# أنماط تشكيل الصورة في مجموعة ( اتبعيني أيتها الفوضى) لقاسم شاتي

**أ.م.د. وسام محمد منشد بندر الهلالي**
**كلية التربية/ جامعة القادسية**
**wesam.mohammad@qu.edu.iq**

**تاريخ الطلب : ١٧ / ١٢/ ٢٠٢٢**
**تاريخ القبول : ١٣/ ١ / ٢٠٢٣**

الخلاصة :

تمثل الصورة الشعرية احدى الأدوات الرئيسة في التشكيل الشعري، فهي التي تجسد المعنى وتنقله من إطاره الواقعي إلى إطار تخييلي، يعتمد على هدم الواقع ليعيد تشكيله و إنتاجه على وفق علاقات إيحائية يمكن لها إثارة الدهشة والجمال في نفس المتلقي، فهي " التي تنقل ما في النفس من خواطر ومشاعر بصدق ودقة، وتبرزه للغير "[١]، لأن " الشعر لا يقوم على أساس عقلي[...] بل هو تعبير عن العواطف والمشاعر وبومضات غامضة خاطفة يقدمها الخيال"[٢]، مستثمراً إمكانية الخيال على " تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن الحس "[٣]، وهو ما يمنح الصورة الشعرية فاعليتها على مستوى التلقي بقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير الطاقات الإيحائية في الذات المتلقية[٤] ، فالصورة هي جوهر الشعر[٥]، ومن ومن تلك الأهمية اخْتُصِرَ مفهوم الشعر بكونه: " التفكُّر بوساطة الصورة "[٦]، وهو ما سنقاربه في مجموعة (اتبعيني أيتها الفوضى) للشاعر قاسم شاتي*.

**Abstract**

The image occupies Qasim Shati in his prose collection (Follow Me, Chaos); On suggestive relationships that raise amazement and beauty for the recipient, to the extent that it is revealed and enriched. The means of constructing the image varied for him, and perhaps the most prominent of these images is the analogy image that is based on creating a comparison between the common characteristic between the two sides of the analogy, and

all this is to break the horizon of the recipient's expectation and create paradox, and he exaggerates in the analogy and makes the likeness a deep and stable structure; To give it the characteristic of a continuous, active presence that absorbs the anxiety of his experience in life, and this image he has is based on a turmoil of great questions that require him to fall into the pit of jurisprudential answers, and then his recipient falls with him in that pit, as he is his partner in the production of the text.

And the poet Qasim Shati, in general, relies on the textual connection in photography, and leaves the task of forming it to the recipient, who puts it under the authority of the semantic relationship load, and with it reveals a poetic ability that reaches the picture formation to the maximum extent that it can.

أولاً : الصورة الشعرية بين القديم والجديد :

أ : الصورة في المفهوم التراثي:

يمتد مفهوم الصورة الشعرية في حدوده الأولى إلى التفكير النقدي العربي في عصوره القديمة ، فقد استعمل الجاحظ ظلال هذا المفهوم حين قال في تعريف الشعر "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، و إنما الشأن في إقامة الوزن، وتميّز اللفظ ، .....، وصحة الطبع ، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير[٧]" . ويؤكد الجاحظ هنا على صناعة الشعر صناعة متقنة بوصفه نسيج يتشكل من مواده الخام من لغة وموسيقى وخيال، فينتقل بها من حالتها العامة المتداولة إلى حالة فريدة تخضع لرؤية الشاعر ومهارته، "و براعته الخيالية في رسم الصورة و تفرده في ذلك الخيال[٨]" ، ليكوِّن النص الشعري جمالياً، وهو بهذا الفهم للشعر، جعل الصورة قائمة على صياغة الألفاظ صياغة حاذقة، تؤدي مهمة تشكيل المعنى تشكيلاً حسياً بنحو تصويري، ولم

يقف طويلاً عند قضية الصياغة اللفظية و أثرها في تكوين الصورة الشعرية بنماذج تطبيقية من الشعر، إذ بقي هذا المفهوم ضمن الصراع القديم بين اللفظ والمعنى.[٩]

ويبدو من مفهوم الجاحظ هذا للصورة، أنه يُقرنها بالتمثيل الحسي، وقدرته على إثارة التلقي من خلال تمثله ذهنياً لأجزاء هذه الصورة، وكأنها ماثلة أمامه، وهنا تبدو أهمية الدور الي يلعبه تمثيل المعنى للحواس في عملية تشكيل الصورة الشعرية، كما في تلقّيها، فحتى يكون النص شعرياً يجب أن تكون الصورة فيه صورة توظف الحسي في تقديم المعنى.[١٠]

في حين نجد الجرجاني وعِبر نظرية النظم، قد اقترب أكثر من مفهوم الصورة الشعرية الاصطلاحي، وهو إذ يؤكد ما ذهب إليه الجاحظ ، إلا إنه يجعل من قضية اللفظ والمعنى قضية أساسية في تشكيل الصورة في النص الشعري، فيقول: "و معلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، و أن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه ، سبيل الشيء الذي يقع فيه التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أنّ محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفى جودة العمل ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذى وقع فيه العمل وتلك الصنعة ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه، وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فضة ذاك أنفس لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام.[١١]"

فمن خلال هذا التمثل الذي ساقه الجرجاني ، يؤكد أن قيمة المنجز الأدبي لا يتحدد بمادته فحسب ، ولا بمعناه وحده ، بل بتعالق اللفظ والمعنى في سبيل إيجاد النص ، ذلك أنه لم يعد مقياس التشابه مقياساً فنياً، إنما تكون الصورة التي يخرج بها المعنى هي الأساس الفني المطلوب في التقييم[١٢] . إذ إنَّ التمييز بين شيئين من الجنس نفسه لا يكون إلّا بالرجوع إلى صورتهما، وهذا ما يجب أن يكون بالنسبة للمنجز الأدبي، فالمفاضلة بين الأشعار لا يكون إلّا بتحليل صور كلّ منهما.

