صورة رحلة الصّيد في الشّعر العربي القديم

The Hunting Journey in Ancient Arabic Poetry

سكوم رشيد[1]، هامل بن عيسى [2] مخبر علوم اللسان

[1] جامعة عمار ثليجي– الأغواط (الجزائر)، r.sekkoum.ar@lagh-univ.dz

[2] جامعة عمار ثليجي– الأغواط (الجزائر)، hbnssa@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 2025/01/30 تاريخ القبول: 2025/09/12 تاريخ النشر: 2025/12/15

ملخص:

صورة الصّيد من الواجهات التي مثّلت البيئة الجاهلية حيث احتل الصيد مكانة كبيرة لدى الشاعر العربي القديم، فقد أبدع هذا الأخير وتفنن في التصوير، وذلك لما توفرت له من أسباب العبث واللهو والفخر، فكان الصيد وسيلة للعيش خاصة في تلك الصحاري والفيافي والقفار الشاسعة، فقد أبدع في تصوير تلك الأحداث والوقائع والمشاهد والصراع الذي دار بين الفريسة والصياد، ومن الطرق والأدوات المعتمدة في البحث اعتماد المنهج الاستقرائي في تتبع مجريات الأحداث التي صورها الشعراء في قصائدهم وأشعارهم من خلال رحلة الصيد.ومن النتائج تصوير الشعراء للحيوانات و كيفية افتراسها وصيدها والانقضاض عليها.

كلمات مفتاحية: الصّورة؛ الصّيد؛ الصّراع؛ الفريسة؛ المشهد

Abstract:

Among the ancient Arab poets, hunting occupied a great position, and the latter created the image of fishing in his photography. Therefore, due to absurdity and pride, hunting was a special way of life. In those deserts, wild animals and vast wilderness, hunting created descriptions of these events, facts, scenes and conflicts between hunters. The methods and tools used in the study used reasoning methods to track the history of events described by poets in their poems and their slogans..

Keywords: picture; hunting; conflict; prey; scene

المؤلف المرسل: سكوم رشيد، **الإيميل**:.rachidsekk1990@gmail.com

1. مقدمة:

الصّيد من الأعمال التي مارسها الإنسان الجاهلي، وهي تجري بشكل صراع بين الحيوان وبينه إذ كان الإنسان يبحث من خلاله على غذائه و قوّته أو يمارس من خلاله المتعة والرياضة ليبرز معنى الرجولة والفتوة، بسبب قساوة العيش وطبيعة الحياة فيسعى إلى الرّكض وراء ملذّاتها، وكذا بسبب الفراغ الذي لديه، أما الحيوان فكان دائما في موضع المدافع عن نفسه من أجل البقاء.

وعليه فقد أثار البحث فرضية مهمة ألا وهي: كيف كانت صور ومشاهد الصراع بين الصياد والطريدة؟ وهل فسحت هذه الصور والمشاهد المجال للشعراء الجاهليين لابتكار صور وأخيلة جديدة؟ وما حظ الشاعر الجاهلي من هذه الصور و تصوير رحلة الصيد؟

ولذلك فإن البحث يهدف إلى دراسة صورة الصيد ومشاهد الصّراع بين الصّياد والطّريدة في الشّعر العربي القديم، وتسليط الضّوء على أهم الصّور الشّعرية التي ميزت رحلة الصّيد، وقد استعملنا المنهج الاستقرائي التحليلي، وقد اعتمدنا المخطط التالي: مقدمة ثم مفهوم الصورة وأصولها المعرفية في النقد العربي القديم والحديث ثم عرضنا للصورة الصيد في الشعر العربي القديم ثم خاتمة.

2.مفهوم الصّورة

أصبحتالصورة الشعرية من القضايا المهمة في النقد العربي لأنها متصلة اتصالا وثيقا ومباشرا بنظرية المعرفة الإنسانية، بجانبيها الأدبي والفلسفي بيد أن الصورة على الرغم من أهميتها في الدراسات الحديثة، وخطورتها في الوقت نفسه، إلا أنها ما زالت مصطلحا غامضا ومعقدا، ينظر إليها كل ناقد، من خلالمذهبه الأدبي ورؤيته المعرفية.

الصّورة في اللّغة:

في لسان العرب لابن منظورجاءت مادة (ص و ر): «الصورة في الشكل والجمع صور،وقد صور فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور لي والتصاوير: التماثيل»"(ابن منظور، د.ت، الصفحات 58-59)، وقال ابن الأثير الصورة في لسان العربترد على ظاهرها، وعلى حقيقة معنى الشيء وهيئته، معنى صفته، يقال : صورة الفعل كذا أي هيئته ،وصورة كذا صفته .

وفي تاج العروسالصورة: الشكل والهيئة والحقيقة والصفة، جمع صوربضم ففتح، وصور،كعنب...وقد صوره صورة حسنة، فتصور: فتتشكل وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة، وجاء فيه أيضا أن الصورة: ما ينتقش به الإنسان ويتميز به عن غيره، وذلك ضربان: ضرب محسوس يدركه الخاصة والعامة،بل يدركها الإنسان وكثير من الحيوانات، كصورة الإنسان والفرس والحمار، والثاني: معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل والروية والمعاني التي ميز بها " (الزبيدي، د.ت، الصفحات 358-359).

أما ابن فارس فيقول عن الصورة: الصاد والواو والراء كلمات متباينة الأصول وليس بباب قياس أو اشتقاق... ومما يقاس منه...من ذلك صورة كل مخلوق، والجمع صور، وهي هيئته وخلقه، و الله سبحانه البارئ المصور، و يقال رجل صير ،إن كانحسن الصورة .

