مجلة جامعة الزيتونة الدولية للنشر العلمي
Zaytoonah University International Journal for Scientific Publishing
Issue N.29–Vol.1 / ISSN:2958–8537
العدد التاسع والعشرون (29)، المجلد الأول
تاريخ 30 – 12 – 2024
(ص354 لـ ص379)

التشكيل البياني في الشعر السعودي المعاصر
"شعراء جازان أنموذجًا"

Graphical Imagery in Contemporary Saudi Poetry
" Jazan Poets as a Model"

د. حسين بن أحمد بن ثابت عاتي
Dr. Hussein bin Ahmad bin Thabit 'Ati.
إدارة تعليم صبيا –وزارة التعليم –المملكة العربية السعودية
hessenaati@gmail.com

الملخص:
يسعى هذا البحث إلى رصد جماليات التشكيل البياني عند شعراء جازان، من خلال بيان أبعاد توظيف الصور الشعرية، ودورها في بناء المعنى، وإنتاج الظلال الجمالية، ونركز أساسًا على التشبيه والاستعارة والمجاز والمرسل والكناية، ونعتمد في عملية التحليل على المنهج الأسلوبي والبلاغة، ونركز على نماذج شعرية دالة لشعراء مختلفين تكشف عن جماليات التشكيل البياني.
الكلمات المفاتيح: التشكيل، البيان، التشبيه، الاستعارة، المجاز المرسل، الكناية.

Summary:
This research aims to explore the graphical imagery aesthetics in contemporary Saudi poetry, specifically focusing on Jazan poets. It analyzes the dimensions of employing poetic images, their role in constructing meaning, and producing aesthetic shades. The study concentrates on metaphor, simile, allegory, metonymy, and allusion. Utilizing the stylistic and rhetorical approaches, it examines representative poetic samples from diverse Jazan poets, revealing graphical imagery aesthetics

ZIU JORNAL
مجلة جامعة الزيتونة
Keywords: **Graphical formation– Rhetoric– Metaphor– Allegory– Metonymy– Allusion**.

مقدمة:

نقصد بالتشكيل البياني توظيف الصورة الشعرية بشكل دالّ ومعبّر وفق رؤية جمالية تضع كل عنصر من التعبير في مكانه من القصيدة، بما يثمر الأبعاد الجمالية والظلال الفنية، ولعل عمل الشاعر يشبه عمل الرسام الذي يضع الأصباغ في مكانها مراعيًا بلاغة التناسب. وجدير بالذكر أن الشاعر لا يوظف الصورة إلا بقدر دورها في بناء المعنى والتعبير عن حركة الفكر والشعور، ويستوي في ذلك التشبيه والمجاز والكناية.

ويهدف البحث إلى رصد جماليات التشكيل البياني عند شعراء جازان، وتحديدًا عند أحمد الحربي، وحسين النجمي، وحسن الصلهبي، ومحمد إبراهيم يعقوب، من خلال تتبع وسائل التشكيل لديهم كالتشبيه، والاستعارة، والمجاز المرسل، والكناية، ومحاولة رصد الأبعاد الجمالية التي تنطق بها، ومدى تحقق بلاغة التناسب في سياق ورودها.

وأما **الدراسات السابقة** في موضوع التشكيل البياني فهي كثيرة، نذكر منها:

1-التشكيل البياني في شعر الصعاليك والفتّاك حتى نهاية العصر الأموي، خالد جعفر مبارك، إشراف د. فاضل عبود خميس التميمي، أطروحة دكتوراه، جامعة ديالي، جمهورية العراق، 2014م.

2-التشكيل البياني في شعر ذي الرمة، سعيد بكور، مجلة قوافل، عدد 36، سبتمبر 2017م.

أما فيما يخص الشعر الجازاني، فقد تبين لي أن الدراسات التي تناولته ركزت عليه من نواحٍ أخرى لم تتطرق إلى جماليات الصورة الشعرية، وأذكر من هذه الدراسات:

1- الشعر في منطقة جازان من 1351-1418هـ: دراسة موضوعية وفنية، د. حسن أحمد إبراهيم النعمي، نادي جازان الأدبي، ط1، 1430هـ/2009م، وهي دراسة عامة، تهتم بالتعريف بشعر منطقة جازان، وبيان موضوعاته وأعلامه، كما تعرِّف الدراسة بالاتجاهات الفنية والأغراض الشعرية.

2- استلهام التراث عند شعراء منطقة جازان المعاصرين، عائشة بنت قاسم محمد حسين شماخي، كلية التربية للبنات بمنطقة جازان، رسالة ماجستير غير منشورة، 1424هـ/2003م.

3- شعر الطبيعة عند شعراء منطقة جازان المعاصرين: دراسة تحليلية نقدية، ليلي بنت عبده شبيلي، كلية التربية للبنات بأبها، رسالة دكتوراه غير منشورة، 1428هـ/2007م.

4- شعرية الماء لدى شعراء جازان: دراسة تحليلية فنية، يحيى رفاعي، نادي جازان الأدبي، ط1، 1440هـ/2018م.

5- الدال الأسطوري في الشعر السعودي المعاصر من التشكيل إلى التأويل: شعراء منطقة جازان أنموذجاً،

أحمد بن جابر الحريصي، جامعة جازان، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، رسالة ماجستير غير منشورة، 1438-1439هـ.

6- السرد الشعري عند شعراء منطقة جازان 1351-1437هـ: دراسة إنشائية، محمد أحمد عاتي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلية اللغة العربية، قسم الأدب، رسالة دكتوراه غير منشورة، 1440-1441هـ.

وقد اعتمد البحث على **المنهج الأسلوبي** الذي سيكشف عن جماليات توظيف التشكيل البياني عند شعراء جازان، وأبعاده المختلفة التي ترتهن بسياق التعبير.

المبحث الأول: جماليات التشبيه عند شعراء جازان:

يعد فن التشبيه من الفنون البيانية الأكثر دورانًا على ألسنة الشعراء والأدباء[1]، وهو وسيلة رئيسة من وسائل تشكيل الصورة الفنية في النص الشعري، إذ يزداد به المعنى رفعة وشأنًا، ويبرزه إيضاحًا وبيانًا، ويكسبه تأكيدًا وبلاغة، إنه وعاء كبير يستوعب الأفكار والمشاعر، فيجد فيه الشاعر أداة طيعة في كل غرض من أغراض الكلام الذي يريد التعبير عنها، لذلك فقد اهتم به النقاد والبلاغيون، ووضعوا الدراسات؛ لبيان أنواعه، وتوضيح مقاصده، وقبلهم اهتم به الشعراء وسيلة للتعبير والتصوير[2].

والتشبيه في اللغة، هو التمثيل، يقول ابن منظور: "الشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبِيهُ، والجمع أشباه، وأشبه الشيء الشيء: ماثله، وفي المثل: من أشبه أباه فما ظلم ....، وأشبهت فلانًا وشابهته واشتبه عليَّ وتشابه الشيئان واشتبها: أشبه كل واحد منهما صاحبه، وفي التنزيل { ئه بج بح بخ سم}[3]، وشبه إياه وشبهه به مثله ...، والمتشابهات: المتماثلات، وتشبه فلان بكذا، والتشبيه: التمثيل" [4].

أما في الاصطلاح، فالتشبيه في أبسط تعريفاته وأوضحها، هو "العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حس أو عقل"[5]، ويعرفه ابن رشيق بقوله: "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو من

---

(1) ينظر: إبراهيم عبدالرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1416هـ/ 1996م، ص132.

(2) ينظر: خالد جعفر مبارك، التشكيل البياني في شعر الصعاليك والفتّاك حتى نهاية العصر الأموي، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، العراق، رسالة دكتوراه منشورة، 1435هـ/2014م، ص20.

(3) سورة الأنعام، الآية: 141.

(4)ابن منظور، لسان العرب، مادة (شبه)، 23/7.

(5) الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976م، ص80.

جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم "خد كالورد" إنما أرادوا حمرة الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطه وخضرة كمائمه"[6]، ويحدده القزويني في عبارة مختصرة بقوله: "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى"[7]، ويعني ذلك أن الطرفين يتشابهان في وجه واحد مخصوص لا في كل الوجوه والصفات، ويتطلب هذا الأمر من الشاعر أن يكون على معرفة بالطرفين حتى لا يخرج تشبيهه غامضًا مبهمًا "وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك"[8].

تكمن أهمية التشبيه في أنه يؤدي وظيفة توضيحية بيانية بالدرجة الأولى "والتشبيه والاستعارة جميعًا يخرجان الأغمض إلى الأوضح، ويقربان البعيد، كما شرط الرماني في كتابه، وهما عنده في باب الاختصار"[9]، ويفيد ذلك أنه يختصر كثيرًا من الكلام، ويؤديه في أقصد عبارة مع توظيف عنصر المقاربة والمقارنة وتحفيز التخييل.