ولقد اهتم الجرجاني اهتماماً كبيراً بالتصوير الأدبي ، بما له من أهمية كبيرة في قيمة النصوص وشعريتها ، فأطال الكلام في كتابه ( أسرار البلاغة ) على وسائل خلق هذه الشعرية، و وسائلها التي تجعل الصورة ذات قيمة فنية ، في إطار معالجته لنظرية النظم ، إذ جعل من الوقوف على حقيقة النظم ومعرفة أساليبه مدخلاً لمعرفة قيمة الاستعارة وما تمنحه للسياق النصي ، بوصفه وسيلة من وسائل أداء الصورة الشعرية [١٣]، وهو ما يمثل إضاءة متميزة ونادرة في أنماط الصورة وطبيعتها وخصائصها، وعليه

فقد اقترب الجرجاني كثيراً من المصطلح الحديث للصورة الشعرية ، من خلال تقريره أن الصورة هي نتاج تفاعل نصي بين شبكة العلاقات و بين الألفاظ والتراكيب لإخراج المعنى ، وما ينتهي إليه ذلك من صورة فنية رائعة .[١٤]

**ب: الصورة في المفهوم الحديث:**

شهدت الدراسات النقدية العربية الحديثة تفاوتاً في تعريفها لمفهوم الصورة الشعرية ، ففي الوقت الذي اعتمد المفهوم القديم على الفنون البلاغية وتوظيفها ، فإنّ المفهوم الحديث ارتكز على استثمار المتضادات وتوظيفها ، فصارت الصورة " تؤلف بين المتباينات ، وترينا الحياة في الجوامد ، وتجمع بين المتناقضات " . [١٥]

ويحدد الدكتور مصطفى ناصف مفهوم الصورة بوصفها تشكيلاً دلالياً يستند الى التعبير الحسي والاستعاري للملفوظات، وتحميلها حمولات مجازية من خلال العلاقات التي يُبنيها الشاعر بين هذه الملفوظات[١٦]، وهذا لم يضف الى المفهوم ابتعاداً عن القديم، في حين نجد كمال أبو ديب قد منح للصورة بعداً اخر، حين يمنحها مكانة مهمة في عملية الخلق الشعري، فهي عنده: " ليست حلى زائفة ، بل إنها جوهر فن الشعر، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم، [...]، والصور من جانب آخر ليست مجرد تفصيلات ولا حلى تزين الشعر حينا ويمكن الاستغناء عنها حينا آخر، بل هي خصائص الشعر الجوهري " .[١٧]

فالصورة بالمفهوم الحديث ليست أنماطاً بنائية تستقي من الفنون البلاغية وجودها، بل إنها تشكيل أساسي في عملية البناء الشعري، وهي على هذا " ليست مجرد شكل مختزن في ذاكرة الشاعر أو نمط من العلاقات اللغوية التقليدية التي يستدعي بعضها بعضاً، إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول ان يتجسد في رموز لغوية "[١٨]. فهي تشكيل تنصهر فيه " العلاقات التي تصل بين الأشياء والفكر وبين المحسوس والعاطفة، وبين المادة والحلم، أو الخيال الذي يتجاوزها ". [١٩]

ونجد أن محمد الولي يرتكز على تعريف سي. دي. لويس للصورة الشعرية بـ " أنها في أبسط معانيها رسم قوامه الكلمات "[٢٠]، فيجعل الولي من اللغة والحس ثنائية يرتكز عليها بناء الصورة في النص الشعري، إذ تتكفل اللغة بتحويل الصور الملموسة الى صور ذهنية تخيّلية عبر توظيف الفنون البلاغية في التشبيه والاستعارة، في حين يكوّن الحس جوهراً للصورة في النص.[٢١]

إنّ المفهوم الحديث للصورة الشعرية لم يخرج عن إطار المفهوم القديم الذي حدد الفنون البلاغية وسائل لبنائها في النص الشعري ، لكنه جعل له أطراً تتعلق بالأثر الذي ينبغي على الشاعر أن يضعه في حسبانه في عملية الخلق الشعري ، وهي أطر تتعلق بالمتلقي وكيفية التأثير فيه وتحفيزه ، من خلال إعطاء الصورة الشعرية أبعاداً تفوق مساحة التوظيف الى عتبات المقاصد.

**ثانياً) وسائل رسم الصورة الشعرية:**

يعرّف الجاحظ الشعر بأنّه " صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير "[٢٢]، والصورة بوصفها جنس من الخيال ، فهي تمثل الركن الثاني من أركان الشعر التي يرتكز عليها، وتتضافر مع البناء اللغوي لتشكيل النسيج الشعري ، لأنها " الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني "[٢٣]، وعلى هذا فهي تعتمد على استثمار تقنيات علم البيان في التعبير عن المعنى بطرق مختلفة ، تتوخى وضوح الدلالة عبر إنشاء علاقات متخيّلة تقوم على المطابقة بينها وبين قصدية الشاعر[٢٤]، إذ يوفر علم البيان إمكانية قراءة المعنى والكشف عن أفكار ورؤى الشاعر، وهو ما يُسهم في الكشف عن إبداع النص الشعري وجماليته.[٢٥]

وقد تنوّعت الصورة الشعرية في مجموعة قاسم شاتي الشعرية (اتبعيني أيتها الفوضى) بحسب وسائل رسمها، ويمكن دراسة هذه الوسائل على وفق ما يأتي :

