العدول التجاوري في أمثلة من شعر المولّدين

الكلمات المفتاحية : العدول ، التجاوري ، شعر المولدين

سعاد عزيز جداع أ. م. د. باسم محمد ابراهيم
المديرية العامة لتربية محافظة ديالى جامعة ديالى/كلية التربية للعلوم الانسانية
S_aziz1982@yahoo.com Dr.basimalfahad@yahoo.com

الملخص

يقوم بحثي الموسوم بـ ((العدول التجاوري في أمثلة من شعر المولدين)) بتقصي الجوانب الجمالية الابداعية في شعر الشاعر المولّد الذي تضمن شعره صورا انزياحية، خرجت على المألوف والتقريرية في التعبير عن المعنى خروجًا يستدعي الوقوف على مظاهر فنية بالتحليل والاستقراء، ولعلنا نقصد بـ (التجاور) تلك العلاقة التجاورية القائمة على آلية التصوير الكنائي في شعر ارتبط ارتباطا وثيقا بالعدول عن مقتضى الظاهر، فكان التعالق قائما على وفق فنية عالية، بين الشاعر المولد، وصورة الكناية الخفية، وتوليدها على نحو دلالي مدهش، يترك أثره البالغ في نفس المتلقي وشعوره الداخلي.

ومن الله التوفيق.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أفصح من نطق بالضاد، وعلى آله وصحبه الأفذاذ، وبعد:

تجيء دراستي هذه بعنوان ((العدول التجاوري في أمثلة من شعر المولدين)) لتتحدّث عن المعاني والصور، والدلالات المتولدة بوساطة ذلك العدول الذي ارتبط بعلاقة التجاور المتمثلة بالصورة الكنائية في شعر الشاعر المولد الذي حفل بالإيحاء وإثراء المخيلة ومداعبة الأذهان، ونظرًا لطبيعة الدراسة، فقد لجأت إلى الوقوف على مفهومي العدول والتجاور بإيجاز، مع توضيح التعالق الدلالي الوثيق بينهما في السياق، ثم انتقل إلى وصف مع تحليل لشعرية التجاور في أمثلة من شعر المولدين، وبيان الجوانب الإبداعية لأولئك الشعراء بوساطة توظيف ذلك التعالق، مع إبراز النواحي الجمالية التي تضمنها شعرهم، وتأتي الخاتمة للوقوف على أبرز نتائج الدراسة.

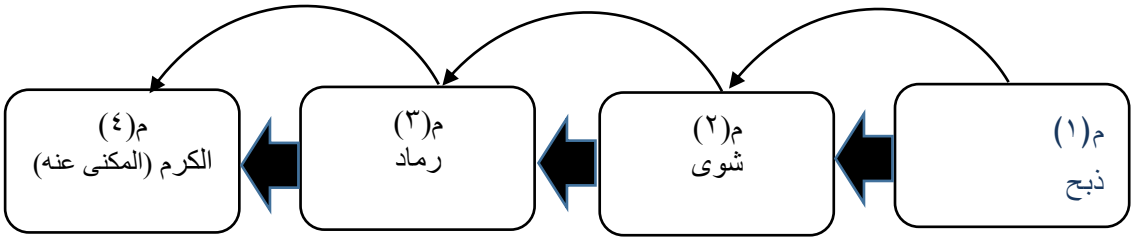
وقد اعتمدت في جمع مادتي على جملة منن المصادر والمراجع أبرزها دواوين الشعراء المولدين قيد الدراسة، وكتاب الايضاح، ونهاية الايجاز، والكناية والتعريض، وغيرها.

ومن الله التوفيق والسداد.

التعالق بين العدول والتجاور في السياق:

يقودنا الحديث عن العلاقة التجاورية في الدراسة البيانية ذات المنحى الأسلوبيّ إلى ما ينتج عنها من صور مولدة، ((ولعلّ علاقات المجاورة من أهم ما يثيره التشكيل الشعريّ، ولا سيّما حينما تثيره علاقات متنافرة متباعدة تمثّل جوهر الإبداع الشّعريّ في اعتماده العدول والخرق الذين يخرجان بالنص الشعريّ المألوف إلى دائرة غير المألوف من التوتّر وإثارة المُتلقّي ومفاجئته حتّى يُصبح أمامه معنيين متجاورين، والمُجاورة أساسًا على العدول عن طريق التركيب إلى ألفاظ أخرى مجاورة لها في الدلالة لكنّها أكثر إثارة للمشاعر والإيحاءات الدقيقة أو الغائبة في منطقة اللاوعي، أي تجاور المعنى الحقيقي الذي تقوم عليه إلى معنى آخر أكثر إضاءة وإيحاءٍ))[١]، والعلاقة التجاورية هي الكناية التي تحمل دلالة متداولة بين الناس في مجتمع محدد ويفهمها المتلقي المحدد في اطار رؤية تداولية تشتغل على المتكلّم، والمتكلّم والمتلقي وظروف الخطاب.[٢]

والكناية ادّعاء مقرون بالبيّنة، وهي صورة من العدول بالمعنى بوساطة علاقة تجاوريّة بين معنيين، ظاهر قريب، وهو الدليل الذي يشير إلى المعنى المراد المطلوب، فقولهم عن الكريم: كثير الرماد، عملية من تداعي المعاني المتجاورة، كما يوضحها المخطط الآتي:



صورة تداعي المعاني المتجاورة

أنّنا ننظر لذلك العدول البياني على أنّه يقوم على وفق علاقة تجاورية بين المعنى الوضعي ولازمه، على سبيل تقرير الدعوى بالدليل والبرهان المرتبط بالواقع وظواهر الحياة المتنوعة الشاخصة على سبيل التمثيل والإيحاء.

فالكناية . على وفق هذا التعبير . أسلوب أدبي يتّجه فيه الكاتب إلى الذوق في تخيّر اللفظ السامي النبيل ليجعله قالبًا لمعنًى شريف أراد إبرازه على سبيل المديح أو الهجاء أو الوصف لغاية دلالية تعتمد الإيحاء والتعريض وتكثيف المعنى أُسسًا ومعايير لها.

ولعلنا نلحظ في الاستعمال الكنائي عدولا عن المعاني الفاحشة المبتذلة إلى غيرها من المعاني التي تقوم مقامها وتدل على مدلولها بطرفٍ خفيّ، يُلمحُ لمحًا خفيفًا عند ذي اللبّ الفطن، فمحل الكناية التأمل والإدراك.

وقد نرى في التصوير الكنائي عدولًا إلى منحى تأدبي أخلاقي، يتجاوز ذكر الالفاظ أو التعابير الخادشة للحياء، أو المجانبة للذوق، وهذا ما يشير إلى اتّباع أسلوب مهذب في الخطاب، وهو ما نراه في قوله تعالى حكاية عن عيسى وأمّه مريم (عليهما السلام): ﴿**كَانَا يَأْكُلَانِ الطَّعَامَ**﴾[المائدة: ٧٥]، كناية عن التغوط، وقوله (جل وعلا): ﴿**أَوْ لَامَسْتُمُ النِّسَاءَ**﴾[المائدة: ٦]، كناية عن الجماع.(٣)

فينشأ عن العدول في التصوير مظهرًا توليديًا لصورة أخرى هي المقصودة، لا يمكن التوصل إليها دون تأمل وزيادة تفكّر وترويض للخيال.