وتكمن قيمة التشبيه الجمالية في كونه يحرك النفوس، يقول في ذلك القزويني: "فاعلم أنه مما اتفق العقلاء على شرف قدره، وفخامة أمره في فن البلاغة، وأن تعقيب المعاني به — لاسيما قسم التمثيل منه– يضاعف قواها في تحريك النفوس إلى المقصود بها مدحًا كانت أم ذمًا، أو افتخارًا، أو غير ذلك"[10].

وللتشبيه وظائف متعددة أبرزها "تقريب الصفة وإفهام السامع"[11]، ويشترك مع الاستعارة في إخراج "الأغمض إلى الأوضح ويقربان البعيد"[12]، ذلك أن التوضيح والإبانة أهم وظيفة يؤديها التشبيه في الأصل، وذلك من خلال "مقارنة المعنوي بالحس، أو الخفي بالواضح، أو الفرع بالأصل"[13].

يعتني شعراء منطقة جازان عناية بالغة بالتشبيه بمختلف أنواعه، إذ يمثل لديهم اختيارًا فنيًا من الدرجة الأولى، يصبون فيه مشاعرهم وأفكارهم وما يختلج بداخلهم، ولعل الدافع لاختياره؛ هو قدرته على أداء المعاني وإحداث الأثر الجمالي.

---

(6) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، ط5 1/286.

(7) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/ 2003م، ص164.

(8) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1/ 289.

(9) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1/287.

(10) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص164.

(11) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1/ 290.

(12) المرجع السابق، 1/287.

(13) حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان بالمنصورة، ط1، 1426هـ/2005م، ص76.

ويحرص شعراء المدونة المدروسة في توظيفهم للتشبيه على التلوين التعبيري، حيث ينوعون في الاختيار؛ وذلك تبعًا للسياق والفكرة، وتجدر الإشارة إلى أن التشبيهات الموظفة من لدن الشعراء تكتسب قوتها التعبيرية وانفتاحها الدلالي وتأثرها الجمالي من السياق الواردة فيه، وليس من نوعها.

يحضر التشبيه باعتباره وسيلة فنية لأداء المعنى، وتحريك الخيال في سائر الأغراض، وهو عند الحربي اختيار أسلوبي مهم خاصة في سياق الغزل، وبث اللوعة والتعبير عن العشق، يقول في قصيدته " قادم كلي .. إليك.."[14]:

أنتِ يا رحلةَ آمالي الجديدةْ ..

أنتِ يا أحلى خريدةْ ..

بَعْثري فيَّ القصيدةْ ..

رتبي أبياتَها ..

أوزانَها الجذلى ..

وغني في متاهاتي البعيدةْ !!

يوجه الشاعر خطابه لمحبوبته، موظفًا ضمير المخاطب، ويحدد طرفي التشبيه مقاربًا بينهما، فالتي يبثها مشاعره الوردية متعددة الوجوه، فهي رحلة آماله الجديدة، وهي إلى جانب ذلك أحلى خريدة، ولعل لجوء الشاعر إلى التشبيه البليغ جاء بهدف محو الفارق بين المشبه والمشبه به؛ ليبرز أن محبوبته تتداخل في أوصافها مع المشبه به، إن لم تتجاوزه في الصفات، إن وظيفة التشبيه –ها هنا– تتجاوز التوضيح إلى تحسين صورة المشبه ورفع مقامه، خاصة وأن السياق سياق تغزل بالمحبوبة الباهرة، فالمحبوبة بكل صفاتها هي الباعث على القول والإبداع، وتزيد على ذلك بأن تحقق له السعادة وتنشر في عالمه الجمال.

لقد استطاع التشبيه أن يرسم لنا لوحة شعرية ملونة بألوان الحياة والسرور، لذلك فإلى جانب الوظيفة الجمالية أدى التشبيه وظيفة التعبير عن إعجاب الشاعر بمحبوبته وتعلقه بها.

يساعد التشبيه البليغ[15] على محو المسافة بين طرفي التشبيه، ويستنفر قدرات المتلقي؛ ليظفر بوجه الشبه المحذوف، يقول محمد يعقوب في قصيدته "كيف السبيل إلى كتابة قُبلة؟!"[16]:

---

(14) أحمد الحربي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص475.

(15) التشبيه البليغ: "هو ما حُذف منه وجه الشبه والأداة، وهو أبلغ أنواع التشبيه؛ لأنه يجعل من المشبه والمشبه به لحمة واحدًة لا تنفصل، وغياب الأداة ووجه الشبه يفتح الباب أمام الذهن للتطلع إلى استكشاف جميع الصفات الممكنة بين الطرفين"، (بن عيسى بطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط2، 2016م، ص214).

(16) محمد إبراهيم يعقوب، ماذا لو احترقت بنا الكلمات؟ ص 36.

ماذا سأحصي منكِ

أنتِ حبيبتي

قمرٌ وكلُّ الآخرينَ أهلَّةْ

تأتين مِنْ وترِ الكلامِ

كمنجةً

وأنا على وترِ الكلامِ مولَّهْ

يبدأ الشاعر المقطع باستفهام إنكاري يفيد كثرة مزايا المحبوبة التي تجعله عاجزًا عن الوصف والتتبع، ويكتفي بعد ذلك بأن يصفها بحبيبته فيجعلها قمرًا والأخريات أهله، ثم بعد ذلك كنجمة تصدر أعذب الأنغام، والظاهر أن الشاعر في السطر الثالث يتناص مع بيت النابغة المشهور في مدح النعمان، ويحسب له نقله من المدح إلى الغزل والتصرف في المعنى بطريقة بديعة.

لقد ألغى الشاعر كل المسافات بين حبيبته والقمر فتداخلا دون فاصل، كأنه يريد أن يقول إنها قمر والقمر هي، إذ تغطي على كل نساء الأرض بجمالها وسحرها وتفوقهن، كما يفوق القمر الأهلة فيضيء ويشع، وهكذا يكون استثمار التشبيه البليغ مقصودًا من أجل المبالغة في وصف المحبوبة إلى أقصى الحدود التعبيرية، وهو يسمح به التشبيه دون سائر الصور الأخرى.

يلجأ الشاعر الجازاني إلى الشبيه البليغ؛ لينقل لنا صورة غريبة تبرز المشبه في مظهر غير مألوف يثير دهشة المتلقي، يقول حسين النجمي في قصيدته "مدينة الأسرار"(17):

يؤسفني حبيبتي أنكِ

من فصيلةِ الدخانْ

تمتشقين حلمًا مسافرًا

وتَمْتَطينَ صهوةَ الزمانْ

يثير الابتداء بفعل (يؤسفني) استغراب المتلقي الذي سرعان ما يزول عندما يعرف أن محبوبة الشاعر تشبه فصيلة الدخان، فهو لا يظفر بها ولا يقبض عليها، ولعل وعودها تتطاير ولا تتحقق على أرض الواقع، ولكي يزيد الصورة وضوحًا يجعلها تمتطي صهوة الزمان وتمتشق حلمًا مسافرًا، وبذلك لا يظفر الشاعر إلا بالسراب، ويتأكد تشبيهه لها بالدخان.

(17) حسين النجمي، تأملات على مرافئ الغربة، ص80.

تتسم الصورة بالغرابة والخروج عن المألوف، خاصة وأن طرفي الصورة متباعدان لكن الشاعر استطاع أن يقرب بينهما ويقارب، ومن خلال التعميق في السياق وقراءة القرائن يتبين أن سياق الكلام حول إخلاف المحبوبة لوعودها، واستطاع التشبيه أن يبرز الصورة بشكل مختلف يوضح قدرة الشاعر على تدقيق النظر للظفر بالطرف المناسب الذي يصور المشهد ويعبر عن الواقع في آن واحد.

يستعين الشاعر الجازاني بالتشبيه؛ ليصور ما يعيشه من مفارقات شعورية، ويجد ضالته في التشبيه البليغ، يقول محمد يعقوب في متاهاته(18):

ضَحِكَاتُنَا ..

حزنٌ أضاعَ طريقهُ

ما أوضحَ الأحزانَ في ضَحِكَاتِنَا !

يصور الشاعر حالة السعادة غير المكتملة، ويحاول من خلال التشبيه أن يجمع بين طرفين متنافرين على مستوى الواقع والتصور الذهني، وهو ما ينتج عنه صورة عليها سيماء الغرابة، فقد جعل الضحكات التي نسبها للجماعة حزنًا أضاع طريقه، وفتح وجه الشبه على المجهول؛ ليترك المتلقي أمام تحدي القبض عليه.

