

التشكيل الصوري لخاتمة القصيدة في عهد بني الأحمر

علي مطشر نعيمة
كريم قاسم جابر الربيعي
جامعة البصرة/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

المستخلص:

Abstract:

The Conclusion formed an influential presence in the same Andalusian poet in general, and among the poets of BaniAl- Ahmar (the study sample) in particular, specially figurative formation as an artistic feature because of its importance in the succession of its part and their interrelation. Then, the recipient can easily absorb the text and ease using this formation, and since the conclusion is the solid base on which the poets leans and the abstract which the poet must take care of more than the rest of the poem's parts, and without it the poem loses its serenitly and its purpose indicative of its content and its being, and its steadfastness to the recipient in terms of ideas and contents and this formation of the conclusion achieved a presentation through its close connection with the other parts of the poem.

Key words: Music photography, sensual images, harmony, graphic images, photo blending

شكلت الخاتمة حضوراً مؤثراً في ذات الشاعر الأندلسي عامةً، وعند شعراء بني الأحمر (عينة الدراسة) خاصةً، ولا سيما تشكيلها الصوري بوصفه ملمحاً فنياً، لما له من الأهمية بمكان في تتابع أجزائها وترابطها، ومن ثم يُمكن للمتلقي عبْرَ هذا التشكيل استيعاب النص بيسر وسهولة، وبما أن الخاتمة هي القاعدة المتينة التي يتكئ عليها الشاعر، والخاصة التي يجب على الشاعر الاعتناء بها أكثر من بقية أجزاء القصيدة، ومن دونها تفقد القصيدة مسارها وهدفها الدال على محتواها، فقد ارتبط هذا التشكيل بها، وشكل معها رابطاً قوياً يُعطي للقصيدة مركزيتها، وكيونتها، وثبوتها عند المتلقي من حيث الأفكار والمضامين، وقد حقق هذا التشكيل للخاتمة غرضها عبْرَ ارتباطها الوثيق بالأجزاء الأخرى للقصيدة.

الكلمات المفتاحية: التصوير الموسيقي- الصور الحسية- التناغم- الصور البيانية- الامتزاج الصوري

The fictional composition of the conclusion during Bani Al- Ahmar era (a technical analysis study)

Kareem Qassim Jaber Al-Rubaie
Ali Mtasher Naima University of
Basra / College of Education for sciences
specific

Kareemqassm324@gmail.com

Orcid:0000-0002-0973-5658

DOI/2022 10.54633/2333-021-042-011

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على
أفضل الخلق أجمعين مُحَمَّدٍ وعلى آله الطيبين
الطاهرين.

تنتقل هذه الدراسة من رؤية جوهريّة في قراءة "الخاتمة في عهد بني الأحمر"، وبالتحديد "التشكيل الصوري للخاتمة". فاشتغال هذه الدراسة منصب على معرفة ما يحدثه هذا التشكيل في نفس المُتلقي من أثر إيجابي يعود بالمنفعة على الشاعر، ولأنّ قصائد هذا العهد زُخرت بالتشكيل الصوري الذي أضفى على الخاتمة بشاعريته المتميزة، فقد استطاع شعراء عهد بني الأحمر توظيفها للتعبير عن أفكارهم ومعانيهم برفقة ورشاقة، متوخين الألفاظ الصعبة الوعرة، وقد استعان الباحث بمجموعة من المصادر والمراجع، لا سيما الدواوين المحققة لشعراء هذا العهد، التي كانت عوناً لإظهار الدراسة بهذه الحلة، أما المنهج الذي اعتمده الباحث، فهو المنهج التحليلي، وهو منهج يعتمد على تحليل أبيات الخاتمة في القصيدة وبيان ما فيها من صور شعريّة، وقيمة فنيّة عالية، وربطها بباقي أجزاء القصيدة.

أما اختيار هذا الموضوع بصورة خاصة، فلأنّ دراسة الخاتمة سبيل للوصول إلى رؤية متكاملة عن خواتم عهد بني الأحمر، فضلاً عن ذلك فإنّ عهد بني الأحمر يُعدّ قمة النضج للشعر الأندلسي في الشكل والمضمون، مما كان له الأثر الواضح في خواتم هذا العهد، وكذلك حبّي للأدب بوجه عام، والأندلسي منه على وجه الخصوص، والكشف عن إبداع شعراء الأندلس في عهد بني الأحمر عبر دراسة التشكيل الصوري للخاتمة في شعرهم، ورصد تلك الجهود التي اتّجهت إلى العناية بالأدب الأندلسي، وأخيراً السعي إلى تقديم نتائج علمية تثري المكتبة العربية، ويكون فيها النفع للأجيال القادمة - إن شاء الله- على الرغم من تواضع البحث وصاحبه.

وأما الهدف من هذا الموضوع فهو محاولة استكشاف حدود الخاتمة، ومنحها المزيد من العناية اللائقة بها، وإلقاء الضوء عليها، وبيان موقعها في الشعر الأندلسي عبر مناقشة الآراء السابقة حولها وتحليلها، وأنّ تكشف اللثام عن هذا الجزء المهم من

أجزاء بناء القصيدة، وكذلك الكشف عن أنماطها وأنواعها وعلاقتها بالموضوع الرئيس للقصيدة، وكذلك التعريف بأهميتها من موضوع إلى آخر، وأثرها الفاعل في العمل الأدبي.

التشكيل الصوري للخاتمة:

يُعدّ التشكيل الصوري من أهم أدوات الشاعر وأكثرها توظيفاً للتعبير عما يختلج بنفسه من مشاعر وانفعالات، ويُعدّ أيضاً الصورة الذهنية التي تموج بها نفسه، لنقلها إلى المُتلقي والتأثير فيه، وحثّه على معاشية التجربة التي يخوضها، ولما كان الشعرُ تعبيراً عن لحظة شعورية متميزة، فالتشكيل الصوري هو "الوسيلة الفنيّة الجوهرية لنقل التجربة"^(١) وربطها بالتجربة الشعورية، لذلك يُعدّ التشكيل الصوري جوهر الشعر وقوامه، بوصفه الوسيلة الفنيّة اللازمة لنقل تلك التجربة، وتحويلها إلى تجربة شعورية، وكشف عوالمها، وكذلك الأساس الذي يتكئ عليه الشعر، ولا غنى له عنه، فتمّة أفكار في القصيدة عامّة، وفي الخاتمة خاصّة، لا تُدرّك، ولا نجد تعبيراً واضحاً لها، إلا عبر توظيف الشاعر للصورة^(٢)، فإذا ما أريد لشاعر "أنّ ينجح في بناء صورة شعريّة فنيّة، لا بدّ أن يعتمد اللغة، فالصورة بناء لغوي، والكلمات وحدة هذا البناء"^(٣)، فالصورة إذن "رسم قوامه الكلمات"^(٤)، أو "صورة حسيّة في الكلمات"^(٥)، وهي تشكّل جمالي، وركن أصيل في البناء الفني للخاتمة.

وقد استأثرت الصورة الشعرية باهتمام الدارسين، وطال أمامها وقوف النقاد قديماً^(٦)، وحديثاً^(٧)؛ لأنّها تُشكّل عصب الشعر من غير أن تستغني عن العناصر الأخرى (كاللغة، والأسلوب، والموسيقى)، ولما لها من الأهمية بمكان في بناء النص الشعري فنياً وجمالياً من دون المباشرة والتقريرية، بل يستحضرها الشاعر بعفوية بما تمليه قدرته وتجربته الشخصية في التعبير والتصوير، بهدف التأثير في المُتلقي معنوياً ونفسياً وعاطفياً وفكرياً، وهناك من ذهب إلى أنّ ركني الشعر هما: التصوير والموسيقى^(٨).

ويتصور الباحث أنّ الركن الأساس في الشعر هو التصوير؛ لأننا إذا أمعنا النظر في الأركان الأخرى (كاللغة وتركيبها، والأسلوب، والموسيقى) نجد أنّ من الممكن أن يأتي بها الشاعر بكل سهولة،

المكوّنة لشعره، ومن ثمّ فإنّ الصورة تخلع على الشعر جميع ألوانها، وتهبّ له كلّ مظاهرها الإيحائية والجمالية والفكرية....

وعلى ما تقدّم فإنّ التشكيل الصوري قيمة فنيّة عظيمة داخل القصيدة، بدليل قول الجاحظ (ت ٢٥٥هـ): "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والبدوي والقروي والمدني، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخدير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير" (١٢)، وغاية القول في مفهوم الصورة عند القدماء أنّها وسيلة يتخذها الشاعر لإيضاح أو تجسيد معنى موجود سلفاً، ولم يدركوا أنّ الشعر تفاعل وحسّ ولغة، والصورة ليست شيئاً ثانوياً في الشعر يمكن الاستغناء عنه، بل هي وسيلة لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه، وهي واسطة التحام الشاعر مع الكون لتشكيل نوع من الوجود الخاص به، وهي التي تُمكن المعنى في نفس السامع والقارئ؛ لأنّ غايتها التأثير والإيحاء، وهي أداة مفضلة في أسلوب الشعر، وإنّها تقف جنباً إلى جنب مع موسيقى الشعر المتمثل بالوزن والقافية لتبرز قوة القصيدة والشاعر معاً (١٣).

والتشكيل الصوري للخاتمة عند شعراء بني الأحمر (عينة الدراسة)، سيكون محاولة لإظهار أثر البيئة عليهم، ومن ثمّ بروز هذا الأثر في شعرهم وصورهم (١٤)، فضلاً عن الموروث الثقافي الذي يُعدّ "جزءاً مؤثراً في عملية خلق الصورة الجديدة، وواحد من مصادرها المهمة" (١٥)، ولقد تعددت أنماط الصورة ووسائل تشكيلها في خاتمة شعر شعراء بني الأحمر (عينة الدراسة) ما بين حسية وبيانية، وسيحاول الباحث بيان كلّ واحدة بشيء من التفصيل مع ما ينبثق من الأمثلة التطبيقية عند شعراء عينة الدراسة.