وتأسيسًا على ما تقدّم ذكره فإنّ للتعبير الكنائي مزيّة فنية جماليّة تلقي بظلالها على ذهن المتلقّي الذي يحاول ما أمكنه الوقوف على قصد المنشئ.

ولأنها تمتاز بدقة وغموض فهي ((أسلوب مصوّر، يثري التعبير؛ لأنه لا يدلّ على المراد مباشرة، وإنّما يُشير ويومئ، ويترك للمتلقّي أن يستشّف منه بقدر ما تمكنه ملكاته، ويسعفه به حسّه))(٤)، ((وهي درجات بحسب الوسائط بين المُكنّى به والمكنّى عنه))(٥)، ومع حاجتها إلى تدقيق ورويّة، إلاّ أنها تُدرَك بسهولة، إذا ما قُورِنت بغيرها من فنون البيان؛ لأنّ المستمع يدرك موطنها، ولكن الفكر يكون في إدراك المكنّى عنه، فإنّ إدراك موقعه، وتحديده غير يسير؛ لأنّه ليس غريبًا عن السياق اللغوي.(٦)

سوى أنّنا لا نفضل أسلوبًا على آخر، فالأسلوب الخطابي المباشر يختص بمقامات لا تصلح إلا به من مثل الحث على القتال والدعوة إلى نجدة الملهوف وغير ذلك، أما الأسلوب الكنائي فيخاطب الأذهان ويحثّها على تداعي المعاني وتحصيلها بقدرة إيحائيّة، ولكل مقام مقال يتطلّبه ويستدعيه.

ولعلّنا ندرس العلاقة التجاورية، وطبيعة العدول بوساطتها على أنّه: ((العدول عن ذكر اللفظ لا يعني بالضرورة إخفاءه، كما لا يعني إبرازه وإظهاره، وإنّما هو مجرد تركة، والإعراض عنه لا أكثر، فلا أثر للمتكلّم فيه، أمّا ستره وإخفاءه فأثر المتكلم واضح فيه، وتغييره من حال كان عليها، إلى حالٍ أخرى آل إليها أوضح))[٧]، ومن هنا ((فاللفظ في الكناية ليس بالواضح وضوح المذكور صراحة، ولا هو بالخفي الذي أخفي عن عمد وقصد، فلا تكاد تتبيّنه إلا بتدقيقٍ وإمعانِ نظر، فهذا أشبه ما يكون بالمكسوِ بثوبٍ رقيق يشفّ عمّا تحته، فلا هو مستورٌ، ولا هو عارٍ، أمّا المُورّى عنه فمكسوّ بكساء يسترهُ ويخفيه))[٨]، ثمّ ينتهي د. محمد جابر فيّاض إلى أنّ ((الكناية عدولٌ من لفظٍ إلى آخرٍ دالٍ عليه، وليست شيئًا آخر)).[٩]

فصورة المجاورة قائمة على الجمع بين الدعوى والدليل أو البرهان على صحّة الدعوى، وبالتالي نجد في رسم الصورة البيانية تحولًا عن المعنى المباشر بطريق آقدر على الإيحاء والتخييل، ومداعبة ذهن المتلقّي ((فالخيال إذن يشكّل أداة فاعلة في عملية الخلق الفنّي، لما ينطوي عليه من حريّة فردية، يتّجه من خلالها المبدع نحو الذات، وأعماق الشعور متجاوزًا ثنائية الفكر والعاطفة، فالأفكار من خلاله تبدو مختلفة من خلال تلمّس العلاقات القائمة بينها في عملية هدم وتذويب، ثمّ إعادة بناء وتركيب، فبالخيال يكتشف الشاعر أوجه العلاقة بين الأشياء، على الرغم من أنّها تبدو للوهلة الأولى غير متجانسة)).[١٠]

بل إنّ الكناية عندهم تناظر المجاز المرسل؛ لأنّهما ((يتمّان على المحور السياقي الذي ينهض على العلاقات الاقترانية، وهي علاقات تعتمد على اقتران وحدات مختلفة بعضها

بالبعض الآخر، وفق منطق من التتالي، والتجاور، أقرب ما يكون إلى طبيعة المنطق السببي)).[١١]

ويبدو أنّ هذه الرؤية لها ما يسوّغها؛ لأنّ التعويضات في المجاز المرسل تقوم على المجاورة، إذ يعوّض عن (الجزء) بمجاورة (الكلّ) أو بالعكس[١٢]، كما في التعويض الحاصل في قوله تعالى: ﴿ يَجْعَلُونَ أَصَابِعَهُمْ فِيٓ آذَانِهِم﴾[البقرة: ١٩]، فقد عُوِضَ عن الجزء وهي (الأنامل) بالكل وهي (الأصابع) وهما متجاوران.

ويبدو ذلك واضحًا عند تتبّع إجراءات البلاغة القديمة، فقد تداخلت تلك البلاغة منذ أرسطو حتى اليوم ((بين الكناية والمجاز المرسل، وأدرجتهما ضمن تنوعات الاستعارة، بعد أن اعطتهما إسما كبيرًا هو المجاز))[١٣]، وقد بيّن د. صري حافظ، أنّ هذا التداخل طبيعيّ؛ ((لأنّ معظم هذه الصيغ المجازيّة تنطوي على مبدأ أساسيّ مشترك، وهو الاستعاضة عن شيءٍ بشيءٍ آخر إرهافًا للمعنى، أو توسيعًا لأفقه الدلاليّ)).[١٤]

وبعد هذه الجولة السريعة حول مفهوم الكناية وأبعادها التصويرية في السياق، نحاول تلمس قيم الجمال النصّية فيها بوساطة ما نطالعه من شعر المولّدين الذين تركوا بوساطة صورهم الفنيّة البيانية تجسيدًا رائعة للصورة الكنائية التي قد نُدرِك فائدتها البلاغية في سياق البيت والبيتين أو المقطوعة الشعرية، ولعلّنا نتلمّس عبر التوصّل إلى فهم العلاقة التجاورية للمعاني في النصّ الشعريّ، أقول لعلّنا نضع أيدينا على فوائدها السياقيّة الأسلوبيّة، مما يُحيلنا إلى القول بشعريّة النصّ الأدبيّ عند المولّدين إنْ صدقَ عليه القول، وكما سنرى لاحقًا.

قال بشار بن برد[١٥]:

قَدْ كتَمْتُ الهَوَى مَليًّا فَلمّا ضِقْتُ ذَرْعًا بِحُبِّ عَبْدَةَ بَاحَا

نقل الشاعر تجربته الشعورية اتجاه من يُحب وهو يكتم حبّها قدر ما استطاع، ثمّ أنّه فقد القدرة على ذلك، وعبّر الشاعر عنه ذلك بقوله: (ضقتُ ذرعًا) في صورة كنائية مؤثّرة

توضّح عجزه عن كتم ذلك الحب في صدره بعدما تمكّن منه وسيطر عليه في حالة من اليأس والقنوط.