يجعلنا التشبيه الموظف نتصور الضحكات يشوبها السواد والاختناق، وهو ما يؤكده وجه الشبه الذي وظف فيه الشاعر الاستعارة إسناد الضياع للحزن، وكأنه إنسان تائه، وهذا ما يجعل المشبه ثابتًا والمشبه به متحركًا يحاكي صوت الضحكات التي تهات عن التعبير فكان الاختناق مصيرها.

لقد فتح التشبيه البليغ المعنى على عوالم التأويل المتعددة، وزادت غرابة المشبه به من صعوبة القبض على المعنى المخاتل، ولا شك أن حذف الأداة من سياق الكلام ألغى المسافة بين الضحك والحزن، فهما أمران لا ينفصلان يحضر الأول في الثاني والثاني في الأول.

يجد الصلهبي ضالته الفنية في التشبيه البليغ الذي يساعده على صوغ تأملاته في سياق الغزل بطريقة خارجة عن المألوف، يقول في قصيدته "التسابيح القديمة"(19):

يَدُكِ التَّسَابيحُ القديمةُ،

والصلاةُ القادمةْ

فيها بياضُ الأمنياتِ،

وفي مداها ..

يبعثُ النُّوَّارُ أغنيةَ الجلاءِ،

(18) محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، ص 68.

(19) حسن الصلهبي، هسيس، ص44.

ويستريحُ على الغيومِ الحائمةْ

يفوح المقطع برائحة الطهر والإيمان، حيث يرى الشاعر المحبوبة نظرة مغايرة للمألوف، وهي نظرة محاطة بنوع من القدسية، ويتلون المقطع بلون البياض الذي يقابل رمزيًا الإيمان والطهر والأماني والنور.

لقد شبه الشاعر يد المحبوبة بالتسابيح القديمة والصلاة القادمة، حيث يرى فيهما عبق التاريخ والإيمان وأمنيات الغد المشرق، وهذا الربط بين طقس التسابيح والصلاة يؤدي على نظرته للمرأة نوعًا من القدسية ساعده في تصويره التشبيه البليغ الذي حذف منه وجه الشبه والأداة ليترك التأويل منفتحًا على عوالم غير محدودة يعطيها كل قارئ فهمه وتفسيره انطلاقًا من السياق والقدرة على التأمل من خلال الربط بين القرائن النصية.

يساعد التشبيه على رسم صورة يلونها الفرح والأمل، ويحرص الشاعر على جمع أكبر قدر من التشبيهات في رقعة محددة للتعبير عن لحظة التدفق الانفعالي كأن تشبيهًا واحدًا لا يؤدي الغرض، ومن ذلك قول الحربي في سياق الغزل[20]:

أجيءُ كالصبحِ أو تأتين كالشفقِ ... لن يشربَ الليلُ فينا جذوةَ الأرقِ
لكِ الأماني كوجهِ البدرِ باسمةً ... لن يرسمَ البدرُ إلا لوحةَ القلقِ
تخيري مِنْ رياضِ الوقتِ زنبقةً ... وعرِّشي فوقَ أهدابي مع الحرقِ

يعبر الشاعر عن حالة شعورية يهيمن عليها الفرح والسرور، ويختفي فيها الحزن والألم، فقد شبه مجيئه بالصبح الذي ينشر ضياءه ويطرد الظلام، وشبه إتيان المحبوبة بالشفق الذي ينشر الهدوء، وينتقل بعد ذلك إلى تشبيه الأماني بوجه البدر بجامع الأمل، ويتداخل التشبيه في هذا المقام ليرسم عوالم الفرح الذي ينبض به قلب الشاعر، فقد أسند للبدر صفة التبسم، وجعل له وجهًا وقدرة على الرسم، وجعل للوقت رياضًا يانعة ملأى بالزنابق، وقد استعان الشاعر –هنا– بالتشبيه المرسل الذي أدى وظائف تتراوح بين التصوير والتعبير والتجميل.

وقد يسترسل الشاعر الجازاني في بوحه مستعينًا بأكبر قدر من التشبيهات التي تكشف عن واقعه النفسي وعن عاطفته المشتعلة، يقول حسين النجمي في قصيدته "يا أمل القلب"[21]:

يا ضوءًا في ليلِ اليأسِ ... يا ظلًا في وهجِ الشمسِ
يا أملَ القلبِ وذكراه ... في الغدِ والحاضرِ والأمسِ
أنفاسُكِ عطرٌ فتَّانٌ ... وشذاكِ يُبشِّرُ بالأنسِ

(20) أحمد الحربي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 504.
(21) حسين النجمي، خفقات قلب، ص42.

يبدو الشاعر في هذا المقطع متفائلًا في رومانسيته الحالمة، فمحبوبته ضوء وظل وأمل، وأنفاسها عطر وشذاها يبشر بالأنس، ويزيد على تحديد المشبه به قيودًا تزيده وضوحًا وبيانًا ومبالغة.

يرسم الشاعر لمحبوبته صورة مثالية، فهي مصدر السعادة والأنس، وبها يتحول وجوده إلى ربيع ودفء وأمل وضياء، وتطرد كل منغصات الأمل ومسببات الألم.

يظهر أن الشاعر في استرساله واقع تحت سلطة المشاعر التي فتحت الباب للتعبير ليمضي في وصف المحبوبة ورسمها دون احتراس أو حذر، ولعل اللجوء إلى التشبيه البليغ نقل ما بداخل الشاعر من شوق ورغبة ملحة في الوصف والتعبير، وهكذا كان إسقاط الأداة ووجه الشبه مدفوعًا بالرغبة في إيجاد أكثر من مشبه يفي المحبوبة حقها في الوصف والتصوير.

ويخرج الصلهبي عن المألوف في التقاط تشبيهاته وصياغتها، يقول في قصيدته "أجنحةُ الحلم"(22):

كخبزِ الصباحِ
تجيئنَ ناعمةً،
ناضجةْ،
ولكنني لا أذوقُ بهاءَكِ
فوقَ شفاهي
لأنِّي حَفِظْتُ
تفاصيلَ نكهتكِ الطازجةْ

يسلك الشاعر في تعبيره عن محبوبته طريقًا مغايرة منطلقًا فيها من شعوره الخاص، ويستعين بالتشبيه في تصوير ما يختلج بداخله، فقد شبه مجيء المحبوبة الناعمة الناضجة بخبز الصباح، ووجه الشبه ينطق به السياق ولا يفصح عنه طرفا التشبيه مباشرة، فالشاعر إنما يقصد وقع إطلالة المحبوبة في نفسه وهو في لحظة الاشتياق، هذا الوقع الذي يحس به الإنسان وهو يرى خبز الصباح الساخن الناعم وهو في حالة جوع، وعليه يقابل الشوق الجوع.

ينطق التشبيه بأبعاد رمزية تبين تعلق الشاعر بمحبوبته، ونلاحظ أنه يبتعد عن الطرق المألوفة في تصوير طبيعة المشاعر، وينطلق من شعور لحظي يجعله مميزًا عن الآخرين.

(22) حسن الصلهبي، لا سوايَ يليق بك، ص 17.

يستند التشبيه الوارد في المقطع على مجموعة من الانزياحات الدلالية الأخرى التي تزيد من قوته الدلالية وفعاليته الجمالية مثل (أذوق بهاءك) و (نكهتك الطازجة)، حيث تتكاثف الصورة وتتجاور؛ لتقوي من رمزية المقطع.

المبحث الثاني: بلاغة المجاز اللغوي:

يمثل المجاز العنصر الأهم في الشعر، فهو الذي يمنحه خاصية الخروج عن المألوف، وينصرف إلى الصورة الشعرية التي تُخرق فيها العلاقة الإسنادية وتتجاوز الحقيقة في استخدام اللفظ، ويندرج تحت خانة المجاز كل من الاستعارة، والمجاز المرسل، والمجاز العقلي، وتتفاوت هذه العناصر في شعر شعراء المدونة المدروسة انتشارًا وتوظيفًا.

يعد المجاز "دليل الفصاحة، ورأس البلاغة"(23)، ويكتسب هذه الأهمية من وظيفته في إكساب الكلام سمة الشعرية، ويؤدي ذلك إلى نتيجة تتمثل في كون "المجاز في كثير من الكلام أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعًا في القلوب والأسماع"(24)، إذ يتميز عن الكلام العادي الخالي من البعد التخييلي، ويمثل "باب من أبواب التوسع في المعاني، والزيادة في مدلولات الألفاظ"(25)؛ لأن المتكلم عندما يلجأ إليه يطلب سعة في التعبير لا يتيحها اللفظ العادي الذي يبقى محدودًا في دلالته محصورًا في فائدته.

