

The Image Based On Claim in Omar Al-Nass Poetry

Talal Mohsen Madloul*, Jassim Muhammad Abbas

Department of Arabic Language, College of Arts, University of Anbar, Ramadi, Iraq

* shaheralshaher2013@gmail.com

KEYWORDS: Metaphor, Displacement, Stylistics, Poetry, Omar.



Crossref doi

<https://doi.org/10.51345/v33i4.555.g305>

ABSTRACT:

The image based on the allegation - the metaphorical image and the quantitative image - comes in opposition to the truth, and it is in contrast to the truth for purposes, and that is because this is the figurative loading of knowledge and art, and that is because speech, and from here, and taking the vocabulary out of the lexical boundaries to the outside, so you give it, The metaphorical image or the image, as in the general image they are the manipulation of words and their original connotations, so as to be an unusual mutation that excites the listener or the reader.

الصورة القائمة على الادعاء في شعر عمر النّص

طلال محسن مدلول*، أ.د. جاسم محمد عباس

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الأنبار، الرمادي، العراق

* shaheralshaher2013@gmail.com

الكلمات المفتاحية: الكناية، المجاز، الانزياح، الأسلوبية، شعر، عمر.



<https://doi.org/10.51345/v33i4.555.g305>

ملخص البحث:

تأتي الصورة القائمة على الادعاء - الصورة المجازية والصورة الكنائية - مقابلة للحقيقة، وهي التي تكون على شكل قول محوّل عن الدلالة الحقيقية لغايات بلاغية، إذ لا يتم فيها العدول عن الحقيقة إلا لقصْد، إذ يقدم الشاعر عبر هذا الأسلوب التصويري شحن معرفية وفنية، وذلك لأن لغته التواصلية تكون مقيدة بالمعجم اليومي، فضلاً عن عجزها من فك أسرارها المشدود إلى المباشرة في الخطاب، ومن هنا قد يلجأ الشاعر إلى المحاولة في التدليس على اللغة وإخراج المفردات من داخل الحدود المعجمية إلى خارجها، فتعطيلها الصورة المجازية أو الصورة الكنائية فاعلية، إذ إنهما في الصورة العامة تعني التلاعب بالألفاظ ومدلولاتها الأصلية ليكن بذلك طفرة غير معتادة تثير السامع أو القارئ.

المقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على خير خلق الله محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً. أما بعد: تُعدُّ الصور القائمة على الادعاء من أهم الأساليب البلاغية التي يكمن فيها الانزياح الأسلوبي، فقد أطلق النقد الحديث محاولة خلق احساس أو شعور نفسي أو إدراك عقلي، ليتم ذلك عبر وسيط مادي أو لغوي وهذا يكون في الاستعمال الأدبي؛ إذ تكمن وظيفة الصور القائمة على الادعاء - أعني الصورة المجازية والكنائية - بخلق أساليب جديدة في اللغة تنقلها من اللغة الشائعة المعروفة إلى لغة أدبية خاصة، إذ تسهم هذه الصور المجازية أو الكنائية بخلق جو تفاعلي يسهم في كسر الرتابة عند القارئ، وتأخذ إلى أبعد ما يكون عن اللغة المعروفة إلى لغة أدبية شاعرية بلاغية تختلف بألفاظها ومدلولاتها الأصلية، ووجدنا أن الصورة القائمة على الادعاء ملمح من الملامح البارزة في شعر عمر النّص، لذا سلطنا الضوء على الصور الكنائية والمجازية فقسّمنا البحث إلى قسمين، القسم الأول الصورة المجازية، أما الثاني فهو الصورة الكنائية.

أولاً: الصورة المجازية

المجاز من أجمل الأساليب البلاغية والجمالية والمعروفة بطبيعتها في إيضاح المعنى، عندما يخرج المعنى بصفات حسية تعرض على أذهان المتلقي، وهذا السبب الذي جعل العرب مشغوفة باستعمال المجاز؛ وذلك لأنه يميل للاتساع في الكلام، وكذلك بسبب ميله إلى الدلالة على كثرة المعاني في الألفاظ، وكذلك لما يتوفر فيه من دقة التعبير، لذلك عمدنا في هذا المبحث أن نضع يدي القارئ على اللمسات المجازية وصورها الواردة في شعر عمر محمد شريف النص، ومدى الإفادة من الصور المجازية في رسم الصور الشعرية.

المجاز لغة: من "جزت الموضع أجوزهُ جوازاً: سلكته وسرت فيه. وأجزتُه خلفته وقطعته. والاحتياز: السلوك. وجاوزت الشيء إلى غيره وتجاوزته بمعنى، أي جزته. وتجاوز الله عنا وعنه، أي عفا"⁽¹⁾.

المجاز في الاصطلاح: هو الذي يراد به غير المعنى الذي وضع له في الأصل، فهو "كل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها، لملاحظة بين الثاني والأول فهي مجاز"⁽²⁾ وهو "كل كلمة جزت بها ما وقعت به في وضع الواضع إلى ما لم توضع له، من غير أن تستأنف فيها وضعاً، لملاحظة بين ما تجوز بها إليه، وبين أصلها الذي وضعت له فيوضع واضعها، فهي مجاز"⁽³⁾، وكذلك هو "ما أريد به غير المعنى الموضوع له في أصل اللغة، وهو مأخوذ من جاز من هذا الموضع إلى هذا الموضع، إذا تخطاه إليه"⁽⁴⁾، ويقصد به كذلك أن تقوم المفردة بترك دلالتها المعجمية، لتصوغ دلالة أخرى تسهم في توسعة أفق التوقعات والتأويل مما يخلق الدهشة ويثبت التأكيد⁽⁵⁾، ولهذا يستعمل المجاز للدلالة على نقل معاني الألفاظ إلى معانٍ أخرى.

و"المجاز يكون على ضربين مجاز عن طريق اللغة، ومجاز عن طريق المعنى المعقول"⁽⁶⁾، ويعني ذلك أن المتكلم قد أجاز اللفظ الواقع في اللغة تشبيهاً أو صلة ملازمة، وذلك بين ما نقل له وما نقل منه، فالكلام وما فيه من مجاز يأتي عن طريق المعقول من غير اللغة، وقد حظي المجاز على مر الأزمنة بعناية واهتمام كبار النقاد؛ وذلك لما فيه من أثر على تنوع الدلالة وتعدددها، ويعني عند عبدالقاهر الجرجاني "هو كل لفظ نقل عن موضعه"⁽⁷⁾، ومعنى ذلك أن أي لفظ إنزاح عن موقعه الأصلي فهو مجاز، ويعرفه الجرجاني في أسرار البلاغة "مفعل من جاز الشيء يجوزُه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز على معنى أنهم أجازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً"⁽⁸⁾.

