

جماليات التصوير الفني عند الشعراء اللصوص في صدر الإسلام والعصر الأموي

د . سمر الديوب *

تعدُّ الصورة تشكياً نفسياً قبل أن تكون تشكياً فنياً جمالياً ، ترتبط بفكر الشاعر، وبالعوامل التي أسهمت في تكوين نتاجه الشعري.

ولعل البحث في الصورة لدى الشعراء اللصوص تحديداً عمل شائق؛ لما يحتويه هذا الشعر من فلسفة، وفكر، وتأمل، وتحليل مشكلات الواقع على وفق رؤية خاصة، وطرافة في تقديم الفكرة.

ولا تقتصر الصورة على الأنواع البلاغية المعروفة من تشبيه واستعارة وكناية.

إنها تتعداها إلى عناصر الإيحاء المختلفة. وسيحاول هذا البحث أن يستقصي جوانب الصورة لدى هؤلاء الشعراء من خلال استقراء أشعارهم معتمداً على الربط بين الشعر والواقع الاجتماعي الذي أفرزه من جهة، والربط بين الشعر والمؤثرات النفسية التي شكلته من جهة أخرى. ولن يغفل النواحي الجمالية الناتجة من تشكيل الصورة، كما لن يغفل دور الإيقاع النغمي في إعطاء الصورة جرساً خاصاً لدى هؤلاء الشعراء.

* د.سمر الديوب : مدرسة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة البعث - حمص - سورية.

ليس البحث في الصورة أمراً جديداً على النقد العربي. إن له أصولاً تراثية قديمة تعود إلى الجاحظ الذي عرّف الشعر بأنه " صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير " (١) ففي هذا التعريف حكم على دور الصورة في عملية البناء الشعري، وعلى أهمية أن يُصَبَّ المعنى ضمن نسيج شعري ما لكي يكتسب صفة الشعرية.

ولعلّ الناقد العربي الذي شكّل خرقاً في إنتاجه النقدي لمن سبقه، ومن أتى بعده عبد القاهر الجرجاني. فقد تكلم على النظم والصياغة، وقصد الصورة. ورأى أن أجزاء الكلام يجب أن تتحد، ويشد ارتباط الثاني منها بالأول قائلاً: " واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهَجَّتْ فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيءٍ منها ... " (٢) .

لقد غاص الجرجاني في أعماق الصورة وحلّلها تحليلاً رائعاً حين وجد أن الصورة قادرة على تطويع أعناق المتنافرات، وجمع المتباعدات " فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشدّ اختلافاً في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتمّ، والاتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحدق لمصورها أوجب . " (٣)

- وربما كرّر نقادنا المحدثون ما سبق وأتى به الجرجاني بصياغات مختلفة. (٤)
لقد اختلفت نظرة النقاد إلى الصورة. فمنهم من رآها متمثلة في التشبيه (٥) ، ومنهم من رآها متمثلة في الاستعارة (٦) ، ومنهم من رآها تشبيهاً ومجازاً (٧) ، ومن النقاد من طبق عليها منهجاً معيناً كالمنهج الأسطوري، فلوى أعناق النصوص الأدبية حين حملها ما ليس فيها (٨) . ومنهم من وجد الصورة في الرمز والأسطورة إضافة إلى الأنماط البلاغية المعروفة (٩) .

وفي الحقيقة : يجب ألا تتطلق دراسة الصورة من منظور واحد، وإنما يجب أن ينظر إليها على أنها كلٌّ متكامل. فهي التشبيه والاستعارة، وهي التمثيل والإيحاء. لقد أتعب النقاد أنفسهم في التقسيم والتفريع في الصور والخيال، وكأنهما من عالمين

مختلفين. والحقيقة أنهما من منجم واحد. فالخيال عملية ذهنية، والصورة ثمرة لتلك العملية .

على وفق هذا الكلام تصلح الصورة لتكون مدخلاً لدراسة الشعر. فالصورة اندماج للذاتي بالموضوعي. فإذا ما أردنا دراسة الإيحاء مثلاً في الشعر فإننا ندرسه من خلال تفاعله مع السياق الشعري، ومن خلال ارتباطه بالنص الشعري بعناصره كلها مع مراعاة أثر كل عنصر في الآخر. فالنص الشعري بناء لغوي متماسك لا يمكن فصل عناصره، أو دراسة عنصر بمعزل عن الآخر .

وربّ سائل يتساءل: لماذا دراسة الصورة في نتاج شعر اللصوص تحديداً ؟
إن تسمية اللصوص أتت من وجهة نظر إسلامية بحتة في هذا العصر .

قال تعالى: ﴿ والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما ... ﴾ (١٠) ولصوص الإسلام على علاقة وثيقة بصعاليك الجاهلية مع فارق أن الصعلوك كان يوزع مغانمه على الفقراء. أمّا اللص فقد احتفظ بما ملكت يده. واللس كان يسرق بمفرده، وربما اتجه الصعلوك إلى مشاركة غيره في الإغارة والسلب والنهب .

وقد اهتم أدبنا العربي باللصوص اهتماماً كبيراً. ربما للطرافة الموجودة في أشعارهم، وربما لتلك التأملات الفلسفية العميقة في الحياة، والتي لا يمكن أن تصدر إلا عن إنسان مجرّب فهم الحياة فهماً عميقاً، وكشف كنهها، وربما لجراتهم، وتمردهم على السلطة التي استأثرت بالأموال لنفسها، وأبقت الرعية جائعة، وربما؛ لأنهم لم يكونوا لصوصاً عاديين فحسب إنما ظهرت فئة منهم انتهجت منهجاً سياسياً معيناً. فكان بعضهم ثائراً على الحكم. ويقال : إن أدبنا العربي قد تفرد بشعر اللصوص (١١). وليس هذا الأمر بالغريب على أدبنا العربي. فقد عُرف الشعر بأنه ديوان العرب، وسجل حياتهم. فكان الخليفة شاعراً، والأمير شاعراً، واللس شاعراً فإذا سجل الشعر دقائق حياة العرب فكيف لا يصور حياة هذه الفئة التي حملت دمها على كفها، واتجهت إلى اللصوصية لكسب لقمة العيش، أو لإعلان التمرد على نظام ما. وربما مثل شعر اللصوص حياة تلك الفئة المسحوقة من المجتمع العربي في تلك الفترة.

ولولاه لقلنا: إن أدبنا العربي لم يهتم إلا بطبقة الحكام. ولعل أشد ما يسترعي الاهتمام في أشعارهم تلك الصفات النفسية التي اتصفوا بها من عزّة نفس، وكرم، ورفض للضيم ... وروح المرح، والتأملات الفلسفية التي بدت واضحة في صورهم. وأهم من هذا وذلك التصوير الفني الرائع الذي اتسمت به أشعارهم. فأبرز ما يميز شعرهم بروز عنصر الإيحاء. ربما لأنهم عانوا القمع والاضطهاد، فأتجهوا إلى هذه الطريقة الفنية في التعبير .

الصورة البيانية في شعر اللصوص :

نقصد بالصورة البيانية التشبيه، والاستعارة، والكناية. وتقوم الصورة التشبيهية على ثنائية قوامها طرفان حسيان أو غير حسيين. والمهم في هذه الصورة إدراك العلاقة المعنوية التي تختفي وراء العلاقة التشبيهية الظاهرة. فالصورة تحمل مضموناً فكرياً، وإن قدمت بطريقة حسية .

يرى الشاعر اللص جدر المُحرزي العُكلي أن الخارج من السجن - والسجن أشد ما يربع اللص - كمن يخرج من النار . (١٢)

كأن ساكنها من قعرها أبداً
لدى الخروج كمنثاشٍ من النَّارِ

لقد حبس هذا الشاعر ببيضاء البصرة، ودُسَّ إلى جانب السجناء الآخرين الذين يرى أن وجوده معهم كوجود الكريم مع الذليل. وإذا نظرنا إلى هذه الصورة على أن الشاعر يشبه السجن بالنار مع وجود قاسم مشترك، أو وجه شبه هو العذاب الذي يلاقيه السجن في السجن لما توصلنا إلى الخصيصة الجمالية في الصورة. فأفسى تجربة عاناها اللص هي تجربة السجن؛ لأنه وسيلة لمعاينة اللص. ولا يرى اللص - حسب فلسفته الخاصة - مسوّغاً لسجنه؛ لأن له موقفاً خاصاً، وسلوكاً خاصاً في الحياة. والسجن الذي حبس فيه هذا اللص حافل بأنواع التعذيب. فإذا باللص يعاني عذابين: عذاباً ناتجاً من الحرية، وعذاباً ناجماً عن الظلم الذي يظن أنه لحق به، وهو عذاب نفسي عظيم لشخص عاش الحرية بأبعادها. من هنا ندرك معنى المقابلة بين

السجن والنار . ولنا أن نتخيل ما تفعله النار فيمن يتلظى بها، وكيف يكون شعوره وقد خرج منها، وابتعد عن لهبها. فهل هناك أشد إيلاًماً من الدخول في لهيب النار؟ وما مصير من يدخل فيها؟ ولعلّ الجمالية الأخرى لهذه الصورة استخدام جحدر أداة التشبيه كأنّ بما تحمله من معاني الظن. فكأنه هياً المتلقي للدخول في عالم من التخيلات. إن العذاب الذي لاقاه في السجن، وشعوره بالظلم دمج الأمور في ذهنه، فلم يعد قادراً على الحكم اليقيني على الأشياء .