**١) الصورة التشبيهية :**

يُعرِف العسكري التشبيه بأنّه: " الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه "[٢٦]، وهذا يجعله وسيلة تمنح الصورة "الدلالة على مشاركة أمر لأمر بالمعنى"[٢٧]، والتشبيه هو " أن تثبت لهذا معنى من معاني ذاك أو حكما من أحكامه "[٢٨]، حتى تكون "صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة ، لا من جميع جهاته ، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه "[٢٩] . ومن هنا تتجلى

جمالية التشبيه بوصفه يرتكز على إبراز الصفة المشتركة بين طرفي التشبيه ، وإحداث الصدمة للمتلقي وتحقيق الدهشة ، بغية التأثير فيه[٣٠] ، عبر إنشاء مقارنة بينهما بالشكل تستوعب تجربة الشاعر ومعاناته ، من دون هيمنة طرف على آخر . [٣١]

وقد حفل السياق الشعري للشاعر قاسم شاتي في ديوانه على توظيف التشبيه لإنتاج صورة جمالية إبداعية في نصوصه ، ففي قوله: [٣٢]

حين يجيء الموت على فرس دهماء

تعبر فوق فراشي

لحظات من قلقٍ أسود

تتمدد كالشريان على طاولة الخوف

فأسميها

جلالة الموت

يبدأ الشاعر بنسج صورته الشعرية حين يجعل من لفظة (الموت) مهيمناً أسلوبياً على سياقه الشعري ، الموت بوصفه حاضراً مستمراً ، وفاعلاً يستوعب قلق المرحلة ، تتبدل عنده الأشياء حتى يتحوّل الى بنية قارة في البنى العميقة للنص ، فيخلق صورة للحرب الخاسرة معه ، فهو يأتي على فرس حربٍ ، ينشر فضاءً من القلق الأسود الذي تتحوّل فيه الطمأنينة إلى خوف متمدد ، و هو يوظف أسلوب التشبيه لتعميق دلالة الخوف من الموت ، عبر خلق صورة الاستمرار بلحاظ تشبيهه بالشريان الذي تتدفق فيه الحياة باستمرار ، لكنها حياة قلقة ، يعاني فيها الشاعر هذا القلق الموصوف بالأسود ، والقابع في ثنايا الخوف المهيمن عليه عبر هيمنة الموت على واقعه .

ولا تقف الصورة عند هذا الحد ، بل تتسع عبر ثنائية ضدية ترتكز على توظيف التشبيه ، فهو يشبّه النقيض بنقيضه . فاللحظات السوداء المرتبطة بالموت نقيضة للحياة التي ترتبط بالشريان ، فينسج صورة مركبة تتضافر فيها البنى الدلالية والتصويرية لخلق صورة من القلق والمعاناة، التي يترجمها المتلقي، فينقل تجربة الشاعر الى واقعه اليومي.

ويجد الشاعر في التشبيه قدرة فائقة على تغذية سياقاته بالدلالات المقصودة، وتكثيفها، فيوظفه في سياقات التأزم ، ويجعله ناقلاً أميناً لما يعانيه الشاعر من وضع نفسي متأزم ، ولهذا نجده يعتمد عليه في قصيدته(كلمات مذنبة) فيقول: [٣٣]

وتتسع احتمالات السؤال

فاغطّ كالحجر الى قرار الهاوية

اختنق

من فرط غبار الزمن المتراكم

كالطين على بكارتها

ترتكز الصورة على توظيف التشبيه في نسج الصورة وتشكيلها ، فينفذ إليها عبر بوابة الأسئلة ، ودوامة الرموز والنبوءات ، حتى تتركه الأسئلة في لُجة من الفوضى ، التي تجرده من ملامح الحياة ليتحوّل الى حجر يسقط في هاوية الإجابات المفقودة .

إن قلق الأسئلة المجردة من إجاباتها يضيّق على الشاعر فضاء الحياة، فلا معاناة اقسى من البحث عن جواب لسؤال ما من دون جدوى بالحصول عليه ، حتى و إن تقادم الزمن عليه، فصار كالطين يمنع النفاذ الى ما تحته من دلالة ومعنى، فالبحث عن الأجوبة تجعل من الصورة الشعرية في سياقه معاناة قابعة على قلبه، فيستعمل لها أفعال (أغطّ، أختنق) وهي أفعال تظهر صورة سلبه وتجريده من ممارسة البحث عن الأجوبة، وهو ما يعمّق الحالة النفسية المتأزمة.

وتمتدّ الصورة التشبيهية لتحتل مكنونات الشاعر في علاقته بالآخر، فيقول:[٣٤]

والناس على الخليج

ينتشرون

كأنّهم هياكلَ ملحية

لا اسم لهم

ينسج الشاعر صورته القائمة على التشبيه عبر أداته(كأنّ) للربط بين طرفي التشبيه ، الآخر المسلوب بوصفه هامشاً، والهياكل الملحية بوصفها نتاجاً هامشياً للعلاقة بين الماء والطين ، فالناس بلا أسماء ، وهذا يمنح السياق دلالة أعمّق حين نتلمس تنازل المجموع عن حقهم في الحياة ، والتحوّل الى كيانات صامتة مجردة ، لا تعي قوتها ولا وجودها ، فهم يمارسون حياتهم بلا معنى ، يتحركون بشكل دائب ودائم ، من دون أن يكون لهم الحق في أن يمتلكوا اسماً أو حضوراً ، فيصفهم: [٣٥]

أبصرهم

خائفين

كأنّهم شواهد تكلّست فوق الماء

تتلألأ في منحدرات الهجرة

يستحضر الشاعر صورة الموت الناتج عن الهروب ، فيجرد الماء من دلالته على الحياة ، ويتجه بها الى دلالة سلبها ، وهو إذ يحيل المتلقي الى ردة الفعل بصورته السلبية في الهروب من منطقة سلب الإرادة الى منطقة سلب الحياة ، من دون شواهد أو قبور، تجعلهم تجارب مرّة لمن سيأتي ، فتتعمّق هامشية وجودهم في الصورة ، وتتشكل مركزية الموت ودلالاته التي نسجها الشاعر من خلال العلاقة مع الآخر، وتجسدها في دلالات متأزمة .