فالمجاز هو اللفظ الذي يتجاوز أصول اللغة وتم توظيفه في موضع غير موضعه الأساس فـ"هو نقل اللفظ من معناه الأصلي واستعماله للدلالة به على معنى غيره مناسباً له، ويعد من أحسن الوسائل البيانية

لإيضاح المعنى إذ به يخرج المعنى متصفاً بصفة حسية وقد تشغفت باستعماله العرب لميلها إلى الاتساع في الكلام والدلالة على كثرة معاني الألفاظ⁽⁹⁾، ومعنى ذلك أن المجاز يولد لنا انزياحاً في الألفاظ ومستواها الدلالي، ويقوم بفتح أبواب واسعة للقراءات والتأويل بغية الوصول لدلالات جديدة غير مألوفة لتلك الألفاظ.

فالصورة المجازية تأتي مقابلة للحقيقة فهي كل قول تحول عن الدلالة الأولى التي وضع لها لأغراض بلاغية، مما ينتج عن اندماج أو لقاء بين صورتان المجازية والبيانية، فيحق لنا التصريح بأن صورتين هما صورة واحدة تمثل الصورة البلاغية⁽¹⁰⁾، وفي هذا الاجراء لا يصح العدول عن الحقيقة إلا لقصد في الدلالة، ولهذا فإن العدول أبلغ من الحقيقة لما يظفيه على الكلام من رونق وطلاوة ويكسيه رشاقة وحلاوة⁽¹¹⁾.

كما يرى بعض الشعراء العالمين الذين تكلموا عن الشعر وكأن الحديث الذي بدؤوا به كان عن الصورة بمفردها ومنهم (كولردج) يرى أن "الشعر من غير المجاز يصبح كتلة جامدة ذلك لأن الصورة المجازية هي جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة"⁽¹²⁾، وللمجاز "دور فاعل أيضاً في توظيف المعنى، لما لهذه التقنية اللغوية من إمكانية عالية على تحقيق هذه الغاية، على الرغم من احتجاب المعنى في المجاز أكثر منه في الحقيقة، وفي اللغة الشعرية دور آخر في توظيف المجاز لدرجة يرى بعضهم فيها أن المعنى يظهر في حال احتجابه ويختفي في حال ظهوره"⁽¹³⁾ فالمتلقي لا يكون عليه تأثير إذا أسند المعنى إلى الحقيقة، إلا أن المعنى عندما يقدم بإسناده للمجاز يكون حقله الدلالي أوسع، وربما يتذوق المتلقي ما لم يتصوره المبدع.

والخلاصة أن المجاز هو الذي استعمله العرب من الألفاظ والعبارات في غير مواضعها، ويعرف في اصطلاح البلاغيين عندما ينتقل اللفظ من الجانب الحقيقي إلى غيره، لذلك فهو ضروري في النصوص الشعرية لأنه يعطيها ويكسيها أدبيتها وشاعريتها.

ومن اللمسات المجازية الواردة في شعر عمر النص قوله من قصيدة (الأمس يبقى دائماً):

فأرى الدار التي فا رقتها تنتظر⁽¹⁴⁾

يعتمد الشاعر في هذا النص الشعري إلى أحد الأساليب البيانية وهو المجاز المرسل بعلاقته (المحلية)، فقد ذكر المحل (الدار تنتظر) لأن الدار لا تنتظر وإنما ينتظر أهلها، فذكر هنا المكان ولكنه لا يريد هذا المكان بل يريد الذي ينتظر بالمكان، إذ إنزاح عن الدلالة الأصلية إلى دلالة أخرى محققاً عدولاً واضحاً في البنية الدلالية للنص.

إذ يستقي النص الشعري بنيته عبر معطيات المجاز المرسل لأنها "نابعة من كونه غير مرتبط بقيود، فالإرسال في اللغة: الإطلاق وأرسله أطلقه، ولما كانت الاستعارة مقيدة ادعاء أن المشبه به من جنس المشبه كان المجاز المرسل مطلقاً من هذا القيد"⁽¹⁵⁾، والتي تتضح عبر معطيات الانزياح الأسلوبي المتحقق بالمجاز فهي تبدو واضحة الملامح لانتهاك المألوف، والذي شد ذهن المتلقي بقوله (الدار تنتظر) فهذا النوع من المجاز المرسل والذي علاقه المحلية عمق فكرة الشاعر وازداد به إحساسه تجاه ذلك الغائب، كما تغلب على هذه الأبيات السمة التراكمية للحرمان والشوق فجوهر السياق الذي انطوت تحته الدلالة يعد منبهاً ومثراً لتلك المأساة التي أراد الشاعر إيصالها لمتلقيه، وقد قدم الشاعر للمتلقي في هذه الأبيات صورة شعرية جسدت حجم تلك المعاناة، كذلك من اللمسات المجازية للشاعر قوله من قصيدة (الزمان الآخر):

لا ترعها فإنها الغابة الغنى ————
 نح ن وجهان هانمان تنن الر ————
 ء شاخت فشاخت الأنباء
 يح أن أوغلا ويعيا العـياء
 أتراني نسي أن أطلق الفـ ————
 ك فخافت ألا تضيء السماء⁽¹⁶⁾

عند قراءة هذا النص الشعري، نلاحظ أن الشاعر قد استعان بأكثر من صورة مجازية في رسم ملامح نصه الشعري فقد عمل على إسناد الغناء إلى الغابة فهي مجاز مرسل علاقه المحلية، فنجد أنه قد ذكر المكان (الغابة الغناء) ولكنه يريد بها من رعى بهذه الغابة، فهي مجاز عن المحبوبة التي وصفها بالغابة الزاهية الجميلة التي شاخت بجملها فشاخت أنباءها وأخبارها على كل لسان، وكذلك نجد أنه قد ذكر مجاز آخر في (ويعيا العياء، ألا تضيء السماء) فهو مجاز عقلي، وبذلك عمد الشاعر إلى تحقيق انزياحاً مجازياً قائماً على خرق القواعد الثابتة المعروفة والإتيان بصور جديدة غير مألوفة.

ولقد أعطت المهيمنات الأسلوبية طابعاً خصوصياً للنص؛ وذلك لما حملت من الصياغات التي قامت بإنتاج البنية والتي فرضت سلطانها على المتلقي، لأنها تعد "مغير بلاغي يقوم فيه الجزء مقام الكل، أو الكل مقام الجزء، ويقوم فيه الخاص مقام العام، أو العام مقام الخاص"⁽¹⁷⁾، إذ تجسد هذا بفعل الخصيصة الأسلوبية بالمجاز المرسل في البيت الأول، ثم المجاز العقلي في البيت الثاني والثالث، وهذه الانزياحات الأسلوبية التي خلقها المجاز عملت في النص على زيادة الدفق الشعري المميز في الاطار المعروف والمألوف الذي لا تنفر منه الأذهان والآذان، ومن جانب آخر قد أدت إلى التصريح عن تلك المهيمنات التي عضدت العمل الأسلوبي.