2.2 الصّورة في الاصطلاح

يتسم مصطلح الصورة بالغموض و عدم الدقة من حيث التعريف، وذلك لتباين المرجعيات المناهج و النظريات و البيئات المعرفية،و هذا ما قرره فرنسوا مورو حين قال :لفظة صورة من الألفاظ التي يجب على دارس الأسلوب أن يستخدمها بحذر و فطنة، فهي لفظة غامضة تسمح باستعمالها بمعنى عام و واسع، و ذلك بالنظر إلى استعمالها من منظور أسلوبي صرف، و غير دقيقة فاستخدامها مجال البلاغة مائج للغاية، فمفهوم الصورة يتداخل و يختلط مع مفاهيم أخرى تؤدي إلى تعدد المعنى المراد به المصطلح ،لأنه مفهوم زئبقي لا يستقر عند تعريف معين ،و هو ما عبر عنه أحد الدارسين بقوله:كثر التأليف و التوليف في الصورة حتى تشعبت المفهومات و اختلطت المناهج، فنالت الصورة هذا عناء و غموضا كبيرين، فاتسع مفهوم الصورة ليعبير عن جوانب كثيرة من الإبداع الإنساني، و كل ذلك أدى إلى صعوبة وضع تعريف واحد محدد لها.

فإبراهيم الزرزموني يرى أنه يكاد يكون إجماع على صعوبة إيجاد تعريف شامل للصورة، لعل الصعوبة تكمن في الصعوبات الأدبية و هذ لأسباب أهمها:

– الصورة أمر متعلق بجماليات اللغة و الأدب، و للتطور في كليهما و الفنون عموما، و لا ينفي القديم بل يتعايش معه، و يسير بجانب تداخله و ارتباطه و ذلك لارتباط مفهوم الصورة بالإبداع في الشعر، فيؤدي دلك إلى صعوبة تحديده.

– اختلاف الكثير من الباحثين في نظرتهم للصورة و النقل عن المناهج الغربية عبارات غير متسمة بالحذلقة اللفظية و علاقتها بالتراث. و رغم هذا فمصطلح الصورة من أكثر المصطلحات النقدية و البلاغية حظا من ناحية الاهتمام ،فقد تناوله كثير من الدارسين في أبحاثهم الأدبية، على لرغم من التنوع في فهم الصورة و اتساع مجالها، فإنها داخل السياق الأدبي تظل محكومة بالبعد اللغوي، فهي تشكيل أساسه الكلمة و علاقاتها مع بعض فهي تتولد من توليف جديد للكلمات، و ليس من اختيار معينفقط، و في ظل التوليف الجديد تشكل الصورة أنماطها و تأخذ وظيفتها الفنية في حدود اللغة الأدبية، يقول سي دي لويس : أن الصورة رسم قوامه الكلمات، فالوصف و المجاز و التشبيه يمكن أن يخلق صورة، و الصورة يمكن أن تقدم عبارة أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، فالطابع الغالب للصورة كونها مرئية،و كثير من الصور تبدو غير حسية لكنها في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها، و معنى هذا أن للصورة علاقة مباشرة بالصوغ اللغوي و الجمالي الذي تقوم على أساسه ،فالصورة في الأدب هي الصوغ اللساني المخصص، الذي بواسطته يجري تمثيل المعاني مبتكرا جديدا، و يحدد فرانسوا مورو أيضا الصورة بقوله : "ينبغي تعريف الصورة أنها توضيح، أو في حال التشبيهات فقط تقريب شيئين ينتميان إلى مجالات متباعدة إلى حد ما "(مورو فرونسوا، 1995، صفحة 25)، و يكون لها بهذا وظيفتين :توضيح المعنى بوسيلة فنية ،و التقريب بين طرفين أصل كل منهما يختلف نسبيا عن الآخر .

كما ارتبطت مفاهيم الصورة بالخيال، فهو ملكة إبداعية من خلالها يستطيع المبدع تأليف الصور اعتمادا على ما يختزنه داخل ذهنه من إحساسات متعددة ،أو بواسطة قدرته على التوفيق بين العناصر بحيث يكشف عن علاقات مبتكرة جديدة، لذا أصبح الخيال عنصرا أساسا في التصوير و الصورة تعتبر معرضا لإظهار الشاعر قدرته على استخدام ملكته التخيلية (الدهمان أحمد علي، 1996، صفحة 329). و قد ذهب إلى هذا الطرح "م. لوغريون" ضمن أطروحة له عن (الصورة في مؤلفات باسكال)إلى

أن الصورة : "عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه و يستخدمه بغية توضيح قصده ،أو للوصول إلى شعور القارئ بواسطة الخيال"(مورو فرونسوا، 1995، صفحة 23) ،فهو يقصر الصورة على البعد الحسي .

أما الصورة في العمل الأدبي أداة الشاعر الفنية قوامه الكلمات يعبر بها عن تجربته و يرسم فيها مشاهد من حياته و واقعه المعيش، و ما يحدث من علاقات يبتكر بها دلالات جديدة غير مباشرة، يبني بها عالما جديدا مميزا ،يجمع بين عناصر متباعدة، في إطار من الوحدة و الانسجام، و يصور المعنى تصويرا فنيا جماليا و تخاطب الفكر و تدع للخيال حرية التخيل حول الصور المشكلة، بحيث نظهر شخصية الشاعر واضحة جلية و مميزة،فالصورة على هذا النوع من التداخل و التمازج من حيث المساحة التي تشغلها في النص الأدبي.

وتتضح أهمية الصورة في الشّعر من خلال الاهتمامالكبير و المبكر بها، فالشّعر يقوم على الصورة، وقد تتغير البيئات وتتوالى الأزمنة وتختلف المعايير،، و وتتعدد استخداماتالشّعر، تتنوع مواده، ولكن تبقى الصّورة كوسيلة التّعبير فيه، فهي أداته الأولى التي تميّز شاعرًا عنآخر و عصرًا عن غيره، وهي مظهر خارجي جلبه الكاتب أو الشّاعر ليعبّر به عن انفعالاته و دوافعه.

3.أصول الصّورة و صورةالصّيد في الشّعر العربي القديم

1.الصّورة في النّقد العربي:

بداية يجدر بنا الحديث عن مفهوم الصورة في الشعرية القديمة، إذ لم تغفل الدراسات النقديةالعربية السابقة الصورة، وتناولتها وفق ما أتاحته الإمكاناتالمعرفية وكذلك تبعا للرؤية الشعريةالسائدة وقتها، وإذا أردنا أن نشير إلى أول من تناول الصورة فسنجد كل الدراسات تشير إلى الجاحظعندما عرف الشعرعندما عرف الشعر بأنه: «صناعة،وضربمنالنّسج،وجنسمنالتّصوير»(أبو عثمان الجاحظ، 1424، صفحة 67)، فلعل هذه تكون أول إشارة إلى الصورة.