فأما الصوّر الحسية، فإنّها تُعدّ قاعدة الانطلاق عند أيّ شاعر، ذلك لأنّ الحسّ أساس المعرفة "ثمّ إنّ العنصر الخارجي المُجسّد للتجربة أو الرؤيا لا يبرز عادةً إلّا في مظهر حسي" (١٦)، ولعلّ أبرز المحاولات التي قام بها النقاد في تحديد الصورة الشعرية وأنماطها، محاولة الدكتور جابر عصفور،

ولا يستطيع كلّ شاعر أن يأتي بـ"الصورة الشعرية"؛ لأنّه أمر مرده إلى الفطرة في انتقاء الألفاظ والتعبير التي عبّر بها نستطيع الحصول على الصورة الشعرية المطلوبة، وهذا يعني أنّ التصوير خلق الصورة الفنيّة من اللغة عن طريق الخيال بوصفه العدسة الذهبية التي عبّر بها يرى الشاعر ما يريد في سبيل ترجمته إلى عواطف وانفعالات؛ لأنّ الصورة الشعرية عادةً مرتبطة بالعاطفة، فقد قيل: إنّ الصورة من دون عاطفة فارغة والعاطفة من دون صورة عمياء (٩)، إذن وظيفة الصورة التأثير في المتلقي والتعبير عن العاطفة أو الإيحاء بها.

لقد توسّع بعض النقاد في مفهوم الصورة بشكل جعلها تشمل كلّ عناصر الشعر من لغة وموسيقى وغير ذلك، ولم يقصرونها على الأساليب البيانية من استعارة وكناية وتشبيه ومجاز، فذهب بعضهم إلى القول: "إنّ النقد القديم لم يكن بمستوى الإبداع فغفل عن الصورة وجمدها عند ألوان من التشبيه والاستعارة والكناية بغرض التزيين أو التحسين، وبغرض الإيضاح أو التبيين" (١٠)، ويميل الباحث إلى أنّ الصورة ينبغي أن تفتّح على التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، ولا ينهض التصوير وحده في ساحة الشعر، إذا لم تتضافر معه تضافراً عضوياً سائر العناصر الفنيّة الأخرى من موسيقى ومعجم ومعانٍ وعاطفة وتراكيب، فالصورة لم تُعدّ تختفي بجانب وجوه البيان من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، بل جاوزت ذلك إلى مجال رحب فسيح استوعب النص الشعري كلياً، فهي "لا تعني ذلك التركيب المفرد الذي يمثل تشبيهاً أو كناية أو استعارة فقط، ولكنها تعني أيضاً ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقتها المتعددة حتّى تصير متشابكة الحلقات والأجزاء بخيوط رقيقة مضمومة بعضها إلى بعض في شكل اصطلاحنا على تسميته القصيدة الفنيّة" (١١).

ويعتمد التشكيل الصوري على قوى الخيال اعتماداً كبيراً، لذلك كثيراً ما يرتبط الحديث عن أحدهما بالآخر، ولا يُستطاع فهم الصور والأخيلة في شعر شاعر ما بمعزل عن بيئته، فصور الشاعر ما هي إلّا نتاج بيئته، فهو يفكر في حدود البيئة ومعطياتها التي تؤثر تأثيراً مباشراً في خلق الصور

ديوانه، يَخْتُمُها برثاءِ مولودٍ له قائلاً: (٢٢) [مِنْ
البسيط]
كَأَنَّهُ هُوَ فِي مَجْدٍ وَتَكْرُمَةٍ وَالشَّبَلُ كَاللَّيْثِ فِي
بَاسٍ وَفِي خَفَرٍ
وَلَنْ يَغْيِرَ مَعَالِي مِثْلِهِ صِغَرٌ إِنَّ الْهَلَالَ
لَمَبْدَأُ صُورَةِ الْقَمَرِ
وَمَا بَدَتْ إِذْ بَدَتْ لِلْعَيْنِ غُرَّتُهُ إِلَّا وَكُلُّ الْمُنَى
وَالْيَمْنِ فِي الْأَثَرِ

فالشاعر-هنا- برع في توظيف حاسة البصر
توظيفاً رسم لنا فيه صوراً متعددة عَبَّرَ مجموعةً مِنْ
التشبيهات، لِيَتَكَوَّنَ الصُّورُ ماثلةً أمام عينيه كأنَّهُ يرى
الفقيد وما يؤكد هذا قوله: (إِذْ بَدَتْ لِلْعَيْنِ غُرَّتُهُ)،
ولاشكَّ أَنَّ حاسةَ البصرِ كان لها أثرٌ بارزٌ في
الكشف عن حيثيات هذا المشهد الحزين الذي رسمه
الشاعر في رثاءِ مولوده، على إضفاء حالة الحزن
والبكاء التي يشعر بها، فتتابع الصورة الحركية
للمرثية، والتحوُّل الذي يُغَيِّرُ الشَّيْءَ إلى لَيْثٍ، والهلل
إلى قمر، أضاف مشهديةً صوريةً للخاتمة جعل منها
لوحةً بصريةً رائعةً.

ولابن خاتمة الأنصاري (ت ٧٧٧هـ) قصيدة
غزليةً رقمها (١٠)، يمزجها بوصف الطبيعة،
يَخْتُمُها قائلاً: (٢٣) [مِنْ البسيط]
لَنْ مَحْتَهَا أَكْفُ الدَّهْرِ عَنْ بَصْرِي فَإِنْ مَشَّهَدَهَا
فِي الْقَلْبِ غَيْرُ خَفِي

وله أيضاً قصيدةً غزليةً أخرى رقمها (١١)،
يَخْتُمُها قائلاً: (٢٤) [مِنْ الطويل]
نَظَرْتُ إِلَى حُسْنٍ عَلَى خَدَّهَا، فَمَا وَجَدْتُ لِقَلْبِي
فِي الْوَرَى عَنْهُ مِنْ بُدٍّ

وَعَبَّرَ هَاتَيْنِ الخاتمتين رسم لنا الشاعر في غزله
صورةً حسيّةً بصريةً جميلةً لافتةً للنظر، موظفاً
خياله فيها، جاذباً الانتباه إليها، فالخاتمة الأولى
تتشرك مع الخاتمة الثانية في اللفظ والمعنى،
والخاتمتان تدلان على صورةٍ بصريةٍ واحدةٍ، إلا أنَّ
الخاتمة الأولى (محتها أكف الدهر عن بصري)،
تختلف عن الخاتمة الثانية (نظرت إلى حسن على
خدّها) مِنْ حيث الانقطاع والاستمرار البصري
للصورة، ففي الأولى بقيت الصورة في القلب
وانقطعت عن البصر؛ لأنَّ أكف الدهر قد محتها، أي
إنَّ الصورة قلبية، وفي الثانية بقيت الصورة شاخصةً
أمامه مباشرة، فالشاعر ينظر إلى حسن خدّها، أي

بتأكيده على "أَنَّ هناك أنماطاً متعددة مِنْ الصور في
الشعر، فهناك النمط البصري، والسمعي، والذوقي،
والشمي، واللمسي، والعضوي، والحركي" (١٧)، إذ
تقوم إحدى هذه الحواس أو تتضافر أكثر مِنْ حاسةٍ
في رسم معالم هذه الصورة وتكوينها، وقد اتضح بعد
استقراء دقيقٍ لشعر شعراء العينة أنَّ أنماط الصورة
عندهم تنصوي ضمن المستوى الحسي للصورة،
فعن "طريق الحواس تتضح الصورة الفنية،
ويظهر سلطانها" (١٨).

وقد تصدرت الصورة البصرية، التي عُرِفَتْ
بأنَّها "التشكيل الفني الذي يُظهِرُ الهيئات في المقام
الأول، فيظهر الأبعاد والحجوم والمساحات والألوان
والحركة، وكلُّ ما يُدْرِكُ بحاسة البصر" (١٩)،
الصورة الحسية الأخرى في شعر شعراء عينة
الدراسة، بوصفها المسيطرة على معظم قصائدهم،
والتي عَبَّرَها يستطيع الشاعر الوصول إلى المتلقي
بكلِّ ما تحمله هذه الصورة مِنْ طاقاتٍ إبداعيةٍ تجعل
خيال المتلقي يُصوِّرُ ويرسم ما رسمه الشاعر مِنْ
صورٍ بكلِّ تفاصيلها وحيثياتها (٢٠)، وإذا كانت
الصورة البصرية قد وَجِدَتْ بشكلٍ أوسع وأوفر في
شعر شعراء بني الأحمر (عينة الدراسة)؛ فإنَّ هذا لا
يعني تميزاً مُعيّناً أو خاصيةً ذاتيةً استقل بها هؤلاء
الشعراء عن غيرهم، فإنَّه مِنْ المعروف أنَّ حاسة
البصر تُعَدُّ أولى الحواس وأقواها على التصوير،
ومِنْ ثَمَّ فإنَّ هذا الأمر يشترك فيه معظم الشعراء لا
سيما مِنْ توافرت فيه تلك النعمة وهي حاسة
البصر.