ويعبر عطار بن قرآن عن شعوره في السجن قائلاً : (١٣)

كأنني جوادٌ ضمّه القيدُ بعدما جرى سابقاً في حلبةٍ ورهان

إن للصّ موقفاً مختلفاً عن الناس العاديين. فهو - حسب قناعاته - لم يفعل ما يستوجب عليه الحبس. فالمال لله، ولا عيب إن أخذه، ولتكن الطريق السرقة. وقد يماً قالوا: " اللصّ أحسن حالاً من الحاكم المرتشي، أو القاضي الذي يأكل أموال اليتامى . " (١٤)

ويعبر عبّيد بن أيوب العنبري عن الخوف الذي ينتاب الشاعر اللص قائلاً (١٥) :

كأنّ بلادَ الله وهي عريضةٌ على الخائف المطرود كِفَّةُ حابلٍ
يُؤتَى إليه أن كلَّ ثنيةٍ تيمّمها ترمي إليه بقاتِلٍ

لقد حمل روحه على كفه، وتشرّد في الفيافي، وعاشر حيوان الصحراء. فكانت حياته حافلة بأنواع العذاب، وقد تعايش مع هذا الخوف لكنه لم يستطع السيطرة عليه. فإذا ببلاد الله الواسعة تبدو للخائف كفة حابل. ولعل هذه الصورة قادرة على التعبير عن تأمل نفسي عميق، صالح لكل زمان ومكان .

وتبرز جمالية هذا التشبيه في التفصيل في صورة المشبه به. فإذا به يستشعر الموت في كل ثنية تواجهه. فلا أقسى من الحياة مع الخوف. إنه ينشد الأمان فيجده بعيداً. إن الاشتراك في الصفة بين اتساع البلاد على الخائف وكفة الحابل وقع في

حكم لها ومقتضى - كما يقرر الجرجاني (١٦) - فبلاد الله على اتساعها ضيقة في عين الخائف. والعلاقة المعنوية بين الطرفين هو الأثر الذي يتركه الخوف في نفس الشاعر اللص .

ولنتأمل هذه الصورة التشبيهية في قول الشاعر السّمهري بن بشر العُكَلِيّ : (١٧)

وبيضاء ، مِكْسَالٍ ، لعوبٍ ، خريذةٍ لذيذٍ ، لدى ليلِ التّمَامِ ، شِمَامُها

كأنّ وميضَ البرقِ ، بيني وبينها إذا حانَ، من خلفِ الحجابِ، ابتسامها

إن بسمه حبيبه من خلف الحجاب وميض برقٍ. يبدو وجه الشبه في هذه الصورة خفياً. فما العلاقة بين الابتسامة وميض البرق؟ لقد جمع الشاعر طرفين بعيدين، والتشبيهات - كما يقرر الجرجاني (١٨) - بقدر ما تتباعد بين الشئيين تكون إلى النفوس أعجب، والنفوس لها أطرب. لقد استحالت ابتسامة الحبيبة ومضة برقٍ، والبرق في فكر الشاعر البدوي متعلق بالخصوبة والخير والعطاء .

ويرتبط التشبيه في هذه الصورة بالمطر الذي يحتل مكانة كبيرة في حياة الإنسان البدوي؛ لحاجته الماسة إليه. فإذا كانت ابتسامة الحبيبة كومضة برقٍ فل هذه الابتسامة قيمة كبيرة في نفسه تعادل قيمة الماء في حياته. إن لهذه المحبوبة مكانة كبيرة في نفس الشاعر، لذلك ساوى بين ابتسامتها ومضة البرق الذي يجلب الخير والعطاء. وفي النهاية لا فرق لدى شاعرنا الولهان بين المرأة والبرق فكلاهما وجه لعملة واحدة. إنه في أمس الحاجة إلى وجود المرأة في حياته؛ لأنه لص متشرد، بعيد عن حياة البشر العاديين .

والعلاقة بين الابتسامة ومضة البرق ربما كانت دليلاً على أن المرأة هي المعادل

الموضوعي لحياة السّمهري بما فيها. إنها روحه. وكيف يحيا بلا روح!؟

يقول عبيد الله بن الحرّ الجَعْفِيّ الثائر السياسي الذي ألحق بالصعاليك؛ لأنه

رغب في أن ينشئ دولة الصعاليك (١٩) :

ألم تعلمي يأمّ توبةً أنني أنا الفارسُ الحامي حقائقَ مَدْحَج
وأني صبحتُ السجنَ في رونقٍ بكل فتى حامي الدّمَارِ مُدَجِّج
فما إن بَرَحْنَا السجنَ حتى بدا لنا جبينٌ كقرنِ الشَّمسِ غيرُ مُشَنِّج

ليست العلاقة الوحيدة المقصودة في هذا التشبيه هي الربط بين سطوع الجبين، وإشراق الشمس. إن بين المرأة والشمس علاقة أسطورية موهلة في القدم. وإذا استقرينا الصور الجاهلية نجد أن المرأة قد ربطت بالشمس، والرجل بالقمر، وربما كان النابغة هو الاستثناء الوحيد حين شبه النعمان بالشمس. فالشمس من مقدسات الأقدمين، وهي مؤنثة. وربط المرأة بها إعلاء كبير لشأنها لدى الشاعر العاشق.

ولعل أجمل ما في التشبيه أنه يفيد الغيرية، فينصرف الذهن إلى المشبه به، لأن فيه ما يثير الاهتمام .

لقد عرّفنا الصورة التشبيهية بفكر الشاعر اللص، وسلوكه في الحياة، وموقفه من السلطة. فعييد الله بن الحرّ الجعفي حين خرج من الكوفة، ولحق به الناس عقد العزم على الغارة، وكتب إلى مصعب بن الزبير هذه الأبيات : (٢٠)

فلا كوفةٌ أُمي ولا بصرَةٌ أبي ولا أنا يثيني عن الرحلةِ الكسلُ
فلا تحسبني ابن الزبير كناعسٍ إذا حلَّ أغفى أو يُقال له ارتحل
فإن لم أزرُك الخيلَ تردّي عوابساً بفرسانها حولي فما أنا بالبطلُ

أراد الجعفي أن يهرب خصمه السياسي، فأتى بصورة تشبيهية تركت أثراً خلفته العلاقة المعنوية بين طرفي التشبيه. ففي هذا التشبيه إرهاب للخصم، وإيحاء بمعانٍ مختلفة. فقد تحول هذان الطرفان إلى ندين متكافئين .

وبما أن التشبيه يفيد الغيرية، ويوهمنا أن المختلفات متألّفة انصرف الذهن إلى المشبه به. فإذا بالجعفي إنسان متيقظ، متأهب للقتال .

ولعل الصورة التشبيهية قادرة على الاختصار. فقد اختصرت معاناة الشاعر اللص. إن الصورة لديه طريقة تفكير، وليست حلية لفظية. فقد تكرر على ألسنة الشعراء اللصوص وصف معاناتهم في الصحراء. وهاهو عبيد بن أيوب العنبري يرى يومه في الصحراء كتثور الإمام : (٢١)

ويومٍ كَتَثورِ الإمامِ سَجَرَتُهُ وألقينَ فيه الجَزَلَ حتى تضرماً
رَميتُ بنفسِي في أجيجِ سَمومِهِ وبالعُئسِ حتى صَبَّ منسِمُها دماً

تختصر هذه الصورة ما يلاقي الشاعر من أهوال الحرب، وندرة الماء. ومع ذلك يلقي بنفسه في هذه الصحراء. إنها ثنائية الحياة / الموت التي حكمت شعر اللصوص ، وتحكم حياة البشر جميعاً. فهو يرى الحياة في الموت، ويستشعر في الحياة الموت. ولكي يحافظ على حياته لا يجد سبيلاً إلا أن يزج بنفسه في الصحراء الخالية من موارد الخير (الموت) .

وربما كانت هذه المبالغة مقبولة؛ لأن حياة اللصوص حافلة بأنواع شتى من المغامرة. فثمة أهوال الصحراء، والوحوش، والجوع، والعطش، وافتقاد الشعور بالأمان. إنها حياة تذكرنا بالحياة التي وصفها الشنفرى في لاميته حيث اضطر إلى محالفة الوحش، ومصاحبة السيف والرمح.

ولعل في لجوء الشاعر اللص إلى التشبيه الضمني ربطاً بين المعنوي والحسي في إطار العلاقة التشبيهية ملتقطين ظاهرتين متباعدتين شكلاً، متفقتين أثراً. دفع أحد اللصوص، وكان قفافاً، دراهم إلى بعض الصيارف، فقفّ منه الصيرفي شيئاً، فقال : (٢٢)

عجبتُ عجيبةً من ذئبِ سوءٍ أصابَ فريسةً من ليثِ غابِ

وإن أُخْدَع فقد يُخْدَعُ وَيُؤْخَذُ عتاقُ الطير من جوِّ السحابِ
فَقَفَّ بِكَفِّهِ سابعين منها من البيضِ المنقَّشَةِ الصَّلابِ

يرى الشاعر أن سارقاً صغيراً يسرق سارقاً كبيراً، كالذئب يصيب فريسة من فرائس الأسد. لقد خدع هذا الصيرفي السارق، ولاعجب فقد تصطاد الطيور في السماء. إن في هذا التشبيه الضمني ما فيه من تحفيز لفكر المتلقي، وتأكيد للفكرة بدليل حسي. فقد أتى بصورتين متقابلتين بين السارق والمسروق، والذئب والأسد فجمع بين طرفين متباعدين معتمداً على الربط المنطقي بين صورة خداع الصيرفي للسارق، وصورة اصطياد الطيور في السماء.