ولهذا فالكناية هي انبثاق عن النظرة الحسّية التي تأصلت لدى الإنسان العربيّ، إذ ذوات التعبير عن المعنويات فتجد ((التقاليد والأعراق الاجتماعية حاضرة في النصوص الأدبيّة، أظهرها: الكرم، والشجاعة، والميل إلى جمال المرأة بطريقة خاصّة)).[١٦]

قال بشّار بن برد في النسيب والمُجون[١٧]:

قالتْ لِجارَتِها: أَتَانَا زائِرٌ رَقَّتْ لهُ كَبِدِي وَلانَ جَنَاحي

قدّم الشاعر صورة المحبوبة وهي تتحدث عن قدومه في لهفة وشغف، وجسد حالها على صورة من الكناية المؤثرة الرقيقة في قوله معبرًا: ((رقّت له كبدي))، و((لان جناحي)) فكان في توظيف الصورتين الكنائيتين في البيت الشعريّ وهذا النمط من العُدول البياني يداعب الحسّ المرهف لنفس الشاعر، فهو يبالغ في رسم صورته الحزينة المستجلبة للعطف والتي عبّر عنها بلسان المرأة التي أحبّ، فكبده رقّت، وجناحه لان مأسورًا بحبّها.

فالكناية وسيلة من وسائل انتاج الصورة الفنّية نظرًا ((لما تحمله من معانٍ وإشاراتٍ خفيّة تلوح بالمعنى من بعيد وتومئ به، دون أن تفصح عنه)).[١٨]

قال بشّار بن برد في جارية مغنّية للمهدي[١٩]:

أَهَبْتُ بَناتِ الصَّدْرِ بَعْدَ رُقَادِها فَأَصْبَحْنَ قَدْ وَافَيْنَ غَيْرَ رُقُودِ

نقل الشاعر تجربة شعوريّة فسّرت حالته النفسيّة، وبعد أن تأثّر بغناء الجارية فقد أيقظ غناؤها همومه وأنّاته وآهاته التي كان يكتمها في صدره ويكظم فحواها، وعزز هذه الصورة على وفق أسلوب من الشعريّة أن عبّر الشاعر عن تلك الآهات بـ (بنات الصدر)، مما أضفى على المعنى حسًا فنيًا وملمحًا جماليًا في صورة كنائية متداولة عند العرب يوظفونها للعدول البياني في أشعارهم حتى يمنحوا مقاصدهم لمسة فنيّة ينزاح بها الشاعر ويعدل عن المألوف في الاستعمال اللغويّ، وهنا تجسيد المعاني وإبرازها في صورة محسوسة تزخر بالحياة والحركة، فيكون ذلك أدعى لتأكيدها وسوقها في النفس.[٢٠]

قال بشار بن برد فيمن اسمها ريمة يعتذر إليها ممّا بلغها عنه[٢١]:

يا بْنةَ الخَيْرِ عِديْنَا مَوْعِدا وإذَا زِغْتِ فَمَنّيْنَا غَدَا

خاطب بشّار جارية مناديًا إيّاها على وجه من الاستعطاف معتذرًا، فكنّى بلطافة عن اسمها على سبيل استجداء الفضل منها في مسامحته والعفو عنه، فسماها (ابنة الخير) حتّى يتّسق المعنى مع سياق الغرض من الاعتذار، وناسب ذلك أن يأتي الشاعر بصورة من جناس الاشتقاق في قوله (عدينا موعدا)، و((التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها))[٢٢]، وهو من الناحية الشكلية قريب من التكرار والترديد[٢٣]، وتتوجّه عملية (الاختيار) إلى لفظتين متطابقتين صوتيًا ويحدث تبعًا لذلك تصعيد في المنبّه التعبيري بحيث يكون أقوى تأثيرًا نتيجة للهزّة الدلاليّة التي يتلقّاها المتلقّي بمخالفة التوقّع[٢٤]؛ ((لأنّ اللفظ المشترك إذا حُمل على معنى ثم جاء والمُراد به معنًى آخر كان للنفس تشوّق إليه)).[٢٥]

قال بشار بن برد يرثي صديقًا له أخذ في خزينة فقُتِل وصُلب[٢٦]:

لَقَدْ عِشْتُ مَبْسُوطَ اليَدَين مُبرِّزًا وعُوفيت عندَ المَوتِ من ضَغْطَةِ القَبْرِ

عرض الشاعر صورة الرثاء على وصف من المبالغة في إبراز كرم المرثيّ في حياته فوصف ذلك بتعبير جزل استمدّ صورته متناصّا من آي التنزيل الحكيم بقوله (مبسوط اليدين)، إذ يقول تعالى: ﴿**وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَّحْسُورًا**﴾[الإسراء: ٢٩]، ثمّ إنّه . أي الشاعر . قابل بين صورتين للمرثيّ في حياته عاش كريمًا باذلًا غاية البذل، ويدعو له بالعافية عند موته من ضمّة القبر.

فصورة (بسط اليدين) متداولة قرآنية وظّفها الشاعر هنا على سبيل التناص فإزداد المعنى قوة، وقويت القيمة الإيحائية للبيت الشعري.

قال بشار بن بُرد[٢٧]:

فَتًى لا يَنامُ عَلى ثَأرِهِ وَلَا يشرَبُ الماءَ إلا بِدَمِ

نلحظ صورة من العدول البياني عبر التصوير الكنائي للفتى الممدوح الذي لا ينام على الثأر، بمعنى أنّه ملازم أخذ الثأر، فلا تستقر له حال، ولا يهدأ له بال، وقابل ذلك بصورة كنائية أخرى إذ إنّه لا يشعر بلذة الماء الزلال ولا يستسيغه بريقه إلا بعد أن استوفى حقه من قاتله، فأخذ ثأره وظفر بقاتله، جسّد ذلك في قوله: (ولا يشربُ الماءَ إلا بدمِ)، وقد حفلت هذه الكناية بالإيجاز الذي حوّلها إلى ((إشارات خاطفة تثير انفساحًا نفسيًا))[٢٨]، يجعلها ((أنفذ وأسرع على قلّة كلماتها)).[٢٩]

قال بشار بن برد يفخر بمضر لأنّه مولى عقيل وهم من المضريّة[٣٠]:

وإنّا لَقومٌ ما تزالُ جيادُنا تُسَاوِرُ مَلْكًا أو تُناهِبُ مَغْنَمًا

أراد الشاعر تصوير فخره بقومه بوساطة الصورة الكنائية التي اضفاها على جياد قومه التي حالها وصورتها دائمًا أن تطلبَ ملِكا أو تحاول التوصل إليه أو تريد مغنمًا تناله، فهي على وجه من القدرة والبسالة والأنفة.

قال ابن هرمة[٣١]:

وبناتِ نعش يبتدِرنَ كأنّها بقَراتُ رملٍ خَلفَهُنّ جآذرُ

صور الشاعر مظهرًا كونيًا تصويرًا بيانيًا جرى على نمط التشبيه التمثيليّ، إذ ذكر نجومًا متلاقية على وجه من التمثيل وكأنّهن يحملن نعشًا، ومن هنا أطلق على هذه النجوم تسمية (بنات نعش) على سبيل الصورة الكنائية، إذ عرفت هذه النجوم بهذا الاسم مبالغة في الوصف، وحتى تكون أعرف، فضلًا عن المزية الفنيّة للتسمية، وهو يربط بين الصورتين الكنائية والتشبيهيّة ليقرر حال تلك النجوم بالبقرات التي تصير الغزلان والجآذر من حولها على وفق صورة كونية لافتة للنظر.