وقد وَظَّفَتْ الصورة البصرية في خاتمة شعر
شعراء (عينة الدراسة) توظيفاً يُعَدُّ الأكثر بين
أخواتها مِنْ الصُّورِ الحسيّة؛ وذلك راجع إلى طبيعة
بيئتهم التي تكثر فيها المشاهد الحسية والحركية،
والمناظر الجذابة التي تؤثر على روح الشاعر
وانفعالاته الشعورية، وعلى هذا فـ "الصورة
البصرية إحساس أو إدراك حسي لكنها أيضاً -
تنوب عن- أو تُشِيرُ إلى شيءٍ غير مرئي، شيءٍ
داخلي" (٢١)، أي إنها توحى بشيء وراء الحس
بشكلٍ داخلي مصدره الحواس الأخرى المتعاونة
معها.

ومِنْ ذلك ما نجده عند أبي الطيب
الرندي (ت ٦٨٤هـ) في قصيدة رثائية رقمها (٦٨) في

كَأَنَّمَا اللَّيْلُ زَنْجِيٌّ عَدَا نَهْلًا فِي حُمْرَةٍ مِنْ
سَنَا الإِصْبَاحِ فَاخْتَلَا
يَا حُسْنَهَا لَيْلَةً لِلْأُنْسِ قَدْ ثَمَلْتُ مِنْ عَشْقِهَا
اصْفَرَّتِ الْأَيَّامُ آصَالًا!

فالشاعر-هنا- ذكر مجموعةً مِنَ الألوان تعاضدت فيما بينها لتشكيل هذه الصورة، مِنْهَا (وَأَقْبَلُ الصُّبْحُ، سَنَا الإِصْبَاحِ) دلالةً على اللون الأبيض، و(سُرْبَةُ الظُّلَمَاءِ، كَأَنَّمَا اللَّيْلُ زَنْجِيٌّ) دلالةً على اللون الأسود، و(فِي حُمْرَةٍ) دلالةً على اللون الأحمر، و(اصْفَرَّتِ الْأَيَّامُ) دلالةً على اللون الأصفر، فهذا البعدُ اللوني الذي أضفى على هذه الصورة سماتٍ لونيةً مشعةً، فَكَوَّنَ معها لوحةً تشكيليةً ملونةً نجح الشاعرُ في رسمها حين استدعى هذه الشبكة اللونية التي أسهمت في إضفاء عنصر الإدهاش على الخاتمة، ويبدو أنَّ الشاعرَ بنى في كُلِّ بيتٍ مِنْ أبياتِ هذه الخاتمة، صورةً حسيةً بصريةً تُبَيِّنُ ما يليها، ولكنَّها مرتبطةٌ جميعاً بمركز الصورة وهو اللون، ففي البيت الأول يقفُّ الشاعرُ أمامَ الصبح الذي أَقْبَلَ كَأَنَّهُ جيشُ الصَّبَا ملكاً لارتدائه اللباس الأبيض، دلالةً على عظمته وجلاله حتَّى أنَّ اللونَ الأسود في (سُرْبَةُ الظُّلَمَاءِ) انحنى له إجلالاً، أمَّا في صدر البيت الثاني فقد شبَّه اللَّيْلَ وظلامه بالزنجي لشدة سواده، دلالةً على كثرة هذا الجيش، وفي عجز البيت نفسه ذكر (فِي حُمْرَةٍ مِنْ سَنَا الإِصْبَاحِ) دلالةً على الحمرة الشرقية، وفي البيت الثالث وصف الأيَّام التي تذهبُ مِنْ دُونِ ثَمَالَةٍ بِالْأَيَّامِ الصَفراءِ، دلالةً على سرعة انقضائها.

أمَّا الصورة السمعية، فكانت لا تقلُّ أهميةً عن باقي الصوَرِ الحسية الأخرى، على الرغم من تصدُّر الصورة البصرية، فهي ذات قيمة فنية عالية في شعر شعراء العيَّة، عَزَرَ رصدها للأصوات سواء أكانت إنسانية أم غيرها فضلاً عن الإيقاع^(٣٠)، فأتَّرى هذه الأصوات يعطي للشاعر الدافع لرسم صورهِ الفنية على وفق تصوراتهِ السمعية، وذلك "أَنَّ التَّصْوِيرَ فِي الْأَدَبِ نَتِيجَةٌ لَتَعَاوُنِ كُلِّ الْحَوَاسِ وَكُلِّ الْمَلَكَاتِ"^(٣١)، ومادام الشاعرُ يستطيعُ أَنْ يُصَوِّرَ ملامحَ الجمال بسمعه لا بعينه فقط، فهذا يعني أنَّ الصورة السمعية قادرةٌ على تحسُّسه بسهولة، وكذلك بقية الصور الحسية مِنْ ذوقية وشمية ولمسية، لأنَّها صورٌ مستمرةٌ في عملها مِنْ دُونِ انقطاع، على

إِنَّ الصُّورَةَ عَيْنِيَّةً، وفي هاتين الخاتمتين فإنَّ الصورةَ سواء أكانت منقطعة أم مستمرة بصرياً، فالقلب لا بدَّ أَنْ يحتويها وينسخها بداخله.

أمَّا الصورة اللونية، عند شعراء بني الأحمر (عيَّة الدراسة)، فنجدُها بارزةً واضحةً في خواتمهم الشعرية عَزَرَ توظيف الألوان بوصفها واحدةً مِنْ عناصرِ الجمال، بما يتناسبُ والموقف الذي يُريدون رسمه وتصويره، إذن هي صورةٌ بصرية توظفُ اللون بصفةٍ خاصة، فهذا أبو حَيَّان الأندلسي (ت ٧٤٥هـ) في قصيدة رقمها (١٥٥)، يَخْتِمُهَا قَائِلًا: ^(٣٥) [مِنْ الطَّوِيلِ]

هَصَرْتُ بِذِيكَ الْقَوَامَ أَرَاكَةً وَافْنَيْتُ تِلْكَ الرَّاحَ
مِنْ رِيْقِهِ رَشْفًا
أَيَا ذَهَبِيَّ اللَّوْنَ رُوحِي ذَاهِبٌ فَرِيقًا بِهِيْمَانٍ عَلَى
المَوْتِ قَدْ أَشْفَى

فترى الشاعرُ في هذه الخاتمة وقد مزجَ بين صورتين حسيتين، ففي البيت الأول صوَّرَ لنا الصورةَ الذوقيةَ (مِنْ رِيْقِهِ رَشْفًا)، ثم بيَّنَ لنا في البيت الثاني الصورةَ اللونيةَ (أَيَا ذَهَبِيَّ اللَّوْنَ)، وكأنَّه يريدُ أَنْ يُبَيِّنَ لنا أثر اللون وقيمتَه الفنية، فاللونُ يُجَدِّثُ لدى مُتلقِّيه أثراً وقيمةً نفسيةً هي التي تُعْطِيهِ القيمةَ الجمالية، وتعملُ على تكوينِ بعده الدلالي بحسبِ التأثير، وكذلك ارتباطِ نفسيته وحالته الشعورية لحظة تلقُّيه اللون^(٣٦)، وقد برع الشاعرُ ببناء صورةٍ فنيةٍ جماليةٍ مستثمرًا الحواس بما لها مِنْ دلالاتٍ جماليةٍ ونفسيةٍ ووجدانيةٍ وذهنية، فقد أَشْرَكَ الشاعرُ هذه الحواس لِيُمَثِّلَ لنا الصورةَ أحسن تمثيل، وهذا الأمرُ يَدُلُّ على أنَّ الشاعرَ يملكُ خيالاً واسعاً وفكراً متقدماً، بدليل توظيفه للصوَرِ اللونية المحملة بما وراء اللون الذي يكشفُ عن نفسيته الشاعر وروحِهِ الفنانة، وكذلك لاستنطاقهِ الألوان بفيضٍ مِنْ روحِهِ وأحاسيسِهِ^(٣٧)، وهذا الأمرُ يشملُ كُلَّ شعراء عيَّة الدراسة تقريباً فهم يميلون إلى التصوير القائم على التزيين بالألوان^(٣٨)، شأنهم في ذلك شأن شعراء الأندلس.

ولا بن خاتمة الأنصاري قصيدة رقمها (١٩)، يَخْتِمُهَا بما يتناسبُ والموضوع الذي يريده، قَائِلًا: ^(٣٩) [مِنْ البسيط]

وَأَقْبَلَ الصُّبْحُ فِي جَيْشِ الصَّبَا مَلَكًا عَنَّتْ لَهُ
سُرْبَةُ الظُّلَمَاءِ إِجْلَالًا

للأذن يعجزُ عن التمييز بين ما هو أفضل سواء أكان ذلك في الموسيقى أم في الشعر وغيرهما، فالشعرُ "كلامٌ موسيقي تتفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر به القلوب"^(٣٦)، فالموسيقى تُعدُّ أهمَّ وسيلة لدى الشعراء لتعبّر عن افكارهم وعواطفهم وانفعالاتهم النفسية^(٣٧)، وليس ذلك فقط بل "وربما كانت صلة الشعر بالموسيقى أقوى منها بالتصوير، فكلاهما فنٌّ سمعي، ومادة الموسيقى الأصوات، ومادة الشعر الألفاظ وهي تنحل إلى اصوات"^(٣٨)، والشاعر في هذه الخاتمة قدّم لنا الصوت بوصفه الأداة السمعية الأولى مُعبّراً بها عن شوقه لسماع الموسيقى.