وقد يلجأ الشاعر اللص إلى الاستدارة التشبيهية منوعاً في صورته. يقول القتال الكلابي : (٢٣)

وما روضةً بالحزنِ قَفَرٌ مجودةٌ يمجُّ الندى ريحائها وصبيئها (٢٤)
بأطيبَ بعدَ النومِ من أمِّ طارقٍ ولاطعمُ عُقودِ عقارِ زبيئها

لقد أجبرنا الشاعر على أن نتخيل لريق الحبيبة طعماً يشبه طعم عنقود العنب. فتداخل الصورة الذوقية مع البصرية. فإذا بالحبيبة قد أصبحت معادلاً لروضة خصبة. تهدف هذه الاستدارة التشبيهية إلى إجراء مقارنة بين أمرين مع عدم تفضيل أحدهما على الآخر. فالروضة، وريق الحبيبة متساويا القيمة في نظر الشاعر. والروضة التي يصفها الشاعر خصبة ما يشير إلى معنى الخصوبة الموجود لدى المرأة. وهذه الروضة، على مغرباتها كلها، ليست بأطيب مذاقاً من ريق الحبيبة بعد النوم. وقد خصَّ هذه الفترة الزمنية؛ لأن الريق يكون في أسوأ حالاته. لقد أراد أن يقول: إنه طيب حتى في هذا الوقت. وبهذا يكون الطرفان متباعدين شكلاً متفقين

أثراً. فلم لا تستحيل الحبيبة روضة غناء؟ ولم لا يبادل بين الحواس طالما أن الحبيبة
متماهية مع الطبيعة؟

وربما يحذف الشاعر اللص أداة التشبيه؛ رغبة منه في الوصول إلى المشبه به
بسرعة، فيحقق سرعة فنية في الجمع بين طرفي التشبيه.
يقول القتال الكلابي يهجو قومه لما تخلوا عنه في حادثة رداد : (٢٥)

ولكنما قومي قماشاً حاطبٍ يُجمَعها بالكفِّ ، والليلُ مظلمٌ (٢٦)

إن قومه من أرذال الناس مثل فئات الأشياء. سرع الشاعر الوصول إلى المشبه
به بحذف أداة التشبيه ليصل بسرعة إلى المشبه به، وليوصل فكرة نغمته على قومه.
لقد حملت الصورة التشبيهية فكر الشاعر اللص وفلسفته. فكيف تجلى المجاز في
شعره؟

- الصورة المجازية :

لقد برع الشاعر اللص في اللجوء إلى العلاقات المجازية، وأبدع صوراً حافلة
بالإبداع والخيال الخصب؛ لارتباطها الشديد بالتجربة الشعرية لديه.

وقد تلتقي الاستعارة المجاز، لكنها فرع منه. فكل صورة استعارية مجاز، وليس
العكس صحيحاً. يقول عبيد الله بن الحرّ الجعفي - وهو من الشعراء الذين كان
لمذهبيهم السياسي صلة بكونهم لصوصاً - : (٢٧)

فأقسمتُ لا تنفكُ عيني حزينَةً وعيني تبكي لايجفُ سجومُها

بييتُ النَّشاوي من أمية نُوماً وبالطفِّ قتلى لاينامُ حميمُها

لقد تغلغل الحزن في أعماق هذا الشاعر حين قارن بين حال الأمويين، وحال
قتلى الطفِّ، فاعتصر الألم قلبه. فإذا بعينه حزينه. لقد أسند الحزن إلى العين،
والحزن في القلب. ولو فسرنا هذه الصورة على سبيل الاستعارة، وقلنا: إنه يشبه العين
بإنسان حزين لما وصلنا إلى الخصيصة الجمالية في الصورة. فقد أعطاهما المجاز
بعداً عميقاً، فإذا بالعين تقطر حزناً، لا دمعاً فقط. وفي هذا اتساع في المعنى.

لقد بدت العين ذات مشاعر إنسانية. فلا يستهدف الحزن مشاعره فقط. إنما يستهدف كلّ جزء فيه حتى عينه. ومن أين لهذه الصورة هذا التأثير لولا المجاز الذي هدف إلى الاتساع في المعنى - كما يرى ابن جني - (٢٨)
يقول عبيد الله في موقع آخر : (٢٩)

ألم ترني حالفٌ صفراء نبعه لها ربي لم تُنلّم معايلُه (٣٠)
أخو فلواتٍ حالف الجنّ وانتقى من الإنس حتى قد تقصّت وسائله

إن فكرة الحلف مهمة جداً في فكر الشاعر اللص. فقد عاش في صحراء قاحلة موحشة، فاضطر إلى مخالفة القوس. وقد أجبرنا أن نتخيل فكرة الحلف بين القبائل حفاظاً على الأمن والاستقرار من خلال مخالفته القوس. أما هو فحلفه من نوع آخر، ومن حالفهم ليسوا من بني جنسه. وفي هذا التصوير ما فيه من عمق الدلالة على القمع والاضطهاد اللذين عاناها. ولا يخفى ما للمجاز هنا من قيمة فنية عالية في مخالفة المألوف وتحريك مشاعر المتلقي. ولولا إسناد الحلف إلى القوس والجن لما شعرنا بتلك المعاناة العميقة التي عاناها الشاعر اللص. وهما هو جحدر يعبر عن جزء من معاناته في السجن قائلاً : (٣١)

إذا تحرك باب السجن قام له قومٌ يمدون أعناقاً وأبصارا

أسند الشاعر الفعل إلى غير الفاعل الحقيقي من خلال مجاز الإسناد. فمدّ الأعناق أمر طبيعي، أمّا مدّ الأبصار فله أثر إيحائي وجمالي، فأبصار السجناء تستطيل كلما تحرك باب السجن توقفاً إلى الحرية.

وفي مجال الاستعارة أبدع الشعراء اللصوص صوراً خالدة. فقد رأى أرسطو قديماً أن الاستعارة أعظم الأساليب (٣٢). ففي الصورة الاستعارية ينتقي التمايز بين طرفي التشبيه، فيصبحان كلاً واحداً.

وهذا حُرَيْثُ بن عَبَّابِ الطائِي يحرّك التراب النائم واليقظان خلال سيره في طريق اللصوصية قائلاً : (٣٣)

إذا نحن سِرنا بين شرقٍ ومغربٍ تحرّك يقظانُ الترابِ ونائمُه

يعبر حريث عن شدة اعتداده بنفسه ورفاقه فإذا به يثير التراب حين يسير عليه، فيحرك يقظانه ونائمه. لقد شخص التراب، وأعطاه خصيصة حية. والتشخيص أفق إبداعى متميز يحطم العلاقات العادية بين الأشياء، ويبعث الحياة في الجوامد. فإذا بالشاعر يخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، ويجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر. (٣٤)

وللتشخيص فائدة معنوية فأى بأس يتمتع به ذلك الشاعر اللص لكي يستطيع تحريك التراب اليقظان والنائم. فليس التراب اليقظان والنائم هو المؤثر. إن المؤثر حركة الشاعر فوق التراب، تلك الحركة التي توقظ الغافي في الأرض لشدتها. وعلى هذا يكون التراب اليقظان والنائم رسولاً يوصل رسالة من الشاعر، تعبر عن صلابته، وقوته، وتمسكه بمبدئه.

ويرى مالك بن الريب في الموت منهلاً يشرب منه ويعلّ، يقول: (٣٥)

ألا أيُّها الباعِي البرازُ تقرِّينُ أساقِيكَ بالطعنِ الغدافِ المَقشَّبِ (٣٦)
فأَيُّ فتىً في الحربِ، والموتُ سيبه على شاربيه، فاسقني منه واشربا
ودونكها نجلاءً ينضحُ فرعُها نجيعاً دماً من داخلِ الجوفِ مَثعَباً (٣٧)
حباكُ بها من لا يُصَرِّدُ كأسُه إذا ماسقاها مَنْ إلى الموتِ ثوباً
أخو غمراتٍ لا يُروِّعُ جأشُه إذا الموتِ بالموتِ ارتدى وتعصبا

يدعو الشاعر خصمه إلى البراز بنبرة تحدّ لكي يسقيه الموت الأسود. لقد جعل الموت شرباً يُسقى، واللافت استعماله الفعل أساقيك الذي يحمل معنى المشاركة في

الحدث بدلاً من الفعل أسقيك. فالسقى ستكون من الجانبين. وفي هذا الأمر إظهار لقوة الخصم، وبهذا يكون لتفوق الشاعر على خصمه لذة أكبر. وهذا الدم المتساقى ليس دماً عادياً. إنه دم مسموم، وهذا كله في مجال التخيل، دم يحمل الحقد والعداء والغضب الذي شكل الدافع لتساقى الدماء.

جعل الشاعر المتلقي يشاركه في استمتاعه بشرب دماء عدوه كالساقى الذي يترع الكؤوس خمرًا، ويديرها على الشاربين مع أنه لم يصرّح بذلك تماماً. لكن الأثر الذي تتركه هذه الكأس في شاربها يشبه الأثر الذي يتركه سقى دم الأعداء في نفس الشاعر. وهيهات أن يرتوي من تساقى هذا الشراب!

وربما عبر هؤلاء الشعراء عن لمحاتهم التأملية في الحياة من خلال صور استعارية جميلة. يقول يزيد بن الصّقل العُقيلي : (٣٨)

إذا ما المنايا أخطأتك وصادفتُ
حميمك فاعلم أنها ستعودُ

يرى الشاعر أنه إذا نجا من الموت، وأصاب مقتلاً من صاحبه فإن الموت عائد إليه لامحالة. إن هذه التأملات الفلسفية - على نزعة التقليد الواضحة فيها - وليدة تجربة في الحياة، وعمق فهم لها. فقد رأى الشاعر أن الموت هو نهاية الحياة وإن طال. فكان شعره أقرب إلى القلق الوجودي؛ لذلك نراه في حال حرب مع المنايا. فقد تصيبه، وقد تصيب غيره. ولعل الشاعر قد استوحى الآية القرآنية ﴿ ولكل أمة أجلٌ فإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة، ولا يستقدمون ﴾ (٣٩) فلن يستطيع تحدي المنية؛ لأنها مقدره عليه.