إنّ قاسم شاتي لم يترك مساحة للمتلقي يتحرك بها ، فقد جعله أسير صورته التشبيهية التي يستحضر فيها قلقه ومعاناته ، فقلق الشاعر هو بالضرورة قلق المتلقي ، وواقعه المرير الذي أثقل حياته بالتأزم والشدّ في تفاصيل يومه وحياته .

**٢) الصورة الاستعارية :**

الاستعارة ضرب من المجاز اللغوي ، و علاقته المشابهة بين المعنى الحقيقي و المعنى المجازي [٣٦] ، وتعد من أبرز الوسائل الفنية التي تعيد تشكيل الأشياء تشكيلاً حيوياً فاعلاً ينبض بالحركة الباعثة على الرؤية والتأمل ، حتى عُدّت من أروع صور البيان العربي إثارة لمشاعر المرء وأحاسيسه [٣٧]، ويعد الجاحظ من أوائل الذين عرفوا الاستعارة [٣٨]، إذ عرّفها بقوله: " تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه " . [٣٩]

أمَّا أبو هلال العسكري( ت٣٩٥هـ) فقال عنها: " نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض ، وذلك الغرض ، أمَّا أن يكون شرح المعنى وفضل الإبانة عنه أو تأكيده ، والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ " [٤٠]. ومن كلام أبي هلال العسكري نفهم أن قصد الاستعارة : الاتساع بالمعنى وإبانته بالقليل من الألفاظ .

وما أن نصل إلى عبد القاهر الجرجاني فنجده قد تناول هذا الفن تناولاً أضفى عليه من ذوقه الأدبي والنقدي ملامح بارزة ، فقد حدد الصلة التي تربط بين الاستعارة والمجاز والتشبيه قائلاً: " المجاز أعم من الاستعارة ، وأن الصحيح من القضية في ذلك أن كل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة " . [٤١]

إذن فالعلاقة بين المجاز والاستعارة علاقة عموم وخصوص وكذلك الحال بين التشبيه والاستعارة ؛ لأن كل استعارة لا بد أن ترد إلى التشبيه لكن ليس كل تشبيه استعارة[٤٢] . والاستعارة أعمق وأبلغ من التشبيه ، وأكثر قوة على تحفيز الخيال عند المتلقي لإدراك العلاقات الكامنة التي يقيمها الشاعر بين عناصر الصورة وشعوره [٤٣]، ولكل استعارة مكونات بنائية تدخل في تركيبها ، وهذه المكونات تتمثل في أصلٍ (مستعار منه) وهو المشبه به ، وفرع (مستعار له) و هو المشبه ، (ومستعار) و هو اللفظ المنقول من مكانه الوضعي إلى مكان طارئ [٤٤]، ولكي تصح تسمية الاستعارة استعارةً لا بد من حذف المستعار منه أو المستعار له إلى جانب وجه الشبه وادعاء أن المشبه عين المشبه به وأنه من مصاديق المشبه به. [٤٥]

ونلحظ في مجموعة (اتبعيني ايتها الفوضى) ، أنّ قاسم شاتي في توظيف الاستعارة على تهديم الصورة الواقعية وإعادة تشكيلها بالشكل الذي تتحوّل فيها الى صورة جمالية إبداعية، ففي قوله:[٤٦]

أراك تتعثرين كلما يضيق السؤال
على خاصرة السؤال

فلماذا لا تمنحين الأسئلة

لذة الاعتدال

يوظف الشاعر الاستعارة التي يُحذف فيها احد طرفي التشبيه، لكنّه يترك له ظلّا في السياق ، متمثلاً بـ(خاصرة) ، فيجعل للسؤال خاصرة ، ثمّ تتحوّل هذه الخاصرة لتكون فضاءً مكانياً تتعثر فيه المخاطبة . و الخاصرة التي يلجأ اليها الشاعر ليشكّلها صورة استعارية ، تتمظهر فيها ثيمة الضعف، فهو يخلق من الأسئلة مساراً ، تمشي عليه ، تتسع ليتيه فيها السائل ، ثم يضيق لتتعثر فيها . فالشاعر يشكّل ملفوظاته عبر علاقات دلالية ، تقوم على توظيف البنية الفعلية من خلال الفعلين ( تتعثرين ، يضيق ) وكأنها يخلق لسياقه سبباً يبرر هذا التعثر ، فتأتي دلالة الخاصرة لتعمق هذه الصورة المنسوجة لحالة الوهن والضعف ، فالأرض لم تعد قوية بالشكل الذي تمسح لها بالمسير، وكأنها من غير جدوى بالخلاص من التعثر والضيق والخاصرة ، تبحث عن حلٍّ لا يجيء ، لذا فالشاعر يدعوها الى أن تمنح أسئلتها اعتدالاً ، حتى لا تضيق وتتعثر.