وأما الصورة الشّميّة، فهي كذلك وردت في شعر شعراء العيّنة، وتعتمد على حاسة الشم أساساً لبنائها ورسم علاقاتها، ولها في استقبال الروائح ما يدلُّ عليها من كلمات مثل (الطيب، والعنبر، والمسك، والريحان، والعطور...)، وبها يتأثر الشاعر ويذهب في توظيفها كلّ مذهب، فقد يوظفها لتوصل إلى صفات معنوية تخص الممدوح، ومن أمثلتها قول أبي حيّان الأندلسي في قصيدة مدحية رقمها (١٤١)، يخيّمها قائلًا: ^(٣٩) [من الطويل]

ثناء أريج المسك شَفَّ مَسامِعْ (*) وَذَكَرَ لَأَفْوَاحِ
وَمَسْكُ لَانِفِ

فالشاعر-هنا- في هذه الخاتمة مزج بين الصورة السمعية في صدر البيت، والصورة الشّميّة في عجزه، وقد وظّف (أريج المسك) كناية يستمدُّ منها دلالاته ومعانيه، فهو يُشيرُ عبّرها إلى الذكر الطيب الذي يُسنفُ المسامع أريجُه، ويبقى أثره في أذن سامعيه، وتطّيبُ به أفواههم، أمّا (المسك) الثانية فتُشيرُ إلى بقاء رائحته الزكية في أنوفهم.

وله أيضاً قصيدة رقمها (١٤٩)، يخيّمها قائلًا: ^(٤٠) [من الطويل]

نُعْمنا بِهِ ضَمّاً وَشَمّاً وَلَمْ نُبَلِّ أَجَارَ زَمَانٍ مَعَ
سِوَانَا أَمْ أَنْصَفَا
وَمَا الْعَيْشُ إِلَّا خُلَّةٌ مِنْ مُحَجَّبٍ يُبِيحُكَ مَا تَهْوَى
عِناقاً وَمَرَشَفَا

إنَّ الشاعر قد رسم في هذه الخاتمة صورة شّميّة عبّر ضم الحبيب وشم أنفاسه، وقد أفاد عبّر هذه الصورة بأكثر من حاسة، (ف-ضماً)، و(عناقاً) دلالة على الحاسة اللمسية، و(مرشفاً) دلالة على الحاسة

عكس الصورة البصرية التي لا تعمل إلا في الضوء الذي يساعدها على الرؤية، وهذا ما نجده عند أبي حيّان الأندلسي في قصيدة رقمها (١٧٩)، يخيّمها قائلًا: ^(٣٦) [من السريع]

وَيَا حَدِيثِي بِاسْمِ حَبِيّ فَلَا كُنْتُ وَلَا كَانَ الَّذِي قَدْ
رَوَاكَ

فالشاعر-هنا- وظّف لفظة (حديثي)، ولفظة (قد روك)، لِيُبيّنَ دلالة أسفه على حبه، والواضح من بيت الختام أنَّ الشاعر سمع ما لا يرضيه عن حبه، فدلالة الألفاظ تُشيرُ إلى الحزن الذي يقاسيه الشاعر عبّر الصورة السمعية بأنغامها الحزينة.

ولابن الخطيب السِّلْماني (ت ٧٧٦هـ) قصيدة رقمها (٥١٤)، يمدح فيها (أبا القاسم بن عيسى) ^(٣٣)، يخيّمها قائلًا: ^(٣٤) [من الكامل]

لَا زِلْتُ تُبْدِي وَجْهَ كُلِّ غَرِيبَةٍ يُمْلِي بَدِيعِ
حَدِيثِهَا الْمَلَوَانِ
وَتُجِيلُ فِي يَوْمِ الْبَيَانِ جِيَادَهُ فَيُقَالُ هَذَا
فَارِسُ الْمَيْدَانِ
مَا أَنَّ فِي السَّحَرِ الْحَمَامَ بِنَعْمَةٍ رَقَصَتْ لَهَا طَرَبَا
غُصُونُ الْبَانِ

فلاحظ أنَّ الشاعر في هذه الأبيات الثلاثة التي ختم بها قصيدته قد وظّف في البيت الأول (يُمْلِي بَدِيعِ حَدِيثِهَا الْمَلَوَانِ)، دلالة على مكانة ممدوحه في حديث السمر الذي يسمعه الناس في الليل والنهار، وفي البيت الثاني (فَيُقَالُ هَذَا فَارِسُ الْمَيْدَانِ)، دلالة على كثرة الحديث عنه حتّى سمعه القاضي والداني، وفي البيت الثالث يُصوّر لنا أنين الحمام ونغماته الساحرة بصورة سمعية رائعة بقوله: (مَا أَنَّ فِي السَّحَرِ الْحَمَامَ بِنَعْمَةٍ)، وصوت الحمام ونغماته دليل على سُمعته الطيبة بين الناس، فاجتمعت في هذا البيت الصورة البصرية والسمعية وقد تلاحمت عناصر الطبيعة فيهما لتشكل لنا لوحة مدحية مستعينة بوسائل التشكيل للصورة الفنّية.

ولابن جابر الأندلسي (ت ٧٨٠هـ) قصيدة رقمها (٨٩)، يخيّمها قائلًا: ^(٣٥) [من الكامل]

يَا حُسْنَ أَلْحَانِ الْخُدَاةِ إِذَا جَرَتْ نَعْمَاتُهَا بِمَسَامِعِ
الْمُشْتَاكِ

فالشاعر صوّر لنا النغمات الموسيقية وهي تجري على ألسنة الخداة، لذلك يُمكن القول إنَّ للسمع أثراً مهماً في الشعر إذ إنَّ الإنسان من دون امتلاكه

يُتَرَجِّمُ عَنْ عَذْبِ الشَّرَابِ مَذَاقَهُ وَيُعْرِبُ عَنْ عِثْقِ
الْجِيَادِ صَهْبِهَا

وقد أضاعت حاسة الذوق هذه الخاتمة في (عَذْبِ
الشَّرَابِ مَذَاقَهُ)، فمذاقُ الشرابِ الحلو تمكن من رسم
صورة حسية ذوقية تُشيرُ إلى مقدرة الشاعر الفنية
في تصوير ذلك.

ولعبد الكريم القيسي قصيدة رقمها (٢٥٨)،
يختتمها: ^(٤٤) [من الوافر]

فَبِتُّ ضَجِيعَةً أَجْنَى بِلْثِمٍ أَبَاحَ جَنَى مُحْيَاةِ
الصَّبِيحِ

وَسَرْتُ مِنَ الْعَنَاقِ بَطُولَ لَيْلِي أَجَارِيَةَ
بَمِيدَانٍ فَسِيحِ

وَسَاقَانِي الطَّلَا مِنْ رِيقٍ فِيهِ لَهَا فَعْلُ الطَّلَا مِنْ
عَهْدِ نُوْحِ

فالشاعر-هنا- رسم بريشته الفنية حبيته وهي
تسقيه الخمر بعد ليلة طويلة من اللثم والعناق، كناية
عن ريقٍ فيها عند تقبيله الذي يشبه مذاقه مذاق
الخمر، وله ما تفعله الخمر فيه، فالصورة الذوقية
هنا غاية في الإبداع.

وأما الصورة اللمسية، فهي صورة تُدرك عن
طريق اللمس، أي الإحساس بالناعم والخشن، وكذلك
الإحساس بالألم، والبرودة، والسخونة وغيرها،
ونادراً ما تأتي الصور اللمسية بمفردها، في شعر
عينة الدراسة، إذ تكون في الغالب مترافقة مع صور
الحواس الأخرى؛ لأنَّ "تشكيل الشعر يعتمد على
عناصر حسية لا تفارق مادته" ^(٤٥)، ومن الصور
الحسية اللمسية في شعر عينة الدراسة ما نجده عند
لسان الدين بن الخطيب في قصيدة رقمها (١٧٦)،

يختتمها قائلاً: ^(٤٦) [من الطويل]

فَلَفَّتْ بِمُخَضَّرِ الْبُرُودِ بَنَاتَهَا بُرُوراً وَاجْجَلَالاً، عَنْ
الْلمسِ بِالْيَدِ

وظف الشاعر حاسة اللمس في هذه الخاتمة،
وقد صرح بقوله (عَنِ اللمسِ بِالْيَدِ)، للدلالة على
إجلال ما جاءها من حبيبها، تكريماً له، وقد أستعار
الشاعر هذه الصورة في بناء صورته اللمسية.

ولابن خاتمة الأنصاري قصيدة رقمها (١٤)،

يختتمها قائلاً: ^(٤٧) [من الطويل]

خُذِي بِيَدِي تُنْجِي غَرِيقاً مِنَ الرَّدَى وَلَا تَكْلِينِي
لِلرَّجَاءِ الْمُخَيَّبِ

الذوقية، ولكن حاسة الشم كان لها الأثر الأبرز في
تكوين الصورة وإعطائها الجمالية والقيمة الفنية.

ولابن خاتمة قصيدة غزلية رقمها (٢٣)، يختتمها
قائلاً: ^(٤٨) [من الخفيف]

مَنْ رَسُولِي إِلَى حُبِّبِ قَلْبِي بُغَيْتِي حَيْثُ مَا
ثَوَى وَاسْتَطَارَا

لِيُوَدِّيَ تَحِيَّةً مِنْ مُحِبٍّ يَفْضُحُ الرُّنْدَ*
تَشْرُهَا* وَالْعَرَارَا*

وَيُعِيدُ السَّلَامَ مِنْهُ أَرِجَا طَيِّبَ الْعَرَفِ
نَافِحاً مَعْطَارَا

فالشاعر-هنا- يتساءل هل يجدُ رسولاً ثقةً يحمل
منه تحيةً طيبةً إلى حبيبة القلب حيثما كانت تملأها
الرائحة الطيبة، ويرجع منها تحيةً عاطرةً تملأ الشم
والقلب عباقاً وشذى، فالصورة الشمية في هذه
الخاتمة قد تلاحمت، وكان الفضل في هذا التلاحم
إلى الحبيبة التي هزت مشاعر صاحبها ليرسم لنا
لوحةً غزليةً ممزوجةً بعناصر الطبيعة، فكان كلُّ
شيء في هذه الخاتمة حاضراً، لاسيما الصور
الحسية التي تمثلت بالبصرية والسمعية والشمية،
وعبر هذه الحوارية التي رسمها الشاعر يتبين جلياً
طغيان الصورة الشمية على باقي الصور الأخرى،
مما يؤكد المعنى الذي أراد الشاعر في خاتمته.