أما قدامة بن جعفر والذي لم يختط لنفسه طريقا خاصا في هذا المجال، بل سار على خطىالجاحظ فيقول:«وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادةالموضوعة والشعر فيها كالصورة كما يوجد فيكل صناعة من أنه ال بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها مثل: الخشب للنجارة، والفضةللصياغة، وعلى الشاعرإذا شرع في أي معنى كان من الرفعة والضعة، والرفث والنزاهة، والبزخوالقناعة، والمدح، وغير ذلك من المعاني الحميدة، أو الذميمةأن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلىالغاية المطلوبة»(قدامة بن جعفر، 1302، صفحة 24)، وكما هو ملاحظ فإن ما فعله قدامة هو أن شرح عبارة الجاحظ الموجزة ومثل لها، كما أن هذا الشرح لا يخرج عن مفهومالشيء السائد في العصور الوسطى، الشيء الذي يجمع بينالصورة والمادة، حيث تكون الصورة الماهيةالمتحققة للمادة التي تكون بدون ماهية فنية أو وظيفية استعمالية قبلها.

ونلفي استنارة متقدمة عند عبد القاهر الجرجاني في حديثه عن الصورة، فهو وإن كان يستندعلى رؤى من سبقه وخاصة الجاحظ في الصورة والاستعارة، إلا أنه يطورها وذلك حينما «يردّ روعةالشعر إلى براعة التصوير ويقارن بين عمل الشاعر وعمل الرسام، على أساس أن الاحتفال والصنعة في التصويرات والتخيلات الشعرية تفعل فعال شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى "التصاوير" التي يشكلهاالرسام»(كلود عبيد، 2010، صفحة 15). إن هذه الإشارات إلى الصورة والمقارنات التي كانت تعقدها التنظيرات الشعرية التقليديةالعربية أوصلت إلى ذلك التقعيد البياني الذي تجلى في الصور البلاغية، وهكذا ظلت الصورة تعني«اللفظأو الشكل، والأسلوب والصياغة، والعبارة والتركيب، والنظم أو التأليف، إلى غير ذلك بما تسمحبه ظروف التعبير والحياة»(علي علي صبح، (د.ت)، صفحة 9). وقد غلب على مفهوم الصورة النظرة الجزئية التي تتناولها في تجليها الخارجيمن خلال الجمع بين الأطراف التي ترتبط بعالقة ما، وهكذا لم تخرج الصورة عن المجالالبلاغي من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز.

أما في العصر الحديث فقد تحولت النظرة إلى الصورة، حيث لم تعد هذه الأخيرة مجرد عنصرتزييني يضاف إلى الكلام ليلبسه حلّة جمالية ما، بل أصبحت تجسد الرؤيا الكلية للشاعر، حيث«يشكلالشاعر أحاسيسه وأفكاره وخواطرهفي شكل فني محسوس، وبواسطتها يصور رؤيته الخاصة للوجود وللعلاقات الخفية بين عناصره»(علي عشري زايد، 2002، صفحة 65)، وهكذا أصبحت الصورة نتاج التفاعل بين

داخل وخارج؛ بين الذات والواقع، حيث يستغل الشاعر معطيات العالم الخارجي للتعبير عن عامله الداخلي، وعن إحساسه،وبهذا ال تكون الصورة مجرد نقل حرفي عن الواقع، بل هي قبل كل شيء«تركيبة وجدانية تنتمي فيجوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»(عز الدين إسماعيل، 1973، صفحة 127)، ويمكن أن نستحضر هنا القراءة التيتناول بها العقاد شعر أحمد شوقي، حينما خاطبه:«اعلم أيها الشاعر العظيم، أن الشاعر من يشعربجوهر الأشياء ال من يعددها ويحص ي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول عن الشيءماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول لك ما هو ويكشف عن لبه وصلة الحياة به»(عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني، (د ت)، صفحة 20). وأكثر من هذا تعترضنارؤية عند أدونيس المنتقدة للخلط الحاصل بين الصورة والتشبيه، حيث يجمع التشبيه بين طرفينمحسوسين، لكنه يبقي مسافة بينهما، وبهذا يُبقي شعر التشبيه مسافة بينه وبين الأشياء بخالف الصورةالتي تتوحد مع الأشياء، وبالتالي امتلاكها والنفاذ إلى حقيقتها، وهكذا تكون الصورة مفاجأة ودهشا، تكون رؤيا، بما تغيره من نظرة في رؤية الأشياء(أدونيس، 2005، صفحة 261).

والملاحظ للصورة الشعرية في العصر الحديث ينتبه للتطور الحاصل فيها، فبينما كانت مع الرومانسية وسيلة للتعبير عن الداخل الإنساني، وتجلت وظيفتها في التقرير والتوصيل، انتقلت

إلى المستوى النفسي، وهذا ما نلمسه عند عز الدين اسماعيل وكمال أبو ديب، حيث ينتقد هذا الأخير التصور الذي يحجز الصورة في المستوىالدلالي ويعطيها بعدا آخر هو البعد النفسي، بحيث يصبحللصورة«مستويين من الفاعلية هما المستوى النفس ي والمستوىالدلالي»(كمال أبو ديب، 1984، صفحة 22)، وتبعا لذلك تحقق الصورةوظيفتين؛ وظيفة نفسية وأخرى دلالية. في حين ارتبطت الصورة سابقا بالذات الإنسانية فقط، في تحوللمراكز من التعبير عن العالم الخارجي الحسي (في البالغة القديمة) إلى الداخل خاصة مع الاتجاه النفسي الذي يمثله أصدق تمثيل عز الدين اسماعيل، إذ يعطي أولوية الإحساس والشعور، وهكذاتصبح الكلمات الحسية تمثيلا لتصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية، وكل ما الألفاظ الحسية من قيمة لا يعدو أن يكون وسيلة لتنشيط الحواس(عز الدين إسماعيل، 1973، صفحة 132). أما المحطة الأخيرةللصورة فهي التي قرنتها بالرؤيا،حيث تمثلالصورة الرؤيا الكليةللشاعر أو

للقصيدة، وأفضل من يمثل هذا الطرح أدونيس وجماعةمجلة شعر بتأثير من المدارس الغربيةوعلى رأسها مدرسة التصويرين بزعامة عزرا باوند، وقد حاوليوسف الخال مؤسس مجلة شعر الانتقال بهذا الأخير من الخط التشكيلي (التفعيلة) إلى إطار الرؤيا.وبهذا تتحول الصورة بما تملكه من طاقة للكشف إلى عالم مستقل يعكس رؤية الشاعر.