ومن الأمثلة للمجاز العقلي في شعر عمر النص قوله من قصيدة (الصمت والرماد):

نرفت كبرياؤها فإذا ما غاض نهر منها تدفق نهر

جاعت الأرض! هل رأيت السهول الـ — خضر تذوي إذا تنهد بحر؟⁽¹⁸⁾

جاعت الأرض مجاز وقع فيه الاسناد وهو نسبة الجوع إلى الأرض، وهو مجاز عقلي علاقتها المكانية لأن الأرض لا تجوع، كذلك يشكل الشاعر صورتين مجازيتين، فالصورة الأولى قائمة على إسناد الغيظ إلى النهر ولكن من المعروف أن الغيظ والفيضان يكون لماء النهر، وكذلك بالنسبة للتدفق فهو لماء النهر وليس للنهر، أما الصورة الثانية فقد أسند فيها الذوي للسهول الخضراء والذوي هو صفة نبات السهول وليس السهول نفسها، فالانزياح يعم هذا النص الشعري الذي انتقل فيه الشاعر من اللغة العادية إلى لغة جديدة، تختلف كلياً عن اللغة الطبيعية المألوفة.

فيبدو أن هذا النص الذي بين أيدينا قد بني على أساس خرق المعتاد عبر الكم الذي ورد فيه من المجازات العقلية المتتالية والمكثفة، فبقوله: (غاض نهر وتدفق نهر) خرق للمألوف عبر المجاز العقلي، ويتحقق المجاز في الكلام عندما لا يتم استخدامه على أسلوب الحقيقة "إذا عدل باللفظ عما يوحيه أصل اللغة وصف أنه مجاز على معنى أنهم جازوا به موضعه الأصلي، أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولاً"¹⁹ والمراد به في الأصل غاض ماء النهر وتدفق ماء النهر، وتبدو في هذا السياق الغرابة في التركيب الدلالي ولكن بوساطة المجاز العقلي قد قلبت الموازين حيث حولته من التنافر إلى الانسجام والتلاؤم، مما يستدعي على المتلقي البحث عن مدلول آخر لكي لا يفسد الكلام.

ويقول الشاعر عمر النص أيضاً من قصيدة (أريدك لي):

ويقلقني بأن الدهر ————— لم يترك لنا عهداً⁽²⁰⁾

والناظر إلى البيت الشعري يجد أن الشاعر ذكر في هذا النص مجاز عقلي حقق شعرية انزياحية عالية من خلال إسناد الترك إلى الدهر في قوله (الدهر لم يترك لنا عهداً) فلا يخرج اللفظ أو الكلام في مثل هذا النوع عن الاستخدام الحقيقي، بل يكون المجاز عند الاسناد وتجري الأحكام على الألفاظ لتخرج هذه الأحكام في الجملة عن أصولها للدخول في عالم التأويل⁽²¹⁾، فالانزياح في النص هو إضافة للدهر ما ليس له، إذ أسند الشاعر صفة الترك إلى (الدهر) وهذه ليست من صفاته إنما صفة الإنسان، لأن الدهر في حقيقته لا يترك العهد، فإسناد ترك العهد إلى الدهر اسناد الفعل إلى غير فاعله الحقيقي، لأن الذي يترك العهد البشر الذي يحيون في الدهر، فهنا مجاز عقلي علاقتها الزمانية، فتحقق بالانزياح كسر جمود ورتابة النص.

وبذلك تتبلور الحركة المجازية للصورة الشعرية دلاليًا عبر المهيمن الأسلوبية الذي فرض نفسه في السياق عبر إسناد الترك للدهر إذ تعمقت به الدلالة اللاحائية، وللمتمتع في الصورة المجازية في البيت وإيجاد المعنى الباطن وللتعرف على المدلولات الباطنة للوصول إلى قصد المؤلف وما يريد التعبير عنه، يُفرض على المتلقي أكثر من قراءة وهي الأولية التي يتم من خلالها التعرف على البنى وإدراكها، والقراءة الثانية والتي يتم عبرها التعرف على المعنى العميق واستكشاف كافة الطبقات الدلالية للصورة المجازية. كذلك وردت الصورة المجازية في قول عمر النص من قصيدة (صوتها):

يا غابة قمس أشجارها هل هزت الريح ضلوع الرباب⁽²²⁾

يستخدم عمر النص في هذا البيت المجاز العقلي في (قمس أشجارها) فقد أسند الهمس إلى الأشجار وبذلك قد عمد إلى انزياح من خلال إسناد للأشجار ما ليس فيه وهو الهمس، فجمالية النص متحققة من خلال هذا الانزياح المجازي الذي كسر أفق توقعات المتلقي، عندما ابتعد الشاعر عن الحقائق المعروفة وإسنادها إلى حقائق غير معروفة فيها نوع من الغموض، وبذلك تجاوز المعنى إلى معنى المعنى (البنية العميقة) من خلال البنية المجازية للهمس.

فالانزياح الذي تجسد عبر أنساق الصورة المجازية في البيت الشعري قد لامس علاقات الاسناد، وذلك من خلال إسناد "الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضرب من التأويل إفادة للخلاف لا بوساطة وضع لفظ"⁽²³⁾ فقد أسند اللفظ في أرض ليست من أراضيه ولا تنتمي إلى حقوله، إذ قام النسق في البيت إلى خلق دلالة عبر الانزياح عن المعتاد، فالشاعر يتحدث عن غابة قمس أشجارها والهمس ليس للأشجار، فهو إسناد عمل على خرق الرتبة المعتادة التي ألفها المتلقي.

ومن الصور المجازية الواردة في شعر عمر النص المجاز المرسل من قوله من قصيدة (حلوم):

ونصرخ بالصخر حتى يليــنا فيهدي إلى البحر فمرا سجيننا⁽²⁴⁾

من خلال النظر في بنية النص الشعري نرى أن الشاعر عمد إلى المجاز في (فيهدي إلى البحر فمرا سجيننا)، فالمجاز هو مجاز مرسل علاقته المحلية والمقصود بعلاقة المجاز المرسل "أن يكون هناك تلازم وترباط يجمع بين المعنيين، ويصوغ استعمال أحدهما موضع الآخر"⁽²⁵⁾، إذ ذكر الشاعر المحل وأراد من سجن بذاك المكان وهو الماء الذي في النهر، فقد كشف الشاعر عن الانزياح الظاهر في نصه عندما خرج عن اللغة المعروفة منتهاها قوانينها متزاحاً عنها إلى لغة أعلى منها.

فيبدو لنا من خلال الرؤى العاطفية لعمر النص والتي قدمها من خلال أعماله الشعرية انعكاس التأملات تجاه واقعه الذي يمر به من حرمان وشوق وفقد، إذ كانت هذه العاطفة من أكثر تأملاته ضغطاً على

ذاته، وهذا التعبير عن الاحساس جاء بعفوية ولعل الضغط النفسي الواضح في الكثير من قصائد عمر النص هو الذي جعل المبدع يبدع في إيصاله لما يجول في خاطره للمتلقى، كما أن الجوهر السياقي للآيات يوضح موقفه الخاص الذي انبثقت من أعماقه الدلالة، والذي تمثل بالصراع النفسي الذي يكابده بسبب الفقد والحرمان والبعد.