ولعل أروع الصور التشخيصية تلك التي برزت في مجال الحنين إلى الوطن الذي أصبح بعيداً عن الشاعر. يقول الأحير السّعدي : (٤٠)

أيا نخلاتِ الكرمِ لازالَ رائحاً
عليكَن منهُ الغمامِ مطيرُ

إنه يدعو بالسقيا لوطنه، فأنزل نخلات الكرم منزلة الإنسان، مشخصاً إياها، ومجبراً المتلقي على أن يتخيل أن لها عقلاً يعي طلبه، وأذناً تسمع سؤاله. ومن أين للصورة هذا التأثير في الوجدان لولا تلك المخاطبة الرقيقة الحزينة لنخلات الكرم. تمثل هذه الاستعارة رغبة من الشاعر في عودة أيام الهناء في وطنه ومع أهله. ولعل الكناية تعبر عن موقف الشاعر اللصّ تعبيراً جميلاً؛ لأن فيها معنيين: قريباً وبعيداً. ومما لا شك فيه أن الشاعر يريد المعنى البعيد. وها هو الأحمير السعدي يعلن تمرده على واقع الفقر، ففي إعلانه لصوصيته تمرد على السلطة وقوانينها. يقول (٤١):

وإني لأستحي من الله أن أرى أجزرُ حبلًا ليس فيه بغيرُ
وأن أسألَ المرءَ اللئيمَ بغيره وبعرانُ ربي في البلادِ كثيرُ

إنه يستحي من الفقر لا من السرقة. ويعود هذا الأمر إلى أن للص موقفاً وسلوكاً مختلفين عن الإنسان العادي. كما أن له فهماً خاصاً لمسألتي الحق والصواب. فالبعران كثيرة، وهو يبيح لنفسه أن يأخذ منها ما يشاء، وفي هذا الكلام إحياء بحالة البؤس الاقتصادي الموجودة، ووضع حلّ لها هو اللصوصية. وقد جمع أحد الشعراء اللصوص الاستعارة مع الكناية في صورة رائعة تصور إقدام اللص وإحجامه قائلاً: (٤٢)

تحجى مكانَ الخوفِ والأمنِ خاطرُ يشيرُ إلى الإحجامِ والموتِ فاغرُ

لم يشر الشاعر إلى القلب صراحةً إنما كنى عنه مشيراً إلى أن خاطراً قد قام في نفسه. فقد تردد كثيراً بين أن يقدم، أو يحجم. والموت فاتح فاه . وليس أروع من هذا الدمج بين الاستعارة والكناية لإيصال هذه الحالة الشعرية التي انتابته.

أما القتال الكلابي فيعلن أنه لن يصلح عدوه حتى يصلح راعي الغنم الذئب. وفي هذه الكناية اختصار لمعان كثيرة في جملة مكثفة. والتكثيف سمة شعرية. يقول^(٤٣):

وإني لعمرُ أبيهم لأصالحهم حتى يصلح راعي الثَّلَّة الذئبُ

فالصفة " إذا لم تأتكَ مصرحاً بذكرها، مكشوفاً عن وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء، وتثبيتها له إذا لم تلقه إلى السامع صريحاً، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية، والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، ما لا يقلّ قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه." ^(٤٤)

لقد كنى الشاعر عن طول مدة عدائه لأعدائه. فلن يصلح حتى يصلح الراعي الذئب. وهذه معجزة. ومعنى هذه الكناية أن على أعدائه أن ينتظروا منه ألوناً شتى من الانتقام .

- الصورة السردية :

لقد عبر الشاعر اللص من خلال صورة يغلب عليها السرد عن فلسفته الخاصة في الحياة. ظهرت فيها ثنائية الجد/الهزل فأنت في كثير من الأحيان صوراً مضحكة، لكنه الضحك الذي ينبعث من الألم. قال أعرابي وكان لصاً: ^(٤٥)

ثلاثُ خلالٍ لستُ عنهنَّ تائباً وإن لامنّي فيهنَّ كُلُّ خليلٍ
فمنهنَّ أني لأزالُ معانقاً حمائلَ ماضي الشَّفرتين صَقلٍ
ومنهنَّ سوقُ النَّهبِ في ليلةِ الدُّجى يحاربها في الليلِ كلُّ دليلٍ
ومنهن تجريدُ الكعابِ ثيابها وقد مالَ جنحُ الليلِ كلَّ مميلٍ

لا تعتمد هذه الصورة على استقلالية البيت الشعري. فلا يكتمل المعنى من دون ذكر أركان الصورة كاملة. إنه لن يتوب عن ثلاث صفات، وإن وقع في الملامة، إنه سيعانق سيفه، وسيسوق ما نهبه من الإبل في الليل المظلم، وسيغامر مع النسوة. ولعل هذه الفلسفة قريبة - في بعض جوانبها - من فلسفة طرفة بن العبد في الحياة. قدم الشاعر هذه الصورة من خلال السرد، والاستعارة. وكان صوته الصوت الوحيد الذي ظهر في النص. وقد برز تحديد للزمان، وهو الليل حالك الظلمة. ففي الليل ستار يحمي اللص. ولعل حركة الشخصية ضمن هذه الصورة تقتضي تكثيفاً لغوياً كبيراً. فقد أوجز ما أراد من خلال أبيات شعرية ثلاثة، أكد في البيت الثاني استمراره في استعمال سيفه في مجال الدفاع عن نفسه، وتحصيل رزقه عن طريق اللصوصية. وأكد في البيت الثالث استمراره في طريق اللصوصية، وفي البيت الرابع تكلم على المرأة، فهي تشكل عالم اللذة بالنسبة إليه. لقد تكلم الشاعر على ما يتمتع في الحياة، لكنها المتعة الظاهرة التي تخفي وراءها الألم.

لقد حُبس الشاعر أبو الطيلسان، وحبس معه حماره، فقال : (٤٦)

أيا أهلَ المدينةِ خبّروني بأيّ جريرةٍ حُبسَ الحمارُ
فما بالعيّرِ من ظلمٍ إليكم وما بالعيّرِ إن ظلمَ انتصارُ

تؤدي هذه الصورة الساخرة مهمتين: مهمة إمتاعية مضحكة، ومهمة انتقادية لأصحاب السلطة الذين يفرحون بظلم الحمار. وهذا الحوار من جانب واحد يعبر عن شخصية المبدع التي تميل إلى التهكم والسخرية. وكانت هذه حال أغلب الشعراء اللصوص. فقد مالوا إلى الظرف والإضحاك. فإن حبس الشاعر لجريرة ارتكبتها فما ذنب الحمار؟!

وقد ترد في أشعارهم قصة متكاملة الأركان كتلك التي أوردها مالك بن الربيع في قصة قتله العبد أفلح، وكان قد دهمه في الليل فانتفض مدافعاً عن نفسه فأرداه قتيلاً بسيفه. يقول : (٤٧)

أدلجتُ في مَهْمِهِ ما إن أرى أحداً
وضعتُ جنبي وقلتُ : الله يكلؤني
حتى إذا حانَ تعريسُ لمن نزلاً
مانمتُ إلا قليلاً نمثُهُ شَئِزاً
مهما تنمُ عنك من عينٍ فما غفلاً
لما ثنى الله عن شر عدوته
حتى وجدتُ على جثماني الثقلاً
وأمرتُ لأمسئلاً ذعراً ولابعلاً (٤٨)
أدفعتُ ثاري وما أدري إذا لبد
يغشي المهجج عض السيف أوجلاً
من يشهد الحرب يصلاها ويسعرها
تراه مما كسته شاحباً وجلاً
أيدي الرجال بضرب يختلي البصلاً
خذاها فإن لضراب إذا اختلفت

يتصاعد الحدث في هذه القصة شيئاً فشيئاً معتمداً على عنصر التشويق إلى أن يصل إلى الانفراج بخلص الشاعر من العبد أفلح.

وفي هذه القصة شخصيتان. فثمة شخصية الشاعر، وشخصية العبد أفلح ويظهر فيها صوت الشاعر الذي أسهم في تصعيد الحدث، ورسم الشخصية. وفيها تحديد للزمان والمكان. إن أسلوب القص هذا يبتعد بالقصة عن الخطابية إلى السردية التقريرية. وتنتهي القصة بانتصار الشاعر، وحصوله على ما أراد.

- الصورة الإيحائية :

يعدّ الإيحاء سمة شعرية مهمة يتجلى في الشعر في أشكال عدة. ولا يظهر الإيحاء في المفردة الشعرية إلا من خلال ارتباطها بما سبقها، وما تلاها. وبيدنا هذا الكلام بنظرية النظم لدى الجرجاني. (٤٩)

قال مسعود بن حَرْشَةَ المازني التميمي، وكان قد طلبه والي اليمامة، فلجأ إلى موضع فيه ماء وقصب. (٥٠)

ألا ليت شعري هل أبيتنَّ ليلةً بوعشاءٍ فيها للظباءِ مكانس
وهل أنجُونُ من ذي لبيد بن جابر كأن جناتِ الماءِ فيه المُجالِسُ
وهل أسمعُنُ صوتَ القطا تندبُ القطا إلى الماءِ منه رابعٌ وخوامس

يسأل الشاعر نفسه هل يعود إلى دياره في أرض وعرة تأوي إليها الظباء؟ وهل ينجو من هذه البلاد ذات المستنقعات التي لا يجد فيها أنيساً، ولا جليساً غير الضفادع والأسماك؟ وهل يسمع أصوات القطا تندب القطا؛ لكي ترد إلى الماء بعد أربع أو خمس ليالٍ؟

إن ورود القطا إلى الماء يحمل دلالة إيحائية مرتبطة بسياق النص، ويهدف الشاعر. فعطش القطا إلى الماء هو عطش الشاعر إلى أهله؛ لذلك تمتلئ نفسه حزناً لبعده عنهم. ونلاحظ استخدام الشاعر لفظ تندب بدلاً من تنادي مع ملاحظة الحزن الذي يرتبط بالفعل ندب. فالندب صورة مرتبطة بالفقد. من هنا غدت القطا معادلاً موضوعياً للشاعر. فقد أثقلته هموم الدنيا، وتمنى العودة إلى بلاده.

ونلاحظ أن للظباء دلالة سلمية. ربما كان السلام الذي يفقده الشاعر في حياته. وعلى هذا توحى الظباء بالسلام الذي يتمناه، وتوحى القطا وهي تندب القطا بالحزن الذي يملأ نفسه.

وللألوان دلالات إيحائية متعددة. وقد يكتسب اللون الواحد عدة دلالات تختلف حسب السياق الشعري. فها هو جدر المحرزي يرى أن سجن البيضاء قد جعل نهاره أسوداً. (٥١)

أقولُ للصَّحْبِ في البيضاءِ دونكم محلةً سوِّدَتْ بيضاءَ أقطاري
مأوى الفتوةِ لأنذالٍ مُذْ خُلِقَتْ عندَ الكرامِ محلُّ الذلِّ والعارِ

تضاد الألوان هذا يعطي قيمة إيحائية للصورة الشعرية. وقد استغل اسم السجن فنياً، فسجن البيضاء جعل يومه أسود. وتتداخل هنا دلالات الألوان. فسجن البيضاء لا يحمل من معاني البياض إلا اسمه، وما يحتويه مناقض لمعنى اللون الأبيض؛ لذلك جعل نهاره أسود. والسواد هنا يعطي دلالات إيحائية متعددة. ففيه العذاب، وفيه الحزن، وفيه الألم النفسي والجسدي. وفي هذا الطباق عن طريق اللون محاكمة عقلية، واستنتاج للمعنى على وَفْقِ قياس عقلي. ولولا وجود اللون الأبيض لما شعرنا بالبعد القوي للون الأسود.