فكلّ هذه المقامات (غير الإقناعية)، لا سبيل لها إلى النفاذ إلى القلوب بقدر ما يقصد فيها الوصول إلى العقول من الطريق الأسرع المباشر الذي يحقق الإيلام والإيجاع بسرعة، وهو طريق التشبيه والكناية، الذين يتميزان بالسرعة في إدراكهما وايحاءاتهما ومغزاهما من قبل المتلقّي ((فبالرغم من دلالته على الإحساس بدقة، إلا أنّنا نلمس فيه الانحراف بالسهولة نفسها التي ندرك بها الانحراف في الاستعارة)).[٣٢]

قال ابن هرمة[٣٣]:

وَرُبَّةَ أكلةٍ مَنَعَت أخاهَا بِلَذَّةِ سَاعةٍ أكلاتِ دَهْرِ

قدّم الشاعر صورة تشخيصيّة للأكلة إذ لها صفة المنع مع صفة المبالغة من أجل التوصل إلى القصد في وصف تلك الاكلة العظيمة التي سدّت جوعته، في عبارة شكّلت صورة كنائية ضربت مضرب المثل، فقيل في الأمثال: ((رُبّ أكلة تمنعُ أكلاتٍ))[٣٤]، وسطّر الشاعر المثل بعبارة شعرية مؤثّرة، بإيحائيّة وموسيقى تُطرب لها الأسماع، على نحوٍ من التصوير البياني بوساطة صورة الكنائية التي تتضمن في أصل معناها دعوى الشيء ببيّنة.

قال ابن هرمة[٣٥]:

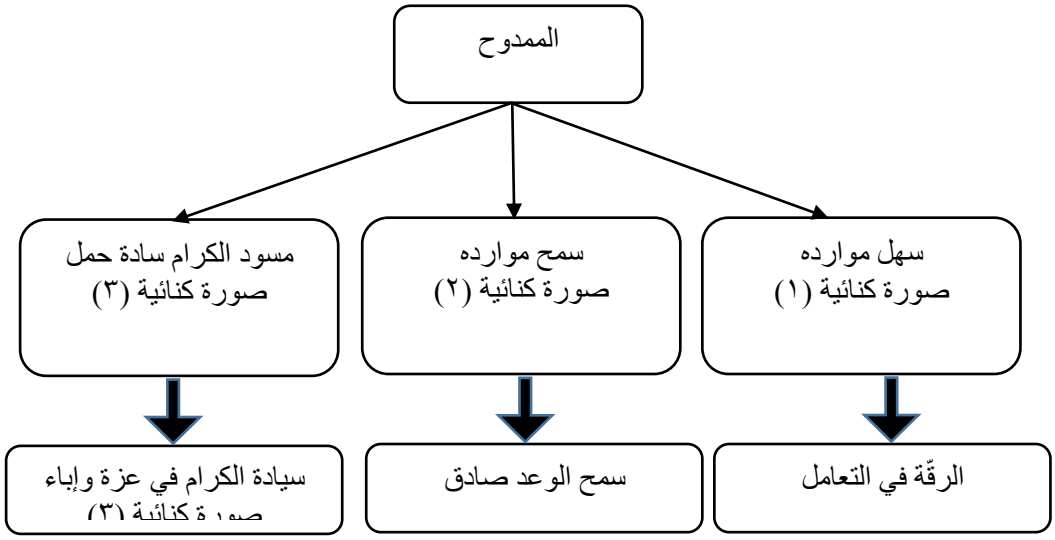
إنْ جَلَسُوا لَمْ تَضِق مَجالِسُهُم أو رَكِبُوا ضَاقَ عَنْهُم الأفُقُ

قابل الشاعر في صورة من الكناية بين حال الممدوحين وقد نالوا من التقدير أرفع موضع وأعلاه شأنًا، فقوله: (إنْ جَلَسُوا لَمْ تَضِق مَجالِسُهُم)، صورة شاخصة لمدى كرمهم، واحتفائهم بضيوفهم، يقابل ذلك صورة الكناية في قوله: (أو رَكِبُوا ضَاقَ عَنْهُم الأفُقُ)، ليُقدّم صورة من عزمهم وهمّتهم في أرفع ما تكون مشخّصة على نحوٍ من التمثيل.

قال ابن هرمة[٣٦]:

سَهْلٌ مَوارِدُهُ سَمْحٌ قواعِدُهُ مُسَوَّدٌ لِكرامٍ سادةٍ حُمِلِ

عبّر الشاعر عن شخصية الممدوح بأوصافه متنقّلًا من صورة كنائية إلى أخرى، ممّا يُضفي جمالًا فنيًا في استحضار العبارة البيانيّة التي تتناسب مع الإطار الموسيقي للبيت الشعري، كما يتبيّن في المخطط الآتي:



قال ابن هرمة في جارية اسمها عُيينة[٣٧]:

كَانَتْ عُيَيْنَةُ فِيْنَا وَهِيَ عَاطِلَةٌ بينَ الجَوَاري فَحَلَّاها أبو الحَكَمِ

أشاد الشاعر بصورة الممدوح (أبي الحكم) عندما أكرم جارية فقلّدها الحُلي، وعبّر عن حالها قبل تقليدها بتسمية (العاطلة)، على سبيل التصوير الكنائي، وهي تسمية تدل على المبالغة في تصوير المرأة إذا جُرّدت من الحُلي والجواهر، ولعلّ في ذلك الوصف إطراء على الممدوح لفعله هذا، وذكر اسم (عيينة) هنا على سبيل التقرير للغرض الذي جاء في سياق التعريض بكرم الممدوح.

قال ابن هرمة عندما كان المُسوّر بن عبد الملك المخزوميّ يعيبُ شعرَ ابن هرمة، وكان المُسوَّر عالما بالشعر والنسب، فقال ابن هرمة هاجيا له ومعرضًا به[٣٨]:

إنّي إذَا مَا أمروٌ خَفَّتْ نَعَامَتُهُ إليّ واسْتَحْصَدَتْ قِوَى الوَذَمِ

عَقَدْتُ فِي مُلْتَقَى أدْرَاجِ لُبَّتِهِ طَوْقَ الحَمَامَةِ لا يَبْلَى عَلَى القِدَمِ

فقوله (أمروٌ خَفَّتْ نَعَامَتُهُ) صورة كنائية تعبّر عن سرعة الآتي إليهِ على وجه من الحُمقِ في إيراد الأمر من غير مورده، فيُعابُ عليه ذلك، ولعلّنا نلمس في صورة الكنائية إيحائيّة عالية تفرض دلالتها السياقيّة على النصّ الشعري مما يحكم على البيت بالشعرية والإبداع، فصور المفارقة اتّخذت من الطبيعة ملاذًا للشاعر الذي استوعب الواقع في حالاته الاجتماعية.[٣٩]

قال ابن هرمة في آل البيت[٤٠]:

بَنِي بِنتِ مَنْ جاءَ بِالمُحكَمَا تِ والدِّينِ والسنّة القائِمَة

يُعرّض الشاعر بذكر الحسن والحُسين (عليهما السلام) عندما وصف موضعهما من شرف النسب النبويّ، وعرّض غير مصرّح على سبيل التعظيم للنبي (ﷺ)، وأي شرف يعدل ذلك الشرف لآل البيت (عليهم السلام)، وهما ينتسبان إلى خير الخلق، ومن شرّفه الله (تعالى) بالقرآن والتشريع بالسنّة المُباركة، ((فالأسلوب الكنائي ما هو إلا تغليف للمعنى

المقصود بستار شفّاف ليكشف عن الذهن الواعي بفضل التأمّل لسرّ من الأسرار النفسية التي ينبغي توضيحها عند الكشف عن جماله)).[٤١]