وثمة استعارة أخرى ترتكز عليها الصورة الشعرية لدى قاسم شاتي، ففي قوله: [٤٧]

ضفةٌ

لا تفهمُ لغة النخل

وحديثَ الماء

واللحظةُ ما بين الضفتينِ

سمراءُ

يتلفُ عليها لسانٌ ملحي

ينطلق الشاعر من الفضاء المكاني المتمثل بالضفة ليسبغ عليها حالة من التشظي ، فيصوّر العلاقة بينها وبين ما حولها ، ويتخذ من لغة النخل ، وحديث الماء استعارتين يشكّل من خلالهما صورته الشعرية القائمة على توظيف المفارقة التي تصدم المتلقي ، فالمعروف أن العلاقة بين الضفة والماء علاقة عقلية ، فلا ضفة بلا ماء ، ولا ماء بلا ضفة ، فهو يحيل المتلقي الى حالة الجفاف التي تهمين على المشهد ، فتتحوّل هذه العلاقة اللازمة إلى علاقة أخرى ، يقطعها اللسان الملحي الذي يهجم على الضفة بعدما انحسر الماء عنها.

فالشاعر يحمّل ملفوظاته دلالات أكثر فاعلية على المستوى التصويري ، فيحشد لها أساليب تشكيلية عديدة ، ليخلق من انصهارها معاً صورة كلية تجعل من المتلقي متحفزاً للتفاعل معها ، فالاستعارة والمفارقة تتعاضدان لإنتاج هذه الصورة التي ترتكز في البنية العميقة فيها على استثمار صورة الجفاف التي يعمّقها السياق عبر ملفوظات(لا تفهم، سمراء، لسن ملحي)، وهي ملفوظات تحمل دلالات الجفاف والموت.

ويرتكز السياق الشعري عند قاسم شاتي في رسم صورته الشعرية على توظيف الاستعارة التشخيصية من خلال أنسنة الموجودات ومنح الحياة للموجودات التي تفتقدها، يقول:(٤٨)

وتفرّخ ديداناً تأكل رأس الخوف

وربما تنتفض الوجوه الشاردة من لونها

وتستفيق الأنهار على رائحة الملح

ربما الريح تغيّر لونها

والطيور تنزع أصواتها

فنمسح رؤوسنا بالمغفرة والذنوب

يقوم السياق الشعري في هذا النص على توظيف الاستعارة القائمة على التشخيص، إذ تبرز هذه الصورة من سطرها الأول ، إذ جعل الشاعر للخوف رأساً تأكله الديدان، وهو يكشف عن رغبة جامحة بالخلاص من الخوف الذي يكبل صوته ووجوده ، ثم ينطلق من خلال ارتكازه على التقليل من هذه الرغبة ، بلفظة (ربما) ، وهو ما يكشف عن قوة الفاعل الخارجي الذي يفرّغ الرغبة عن محتواها ، عبر الألفاظ الدالة على التحوّل ( تنتفض ، تستفيق ، تغيّر، تنزع ، نمسح ) . فقد وفرّت هذه الالفاظ قدرة السياق على توظيف الاستعارة التشخيصية في السياق عبر إسناد الأفعال إلى الجمادات ، و اسباغ الحياة عليها ، بالشكل الذي يخلق منها صورة متحركة من خلال استعمال الفعل المضارع ودلالاته على الحركة والاستمرارية ، وتكرار المحاولة .

إن الشاعر في توظيفه للاستعارة ، إنما استثمر طاقات العلاقة الجديدة القائمة على هدم الواقع وإعادة إنتاجه بما يتفق ورؤاه ، وله في هذا أسلوب بنائي لافت ، إذ يعمد الى تصوير حالة التشظي والتأزم ، ثم

يتسلل عبر هذا التصوير إلى عكس الرغبة في التحوّل وتغييره ، فالبدايات الجديدة هي الهاجس الذي يؤرق الشاعر، ويجعله فاعلاً ضاغطاً في معانيه ودلالاته في سياقاته الشعرية .

٣) الصور الكنائية :

لا تقل الكناية عن التشبيه والاستعارة في تشكيل الصورة الجمالية في النصوص ، فقد عرّفها الجرجاني بقوله: " إن يريد المتكلم أن يثبت معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له باللغة ولكن يجيء الى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به اليه ويجعله دليلاً عليه" [٤٩]، وعلى هذا فللكناية ما للاستعارة في قوة التصوير وجمالية التوظيف الذي يجب أن يصدر عن ذائقة أدبية . [٥٠]

تكمن جمالية الكناية في إبراز المعقول بصورة الحسي والكشف عن هذه العلاقة بينهما، وتشحن السياق بقيمة انفعالية لا يمكن للغة العادية أن تؤديه[٥١]، فالصورة الكنائية تولد اقناعاً أكبر بالمعنى الذي تشير إليه بتوكيده وتقريره في نفس السامع لأن النفس يكون تقلبها للمعاني أسرع ، مشفوعة بالشاهد والدليل .[٥٢]

وتبدو كنايات الشاعر قاسم شاتي في الديوان واضحة على المستوى السطحي ، لكنها تختزن العديد من الدلالات في مستواها العميق ، إذ يستعمل الشاعر من الصور القريبة من المتلقي سياقاً شعرياً تتشكّل فيه الصورة الكلية التي تزداد إبداعاً و جمالاً كلما تعمقنا في فهم الكناية وتوظيفها، وهذا ما نلمحه في قوله:[٥٣]

من طرد افلاطون وراء أسوار مدينته الفاضلة

وأدخل الكهنة والشحاذين والشعراء

من ألبس هولاكو رأس حمامة

يرتكز السياق الشعري في النص على استعمال الكناية، وتوظيفها توظيفاً إبداعياً لتشكيل الصورة الكلية ، إذ يبدأ السياق بتأسيس صورة تقوم على المفارقة ، فيخلق فارقاً بين المركز والهامش ، فصورة افلاطون ومدينته الفاضلة تتحوّل من مركز الصورة الى هامشها بعدما يأخذ الكهنة والشحاذين والشعراء أماكنهم فيها ، وهو يكني بهم عن صفة الخراب التي تتحوّل فيها الصورة من صورة عامرة إلى صورة خربة يكشفها فعل الطرد الذي يتصدر به السياق.