وقد تعدّدت مفاهيم الصورة الشعريّة وتنوّعت مزاياها في العصر الحديث، فقد عرّفهاّ علي البطلب أنّها: «تشكيلّ لغوي يكوّنها خيال الفنّان من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مقدّمتها»(علي البطل، 1981، صفحة 30)،ونرى هذا التعريف قريبا من الرؤيا الثانية للصورة التي ترى فيها جمعا بين الواقع والخيالالفني، أو ربما انعكاسا لعالم الحس في وعي الشاعر.

وفي نظر عبد القادر القط هي: «الشكل الفنّي الذي تتّخذها الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياقّ بيانيّ خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعريّة الكاملة في القصيدة مستخدمًا طاقات اللغة وإمكانيّاتها في الدلالة، والتركب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتّضاد، والمقابلة، والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنّيّ والألفاظ والعبارات هما مادّة الشاعر الأوليات يصوغ منها ذلك الشكلّ الفنّي أو يرسمها صوره الشعريّة»(عبد القادر القط، 1978، صفحة 391).و نلاحظ في هذا المفهوم غيابا لعالم الحس والواقع، والاقتصار على عالم القصيدة، لكن يبقى هذا التعريف في حدود التقنية والتوصيف السطحي للصورة لا يرقى بها إلى مصاف الرؤيا والكشف، كما أنه يجند كل العناصر الشعرية في سبيل الصورة، وكأن الصورة في الأخير هي القصيدة.

ويحاول أن يقرأمُحَّد غنيمي هلال الصورة من منظور جمالي فيقول: «نرى أن ندرس الصور الأدبية في معانيها الجمالية، وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، و لا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة، والموقف الشاعر في تجربته، وفي هذه الحالة تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي و المتآزرة معا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري»(مُحَّد غنيمي هلال، (د ت)، صفحة 387). وهذا من التعريفات المهمة التي تربط الصورة بوظيفتها الجمالية كما أنه ال يتناس ى وظيفة الكشف

والخلق، كلهذا ينبت من أصالة التجربة وعمقها، وقدرتها على تقديم الرؤيا وفق منظور جمالي يخاطبالفكر ويستثير الإحساس.

2.3 صورة الصّيد في الشّعر العربي القديم:

عُرف الشّاعر الجاهلي ببراعته و قدرته على تصوير فنون الصّيد: حركاته و أدواته و حيوانه، فأمّا أدواته فالشّباك والحبائل والسّهام و النّبال والقسي وغيرها، وأما الصّيد فكلّ طائر و دابة ولكن معظم عنايتهم كانت مصروفة إلى الحيوان كثير اللّحم كغزال و حمر الوحش والبقر.

فها هو الشاعر أوس بن حجر يصوّر الصّياد يقوم بتهيئة أسهمه وشد أوتارها قائلا:

قصيّ مبيت اللّيل للصّيد مطعم ... لأسهمه غار وبار وراصف

فأمهله حتّى إذا أن كأنّه ... معاطي يد من جمّة الماء غارف

فيسّر سهما راشه بمناكب ... لؤام ظهار فهو أعجف شاسف

فقوله "مبيت الليل للصيد مطعم" حيث شبه الليل بالمزل أو المأوى الذي يبيت فيه فحذف المشبه به البيت أو النزل و رمز إليه بأحد لوازمه "مطعم" على سبيل الاستعارة المكنية.

ويصوّر كعب بن زهير الصّياد يعد نباله ليأخذ المكان المناسب عند إطلاقها قائلا:

أمسك ينظر حتى إذا ... دنونَ منَ الريّ أو قد روينَا

تنحَّى بصفراءَ منْ نَبْعةٍ ... على الكفِّ تجمعُ أرزاً ولينَا

مغذاً على عجسها مرهفاً ... فتيقَ الغرارينِ حشراً سنينَا(البغدادي مُحَمَّد بن المبارك، د.ت، صفحة 4)

و قوله " صفراء من نبعة" كناية عن الصفاء و العذوبة، أما قوله " على كف" كناية عن القلة .

أما المخبل السعدي فيقول:

والأزرَقُ العجليّ في ناموسِهِ ... بارِي القداح وصانعُ الأوتارِ(البغدادي مُحَمَّد بن المبارك، د.ت، صفحة 33)

حيث شبه القوس "والأزرَقُ العجليّ" بالإنسان الذي يبري السهام و يصنع الأوتار فجذف المشبه به الإنسان و أبقى على لوازمه باري و صانع على سبيل الاستعارة المكنية.

وامرؤ القيس من الشّعراء البارزين في تصوير الصّيد حيث يقول:

وقد أغتَدي والطّيرُ في وُكُناتِها ... بمُنجَرِدِ قَيْدِ الأوابِدِ هَيْكَلِ (القرشي أبو زيدبن الخطاب، د.ت، صفحة 135)

و في هذا البيت كناية عن البكور.