يعد المجاز اللغوي أبرز أنواع المجاز وأكثرها توظيفًا لدى الشعراء "ويكون في نقل الألفاظ من حقائقها اللغوية إلى معان أخرى بينها صلة ومشابهة"(26)، وينقسم إلى نوعين أولهما الاستعارة، وهي "نقل اللفظ من معناه الذي عُرفَ به ووضُع له إلى معنى آخر لم يُعرف به من قبل، لوجود علاقة تشبيه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، ووجود قرينة تمنع من إيراد المعنى الحقيقي، وتوجب إيراد المعنى المجازي"(27)، والثاني المجاز المرسل "وهو الكلمة المستعملة قصدًا في غير معناها الأصلي لملاحظة علاقة غير المشابهة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي"(28).

1–جماليات الاستعارة وأبعادها الفنية:

تعد الاستعارة أكثر أشكال المجاز شيوعًا في أشعار الشعراء، فهي حسب ابن رشيق "أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت

(23) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 265/1.
(24) المرجع السابق، 266/1.
(25) بن عيسى بطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، ص240.
(26) بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، ص 78.
(27) بن عيسى بطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، ص247.
(28) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص252.

موضعها"[29]، وتتحقق بإسناد الفعل أو الوصف لغير صاحبه توسعًا في الكلام فـ"الشيء إذا أعطي وصف نفسه لم يسم استعارة، فإذا أعطي وصف غيره سمي استعارة"[30].

إن لجوء الشاعر إلى تجاوز الحقيقية وتوظيف الاستعارة يعود لكونها تتضمن ما لا "تتضمنه الحقيقة من زيادة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالًا"[31]، وهنا يكون السياق هو الحكم في اختيار نوع التعبير.

وللاستعارة أثرها، فمن فضلها على الحقيقة أنها "تفعل في السامع ما لا تفعله الحقيقة"[32]، وذلك أنها "من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها"[33]، واشتراط توظيفها السياقي مهم في أداء وظيفتها.

وللاستعارة وظائفها التي لا تحصى، وننطلق من السياق في تحديدها، فإسقاط المشبه من الذكر يؤدي وظائف تتنوع بين المبالغة وتقوية أمر المشابهة وتسديده في نفسه، ويسترسل صاحب الصناعتين في تفصيل القول في رصد ما تؤديه الاستعارة من وظائف في قوله: "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"[34].

ويستطرد الجرجاني بأسلوبه الشعري الأنيق في وصف بلاغة الاستعارة بقوله "فإنك لترى بها الجماد حيًّا ناطقًا، والأعجم فصيحًا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية"[35]، هذا إلى جانب كونها تفيد في الإيجاز والتكثير والمبالغة "تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تُخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعًا من الثمر"[36].

إن أبرز ملاحظة يمكن تسجليها ونحن نرصد حضور المجاز في شعر المدونة المدروسة ولع الشعراء بتوظيف الاستعارات التي تعد الخيار الأسلوبي والفني الأهم في لائحة المجاز، وذلك مرتبط بطاقتها الجمالية وقدرتها على التكثيف، وكذا من حيث قيامها على الإسناد والخرق، وهو ما يجعلها أكثر انتشارًا من المجاز المرسل والمجاز العقلي اللذين لهما صور محدودة حصرتها كتب البلاغة.

---

(29) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 268/1.
(30) المرجع السابق، 271/1.
(31) أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، ص268.
(32) المرجع السابق، ص269.
(33) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 268/1.
(34) أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، ص 268.
(35) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص43.
(36) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

ومن النماذج الدالة على توظيف الاستعارة في نتاج شعراء المدونة المدروسة توظيف الحربي للاستعارة للتعبير عن واقعه النفسي، ويتخذها وسيلة فنية لتحقيق أمانيه وتجاوز واقع الفراق، يقول(37):

قادمٌ كُلِّي .. إليكْ ..

آه .. يا نوَّارة القلبِ

تعالي ..

فجري صَمْتي الدفينْ!!

واحضني فيَّ البقايَا ..

الشاعر في هذا المقطع يعبر عن رغبته الملحة في لقاء المحبوبة، حيث قرر أن يأتي إليها من بعيد، ويشبهها بنوارة القلب، ويعبر هذا التشبيه على أنها تبعث في قلبه ربيعًا وتنير حياته وتملأها عطرًا وجمالًا، ولكي يتحقق البناء الداخلي للمعاني يردف ما سبق بأمرين يخرجان عن معناهما الحقيقي ليفيدا الالتماس (تعالي–فجري)، ويبرز من خلالهما أمنيته في اقتراب المحبوبة الذي سيجعله يحيا من جديد ويلملم شتات عواطفه، وهكذا يوظف استعارتين في قوله: (فجري صمتي الدفين، احضني في البقايا)، ففي الاستعارة الأولى يجعل الصمت ماءً على سبيل الاستعارة المكنية، ويبرز من خلالها الرغبة في الاعتراف بلوعة الحب وقنوط الشاعر من حالة الصمت تجاه المحبوبة، كما تفرز وظيفة المبالغة حيث نتصور ما بداخل الشاعر طوفانًا من الأحاسيس والتعابير التي يحجزها الصمت ولربما الخوف، وتنفتح الاستعارة الثانية على دلالات أعمق فالشاعر يدعو محبوبته لأن تحضن شيئًا غير مرئي هو بقاياه، والبقايا هنا كناية عن كينونة الشاعر الممزقة، وحضن المحبوبة يمكن أن يجمعها ويلملمها ويعيدها إلى حالتها الطبيعية، وهكذا تحقق الاستعارة أبعادًا رمزية تلتحم بالبعد النفسي والتعبيري والتصويري.

تساعد الاستعارة على وصف التجربة ونقلها بصورة فيها خروج عن المألوف، ويلبس المعنى بذلك لباسًا يحدث الدهشة، يقول النجمي(38):

ومضـــــى يـقـطـفُ نـوَّارَ المـنى قـلـبَ الخـلُّ لـه ظـهـرَ المِـجـنْ
ذبـلـتْ رغـمَ الشـــذى روضـــتُـهُ مـاتَ فـيـهـا الـزهـرُ والمـاءُ أَسَـــنْ

يتحدث الشاعر عن نفسه بضمير الغائب، مصدرًا رحلته الوجودية المرتبطة بقول الشعر وإبداعه، فهو أو أي شاعر مختلف عن غيره، ينظر إلى العالم نظرة وردية تتجاوز الكائن إلى الممكن، لذلك فهو يقطف

(37) أحمد الحربي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 475.

(38) حسين النجمي، باقة من فل جازان، ص10.

نوَّار المنى، وهذه الاستعارة المكنية تبرز حجم الشاعر وبحثه عن الجمال، وهذا البحث الذي يصطدم بالواقع فينتج خيبة، وتوضح الكناية الموالية (قلب الخلُّ له ظهر المِحنْ) الصدمة والخيبة التي تلقاها والتي وقفت حاجزًا أمام تحقيق الهدف.

ويرتبط البيت الموالي بالأول ارتباط سبب بنتيجة، فالخيبة التي لاقاها الشاعر سببت ذبول روضته وموت الزهر وأسن الماء، ولا شك أن استعارة الروضة بما فيها وإسناد الموت للزهر محاولة لإسقاط حالته النفسية على عناصر الطبيعة، فالشاعر يرى الروضة من منظور نفسي.

يستعين الشاعر الجازاني بالانزياح؛ ليصور واقعه النفسي بطريقة تقوم على التشخيص، يقول الصلهبي في قصيدته "العبور"(39):

رَميتُ بقايَا الشوقِ في اليمِّ عابرًا إلى البدعةِ الأولى وآخرِ أَحْرُفِي

يعبر الشاعر عن وصوله إلى لحظة مصيرية، لحظة اتخاذ القرار الحاسم والقطع مع الماضي، لقد قرر التخلص من الشوق وبقاياه التي تلاحقه وتنغص عليه واقعه وحاضره، وفي الوقت نفسه قرر العبور إلى عالم آخر هو عالم القصيدة، ونلاحظ أنه استعان بلغة مليئة بالتجريد ليعبر عن المعبور إليه.

يصور الشاعر مشهدًا قائمًا على الحركية يبدأه بقرار ويتممه بانتقال، حيث يترابط القرار بالموقف، وقد اتسم المشهد بنوع من الغموض، واختار الشاعر رمي بقايا شوقه في اليم؛ ليتخلص منه نهائيًا، فلا شيء يلقى في اليم ويظل حيًا، ولكي يتأكد من النسيان يرحل إلى مكان آخر حيث يجد تنفيسا عن مشاعره ورؤاه.

لقد استعان الشاعر بالاستعارة في قوله (بقايا الشوق)، حيث جعل للشوق بقايا كما للمادة المحسوسة الملموسة، لذلك وظف الفعل رمى الذي يمكن اعتباره كناية عن التخلي وقطع الصلة.