قال ابن هرمة[٤٢]:

إنَّ الذي شقَّ فَمِي ضامِنٌ لِيَ الرِّزْقَ حتّى يتوفّانِي

جسّد الشاعر في البيت صورة كنائية تثبت أمر الرزق على جهة اليقين عبر تمثيل شاخص يصور الشاعر بوساطته مسألة الرزق من قبل الله (تعالى) طالما صوّره وشقّ فمه ويستمر ذلك حتّى الوفاة، في حالة من التقرير استقرّت في ذهن الشاعر حتى تقرّ نفسه فيطمئن على رزقه دونما أدنى شك، وهي صورة فنيّة بيانيّة جسّدت الشعور الإيماني الصادق الذي حدّث الشاعر به نفسه وصوّره شعره، فالهدف الأساس للشاعر هو التعبير عن التأثير النفسي.[٤٣]

قال أبو نؤاس في صديق له مات، وكان يأنس به، فوجد عليه وجدًا شديدًا، وكان فيمن ألحده، فاستقبل الذين شيّعوا الجنازة بوجهه، وقال بصوت شجّ واجهاش[٤٤]:

إنَّ للموتِ أخذَةً تَسْبِقُ اللّمحَ بِالبَصَر

قدّم الشاعر صورة الموت على أبرز ما تكون من تهويل وسرعة ومباغتة، فقوله عن أخذة الموت أنّها تسبق اللمح بالبصر تعبير كنائي متداول شاع عند الشعراء وهو يُصوّرون مشاهداتهم اليومية كما جاء في تصوير ابن الرومي لرقاقة الخبز[٤٥]:

مَا أنسَ لا أنسَ خَبّازًا مَرَرْتُ بِهِ يَدْحُو الرّقَاقةَ وَشْكَ اللّمحِ بالبصرِ

قال مُسلِم بن الوَليد يمدح مَزيد بن مَزيد الشيباني، وهذه القصيدة هي أشهر ما في ديوانه[٤٦]:

لا يَرْحَلُ النَّاسُ إلاّ نَحْوَ حُجْرَتِهِ كَالبَيْتِ يُضْحَى إليهِ مُلْتَقَى السُّبُلِ

يجسّد الشاعر صورة الكناية مُعرّضًا بكرم الممدوح وجوده الممتدّ على وجه من الاحاطة والشموليّة، فليس لأحدٍ إلا يطرُقَ بابه ويسأله نواله على وفق نمط من التعبير بالعدول البياني، في عبارة شعريّة ممتزجة بالإيحاء على وجه المُبالغة والغلو في بيان صورة الكرم لدى الممدوح (لا يرحل الناس الا نحو حجرته)، وناسب ذلك القصد أن يمزج الشاعر بين

صورة التعبير عن المعنى بالكناية، وصورة التشبيه التمثيلي لتعزيز ذلك المعنى، فالممدوح كالبيت الذي تلتقي إليه السُبُل جميعًا في مشهد تمثيلي مثير يشيد بوصف الممدوح الكريم.

قال مسلم بن الوليد يتغزّل ويصفُ الخمرَ(٤٧):

وَسَاقِيَةٍ كَالرِّيْمِ هَيْفَاءَ طَفْلَةٍ بَعِيْدَةُ مَهْوَى القُرْطِ مُفعَمَةِ الحِجْلِ

بعد أنْ شبّه الشاعر ساقيته الخمرَ بأوصاف الحسن والجمال لجأ إلى مزج صورة التشبيه بالصورة الكنائية، إذ عبّر عن جمال تلك الساقية بقوله (بعيدة مهوى القرط) معرّضًا بطول قامتها واعتدالها، وكذا قوله (مفعمة الحجل) كناية أخرى عن اكتنازها، وهي صورة محببة للمرأة عند العرب تداولها الشعراء، فجاءت في أشعارهم كثيرًا، وبسبب اعتماده على القديم من الكنايات نجده يلجأ إلى أسلوب التدوير في الكناية الذي ((يعتمد الدلالة بعبارة أو جملة على ما يمكن الدلالة عليه بلفظ)).(٤٨)

وقال مسلم بن الوليد(٤٩):

رَفَعَتْ (بَنو النّجار) بَيْتِيَ فيهم ثُمّ انْتَميتُ فافْسَحُوا فِي المَجْلِسِ

قابل الشاعر بين صورتين كنائيتين على سبيل التجاور، فهو يرى الرفعة والمجد لما انتمى إلى بني النّجار، وهم مَن هُم في أصالة أرومتهم بوصفهم ينتمون وينتسبون إلى نسب خير ولد آدم (عليه الصلاة والسلام)، ثمّ أضفى مدحًا آخرًا على الأول اعتمد فيه تعبيرًا كنائيًا أيضًا فهو بعد أن تقرّر انتماؤه للنسب النبويّ وجب توقيره واحترامه بأن يُفسَح له في المجالس احتفاءً بقدره ومنزلته بين القوم.

قال علي بن الجهم يمدح الواثق ويصف بنيان داره، لعلّه يريد بهذه الدار القصر المعروف بـ (الهاروني)، بدليل قوله (لم تنتسب قبله إلى أحد)، ورد في معجم البلدان ((الهاروني)) قصرٌ قرب سامراء ينسب إلى هارون الواثق بالله، وهو على دجلة بينه وبين سامراء ميل(٥٠):

البَحْرُ والبَرُّ في يَدَي مَلِكٍ تُشْرِقُ مِنْ نُورِ وَجْهِهِ السُّدُفُ

كنّى الشاعر على وجه من العُدول البياني صورة ذلك الخليفة، وقد امتلك زمام الأمور على وجه الأرض برًّ وبحرًا، وأضفى صفة تشخيصيّة بيانية أخرى عندما جعل وجهه مشرقًا منيرًا.

وجاءت الكناية لتضفي صبغة جديدة على خيال علي بن الجهم، وإبداعه الشعريّ، ويمكن الاستعانة بها وتمثلها لكونها وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية، فابن رشيق يضعها في موطن الإشارات(٥١)، حيث تشكل مع الاستعارة ذائقة فنية وقيمة بلاغيّة تتعلّق بفن القول(٥٢)، إذ تأتي عوضًا عن التصريح، لما لها من قوّة التأثير والإبانة عن مكنون النفس، وهي أبلغ من الإفصاح، وفنّية الكناية تكمن ((في كونها وسيلة تشكيليّة رمزيّة تتناول الأمور تناولًا غير مباشر، يلجأ إليه الشاعر حين تعوزه الحيلة إلى التعبير المباشر)).(٥٣)

إذ إن للكلام مقامات تستدعيه حتّى يصبح النص أبلغ مع الأسلوب الكنائي في مقامه ومستواه من التعبير البياني، وكما قيل فإنّ ((لكلّ مقامٍ مقالاً يطلبه)).(٥٤)

قال علي بن الجهم يمدح المتوكل(٥٥):

مَلِكٌ باسطٌ اليدينِ إلى الخيـ رِ صَفوحٌ عن الذَنُوبِ غَفُورُ

أشاد الشاعر بصورة الممدوح على نحوٍ من العُدول البياني بوساطة الصورة الكنائيّة (مَلِكٌ باسطٌ اليدينِ) وبسط اليدين إشارة حسّية تدلّ على كرم الممدوح وسعة عطائه، وناسب ذلك المعنى أن يكون مقرونًا بالصفحِ والمغفرة، ولعلّنا نلمس صورة الكناية في نمطيّة التعبير القرآني في قوله تعالى: ﴿وَلَا تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلَىٰ عُنُقِكَ وَلَا تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَّحْسُورًا﴾[الإسراء: ٢٩]، وقد مرّت بنا الصورة ذاتها في موضوع سابق على وفق سياق آخر.