ويقول الشاعر أيضاً من قصيدة (العودة إلى الدفاتر القديمة):

كالطفل عدت أسأل الـ كلمات ماذا تكتم؟

هل أنأت يوماً بما شهدت فغض بها الفم (26)

من خلال النص السابق للشاعر نرى أنه اعتمد على جزئية مهمة في توصيل أفكاره وما يدور في خاطره، فهو يشبه نفسه بالطفل الذي يتعلم النطق والكلام، فيسأل الكلمات ماذا تكتم من أسرار وخفايا، وهل تكلمت عما شهدت ورأته فكنتمها فمه، لذا نجده قد اتكأ على المجاز المرسل في توصيل هذه الأفكار عن طريق ذكر جزء من الانسان وهو الفم ولكنه يريد الإنسان بأكمله، فالمجاز متحقق عن طريق (فغض بها الفم)، فهو مجاز مرسل علاقته الجزئية التي خرجت عن الظاهر ومألوف القول.

فينبثق من أعماق هذا النص سياق أسلوبه حاله كحال باقي القصائد وذلك بقدرة الشاعر على تطويع اللغة التي يستخدمها بصورة فنية ومجازية، وقد تجسد ذلك عبر بناء للصور التي تدهش المتلقى، والتي انعكست بطاقة خيالية ومعجم واسع يمتلكه الشاعر، كما تتضح قدرة الشاعر على خلق التوازن بين الألفاظ التي تدل على الأشياء من حوله، كاستعمال "الكلمة المستعملة قصداً في غير معناها الأصلي، لملاحظة علاقة غير المشابهة، مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي" (27)، فالخلخلة الدلالية في النص واضحة فضحتها المفردات التي تتسم بالملامح الأسلوبية، والتي أعطت للنص قدرات إنجائية تأخذ بالمتلقى لتوقع لأكثر من دلالة.

وقد وضع عمر النص في يدي المتلقى الصورة المجازية على نحو قوله الآتي من قصيدة (البيت المفتوح):

إني لألح غابة صعقت وأرى الدجى غصت بأقماري

وكان دربي قد أضاع غدي فمحا المساء جميع آثاري (28)

في هذه المقطوعة الشعرية نجد أن الصور الشعرية التي ييئها عمر النص هي صور خارجة عن المؤلف، محققة مجازية عالية في (دربي قد أضاع غدي) فهو مجاز مرسل علاقته المحلية، لأن الدرب لا يضيع بل السائر في الدرب، فذكر المحل وأراد الحال فيه، فعلاقات المجاز المرسل كثيرة وهي تسمية الشيء بما كان عليه بالأصل أو ما يؤول إلى ذلك الأصل، أو حاله باسم محله أو باسم آتته وإلى الكثير من

العلاقات الأخرى⁽²⁹⁾، فلو أن الشاعر قال السائر قد أضاع غدي لأصبح البيت نحالي من الانزياح ومن الشعرية، ولكن الشاعر عمد إلى لعبة فنية ذكية عندما أسند الضياع إلى الدرب بدل الإنسان، فاستدرج بذلك ذهن القارئ من خلال كسر قوالب اللغة اليومية المعهودة.

فالصورة المجازية في النص السابق تتضح عبر سمة الموازنة بين الأشياء، وذلك بإسناد ألفاظ لأشياء ليست من نفس الجنس، وهذه السمة التي حملتها أبيات الشاعر قامت بإيضاح حالته النفسية المتأزمة إزاء الحبيبة، وحضرت هذه الدوال الجديدة بالفعل الانزياحي ليجسد الشعور الذي أراد أن يعبر عنه، فالخرق أدخل إلى النص لغة جديدة لم يألّفها القارئ سابقاً، فلم يكن هناك أفق توقع في ذهن المتلقي بأن الدرب يضيع، بل في أذهانه قالب واحد وهو الذي يضيع هو السائر، وبفعل هذا الكسر لأفق المتلقي استطاع الشاعر أن يغير تلك القوالب التي ابعدت المتلقي عن عالم النص.

ثانياً: الصورة الكنائية.

الكناية في اللغة: من "كنى" به عن كذا يعني ويكون كناية تكلم بما يستدل به عليه أو أن تتكلم بشيء وأنت تريد غيره أو بلفظ يجاذبه جانباً حقيقة ومجازاً"⁽³⁰⁾

كما تكلم علماء اللغة القدماء على مصطلح (الكناية)، ويعد الخليل (ت 175هـ) أول من عرفها إذ قال "كنى فلان، يعني عن كذا، وعن اسم كذا إذا تكلم بغيره مما يستدل به عليه، نحو الجماع والغائط، والرفث"⁽³¹⁾.

ودل مفهوم الكناية عند ابن فارس على التورية فعرفها قائلاً "الكاف، والنون، والحرّف المعتل، يدل على تورية، عن اسم بغيره يقال: كنى عن كذا، إذا تكلمت بغير ما يستدل به عليه"⁽³²⁾

الكناية اصطلاحاً: أورد علماء البلاغة إفادة من تعريفات اللغويين للكناية ودرسوها في مصنفاتهم، وأعطوا لها من القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف، والشعر العربي، أمثلة، وأول من عرف الكناية بالمفهوم الدقيق عبد القاهر الجرجاني بقوله: "المراد بالكناية ها هنا أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومي به إليه ويجعله دليلاً عليه مثال ذلك قوله: (هو طويل النجاد) يريدون طويل القامة..."⁽³³⁾.

وبعد الجرجاني جاء السكاكي مدققاً فيها النظر فقال: "هي ترك التصريح بذكر الشيء على ما ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور على المتروك"⁽³⁴⁾.

كذلك عرف مفهوم الكناية في اصطلاح علماء البلاغة على أنها "لفظ أريد به غير معناه الذي وضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته"⁽³⁵⁾، ويتضح من ذلك أن الكناية تقوم

بصناعة معنى جديد للألفاظ عبر زحزحة المعنى الأول الذي كان للفظ في الأصل، محققة انزياحاً على مستوى الأسلوب العام للنص، فالصورة الكنائية هي "بنية ثنائية الانتاج، إذ تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي مواز له تماماً بحكم المواضع، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللازم والمزومات، فإن لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة"⁽³⁶⁾، والصورة الكنائية لا تقوم بتقديم المعنى المقصود للمتلقى بصورة مباشرة وصریحة، إنما تقوم باستخدام لفظٍ لم يوضع له، يومئ للمتلقين بالمعنى الذي يقصده المبدع، إذ تتم تلك العملية عبر حركة تشد أذهان المتلقين للصورة، يستطيع من خلالها أن يتخطى الظاهر إلى المعنى الخفي، والمعنى الخفي عبر عنه الجرجاني بقوله: هو اثبات المعنى بدون ذكر لفظه في أصل اللغة ولكن يومئ إليه⁽³⁷⁾.

ففي هذا العدول تتحقق فاعلية الخطاب الذي يجذب الذهن غاية لبلوغ المعنى الخفي و "تجنب الوقوع تحت طائلة الفهم الحرفي للتركيب الكنائي فيخطئ في التأويل"⁽³⁸⁾.