وأما الصورة الذوقية، فقد وردت هي الأخرى

في شعرهم، وتعتمد على حاسة الذوق، وقد انتشرت
هذه الصورة في أثناء شعرهم ممزوجةً بباقي الصور
الأخرى، منها ما نجده عند أبي حيان الأندلسي في
قصيدة غزلية رقمها (١٤٨)، يختتمها قائلاً: ^(٤٩) [من

الطويل]

فِيَا لَكَ مِنْهَا قُبْلَةً لَوْ تَمَكَّنْتُ لَقَدْ كَانَ بَرْدُ الرِّيقِ

حَرَّ الْحَشَا يُطْفِي

وَوَلَّتْ فَاثْبَقَتْ فِي فَوَادِي وَمُقَلَّتِي جَحِيماً وَدَمْعاً لَا

يَمَلُّ مِنَ النَّطْفِ*

فالصورة الذوقية واضحة عبر الألفاظ (قُبْلَةً،
بَرْدُ الرِّيقِ)، وقد وظفها الشاعر مستعيناً بالألفاظ
الأخرى الدالة على التعجب من طعمها الذي يُبرِدُ
الريقَ ويطفئ حرَّ الحشا، وقد خلفت هذه القبلة
جحيماً ودمعاً في فواده ومقلته.

ولابن الخطيب السلماني قصيدة رقمها (٤١٤)،

يختتمها مفتخراً بنفسه، قائلاً: ^(٥٠) [من الطويل]

أبو الطيّب الرندي في قصيدة رقمها (١٥١)،
يختتمها: ^(٥٢) [مِنَ الكامل]

فَكَأَنَّمَا هُوَ يُوسُفُ فِي حُسْنِهِ وَكَأَنَّنِي مِنْ حُبِّهِ
المجنون

وظّف الشاعر -هنا- التشبيه بوصفه وسيلة أثيرة، معتمداً عليه لكونه دعامة رئيسية من دعائم الصياغة الفنية، لرسم صورته الشعرية، مكرراً أداة التشبيه (كأن) في شطري البيت، ففي صدر البيت شبه حسن المحبوب بحسن يوسف-عليه السلام-، وفي عجز البيت شبه نفسه بالمجنون كناية عن "قيس بن الملوح"، وهذا التشبيه غاية في الروعة، لما فيه من صورة شعرية عفوية بسيطة لا تميل إلى التعقيد والمبالغة.

ولابن الجيّاب الغرناطي (ت ٧٤٩هـ) قصيدة رقمها (٣)، مخاطباً قاضي الجماعة الشريف ^(٥٣) من جبل الفتح، يختتمها قائلاً: ^(٥٤) [مِنَ الكامل]

وَعَلَيْكَ يَا مَعْنَى الْكَمَالِ تَحِيَّةٌ كَالْمَسْكِ قَدْ مَلَأَ
الممالك طيباً

فالتشبيه بالمسك صورة شمية وظّفها الشاعر للدلالة على علو شأن ممدوحه ومكانته العظيمة التي ملأت أركان الممالك طيباً، فضلاً عن ذلك فإن هذا التوظيف دلالة على قدرة الشاعر وإمكانيته في تخيير الألفاظ ومناسبتها للموضوع، فتحيّة الشاعر لممدوحه يملأها عبير المسك وعطره الذي أضفى على الخاتمة التشبيهية الجمالية والفنية.

ولابن فركون قصيدة يمدح فيها يوسف الثالث، يختتمها قائلاً: ^(٥٥) [مِنَ الطويل]

قِنَاعٌ كَأَنَّ الْأَفَقَ أَبْدَى سَحَابَهُ
جَهَاماً فَخَلَّاهَا بِبَارِقِهِ التَّبَرُّ
يَرْوِقُ شُعَاعٌ مِنْهُ فَوْقَ بَيَاضِهِ فَمِنْ
سُحْبِهِ ثَوْبٌ وَمِنْ تَبَرُّهِ زُهْرٌ
كَمَا لَاحَ نَوْرُ الشَّمْسِ فِي رَوْنَقِ الضُّحَى وَسَاقَ
الثَّرِيّاً فِي مَلَاعَتِهِ الْفَجْرُ

وظّف الشاعر في هذه الخاتمة مظاهر الطبيعة السماوية العلوية ذات العلاقة بظواهر الإشراق والضياء، كالشمس والأفق والشعاع، ليخلع على ممدوحه صفة الظهور والإشراق، وعلو المنزلة من دون غيره من الناس، وهذه التشبيهات (كأن الأفق، يروق شعاع منه فوق بياضه، كما لآح نور الشمس في رونق الضحى) ما هي إلا إشارات مأخوذة من

وله أيضاً قصيدة رقمها (٣٤)، يختتمها: ^(٥٨) [مِنَ السريع]

جَادِبْتُهَا ضَمّاً إِلَى أَضْلَعِي أَطْفَى عَنْهَا لَوْعَةَ
الْحَزْنِ
فَابْتَدَرْتُ وَجَنَّتْهَا خَجَلَةً غَطَّتْ مُحْيَا حُسْنَهَا
عَنِّي
يَا عَجَباً تَخْجُلُ مِنْ ضَمِّهَا وَلَا تُبَالِي كَيْفَ
أَصْمَتْنِي!

وقد صاغ الشاعر في هاتين الخاتمتين صورته اللّمسية بخياله الواسع، موظفاً من الأولى (خذي بيدي)، ومن الثانية (جادبْتُها ضمّاً)، و(تخجل من ضمّها)، للدلالة على حاسة اللمس، ففي الخاتمة الأولى، يُصورُ تعلّقها بها وكأنّها منقّذة من الهلاك، وفي الخاتمة الثانية، نراه مصوراً تعجّبهُ من خجلها وقد أصابته بحبّها فوق بين يديها، فالخاتمتان تدلان على أنّه صريعُ حبّها عبر الصورة اللّمسية.

وأما الصورُ البيانية، فهي مجموعة من الأساليب البلاغية اعتمدها شعراء عتّة الدراسة في تشكيل صورهم الشعرية التي عبّرت عن تجاربهم المختلفة، وتختلف اختلافاً بائناً عن الصور الحسية وأنماطها، فالصورة البيانية تتشكل من أساليب، وهذه الأساليب تسمى وسائل تشكيل الصورة، وأهمّها (التشبيه، والكناية، والاستعارة).

فأما التشبيه، فيرى ابن رشيق على أنّه "صفة الشيء بما قاربه وشاكله، من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته؛ لأنّه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه" ^(٥٩)، ويُعدّ من الوسائل الرئيسة في تشكيل الصورة، فهو يمثل المُرَكَّز الذي يتكئ عليه الشاعر، لما له من "أثرٍ بليغ في تصوير المعاني، وتقريبها من الأذهان... والارتفاع بالكلام من أرض الواقع إلى سماء الخيال، وكلّما تدرّج المرء في هذا الارتفاع، كان الكلام أوقع في النفس، وأعلق بالقلب" ^(٦٠)، وكذلك يُعدّ "أساسياً في التركيب الجملي، والمعنى العام المراد لا يتم إلّا به، فالنص الأدبي الممتاز لا يعمد إلى التشبيه بوصفه تشبيهاً فحسب، بل بوصفه حاجةً فنيةً تُبنى عليها ضرورة الصياغة والتركيب" ^(٦١)، ويُنظرُ للتشبيه عند تحليل صورته إلى أربعة أركان: المشبه، والمشبه به، وأداة التشبيه، ووجه الشبه، ومن التشبيهات التي جاءت في شعر شعراء العتّة قول

في النَّارِ وسعيرها، وفيها إشارة إلى قوله تعالى: (وَجُودٌ يَوْمَئِذٍ بِاسِرَّةٍ) ٢١ تَظُنُّ أَنْ يُفْعَلَ بِهَا فَاقِرَةٌ ٢٢).

وأما ابن خاتمة، فله قصيدة رقمها (٢٥)، يختتمها، قائلاً: ٢٣ [من السريع]
إذا بدا يَخْتَالُ فِي مَشْيِهِ فَالشَّمْسُ وَالْغُصْنُ لَهُ
يَسْجُدَانِ
قَدْ حَالَ مَا بَيْنَ قُلُوبِ الْوَرَى وَبَيْنَهُمْ، فَهُمْ بِهِ
فِرْقَتَانِ!

فالشاعر-هنا- بنى خاتمته على اقتباس قرآني إشاري من قوله تعالى: (وَالنَّجْمُ وَالشَّجَرُ يَسْجُدَانِ) ٢٤، فقد جمع بين القيمة الدلالية والقيمة الجمالية عبر لفظتي "الشَّمْسُ، وَالْغُصْنُ"، لإيداع القيمة الفنية والجمالية في نفس المُتلقي، وفي البيتين كناية عن جمال المحبوبة الذي أدى إلى حالة من الفراق والتشتت بقوله: "فَهُمْ بِهِ فِرْقَتَانِ" بأسلوب فني مؤثر زاد من جمالية الخاتمة وإيحائيتها.
ولابن فركون قصيدة مدحية، يختتمها قائلاً: ٢٥ [من البسيط]

الشَّمْسُ بِالرُّبُوبَةِ الْحَمراءِ مُشْرِقَةٌ كَمْ نِعْمَةٍ لِلْهُدَى
لَا رَبِّبَ تُسَدِّدُهَا

وهنا استمد الشاعر ألفاظه من الطبيعة كـ(الشَّمْسُ) ليرسم لنا صورةً شعريةً يصفُ فيها (الرُّبُوبَةُ الْحَمراءِ) كناية عن قصر الحمراء، وبالشَّمْسُ المُشْرِقَةُ كناية عن الملك، للدلالة على علو مكانة ممدوحه.