وها هو الشّاعر أوس بن حجر يصوّر لنا مشهدا مباشرا للصّراع بين الصّياد وحمار الوحش الذي أقام زمنا طويلا يربص ويرقب قدوم فريسته، يهيئ مكانه ويسهر لياليه و يبري أسهمه و يعدها، ويروّض جسده و نفسه على تحمّل مشاق الجوع والعطش وحرارة الصّحراء، فيختار لفريسته الوقت المناسب إذ يمهلها وهي ترد غدير الماء لرمي سهامه، حتى تطمئنّ وتبلغ الماء بمنزلة الغارف له الذي يحاول أن يوصل هذه الغرفة إلى فمه، ولما تصل بعد حتّى يطلق سهامه الحادة متيقّنا أنّه سيصيب منها أطراف أضلاعها، إلاّ أنّ سهمه يطيش غير مصيب الهدف، فيعضّ على إبهام يمينه ندامة و حسرة بعد طول معاناة و ترقّب، هذا من جهة الصّياد أمّا من جهة الطّريدة (ثور الوحش)، الذي حين أحسّ بذلك قرّر الفرار و الانسحاب من دون انتظار أو تأخر وكأنّه يعرف ملابسات الحدث، إذ لم ينس أنثاه التي أخذ يساعدها على الجري في أرض خضراء طيبة الرّيح، يقول أوس:

فأمهلهُ حتَّى إذا أنْ كأنَّهُ ... مُعاطي يدٍ من جمّةِ الماءِ غارفُ

وأرسلهُ مستيقنُ الظّنّ أنَّهُ ... مخالطُ ما تحتَ الشَّراسيفِ جائفُ

فمرَّ النَّضيُّ للذّراعِ ونحرِهِ ... وللحينِ أحياناً عن النَّفسِ صارفُ

فعضَّ بإبهامِ اليمينِ ندامةً ... ولهَّفَ سرّاً أُمَّه وهو لاهفُ

وجالَ ولمْ يعكمْ وشيَّعَ إلفهُ ... بمنقطعِ الغضراءِ شدٌّ مؤالفُ

فما زالَ يبري الشَّدَّ حتَّى كأنَّما ... قوائمهُ في جانبيهِ الزَّعانفُ

كأنَّ بجنبيهِ جنابينِ من حصًى ... إذا عدوّهُ مرَّ به متضايفُ

تواعدُ رِجلاها يديهِ ورأسهُ ... لها قتبٌ فوقَ الحقيبةِ رادفُ
يصرِّفُ للأصواتِ والرّيحِ هادياً ... تميمَ النَّضيّ كدَّحته المناسفُ
ورأساً كدنِّ التَّجرِ جأباً كأنَّما ... رمى حاجبيهِ بالحجارةِ قاذفُ
كِلا منخريهِ سائفاً أو معشِّراً ... بما انفضَّ من ماءِ الخياشيمِ راعفُ
(البغدادي مُحَمَّد بن المبارك، د.ت، صفحة 64)

فقوله:"كأنَّهُ مُعاطي يدٍ من جمّةِ الماءِ غارفُ" تشبيه تمثيلي فقد شبه اندفاع السهم من القوس كخروج اليد من الماء غارفة تشبيه صورة بصورة، و كذا قوله :"كأنَّ بجنبيهِ جنابينِ من حصًى ... إذا عدوّهُ مرَّ به متضايفُ" تشبيه تمثيلي صورة بصورة فشبه صوت وقع حوافر الثور بالأرض كاصطدام الحصى و الحجر ببعضه ببعض.

ويصوّر لنا الشاعر كعب بن زهير الحالة النّفسية للفريسة، وهي تعيش حالة الخوف و التّوجس إذ يصف لنا هواجس حمار الوحش وأتانه في مشهد صراع البقاء للأقوى، أو للأكثر حيطة وحذرا وتنبها، فهو صراع مستميت، فيصوّر الشّاعر هذا القطيع وهو يرد الماء مذعورا خائفا متوجسا حيث يلقي أرساغه حتى الرّكبة في الماء، ويكون ورودها جرعا متواترة، والصّياد يتربّص بهنّ منتظرا حتى يدنون من الرّي (الارتواء)، أو كدن ذلك ليرسل سهمه إليهن قائلا:

فجئنَ فأوجسنَ من خشيةٍ ... ولم يعترفنَ بنفرٍ يقينَا
وتُلقي الأكارعَ في باردٍ ... شهيٍّ مدافنهُ يشتفينَ
يبادرنَ جرعاً يواثرنهُ ... كقرعِ القليبِ حصى الحاذفِينَا
فأمسك ينظر حتى إذا ... دنونَ منَ الريّ أو قد روينَا (البغدادي مُحَمَّد بن المبارك، د.ت، صفحة 4)

فقوله:" يبادرنَ جرعاً يواثرنهُ ... كقرعِ القليبِ حصى الحاذفِينَا" تشبيه تمثيلي فهو يشبه صوت حوافر القطيع بصوت الحجر يقذف في الماء.

ويصوّر كعب بن زهير أيضا مشهد الحمار خلف الأتان حيث يعضّها، ويلفظ ما يلحق فمه من أوبارها يحثّها على الجري، سالكا بها الأرض الغليظة والطّرق الوعرة، وبعد أن يطمئنّ من الطّرد و النجاة، ويهدأ روعه يتوسط الوادي، طلق حنجرته بالتصويت و النّهيق، مختالا فرحا لأنّه أفلت من القناص وهو ينظر إلى أتانه مطمئنات راتعات هادئات، حيث يقول كعب:

فمرَّ على نحرِهِ والذِّراعِ ... ولمْ يكُ ذاكَ لهُ الفِعلُ دينَا
فلهَّفَ مِنْ حسرةٍ امَّهُ ... وولينَ من رَهَجٍ يكتسينَا
تهادَى حوافِرهنَّ الحَصَى ... وصمُّ الصخورِ بها يرتَمينَا
فقلقلَهنَّ سراةَ العِشَاءِ ... أسرعَ منْ صدرِ المصدِرينَا
فأصبحَ بالجزْعِ مستجذِلاً ... وأصبحنَ مجتمعاتٍ سكونَا
وتحسبُ بالفجرِ تعشيرهُ ... تغردَ أهوجَ مِنْ مُنتَشِينَا (البغدادي مُحَمَّد بن المبارك، د.ت، صفحة 4)

أما الشّاعر النّمر بن تولب يصوّر لنا مشهدا للصّيد، فهو يتعاطف مع الصّياد، ويجعل الفريسة طريدة سهلة لهذا الصّياد، على أن هذه الفريسة حديثة عهد بالحياة، ولدته أمه فأضلّ طريقه في جبل ذي طرائف مختلفة، لم يختبر بعد الحياة، ولم يكن ذا تجربة ببيئته الوعرة،ولذلك كان الشّاعر يشير إلى أنّ مقاومة الظّروف تعتمد على الخبرة الواسعة و التّجربة الحياتية، وأنّ كلّ من يتهوّر ولايقوى على مجابهة المفاجآت يكون مصيره الموت التي لم يحسب لها حساب، يقول الشاعر:

أتاحَ لهُ الدهرُ ذا وفضةٍ ... يقلبُ في كفهِ أسهما
فراقبهُ وهو في قترةٍ ... وما كنَ يرهبُ أنْ يكلَما
فأرسلَ سهماً لهُ أهزعاً ... فشكَّ نواهقهُ والفما
فريغَ الغِرارُ على قدرةٍ ... وما كانَ يرهبُ أنْ يكلمَا
فظلَّ يشبُّ كأنَّ الولو ... عَ كانَ بصحتهِ مغرما (البغدادي مُحَمَّد بن المبارك، د.ت، صفحة 22)

ويصوّر لنا لبيد بن ربيعة مشهدا آخر مضفيًا عليه حالة من القلق و التوجّس، مع الإقدام و الشّجاعة ،فيجعل من البقرة الوحشية التي يئست من العثور على صغيرها، وقد افترسته الذّئاب وتقاسمت أشلاءه، خائفة متوجسة من كل ما يصدر من الأصوات حولها، وهي تحسب في كلّ حين أنّ الخطر محدق و متربّص بها من كل الجوانب من هذه الأرض الشاسعة، وحين ييأس الصيادون من إصابتها يرسلون كلابهم المدرّبة على الصّيد للّحاق بها، فتكرّ عليها بقرنيها اللذين يشبهان الرّماح و الحراب السّمهرية موقنة بأنّها لم تستبسل في الذّود و الدّفاع عن نفسها ،فإنّها لابدّ أن يدركها حتفها المميت، فتقصد كلبين من هذه الكلاب، فترديها قتيلين في ساحة الوغى، وتنجو بعد ذلك بنفسها، يقول لبيد:

وَتَوَجَّستْ رِزَّ الأنيسِ فَرَاعَها ... عن ظهرِ غَيْبٍ، والأنيسُ سَقَامُها

فغدت كلا الفَرجَينِ تَحْسَبُ أنَّهُ ... مَوْلى المخافة خلفُها وأمامُها

حتى إذا يئسَ الرُّماةُ وأرْسَلُوا ... غُضْفاً دواجِنَ قَافِلاً أعْصامُها

فَلَحِقْنَ واعتكرتْ لها مَدْرِيَّةٌ ... كالسَّمهريَّةِ حَدَّهَا وتَمَامُهَا

لِتذَودَهُنَّ وَأيقنتْ إن لم تَذُدْ ... أن قد أحَمَّ مع الحُتُوفِ حِمَامُها

فَتَقَصَّدَتْ منها كَسابِ فَضُرِّجتْ ... بدمٍ وغُودرَ في المكَرِّ سُخَامُها (لبيد بن ربيعة، 2004، الصفحات 112-113)

فقوله" الأنيسِ فَرَاعَها" تشبيه بليغ، و قوله "مَدْرِيَّةٌ كالسَّمهريَّة" تشبيه حيث شبه المدرية السلاح بالرمح .

و يصور الشاعر البقرة عندما سمعت صوتا و لم تعرف صاحبه خافت فراحت تعدومذعورة، كما أنه يصور مشهد آخر أن الصياد عندما يئس من إصابة البقرة بسهامه أرسل كلابه المدربة و المعدة للصيد، فكان لزاما على البقرة أن تدافع عن نفسها و إلا قتلتها الكلاب، فكرت على الكلاب بقرونها الحادة التي تشبه الرماح فطعنتها فأردتها صريعة قتيلة و انتهت المعركة بانتصار البقرة علىالكلاب.

ويصوّر الشّاعر أوس بن حجر حيث يشبه قتال الثّور بقتال الفرسان الأبطال الشجعان، فيخرج من ساحة المعركة، وهو ينظر إلى ظلّه كما ينظر الفارس المقدام الشّجاع إلى قومه مزهوا جذلا بنصره بكبرياء وخيلاء، بعدما شكّ خصمه بقرنه الحادّ الذي يشبه السّيف الحادّ الصّقيل، يقول أوس:

حتَّى أشبَّ لهنَّ الثَّورُ من كثبٍ ... فأرسلوهنَّ لمْ يدروا بما ثِيروا

ولَّى مجدّاً وأزمعنَ اللَّحاقَ بهِ ... كأنَّهنَّ بجنبيْهِ الزَّنابيرُ

حتَّى إذا قلتَ نالتهُ أوائلُها ... ولو يشاءُ لنجَّتهُ المثابيرُ

كرَّ عليها ولم يفشلْ يُهارشُها ... كأنَّهنَّ بتواليهنَّ مسرورُ

فشكَّها بذليقٍ حدُّهُ سلبٌ ... كأنَّهُ حينَ يعلوهنَّ موتورُ

ثمَّ استمرَّ يُباري ظلَّهُ جذلاً ... كأنَّهُ مرزُبانٌ فازَ محبورُ (البغدادي مُحَمَّد بن المبارك، د.ت، صفحة 61).

فقوله "كأنَّهنَّ بجنبيْهِ الزَّنابيرُ"،"كأنَّهنَّ بتواليهنَّ مسرورُ"،"كأنَّهُ حينَ يعلوهنَّ موتورُ"،"كأنَّهُ مرزُبانٌ فازَ محبورُ " تشبيهات.

ويصورامرؤ القيس رحلته للصيد و قد أجمل القول بقوله:

وقد أغتدي والطير في وكناتها ... بمنجرد قيد الأوابد هيكل

و هذه كناية على الخروج باكرا قبل خروج الطيور من أعشاشها أي قبل شروق الشمس و هذا دلالة على براعة الصياد .