وقال أيضًا(٥٦):

كَفَى حَزَنًا أنّ الخُطُوبَ سَعَتْ بِنَا وَأنَّ بَنَاتَ الدَّهْرِ تَرْكُضُنَا رَكْضَا

يدعو الشاعر إلى نبذ صورة الحزن على الفقيد الميّت؛ لأنّ الخُطوب قد نالت من الجميع دون استثناء، وجاء التصوير الكنائي للمصائب بعدها إذ أضفى عليها الشاعر سمة

من الإيحاء والتخييل في وصفها بـ (بنات الدهر) مُشخصًا إيّاها على وجهٍ من الاستباق والسرعة إذ إنّها تركضنا ركضًا بلا هوادة، والصورة الكنائية للمصيبة بـ (بنت الدهر) . على وجه الإفراد . قد يعدل الشاعر عنها إلى الجمع من باب المبالغة في الوصف لعظم البلاء وعنفوانه، فتُجمع على (بنات الدهر)، وهي صورة كنائية تداولها الشعراء في أبياتهم، وهو ما نلحظه في وصف المتنبّي للحُمرِ مُشخّصًا إيّاها(٥٧):

أَبِنْتَ الدَّهْرِ عِنْدِي كُلَّ بِنْتٍ فَكَيْفَ وَصَلْتِ أنتِ مِنَ الزِّحَامِ

قال عليّ بن الجهم(٥٨):

رَأَيْتُ الهِلالَ عَلــى وَجْهِهِ فَلَـمْ أدْرِ أيُّهُمـــــا أنـوَرُ

سِوَى أنَّ ذاكَ بَعِيدُ المَحلِّ وهَذا قَرِيْبٌ لِمَـــن يَنْظُـــرُ

وذاكَ يَغِيْبُ وذا حَاضــِرٌ وَمَا مَنْ يَغِيْبُ كَمَن يَحْضُرُ

ونفـعُ الهِـــلالِ كَثِـيْرٌ لَنَا ونفـعُ الحبيـــبِ لَنَا أكثرُ

قدّم الشاعر لوحة فنّية بأربعة أبياتٍ تُشيرُ إلى مُفاضلة بين جمال الممدوح ووضاءة وجههِ ونور الهِلال، وقول الشاعر: (رَأَيْتُ الهِلالَ عَلى وَجْهِهِ) صورة من العدول البياني بوساطة الكناية والتعريض في نحوٍ من المُبالغة والإيحاء لإثارة ذهن المتلقّي ومقدرته على تخيّل صورة الممدوح، ثمّ يُبيّن الشاعر فضل صورة ممدوحه على وجه الهلال في مفارقة لطيفة في مستوى القرب والبعد، والحضور والغياب، والنفع الذي لم يجرِ على المنظور العقلي إذ إنّ نفع الممدوح ينقطع بموته، والهلال يستقر، فالأشياء تبدو بمظهر مختلف في بنية جديدة تتمثلها الحواس والملكات الذهنية، في لغة يمتزج فيها التنافر الحقيقي للمعاني.(٥٩)

قال عليّ بن الجهم(٦٠):

عِنَايَتُهُ بالدِّيْنِ تَشْهَدُ أنّهُ بقَوسِ رِسُولِ اللهِ يَرْمِي ويَنصُلُ

إذَا مَا رأى رأيًا تَيقّنتُ أنّهُ برأيِ إبنِ عبّاسٍ يُقَاسُ ويُعْدَلُ

قدّم الشاعر شخصَ ممدوحهِ على أبهى صورة من التقوى والإيمان في تعبير كنائي مثير، في قوله: (أنّهُ بقَوسِ رِسُولِ اللهِ يَرْمِي ويَنصُلُ)، إذ عدل الشاعر عن التصوير المباشر للخليفة من العدل والإنصافِ، عدل عن ذلك المعنى معبّرًا عن صورة مدحهِ بمزية من الإيحاء والمبالغة، وربّما كان للتناص من التعبير أثر فنّي في تجسيد صورته الفنّية، إذ استمدّ ذلك من قوله تعالى: ﴿وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى﴾[الأنفال: ١٧].

قال عليّ بن الجهم في رثاء عبد الله بن الطاهر(٦١):

العَينُ بَعْدَكَ لَم تَنْظُر إلَى حَسَنٍ والنَّفْسُ بَعْدَك لَم تَسْكُنْ إلَى سَكَنِ

جاءت صورة على أرفع سمات التعبير البياني الذي عدل فيه الشاعر عن المباشرة للمعنى في الرّثاء إلى تصوير كنائي تضمن المبالغة والغلو في صورتين متقابلتين في نحو من الحزن والأسى في درجة من التمام والكمال، إذ فقدت العين الإحساس بالجمال، كما فقدت النفس السكينة والطمأنينة فلا هذه تقرّ ولا هذه، فالبيت يصوّر حالة نفسية شعوريّة للشاعر الذي فقد بفقد عبد الله كلّ محبوب مرغوب فيه من المنظر الحسن وسكن النفس في صورة كنائية تبرز المبالغة لإظهار منزلة الفقيد ومكانه في نفس الشاعر، وكأنّ الشاعر كان ينظر إلى الحياة بعيني الفقيد، ممّا يدل على معنى الصديق الحق، وصدق شعوره ونبل عاطفته.

ويمكن تحديد بعض الأبعاد ذات الصلة بالتركيب الكنائي، وفاعلية الصورة البلاغية من خلال الإسقاط لقيمتها التأثيريّة ((يبدو التركيب في فاعلية الصور الكنائية عندما يتوالى في السياق الأدبي التعبير الصريح وذلك الكنائي، ولو جاز أن تستعير مصطلحات الموسيقى لقلنا ههنا مسافة إيقاعية لدى المتلقّي كما لو كانت بين نغمة القرار ونغمة الجواب، والتأثير الجمالي يتم بالدرجة التي تقع عليها النغمة)).(٦٢)

قال ابن الرومي في وصف الخمر(٦٣):

وعَاتِقَةٍ زُفَّتْ لَنَا من قُرَى كُوْثَى(٦٤)