كما تعد عنصراً من العناصر التي يرجع إليها الشاعر في تشكيل صورته الشعرية، فهي في غاية الأهمية مقارنة بالتشبيه والاستعارة؛ وذلك لإسهامها بتشكيل الصورة بذاتها دون أن تمتزج مع أي عنصر آخر، وبذلك صنف أن صورها واضحة المعالم في الشعر بل وأدقها وضوحاً⁽³⁹⁾، فبالغة الكناية تكمن في أنها تأتي في الموضع الذي لا يحسن التصريح فيه، واعتمادها على الإيجاز في التعبير⁽⁴⁰⁾، وقد أعجب علماء البلاغة القدماء بالكناية وذلك لاعتمادها على الإيجاز، إذ عدها عبدالقاهر الجرجاني أبلغ في الإفصاح عن المعنى، والتعريض بوساطتها هو أبلغ من التصريح، لأنها تقوم بتثبيت المعنى وبفعلها يكون المعنى أشد توكيداً وأسمى بلاغة⁽⁴¹⁾.

وتعد الكناية وسيلة للمساعدة في تصوير المعنى تصويراً حسناً، كما ترسم الصورة الموحية في أدق أسلوب يجوبه البلاغة والإيجاز، إذ تكون ألفاظه متألقة مع معانيه، إذ تعد هذه التقنية من إشارات الشاعر البليغ الذي يحسن توظيف تلك الألفاظ في أماكنها الحسنة التي لا تستوجب التصريح؛ وذلك قصداً منه في تجميل الكلام وتحسينه، وللابتعاد عن الابتذال في الألفاظ مستنداً على ذكاء المتلقي، ومدى مقدرته على إيجاد المعاني المطلوبة⁽⁴²⁾.

والكناية تصور المعنى بصورة غير مباشرة ويقدمه لنا مرافقاً بالدليل عليه فهي "غاية لا يصل إليها إلا من لطف طبعه وصفت قريحته، والسر في بلاغتها أنها في صور كثيرة تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها والقضية وفي طيها برهانها"⁽⁴³⁾.

وفيما يلي نستعرض بعض النماذج الشعرية في شعر عمر النص التي رصدنا فيها صوراً كنائية، تعبر عما ترنو إليه دراستنا من خصائص أسلوبية خرجت عن المعتاد فأنثجت الانزياح، ومن ذلك قوله من قصيدة (الرسالة الزرقاء):

أأنت شقية؟ ! ولديك راع تحوم عليك نظرتة الوفية⁽⁴⁴⁾

في هذه المقطوعة الشعرية عمد الشاعر إلى أحد الأساليب البيانية وهو الكناية، فقد كنى كونه حارساً وراعياً وحافظاً لمحبوته التي وصفها بأنها شقية ومشاغبة، فهو راعي لها ومحامي عنها بنظراته الوفية الصادقة، فالكناية هي كناية عن صفة فكل هذه المعاني التي يعبر عنها عمر النص من خلال الانزياح هي مفردات من ذاته وتعبّر عن نفسه، فالانزياح يكون على مستوى رعايته لها، فهي كنايات مترافقة تعمق دلالة النص وتعطيه جمالية شعرية.

ويشكل النسق للصورة الكنائية في البيت سمة أسلوبية بفضل خروج البيت عن المألوف، بوساطة الكناية عن كونه حارساً لها وراعياً وحافظاً، ويجسد هذا التعبير الكنائي المعاني المحردة ويثنها في صورة بارزة، وهذا التجسيد للمعاني يؤدي لاستقرارها في النفس، والمعروف أن النفس تأنس للمحسوس أكثر من المجرد⁽⁴⁵⁾، وذلك قد زاد من احساس الشاعر الذي ينبئ بشدة الخطب، إذ عمل على تصوير ذلك الحدث مستعينا من ذلك التحول والتجدد بالدلالة، كما أن فاعلية النص قد نهضت من خلال الخلخلة التي مست الدلالة الأولى، لتخلق للمتلقي دلالة ثانية عمقت من تفاعله مع النص الشعري بأكمله، وساعدت السياق للخروج من رتابته المألوفة.

ومن صور الكناية في شعر عمر النص أيضاً قوله من قصيدة (هي):

أكنت أخوض دروب الحياة وأحمل أشواكها إن تَضِقْ؟⁽⁴⁶⁾

إن الشاعر في هذا النص أراد التعبير عن خوضه لدروب الحياة ومشاقها وصعوباتها، فهو قد بدأ نصه الشعري باستفهام إنكاري، فهو يسأل نفسه أكنت أخوض وأحمل أشواكها وآلامها، فدلالة الأفعال الماضية مع الاستفهام يدل على ماضيه وحياته السابقة، التي عاشها بألم وحزن وصعوبة العيش "ومما يقوي من فاعلية هذه الصورة ويرفع من درجة الفنية والتعبيرية فيها هو اعتماد الشاعر على الاستفهام المتتابع، حيث اتخذ وسيلة يستبطن به وجدانه ويصور عالمه النفسي حافلاً بالاضطراب والبلبل⁽⁴⁷⁾"، فعبر عن ذلك بأسلوب الكناية عن تحمل مشاق الحياة والأذى والضيق بفضل حبه لمعشوقته، لذلك ابتعد عن اللغة الحقيقية المألوفة إلى المعاني غير المألوفة والدلالات الايصالية ومعنى المعنى.

فتبرز في البيت ثيمة أسلوبية أعطت المعنى والدلالة حضوراً أوسع، إذ تربعت في ثانيا النص الصورة الكنائية والتي حرقت المعتاد في قوله: (وأحمل أشواكها)، فهي كناية عن تحمله مشاق الحياة والأذى والضيق بفضل حبها، فقد أراد الشاعر من وراء هذه البؤرة الأسلوبية لتحويل الخطب وبيان عظمة مصيبتة، وإقرار جو الفجعة التي عاناها في أذهان القارئ، الذي جعله مشاركاً معه في الموقف الذي مر به الشاعر، وبذلك قد أشاع جواً في صورة من الحالة النفسية التي مرت به، وليستوعب المتلقي تلك التجربة الحياتية ولتكون ملائمة مع ما أراد التعبير عنه.

كذلك وردت الصورة الكنائية في شعر عمر النص بصياغة فنية وذلك من قوله أيضاً من قصيدة (هي):

سماؤك مثقلة بالغيوم ودربك موحشة ضيقة

وأنت هنا.. في زحام الطريق تلوين حائرة مطرقة⁽⁴⁸⁾

اتخذ الشاعر من أسلوب الكنائية ميزة أسلوبية لبناء نصوصه الشعرية، فقد بنى نصه الشعري السابق على هذا الأسلوب الكنائي، فعبارة (سماؤك مثقلة بالغيوم..) كانت بداية الكنائية ومفتاحها لتهيئة ذهن المتلقي، من أجل أن يتقبل الصورة الآتية غير المألوفة فهي كناية عن قلقها وثقل الهموم عليها وضيق سبل الحياة في وجهها بسبب ألم الفراق والعشق، فهذا التصوير هو تصوير لمحبوته وما عانت به بسبب حبها له، لذلك انزاح بها عن الدلالات المعتادة إلى دلالات غريبة وغير معتادة.