و يقول في موضع آخر و هو يطارد بقر الوحش:

فعنّ لنا سِرب كأن نعاجه ... عَذاري دَوار في الملاء المذّيل

فأدبرن كالجزع المفصَّل بينه ... بجيد مُعم في العشيرة مخُول

فألحقنا بالهاديات ودونه ... جَوا حرها في صَرّة لم تَزّيل

فعادى عداءٍ بين ثور ونعجة ... دراكا ولم يَنضِحِ بماء فيُغسل

وظل طهاة اللحم ما بين مُنضج ... صفيف شِواء أو قَدير مُعجَّل

حيث نجد التشبيه في البيت الأول فشبه إناث بقر الوحش بالنساء العذارى يطفن حول حجر منصوب و التشبيه أيضا في البيت الثاني حيث شبه النعاج و هن متفرقات بالخرز اليماني .

و يقول كعب بن زهير مصورا صورة الصياد الذي يؤكد أنه لا يخطئ هدفه أبدًا، ومن تمام ذلك أن تكون قوسه صلبة مصنوعة من النبعة المشهورة بصنعة القسيّ منها، عندما تأكد من إمكانه الإصابة و مناسبة اللحظة للرمي:

فَأَمْسَكَ يَنْظُرُ حَتَّى إِذَا ... دَنَوْنَ مِنَ الرّيِّ أَوْ قَدْ رَوِينَا

تَنَحَّى بِصَفْرَاءَ مِنْ نَبْعَةٍ ... عَلَى الْكَفِّ تَجْمَعُ أَرْزًا وَلِينَا

مُعِدًّا عَلَى عَجْسِهَا مُرْهَفًا ... فَتِيقَ الْغِرَارَيْنِ حَشْرًا سَنِينَا

فَأَرْسَلَ سَهْمًا عَلَى فُقْرَةٍ ... وَهُنَّ شَوَارِعُ مَا يَتَّقِينَا

فَمَرَّ عَلَى نَحْرِهِ وَالذِّرَاعِ ... وَلَمْ يَكُ ذَاكَ الْفِعْلُ لَهُ دِينَا

فَلَهَّفَ مِنْ حَسْرَةٍ أُمَّهُ ... وَوَلَّيْنَ مِنْ رَهَجٍ يَكْتَسِينَا

تَهَادَى حَوَافِرُهُنَّ الْحَصَى ... وَصُمَّ الصُّخُورِ بِهَا يَرْتَمِينَا

فَقَلْقَلَهُنَّ سَرَاةَ الْعِشَا ... ءِ أَسْرَعَ مِنْ صَدْرِ الْمُصْدِرِينَا

يَزُرُّ وَيَلْفِظُ أَوْبَارَهَا ... وَيَقْرُو بِهِنَّ حُزُونًا حُزُونَا

وَتَحْسَبُ فِي الْبَحْرِ تَعْشِيرَهُ ... تَعَرُّدَ أَهْوَجَ فِي مُنْتَشِينَا

فَأَصْبَحَ بِالْجِزْعِ مُسْتَجذِلاً ... وَأَصْبَحْنَ مُجْتَمِعَاتٍ سُكُونَا

حيث تمالك وضبط نفسه منتظرًا دنوو قرب الحمار مع أتانه من الماء، وشربهما حتى الريّ التي عندها تمتلئ البطون، فتثقل وتصعب الحركة ومن ثمة يسهل الصيد، وكل ذلك مما يشير إلى ذكاء هذا الصائد .

فقوله"يَزُرُّ وَيَلْفِظُ أَوْبَارَهَا ... وَيَقْرُو بِهِنَّ حُزُونًا حُزُونَا" حيت شبه الشاعر الناقة بالإنسان يزر و يلفظ الأوبار فحذف المشبه به و أبقى على لوازمة يزر، يلفظ، يقرو على سبيل الاستعارة المكنية.

و الصّيد قد يأتي أيضاً للفخر بالذّات و التباهى بها استكمالاً لصفات الفتوة و الحيوية في الصغر، فها هو زهير بن أبي سلمى يقول:
وقد أروحُ أمامَ الحيِّ مُقتَنِصاًقُمْراً مراتِعُها القيعانُ و النَّبَكُ

وهنا يتقبّل الصّياد احتمالات مختلفة فإمّا أن تُغرى الكلاب باللّحاق به،و يأتي دور مدرّبها وقد تعوّدت على أمرهونهيه، وإمّا أن يتصدّى له النّابل أو النّبالة مباشرة يرشقونه. يقول أبو ذؤيب:
حتّى إذا ارتدّت و أقصَدّ عُصبَةً منها وقامَ شَريدُها يتَضَرَّعُ
فَدَنا له ربُّ الكِلابِ بِكفِّهِ بيضٌ رِهابٌ ريشهنَّ مقزَّعُ
فَرَمى لِيُنفِذّ فذَّها فأصابه سهمٌ فأَنفَذَ طُرَّتَيه المِنزَع
و قد تكون عمليّة الصّيد حيث يبادر النّبالة برمي السّهام على الطريدة حتّى إذا عجزوا أرسلوا كلابهم

المدربة للحاق بالفريسة ،كقول لبيد:

حتّى إذا يئِس الرُّماةُ وأرسلوا غُضفاً دواجِنَ قافِلاًأعصامُها

و هنا يصور الشاعر تلكم الكلاب المدربة للصيد يرسلها الصياد بعدما يئس و علم الصياد أن سهامه لن تصيب البقرة .

و يصور لنا الشاعرالنابغة فزعو خوف الفريسة وسرعة جريها حين سمعت صوتالصياد وأحستبه و هو يريد اصطادها:

فارتاعَ مِنْ صوتِ كلاّبٍ فباتَ له ... طوعَ الشوامتِ مِنْ خوفٍ ومِنْ صَرَدِ

فَبَثَّهُنَّ عَلَيْهِ وَاسْتَمَرَّ بِهِ ... صُمْعُ الكُّعُوبِ بَرِيئَاتٌ مِنَ الحَرَدِ

حيث يصور الشاعر فزع و خوف الثور و سرعة جريانه و قد أحسن باقتراب الصياد منه و هو يسوق كلابه نحوه.