ثم يعمّق الصورة الكنائية في الانتقال بهولاكو من صفة القتل والإجرام ليكون رجلاً للسلام ، حين ألبسه رأس لحمامة ، فتحوّلت صورة سفك الدماء التي ارتبطت بالسيرة الإجرامية لهولاكو إلى صورة مركزية ، و شخصية أخرى عبر التوظيف الكنائي، فيجعلها ترتبط بالسلام.

إن تحقق إبداعية الكناية عبر تعاضدها مع الأساليب الأخرى في رسم الصورة وخاصة المفارقة ، تجعل من السياق الشعري سياقاً مجازياً عميقاً، عبر تعميق إيحائية الصورة ، ومنح السياق قدرة على تمثيل الصورة وبنائها[٥٤]، ولهذا نجد أن تعاضد الكناية بالمفارقة ملمحاً أسلوبياً من ملامح بناء الصورة الشعرية في ديوان(اتبعيني ايتها الفوضى)، ويتجلى هذا في قوله:[٥٥]

ليس لي آية تستدرج البحر الى غرفة التاريخ

فالطريق سلاحف واسرار

وحين هممت أن اضرب سكون الموج

حمّلني الخليج لونه بارتياح شديد

يقوم بناء الصورة الكنائية في النص على توظيف التركيب لإنتاجها، إذ يبدأ السياق الشعري بالنفي بنية تركيبية مركزية، يتأسس عليه ما بعده من سطور شعرية، فضلاً عن تشكيل الصورة، فالشاعر يقرر عدم مقدرته على ركوب البحر، فهو بحاجة الى آية ليكون بحّاراً يمكن له قهر البحر بها، لكنه يجعل من رغبته في ركوبه حركة ثانية ، تكشف عن الرغبة في التحوّل والانتقال من حالة الخوف إلى حالة التمرد على البحر، ويستشعر المتلقي هذه الرغبة ، فيسايرها ، لكنه يصطدم بمفارقة تصويرية اعتمدت في بنائها على التعاضد مع الكناية ، فالكناية في قوله : (حين هممت...) ترتكز على الانتقال من الهامش الذي يمثله النفي إلى المركزية في بناء الصورة المتمثل في الرغبة في الإبحار في البحر.

ثم تأتي الحركة الثالثة ، في النهاية التي انتهى بها هذا الإبحار، إذ تتحول فيه الكناية من الدلالة على الحركة والانتقال إلى دلالة على السكون والموت ، فمعنى أن يحمّله الخليج لونه، هو أن يتحول من كونه مادة إلى كونه سائلاً ، وهذا يجعل من صورة التماهي بينه وبين الخليج صورة للموت التي يوحي بها السياق عبر الكناية.

إن التنوّع بين المركزي والهامشي عبر توظيف الكناية ، يمنح السياق قوة تعبيرية أكبر في رسم الصورة وإنتاج تشكيلها الفني بإبداعية وجمالية ، وهذا ما نجده في قوله:[٥٦]

نتنفس

أبخرة الثلج

وتحت عيونك

ألف عام من السعير

تتوزع ثنائية المركز والهامش في سياق النص ، ففي الوقت الذي يستحضر الشاعر الثلج ثيمة مركزية ، عبر فعل التنفس الباعث للحياة ، تأتي الكناية لتخلق صورة مركزية أخرى تستحوذ على السياق فتنقل الصورة الأولى الى الهامش لتستقر هي في مركز النصف ، وتقوم على إعادة إنتاج الثلج ، وتحويل صورته إلى صورة أخرى تتمثل في الكناية عن موصوف ، إذ تكشف هذه الكناية عن الدموع التي تنسلّ من العيون ، لتجعل ما تحتها فضاءً من الحرارة ، فالشاعر يوظف الكناية التي تتعالق بالثنائيات الضدية ، لتعميق الصورة ، وخلق حالة من التأثير بالمتلقي وتحفيزه على إعادة رسم الصورة وربط دلالاتها.

إن الشاعر يعتمد في وسائل تشكيل الصورة الشعرية وبنائها على التعالق النصي بين هذه الوسائل، فيتركز على اكثر من أسلوب بنائي، لخلق صورة شعرية تنشطر إلى أجزاء، ليترك مهمة تشكيلها للمتلقي الذي يضعه الشاعر تحت سلطة محمولاته الدلالية.

يمثل هذا التعالق بين وسائل رسم الصورة وتشكيلها ملمحاً أسلوبياً هيّمن على البناء الشعري في ديوان(اتبعيني ايتها الفوضى) ، وهذا يكشف عن قدرة شعرية على توظيف الأساليب وتوظيف تفاعلاتها لإنتاج سياقات شعرية إيحائية ، تصل بالتشكيل التصويري إلى أقصى مساحته.

**الخاتمـــة :**

تشتغل الصورة لدى قاسم شاتي في مجموعته النثرية (اتبعيني أيتُها الفوضى)؛ على العلاقات الإيحائية التي تثير الدهشة والجمال عند المتلقي، بقدر ما يكون فيها من كشف وإثراء. وقد تنوعت وسائل بناء الصورة لديه، ولعلّ أبرز هذه الصور هي الصورة التشبيهية التي تقوم على خلق مقارنة بين الصفة المشتركة بين طرفي التشبيه، وكل ذلك لكسر أفق توقع المتلقي وخلق المفارقة، وهو يغور في التشبيه

فيجعل من المشبه به بنية عميقة قارّة؛ ليعطيها صفة الحضور المستمر الفاعل الذي يستوعب قلق تجربته في الحياة، وترتكز هذه الصورة لديه على لُجة من الأسئلة العظيمة التي تتطلب منه أن يسقط في جُبّ الإجابات الاجتهادية، ومن ثَمّ يُسقِط متلقيه معه في ذلك الجُبّ، فهو شريكه في انتاج النص.