فيبرز في هذا النص تراكم الصورة الكنائية، وذلك نتيجة استخدام الشاعر للغة غير مألوفة خرجت عما كانت عليه في الأصل اللغوي والدلالي، ففي البيت الأول حضرت الصورة الكنائية معبرة عن قلقها وثقل الهموم عليها وضيق سبل الحياة في وجهها بسبب ألم الفراق والعشق، وفي البيت الآخر كناية عن كثرة المارين بطريق عشقه وهي مكابرة ناظرة لذلك الموقف وهي في حيرة من أمرها، والشاعر في تصويره لهذا الاضطراب النفسي أراد أن "يضيف بعض الحركة الدرامية في تعبيره عن هذا العالم الوجداني المضطرب"⁽⁴⁹⁾، إذ حقق الشاعر بتلك الصور الكنائية المتكررة والمكثفة منبهاً أسلوبياً ساعد على جعل القارئ في شوق لمعرفة الدلالة الجديدة التي حضرت بسبب ذلك الانزياح.

ويبدو أيضاً في البيت الآتي تحقق وبروز الصورة الكنائية بقوله أيضاً من القصيدة (هي):

قفي! لا يركع انطفاء الشموع وحشرجة الصمت في معبدي⁽⁵⁰⁾

من الواضح أن النص الشعري قائم على جزئية أسلوبية قيمة وهي الكناية، فقد كنى الشاعر عن ظلمة قلبه وانسداد الأفق في وجهه وطول السكون لفراق الحبيب بـ(انطفاء الشموع)، فقد بدأ نصه بفعل الأمر (قفي) فهو يخاطب محبوبته ويقول لها أن لا يركع انطفاء حياتي وظلمتها والصمت والسكون

الواضح في قلبي وعلى ملاحي، فهذه العبارات الكنائية تبدو في نظر القارئ للوهلة الأولى أنها حمل عادية لا حرق فيها فهي مفككة متشتتة لا تربطها روابط، ولكن عند إعادة النظر والقراءة فيها وحل رموزها وشفراتها يتبين أنها صور كنائية غاية في الروعة والدلالات الجميلة المتزاحة عن أصلها.

لذلك تبدو الصورة الكنائية في البيت من رؤيا المتلقي لتلك البنى اللسانية الحاضرة من خلال التراكم المحسوس للكنائية، إذ ساعد هذا السياق الكنائي في إعطاء الموقف أهمية في نفس المتلقي، وقد ساعدت هذه السمة الأسلوبية في تكثيف الدلالة النصية في البيت، والذي يبرز عبر سياقات الخروج والانتهاك لما هو معروف في الأصل، وبهذا طغت الدلالة المتزاحة على الاحتمالات والقوالب القديمة وما فيها من دلالات إعتاد على تلقيها القارئ، فالشاعر عندما يقوم بإدخال مثل هذه المنبهات الأسلوبية في شعره فإنه يقوم بجذب المتلقي وفرض تلك الدلالات التي أراد عرضها على أذهانه، لهذا "قد أجمع الجميع على أن الكناية أبلغ من الافصاح، والتعريض أوقع من التصريح وأن للاستعارة مزية وفضلا، وإن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة"⁽⁵¹⁾

ومن صور الكناية في شعر عمر النص قوله من قصيدة (لولا الحب):

فدرونا نشوى لمقدمه وقلوبنا ملأى برؤياه⁽⁵²⁾

تركزت الكناية في الشطر الأول من قوله: (درونا نشوى) وفي الشطر الثاني بقوله: (قلوبنا ملأى)، فهي كناية عن الفرح والسرور بمقدمه، والشاعر في مجال حديثه عن فرحه وسروره لم يصرح عن ذلك الفرح بل كنى عنه بتقنية أحالت التعبير والخطاب إلى الخروج عن المألوف، إذ بنى هذا المقطع الشعري من قصيدته على الكناية، إذ كنى عن السرور بالدرب الذي تغمره النشوى بسبب هذا القدوم، وعن الفرح بالقلوب المليئة بالفرح، فالنص تهيمن عليه الانزياحات الكنائية التي خرجت به عن مألوف اللغة العادية إلى لغة جديدة لم يعتاد المتلقي على سماعها.

ولذلك يبرز في النص نهوض المنبهات الأسلوبية عبر تكثيف الصور الكنائية، والتي تركزت بين المصاييح وهي كناية عن الوصال، والظلام وهو كناية عن الفراق وظلمة القلب التي بسببه، إذ عملت هذه الصور الكنائية على تحشيد التفاعل الشعري في النص، وقد مثلت بنية الصورة الكنائية هنا البؤرة التي انطلق منها الشاعر وبزغت من خلالها أفكاره، محاولاً تأطير ذلك الاحساس بين الوصال والفراق، والذي رمز لكل منهما برمز كنائي جديد "ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف"⁽⁵³⁾ والذي ينظر للنص يوقن أن الشاعر حول هذا النسق إلى أداة فاعلة طبعت بسمات

مميزة بالأفهام والانفعال الحاصل له، وتستمر الصور الكنائية في شعر عمر النص بصورة مكثفة ومن ذلك في قوله من قصيدة (هي):

وأشفقت أن تدلهم الدروب فأوقدت في ليلها شمعتي⁽⁵⁴⁾

إن هذا البيت الشعري يقوم على جانب مهم وهو تصوير لإحساس عميق، قائم على التأمل والشفقة على الحبيب الذي أوقد له الشموع خوفاً عليه من الضياع، لذلك نجد للكناية في النص دوراً كبيراً وفاعلاً من خلال (فأوقدت في ليلها شمعتي) فهي كناية عن خوفه من فراق الحبيب أو خبو جذوة الحب، وإيقاد الشمع كناية عن محاولته إبقاء الوصال وإدامة الحب.

فيبدو للمتلمس للمرتكرات التي يقوم عليها البيت السابق أن السياق الدلالي هو نواة الدلالة، فالكناية هي التي تدل على المألوم بما يلزمه، أو هي وسيلة الانتقال من اللازم على المألوم، فبعض من الكنايات تكون علاقاته بحاجة إلى نوع من التأمل، كما يوجد منها ما تكون وسائله قليلة أو كثيرة⁽⁵⁵⁾ إذ إن الكناية في البيت السابق تقوم على نسق من اللازم والمألوم والتي شكلت للنص تلك الفاعلية الشعرية، فالمشهد المتمثل بصورة الكناية يتضح على شكل عرض حركي تتالت فيه عروض عكست المفهوم الخطابي الذي وجهه المبدع للمتلقى، ومن هنا وجدنا أن سمة النص التراكمية للصور الكنائية المتمثلة بالخوف من فراق الحبيب أو خبو جذوة الحب، وكذلك إيقاد الشمع الذي أتى كناية عن محاولته إبقاء الوصال وإدامة الحب، قامت على أداء ذلك الدور الدلالي الذي انسجم مع الحدث وطبيعته. كذلك من مواضع الكناية في شعره قوله من قصيدة (هي):

ففي كل درب لنا وقفة وفي كل حرج لنا مقعد

وبيتك بيتي... أضعت الطريق فلم أدر أيهما أقصد⁽⁵⁶⁾

يشتغل هذا النص كلياً على الصور الكنائية، وذلك عبر عناصر لغوية مختلفة أوضحت فكرة النص وبينته، فالتأمل لهذا النص يجده قد كنى عن ما كان بين الحبيين من الوصال وكثرة التلاقي والمسامرة — (ففي كل درب لنا وقفة...)، وكنى عن ضلاله وسكره في العشق بقوله: (وبيتك بيتي... أضعت الطريق فلم أدر أيهما أقصد) إذ نجده قد خالف بأسلوبه الانزياحي الأصول والدلالات المألوفة، فصور لنا دروب الحب والعشق ولقاء الحبيين والمسامرة والتغزل فيما بينهما، لذلك شبه بيته بأنه بيتها لا فرق بينهما، إذ ينطوي تعبير الصورة الكنائية على مدى من التأثير النفسي، إذ يعطى الدليل والبرهان مع الحكم، كما أنها تقوم بعرض المعنوي على شكل صورة حسية موجزة⁽⁵⁷⁾.