ولعبد الكريم القيسي قصيدة رقمها (٩٥)، يختتمها: ٢٦ [من الكامل]
هَذَا جَزَاءُ مُخَالِفٍ مِثْلِي أَبَى تَقْوَى الْإِلَهِ وَدَانَ
بِالْعِصْيَانِ

فهذه الخاتمة كناية عن كثرة ما ارتكبه الشاعر من الذنوب، فكان ماله الأسر جزاء لمخالفته أوامر الله-عز وجل-، وقد أفاد الشاعر من الكناية-هنا- في خلق دلالات جميلة، وصور شعرية بارعة في لفظها ومعناها، وأن مخالفة أوامر الله وعصيانه ستؤول به إلى الخسران المبين.

وهكذا أفاد شعراء (عينه الدراسة) من هذه الوسيلة (الكناية) في تشكيل صورهم، وفي خلق دلالات عميقة في خواتمهم الشعرية، وابتعدوا عن الإتيان بالصور الشعرية الحقيقية؛ لأن ذلك يؤدي

مظاهر الطبيعة، يوظفها الشاعر عبر أداة التشبيه (الكاف) المؤكدة بـ(أن) لإظهار وتوكيد عمق الشعور داخل الصورة.

وهكذا لمس من شعراء (عينه الدراسة) أنهم كانوا مفتونين في توظيفهم للتشبيه، وقد ظهر التشبيه في خواتمهم الشعرية على نحو لافت للنظر بوصفه واحداً من أقوى الوسائل التشكيلية للصورة وعبره يمكن إبراز الصورة الفنية للخاتمة، وكذلك تقوية المعنى الدلالي لها، وإبراز مواطن القوة والجمال فيها.

وأما الكناية، فهي أن تنطق بكلام وأنت تبتغي كلاماً آخر مرادفاً له ٢٦، وهي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه، وعلى وفق ذلك فإن الكناية تعبير عن المعنى بطريقة غير مباشرة، "فأسلوب الكنائي ما هو إلا تغليف للمعنى المقصود بستار شفاف؛ ليكشف عن الذهن الواعي بفضل التأمل لسر من الأسرار النفسية التي ينبغي توضيحها عند الكشف عن جماله" ٢٧، وقد وردت الكناية في شعر شعراء (عينه الدراسة)، بوصفها أداة مهمة في عملية تشكيل الصورة الفنية، وأداة تعبيرية استطاعت أن تكشف عن تجاربهم المتنوعة، ومن ذلك قول أبو حيَّان الأندلسي في قصيدة رقمها (٤٤)، يختتمها: ٢٨ [من الوافر]

وَجُودُ الْمُؤْمِنِينَ لَهَا أَيْبَاضٌ وَوَجْهُ الْكَافِرِينَ بِهِ
أَسْوَدٌ

فالشاعر في هذه الخاتمة وظف الصورة اللونية خير توظيف، وذلك لما "يثيره اللون من إحياء يثيري دلالة اللفظة ومعنى الجملة" ٢٩، فأشار إلى وجوه المؤمنين البيض كناية عن دخولهم الجنة، وأشار إلى وجوه الكافرين السود كناية عن دخولهم النار، ولعل الشاعر أشار إلى قوله تعالى: (يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ) ٣٠ وَأَمَّا الَّذِينَ أبيضَّتْ وُجُوهُهُمْ ففِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ٣١، ففي يوم القيامة تبيض وجوه أهل السعادة الذين آمنوا بالله ورسوله، وامتثلوا أمره، فالذين أبيضَّت وجوههم بنصرة النعيم وما بُشِّروا به من الخير، فهم في جنة الله ونعيمها، وفيها إشارة إلى قوله تعالى: (وَجُودٌ يَوْمَئِذٍ نَاصِرَةٌ) ٣٢ إِلَى رَبِّهَا نَاطِرَةٌ ٣٣، وأما الذين اسودَّت وجوههم فهم

فنحن حين نتأمل هذين البيتين نجد الاستعارة واضحة، فصورة النجوم وكأنها إنسان له قلب يخفق وجداً على ما حدث لـ(مراكش)، والصورة ممتدة حيث نرى عيون السحاب تسيل حزناً على ما آلت إليه(مراكش) وتغيّر حالها، وهذه الصورة توضّح الفكرة برسمها، وكلّ هذا على سبيل الاستعارة المكنية التي تُكسب الصورة كثيفاً أشد، وعمقاً أكثر، وهي صورة بسيطة غير مركبة، وسرّ جمالها التشخيص.

وعبدالكريم القيسي قصيدة رقمها(٢١٢)،
يختتمها، قائلاً: ^(٧٠) [مِن الطويل]
وَحْيَاكَ عَنِّي فِي مَسَاءٍ وَسُحْرَةٍ نَسِيمُ الصَّبَا عِنْدَ
الهُبُوبِ بِتَسْنِيمِ

لقد جمع الشاعر في هذا البيت معاني الحب والغزل، ووظف معها الطبيعة من مساء وسحرة ونسيم، كي يُعبّر بها عن شوقه لمحاسن الحبيبة، وتكمُنُ فنية هذه الخاتمة وجماليتها في تمازج مكوناتها وانسجامها مع لفظة التسنيم، والتسنيم ماء في الجنة ينزل من علو، وقد استعار الشاعر هذه الصورة من قوله تعالى: (وَمِرَاجُةٌ مِنْ تَسْنِيمٍ) ^(٧١)، وقد حققت هذه الاستعارة القيمة الفنية والإيحائية للخاتمة.

فالصورُ البيانية في الشواهد أعلاه متلاحقة ما بين التشبيه والكناية والاستعارة، بل نراها تمتازُ مع باقي الموضوعات الأخرى من غزل وخمر ومدح، ويرى الباحث أنّ شعراء العينة أبناء بيئتهم يتأثرون بها، وتؤثر فيهم بكلّ ما فيها من ظواهر مختلفة، ليكونوا صورهم البديعية عبر أحاسيسهم الخاصة.

الخاتمة:

وتأسيساً على ما تقدّم توصل الباحث إلى أنّ التشكيل الصوري للخاتمة في شعر(عينة الدراسة) تميز بالذوق الفني الرفيع، والقدرة العالية على التصوير الدقيق المعبر، وكذلك تميز بالخيال الواسع الذي نسج ألياف الصورة الشعرية بعضها مع البعض الآخر مما جعل الصورة الشعرية متماسكة من الناحيتين، النفسية بما فيها من صور بصرية ولونية وسمعية وشمية وذوقية ولمسية، والبلاغية بما فيها من تشبيهات واستعارات وكنائيات، وكانوا كثيرين الغوص على المعاني.

إلى فقدان جمالية الألفاظ عندهم، لذلك لجأوا إلى الإتيان بصور إيحائية من شأنها تحريك خيال المتلقي، وتحقيق الغاية المنشودة من وراء توظيف هذا الأسلوب البلاغي في خواتمهم.

وأما الاستعارة، فهي وسيلة بلاغية اتكأ عليها شعراء بني الأحمر(عينة الدراسة) في تشكيل صورهم الشعرية، ورسم وتصوير مشاعرهم وتجاربهم، فأخذت تتنوع بتنوع موضوعاتهم الشعرية، ومع كثرة التعريفات التي قيلت في الاستعارة إلا أنّها تلتقي جميعاً حول معنى واحد وهو "أنّ الاستعارة نقل اللفظ من معناه الذي عُرف به ووضع له إلى معنى آخر لم يُعرف به من قبل" ^(٧٢)، وقد امتزجت الاستعارة عند شعراء(عينة الدراسة) بالطبيعة الأندلسية التي اتسمت بجمالها، وروعيتها، التي اغدقت عليهم أحسن الاستعارات وأجملها، من فرح وسرور، وألم وفراق، لترفد شعرهم بكلّ الصور الإيحائية التي يكون لها أثرها على مسامع المتلقي وذوقه، فهذا أبو حيّان الأندلسي في قصيدة رقمها(١٣٣)، يختتمها، قائلاً: ^(٧٣) [مِن مجزوء الرجز]

يَا حَبِذاً عُقِيبَ بُوْجَنْتَيْهِ لَادِغِي
وَحِمْرَةً بِخَدِّهِ جَاءَتْ بِغَيْرِ صَابِغِ

وظف الشاعر في هذين البيتين الاستعارة التصريحية، مصوراً في البيت الأول وجنتي المحبوب بالعقرب الذي يلدغه لشدة جمالها، وأما سم ذلك العقرب فكان في كبده، ومستعيراً في البيت الثاني لون وجنته(وحمرة بخده)، إذ يُصور خجلها باحمرار خدّها، وهذا دليل على بياضها، وقد نجح الشاعر في وصف ذلك المحبوب مستعيناً بالطبيعة لتصوير جماله، وهذان البيتان فيهما رؤية فنية عميقة، فالاستعارة حاضرة وبقوة، وكذلك الصورة اللونية التي عضدت المشهد وجعلته أكثر جمالاً بتمازجها مع الصورة الاستعارية.