تَلَقَّبُ أُمَّ الدَّهْرِ أو بِنْتَهُ الكُبْرَى

رأتْ نـارَ إبـراهيْـمَ أيّامَ أُوْقـــِدَتْ

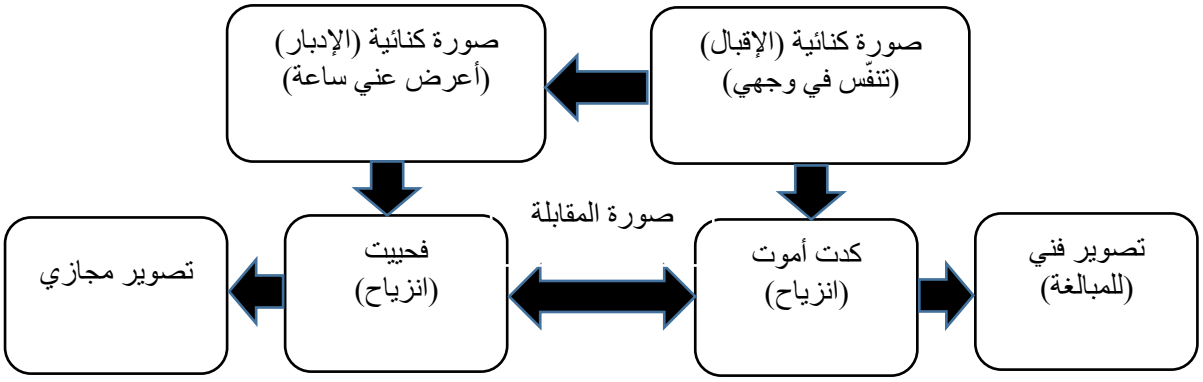
وحَازَتْ مِن الأوصافِ أوصَافَها الحُسْنَى

فالشاعر ينقل عبر الصورة الكنائية صورة الخمرة وقد نالت من الأوصاف أعلاها شأنًا وأرفعها تساميًا في صور كنائية عدل منها واحدة بعد الأخرى فهي (أم الدّهر) أو (بنته الكبرى) على سبيل التخيير بين الصورتين، وتجسد لها مثلا ثالثًا بوصفها حازت العُلا يوم عاصرت نار إبراهيم فحلّت البركة فيها يوم اختلطت بناره من السمو والرفعة.

قال ابن الرومي يهجو[٦٥]:

تَنَفَّسَ فِي وَجْهِي فَكِدْتُ أَمُوتُ وَأَعْرَضَ عَنِي سَاعةً فَحَيِيْتُ

عبّر ابن الرومي عن بغضه المهجو بوساطة صورة الكناية على وفق نمطيّة العدول البياني في مقابلة بين شطري البيت، فجاء قوله (تنفّس في وجهي) للدلالة على صورة إقبال المهجو عليه وصاحب ذلك الموت، بينما صوّر إعراضه عنه . ولو ساعة . للمبالغة، فإنّه يهب الحياة له فيبعث من جديد، ولعلّنا ندرك تلاحم المظاهر البيانية في سياق البيت الواحد كما يوضح المخطط:



مظاهر العدول البياني عبر تراكم الصور التوليدية

الخاتمة

بعد هذه الرحلة الماتعة في رحاب شعر المولدين، واستقراء ظاهرة العدول التجاوري في تشكيل صورهم الشعرية نقف عند الآتي:

١) مثّل العدول التجاوري ملمحًا بيانيًا وفنيًا بارزًا في شعر المولدين، بوصفه شعرًا ينماز بالبعد عن المباشرة والتقريرية في طرح الأفكار والمعاني.

٢) تضمن العدول التجاوري نمطًا من العدول البياني بشكل عام بوصفه قائما على العلاقة التجاورية المتعلقة بالصورة الكنائية التي اعتمدت في أساسها على فاعلية التوليد التصويري مع ما يرافق تلك الصور المولدين من عدول وانحراف دلالي في السياق يعزز الجوانب الجمالية في تشكيل تلك الصور.

٣) تزداد درجة الايحاء والتخييل مع زيادة درجة العدول البياني بوساطة التجاور، مما يحيلنا إلى معرفة مستويات الابداع في شعر أولئك الشعراء الذين استحقوا بفخر وصف ((المبدعين)).

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

Abstract

Adulteration in examples from the poetry of the moulids

Key words: Al-Adoul, Al-Tejawri, Maternity Poetry

Suad Aziz Jada a. M. Dr.. Bassem Mohamed Ibrahim

Directorate General of Education Diyala Governorate, Diyala University / College of Education for Human Sciences

My research entitled ((Adulteration in Examples from the Poetry of the Generators)) explores the aesthetic and creative aspects in the poetry of the born poet, whose poetry included shifting images, which went out of the ordinary and decisive in expressing the meaning, a departure that calls for an examination of artistic aspects through analysis and extrapolation, and perhaps we mean by (The juxtaposition) that the adjacent relationship based on the mechanism of metaphorical imaging in poetry was closely related to a departure from the apparent requirement, so the relationship was based on a high artistic according to the born poet and the image of hidden metonymy, and its generation in an amazing semantic way, leaving its deepest impact on the recipient's self and his inner feeling.

And Allah is the Grantor of success.

الهوامش:

(١) خصائص الأسلوب في شعر البُحتري: ٣٤٥.
(٢) المصدر نفسه: ٣٤٧.
(٣) ينظر: الكامل في اللغة والأدب: المبرّد: ٦٧٤/٢.
(٤) مستتبعات التراكيب: ١٤٢.
(٥) شروح التلخيص: ٢٦٤/٤.
(٦) ينظر: الصورة البيانية: د. محمد أبو موسى: ١٠١.
(٧) الكناية (بحث): ١٢١.
(٨) المصدر والصفحة نفسهما.
(٩) الكناية (بحث): ١٢٢.
(١٠) فاعلية الكناية في النقد المعاصر: ١١٤.
(١١) القصة العربية والحداثة: ١٠١، وينظر: فاعلية الكناية في النقد المعاصر: ١١٤.
(١٢) ينظر: البلاغة والأسلوبيّة: ٨٧.
(١٣) الاستعارة عند جاكسون محورًا الانتقاء والتأليف (بحث): ٥٥.
(١٤) القصة العربية والحداثة: ٩٢.
(١٥) ديوان بشّار بن برد: ١٢٢/٢.
(١٦) الكناية محاولة لتطوير الإجراء النقدي: ٢٠.
(١٧) ديوان بشار بن برد: ١٣٣/٢.
(١٨) مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة: ٣٥٣.
(١٩) ديوان بشار بن برد: ١٥٩/٢.
(٢٠) علم البيان: عبد العزيز عتيق: ٢٢.
(٢١) ديوان بشار بن برد: ١٠/٣.
(٢٢) البديع: ٢٥.
(٢٣) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٦٥، وينظر: البلاغة العربية قراءة أخرى: ٣٦٣-٣٧٢.
(٢٤) البلاغة العربية قراءة أخرى: ٣٧٣.
(٢٥) عروس الإفراح: ٤١٣/٤.
(٢٦) ديوان بشار بن برد: ٧٦/٤.
(٢٧) ديوان بشار بن برد: ١٦١/٤.
(٢٨) فلسفة البلاغة: ٣٤٠.
(٢٩) البلاغة عرض وتوجيه: ٩٩.
(٣٠) ديوان بشار بن برد: ١٦٣/٤.
(٣١) ديوان ابن هرمة: ١١٩.
(٣٢) الصورة البيانية، دراسة تطبيقية: ١٠١. .
(٣٣) ديوان ابن هرمة: ١٢٨.

(٣٤) مجمع الأمثال: ٢٨٩/١.
(٣٥) ديوان ابن هرمة: ١٥٠.
(٣٦) المصدر نفسه: ١٧٨.
(٣٧) ديوان ابن هرمة: ٢٠٧.
(٣٨) المصدر نفسه: ٢١٠.
(٣٩) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ١٨٢.
(٤٠) ديوان ابن هرمة: ٢١٤.
(٤١) التصوير البياني: د. حنفي محمد شرف: ٣٣٧.
(٤٢) ديوان ابن هرمة: ٢٢٥.
(٤٣) ينظر: نظام التصوير الفني في الأدب العربي: ٤٨. .
(٤٤) ديوان أبي نؤاس: ٧١٢.
(٤٥) ديوان ابن الرومي: ١٤٦/٢.
(٤٦) ديوان مسلم بن الوليد: ١٠.
(٤٧) المصدر نفسه: ٤٢.
(٤٨) خصائص الأسلوب في الشوقيات: ٢٢٤.
(٤٩) ديوان مسلم بن الوليد: ١٣٦.
(٥٠) ديوان علي بن الجهم: ١٤.
(٥١) ينظر: العمدة: ٣٠٥/١.
(٥٢) ينظر: أصول البيان العربي: ١١١.
(٥٣) أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي: ٤٤٤.
(٥٤) مجمع الأمثال: ٢/ ١٩٨.
(٥٥) ديوان علي بن الجهم: ٣٥.
(٥٦) المصدر نفسه: ٤٨.
(٥٧) ديوان المتنبّي: ١٤٧/٤.
(٥٨) ديوان علي بن الجهم: ١٣٩.
(٥٩) التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل: ٨٦.
(٦٠) المصدر نفسه: ١٦٤.
(٦١) ديوان علي بن الجهم: ١٨٧.
(٦٢) جماليات أسلوب الصورة الفنيّة في الأدب العربي: ١٥٣.
(٦٣) ديوان ابن الرومي: ٣٠/١.
(٦٤) كوثى: موضع بسواد العراق اشتهر بالخمرة. معجم البلدان: ٤٨٧/٤.
(٦٥) ديوان ابن الرومي: ٢٦٨/١.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

- **أبو فراس الحمداني، الموقف والتشكيل الجمالي:** د. النعمان القاضي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، ١٩٨٢م.
- **الاستعارة عند جاكسون ـ محورًا الانتقاء والتأليف:** سعيد الغانمي، مجلة الأقلام، ع٣، ١٩٨٨م.
- **أصول البيان العربي، رؤية بلاغية معاصرة:** د. محمد حسين علي الصغير، سلسلة كتب شهرية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٦م.
- **البديع:** أبو العباس عبد الله بن المعتز (ت٣٩٩هـ)، شرحه وحققه: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، بيروت، لبنان، ١٤٣٣هـ ـ ٢٠١٢م.
- **البلاغة التطبيقية:** د. محمد رمضان الجربي، جامعة الفاتح، ليبيا، منشورات ELGA، (د.ط)، (د.ت).
- **البلاغة العربية قراءة أخرى:** د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية، مطبعة لونجمان، ط١، ١٩٩٧م.
- **البلاغة عرض وتوجيه وتفسير:** د. محمد بركات حمدي، سلسلة مكتبة الدراسات البلاغية، دار الفكر، عمان، ط١، ١٤٠٣هـ ـ ١٩٨٣م.
- **البلاغة والأسلوبية:** د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العالمة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٤م.
- **التصوير البياني:** د. حفني محمد شرف، المطبعة العالمية، القاهرة، (د.ط)، ١٣٩٠هـ ـ ١٩٧٠م.
- **التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل البيان:** د. محمد أبو موسى، القاهرة، مصر، ط٦، ١٩٩٣م.
- **التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل:** د. مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الاسكندرية، ط١، (د.ت).

- **جماليات أسلوب الصورة الفنيّة في الأدب العربي:** د. فايز الداية، دار الفكر المعاصر، ط٢، ٢٠١٢م.
- **خصائص الأسلوب في الشوقيات:** محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، (د.ط)، ١٩٨١م.
- **خصائص الأسلوب في شعر البحتري:** د. وسن عبد المنعم، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، (د.ط)، ٢٠١١م.
- **ديوان ابن الرومي:** شرح الاستاذ: أحمد حسن بسج، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٣، ١٤٢٣هـ ـ ٢٠٠٢م.
- **ديوان ابن هرمة القرشي:** تحقيق: محمد نفّاع، وحسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، (د.ط)، ١٣٨٩هـ ـ ١٩٦٩م.
- **ديوان أبي نؤاس:** تحقيق: د. عبد الغفور الحديثي، هيئة أبي ظبي للثقافة والتراث، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، (د.ط)، ٢٠١٠م.
- **ديوان المتنبيّ، بشرح أبي البقاء العكبري:** ضبطه وصححه ووضع فهارسه: د. مصطفى السقا ود. إبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٣م.
- **ديوان بشار بن برد:** تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ج٢، (د.ط)، ١٣٧٣هـ ـ ١٩٥٤م.
- **ديوان علي بن الجهم:** تحقيق: خليل مراد، الناشر: وزارة المعارف السعودية، ط٢، ١٤٠٠هـ ـ ١٩٨٠م.
- **ديوان عمر بن أبي ربيعة:** تحقيق: فايز محمد، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٤١٦ هـ – ١٩٩٦م.
- **شرح ديوان صريع الغواني، مسلم بن الوليد:** تحقيق: سامي الدّهان، دار المعارف، مصر، ط٣، (د.ت).

- **شروح التلخيص:** وهي مختصر العلامة سعد الدين التفتازاني على تلخيص المفتاح للقزويني، ومواهب الفتاح في شرح تلخيص المفتاح لابن يعقوب المغزي، وعروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح لبهاء الدين السبكي، دار السرور، بيروت، (د.ت).
- **عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح:** بهاء الدين السبكي، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د.ط)، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٣م.
- **علم البيان:** د. عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (د.ط)، ١٩٧٤م.
- **العمدة في محاسن الشعر ونقده:** ابن رشيق، تصحيح: السيد محمود بدر الدين التجساني، ط١، ١٢٢٥هـ - ١٩٠٧م.
- **فاعلية الكناية في النقد المعاصر:** أنمار إبراهيم أحمد، المطبعة المركزية، جامعة ديالى، ط١، ٢٠١٢م.
- **فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور:** د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، ١٩٧٩م.
- **القصة العربية والحداثة:** د. صبري حافظ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.
- **الكامل في اللغة والأدب:** أبو العباس، محمد بن يزيد المبرد، تحقيق وتعليق: لجنة من المتخصصين من مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- **الكناية:** د. محمد جابر فياض، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج١، مج٣٧، جمادى الاخرة، ١٤٠٦هـ - آذار ١٩٨٦م.
- **الكناية، محاولة لتصوير الإجراء النقدي:** د. إياد عبد الودود عثمان الحمداني، المطبعة المركزية، جامعة ديالى، ط٢، ٢٠١١م.
- **مجمع الأمثال للميداني: تحقيق:** محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، مصر، (د.ط)، ١٩٥٥م.

- **مستتبعات التراكيب:** د. عبد الغني بركة، دار الطباعة المحمدية، ط١، ١٤٠٩هـ ـ ١٩٨٩م.
- **معجم البلدان:** ياقوت الحمويّ، تحقيق: د. إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٣م.
- **مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة:** د. فاطمة سعيد أحمد حمدان، سلسلة الرسائل الموصى بنشرها رقم (٢٩)، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، (د.ط)، ١٤٢١هـ ـ ٢٠٠٠م.
- **النّص والخطاب والاتصال:** محمد العيد، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
- **نظام التصوير الفني في الأدب العربي:** د. وهيب طنّوس، منشورات جامعة حلب، كلية الآداب، ١٩٩٣م.