قال المرار بن سعيد الفقعسي، وقد سارت نوقه في الصباح بعد أن قطعت الليل، وطوته، وهي تخضب الحجارة بدمائها، وتكسر الحصى: (٥٢)

تساوُرُ حدَّ الضحى بعدما طوت ليأها مثل طيِّ الرداء

تعادي نواحي من قبصها عن المرو تخضبُه بالدماء (٥٣)

كأنَّ الحصى حين يتركه رضيعُ ندى القسبِ بين الصلّاء (٥٤)

تتخضب مناسب هذه النوق بالدماء، والدم ذو لون أحمر. وربما كان للون الأحمر دلالة ثورية على من يحرمه العيش بسلام، ويضطره إلى امتهان السرقة وسيلة للعيش. وربما أوحى سير النوق في هذه الطريق الصعبة بسير اللص الشاعر في طريق اللصوصية والثورة. فالتمرد يوحى بالثورة والنضال للوصول إلى الهدف. كما أن الحصى الذي يتكسر تحت مناسبها لا يوحى بالقوة والصلابة الموجودين في هذه الناقة بقدر ما يوحى باضطرابها النفسي الذي جعلها تكسر الحصى في أثناء سيرها فوقه. وما هذا الاضطراب في السير إلا صورة عن اضطراب صاحبها، وانفعاله.

أما الحمام فقد أكثر الشاعر اللص من الحديث عنه، وقارن بين حاله في القيد، وحال الحمام الحرّ. يقول جحدر المحرزي: (٥٥)

ومّا هاجني فازددتُ شوقاً بكاءً حمامتين تجاوبان

تجاويتنا بلحنٍ أعجميٍّ على عُصنين من غَرَبٍ وِبانٍ
فأسبلتُ الدموعَ بلا احتشام ولم أكُ باللثيم ولا الجبان
وقلت لصاحبي: دعا ملامي وكفأ اللومَ عني واعدراني
فكان البانُ أن بانَتْ سُلمي وفي الغَرَبِ اغترابٌ غيرُ داني

ترتبط الصورة الإيحائية بالتجربة الشعورية. فصورة الحمام مرتبطة بصورة الفقد. لقد أتعبت تجربة السجن شاعرنا، وشغلته. فإذا به يجد في نوح الحمام معادلاً للحزن الذي سكنه. كما أنه استخدم الأسلوب العقلي، فاشتق من البان الذي تقف عليه الحمامة بيناً، ومن غصن الغرب اغتراباً. فتشاعم من هذين الغصنين، وأوحت الحمامتان بحزن عميق.

ولعل جدر قد عبر من خلال الصورة الإيحائية عن رأيه في التملك قائلاً: (٥٦)
وإن امرأً يغدو وحَجْرٌ وراءه وجَوُّ ، ولا يغزوهما لضعيفُ
إذا حُلَّةٌ أبلبئُها ابتعتْ حُلَّةً كساني بها طوع القيادِ عليفُ
سعى العبدُ إثري ثم رَدَّه تذكرُ تنورٍ له ورغيف

لا يرتبط اللص بملكية خاصة؛ لأنها تقيده. فهو يفخر بلصوصيته، ويسخر من سكان القرى؛ لأنه يحصل منهم على ما يريد. إنهم يخافون على أنفسهم وممتلكاتهم. أما هو فلا يملك ما يخاف عليه. والعبد الذي يسعى وراءه يتذكر التنور والرغيف فيرتد. أما هو فلا تقيده ملكية خاصة، وفرسه مثله فرس عليف يأكل مما تؤمنه له غارة صاحبه.

لا تتولد هذه الدلالات الإيحائية إلا من خلال تفاعل هذه المفردات مع السياق الشعري. أما تصوير الشاعر اللص محالفته وحوش الصحراء، وعزلته فيها فيوحي بما في حياته الاجتماعية من سوء دفعه إلى الفقر والتشرد ومصاحبة الحيوان الوحشي. قال الأحيمر السعدي: (٥٧)

أراني وذئبَ الفَقرِ إلفينَ بعدما تدانى كلانا يَشْمئزُّ ويُدْعُرُ
تألّفني لما دننا وألّفنُوه وأمكنتني للرمي لو كنتُ أغدُرُ
ولكنني لم يأتَمني صاحبُ فيرتابَ بي ، مادامَ لا يتغيّرُ

لم يستطع محالفة بني جنسه من البشر، فلجأ إلى محالفة الوحوش. توحى هذه الصورة بالحزن العميق الذي تملكه لعدم قدرته على محالفة بني جنسه، كما توحى بحال التشرد التي عاناها، وتظهر عكس ماتبطن. إنها تظهر جرأته، وقدرته على محالفة الوحوش، وتوحى بحزنه العميق، وانكساره الداخلي، وتضعنا في جو إيحائي آخر هو جوّ المقابلة بين الشاعر والذئب. فقد تألفه لما دننا، وألفه. وهنا يصل الشاعر إلى قمة الحزن. فكيف استطاع أن يألف الذئب، ولا يألف بني جنسه!!!
ولجأ الشاعر اللص إلى ما يشبه المثلّ مكثفاً الحالة الشعورية، ومختصراً كلاماً كثيراً في جملة صغيرة. فالتعبير بهذه الطريقة تعبير شديد الإيحاء؛ لأنه يعطي معاني كثيرة في ألفاظ قليلة ضمن سياق شعري ما. فالأمثال هي " الطرق إلى المعاني المحتجبة في الأشعار حتى تبرزها، وتكشف عنها، وتصورها للأفهام." (٥٨) فحين هجا فضالة بن شريك الأسيدي آل الزبير قال: (٥٩)

لقد أسمعت لو ناديت حياً ولكن لاحياة لمن تنادي

وهذه العبارة يمكن أن تجري مجرى المثلّ، وفيها إيلاء للمهجو، وتقليل من شأنه. فلو عدّ من الأحياء لفهم طلب الشاعر. وربما أبعد المثلّ الشاعر عن الخوض في

التفاصيل، والفحش في القول. فاستعماله عبارة " لاحياة لمن تنادي " في مجال الهجاء أفاده في إيصال معانٍ كثيرة في جملة قصيرة .

وللرمز نصيب في شعر اللصوص. والرمز تعبير فني شديد الإيحاء؛ لأن المفردة التي توضع ضمن سياق لغوي تفتح على دلالات متعددة لاتدرك إلا بالتأويل. فقد ورد المشهد الطللي بشكل ضئيل لدى هؤلاء الشعراء؛ لأنهم لم يحيوا حياة عادية لينتجوا شعراً كغيرهم من الشعراء. فغلبت المقطوعات على أشعارهم. إن صورة الطلل رمز الحنين إلى الوطن حيث كانت المرأة التي يحب، والأهل. يقول جدر: (٦٠)

يادارُ بين بُزَاخَةٍ فكثيبها فلوى عُبير سَهْلها أو لوبها

سَقَتِ الصِّبَا أَطْلَالَ رُبْعِكَ مُعَدِّقاً يَنْهَلُ عَارِضُهَا بَلْبَسِ جُيُوبِهَا (٦١)

أيامَ أَرعى العَيْنَ في زَهَرِ الصِّبَا وثمارَ جناتِ النساءِ وطيبها

يخاطب الشاعر ديار الحبيبة، ويعدد الأماكن التي أصبحت مسارح للذكرى حيث كان ينعم بالأمان بين أهله، فيدعو لدياره بالسقيا، ويرغب في عودة تلك الأيام من جديد. ولعل الصورة الرمزية مرتبطة ارتباطاً قوياً بالرؤيا. فالشاعر في لاوعيه يتمنى لو تعود تلك الأيام الجميلة ذات الودِّ والصفاء. ولعلنا لانعدو الحقيقة إذا قلنا: إن رؤيا الشعراء للصوص قد انكفأت إلى الوراء، فتمنى الشاعر عودة الأيام الماضية. فارتباط الصورة الرامزة بالرؤيا لدى هؤلاء الشعراء يعطيها صفة شديدة الإيحاء، ويوسع أفقها. وهنا يغدو الماء المغدق الذي يريده الشاعر؛ ليسقي طلله رمز التطهير النفسي. فالمطر سيغسل كل شيء، وسيريح نفس الشاعر المضطربة. والصراع الذي يعانیه صراع داخلي، وخارجي، والتطهير تطهير نفسي. فلا يمكن أن ننظر إلى المقدمة الطللية على أنها تقليد شعري فحسب. لقد قدم الشاعر من خلال هذا التقليد الشعري أفكاره الخاصة. ولو كانت تقليداً شعرياً فقط لغدت نمطاً مكرراً فارغاً من أي محتوى فكري، وفني. ويحنّ تليد الضبّي إلى أيام اللصوصية قائلاً: (٦٢)

يقولون : جاهز يا تليدُ بتوبةٍ وفي النَّفسِ مني عادةٌ سأعودُها
ألا ليت شعري : هل أقودنَّ عُصبةً قليلاً لربِّ العالمين سجدُها
ويقول: (٦٣)

تبدلتُ من سَوِّقِ الأباعرِ في الضُّحى ومن قَنَصِ الغِزلانِ بَنَى المساجِدِ
فأصبحتُ قد أحدثتُ لله توبةً وخيرُ عبادِ الله في زيِّ عابدِ
على أنْ في نفسي إلى البيضِ طِربةً وأني، قد أهوى ركوبَ المواردِ (٦٤)

إن لديه رغبة في العودة إلى حياة اللصوصية بعد توبته حين كان يقود عصبة من اللصوص. لقد أحب العودة إلى شأنه القديم، فرمز لما في حياته القديمة من لذة وبهجة بالبيض، واشتاق إلى ركوب المخاطر والأهوال. إن ابتعاده عن البيض الحسان رمز لما في حياته من بؤس وحزن، ورغبته في العودة إليهن رمز للعودة إلى الحرية. وعلى هذا تحمل البيض الحسان، وركوب الأهوال الحياة والموت معاً. وبهذا يتخطى الرمز الواقع، وينظر إلى المستقبل ما يعني أنه يرفض الواقع، ويحلم بتخطيه .

