخطار الخيالية ، أكثر مما كانت تهتم بالواقع ، فكان الشاعر والقاص يستلهمان كلاهما من مورد واحد ، فظلّت نزعة القاص الغيبية ، أو الأسطورية تصبغ القصة صبغة شعورية [49]، ومن هنا كنا نرى أن الفكرة الكلية تجمع بين ظهرانيها أفكاراً جزئيةً تمثل بداية القصة ، وأفكاراً أخرى تعبّر عن الحبكة القصصية ، وأخرى تعبّر عن الخاتمة ، وينهض بكل ذلك مجموعة من الأفعال ، وأدوات العطف والاستئناف التي تشكّل ما يُعرف بوسائل الرّبط بين أركان القصة الحماسية ، ومن ذلك قول حسّان بن نشبة العدويّ :

نحنُ أجَرنا الحيّ كلباً وقد أتتْ لها حِميَرٌ تُزجي الوشيجَ المقوَّمَا
تَرَكنا لهم شِقَّ الشّمالِ فأصبَحُوا جميعاً يزَجّون المَطيَّ المُخزّمَا
فلمّا دَنَوا صُلنا ففرّقَ جمعَهُم سحابتُنا تندى أسرّتُها دمَا
فغَادرنَ قَيْلاً من مَقَاولِ حِميَرٍ كَأنّ بِخَدّيهِ منَ الدّمِ عَنْدَمَا
أمَرَّ على أفواهِ مَن ذاقَ طعمَهَا مَطاعِمُنا يَمجُجنَ صاباً وعَلقَمَا [50]

يقول : أدخلنا في جوارنا هذه القبيلة ، وضمنّا لها الذّبّ عنها وسلامتها على ما يعرِض لها ، وقد قصدت لها حِمير بعددها وعدتها تسوق نحوها الخيل المطهّمة والرماح المثقّفة ، فخلينا لهم في الانهزام شقّ الشؤم وجانبه ، فأصبحوا يزجّون مطاياهم مخزّمةً حسرى كالّةً لا يُبقى على وجاها ، ولا يُتقى حفاها ، فلما قربوا في الالتقاء صلنا عليهم وبطشنا بهم فبدد شملهم جيشنا الذي كأنّه سحابةٌ تندى طرائقها دما ، وتركت الخيل في تجواله منهم رئيساً مصروعاً قد سال الدّم على خدّيه فكأنّهما خضبا بالعندم ، لقد صارت مطاعمنا مرّةً على أفواه من ذاقها حتّى إنّها تمجّ بعد ذواقها صاباً وعلقما [51] . يساعدنا شرح المرزوقي السابق في تحديد الفكرة المركبة الجامعة للمقطوعة الشّعرية ، وهي حماية المستجير حيث تفرّعت عنها مجموعةً من الأفكار الجزئية التي تشكّل بمجموعها الصّورة الكليّة وهي صور (إجارة قبيلة كلب ، هجوم قبيلة حمير ، دفاع قوم الشاعر عن كلب ، هزيمة حمير) فبداية القصة تبدأ مع منح قوم الشاعر الحماية لقبيلة كلب ودخولهم في جوارهم ، لكن ما بين كلبٍ وحِميرٍ دفع بحِميرَ إلى مهاجمتهم في عقر دار قوم الشاعر ، وهنا تتشابك أحداث القصة وتبلغ الحبكة ذروتها مع احتدام القتال بين الطّرفين ، وسرعان ما ترسم القصة

[48] ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص 84 .

[49] – هلال ، محمد غنيمي ، النقد الأدبي الحديث ، ص 468 .

[50] – شرح حماسة أبي تمام ، م 1 / ص 324–325 ، الوشيج : شجر الرماح ، المقوم : المثقف ، شق الشمال : يعني ناحية الشمال ، يزجون : يسوقون ، المخزم : يقال بعير مخزم إذا جعل في جانب منخره الخزامة للبرة والخزامة تكون من شعر ، صلنا عليهم : يعني سطونا عليهم ، سحابتنا : يعني جماعتنا ، الأسرة : جمع السرر وهو جوف الشيء ولبه ، القيل : الملك عند حمير ، العندم : دم الأخوين ، الصاب شجر مر ، أمر : من المرارة ، يمججن : يقذفن .حسان بن نشبة : هو من تيم بن عبد مناة

[51] – المرزوقي ، شرح الحماسة ، ص 244 – 245 .

نهايتها برد الغزاة على أدبارهم وإذلالهم بإصابة زعيمهم وردّهم على أعقابهم ، وليعلن الشاعر بعد ذلك العبرة من القصة، وهي أن لا يجرؤ أحدٌ على أن يختبر غضبهم ، لأنّ لحمهم مرّ المذاق ، ولن يستطيع أحدٌ أن يستسيغ مذاقه، وبهذا نرى كيف حملت الفكرة المركبة عنواناً قصصياً فأغنت به المعاني و، وأفضت إلى المزيد من التخيل عند القارئ ، ولطالما كان الجانب القصصي ، سمةً بارزةً من سمات الإثارة الأدبية ، مما جعل شعراء الحماسة يلجؤون إلى استخدامه لتبليغ رسالتهم إلى المتلقّي ، ولإعطاء أسلوبهم الشّعري مزيداً من معاني الجمال للتحريض على قبول أشعارهم واعتبارها أفعالهم مثالاً يحتذى به ، وهو باعتقادنا من أهم الأسباب التي دفعت أبا تمّام إلى اختيار أنواع كهذه من الأشعار الحماسية .

الخاتمــة:

تُعدّ اختيارات أبي تمّام في حماسته من أقوى وأجمل ما قالت العرب ، ولذلك فمهما تعددت الدّراسات فإنّها لن تفي هذا العمل الأدبي حقّه ، ولن تحيط بما فيه من جمالياتٍ فنيةٍ وإبداعٍ شعريٍ وخيالٍ جامحٍ كان ولا يزال إلى يومنا الحاضر مثار جدلٍ بين النّقاد ، ومصدر إلهامٍ للكثير من الباحثين والدّارسين في مجال أدبنا العربي القديم . فقيمة هذه الدّراسة كامنة في كونها اتخذت جانباً فنياً جمالياً لم يجرِ التّطرق إليه من قبل ، وفتحت آفاقاً رحبةً لمجالاتٍ أوسع في تناول الحماسة في نطاق المفاهيم النقدية الجديدة ، فعلم الجمال علم آفاقه متعددة ، وميادينه واسعة، فما رأيناه من قوام الصورة الفنية في باب الحماسة من خلال المشاهد الشعرية التي قمنا بتحليلها ، التي استخدم فيها الكثير من الصور الشعرية ، كانت تتفاعل مع الروح الحماسية للشعراء ، وتعكس رؤيا الشاعر للواقع والعلاقة الجدلية بين هذا الواقع والطموح نحو التغيير ، كما تعكس حنكة أبي تمام بجمع الأشعار التحفيزية ، وكأنّها موجهةً إلى فئةٍ بعينها ، وهي فئة الشباب التي يقع على عاتقها النهوض بالأمة من جديد لبعث رسالتها في ركب الحضارة الإنسانية ، ولهذا راح أبو تّمام يلملم في حماسته كلّ ما يمكن أن يثير النفس ، ويبعث فيها روح النهوض ، من الصور الشعرية التي عرضنا لبعض من أنواعها كالصورة المفردة والصورة الكلية وما رأيناه فيها من وحدة وانسجام وبناءٍ دائري ، وسرد قصصي يعطي لمحةً جماليةً للحماسة ، ولهذا فإن الحماسة عنده سلكت اتجاهين : هما اتجاه جماليٌ صرف ، واتجاه وجدانيٌ بحت ، وهذا ما جعلها تتبوأ هذه المكانة السامية بين الأعمال الأدبية في تراثنا العربي القديم ، مما جعلها ميداناً خصباً للدراسات الأدبية السابقة ، واللاحقة ، وباعثاً للمتعة الفكرية في أعماق الوجدان العربي .

المصادر :

1) ابن أوس .أبو تمّام حبيب : شرح حماسة أبي تمّام للأعلم الشنتمري ،تحقيق وتعليق د . علي المفضل حمّودان ، مطبوعات مركز الماجد للثقافة والتّراث بدبي ، الطبعة الأولى 1413 هـ – 1992 م (دار الفكر المعاصر– بيروت ، ودار الفكر – دمشق) .

2) ابن رشيق القيرواني . أبو علي الحسن : العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، الطبعة الأولى 2000م .

3) ابن طباطبا العلوي .محمد : عيار الشعر ، تحقيق محمد زغلول سلام ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، الطبعة الثالثة .

4) الزمخشري ، أبو القاسم جارالله : أساس البلاغة ، دار الكتب المصرية ، القاهرة ، 1922م .

5) القرطاجني . أبو الحسن حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ،الطبعة الثالثة 1986م .

6) المرزوقي . أبو علي أحمد : شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام ، تعليق غريد الشيخ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الطبعة الأولى 2003م .

المراجع :

1) إبراهيم . صاحب خليل : الصّورة السّمعية في الشعر العربي قبل الإسلام ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، سورية ، 2000م .

2) إسماعيل . عز الدّين : التّفسير النّفسي للأدب ، مكتبة غريب ، القاهرة ، الطبعة الرابعة .

3) البيطار .يعقوب : علم الجمال ، منشورات جامعة تشرين ، اللاذقية – سورية ، 2009م .

4) صبح .علي : الصّورة الأدبية تأريخ ونقد ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، الطبعة الأولى .

5) عصفور .جابر : الصورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، الطبعة الثالثة 1992م .

6) ناصف .مصطفى : الصورة الأدبية ، دار الأندلس للطباعة والنشر ، بيروت ، الطبعة الثالثة 1983م .

7) هلال . محمد غنيمي : النّقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، الطبعة السادسة 2005م.

8) يعقوب . إميل و عاصي . ميشال : المعجم المفصل في اللغة والأدب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، الطبعة الأولى 1987م .

Sources:

(1Ibn Aws. Abu Tammam Habib: Explanation of Abu Tammam's enthusiasm for the scholar Al Shantmari, investigated and commented by Dr. Ali Al-Mufaddal Hamoudan, Publications of Al-Majed Center for Culture and Heritage in Dubai, first edition 1413 AH - 1992 AD (Dar Al-Fikr Contemporary - Beirut, and Dar Al-Fikr - Damascus.(

(2Ibn Rashiq al-Qayrawani. Abu Ali Al-Hassan: The Omda in Poetry Industry and Criticism, investigated by the Prophet Abdul Wahed Shaalan, Al-Khanji Library, Cairo, first edition 2000 AD.

(3Ibn Tabataba Al-Alawi. Muhammad: The Measure of Poetry, investigated by Muhammad Zaghloul Salam, Mansha'at Al-Maaref, Alexandria, third edition.

(4Al-Zamakhshari, Abu al-Qasim Jarallah: The basis of rhetoric, Dar al-Kutub al-Masryah, Cairo, 1922 AD.

(5Carthaginian. Abu al-Hasan Hazem: The Platform for the Righteous and the Siraj of the Writers, investigated by Muhammad al-Habib Ibn al-Khuja, Dar al-Gharb al-Islami, Beirut, third edition 1986 CE.

(6Marzouki. Abu Ali Ahmed: Explanation of the Diwan of enthusiasm by Abu Tammam, commentary by Gharid Sheikh, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, Beirut, first edition 2003 AD.

Reference

(1Ibrahim. Sahib Khalil: Audio Image in Arabic Poetry Before Islam, Publications of the Arab Writers Union, Syria, 2000 AD.

(2Ismail. Ezz El-Din: Psychological Interpretation of Literature, Gharib Library, Cairo, fourth edition.

(3Al-Bitar. Yacoub: Aesthetics, Tishreen University Publications, Lattakia - Syria, 2009.

(4Subh. Ali: The Literary Picture, History and Criticism, House of Revival of Arab Books, Cairo, first edition.

(5Asfour. Jaber: The Artistic Image in the Critical and Rhetorical Heritage of the Arabs, Arab Cultural Center, Beirut, third edition 1992.

(6Nassif. Mustafa: Literary Image, Dar Al-Andalus for Printing and Publishing, Beirut, third edition 1983.

(7Hilal. Muhammad Ghonimi: Modern Literary Criticism, Nahdet Misr for Printing and Publishing, Cairo, sixth edition, 2005.

(8Jacob. Emile and Asi. Michel: The Detailed Dictionary of Language and Literature, Dar Al-Ilm for Millions, Beirut, first edition 1987.