تعبر الاستعارة هنا (رميت بقايا الشوق) عن الرغبة في تجاوز الماضي والتحول، ونجد استعارة أخرى في قوله (عابرًا إلى البدعة الأخرى وآخر أحرفي)، حيث جعل البدعة مكانًا وآخر الأحرف مكانًا يحتويه، وهو انزياح موغل في الرمزية.

وتملك الاستعارة قدرة على التشخيص ومنح المعاني حركية تستمدها من طاقتها التخييلية خاصة إذا ارتبطت بتجربة شعورية أو واقعية، ومن ذلك قول النجمي(40):

مازال في روحِي بقايا سَنَا لم تستطعْ أن تقتلعهُ الهبوبْ
كم كنتُ أرنُو والمدى يرتدي عباءةَ الليل الندِيِّ الطروبْ

(39) حسن الصلهبي، بين يدي امرئ القيس، ص 15.
(40) حسين النجمي، قبلة على جبين الوطن، ص21.

سـافرتُ في كـلَّ الـدُّنَـا أمتـطي سـحـابـةَ الحلمِ الشـهيِّ اللعوبْ
وهِمـتُ في الآفـاقِ تجـتـاحُـنِي كـآبـةٌ تـعـبرُ كـلَّ الشـعـوبْ

يعبر الشاعر عن واقعه الحالي مقرًا في نبرة تشبه التحدي على أنه مازال يحتفظ ببعض الأمل، فرغم كل ما مر به من صعاب مازال يقاوم، وهذه المقاومة هي التي تجعله يفر من الثابت، لذا نجده يرنو للمدى ويسافر في الدنى ويهيم في الآفاق، هذه المعاني المتحركة جعلتها الاستعارة قابلة للتصور والتخيل، وكشف عن واقع الشاعر النفسي الذي يرنو إلى تجاوز ما يعيشه وإلى تحقيق أمانيه.

تساعد الاستعارة على التعبير عن المعنى بطريقة فيها تحفيز على الخيال والجمال، فالشاعر ما يزال متشبثًا بخيط الأمل (بقايا سنا)، وتزيد الكناية من تأكيد ذلك لكن من جهة الدلالة على المقاومة (لم تستطع أن تقتلعه الهبوب)، وهكذا تكون الصورتان مرتبطتين داخليًا، وأمل الشاعر هذا كان يخترق الليل بظلمته (والمدى يرتدي عباءة الليل) وليل الشاعر ليس كليل العشاق المعذبين، بل هو ليل ندي طروب يتماشى مع فلسفة الشاعر القائمة على النظرة التفاؤلية.

لا يكتفي الشاعر بأن يقاوم اليأس، بل يزيد عليه إصرارًا على تحدي الثبات القاتل، وهو ما يوضحه باستعارته البديعة الدالة (أمتطي سحابة الحلم الشهي اللعوب)، فالمجاز هنا في تشبيه سحابة الحلم بالحصان أو الدابة بجامع الركوب والسفر، وفي إسناد صفة الشهي واللعوب للحلم، وهو ما يتماشى مع ما سبق من تشبث بالأماني ومقاومة للألم واليأس، ويختم الشاعر سفره الذي ينقذه من الثبات بتصوير رحلته الخيالية (همتُ في الآفاق)، وكل هذه الصور الجزئية تكون صورة كلية تتمثل في الرغبة في مقاومة الواقع وتجاوزه والتشبث بالأمل والبحث عن تحقيق الحلم لتجاوز واقع الكآبة.

إن اللجوء إلى مخالفة الحقيقة ينبع من يقين الشاعر بأن التعبير المجازي هو الأقدر على تصوير حاله ومنح طابع المبالغة عليه، يقول الصلهبي في قصيدته "خَبْءُ قُلوبِنَا"(41):

نخطُو...

ويخذلُنَا السبيلْ

ونسيرُ لكنَّا نسيرُ بلا دليلْ

يعبر الشاعر عن حالة شعورية يحياها، ويحاول أن يعبر عنها بطريقة فيها انزياح إلى التفلسف وابتعاد عن المباشرة التي تسلب التعبير أثره وتأثيره وإشعاعه، فالشاعر يتكلم بضمير الجمع أي إنه يفصح عن تجربة جماعية أو معاناة تخص الجماعة، وفي حديثه رؤية ضاربة في التفلسف، فهو ومن معه يسيرون في طريق الحياة

(41) حسن الصلهبي، المخبوء في خد القناديل، ص 41.

يملأهم الأمل في تحقيق الأماني، لكنهم يصطدمون بالواقع والسبيل، وتختصر الجملة الاستعارية (يخذلنا السبيل) مصير الخطو والسعي، حيث يتدخل السبيل في تحويل طريقهم، وترتبط هذه الاستعارة بالكناية التي تليها (نسير بلا دليل) التي تتضمن دلالة التيه والضياع.

تنفتح الاستعارة –هنا– على دلالات لا حصر لها قد ترتبط بالفرد وقد تخص الجماعة، إذ تصور حالة شعورية عامة تبرز واقع الهزيمة، حيث يتحول السبيل نفسه إلى معيق للحركة والتغيير.

تسعف الاستعارة في التعبير عن الذات والتجربة عن طريق الخرق الإسنادي، إذ يختار الشاعر الصورة الأنسب للمعنى دون انزياح مفرط، ومن ذلك قول الشاعر محمد يعقوب في قصيدته "هذيان"(42):

تدرُون !

قد تَعِبَ الكلامُ ..

فلا يدٌ تَحْنُو، ولا قلبٌ إليهِ نُسِرُّ !

نَهْذِي

بمن مرُّوا خِفَافًا ..

جرحوا أرواحَنَا بالذكرياتِ ومرُّوا ...

يعبر الشاعر عن واقعه، ويشرك المخاطب الجمع في بوحه وكأنه يريد أن يوزعه ويخرجه من داخله، ويعلن تعبه وعدم قدرته على القول، وتلخص الاستعارة (تعب الكلام) هذا الواقع، لقد شخص الشاعر الكلام وأسند له صفة التعب، ويفيد ذلك عدم القدرة على القول، وأنه لكثرة ما قال لم يعد قادرًا على التعبير.

إن سبب معاناة الشاعر هم أحبته الذين تركوه وحيدًا فلا يد تحنو عليه ولا قلب يسعده، والنتيجة أنهم جرحوا روحه بالذكريات، وتفصح هذه الصورة عن سبب معاناته، وتشخص حالته، حيث تتحول الذكريات إلى شيء مادي يسبب الجرح، وهو جرح نفسي بالدرجة الأولى لا يبرأ، لأن الذكريات متجددة، وهكذا تدل الصورة على أن معاناة الشاعر مستمرة باستمرار تذكر الذكريات.

لقد وظف الشاعر استعارتين الأولى (تعب الكلام)، والثانية (جرحوا أرواحنا بالذكريات)، بينهما علاقة داخلية، وقد أسهمتا في التعبير عن الواقع النفسي للشاعر، ويمكن القول أن بينهما علاقة سببية.

2–المجاز المرسل بين إخفاء الدلالة وفائدة التأويل:

إلى جانب الصور المركزية يوظف الشعراء المجاز المرسل أحيانًا والمجاز العقلي أحيانًا أخرى، وهو ما يفيد عناية هؤلاء الشعراء بجميع أشكال الصور والحرص على توظيفها بشكل يضيف للمعنى والجمال.

(42) محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، ص39.

يختلف المجاز المرسل في فائدته الجمالية، إذ يعتمد على الخفاء الذي يحتاج إلى تأويل من المتلقي ليوضحه، يقول الصلهبي في قصيدته "القيامة"(43):

أَجُـرُّ عَصِـــيَّـاتِ الـقـوافي بـأُذْنِهـا إليَّ فَـلَـمْ تَـبْـرَمْ وَلَمْ تَـتَـأَفَّـفِ

يعبر الشاعر عن حالة نفسية إبداعية، حيث تتدفق عليه الأشعار في سلاسة، ولكي يعبر عن هذه الحالة اختار المجاز المرسل في قوله (أجر القوافي) في علاقته الجزئية، ويدل على السلاسة والتدفق، فالقصائد الطويلة التي ينطق بها ما هي في نظره إلا قافية أو كلمة يسهل قولها والإمساك بها، وهكذا يدل المجاز المرسل على التمكن من قول الشعر، وكما أن مجيء المجاز المرسل (القوافي) جمعًا يدل أيضًا على التمكن.

يجتمع المجاز المرسل مع الاستعارة مما يقوي طاقة البيت الجمالية خاصة من ناحية التشخيص.

وقد يوظف الشاعر الجازاني الصور الشعرية لخدمة المجاز المرسل، حيث تصب فيه وتؤدي إليه، كما في قول الحربي(44):

كأنها أمنيةٌ فرتْ فرارَ الصيفِ

في أَوْرِدَتِي ..