وقد يتعلق الرمز بشخصية نسائية تتكرر في شعر هؤلاء الشعراء. فلا تكون امرأة حقيقية، إنما تكون رمزاً إلى شيء ما. يقول السمهري بن بشر: (٦٥)

ألا حيِّ ليلي ، إذ ألمَّ لمامُها وكان مع القومِ الأعاديِّ كلامُها (٦٦)
تعلُّ بليلي ، إنما أنت هامةٌ من الغدِ ، يدنو كلُّ يومٍ جمامُها
وبادر بليلي أوبةَ الرُّكبِ ، إنهم متى يرجعوا يخرمُ عليكِ لِمَامُها
وكيف تُرجيها ، وقد جيلَ دونها وأقسَمَ أقوامٌ مخوفٌ قسامُها (٦٧)

تغدو ليلى في هذه الصورة رمزاً لحياة اللذة، واللهو التي يريد الشاعر أن يحيها. فإنه غداً ميت لامحالة؛ لذلك يسارع إليها رغبة منه في الوصول إلى اللذة والراحة. وكيف السبيل إلى ليلى، وقد تباعدت المسافة بينهما؟ وهنا أيضاً نجد علاقة بين الرمز، والرؤيا. إذ يتمنى العودة إلى الماضي؛ لأن المستقبل في نظره معتم، حافل بالرعب. فليعد إلى ليلى، رمز اللذة، والسعادة، والعطاء. لقد غدت ليلى متنفساً لحياة الشاعر القاسية لكنها تبدو متمنعة على الرغم من طلب الشاعر أن يتعلل بها. مما لا شك فيه أن صورة ليلى صورة رامزة، وليست صورة حقيقية. وإذا تتبعنا سائر القصيدة نجده يصورها امرأة بيضاء، لعباً، خريدة، أنه طيفها وهو في قيده، فتمنى أن يعيش معها بغبطة. إنها مغرية مثل الحياة، لكنها صعبة المنال مثل كل شيء تمناه في هذه الحياة. إن للفن طبيعة رمزية. وليلى رمز يتكرر لدى الشعراء. فالمرأة في شعر هؤلاء الشعراء مصدر راحة، ولكنها بعيدة. والصورة " إذا عاودت الظهور بالحاح كتقديم، وتمثيل على السواء فإنها تغدو رمزاً " (٦٨).

ولعل الشاعر في رؤياه يبدو أسير الماضي، والحاضر. أما المستقبل فيبدو معتماً، لا يرى الشاعر أمامه سوى الموت؛ لذلك يفضل العودة إلى الماضي لينشد الراحة التي يفنقدها في حاضره.

- علاقة الصورة بالإيقاع النغمي لدى الشعراء اللصوص :

الإيقاع حركة زمانية مرتبطة بالحركة والحياة؛ لذلك يحمل تأثيراً نفسياً، يضيف على الصورة قيمة نفسية وجمالية خاصة. وللإيقاع علاقة بالمضمون مع أنه ناتج من الشكل. فهو تشكيل نفسي بالدرجة الأولى.

ففي **الطباق** على سبيل المثال علاقة ضدية بين أمرين، وثنائية واضحة تظهر المعاناة التي عاناها اللصوص في مجتمعهم. ويقوم على أساس فكري قدم الشعراء من خلاله موقفهم الخاص من الحياة. فلا يشتد تأثير الأمور إلا حين تقرن بأضدادها. قال عبيد الله بن الحر الجعفي: (٦٩)

إذا أخذت كفي بقائم مرهفٍ وكان قصيراً عادٍ وهو طويلُ

عبّر الشاعر عن قصر السيوف، ومدّ الأيدي بها بالجمع بين نقيضين. ومن شأن الجمع بين المتناقضات أن يولد إيقاعاً خاصاً في الصورة. فقد أراد الجعفي أن يفخر بحسن قتاله، وقدرته على النيل من عدوه، فعبر عن هذه الفكرة بالجمع بين النقيضين. وفي التقسيم مراعاة واضحة للجانب الإيقاعي في الصورة. يقول الأحيمر السعدي: (٧٠)

فَلَيْلٌ إِنْ وَارَنِي اللَّيْلُ حَكْمُهُ وَلِلشَّمْسِ إِنْ غَابَتْ عَلَيَّ نَدْوُرُ

إن اجتماع الطباق والتقسيم جعل الصورة نشيطة إيقاعياً. فتنشابه حياة اللص الحافلة بالحركة مع إيقاع صورته. فإيقاع الصورة انعكاس لإيقاع الحياة. والتقسيم في البيت رفع وتيرة الإيقاع لاسيما أن المتطابقين يتصدران شطري البيت. ما أعطى البيت نوعاً من التناظر.

استطاع بعض الشعراء اللصوص أن يوجدوا وحدة إيقاعية ضمن النص الشعري من خلال التركيب المتماسك، والقدرة على التعبير. وها هو هفوان العُقيلي يأمر صاحبيه ألا يتأخرا لئلا يدركهما الطلب، فيقول: (٧١)

لَا تَخْبِزَا خَبْزاً وَيُسَا بَسّاً (٧٢)

مَلْسَا بَدْوُدَ الحُمَسَى مَلْسَا (٧٣)

نَوْمَتْ عَنْهِنَّ غُلَاماً جَبْسَا (٧٤)

أَضْعَفَ شَيْءٍ مُنَّةً وَنَفْسَا

وَقَدْ تَغَطَّى فِرْوَةً وَجَلْسَا (٧٥)

مِنْ غُدْوَةٍ حَتَّى كَأَنَّ الشَّمْسَا

بِالْأَفْقِ الْغَرِيبِي تَطْلَى وَرَسَا

لأثوقدا ناراً وبُسا بَسَا

في قصعةٍ ولا تمسا عَسَا (٧٦)

واتخذاها للعدو تُرسَا (٧٧)

مُخالسَا عَسَا وطعنا دَعَسَا

إن هدير حرف السين ظاهرة تقودها حركة نفسية داخلية. تنساب الحركة الإيقاعية مع هدير حرف السين في الصورة الكلية، وتتجلى مع تكرار بعض الكلمات مثل بُسَا بَسَا مع وجود الجناس. فتتكرر الكلمة أو ما يشابهها مع القافية التي تأتي مع حرف السين المطلقة لتكشف عن القلق الذي يعتري نفس هذا الشاعر. إنه يوصي رفاقه أن ينتبهوا، ولا يتأخروا. ويتكرر الجناس مع تكرار السين راسماً هندسة إيقاعية تقوم على صفير السين المكررة في كل شطر مرة، أو أكثر، فتشكل هذه الأبيات وحدة إيقاعية متناغمة. ولعل الظاهرة المثيرة للاهتمام لدى هؤلاء الشعراء ظاهرة التقديم والتأخير. فقلّ أن نجد صورة لاتبدو فيها هذه الظاهرة. ولعلها مرتبطة بنفسية اللص المضطربة. فقد قدموا مامن حقه التقديم في نفوسهم؛ لتخصيصه، وزيادة الاهتمام به. يقول مرّةً بن محكان: (٧٨)

ولستُ - وإن كانت إليّ حبيبة - بباك على الدنيا إذا ما تولّت

فلا شيء يدعو إلى التعلق بهذه الدنيا. إن عمق إحساسه بالغربة عن مجتمعه جعله يرفض التمسك بها. وقد فصل الشاعر بين اسم ليس، وخبرها بالجملة الشرطية المعترضة. ولعل هذه الخلطة التركيبية للجملة قد ولدت خلطة على المستوى الإيقاعي. فالتشكيل الإيقاعي تشكيل نفسي بالدرجة الأولى. " إن ثمة لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها. لكن هذه اللذة مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مدّ من تفجرات الأعماق. وإلا تحولت إلى رنين صناعي بارد أجوف ". (٧٩)

إن جملة الشرط الواردة في البيت الأول أتى جوابها محذوفاً، دلّ عليه السياق. والتركيب الشرطي تركيب يشدّ المتلقي، ويجعله متلهفاً لسماع الجواب. ومن ثم يرتفع الإيقاع مع فعل الشرط، ويهبط مع الجواب. فالأصل أن يقول: لست باكياً على الدنيا وإن كانت إلي حبيبة. لكن خلخلة النسق اللغوي جعلتنا نشعر أن الجملة الشرطية أتت اعتراضية، وأحدثت انقطاعاً في الإيقاع بين ماسبقها وماتلاها. وفي الوقت نفسه حرصت المتلقي على توقع الجواب، فأحدثت إيقاعاً عالي النبرة في شد المتلقي لسماع الجواب من جهة، وفي تخلخل الجواب في الجملة المعترضة من جهة ثانية، وفي تأخير خبر ليس، وزيادة تلهف المتلقي لسماعه. ومن ثم زيادة حدة الإيقاع حتى يصل إلى الخبر من جهة ثالثة.

ويتناغم الإيقاع هنا مع الإيقاع الخبري. ففي الإيقاع الخبري تكون الحركة بسيطة، متسلسلة. لكن في هذا البيت أصابها بعض الانقطاع في الجملة المعترضة. فيرتفع الإيقاع مع بداية الشطر الشعري، ونفي الحدث عن النفس (لست) ما يحفز انتباه المتلقي لتلقي الخبر، فيصيبه الانقطاع مع الاعتراض. لكن هذا الاعتراض حمل ارتفاعاً إيقاعياً من نوع آخر بدأ مع الشرط، وبقي مرتفعاً؛ لأن فهم جوابه متوقف على السياق. ثم ارتفع الإيقاع أكثر مع الجملة الخبرية؛ ليستقر في نهاية البيت، فاكتمل المعنى بين اسم ليس وخبرها من جهة، و فعل الشرط وجوابه المتوقف فهمه على السياق من جهة أخرى.