وللسلماني قصيدة رقمها(١٥٥)، في رثاء مراكش يختتمها: ^(٧٤) [مِن الخفيف]
فَقُلُوبُ النُّجُومِ تَخْفِقُ وَجَدّاً
السَّحَابُ حُزْناً تَفُوحُ
سَاكِنُ الدَّارِ، رُوحَهَا، كَيْفَ يَبْقَى جَسَدٌ بَعْدَ مَا
تَوَلَّى الرُّوحُ؟!

الهوامش:

- (١٧) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور: ص ٣١٠.
- (١٨) الصورة الشعرية عند ذي الرمة، عهدود عبدالواحد العكيلي: ص ١٣٦.
- (١٩) الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، د. زيد بن محمد بن غانم الجهني: ص ٢٠٣.
- (٢٠) يُنظر: لغة الشعر في عصر بني الأحمر، بان كاظم مكي: ص ٢٨٢.
- (٢١) نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي: ص ١٩٥.
- (٢٢) ديوان أبي الطيّب صالح بن شريف الرندي: ص ١٥٨. ويُنظر: ص ١٦٢، ١٨٢، ٢٢٣.
- (٢٣) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: ص ٦٣.
- (٢٤) المصدر نفسه: ص ٦٦. ويُنظر: ديوان عبدالكريم القيسي الأندلسي: ص ١٦٦.
- (٢٥) ديوان أبي حيّان الأندلسي: ص ٣٠٤. ويُنظر: ص ١٦٥.
- (٢٦) يُنظر: القيم الجمالية في الشعر الأندلسي عصري الخلافة والطوائف، د. آزاد محمد كريم الباجلاني: ص ١٧٨.
- (٢٧) يُنظر: صورة اللون في الشعر الأندلسي (دراسة دلالية وفنية)، د. حافظ المغربي: ص ١٦.
- (٢٨) يُنظر: جمالية اللون في الرسم العراقي المعاصر، آلاء علي أحمد: ص ٢٣٠-٢٣١.
- (٢٩) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: ص ٨٢. ويُنظر: ديوان أبي الطيّب صالح بن شريف الرندي: ص ١١٧، ١١٠، ١٢٥. وديوان ابن الجيّاب: ص ٤٣٣.
- و ديوان ابن فركون: ص ٢٧٩. وديوان عبدالكريم القيسي: ص ٤٤٨.
- (٣٠) يُنظر: إطالة أصوات المد الطويلة وصوتي اللين في الأداء القرآني وعلم الأصوات، صيوان خضير خلف: ص ٢٧.
- (٣١) الصورة الأدبية، مصطفى ناصف: ص ٨.
- (٣٢) ديوان أبي حيّان الأندلسي: ص ٣٤٤.
- (٣٣) هو الكاتب أبو القاسم محمد بن سعيد بن عيسى الحميري. يُنظر: الكتيبة الكامنة: ص ٢٠٣.
- (٣٤) ديوان لسان الدّين بن الخطيب السّلماني: ج ٢/٥٨٧.
- (٣٥) شعر ابن جابر الأندلسي: ص ١٠١. ويُنظر: ديوان أبي الطيّب صالح بن شريف الرندي: ص ١٠٨، ١٥٥.
- و ديوان ابن الجيّاب: ص ٤٠٠، ٤٠٥، ٤٣١، ٥٦٤.
- و ديوان عبدالكريم القيسي الأندلسي: ص ١٦٦.

- (١) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال: ص ٤١٧.
- (٢) يُنظر: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان: ص ١١٨.
- (٣) لغة الشعر العراقي المعاصر، د. عمران خضر حميد الكبيسي: ص ٣٥.
- (٤) الصورة الشعرية لـ(سي دي لويس)، ترجمة: د. أحمد نصيف الجناي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: د. عناد غزوان: ص ٢١.
- (٥) المصدر نفسه: ص ٢٦.
- (٦) يُنظر: كتاب الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٠هـ)، تحقيق: محمد باسل عيون السود: ج ٦٧/٣. ونقد الشعر، قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ)، تحقيق: محمد عبدالمنعم خفاجي: ص ١٩. وكتاب الصناعتين (الكتابة والشعر): ص ٢٤٥-٢٤٦. والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج ١/٢٨٩. ودلائل الإعجاز، للإمام عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ)، تحقيق: محمد رضوان الداية، وفائز الداية: ص ١٠٨. ومنهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص ١٢٠.
- (٧) يُنظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور: ص ٢٧٢. والصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل: ص ١٠٧. وما بعدها.
- (٨) يُنظر: موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: ص ١٤. والبناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الأموي، سناء حميد البياتي: ص ١٩٥-١٩٦.
- (٩) يُنظر: البناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الأموي، سناء حميد البياتي: ص ٢١٩.
- (١٠) شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوية، رمضان صادق: ص ١٤٨-١٤٩.
- (١١) الصورة الفنية في النقد الشعري، عبدالقادر الرباعي: ص ١٠.
- (١٢) كتاب الحيوان: ج ٣/١٣١-١٣٢.
- (١٣) يُنظر: الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، عبدالقادر الرباعي: ص ٣٩. والصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية، سعد أحمد محمد الحاي: ص ٢٣٦.
- (١٤) يُنظر: الوطن في شعر ابن حمديس الصقلي، كريم علكم عويز: ص ٤٦-٤٨.
- (١٥) دير الملاك: ص ٢٢٢.
- (١٦) الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، عبد القادر الرباعي: ص ١٥٣.

وكذلك وردت بلفظ آخر في القصيدة المرقمة (٣٤)، (من حُبِّه مَفْقُودٌ)، الديوان: ص ١٢٧. وللمزيد من التشبيهات يُنظر: ص ٢١٥، ١٩١، ١٢٢، ١٢٠، ١٠٩.

(٥٣) هو أبو القاسم محمد بن أحمد بن محمد بن عبد الله الحسني السبتي، المعروف بالشريف الغرناطي، من أعلام القضاة بالأندلس (ت ٧٦٠هـ). يُنظر: اللحة البدرية: ص ٩١-٩٢.

(٥٤) ديوان ابن الجيَّاب الغرناطي: ص ٦٢. ويُنظر: ص ١٨٢، ١٦٧.

(٥٥) ديوان ابن فركون: ص ٢٦٩. ويُنظر: ص ٢٨١، ٢٨٧، ٣٥٨. ويُنظر: ديوان لسان الدِّين بن الخطيب السِّلْماني: ج ١/٤٠٧. وديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي: ص ٥٣، ٦٤، ٤٠٤، ٤٢٨.

(٥٦) يُنظر: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي (ت ٧٤٩هـ): ج ٣/٩٩.

(٥٧) فنُّ الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، د. أحمد عبد السيد الصاوي: ص ٢٣٣.

(٥٨) ديوان أبي حيَّان الأندلسي: ص ١٦٥. ويُنظر: ص ٣٧٠.

(٥٩) الصورة الشعرية واستحياء الألوان، يُوسُف حسن نوفل: ص ٣.

(٦٠) سورة آل عمران: الآيتان: ١٠٦-١٠٧.

(٦١) سورة القيامة: الآيتان: ٢٢-٢٣.

(٦٢) سورة القيامة: الآيتان: ٢٤-٢٥.

(٦٣) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: ص ٩٤.

(٦٤) سورة الرحمن: الآية: ٦.

(٦٥) ديوان ابن فركون: ص ٢٩٦. ويُنظر: ص ٢٩٨، ٣٥٤، ٣٨٦.

(٦٦) ديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي: ص ١٩٨.

و يُنظر: ديوان ابن الجيَّاب الغرناطي: ص ٢٥٧، ٣٠٣.

و ديوان لسان الدِّين بن الخطيب السِّلْماني: ج ١/١٨٥، ٤٣٨.

(٦٧) البلاغة فنونها وافنانها علم البيان والبدیع، د. فضل حسن عباس: ص ١٥٧.

(٦٨) ديوان أبي حيَّان الأندلسي: ص ٢٨٢.

(٦٩) ديوان لسان الدِّين بن الخطيب السِّلْماني: ج ١/٢٣٦.

(٧٠) ديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي: ص ٣٣٨.

و يُنظر: ديوان ابن الجيَّاب الغرناطي: ص ٨٤، ١٠١.

و ديوان لسان الدِّين بن الخطيب السِّلْماني: ج ١/٣٠٩، ٥٩٤/٢.

(٣٦) موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس: ص ١٧.

(٣٧) الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي: ج ١/٦٩.

(٣٨) في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف: ص ٩٥.

(٣٩) ديوان أبي حيَّان الأندلسي: ص ٢٩٠.

(*) كذا في الديوان، وهو مضطرب الوزن، ولعلَّ الصواب (مَسْمَع).

(٤٠) ديوان أبي حيَّان الأندلسي: ص ٢٩٧.

(٤١) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: ص ٩٠. ويُنظر:

ديوان أبي الطَّيِّب صالح بن شريف الرُّندي: ص ١١٩.

و ديوان ابن الجيَّاب: ص ٤٨٧، ٤٧٦، ٦٢. وديوان ابن فركون: ص ٢٨٢. وديوان عبد الكريم القيسي: ص ٢٧٥، ٣٦٦.

(*) الرُّند: شجرٌ طيِّبُ الرائحة والعود من شجرِ البادية. يُنظر: معجم الصَّحاح، مادة (رند)، ص ٤٣٠.

(*) النُّشْرُ: الرِّيحُ الطَّيِّبَةُ. يُنظر: معجم الصَّحاح، مادة (نُشْر)، ص ١٠٤٠.

(*) الغَرَار: بَهَارُ البر، وهو نبت طيِّب الرائحة. يُنظر: معجم الصَّحاح، مادة (عر)، ص ٦٨٧.