فجمدتْ قافيتي

وعطلتْ قراري ..

يتحدث الشاعر عن محبوبته المتمردة الهاربة، وابتدع صورة من صميم تجربته، فقد فرت في أوردته كما يفر الصيف فتسببت في تجمد قافيته، فلقد أصابه انتشارها في أوردته بالجمود وتوقف القدرة على الإبداع، وقد كان توظيف المجاز المرسل معبرًا عن الحالة النفسية والذهنية، فهو لا يقدر في وضعيته هذه أن يقول قصيدة واحدة فكيف بقصائد كثيرة.

والمجاز المرسل –هنا– يمثل المصب الذي تصب فيه سائر الصور الشعرية، ويرتبط بما سبق عضويًا، ويفيد في دلالته التعبير عن الصدمة والعجز، وقد أفصحت العلاقة الجزئية عن عدم قدرة الشاعر على قول الشيء اليسير وفقدانه.

ويسوق الشاعر الجازاني سائر الصور والمعاني ليصبها في المجاز المرسل الذي يأتي في نهاية المقطع، كما في قول الشاعر محمد يعقوب(45):

كَذَبَ السُّقَاةُ

---

(43) حسن الصلهبي، بين يدي امرئ القيس، ص30.

(44) أحمد الحربي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص433.

(45) محمد إبراهيم يعقوب، الأمر ليس كما تظن، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1434هـ/2013م، ص27.

فللمَدِينةِ رَهْطُهَا
والعُمْرُ، بِاسْمِ القُوْتِ، يُسَرَقُ جُلُّهُ
كأسٌ تُدَارُ على الهباتِ ..
وحُلْمُنَا عِنَبٌ يُعَتَّقُ في النَّوايا ..
ذُلُّهُ !

يعبر الشاعر عن الواقع بسلسلة من الصور العميقة الدالة، حيث تؤدي إلى جانب المعاني إلى المجاز المرسل (حلمنا عنب يعتق في النوايا) الذي يبدو في البداية مكررًا، لكنه يصور الحالة الواقعية والشعورية على حد سواء، حالة تأجل الأحلام وعدم تحققها على أرض الواقع.

يصور الشاعر الحلم المنهوب عبر قناة المجاز المرسل في علاقته اعتبار ما كان في قوله (حلمنا عنب يعتق في النوايا)، ولأن الحلم لم يتحقق فهو عنب ما يزال لم يعصر ليتحول إلى خمرة، وقد خلق الشاعر تناسبًا بين تأخر الحلم وبين العنب والنوايا.

يمنح المجاز المرسل التعبير أبعادًا ويفتحها أمام دلالات وتأويلات، كما في قول محمد يعقوب في قصيدته "الباب الخلفي للرخام"(46):

نَتَسَلَّقُ اليوميَّ
تَحتَ أكُفِّنَا عَوَزٌ
يرى أنَّ الحنَايا ظِلُّهُ

تتمثل علاقة المجاز –هنا– في المسببية، فالعوز مسبب عن الفقر وقلة المال، واللجوء إلى المسبب هدفه المبالغة في تصوير الحاجة والحرمان، فقد قل المال إلى درجة أن صار العوز تحت الأكف، وهي صورة مجازية مبتدعة من صميم التجربة الواقعية النفسية تصور المعاناة الاجتماعية العميقة.

لقد ساعد المجاز المرسل في جعل المعنى متخفيًا يحتاج إلى متابعة حذرة تقبض عليه وتمسك بجمالياته الخفية.

يختار الشاعر الجازاني الصورة التي تؤدي المعنى وتفتح أبواب الجمال على مصراعيها، ويظهر ذلك في المجاز المرسل، ومن ذلك قول النجمي في قصيدته "أرض القداسات"(47):

سلمتِ يا مهبطَ الإيمانِ خالدةً فإنَّ حبكِ منقوشٌ على كبدي

يصور الشاعر حبه لوطنه، وهو حب من نوع خاص شخصه في صورة النقش؛ ليدل على عمقه وتمكنه وصدقه، وجعل النقش على الكبد؛ لأنه مستقر شعور المحبة، وحب الشاعر لوطنه مرتبط بالصورة الواردة في

(46) محمد إبراهيم يعقوب، الأمر ليس كما تظن، ص23.
(47) حسين النجمي، تأملات على مرافئ الغربة، ص20.

الشطر الأول (مهبط الإيمان)، وهي صورة فريدة تعبر عن خصوصية المكان التي يستمدها من كونه مهبط الإيمان، فمكة مهبط الوحي لكنه جعل المكان إيمانًا تعبيرًا عن السبب بالمسبب؛ ليدل على خصوصية المكان وتأكيد نسبة الإيمان له، إذ ترسخ الإيمان في المكان، فهو حتمًا مترسخ في المنتمين إلى المكان

المبحث الثالث: الكناية وبلاغة المخالفة:

تعد الكناية إلى جانب التشبيه والاستعارة وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية الفنية، فالتعبير بها له منزلة كبيرة، ويصدر عن ذائقة فنية، وقيمة بلاغية تتعلق بفن القول(48)، وعرفها البلاغيون بقولهم: "أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلًا عليه، مثال ذلك قولهم: (هو طويل النجاد)، يريدون طويل القامة"(49)، ويعرفها الخطيب القزويني بقوله: "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ، كقولك: (فلان طويل النجاد)، أي طويل القامة، و(فلانة نؤوم الضحى)، أي مرهفة مخدومة، غير محتاجة إلى السعي بنفسها في إصلاح المهمات؛ وذلك أن وقت الضحى وقت سعي نساء العرب في أمر المعاش، وكفاية أسبابه، وتحصيل ما يحتاج إليه من تهيئة المتناولات، وتدبير إصلاحها، فلا تنام فيه نسائهم إلا من تكون لها خدم ينوب عنها في السعي لذلك، ولا يمتنع أن يراد مع طويل النجاد، والنوم في الضحى، من غير تأول"(50)، ويفهم من هذا التحديد المرفق بالأمثلة أن خصوصية الكناية تكمن في أداء المعنى بطريقة غير مباشرة تحتاج إلى بحث وتعقب، ومن خصوصيتها –أيضًا– أنه يمكن فهم اللفظ على حقيقته دون تأول كما بين القزويني.

وتختلف الكناية عن المجاز في وجود قرينة تحيل على المعنى الأصلي، والفرق بينها وبين المجاز وجود القرينة، والكناية تفهم من سياق الكلام(51).

تختلف الكناية عن غيرها من أشكال المجاز بكونها تؤدي المعنى بطريقة فيها إشارة وخفاء، لذلك عدها البلاغيون والنقاد "أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح"(52)، فالإفصاح يجعل المعنى في متناول الجميع، ولا يخلق أبعادًا جمالية تغني التعبير، والكناية بهذا أدخلت في باب الإشارة "ومن أنواع الإشارات الكناية والتمثيل"(53)، ويسمي ابن رشيق الكناية تتبعيًا، وهي عنده من أنواع الإشارة، ويفصلها بقوله: "أن يريد ذكر الشيء فيتجاوزه، ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة"(54).

---

(48) ينظر: فارس الحمداني، البنى الفنية: دراسة في شعر مجد الدين النشابي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1435هـ/2014م، ص228.

(49) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص228.

(50) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، ص241.

(51) ينظر: المرجع السابق، ص242، وينظر: محمد أحمد قاسم، محيي الدين ديب، علوم البلاغة "البديع والبيان والمعاني"، ص243.

(52) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 70.

(53) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، 1/ 305.

(54) المرجع السابق/ 313/1.

تقوم الكناية إذن على إيراد لفظ يحمل تأويلين، فإما أن يحمل على الحقيقة أو على معناه الخفي الذي يصل إليه المتلقي عبر فهم السياق، وقطع مسافة قبل الوصول للمعنى، وهكذا فهي تقوم على التكثيف والرمزية والإشارة، وهو ما يعطيها خصوصية تميزها عن الاستعارة والتشبيه(55).

إن اللجوء إلى الكناية يحركه دافع إخفاء المعنى، إذ تقدمه بطريقة غير مباشرة تدفع المتلقي إلى البحث والربط ليصل إلى المقصود، وما تنفع في أدائه الكناية لا يفيد معه أسلوب تصوير آخر، وما دامت الكناية تقوم على الإشارة فإن المطلوب من المتلقي أن يستحضر تركيزه للقبض عليها، ويصل إلى المعنى المراد، وهكذا تتميز الكناية عن غيرها بأنها تستدعي نباهة وتركيزًا وتتعبًا.