وللتنكير إيقاع مميز في أشعارهم. إنه يرتبط بالصورة الشعرية من خلال حمله إحياءات عدة. فينطلق المتلقي إلى آفاق شعرية واسعة، وحافلة بالغموض. أما التتوين الذي يرافق التنكير فيعطي إيقاعاً نغمياً قوياً خصوصاً عندما يتكرر التتوين في الشطر الشعري الواحد. يقول دوير بن دؤالة العقيلي يصف حال اللص: (٨٠)

أسجناً وقيداً واغتراباً وعُسرةً وذكرى حبيبٍ؟ إنَّ ذا لعظيمٌ

إن تكرار التتوين في البيت ولد إيقاعاً غنياً عكس شدة الاضطراب النفسي الذي يعيش فيه هذا الشاعر. فقد حرم، بسبب لصوصيته، من كل شيء. فإذا به يعاني السجن، والقيد، والغربة النفسية، والحسرة. وفوق ذلك كله تأتي ذكرى حبيبته؛ لتجعل من معاناته معاناة لا حدود لها. وثمة جانب إيقاعي آخر يضاف إلى هذا الجانب هو

الإيقاع الصادر عن الإنشاء. فقد خرج الاستفهام إلى غرض بلاغي، فرغ من وتيرة الإيقاع من بداية البيت إلى نهاية الاستفهام. ويعكس هذان الأسلوبان الأزيمة النفسية للشاعر، والمشاعر المختلطة التي ترافقه. فالإيقاع في هذا البيت متنوع بين ارتفاع وهبوط.

وبعودة إلى الصور البيانية من تشبيه، واستعارة، وكناية نجد أنها تنطوي على جوانب إيقاعية؛ إذ يقوم التشبيه على أساس المقارنة بين أمرين في صفة ما. فمن خلال الموازنة أو التناظر بين المشبه والمشبه به تتوافر عناصر إيقاعية معينة. ف "مما يزداد به التشبيه دقة وسحراً أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات." (٨١) لكن هذه الحركة الإيقاعية محدودة؛ لأن المقارنة بين طرفي التشبيه تحد من حرية الحركة الإيقاعية، ومن ألقها. قال سارية بن زُئيم الدؤلي معذراً إلى النبي محمد - صلى الله عليه وسلم - وكان بلغه أنه هجاه، فتوعده. (٨٢)

تَعَلَّمَ رَسُولَ اللَّهِ أَنْكَ قَادِرٌ عَلَى كُلِّ حَيٍّ مِنْ تِهَامٍ وَمُنْجِدٍ
تَعَلَّمَ رَسُولَ اللَّهِ أَنَّكَ مَدْرِكِي وَأَنَّ وَعِيداً مِنْكَ كَالْأَخْذِ بِالْيَدِ

إن ثمة علاقة تشبيهية بين طرفين مختلفين، متفقين أثراً. فثمة طرفان، وثمة حركة إيقاعية ناجمة عن التناظر بين هذين الطرفين. لكن هذه الحركة محدودة. ووجود الأداة يبطئ الحركة الإيقاعية. كما أن الصورة التشبيهية لاتعطي مجالاً للتخيل؛ لأنها تحصر الصورة في طرفين. أما الاستعارة فتقوم على تفجير طاقات اللغة. فإذا بهذين الطرفين ينصهران، ويبدوان كلاً واحداً. مع أن هذا التوافق وهمي. يقول عبيد بن أيبوب العنبري: (٨٣)

أَذَقْنِي طَعْمَ الْأَمْنِ أَوْ سَلِّ حَقِيقَةً عَلَيَّ ، فَإِنْ قَامَتْ فَفَصِّلْ بِنَانِيَا

تدمج الاستعارة العناصر، وتوحدتها. فقد اندمج الطرفان في هذه الاستعارة ما أحدث حركة دلالية معينة، وحركة إيقاعية متناغمة مع الحركة الدلالية. فالحركة في الاستعارة أنشط من الحركة في التشبيه؛ فلا طرفان ولا أداة تشبيه. ولعل وتيرة هذا

الإيقاع تزداد حين ننظر إليه من خلال ارتباطه بالسياق الشعري. فقد بدأ البيت بفعل الأمر الذي يهيء المتلقي لفعل طلب ما، فتنشط الحركة الإيقاعية. وتلتها الاستعارة (طعم الأمن) بإيقاعها النغمي النشط، تلاه إيقاع الفصل (أو سل حقيقة) وفي هذا الفصل انقطاع في الإيقاع. لكنه ينهي الشرط الأول بتتوين نصب يسمح له بإفراغ شحنته العاطفية التي تتناغم مع التتوين. فإذا بهذا التتوين يساعد الشاعر على أن يفرغ معاناته وألمه. فقد وقف عند التتوين مع أن الجملة لم يكتمل معناها. لكنها محطة تريحه من خلال صدى التتوين المتناغم مع الصدى النفسي لديه. إنه يطلب التحقيق في جرائمه. فإما أن يعاقب إذا ثبتت عليه الجريمة، وإما أن يعفى عنه، فيذوق طعم الأمن. وفي الجملة الأخيرة (فإن قامت ففصل ..) انقطاع إيقاعي عن الجملة السابقة. وكأنه أراد الفصل بين الحالين حين يتم التبين من حقيقة السؤال. والجملة الأخيرة تحدث انقطاعاً إيقاعياً. لكنه تولد في نفسه الآن إيقاعاً خاصاً بها. إذ يرتفع الإيقاع مع فعل الشرط، ويهبط مع جوابه لنصل إلى مستوى إيقاعي محدد في نهاية البيت بعد أن ارتفع مع فعل الشرط .

صحيح أن النص الشعري مكون من مجموعة من الصور الجزئية لكنها تتدرج تحت صورة واحدة هي الصورة الشاملة؛ لأن التجربة الشعورية واحدة في النص الشعري. فتتداخل العلاقات الإيقاعية مع الحالة النفسية للشاعر، وتظهر الصورة الشاملة في القصيدة، وليست الصورة الجزئية وحدها، إن العمل الكامل الذي يتصف بالحيوية والنمو " يكون بربط أجزاء الصورة الكلية فيما بينها بعلاقات عضوية حية نابعة من وحدة الشعور المسيطر على التجربة الوجدانية." (٨٤)

- خاتمة :

لقد حمل شعر اللصوص جوانب فكرية واضحة، وعبر عن طبقة مسحوقة في المجتمع ربما لم يلتفت إليها غيرهم من الشعراء. فحملت صورهم وفهمهم الخاص للحياة، ولمسألة الحق والصواب، وجددوا في طرائق التعبير فأبدعوا صوراً ظلت تشدنا إلى يومنا هذا. وقد اعتمدت صورهم على الثنائية الضدية التي عكست تناقضات الواقع الذي عاشوا فيه. فظهرت على سبيل المثال، ثنائية الجد / الهزل فقد سخروا، وأظهروا الروح الفكاهية. حتى في المواقف الجديدة.

وأكثرها من استخدام أداة التشبيه (كأن)؛ لأن معاناتهم جعلتهم غير قادرين على الحكم على الأمور بشكل يقيني.

وفي الاستعارة أبدعوا استعارات رائعة، وبرعوا في مجال التشخيص؛ لأنه يعتمد على أنسنة الجوامد. وربما كان الإنسان أشد ما اهتموا به.

وقد اقترن التصوير الحسي لديهم بالتصوير النفسي، فلم يصفوا شيئاً وصفاً خارجياً. لقد خلعوا عليه مشاعر إنسانية.

أما الرؤيا فقد ارتبطت بالرمز، وانكفأت إلى الوراثة؛ لأنهم ظلوا أسيري الحاضر والماضي. وقد اقترنت نظرتهم إلى المستقبل بالسوداوية.

وقد اتسمت صورهم بجوانب إيقاعية غنية عكست غنى الأحداث التي مرت في حياتهم.

الهوامش

- ١- الجاحظ، عمرو بن بحر: ١٩٦٩ ، الحيوان - ط٣ - حقه وشرحه عبد السلام هارون - المجمع العلمي العربي الإسلامي - بيروت - ج٣/١٣٢
- ٢- الجرجاني، عبد القاهر: ١٩٧٨ ، دلائل الإعجاز في علم المعاني - دار المعرفة - بيروت - ص ٦٤ .
- ٣- الجرجاني، عبد القاهر: ١٩٧٨ ، أسرار البلاغة في علم البيان - دار المعرفة - بيروت - ص ١٢٧ .
- ٤- ينظر: ناصف، د.مصطفى: ١٩٨١ ، الصورة الأدبية - ط٢ - دار الأندلس - بيروت - ص ١٤١ .
- عساف، د.عبدالله : ١٩٩٦ ، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا - ط١ - دار دجلة القامشلي - ص ٤٣ .
- ٥- عبد الرحمن، د.نصرت: ١٩٧٦ ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث - مكتبة الأقصى - عمان - ص(١٩٧-١٨٦) .
- ٦- ناصف، د.مصطفى: الصورة الأدبية ، ص ٥ .
- ٧- عبد الله، د.محمد حسن: د.ت ، الصورة والبناء الشعري - دار المعارف - مكتبة الدراسات الأدبية - ، ص ٤٩ .
- ٨- البطل، د.علي: ١٩٨٠ - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دار الأندلس بيروت - ص ٣٠ .
- ٩- دهمان، د.أحمد: ١٩٨٦ ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً) - ط١ - دار طلاس - ج١ / ٣٠٠-٢٩٩ .
- اليافي، د. نعيم: أوهاج الحداثة - ط١ - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ص ١٧١ . ١٠- المائدة : ٣٨ .
- ١١- الملوحي، عبد المعين: ١٩٩٣ ، أشعار اللصوص وأخبارهم - ط٢ - دار الحضارة الجديدة - بيروت - ج٦/٧٠٩ .