ومن وسائل شاتي الإبداعية أيضًا الصورة الاستعارية، ومعها تكون الأشياء فضاءات مكانية واسعة يتعثر فيها الخطاب، ويجعل من الأسئلة – مرة أخرى– سبيلًا شارعًا للإثارة، وهي تعبر عن ضعفه وهوانه بإزاء الكون الذي يريد أن يلتقمه، وتحتشد أساليب الاستعارة الكلية مستهدفة المتلقي بغية التأثير، وأكثر ما كان ذلك عَبر أنسنة الموجودات المادية من حوله، وقد استثمر العلاقات الجديدة التي أنتجت الأنسنة، بما يتفق ورؤاه، معربًا عن رغبة في التحول والتغير.

وقد عمد إلى الصورة الكنائية أيضًا كونها الأكثر إقناعًا في التوكيد والتقرير لدى المتلقي، وقد اشتغل فيها على إبراز المفارقة بين الهامش والمركز، وهو ملمح أسلوبي في الصياغة عنده، يهدف فيه إلى تعميق الصورة التي تحفز متلقيه على إعادة الانتاج، وهي بغية كل مبدع.

وإن الشاعر قاسم شاتي، عمومًا، يعتمد في التصوير، على التعالق النصي، ويترك مهمة تشكيله للمتلقي الذي يضعه تحت سلطة حمولة التعالق الدلالية، وبه يكشف عن قدرة شعرية تصل بالتشكيل التصويري إلى أقصى ما يستطيع.

---

الهوامش والاحالات[١]

(١) في النقد الأدبي القديم عند العرب، د. مصطفى عبد الرحمن إبراهيم:١٥٧.

(٢) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني:٢٧٠.

(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور:١٣.

(٤) ينظر: تجربة النقد البنيوي عند كمال أبي ديب من خلال جدلية الخفاء والتجلي، ميادة بن خالد، (رسالة ماجستير): ٤٢؛ وينظر: الذاكرة المفقودة(دراسات نقدية)، إلياس الخوري: ٢١٧.

(٥) يُنظر: النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل: ٢٣٨.

(٦) مفاهيم شعرية مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم: ٨٠.

(*) هو قاسم شاتي مريوش المنصور من مواليد مدينة الديوانية ١٩٥١م ، شغل وظيفة معلم في مدارسها ، وهو عضو اتحاد أدباء العراق ، له أكثر من ديوان شعر مطبوع ، الأول (أحبهم جميعا) ، والثاني (اتبعيني أيتها الفوضى) ، والثالث (البحر لا يقرأ نفسه مرتين) ، كتب بكل أشكاله ، العمودي ، والحر ، وقصيدة النثر ، وحتى الشعر الشعبي .

٦٦

[٧]() الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ: ١٣١/٣.

[٨]() صورة المرأة في الشعر العراقي الحديث ١٩٥٠. ٢٠٠٠، ايناس عباس صالح البريماني(اطروحة دكتوراه): ١٧.

[٩]() ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى صالح موسى: ٢١.

[١٠]() الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور: ٢٦٠-٢٦١.

[١١]() دلائل الاعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني: ٢٦٥.

[١٢]() ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى صالح موسى: ٢٤.

[١٣]() ينظر: اساليب بلاغية (الفصاحة، البلاغة، المعاني)، د. احمد مطلوب: ٣٥.

[١٤]() ينظر: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث(دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين)، د. بسام قطوس: ١٦٤.

[١٥]() الصورة الشعرية في شعر القدسيات زمن الفتح ٥٨٣هـ، حسام التميمي(بحث): ٥٢٣.

[١٦]() ينظر: الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م: ٣.

[١٧]() نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل: ٣٥٦، وينظر: في الشعرية، كمال أبو ديب: ١٢٩.

[١٨]() الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة ،١٩٨١م: ٢٧.

[١٩]() المصدر نفسه: ٤٤٧.

[٢٠]() الصورة الشعرية، سي. دي. لويس: ٢١.

[٢١]() ينظر: الصورة الشعري في الخطاب النقدي والبلاغي، د. محمد الولي: ١٩ – ٢١.

[٢٢]() الحيوان، الجاحظ: ١٣٢/٣.

[٢٣]() الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، د. عبد القادر القط: ٤٣٥.

[٢٤]() ينظر: مفتاح العلوم، السكاكي: ١٦٢.

[٢٥]() ينظر: نظرية البيان العربي خصائص النشأة ومعطيات النزوع التعليمي تنظير وتطبيق، د. رحمن غركان: ٥٦.

[٢٦]() الصناعتين، ابو هلال العسكري: ٢٣٩.

[٢٧]() التلخيص، الخطيب القزويني: ٢٣٨.

[٢٨]() أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني: ٧٨.

[٢٩]() العمدة، القيرواني: ٢٨٦/١.

[٣٠]() ينظر: نظرية البيان العربي، د. رحمن غركان: ٢٢٤.

[٣١]() ينظر: التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا الجديدة، د. عدنان حسين قاسم:٥٣.

[٣٢]() اتبعيني ايتها الفوضى: ١٠.