خلف ستار الكناية يوجد المعنى المراد متخفيًا، وهذا الأمر يجعلها تفتح التعبير على آفاق غير محدودة من التأويل، ويمنحها قوة رمزية ودلالية في آن واحد، ذلك أن لجوء الشاعر إلى التعبير غير المباشر يجعل الدلالة تنفتح على عدد من التفسيرات الخفية، فيكون التلميح سيد الموقف، وهذا الانفتاح المرتبط بالإشارة هو جوهر الكناية في ارتباطها بالسياق.

إلى جانب خاصية الإشارة والتلميح تتميز الكناية بالتكثيف، ولعلها ترتبط باللفظ أكثر مما ترتبط بالتعبير، وهو ما يجعلها ذات طاقة جمالية لا نجدها عند غيرهم من أشكال التصوير.

تحتل الكناية عند شعراء منطقة جازان مكانة متميزة إلى جانب التشبيه والاستعارة، فتارة تجاورهما، وتارة تجاور أحدهما، وتارة ثالثة تأتي لوحدها في السياق، وفي هذه الحالات إما أن تكون صورة تابعة ثانوية، أو تكون مركزية يدور حولها المعنى ويصدر عنها الإشعاع الجمالي، وقد يساعدنا تتبع أشكال الكناية وجماليتها في استنتاج تصورات مختلفة حول توظيف شعراء المدونة المدروسة لها، ودواعي اختيارها عن غيرها.

تتجاور الكناية مع التشبيه والاستعارة مترابطة في تشكيل البعد الجمالي، وتتميز في هذا السياق بكونها تمثل مركزية الدلالة والجمال، إذ يصب فيها المعنى، وتصور واقع الشاعر وحاله، يقول الحربي في قصيدته "عطرية الصوت"(56):

تَبَسَّمِي إنَّ هذا الليلَ أغنيةٌ ولهى.. وأنشودةٌ تَسْبِي غداةَ غدي

خوفي عليكِ مع الأيامِ يَسْكُنُنِي على المرايا، ومن خوفي وضعتُ يدي

يعيش الشاعر حالة خاصة يجتمع فيها بمحبوبته، ويدعوها إلى أن تقتنص الفرصة لتبتسم وتضيء الحياة، فالجو مناسب للفرح والتبسم، ولكي يصور ذلك شبه الليل بأغنية ولهى وبأنشودة تسبي غده، وهنا يتداخل التشبيه بالاستعارة، وفي ظل إصرار الشاعر على دعوة محبوبته للتبسم يصل إلى النقطة المركزية التي يبدي فيها مخاوفه، وتكثف

(55) ينظر: إبراهيم عبدالرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، ص162.

(56) أحمد الحربي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص498.

ZIU JORNAL
مجلة جامعة الزيتونة

الكناية حالة الشاعر(خوفي عليك من الأيام تسكنني)، فهو خوف متواصل لا ينتهي، ما يكاد ينتهي حتى يبدأ، وهو خوف مطلق لا لون له ولا اسم، يسكن الشاعر ويرفض أن يذهب إلى حال سبيله، إن الكناية ها هنا دلت على الدوام والتأبيد، ما يعني تواصل هم الشاعر في محبوبته، وتزيد الكناية الواردة في نهاية البيت (من خوفي وضعت يدي) من التعبير عن حال الشاعر، حيث تفيد التخوف وتوقع الأسوأ، كما تفيد التعاطف والمفاجأة.

لقد أسهمت الكناية في التعبير عن حالة الشاعر بطريقة إشارية رمزية تبتعد عن تقرير المعنى أو مباشرة الدلالة، وهذا من شأنه أن يستحث القارئ ليبحث في خفايا التعبير ودلالاته وجمالياته.

إن تجاور الكناية مع التشبيه والاستعارة لم يجعلها تؤدي وظيفة هامشية، بل كانت مركزيتها في الإشعاع الجمالي واضحة.

تستمد الكناية طاقتها الجمالية والدلالية من السياق، وتترابط مع ما يجاورها من أساليب للتعبير عن الشعور، يقول النجمي(57):

أترحـلُ يـا مَنْ في الحنَـايَـا مكـانُـهُ وتســـمعُ ما قـالَ الوشـــاةُ من العـذلِ
وتنســـى زمـانًـا أمطرتْ كـلُّ ديمـةٍ عليه فأمســـى عابقًا مِنْ شـــذى الفلِ

يعاتب الشاعر محبوبته على هجرانها وعذلها وسماعها للوشاة، ويستعين بالاستفهام الذي يدل على التعجب ويفيد شدة التعلق، ويصل بعد هذا الاسترسال في اللوم إلى التذكير بالماضي السعيد، وهنا يستعين بالكناية التي تفيد التكثيف والبعد الإشاري، ويظهر ذلك في قوله: (زمانًا أمطرت كل ديمة)، فالزمن الماطر هنا يفيد السعادة التي توازي على أرض الواقع انتشار الورود والزهور وشذى الفل.

لقد عبر الشاعر عن واقع الهناء والاستقرار بتعبير غير مباشر، ومنه نفهم أن الجفاف وانحباس المطر يفيد الفراق والهجر، فيما يفيد هطول الديمة اتصال العلاقة والسعادة وما يرتبط بذلك من وصال وقطوف عشق.

وتكتسب الكناية انفتاحها وبعدها التأويلي من سياقها وعلاقاتها بما جاورها، يقول الصلهبي(58):

في لحظةِ الخيلاءِ
هيَّا رددي: إني أُحبُّك، ردِّديها ...
واستريحِي في حريقِي
أنتِ مَنْ صنعَ الحريقْ

(57) حسين النجمي، باقة من فل جازان، ص16.
(58) حسن الصلهبي، هسيس، ص56.

يتوجه الشاعر إلى محبوبته بنوع من الانفعال حاثًا إياها في أسلوب أمري يدل على الالتماس والتودد وربما الرجاء، ويفيد تكرار الفعل (رددي) حرص الشاعر وإلحاحه على أن ينال اعترافًا من محبوبته التي تأبى ذلك أو تفضل الصمت، وبعد هذين الأمرين يضيف الشاعر أمرًا آخر غريبًا، طالبًا من المحبوبة أن تستريح في حريقه، والحريق هنا كناية عن اللوعة والحرقة.

إن الكناية في هذا المقطع القصير تمثل محور البنية الجمالية، إذ تؤدي إليها المعاني وتصب فيها، وتشع منها دلالات لا حد لها، تبرز الواقع النفسي والشعوري للشاعر، ويهيأ لنا أن الشاعر يستدرج المحبوبة؛ ليذيقها بعض ما أذاقته، فالمفارقة حاضرة بين الاستراحة والاحتراق، لكنها في قانون العشق تتحول إلى مؤلفة يرضاها الطرفان ويطلبانها.

توظف الكناية –أيضًا– في سياق التعبير عن موقف، حيث تنطق بدلالات لا يؤديها التعبير المباشر، ولا تحيط بها الصور الأخرى، يقول محمد يعقوب في قصيدته "كانوا كلامًا عابرًا"[59]:

كانوا

كلامًا عابرًا

وبوسعِ هذا القلبِ

أن ينسى كلامًا عابرًا

تنفتح كلمة العبور على معاني المرور وعدم الاستقرار، وفي سياق المقطع المدروس تدل على عدم التعلق وسرعة النسيان، فهؤلاء الذين يعبر عنهم الشاعر كانوا (كلامًا عابرًا) ينطلق في الهواء ويمس طبلة الأذن دون أن يتمكن من القلب، وهكذا يجد المتلقي نفسه أمام صورة مبتكرة حمَّالة للدلات ممتلئة بالمعاني الإشارية.

ترتبط الكناية (كلامًا عابرًا) بخاتمة المقطع، حيث تؤدي إليه بطريقة سببية، ذلك أن القلب لا يتعلق بالكلام المار الذي لا يتكرر، ويمكن قراءة العبارة من جهة أخرى على سبيل الاستعارة من خلال إسناد فعل العبور والانتقال للكلام، وتجدر الإشارة إلى تناص الشاعر مع قصيدة محمود درويش (عابرون في كلام عابر)، لكنه استطاع أن يمتص النص الغائب؛ ليشكل دلالات جديدة ترتبط بالتجربة.

يستثمر الشاعر الجازاني طاقة الكناية على اختصار المعاني الكثيرة في اللفظ الواحد، كما في قول محمد يعقوب[60]:

أُحبكِ

كيف اجترأتُ على العمرِ

لم أرتبكْ

---

(59) محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، ص60.

(60) محمد إبراهيم يعقوب، تراتيل العزلة، ص50–51.

بينَ جفنيكِ

رغمَ ارتعاشِ الجليدْ

الذي مسَّ كلَّ الحقولِ

ورغمَ الحصادِ

الذي لم أعد أرتجيهِ

ورغمَ الزمنْ ..