و يصور الشاعر أوس بن حجر مشهدا من مشاهد الصيد حين أحست الفريسة بصوت القناص ولت راجعةفزعةخائفة:

أَحَسَّ رَكزَ قَنيصٍ مِن بَني أَسَدٍ... فَانصاعَ مُنثَوِياً وَالخَطوُ مَقصورُ

يَسعى بِعُضفٍ كَأَمثالِ الحَصى ... زَمِعاً كَأَنَّ أَحناكَها السُفلى مَآشيرُ

حَتّى أُشِبَّ لَهُنَّ الثَورُ مِن كَثَبٍ ... فَأَرسَلوهُنَّ لَم يَدروا بِما ثيروا

وَلّى مُجِدّاً وَأَزمَعنَ اللَحاقَ ... بِهِ كَأَنَّهُنَّ بِجَنبَيهِ الزَنابيرُ

و قوله"بِعُضفٍ كَأَمثالِ الحَصى " ،"كَأَنَّ أَحناكَها السُفلى مَآشيرُ" تشبيهان، الأول تشبيه الأصوات بالحصى و الثاني تشبيه الأحناك السفلى بالمنشار القاطع.

4. خاتمة:

بعد أن وقفنا عند نماذج عديدة من صور ومشاهد تحكي ذلك الصّراع بين الصّياد والطّريدة، لاحظنا أن أغلب الشّعراء قد صوروا لنا تلك المشاهد بدقة وتفصيل، وجعلوا من ذلك الصراع صراعاً بين البيئة والواقع والظروف القاسية، إنه صراع من أجل البقاء و العيش لكلا المتصارعين، وعكسوا فيها بعض جوانب معاناة الإنسان ومكابداته في رحلة الصيد المريرة التي يتحكم في نتائجها الواقع والبيئة، وعليه كان من نتائج البحث: أن رحلات الصيد قديمة قدم حياة الإنسان، فقد مارس الإنسان الصّيد والطّرد و الكر و الفر منذ دهور سحيقة إما باحثاً عن قوته، أو مدافعاً عن نفسه، أو ناشداً المتعة و الرياضة، واعتمد العربي في الجزيرة العربية على الصّيد للدواعي السّابقة، إما مدافعاً عن النّفس، أو ترفيهاً، أو طلباً للطعام، وبذلك أصبح الصّيد أحب النشاطات المألوفة في الحياة اليومية لديه، فكان لابد من انضمامه إلى الأغراض الشعرية التي تناولتها قصائد الشّعراء، حيث شكَّل جزءاً من القصيدة العربية القديمة، وقد حاول الشّاعر الجاهلي أن يُحول مرارة الواقع المعاش أثناء صيده من خلال المشاهد والصّور التي يعرضها إلى شيء من النّشوة والحلاوة القائمة على الحركة والإثارة و المتعة، ومن هنا نعلم أنّ الشّاعر الجاهلي يُصور تلك المشاهد و المواقف خلال رحلته للصيد مفصلاً فيها لدرجة كبيرة عالية من الدّقة والتّصوير و ذلك لتعلقه بها، فارتقى بذلك إلى أعلى درجات الفن و التّصوير، ونلمح أيضا قدرته البارعة والفذة على اقتماص دور القناص و الصياد، و هو يرسم تلك اللوحة الفنية من مشاهد المطاردة والصّراع التي عايشها و شهدها ،و التي تدل على قساوة العيش في كسب القوت و الكد في تحصيله بلغة إيحائية و أداء شعري جميل.

5. قائمة المراجع:

إسماعيل عز الدين .(1981) .التفسير النفسي للأدب .éd)ط4 .(مكتبة غريب.

القرشي أبو زيدبن الخطاب. (د.ت). *جمهرة أشعار العرب* (الإصدار د.ط). نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

اليافي نعيم .(1982) .*مقدمة لدراسة الصورة الفنية* .éd)ط1 .(دمشق-سوريا: منشوراتوزارة الثقافة و الإرشاد القومي.

ابن فارس. (1979). *امعجم مقاييس اللغة* (الإصدار د.ط). بيروت، لبنان: دار الفكر.

ابن منظور. (د.ت). *لسان العرب* (الإصدار ط3). بيروت: دار صادر،ج4.

أبو عثمان الجاحظ .(1424) .*الحيوان* .éd)ط2 .(بيروت لبنان: دار الكتب العلمية.

أدونيس .(2005) .*زمن الشعر* .éd)ط5 .(،بيروت - لبنان: دار الساقي.

البغدادي محمد بن المبارك . (د.ت). *منتهى الطلب من أشعار العرب* (الإصدار د.ط).

الجرجاني عبد القاهر. (1992). *دلائل الإعجاز* (الإصدار ط3). مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة.

الشايب أحمد. (1973). *أصول النقد الأدبي* (الإصدار ط2). القاهرة: النهضة المصرية.

الفيروز آبادي 1987) م .(*القاموس المحيط* .éd)ط2 .(بيروت: مؤسسة الرسالة.

القرطاجني حازم. (1966). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. تونس: دار الكتب الشرقية.

عباس محمود العقاد وإبراهيم المازني)) .د ت .((*الديوان، في الأدب والنقد* .éd)ط1 .(القاهرة: دار الشعب.

عبد القادر القط .(1978) .*الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر*.بيروت : دار النهضة العربية.

عز الدين إسماعيل .(1973) .*الشعر العربي المعاصر* .éd)ط2، .(بيروت- لبنان: دار العودة-دار الثقافة.

علي البطل .(1981) .*الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث هجري، دراسة في أصولها وتطورها*.بيروت :دار الأندلس.

علي عشري زايد .(2002) .*عن بناء القصيدة العربية الحديث* .éd)ط4 .(القاهرة: مكتبة ابن سينا.

علي علي صبح)) .د.ت .((*الصورة الأدبية، تاريخ ونقد*.دار إحياء الكتب العربية.

قدامة بن جعفر .(1302) .*نقد الشعر* .éd)ط1 .(،قسطنطينية: مطبعة الجوائب.

كلود عبيد .(2010) .*جمالية الصورة، جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر* .éd)ط1 .(بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للشر و التوزع.

كمال أبو ديب .(1984) .*جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية للشعر* .éd)ط3 .(بيروت: دار العلم للمالين.

لبيد بن ربيعة. (2004). *ديوان لبيد بن ربيعة* (الإصدار ط1). دار المعرفة .

محمد غنيمي هلال)) .د ت.((، *النقد الأدبي الحديث*.القاهرة : دار نهضة مصر.