[٣٣]() اتبعيني ايتها الفوضى: ٢٨.

[٣٤]() المصدر نفسه: ٥٩.

[٣٥]() المصدر نفسه: ٦١.

[٣٦]() ينظر: الايضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني: ٢٤٠.

[٣٧]() ينظر: اصول البيان العربي (رؤية بلاغية معاصرة)، د. محمد حسين علي الصغير: ٩٣.

[٣٨]() ينظر: معجم المصطلحات البلاغية، د. احمد مطلوب:١/ ١٣٨.

[٣٩]() البيان والتبيين، الجاحظ:١/ ١٥٣.

[٤٠]() كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، العسكري:٢٤٠.

[٤١]() أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني: ٣٩٨.

[٤٢]() ينظر: فنون التصوير البياني، د. توفيق الفيل: ١٩٩.

[٤٣]() ينظر: المصدر السابق: ١٩٩.

[٤٤]() ينظر: البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن الميداني .: ٢/٢٣٠.

[٤٥]() ينظر: فنون بلاغية، د. احمد مطلوب: ١٢٨.

[٤٦]() اتبعيني ايتها الفوضى: ١٦.

[٤٧]() المصدر نفسه: ١٠٨.

[٤٨]() المصدر نفسه:٦.

[٤٩]() دلائل الاعجاز، الجرجاني: ٤٥.

[٥٠]() ينظر: أصول البيان العربي، محمد حسين علي الصغير: ١١٣.

[٥١]() ينظر: الأداء البياني في خطب الحرب في نهج البلاغة، نجلاء عبد الحسين عليوي، (رسالة)، ٧٦.

[٥٢]() ينظر : دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني: ٢٠١.

[٥٣]() اتبعيني ايتها الفوضى: ٤٨.

[٥٤]() ينظر: خطاب المفارقة في الامثال العربية مجمع الميداني إنموذجاً، نوال بن صالح (أطروحة دكتوراه): ٥٧.

[٥٥]() اتبعيني ايتها الفوضى: ٥٨.

[٥٦]() اتبعيني ايتها الفوضى: ١١٨.

المصادر المراجع

- اتبعيني ايتها الفوضى(ديوان شعر)، قاسم شاتي، دار تموز ديموزي، دمشق، ط١، ٢٠١٩م.
- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، ط٢، ١٩٨٢م.
- الأداء البياني في خطب الحرب في نهج البلاغي، نجلاء عبد الحسين عليوي، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، ٢٠٠٢م.
- اساليب بلاغية (الفصاحة، البلاغة، المعاني)، د. احمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٠م.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (ت٤٧٤هـ)، تعليق السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.
- اصول البيان العربي (رؤية بلاغية معاصرة)، د. محمد حسين علي الصغير، سلسلة كتب شهرية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
- الايضاح في علوم البلاغة، جلال الدين أبو عبد الله محمد الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ)، تحقيق. د. عبد الحميد الهنداوي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٤م.
- البلاغة العربية أسسها وعلومها وفنونها، عبد الرحمن حسن الميداني، دار القلم للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٤١٤هـ.
- البيان والتبيين، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٩٩٨م.
- تجربة النقد البنيوي عند كمال أبي ديب من خلال جدلية الخفاء والتجلي، ميادة بن خالد، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ٢٠١٤م.
- التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا الجديدة، د. عدنان حسين قاسم، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، ٢٠٠٠م.
- التلخيص في علوم البلاغة، جلال الدين القزويني الخطيب(ت٧٣٩هـ)، تحقيق: د. عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٩م.
- الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط١، د.ت.
- خطاب المفارقة في الامثال العربية مجمع الميداني انموذجاً، نوال بن صالح، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة بن سكرة، ٢٠١٢م.
- دلائل الاعجاز في علم المعاني، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: ياسين الايوبي، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
- الذاكرة المفقودة(دراسات نقدية)، إلياس الخوري، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

- الصناعتين (الكتابة والشعر)، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.
- الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٣م.
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، د. بشرى صالح موسى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- الصورة الشعرية في شعر القدسيات زمن الفتح ٥٨٣هـ، حسام التميمي، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين،١٩٩٩م.
- الصورة الشعرية، سي دي لويس، ترجمة: احمد نصيف الجنابي وآخرون، دار الرشيد، بغداد، ط١، ١٩٨٢م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- صورة المرأة في الشعر العراقي الحديث ١٩٥٠. ٢٠٠٠، ايناس عباس صالح البريماني، اطروحة دكتوراه، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، ٢٠٠٨م.
- الصورة والبناء الشعري، د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة،١٩٨١م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت٤٦٣هـ)، تحقيق: د. محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م.
- فنون التصوير البياني، د. توفيق الفيل، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط١، ٩٨٧م.
- فنون بلاغية(البيان، البديع)، د. احمد مطلوب، دار البحوث العلمية، الكويت، ط١، ١٩٧٥م.
- في الشعرية، د. كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.
- في النقد الأدبي القديم عند العرب، د. مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- قراءة الصورة وصور القراءة، د. صلاح فضل، دار الشروق، ط١، ١٩٩٧م.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. احمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ط١، ١٩٨٣م.
- مفاهيم شعرية مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
- مفتاح العلوم، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي(ت٦٢٦هـ)، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٨٧م.

- النظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
- نظرية البيان العربي خصائص النشأة ومعطيات النزوع التعليمي تنظير وتطبيق، د. رحمن غركان، دار الرائي للدراسات، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م.
- وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث(دراسة في تطور المفهوم واتجاهات النقاد المعاصرين)، د. بسام قطوس، دار ومكتبة الكندي، ط١، ٢٠١٤م.