(٤٢) ديوان أبي حيَّان الأندلسي: ص ٢٩٦.

(*) نطف: نطف الماء، سال قليلاً قليلاً. يُنظر معجم الصَّحاح، مادة (نطف): ص ١٠٤٩.

(٤٣) ديوان لسان الدِّين بن الخطيب السِّلْماني: ج ٢/٤٩٠.

(٤٤) ديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي: ص ٣٩٩. ويُنظر: ص ٢٩٩. و يُنظر: ديوان ابن الجيَّاب: ص ٤٣٧، ٥٣٠.

(٤٥) مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور: ص ٣٢٥.

(٤٦) ديوان لسان الدِّين بن الخطيب السِّلْماني: ج ١/٢٦٢.

(٤٧) ديوان ابن خاتمة الأنصاري: ص ٧٣.

(٤٨) المصدر نفسه: ص ١٠٣. ويُنظر: ديوان أبي الطَّيِّب صالح بن شريف الرُّندي: ص ١١٨. وديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي: ص ٣٢٧.

(٤٩) العمدة: ج ١/٢٨٩.

(٥٠) علم أساليب البيان، د. غازي يموت: ص ٢٤٧.

(٥١) أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، د. محمد حسين علي الصغير: ص ٦٥.

(٥٢) ديوان أبي الطَّيِّب صالح بن شريف الرُّندي: ص ٢٣٦. وقد وردت هذه الخاتمة بلفظ آخر في القصيدة المرقمة (٢٣)، (من حُبِّه يَعْقُوبُ)، الديوان: ص ١١٩، ٢٨٩/١.

(٧١) سورة المطففين: الآية: ٢٧.

ثبُت المصادر والمراجع

- ١- القرآن الكريم.
- ٢- أصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، د. محمّد حسين علي الصغير، دار المؤرخ العربي، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٢٠هـ-١٩٩٩م.
- ٣- إطالة أصوات المد الطويلة وصوتي اللين في الأداء القرآني وعلم الأصوات، صيوان خضير خلف، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، مج ١٠، ع ١٨٤، حزيران ٢٠١١م.
- ٤- البلاغة فنونها وأفانها علم البيان والبديع، الدكتور فضل حسن عباس، دار الفرقان للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
- ٥- البناء الفني لشعر الحب العذري في العصر الأموي، سناء حميد البياتي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٨٩م.
- ٦- جمالية اللون في الرسم العراقي المعاصر، آلاء علي أحمد، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، مج ١٣، ع ٢٤٤، حزيران ٢٠١٤م.
- ٧- دلائل الإعجاز، للإمام عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، تحقيق: محمّد رضوان الداية، وفائز الداية، مكتبة سعد الدين، دمشق-سوريا، ١٩٩١م.
- ٨- ديوان أبي الطيّب صالح بن شريف الرُّندي (ت ٦٨٤هـ)، تحقيق: د. حياة قارة، الاسكندرية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٠م.
- ٩- ديوان ابن خاتمة الأنصاري (ت ٧٧٧هـ)، أحمد بن علي بن خاتمة الأنصاري الأندلسي، حققه وقدم له: الدكتور. محمّد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر، بيروت-لبنان، دار الفكر، دمشق-سورية، ط١، ١٤١٤هـ-١٩٩٤م.
- ١٠- ديوان عبد الكريم القيسي الأندلسي، تحقيق: الدكتور. جمعة شيخة، والدكتور. محمّد الهادي الطرابلسي، تونس، المؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات "بيت الحكمة"، قرطاج، ١٩٨٨م.
- ١١- ديوان أبي حيان الأندلسي (ت ٧٤٥هـ)، تحقيق: الدكتور. أحمد مطلوب، والدكتورة. خديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٣٨٨هـ-١٩٦٩م.
- ١٢- ديوان ابن الجيّاب الغرناطي (٦٧٣-٧٤٩هـ)، تحقيق: الدكتور. فوزي عيسى، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠١٦م.
- ١٣- ديوان لسان الدّين بن الخطيب السّلماني (ت ٧٧٦هـ)، صنعه وحققه وقدم له: د. محمّد مفتاح، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط١، ١٤٠٩هـ-١٩٨٩م.
- ١٤- ديوان ابن فُركون، أبو الحسن أحمد بن سليمان، تقديم وتحقيق: محمّد ابن شريفة عضو أكاديمية المملكة المغربية، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة التراث، ١٤٠٧هـ-١٩٨٧م.
- ١٥- دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنيّة في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن اطيّمش، دار الرشيد للطباعة والنشر، سلسلة (٣٠١)، ١٩٨٤م.
- ١٦- شعر ابن جابر الأندلسي محمّد بن أحمد بن علي الضّرير (٦٩٨-٧٨٠هـ)، صنعه: الدكتور. أحمد فوزي الهيب، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٤٢٧هـ-٢٠٠٧م.
- ١٧- الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، د. محمّد النويه، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
- ١٨- شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبيّة، رمضان صادق، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨م.
- ١٩- الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، القاهرة، ط١، ١٩٥٨م.
- ٢٠- الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م.
- ٢١- الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٨٣م.
- ٢٢- الصورة في الشعر العربي حتّى نهاية القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، د. علي البطل، دار الأندلس، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٨١م.
- ٢٣- الصورة الشعرية، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: د. عناد غزوان، وزارة الثقافة والأعلام العراقية، ١٩٨٢م.
- ٢٤- الصورة الفنيّة في النقد الشعري، عبد القادر الرباعي، المملكة العربية السعودية، الرياض، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م.

- ٢٥- الصورة الفنية في شعر زهير بن أبي سلمى، عبدالقادر الرباعي، دار العلوم للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، الرياض، ١٤٠٥هـ-١٩٨٤م.
- ٢٦- الصورة الفنية في شعر امرئ القيس ومقوماتها اللغوية والنفسية والجمالية، سعد أحمد محمد الحاي، دار العلوم للطباعة والنشر، المملكة العربية السعودية، الرياض، ١٤٠٣هـ-١٩٨٣م.
- ٢٧- الصورة الشعرية عند ذي الرمة، عهد عبدالواحد العكلي، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٩٩٢م.
- ٢٨- الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، د. زيد بن محمد بن غانم الجهني، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ط١، ١٤٢٥هـ.
- ٢٩- صورة اللون في الشعر الأندلسي (دراسة دلالية وفنية)، د. حافظ المغربي، دار المناهل للطباعة والنشر، لبنان، ط١، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٩م.
- ٣٠- الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، يوسف حسن نوفل، دار الاتحاد العربي للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٥م.
- ٣١- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، يحيى بن حمزة العلوي (ت٧٤٩هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م.
- ٣٢- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لأبي علي الحسين بن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) تحقيق، محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م.
- ٣٣- علم أساليب البيان، د. غازي يموت، دار الأصالة للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٨٣م.
- ٣٤- في النقد الأدبي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط٣، ١٩٦٣م.
- ٣٥- فن الاستعارة، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، د. أحمد عبد السيد الصاوي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، الاسكندرية، ط١، ١٩٧٩م.
- ٣٦- القيم الجمالية في الشعر الأندلسي عصري الخلافة والطوائف، د. آزاد محمد كريم الباجلاني، المكتبة المركزية في جامعة الأنبار، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط١، ١٤٣٤هـ-٢٠١٣م.
- ٣٧- الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه في الأندلس من شعراء المائة الثامنة، لسان الدين بن الخطيب (ت٧٧٦هـ)، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة - بيروت، ١٩٨٣م.
- ٣٨- كتاب الحيوان، أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٠هـ)، وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط٢، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.
- ٣٩- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، لأبي هلال العسكري الحسن بن عبد الله بن سهل (ت٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٧١م.
- ٤٠- لغة الشعر العراقي المعاصر، د. عمران خضر حميد الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط٢، ١٩٨٢م.
- ٤١- لغة الشعر في عصر بني الأحمر، بان كاظم مكي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، كلية الآداب، ١٤٣١هـ-٢٠١٠م.
- ٤٢- اللوحة البدرية في الدولة النصرية، لسان الدين ابن الخطيب (ت٥٧٦هـ)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٤٠٠هـ-١٩٨٠م.
- ٤٣- موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ط٧، ١٩٩٧م.
- ٤٤- مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٤م.
- ٤٥- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لأبي الحسن حازم القرطاجني (ت٦٨٤هـ)، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت- لبنان، ١٩٨١م.
- ٤٦- مُعجم الصحاح، للإمام إسماعيل بن حماد الجوهري، اعتنى به، خليل مأمون شبحا، دار المعرفة، بيروت- لبنان، ط٢، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م.
- ٤٧- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م.

٤٨- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط٦، ٢٠٠٥م.

٤٩- نظرية الأدب، رينيه ويليك واوستن وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ١٩٨٧م.

٥٠- نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، د.ت.

٥١- النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق (دراسة)، عدنان بن ذريل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، طبع مكتبة الأسد، ٢٠٠٠م.

٥٢- الوطن في شعر ابن حمديس الصقلي، كريم علكم عويز، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، مج٧، ع١٣، كانون الأول ٢٠٠٨م.

53- The prolongation of Tall Voices and My soft voice in Quranic performance and Phonology, Siwan khudair khalaf, Misan journal of Academic Studies, vol 10, p. 18 june 2011.

54- The aesthetics of color in contemporary Iraqi painting, Alaa Ali Ahmed, Misan journal of Academic studies, vol. 13, p. 24, june 2014.

55- The Homeland in the poetry of Ibn Hamdis al-Siqail, karim Alakom Owais, Maysan journal of Academic studies, vol. 7, 134, December 2008.