يعبر الشاعر عن واقعه النفسي مستعيرًا مشهدًا طبيعيًا قائمًا على التحول، ويصور ثباته على موقف الحب رغم أنه لم يظفر بحاجته، وبينما يثبت وقوعه في الحب ينفي ارتباكه بين جفني المحبوبة التي تمكنه من اللقاء، ونلاحظ أنه يستعير من حقل الطبيعة ألفاظًا، ومن عالم الطبيعة مشاهد؛ ليصور ما يعيشه داخليًا، هذا إلى جانب استثمار الكناية بشكل مكثف في الألفاظ التالية: (الجليد، الحقول، الحصاد)، وترتبط هذه الكنايات بشكل عضوي، إذ لا تنفصل من حيث التنامي المعنوي والبعد التأويلي عن بعضها بعضًا.

تنفتح الكنايات الواردة في المقطع على دلالات مترابطة تصور حال الشاعر وواقعه وتجربته الشعورية، فبين الجليد الذي يحيل على موت التجربة وفنائها ووصولها إلى حافة النهاية والصدمة، يرد لفظ الحقول في علاقة بالفعل مس ليحيل على حياة العشق ولحظات اللقاء، ليصل الامتداد المعنوي إلى النهاية، وهنا يفيد الحصاد نهاية التجربة والخروج بخفي حنين.

استطاع الشاعر من خلال الكنايات المتداخلة أن يخفي عددًا من الدلالات السياقية التي تختبئ وراء اللفظة وخلف السياق، ويسهم التنقيب عنها في إغناء الدلالة والتأويل الجمالي.

تقوم الكناية على البعد الإشاري، وتكتسب إشعاعها من السياق، وهكذا تحتمل اللفظة عددًا من التأويلات التي تغني الدلالة، يقول الحربي في قصيدته "موطن المجد"(61):

مـوطـنُ المجـدِ عشـــــتَ حـرًا أبـيًـا يســـكنُ النورُ وجهـكَ السَّـــرْمَـدِيـا

رايـــةُ المجـــدِ في سمـــائِـكَ تـعـلُـو مَـنْ رآهـا يـرومُ ركـنًـا قَصِـــيـا

يتغنى الشاعر بوطنه ويلصق به صفة المجد والحرية، ويستعين بالاستعارة التشخيصية (يسكن النور وجهك)؛ ليعبر عن الواقع الذي يسوده كل ما يقطع الصلة بالسواد والظلمة، فراية المجد خفاقة في سماء الوطن تدل على استقراره وأمنه وعلوه أمام الأمم، وهذا يقهر الأعداء ومريدي الفتن، فيكون رد فعلهم الانزواء والاختفاء، وهو ما عبر عنه

(61) أحمد الحربي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص347.

الشاعر بالكناية (من رآها يروم ركنًا قصيا)، التي تنفتح على كل معاني الهزيمة، والخوف، والقهر النفسي، وعدم القدرة على المواجهة.

لقد امتلكت الكناية قدرة على تكثيف المعنى والتعبير عنه بطريقة فيها قطوف جمالية متعددة، والملاحظ أن الكناية تتجاوز التفسير الواحد وتنفتح على تأويلات لا حصر لها، وتتجاوز التعبير الثابت المباشر إلى تعبير ينتج ثمارًا جمالية متعددة الألوان.

خلاصة:

من خلال ما سبق تحليله من صور شعرية تخص شعراء المدونة المدروسة، نجد أنهم ينوعون في صورهم الشعرية، فبين التشبيه، والمجاز، والكناية تتشكل القصائد، وتعرض المعاني بأساليب مختلفة، ويحتل التشبيه مكانة مهمة في سياستهم التعبيرية؛ نظرًا لقدرته على التوضيح والتصوير والمبالغة، وتجدر الإشارة إلى أن التشبيهات الموظفة من لدن الشعراء تكتسب قوتها التعبيرية وانفتاحها الدلالي، وتأثيرها الجمالي من السياق الواردة فيه وليس من نوعها، ومن ناحية أخرى تشكل الاستعارة صورة تعبيرية مفضلة لدى شعراء المدونة المدروسة؛ نظرًا لطاقتها الجمالية، وأبعادها التي تستمدها من السياق، ويضيف الشعراء إلى الاستعارة كلًا من المجاز المرسل والمجاز العقلي، وهو ما يلون القصائد بصور ذات أبعاد تقوي الفاعلية الدلالية والقوة الجمالية، ويخضع التوظيف للسياق والمعنى مما يجعله ذا فائدة ودلالة. تحضر الكناية في المدونة المدروسة حضورًا نوعيًا ذا قيمة، وتسهم في تكثيف المعاني وتأديتها بطريقة غير مباشرة، وتمنح للتعبير آفاقًا غير محدودة من التأويل، ويظهر تتبعها في أشعار شعراء المدونة المدروسة وعي الشاعر الجازاني بقيمتها، وبراعته في استثمارها للتعبير عن تجربته الفردية والشعورية والواقعية.

يخضع اختيار الصورة الشعرية لطبيعة المعنى المعبر عنه، كما تتأثر بالتجربة المحركة للشاعر، وتستمد قوتها التعبيرية وطاقتها الجمالية من سياقها التعبيري، لذلك لا يمكن أن نتحدث عن أفضلية صورة على أخرى.

يراعي الشعراء المدرسون في توظيفهم للصور التنويع والتلوين، حيث يختارون الصورة الأنسب لحمل الدلالة، ولا نبعد إن قلنا إن السياق يختار الصورة، وهو ما يجعل صورة معينة أنسب وأفضل وأبعد دلالة وجمالًا عن غيرها، حتى وإن كانت أقل منها في السلم الفني.

من أهم توصيات هذا البحث:

1- دراسة كل عنصر من عناصر تشكيل الصورة البيانية على حدة، للخلوص إلى نتائج أكثر دقة تميز كل شاعر، وتساعد على الوق ف على خصوصية كل تجربة.

2- دراسة أشكال التجديد عند شعراء جازان إيقاعًا وتصويرًا.

المصادر والمراجع:

أولًا: المصادر:

القرآن الكريم.

أحمد الحربي، الأعمال الشعرية الكاملة، دار النابغة للنشر والتوزيع، طنطا، ط1، 1438هـ/2017م.

حسن الصلهبي، المخبوء على خد القناديل، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1439هـ/2018م.

حسن الصلهبي، بين يدي امرئ القيس، نادي القصيم الأدبي، ط1، 1431هـ/2010م.

حسن الصلهبي، لا سواي يليق بك، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1437هـ/2016م.

حسن الصلهبي، هسيس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 1440هـ/2019م.

حسين أحمد النجمي، باقة من فل جازان، نادي جازان الأدبي، (د. ط)، 1421هـ/ 2001م.

حسين أحمد النجمي، تأملات على مرافئ الغربة، نادي أبها الأدبي، ط1، 1417هـ/ 1996م.

حسين أحمد النجمي، قبلة على جبين الوطن، نادي أبها الأدبي، ط1، 1427هـ/ 2003م.

حسين النجمي، خفقات قلب، الدار السعودية للنشر والتوزيع، جدة، ط1، 1406هـ/ 1986م.

محمد إبراهيم يعقوب، الأمر ليس كما تظن، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1434هـ/2013م.

محمد إبراهيم يعقوب، تراتيل العزلة، نادي جازان الأدبي، ط1، 1426هـ/ 2005م.

محمد إبراهيم يعقوب، ماذا لو احترقت بنا الكلمات، دار مدارك للنشر، ط1، 2016م.

محمد إبراهيم يعقوب، متاهات، دار الانتشار للنشر والتوزيع، ط1، 2017م.

ثانيًا: المراجع:

إبراهيم عبدالرحمن الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1416هـ/ 1996م.

ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجبل، ط5.

ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1419هـ/1999م.

أبو هلال العسكري، الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق: محمد علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط)، 1419هـ.

أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د. ت)، (د. ن).

بكري شيخ أمين، البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1982م.

بن عيسى بطاهر، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط2، 2016م.

حسن طبل، الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان بالمنصورة، ط1، 1426هـ/2005م.

الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/ 2003م، ص164.

الرماني، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976م

عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1412هـ/1991م.

عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، ط3، 1413هـ/1992م.

فارس الحمداني، البنى الفنية: دراسة في شعر مجد الدين النشابي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1435هـ/2014م.

محمد أحمد قاسم، علوم البلاغة "البديع والبيان والمعاني"، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003م.

ثانيًا: الرسائل العلمية:

خالد جعفر مبارك، التشكيل البياني في شعر الصعاليك والفتّاك حتى نهاية العصر الأموي، جامعة ديالى، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، العراق، رسالة دكتوراه منشورة، 1435هـ/2014م.