فالرؤية الدلالية للنص تتضح عبر التحرك المشكل للبؤرة الدلالية، والتي جسدت دلالة النص باعتباره كيان لغوي خاص يحكم بكمٍ من القواعد وهذا الذي يعطي السياق الأسلوبي لوناً خاصاً، والذي يتميز بعدم قبول السكون والاستقرار، وهذا السياق بدوره يقوم بالكشف عن بنيات التركيب، سعيًا منه لإيجاد الدوال والمدلولات، فالسياق النصي لهذه الصور قائماً عبر تكثيف تلك الصور فالصورة الكنائية في البيت الأول جاءت عما كان بين الحبيبين من الوصال وكثرة التلاقي والمسامرة، وفي البيت الثاني جاءت كناية عن ضلاله وسكره في العشق، فالنسق الدلالي في النص يشير إلى ملمح أسلوبي عرضه الشاعر عبر هذا الأسلوب الكنائي.

وفي النص الآتي صورة كنائية جميلة تجذب الأذهان والأسماع وذلك من قصيدته (نهاية درب):

الوداع الوداع يا حـلـم دنيا ... فقدمنا طريق طويله

لنسرهما كما أردت... غريبي — — ونقنع بذكريات... قليله⁽⁵⁸⁾

وبما إن الكناية تعد أحد مظاهر البلاغة، والغاية التي لا يصل إليها إلا رقيق الطبع وصافي القريحة، وهي في الغالب تكون ذات صور حقيقية موثقة بالأدلة⁽⁵⁹⁾، فالشاعر في هذه اللوحة القصيرة المكثفة والمعبرة أراد لمتلقي النص أن يكشف قراءته ليتضح له مدى الألم والمعاناة بسبب الوداع، فهو يقنع بذكريات قليلة من المحبوبة يعيش عليها مدى حياته، فكفى عن وحشة الفراق وطول لياليه وما يقاسيه الحبيب من ألم الفراق ومن كمد الغربة والوحدة بهذين البيتين اللذين يحملان دلالة أسلوبية كنائية، إذ كنى الشاعر عن قصة حبهما بالسير في طرق طوال، كما يتضح أنهم قد افترقا والدليل قوله (لنسرهما غريبين) ونبقى على ما كان لنا من ذكريات جميلة رغم قتلها.

وإن السمة التراكمية للصورة الكنائية في النص قائمة على تكثيف مجموعة من الصور التي جسدت كم من المفاهيم، وهذا الحضور الدلالي في فضاء الاحساس نجده يعكس التوتر الذي اتضح على الشاعر من خلال طرحه للألفاظ المخزنة في معجمه اللغوي، وما ترتب على هذه الاستخدامات الأسلوبية من معانٍ جديدة، ولدت بها الانزياح الكنائي بالكناية عن وحشة الفراق وطول لياليه وما يقاسيه الحبيب من ألم الفراق ومن كمد الغربة والوحدة، فإن بنية الكناية هنا أخذت طابعا من الحسرة والذي جسده مفهوم الماضي من الذكريات الجميلة، إذ اتضحت هذه الدلالة عبر القراءة الممعنة في سياق النص العام والذي يميز لنا قراءة المعنى المباشر وما يستظل بظله من معانٍ أخرى.

الخاتمة وأهم النتائج:

- 1- عمد الشاعر إلى استعمال الأساليب البيانية وهو المجاز المرسل في نصوصه الشعرية، إذ استقى الكثير من بنية نصوصه الشعرية عبر معطيات المجاز المرسل وأهمها المجاز المرسل بعلاقته المحلية.
- 2- وظف الشاعر في بعض نصوصه الشعرية أكثر من صورة مجازية في النص الواحد، أسهم ذلك في رسم ملامح نصه الشعري، وتحقيق انزياحاً مجازياً قائماً على خرق القواعد الثابتة المعروفة والإتيان بصور جديدة غير مألوقة.
- 3- وظف الشاعر أيضاً المجاز العقلي بعلاقاته المكانية في نصوصه الشعرية، أسهم ذلك بخلق جو مختلف عن المعتاد وخرق للمألوف، إذ حدث هذا الانزياح عبر المجاز العقلي وهذا يتحقق عندما لا يتم استخدامه على أسلوب الحقيقة.
- 4- اتخذ الشاعر من أسلوب الكناية ميزة أسلوبية لبناء نصوصه الشعرية؛ إذ شكل النسق للصورة الكنائية في النصوص الشعرية سمة أسلوبية بفضل الخروج عن المألوف.
- 5- هيمن على الكثير من النصوص الشعرية لدى عمر النص الانزياحات الكنائية التي خرجت بها عن مألوف اللغة العادية إلى لغة جديدة لم يعتاد المتلقي على سماعها؛ لذا يبرز في النصوص الشعرية نهوض المنبهات الأسلوبية عبر تكتيف الصور الكنائية.
- 6- الكناية عند الشاعر تقوم على نسق من اللازم والملزوم والتي شكلت لكثير من النصوص فاعلية شعرية، فالمشهد المتمثل بصورة الكناية يتضح على شكل عرض حركي تتالت فيه عروض عكست المفهوم الخطابي الذي وجهه المبدع للمتلقي.
- 7- وظف الشاعر أسلوب الكناية ليعبر عما يدور في أعماقه من ألم وحسرة ومدى معاناته، فأراد من المتلقي أن يكتف قراءته ليتضح له الأمر جلياً وبذلك تكون هناك علاقة بين المبدع والمتلقي من خلال القراءة المكثفة للنصوص الشعرية.

المصادر والمراجع:

1. ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الادبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، د ط، 1996، تونس.
2. ابن الاثير، المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، ج1، تحقيق: احمد الحوفي وبدوي طبانة، دار تحفة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1959، ج3، الفحالة، القاهرة.
3. الفراهيدي، ابي عبدالرحمن الخليل بن احمد، كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي، وابراهيم السامرائي، ج5، (د. ت).
4. السكاكي، ابي يعقوب يوسف بن محمد بن علي، مفتاح العلوم، تحقيق عبدالحاميد هندواي، دار الكتب العلمية، بيروت 1971م.
5. احمد بن فارس بن زكريا ابو الحسين، معجم مقاييس اللغة، دار الفكر، ج5، 2007م.
6. إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه وتذوقه، ترجمة: محمد ابراهيم الشوقي، 1961، (د ط).
7. بدوي طبانة، البيان العربي دراسة تاريخية فنية في اصول البلاغة العربية، مكتبة الانجلو المصرية، ط2، مصر، 1958م.
8. بسيوني عبدالفتاح، علم البيان، مطبعة السعادة، د ط، 1987، مصر.

9. جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن أحمد بن محمد المعروف بالخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، اعتنى به وراجعته محمد عبدالقادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2008.
10. الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج3، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ط4.
11. خليل محمد حسين، الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، مطبعة شركة التمدن الصناعية، 1987م.
12. القط، د. عبدالقادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الناشر، 1988م.
13. الهاشمي، السيد أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتديق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ت).
14. الجبيلي، شامل عبيد درع، الصورة الشعرية عند أبي شامة الدمشقي (665هـ)، مجلة جامعة كركوك للدراسات الانسانية، المجلد9، العدد2، العراق، 2014.
15. شريف سعد الجبار، شعر ابراهيم ناجي دراسة اسلوبية بنائية، الهيئة المصرية للكتاب، 2008م.
16. شفيق السيد، التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، دار غريب للطباعة والنشر، 2006م.
17. الصائغ، عبدالاله، الصورة الفنية معيارا نقديا، دار القايد، بيروت، 1980.
18. عبدالرزاق زايد ابو زيد، في علم البيان، مصر، مكتبة الانجلو مصرية، 1978.
19. الجرجاني، عبدالقاهر، اسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.
20. الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الاعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
21. عبداللطيف شريقي، الاحاطة في علوم البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، (د.ط)، الجزائر، 2004م.
22. علي الجارم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار المعارف، مصر سنة 1999م.
23. علي ابراهيم ابو زيد، الصورة الفنية في شعر دعبل بن علي الخزاعي، طبع دار المعارف، 1981.
24. عمر محمد شريف النص، الاعمال الشعرية الكاملة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2018م.
25. الفيروز آبادي، مجد الدين، القاموس المحيط، د.ت، ج4.
26. محمد ابو موسى، فنون التصوير البياني، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1993م.
27. الصغير، محمد حسين علي، أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، دار المؤرخ العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
28. محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية المصرية للنشر لونيخمان، ط2، القاهرة، 2007م.
29. ناصر حلاوي وطلال الزويبي، البلاغة العربية البيان والبديع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، 1996م.
30. وحيد صبحي كباية، الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس -دراسة- منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999(د.ط).
31. العلوي، يحيى بن حمزة، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، ج1، مطبعة المقتطف، دار الكتب الخديوية، 1914، د.ط.
32. يوسف ابو العدوس، مدخل الى البلاغة العربية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2007م.

الهوامش:

- (1) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، ج3، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ط4، ص870.
- (2) اسرار البلاغة في علم البيان، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص351.
- (3) م. ن، ص351.
- (4) للمثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، ابن الاثير، ج1، تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طيانة، ص74.
- (5) ينظر: الصورة الفنية معيارا نقديا، عبدالاله الصائغ، دار القايد، بيروت، 1980، 360.
- (6) أسرار البلاغة، الجرجاني، ترجمة: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2003م، ص183.
- (7) دلائل الاعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت، ص66.
- (8) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، شرح وتعليق محمد عبدالمعنى خفاجي، مكتبة القاهرة، مصر، ط3، 1979، ج2، ص277-280.
- (9) الاحاطة في علوم البلاغة، عبداللطيف شريقي، ص136-137.
- (10) ينظر: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، وحيد صبحي كباية، ص26.

- (11) ينظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، يحيى بن حمزة العلوي، ج 1، مطبعة المقتطف، دار الكتب الخديوية، 1914، د ط، ص 75.
- (12) الشعر كيف نفهمه وتذوقه، أليزا بيت درو، ترجمة: محمد ابراهيم الشوقي، 1961، د ط، ص 59.
- (13) الصورة الشعرية عند أبي شامة الدمشقي (665هـ)، شامل عبيد درغ الجميلي، ص 82.
- (14) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 365.
- (15) أصول البيان العربي، محمد حسين صغير، الشؤون الثقافية العامة، د ط، د ت، العراق، ص 50.
- (16) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 300-301.
- (17) معجم المصطلحات الادبية، ابراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين، د ط، 1996، تونس، ص 311.
- (18) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 302.
- (19) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، ص 342.
- (20) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 328.
- (21) ينظر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، عبدالقاهر الجرجاني، 294، وينظر: اسرار البلاغة، ص 385.
- (22) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 334.
- (23) مفتاح العلوم، السكاكي، ص 393.
- (24) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 352.
- (25) علم البيان، بسويي عبدالفتاح، مطبعة السعادة، د ط، 1987، مصر، ص 144.
- (26) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 363.
- (27) جواهر البلاغة، احمد الهاشمي، ص 108.
- (28) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 377.
- (29) ينظر: الايضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص 205-210.
- (30) القاموس المحيظ، مجد الدين الفيروز آبادي، د ت، ج 4، ص 386.
- (31) العين، مادة (كئي)، 411/5.
- (32) مقاييس اللغة مادة (كئي)، 139/5.
- (33) دلائل الإعجاز، ص 66.
- (34) مفتاح العلوم، ص 402.
- (35) جواهر البلاغة، السيد الهاشمي، ص 297.
- (36) البلاغة العربية قراءة أخرى محمد عبد المطلب، ص 187.
- (37) ينظر: دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، ص 66.
- (38) شعر ابراهيم ناجي، دراسة اسلوبية بنائية، سعد شريف الجيار، ص 370.
- (39) ينظر: الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، ابراهيم ابو زيد، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1983، ص 315.
- (40) الصورة الفنية في شعر ذي الرمة، عودة خليل، ص 115.
- (41) ينظر: دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، ص 56، 57.
- (42) ينظر: في علم البيان، عبدالرزاق زايد ابو زيد، مصر، مكتبة الانجلو مصرية، 1978، ص 141، 142.
- (43) البلاغة الواضحة، للمدارس الثانوية، علي الجارم ومصطفى أمين، د ت، ص 131.
- (44) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 88.
- (45) ينظر: التعبير البياني رؤية بلاغية نقدية، ص 131-133.
- (46) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 97.
- (47) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبدالقادر القط، ص 225.
- (48) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 99.

- (49) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبدالقادر القط، ص225.
- (50) الأعمال الشعرية الكاملة، ص100.
- (51) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، ص70.
- (52) الأعمال الشعرية الكاملة، ص356.
- (53) البيان العربي، بدوي طبانة، ص221.
- (54) الأعمال الشعرية الكاملة، ص105.
- (55) ينظر: فنون التصوير البياني، محمد ابو موسى، ص304.
- (56) الأعمال الشعرية الكاملة، ص106.
- (57) ينظر: مدخل الى البلاغة العربية، ص223.
- (58) الأعمال الشعرية الكاملة، ص113.
- (59) ينظر: البلاغة العربية، ناصر حلاوي وطالب الزويبي، ص104-105.