- ١٢- أشعار اللصوص وأخبارهم - ط٢- دار الحضارة الجديدة - بيروت -
ج٢/ب٣/١٨٨. ويقصد الشاعر ساكنها ساكن السجن . ||١٣- نفسه :
ج١/٥/١٠٦ .
- ١٤- الأصبهاني، الراغب: د.ت ، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعر و البلاغاء -
منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت - ج٣/١٩١ .
- ١٥- أشعار اللصوص وأخبارهم: ج٢/١٠/٣٠. ||١٦- أسرار البلاغة ، ص ١٠٩ .
- ١٧- أشعار اللصوص وأخبارهم: ج١/٦-٤٤/٧. ||١٨- أسرار البلاغة ، ص ١٠٩ .
- ١٩- أشعار اللصوص وأخبارهم: ج١/٢-١/٣. ||٢٠- نفسه : ج١/٢-٢٨٢/٣ .
- ٢١- نفسه : ج١/٢-٢-٣- /٢٣٣-٢٣٣. ||٢٢- نفسه : ج١/٥-١/٢-٦٥٧ .
- ٢٣- نفسه : ج٢/٣-٨/٩-٤٩٧ .
- ٢٤- الحزن: بلاد يربوع ، وهي أطيب البادية مرعى ، الصيب : شجر يختضب به .
- ٢٥- أشعار اللصوص وأخبارهم : ج٤/٩/٥٣١ .
- ٢٦- قماشة: فتات الأشياء يطلق على رذالة الناس . ||٢٧- نفسه : ج١/٤،٤/٢٨٣ .
- ٢٨- ابن جني، عثمان: د.ت ، الخصائص ، حققه : محمد علي النجار - دار الهدى
- بيروت - ج٢/٤٤٢ .
- ٢٩- أشعار اللصوص وأخبارهم : ج١٢/٢ ، ١٤ / ٢٢٥ .
- ٣٠- صفراء نبعة : القوس . الربذي : محركة الوتر . المعابل : النصال .
- ٣١- نفسه : ج١/٤/١٨٤ .
- ٣٢- أرسطو طاليس: ١٩٦٧ ، في الشعر - حققه وترجمه ترجمة حديثة د.شكري عياد
- دار الكاتب العربي - القاهرة - ص ١٢٨ .
- ٣٣- أشعار اللصوص وأخبارهم: ج١/٥/١٥٠ . ||٣٤- أسرار البلاغة : ص ٣٣ .
- ٣٥- أشعار اللصوص وأخبارهم: ج١/٢-١/٥-٢٩٨-٢٩٩ .
- ٣٦- الغداف المقشّب: الموت الأسود بالسم. || ٣٧- المثغب : الكثير .
- ٣٨- نفسه : ج١/٣/٢٢ . || ٣٩- الأعراف : ٣٤ . || ٤٠- نفسه : ج١/٨/٩٧ .
- ٤١- نفسه : ج١/٥-٤/٩٧ . || ٤٢- نفسه : ج١/٥/٦٥٩ .

- ٤٣- نفسه : ج٤/١/٤٩٧ . || ٤٤- دلائل الإعجاز : ص ٢٣٦-٢٣٧ .
- ٤٥- أشعار اللصوص وأخبارهم: ج٥/١-٥٠،٤،٤٠/٢،٦٤٠||. ٤٦- نفسه: ج٥/١-٢/٦٥٠ .
- ٤٧- أشعار اللصوص وأخبارهم : ج٢/١-٢،٤،١١-١٤ / ٣١٠ - ٣١١ .
- ٤٨- مسئياً : أراد مسئياً فقدم الهمزة . || ٤٩- دلائل الإعجاز : ص ٣٦ .
- ٥٠- أشعار اللصوص وأخبارهم: ج١ / ١-٣ / ٦٢ ||. ٥١- نفسه: ج١/١-٢/ ١٨٨ .
- ٥٢- نفسه : ج٣/١٧-٢٠ / ٣٤٣ . || ٥٣- القبص : ضرب من السير .
- ٥٤- الرضيخ: المنكسر ، القسب: التمر اليابس . الصلأء: جمع صلاية وصلأء وهي كل حجر عريض يدق عليه عطر أو هبيد .
- ٥٥- نفسه : ج١/١٤-٦ ، ١٩-٢٠ / ١٩٥ ||. ٥٦- نفسه : ج٢/١-٣/١٨٩ - ١٩٠ .
- ٥٧- نفسه : ج١/١-٣/ ٩٦ .
- ٥٨- الزمخشري، محمد بن عمر: ١٩٥٣ ، الكشاف عن حقائق التنزيل ، وعيون الأفاويل في وجوه التأويل ، ط٢ - ضبطه وصححه: مصطفى حسين أحمد- مطبعة الاستقامة - القاهرة - ج١/٤٩٧ .
- ٥٩- أشعار اللصوص وأخبارهم: ج٤/١٢/٥٨٢ . || ٦٠- نفسه : ج٢/١-٣/ ١٧٩ .
- ٦١- مغدقاً: مطراً هطالاً. لبس جيوبها: يعم أقطارها ||. ٦٢- نفسه : ج٢/١-٢/ ٢٠٠ .
- ٦٣- نفسه : ج٢/١-٣/٢٠٠-٢٠١ .
- ٦٤- طربة: شوقاً، أهوى ركوب الموارد: أحب العودة إلى شأني القديم في ركوب المخاطر والأهوال. || ٦٥- نفسه: ج١/١-٤/٤٣ . || ٦٦- اللمام: الزيارة في الأحيين .
- ٦٧- القسام من القسم : والقسام : اليمين .
- ٦٨- ويليك، رينيه ووارين، أوستن: د.ت ، نظرية الأدب - ترجمة محيي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم العامة - ص، ١٩٧
- ٦٩- أشعار اللصوص وأخبارهم : ج٢/١/ ٢٧٧ .
- ٧٠- نفسه : ج١/٣/ ٩٧ . || ٧١- نفسه : ج٤/١-١١ / ٦٣١-٦٣٢ .

- ٧٢- يأمر صاحبيه ألا يتأخرا حتى يخبزا الخبز ، وأن يصنعا البسيصة وهي خليط من الطحين والسمن .
- ٧٣- الملس: ضرب من السير السريع، الحمسي: منسوب إلى حميس بن أد .
- ٧٤- الجبس: الغلام الكسلان النوم . || ٧٥- الحلس: كساء على ظهر البعير .
- ٧٦- العس: الإناء الكبير . || ٧٧- يأمرهما أن يجعلا الإبل ترساً من العدو إذا لقياً حرباً .
- ٧٨- نفسه : ج ١/٥/ ١١٤ .
- ٧٩- أدونيس: ١٩٨٣ ، مقدمة للشعر العربي - ط ٤ - دار العودة - بيروت - ص ٩٤ . || ٨٠- أشعار اللصوص وأخبارهم : ج ١ / ١ / ١٣٧ .
- ٨١- أسرار البلاغة ص ١٦٤ . || ٨٢- أشعار اللصوص وأخبارهم: ج ١ / ١ - ٢ / ٥٦ .
- ٨٣- نفسه : ج ١/٢ / ٢٣٤ .
- ٨٤- حمدان، د. ابتسام: ١٩٩٧ ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي - ط ١ - دار القلم العربي - حلب - ص ٢٦٠ .

- المصادر والمراجع :

- ١- القرآن الكريم .
- ٢- أدونيس: ١٩٨٣ ، مقدمة للشعر العربي - ط ٢ - دار العودة - بيروت .
- ٣- أرسطو طاليس: ١٩٦٧ ، في الشعر - حقه وترجمه د. شكري عياد - دار الكتاب العربي - القاهرة .
- ٤- الأصبهاني، الراغب: د.ت ، محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء و البلغاء - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت .
- ٥- البطل، د.علي: ١٩٨٠ - الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دار الأندلس - بيروت .
- ٦- الجاحظ، عمرو بن بحر: ١٩٦٩ ، الحيوان - ط ٣ - حقه وشرحه عبد السلام هارون - المجمع العلمي العربي الإسلامي - بيروت .
- ٧- الجرجاني، عبد القاهر: ١٩٧٨ ، أسرار البلاغة في علم البيان - دار المعرفة - بيروت

- ٨ - الجرجاني، عبد القاهر: ١٩٧٨ ، دلائل الإعجاز في علم المعاني- دار المعرفة - بيروت .
- ٩- ابن جني، عثمان: د.ت: الخصائص. حققه محمد علي النجار- دار الهدى- بيروت .
- ١٠- حمدان، د.ابتسام: ١٩٩٧ ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي - ط١ - دار القلم العربي - حلب .
- ١١- دهمان، د.أحمد: ١٩٨٦ ، الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني (منهجاً وتطبيقاً) - ط١ - دار طلاس ..
- ١٢- الزمخشري، محمد بن عمر: ١٩٥٣ ، الكشاف عن حقائق التنزيل ، وعيون القاويل في وجوه التأويل ، ط٢ - ضبطه وصححه: مصطفى حسين أحمد- مطبعة الاستقامة - القاهرة .
- ١٣- عبد الرحمن، د.نصرت: ١٩٧٦ ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث - مكتبة الأقصى - عمان .
- ١٤- عبدالله، محمد حسن: د.ت ، الصورة والبناء الشعري - دار المعارف - مكتبة الدراسات الأدبية - القاهرة .
- ١٥- عساف، د.عبدالله: ١٩٦٩ - الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا - ط١- دار دجلة - القامشلي .
- ١٦- الملوحي، عبد المعين: ١٩٩٣ ، أشعار اللصوص وأخبارهم - ط٢ - دار الحضارة الجديدة - بيروت .
- ١٧- ناصف، د.مصطفى: ١٩٨١ ، الصورة الأدبية - ط٢- دار الأندلس - بيروت .
- ١٨- ويليك، رينيه ووارين، أوستن: د.ت ، نظرية الأدب - ترجمة محيي الدين صبحي - المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم العامة .
- ١٩- اليافي، د.نعيم: د.ت، أوهاج الحداثة - ط١ - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق .