٤

التصوير البياني في شعر ابن شَكِيل

م.م. رفل رضا كريم محمد rafolarafll92@gmail.com

الجامعة التقنية الوسطى/ الكلية التقنية الإدارية

م.م. عبد الحليم رضا كريمhlymrya@gmail.com

المديرية العامة لتربية بغداد – الرصافة الاولى

ملخص البحث:

تعدُّ الصـــورة البيانية أُســلوبًا بلاغيًا مهمًا، وفنًّا من الفنون التي لها مقدرة إبداعية منحازة لعرض الأفكار والمشاعر التي تسرح في مخيلة الشاعر، إذ تضفى جوانب جمالية واضحة على النص الذي توظف فيه، فضلاً عن ذلك إنَّها تكشف عن انفعالات الشاعر العاطفية ومواقفه الشعورية التي مرَّ بها، لذا فهي تشكل مرتكزاً أساس في صياغة النسيج الشعري بوصفها دعامة مهمة لبناء النصوص، لذلك يكشف البحث عن الملامح الفنية والدلالية التي انمازت بها الصورة البيانية لدى الشاعر (ابن شَكِيل) بوساطة تطبيق المنهج التحليلي، لكون الصورة البيانية لها تأثيراً كبيراً في المتلقي، إذ تركز على الجماليات الفكرية والشـــعورية التي يدركها بالحس البصـــري والعقلي، ما يجعل للصورة البيانية وقعاً كبيرًا لديه.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى بيان ماهية الصورة البيانية، بتسليط الضوء على توضيح أهميتها، ومعرفة توظيف الأنماط البيانية من تشبيه واستعارة وكناية وتحليلها، وإظهار مستوى فاعليتها في تشكيل النصوص الشعرية، فضلاً عن إبراز السمات الجمالية التي تحقق خواص الشعر؛ لأَنَّها العمود الرئيس الذي يتكأ الشاعر عليه بتزيين صورة الشعرية، والكشف عن الدلالات العميقة والمعاني المستغلقة في تجربته الشعرية.

الكلمات المفتاحية:

التعريف بالشاعر ابن شكيل، ماهية الصورة البيانية، البيان لغة، البيان اصطلاحًا، الصورة التشبيهية، الصورة الاستعارية، الصورة الكنائية، شعر ابن شكيل.

Graphic depiction in the poetry of Ibn Shakil

• **first researcher: M.M. Rafal Reda Karim Muhammad**

rafolarafll92@gmail.com

Place of work: Central Technical University/Administrative Technical College

• **second researcher: M.M. Abdel Halim Reda Karim**
hlymrya@gmail.com
Place of work: - General Directorate of Education, Baghdad - Al-Rusafa Al-Oula

Abstract

The graphic image is an important rhetorical method and an art that has a biased creative ability to display the ideas and feelings that flow in the poet's imagination, as it adds clear aesthetic aspects to the text in which it is used. In addition, it reveals the poet's emotional emotions and emotional situations that he experienced. Therefore, it constitutes a basic basis in formulating the poetic fabric as an important support for building texts. Therefore, the research reveals the artistic and semantic features that distinguished It has the picture The graphic image of the poet (Ibn Shakil) is mediated by the application of the analytical approach, because the graphic image has a great impact on the recipient, as it focuses on the intellectual and emotional aesthetics that he perceives through the visual and mental sense, which makes the graphic image have a great impact on him

Research objectives:

The research aims to explain the nature of the graphic image, by highlighting its importance, knowing the use of graphic patterns such as simile, metaphor, and metonymy and analyzing

them, and showing the level of their effectiveness in forming poetic texts, as well as highlighting the aesthetic features that achieve the properties of poetry. Because it is the main pillar on which the poet leans to decorate the image of poetry and reveal the deep connotations and meanings hidden in his poetic experience.

Keywords:

Introducing the poet Ibn Shakil, the nature of the graphic image, the statement in language, the statement in terminology, the simile image, the metaphorical image, the metonymic .image, Ibn Shakil's poetry

المقدمة

تعدُّ الصورة نافذة مهمة من نوافذ علم البيان، إذ تمثل عاملاً أساساً من عوامل الإبداع الفني والجمالي في صياغة وتشكيل النص الشعري. لكونها ترتبط بمدركات الشاعر الحسية في الواقع، والتي يترجم بوساطتها عن أدائه الشعري المختلف في شعره، لذا تعد الصورة وسيلة مهمة في بناء القصيدة. لكونها تعكس تجربة الشاعر الفنية، وترسم ملامحها الجمالية التي تزخر بالدلالة والإيحاء والرمز، بغية بلوغ التناسق الفني والجمالي الذي وقع مناسبًا مع شعر (ابن شكيل) للتأثير في المتلقي.

التعريف بالشاعر ابن شَكِيل:

هو أبو العباس أحمد بن أبي الحكم يعيش بن علي بن شَكيل الصَّدفي –ضبطه ابن الأبَّار بفتح الشين–، أديب وفقيه من فحول شعراء شريش في مدة المنصور بن عبد المؤمن، كان نزيهًا وذا مروءة سابغة الذيول ((الأبَّار، ١٩٨٦ صفحة ١٤٠)و (الصفدي، ٢٠٠٠ صفحة ١٨٠/٨) و (التلمساني، دون تاريخ صفحة ٦٧/٢)

ويُعدُّ ابن شـكيل من شـعراء دولة الموحدين، ولد عام خمسـمائة وثمانية وسـبعين، اطفأت يد المنون زهرة شـبابه عام سـتمائة وخمس للهجرة، فلم تمهله الحياة ليضـيفَ مزيدًا من شعره المشهود له بنبله (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣).

يكنّى بأبي الحكم، أخذ عن مشـيخة بلاده العربية وعلم الكلام، وصـحب القاضـي أبا حفص بن عمر، وولّاه قضـاء بعض الكُور، وتأثّر شـاعرنا به كثيرًا فكان بمثابة الأب الروحي له (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٤، ١٧) .

وقد مدحه ابن شكيل في قصائد عديدة، وأجاد في مدحه، وقال فيه: "فجرتُ فيه ينبوعَ شعري فجرى وأطلتُ فيه إطالة المُفتَن المُغرَب وجعلت أمداحهُ نقلة المشرق والمغرب" (التلمسـاني، دون تاريخ صـفحة ٢/ ٣٦٧)، ومن تلك القصـائد التي قالها في مدحه، قصيدة عصماء، يقول فيها: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦٠)

يا خجلةَ القمرِ المنُيرِ وقد رأى عُمرًا بأنواع الجلالةِ مُلبَسا
لو يستطيع لجاءَ مقُتبساً لها من أفقهِ وإذًا لصادفَ مقبسا
خاب امرؤٌ يرجو نداهُ غضاضةً إلاّ الكفور فإنّهُ قد ابلسا
طيّبتُ أفواهَ الرواةِ بمدحهِ فكأنّ عطاراً يمضّخُ معرسا

لقد أفادَ ابن شكيل من شيوخ وعلماء شريش وبالتحديد قُضاتها، فتشكّلت أصول لغتهِ العربية على يد القاضـي الجليل ابن مقصـير البلنسـي، فتّمت ثقافته على يد رجال أُنيطت لهم مهّمة خطيرة وهي مهمّة القضـاء، فاسـتقى منهم ضـبط السـلوك والثقافة وسعة العلوم وصحة العزائم. (شكيل، ١٩٩٨ الصفحات ٥-٦).

ومن يستقرئ شعر ابن شكيل قراءة فاحصة يشعر وكأنه يقرأ لشاعر كبير السن ذي خبرة واسـعة في الحياة، وليس لشـاب لم يتجاوز الثلاثين من عمره. لما في انتقاءاته وعباراته من دقّة وحُسـن تعبير يُسـفران عن شـخصـيّة رصـينة. (الواحد، عدد٩ الصفحات ٢٥-٢٦)

وختامًا نذكر أنَّ ابن شكيل شـاعر متمكّن بلغته الشـعريّة العالية المضـامين وتوظيفه للصور الشعرية والإيقاعات التي تدفُعنا إلى تأمّل العالم الداخلي لشعرهِ والإصغاء إلى أنغام التجربة التي تشـدّنا بسـحرها، فضـلاً عن فلسـفته العميقة عن الحياة والموت،

فنشعر إنَّنا أمام فيلسوفَ حنّكته التجارب رغم صغر سنه. (شكيل، ١٩٩٨ الصفحات ٢٤-٢٦)

الصورة البيانية:

تعنى الصـــورة البيانية بإبراز مواطن الجمال ومظاهره في الخطاب الشـــعري، إذ هي الصـــورة الأدبية التي "يعتمد في إخراجها على صـــياغات علم البيان، كالتشـــبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية وسواها من الوسائط البيانية المأثورة التي يستطاع فيها أداء المعنى الواحد بأســاليب عدّة، وطرائق مختلفة بحســب مقتضــى الحال، وذوق الكاتب في الاختيار والإخراج". (إيميل بديع يعقوب، وآخرون، ١٩٨٧ صـــفحة ٧٢٢/٢) أي: يُعبّر بوسـاطتها عن "المعنى المقصـود بطريق التشـبيه أَو المجاز أَو الكناية أَو تجسـيد المعاني" (المهندس، ووهبة، ١٩٨٤: ٢٢٧)، لذا فهي تمثل محورًا فنيًّا وجماليًّا منمازًا في بناء النص الشـــعري. لكونها تشـــكل التأثير "الذي يخلقه في نفوسنا التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغة شـعرية انفعالية صـافية بعيدة عن التجريد المسـتغلق والخطابية المباشـرة" (غزوان، ١٩٩٤: ١١٩)، وهنا تكمن أهميتها بما تحدثه في المعاني من "خصـوصـية وتأثير، فهي تعمل على تحسين المعنى وتزيينه، وفي هذا الإطار تحدث الجاحظ والمبرد وابن المعتز عن أهمية الكنايات والتعريض والتلميح" (عصـفور، ١٩٩٢ صـفحة ٣١٩) ، لبلوغ الجمال في الأدب بوسـاطة الإبانة عن عواطف الشـاعر والتعبير عن مكنوناته الحسية بتصوير جميل.

ويرى عبد القاهر الجرجاني إنَّ التشـــبيه والاســـتعارة والكناية تمنح الصـــورة البيانية "ميداناً فسيحاً وافقاً واسعاً لإدراك مناحي الجمال، والتعبير البلاغي والتصوير الفني" (الجرجاني، ١٩٧٣ صفحة ٢٠٤/٢) ، لذلك تكمن القيمة الجمالية للبيان في صناعة جمال التعبير للأديب الذي يتولد من شـــخصـــيته وروحه، ومن هنا تظهر المكانة الأدبية للصورة البيانية، بكونها " تلخص الملتبس، وتحلّ المنعقد وتجعل المهمل مقيّدًا والمقّيد مطلقاً والمجهول معروفاً والوحشـي مألوفاً والغفل موسـوماً والموسـوم معلوماً وعلى قدر وضـوح الدلالة وصـواب الاشـارة وحُسـن الإختصـار ودقّة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلمّا كانت الدّلالة أوضـح وأفصـح، وكانت الإشـارة أبين وأنور، كان

أنفع وأنجع، والدّلالة الظاهرة على المعنى الخفيّ هو البيان" (الجاحظ، دون تاريخ صفحة ٧٥/١)، لذلك تؤدي الصورة البيانية دوراً فاعلاً في الكشف عن المعاني والألفاظ، وبيان العلاقة القائمة بين لغة الشاعر وأفكاره بوساطة الإبداع في الصياغة والنسج لرسم الصور الفنية في العمل الأدبي.

البيان لغة:

جاءت لفظة البيان في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿هَذَا بَيَانٌ لِلنَّاسِ وَهُدًى وَمَوْعِظَةٌ لِلْمُتَّقِينَ﴾ (سورةال–عمران صفحة ١٣٨) ، وكذلك في سورة الرحمن في قوله تعالى: ﴿ الرَّحْمَنُ * عَلَّمَ الْقُرْآنَ * خَلَقَ الْإِنْسَانَ * عَلَّمَهُ الْبَيَانَ * ﴾ (سورةالرحمن الصفحات ١ – ٤) ، واختلف المفسرون في معنى البيان في بالآيتين، إذ قيل إنَّ البيان في الآية الأُولى تعني القرآن، وفي الآية الثانية تعني المنطق الفصيح الذي يميز الإنسان عن سائر الحيوان.

ووردت لفظة البيان في لسان العرب: " بانَ الشيءُ بَياناً: اتَّضَح، فَهُوَ بَيِّنٌ ، وأَبَنْتُه أَنا أَي وْضَحْتُه. واستَبانَ الشيءُ: ظهَر. واستَبَنْتُه أَنا: عرَفتُه، والتبيين: الإيضاح". (منظور، د.ت الصفحات ١/ ٣٠٢– ٣٠٣) (ابن منظور، د.ط:)

البيان اصطلاحًا:

عنيّ الباحثون بدراسة لفظة (البيان)، لتحديد معناها وتفسير مدلولها، وتوضيح أدواتها، ويعدّ الجاحظ (ت: ٢٥٥هـ) أول من استعملها ووضعها عنواناً لكتابه وهو (البيان والتبيين)، إذ عرَّف البيان قائلاً: " اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير حتى يفضي السامع الى حقيقته ويهجم على محصوله كائناً من كان ذلك (الجاحظ، دون تاريخ صفحة ١/ ٧٦) البيان"(الجاحظ، د.ط: ١/ ٧٦).

والبيان عند الرّماني (ت: ٣٨٤هـ) بمعنى: "الاحضار لما يظهر به تميّز الشيء من غيره في الإدراك، وأقسامه أربعة: كلام، وحال، وإشارة، وعلامة" (الرماني، د.ت صفحة ٩٨٠).

وفي (العمدة) تحدث ابن رشيق القيرواني (ت: ٤٦٣هـ) عن البيان قائلاً: " البيان: الكشف عن المعنى حتى تدركه النفس من غير علّة، وإنما قيل ذلك، لأنه قد يأتي التعقيد في الكلام الذي قد يدل، ولا يستحق اسم البيان" (القيرواني، ١٩٨١ صفحة ١/ ٤٣٧) .

أمَّا السكَّاكي (ت: ٦٢٦هـ) الذي وضع القواعد المنطقية للبلاغة العربية قد وضع تعريفاً للبيان في كتابه (مفتاح العلوم) واعتمده البلاغيون، وهو: "أنَّ البيان هو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك عن الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه" (السكاكي، ١٩٨٧ صفحة ٧٧).

ويتضح من المعاني اللغوية والاصطلاحية للفظة (البيان) انها تدل على الظهور، أَو التعبير والكشف والوضوح والإبانة.

وعليه سيدرس الباحث الصورة البيانية من جانب المظاهر البلاغية المعروفة: الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية، وسوف يكون محور الإهتمام بوساطة شعر ابن شكيل.

الصورة التشبيهية:

يعُد التشبيه من أبرز الأساليب البيانية التي يلجأ إليها الشاعر في رسم وصياغة صوره الفنية في النص الشعري، إذ يوظفه للتعبير عن المعاني والأفكار التي تجول في خاطره، لذا هو وسيلة من وسائل البناء الفني للصورة الشعرية، لكونه يصل بين عناصر الموضوع العميقة وبين أفكار الشاعر بالتركيز على السمات المشتركة والصفات التي تلتقي. والتشبيه هو: "أنْ تجعل شيئ مثيل شيء في صفة مشتركة بينهما، بأداة تشبيه ملفوظة أَو ملحوظة" (علي، وآخرون، ٢٠١٩ صفحة ٥٢) . وهو يستدعي طرفين مشبّهاً ومشّبهاً به، يشتركان في وجه ويختلفان في آخر، مثل اشتراكهما في الحقيقة واختلافهما في الصفة أَو العكس (السكاكي، ١٩٨٧ صفحة ٣٣٢) .

وبلاغة التشبيه: "الجمع بين شيئين بمعنى يجمعهما يكسب بيان أحدهما بالآخر" (الكاتب، د.ت صفحة ١٣٥)، والتشبيه قسمان: مفرد ومركب، ويقصد بالمفرد أنْ:

"يكون الوصف المشترك مُحقّقاً في شيء واحد" (موسى، ١٩٩٣ صفحة ٢٦)، ومنه قول ابن شكيل في قصيدة يرثي بها أخاه (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٥)

تقطّعُ أنفاسي فأقطعُ ليلتي حنيناً كما حّنت روائُم نيبُ

شبّه الشاعر حنينهُ على أخيه في الليل بحنين الروائم النيب، أي الناقة المسَنّة (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٥)، على ولدها، فاشترك الطرفان (المشبّه والمشبّه به) بشيء واحد وهو شدة الحنين.

وقال في القصيدة نفسها: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٥)

كأنّ الدُّجى والشُهبَ همّي ونارهُ إذا شبَّ منها في الضلوع لهيبُ

صوَّر الشاعر الدُجى وهو ظلام الليل (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٢١٤) بهمّه، وهو تشبيه حسي بعقلي، والصورة هنا مفردة ووجه الشبه بينهم هو الظُلمة أَو الضياع والطلوع والطول .

وأكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٥)

وما سكني إلَّا ضريحٌ كأنّهُ لأُنسي به ظبيٌ احمُّ ربيبُ

حيث شبَّه ضريح أخيه الذي أصبح له كالمسكن من كثرة الزيارة بالظبي الأصمّ أي القريب، ووجه الشبه هو الأُنس والقرب.

وفي موضع آخر قال ابن شكيل: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٥)

فتى هو حدّ السيف إنْ رمتَ ضيمه وغصنٌ لمن رام السماح رطيبُ

رسمَ الشاعر صورتين في هذا البيت:

الأولى: شبَّهُ الفتى بحدِّ السيف، ووجه الشبه بينهم هو الصرامة والصد لمن يروم أذيته.

والثانية: شبَّه كالغصن اللين إن أخطأت بحقِّهِ، وطلبتَ منه السماح، ووجه الشبه بينهم هو المرونة، فيصوِّر الشاعر لنا صفتين تكاد أن تكونا نقيضتين لبعضهما، فهو رغم صرامته التي تشبه حدَّ السيف، إلَّا أنَّه ليِّن القلب.

وبذا صوَّر الشاعر إيحاءاته بصورة تجسيدية جمع فيها مدركات الحس لديه لوصف الفتى بصفتين، لذلك فإنَّ "إيصال المعنى إلى القارئ يتطلب من الناظم اختيار اللفظ الموحي والموجز المعبر، ليؤثر في إسماع المتلقين، وهذا يتطلب في الشاعر أنْ يُلمَّ

بأساليب البلاغة" (لؤي حريص عيدان، وآخرون، ٢٠٢٢ صفحة ١٧٩٦) ، لتكون لغته أكثر تأثيرًا في المتلقي.

وقال في رثاء ابنين لأبي حجاج: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٥١)

طلعا طلعةَ الهلالِ علينا واستسرَّا سراره في الضريحِ

شبَّه الشاعر طلوعهما بطلوع الهلال، ووجه الشبه هو الإنارة الوقتيةٌ، وسرارهما كسراره، والسِّرار: هو غياب القمر آخر الشهر (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٣٧)، ووجه الشبه هنا هو الظلمة والفقدان.

وقال في مدح أبي حفص: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦٠)

أنت الرواءُ إذا تعذَّرَ موردٌ والماءُ إنْ كدرَ الرَّجاءُ فأيأسا

شبَّه الشاعر الممدوح بالماء الراوي حين تقل أَو تتعذر الموارد وحين يخيم عليه اليأس.

وقال أيضا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦٩)

اللهُ اكبر هذا وجهُ إسحاقا هذا الهلالُ وهذا الشمسُ إشراقا

يُشبّه الشاعر هنا وجه الممدوح بالهلال والشمس، ويذكر وجه الشبه وهو الإشراق.

وقال في موضع آخر: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٤)

عذُبتْ موارد جودهِ لو أنّني أوردتُها لشَربتُ شربَ الهِيمِ

وصفَ الشاعرُ كرمَ وعطاء الممدوح الذي إنْ لاحه روته كما يروي الماء الهيم، أي: الناقة العطشى السائرة إلى غير مقصد (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٥٩٩)(سيد، وآخرون، ٢٠٠٨: ٥٩٩)، وهو تشبيه مقتبس من قوله تعالى في (سورة الواقعة الآية ٥٥) ﴿فَشَارِبُونَ شُرْبَ الْهِيمِ﴾.

وقال أيضا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٥)

مدحُ الأميرِ ابن الخليفةِ قربةٌ للهِ كالتكبيرِ والتعظيمِ

صوَّر الشاعرُ مدحَ الأميرِ بالتكبير للهِ والتعظيم لهُ، ووجه الشبه هو القرب لله والحسنات، وهو تشبيه لا يخلو من المبالغة؛ لأَنَّ هنا اتسم خيال الشاعر "بالمرونة في التصوير، ولأن اتساع مساحات تفكيره يجعله يرى ما لا نراه، ويصوّر بإحساسه ما لا نستطيع تصوره نحن، أي: إنَّ الإبداع يتطلب ذائقة فنية وجمالية تتحسب

الألفاظ، لذلك نراه يعقد علاقة بصورة لوحة فنية تضفي جمالاً للنص الشعري عند رسم صورته الجمالية" (الكعبي، ٢٠٢٢ صفحة ٤٩)

وقال ايضاً (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٨)

إنَّ الإمامَ رآكَ في أعمالهِ كالبدرِ يسطعُ ليلةَ التتميمِ

فيشبه أعمالهُ هنا بالبدر التام، ووجه الشبه هو السطوع والرفعة والمكانة العالية والتمام، وبذا ركَّز الشاعر على أُسلوب التشبيه في رسم صورته الشعرية، كي "تكتسي كلماته طابع الغموض الشفاف المستساغ الذي يضفي بدوره جمالاً على العمل الفني، وبذلك تبرز وظائف اللغة الشعرية الفنية وتتوضح أهميتها، فهي تقدم شفرات أَو سننا أَو طرائق متفننة من القول بغية وصول المتلقي إلى الدلالة المنشودة" (فرحان، ٢٠١٣ الصفحات ٦١٧– ٦١٨)، من الصورة التشبيهية.

وفي موضع آخر قال: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٨)

وتنذر الرومَ الطُغاةَ بعاصفٍ من بأسهِ مثلَ الدبورِ عقيم

هنا يحذِّر الشاعر ويتوعَّد من وقع ما ستفعله الحروب العاصفة بالروم الطغاة، والذي يشبه فعل الريح الدبور، أي: الريح الغربية أَو العقيمة الآتية من دبر الكعبة (سيد، وآخرون، ٢٠٠٨: ٢١٤).

وقال في قصيدة في الحبَّ الإلهي: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٨٨)

وقد طار حتى قدّ في مطلع الهدى فسودائه حضرٌ وأضلاعه بدوَ

يصور الشاعر حال قلبه بأنه يطير إلى المحبوب وهو الذات الإلهية، فيكون سوداء القلب، أي: دواخله كالحضر (عمر، د.ت صفحة ١١٣١)، وأضلاعه التي تحيط به كالبدر، ووجه الشبه هو الارتحال.

والقسم الثاني من التشبيه هو التشبيه المُركّب، ويسمى التمثيل، ويكون الوصف المشترك متحققًا في أكثر من شيء (موسى، ١٩٩٣ صفحة ٦٩) ، ومنه قول ابن شكيل في المديح: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٣)

ينهلُّ قطرُ المنايا من مضاربهِ كأنَّ مُزنًا بأعلى مُزنِهِ سُكِبا

يصوِّرُ الشاعرُ لنا تساقط الأموات من سيف الممدوح، ويشبّهه بُتساقط المطر الذي ينزل من مزنه، أي غيمة ممطرة (عمر، د.ت صفحة ٢٠٩٧)، فوقها غيمة أُخرى

دلالة على كثرة الموتى، وبالتالي شـــجاعة الممدوح، فيكون وجه الشـــبه هو الكثرة والسرعة.

وقال في رثاء أخيه: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٥)

وإلَّا فعينيَّ إن أبى الغيث مُزنةٌ يدرُّ شمالاً صوبُها وجنوبُ

صـوَّرَ الشـاعر عينيه الدامعتين بالغيمة التي تمطر شـمالاً وجنوباً حزناًعلى المرثي، ووجه الشبه هو الغزارة.

وقال في الرثاء أيضا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٤١)

وإلَّا سقاها جودُها في ضريحها فقد كانَ مثلَ الغيثِ في اللزباتِ

هنا يشـبّه جود المرثية، أي كرمها وعطاءها بعطاء المطر في اللزبات، أي: الشـدائد (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٤٥)، ووجه الشبه هنا هو الكرم والكثرة والعطاء.

وقال أيضا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٥٣)

قالوا: اتهواه على قَلحٍ به فقلتُ هناني دون غيري موردُ

متى أبصرتْ عيناكَ في الماء عرمضاً إذا كان في كلِّ الأحايين يوردُ

وظَّفَ الشاعر التشبيه الضمني في رسم صورته الشعرية، ويقصد به: "التشبيه الذي لايوضـع فيه المشبّه والمشـبّه به في صـورة من صـور التشـبيه المعروفة بل يلمحان بالتركيب" (البلاغة الواضحة مع الدليل: ٤٧)، وعليه صوَّرَ الشاعر عتاب أَو تعجب الناس من حبه للمحبوب، فيقولون أتحبه على قلحه، والقلح: هو الصـــفرة التي تعلو الأسنان (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٤٣٦)، فيجيبهم: ما الضير، أَو كيف ترى عرمض الماء، أي: الخضـار الذي يكسو (منظور، د.ت صـفحة ١٠/ ٦٨)هـ ، إنْ كان في كل حين هو ســاقٍ ومردٍ، ووجه الشـــبه هنا هو الفائدة أَو الجمال رغم العيب الذي فيه.

وقال في وصف سوسنة: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٥٣)

أبيضها عن أحمرٍ كالبرقع انشقَّ عن الخدَّ

شبَّه الشاعر بياض زهرة السوسن وحمارها بشكل البرقع الأبيض بجانب الخدّ الأحمرِ، ووجه الشبه هو الجمال.

وقال في مدح من اكثر في مدحه: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦٠)

طيبتُ أفواه الرواة بمدحهِ فكأنَّ عطَّارًا يضمّخُ مُعرسًا

يصـــوّر شـــاعرنا مدائحه التي تطيّب أفواه رواتها، والتي تشـــبه الرائحة الزكية التي تمضّــخ، أي تحيط بالرجل المعرس (عمر، د.ت صـفحة ٢٠٦٩)، ووجه الشـبه هو الجمال والعذوبة، وبهذا الوصـف يظهر جمال الصـورة التشـبيهية بتصـوير إحسـاس الشاعر، لكونها "حرَّكت مكامن الإبداع في الصور الفنية المرافقة لتراكيبه اللغوية على نحوٍ متميز يثير الإعجاب في نتاجه الشعري، فإيراد المعنى ونقيضه تطلب تغييراً في المعنى ذاته وطبيعته، وتبعًا لذلك حدثت إثارة للخيال بتفعيل دور الصورة الفنية ضمن إطار التشكيل الجمالي للتراكيب وتنوع دلالاته لإثارة المتلقي" (فرحان، ٢٠١٩ صفحة ٢٧٥).

ويقول في قصيدته في الحب الإلهي: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٨٨)

رددتُ بحبِّهِ على الناس حبهم وهل كنتُ أستسقي وفي يديّ الدلوُ

صـــوَّر الشـــاعر شـــدَّة حبه للذات الإلهية بأنها تغنيه عن حب الناس، وكيف يطلب الماء من الناس من كانت بيده دلوه، أي: شبَّه الدلو بحبه لله في كونه مصدر العطاء الأساس، وشبَّه الاستسقاء (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٧٣) ، أي: طلب السُّقيا بطلب الحب من الناس.

وقال في مدح أبي حفص: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦٠)

يا واحدَ العربِ الذي لو صوَّرتْ طِرفًا عتيقًا كان منه القونسا

يصـف الشـاعر مكانة الممدوح بين الناس بوصـفه لمكان عظم القونس الذي يقع بين أُذني الفرس في مقدمة رأسـه (ناصـر سـيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صـفحة ٤٤٠) ، ووجه الشبه هو المكانة العالية والصدارة.

يتضح من الأمثلة السابقة الذكر أنَّ الصورة التشبيهية لدى الشاعر ابن شكيل جاءت متناسـقة في الوضـوح والقرب إلى حدٍ ما، إذ أفاد الشـاعر من التشـبيه بأنواعه المفرد والمركب في رسم وتزيين صـوره الشـعرية، لذا وظفه بما يلائم الجانب الفني والجمالي من التصـوير، فاتسـمت صـوره التشـبيهية بكثافتها وغناها، فضـلاً عن البراعة والجودة في التصوير للتأثير في المتلقي.

الصورة الاستعارية:

تعد الاستعارة وسيلة من وسائل التعبير الفني والجمالي للصورة الشعرية، إذ يُعبّر الشعراء بوساطتها عن أفكارهم ومشاعرهم بالإيحاء والتحليل.

والاستعارة هي الجمع بين شيئين بمعنى مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما بالآخر كالتشبيه، إلَّا أنَّ الاستعارة نقل الكلمة بأداته الدالة عليه، وكل استعارة لا بد فيها من مستعار ومستعار له (الكاتب، د.ت صفحة ١٢٥).

أَو هي لفظ معروف في الأصل اللغوي إنَّهُ اختص بشيء معيّن ثم يُستعمل في غير ذلك الأصل وينقل إليه نقلاً غير لازم (موسى، ١٩٩٣ صفحة ٧٨) .

وتظهر أهمية الاستعارة في أنها: "لا تقف عند مجرد التزيين والتحلية، كما انها ليست شرحًا ولا توضيحًا... وانما تبدو قيمتها في الحقيقة في أنها وسيلة اكتشاف العالم الداخلي للشاعر بكل ما فيه من خصوصية وتفرد وتميز، لا تستطيع اللغة العادية التجريدية أنْ تعبر عنه أَو توصله إلى القارئ" (الصاوي، ١٩٧٩ الصفحات ٣٤٤-٣٤٥)

والاستعارة قسمان: تصريحية: يذكر فيها المشبه به (الجرجاني، ١٩٩٢ صفحة ٦٧)، وتكمن قيمتها الجمالية في كونها "تمتلك بنية جمالية تشع بشحنة دلالية مؤثرة في نسج النص، وتتوشح الوصف المشترك بين ملزومين مختلفين في الحقيقة، فتسبغ المعنى الأقوى على الأضعف، لكي يخرج في نقشة جميلة على وجه التسوية" (كريم، ٢٠١٤ صفحة ٧٥).

والقسم الثاني: استعارة مكنية، يحذف فيها المشبه به، مع ذكر لازمة من لوازمه (الناظم، ٢٠٠١ صفحة ١٣٣)، وتظهر قيمتها الجمالية في "وهبها الحياة للجمادات، فضلاً عن سعة الخيال فيها أكبر من سعته في الاستعارة التصريحية من حيث أنَّ الاستعارة المكنية صورة خيالية فيها الكناية عن المشبه به المحذوف، ... وهذا يعني جمعها الاستعارة والكناية معا تحت مسمى واحد " (كريم، ٢٠١٤ صفحة ٦٥) .

وسوف نبيّن أمثلة عن أنواع الاستعارات في شعر ابن شكيل بالآتي: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٣)

يا خجلة القلم المحمود إذ ذكروا أنَّ البراعة للأقلامِ مُنتسبة

استعار الشاعر (الخجل) والمستعار له هو (القلم)، فصوَّرَ خجل القلم إذا مدحوه أَو وصفوه بالبراعة.

وقال أيضا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٣)

ينهلُّ قطرُ المنايا من مضاربه كأنَّ مُزنًا بأعلى مُزنهِ سَكَبه

استعار الشاعر لفظة (المنايا) لوصف (كثرة الموتى)، ذا ذكر المستعار له (المنايا) ليصف كثرة الموتى من مضارب الشخص الممدوح، ثم أسبغ لازمه من لوازم المستعار منه وهو (القطر)، ما أضفى جمالية للنص الشعري والتأثير في المتلقي.

ثم يكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٣)

كأنّه الجدولُ السيَّالُ يجذبهُ كفُّ النسيمِ إذا ما ميَّلوا شُطبهْ

استهلَّ الشاعر نصه الشعري بأداة التشبيه (كأنَّ) ليصف تساقط الموتى والدماء كأنها جدول سيَّال، أي إنَّهُ استعار (كف النسيم) لوصف تساقط الموتى، فالمستعار له هو (النسيم) والمستعار هو (الكف)، وهنا تمكن القيمة الجمالية للصورة الاستعارية بإضفاء صفة الأنسنة وهي (الكف) على الجماد وهو النسيم، فأعمق من دلالة المعنى وإيصاله للمتلقي بصورة مكثفة.

وقال في رثاء أخيه: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٦)

وكنتُ أرجّيه لكلِّ مُلمَّةٍ فقال الردى إنَّ الرجاءَ كذوبُ

تحدَّث الشاعر عن فقدان لأخيه، إذ كان يرجو أنْ يكون معه في كل حوادث الدنيا، لكن (الردى) يأخذه منه فجأة، ويخيب رجاءه فالاستعارة هي قوله (قال الردى) والمستعار له هو (الردى) والمستعار هو (القول).

وقال راثياً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٤١)

وخبّرني الناعونَ ما صَنَعَ الرَدى بِأسماءَ من أفعالِهِ النَكِراتِ

فالاستعارة قوله (صنع الردى) والمستعار منه هو (الصنع والأفعال)، والمستعار له هو (الردى) ويتصور الشاعر أنَّ الناعين يخبروه بفعل الموت بـ(أسماء).

وفي القصيدة نفسها قال: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٤١)

وروَّض ضمآنُ الثرى من سماحها فأنبت زهر الحمد أيَّ نباتِ

يذكر الشاعر حال التراب الذي دُفنت فيه المرثّية، ووصفه بـــ(ضمآن الثرى) وهي استعارة يقصد بها أنَّ الأرض يابسة متعطشة للماء، فالمستعار هو (الظمأ) والمستعار له هو (الثرى) وأصـــبحت هذه الأرض بعد دفنها فيها كالروضـــة ونبت فيها (زهرة الحمد) وهي استعارة أيضا، فالمستعار له هو (الزهر) والمستعار هو (الحمد)، وهنا تظهر جمالية الاســـتعارة في تركيزها "على التعبير المجازي والقدرة الفنية على تلوين الأفكار، وتوليد الدلالات الصـــورية والانفتاح على المعنى، فضـــلاً عن تزيين النص بقوة بلاغية مركزة، فأســـبغت بعدًا جماليًا مرفدًا المعنى بدلالة تكثيفية للتأثير في المتلقي" (حسنين علي حلوالزيدي، وآخرون، ٢٠٢١ صفحة ٦٣٦)

ثم يكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٤١)

وإلَّا سقاها جودها في ضريحها فقد كانَ مثلَ الغَيثِ في اللزباتِ

تظهر الاســتعارة في النص الشــعري في قوله (ســقاها جودها)، فالمســتعار له هو (الجود)، والمستعار هو (السقي)، لذا وصف الشاعر أنه إن لم يسقها المطر فيسقيها عطاءها وكرمها قبل أنْ تموت، والذي كان فائضًا كالغيث في اللزبات، وهي الشدائد من لزب الشيء، أي: اشتدَّ (عمر، د.ت صفحة ٢٠٠٦).

وقال أيضا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٤٢)

تداعتْ سماءُ العزِّ فانفطرتْ لها وأضحت نجومُ الفخرِ مُنكراتِ

وصــف الشــاعر حال الســماء بعد موت المرثية، فهي تتداعى، أي تتصــدع وتأذن بالانهيار (مسعود، ١٩٩٢ صفحة ١٦) والنجوم منكدرة، أي: متناثرة (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٤٥٠)والاستعارة قوله (سماء العز) و(نجوم الفخر).

وقال مُعزّيًا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٤٢)

بخلُ الغمامُ بصوبهِ عن تُربها فسقيتهُا العُبراتِ لمَّا انهلَّتِ

تظهر الاستعارة في قوله (بخل الغمام)، فالمستعار هو (البخل)، والمستعار له هو (الغمام) والمقصــود هو امتناع ســقوط المطر على المرثية، فيســقيها الشــاعر من دموعه.

وأكمله قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٤٣)

لو تستبينُ الأرضُ قدرَ جلالِها بكم لألقتْ شخصها وتخلَّتِ

الاستعارة في قوله (تستبين الأرض) أي: تعرف الأرض جلالها بوجودكم، فالمستعار هو (تستبين)، والمستعار له هو (الأرض).

وقال في قصيدته العصماء في مدح أبي حفص: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٥٦)

يا مَن لصُبحِ الشيبِ كيفَ تنفَّسا في لمّتي فأجابهُ ليلُ الأسى

استعار الشاعر استعارتان في النص الشعري، الأولى في قوله (صبح الشيب)، والثانية في قوله (تنفسا) وهي استعارة مقتبسة من القرآن الكريم في قوله تعالى من سورة التكوير ١٨: ﴿وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ﴾. فالمستعار له هو (الصبح) والمستعار هو (التنفس)، وكذلك الاستعارة في قوله (صبح الشيب)، إشارة إلى بداية الصبح.

ويكمل الشاعر قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٥٦)

إلَّا يكُن شاب العذارُ ولا أنحنى ظهري فقد شابَ الفؤادُ وقوَّسا

يصف الشاعر حزنه قائلاً: إن لم يشب عذاري، وعذار الغلام: جانب لحيته، ولم ينحنِ ظهري فقد شابَ فؤادي والاستعارة قوله: (شاب الفؤاد)، والمستعار له هو (الفؤاد)، والمستعار هو (الشيب).

ويقول في موضع آخر: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٥٧)

يطرقنَ أمواه الفلاةِ تقرُّبا ويردنَ نيرانَ الضلوعِ تمجّسُا

وصف الشاعر حال الجواري اللاتي يذهبن إلى محل المياه في (الفلاة) وهي الأرض المقفرة (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٤٠٩) ، كعادة العرب، لكنهنَّ في الوقت نفسه يسببن الأذى في قلبه كعادة المجوس، والاستعارة قوله (نيران الضلوع)، فالمستعار هو (النيران)، والمستعار له هو (الضلوع).

ويقول: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٥٨)

أذهلتِ عن عُقبى الندى إنَّ الندى ليردُّ وحشَيُّ المنُى مُستأمنا

أي: تعجّبتِ من العطاء والكرم، لكن اعلمي أنَّ الكرم يردُّ له نيّة خبيثة مستأنساً ومسالمًا، والاستعارة قوله (الندى يرد)، والمستعار هو يرد، المستعار له هو (الندى)، وبذا اعتمد الشاعر على الاستعارة والتكرار والتعجب في رسم صورته الشعرية، وعليه تركز الوعي الجمالي على التشكيل في النص الشعري. لكون الروعة التشكيلية هي التي تسيطر على المشهد الصوري فتحرك الدلالات والرؤى، وهذا يقود إلى تحقيق

المتعة عند المتلقي، وكأن التشكيل هو هاجس تحقيق اللذة والمتعة في النص (شرتح، ٢٠١٩: ١٨٥).

وقال أيضا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٥٩)

وكسا الورى العدلَ المبينَ وقبلهُ سلبوا بجورٍ ولا تهم تلك الكسا

وصف الشاعر عدل الممدوح قد شمل كل البشر من بعد أنْ سلب من الولاة قبلهُ، والاستعارة هي قوله (كسا الورى العدل) فالمستعار هو (كسا)، والمستعار له هو (العدل)، وبذا جاءت الاستعارة بمظهر تزييني للصورة وهو إنَّ العدل قد كسا البشر جميعهم، وعليه لا يعدُّ هذا التزيين من الزوائد. لكون التكوين الصوري ينبغي أنْ يقدم ملخص التحليل والوصف بصورة محسوسة مرئية، لتسهيل الإدراك العام للموضوع بالبصر، فالتزيين أبان الصورة الاستعارية بشكل جمالي متكامل (محمد، ١٩٩٠: ٢٨٨- ٢٩١).

ويكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦٠)

إنْ يلتقمْ نونُ الحوادثِ مطلبي فامدُدْ له يقطينَ جودِكَ مَلبسا

أي: إن أتعبتني حوادث الدهر وحالت بيني وبين الوصول إلى مطلبي، فأعطني من عطائك وكرمك الممتد (عمر، د.ت: ٢٥١٥) كامتداد اليقطين، واليقطين هو الشجر الذي لا يقوم على ساق، والاستعارة في موضعين هما (نون الحوادث) و (يقطين جودك)، فالمستعار هو (النون)، أي الحوت (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٥٩٧) ، والمستعار له هو (الحوادث)، والمستعار الثاني هو (اليقطين)، والمستعار له هو الجود.

وقال يرثي جدته: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦٢)

دعتها المنايا فاستجابتْ دعائها سريعًا وداعي الموت أسرعُ من دعا

وصف الشاعر جدته انها قد حان وقت موتها فماتت، الاستعارة هنا في قوله (دعتها المنايا)، فالمستعار هو (دعتها) والمستعار له (المنايا).

ويكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦٢)

بكى بعدها المحرابُ شوقًا لقُربها وروَّضَ منها التربُ خصبًا فأينعا

يصـــور الشـــاعر مقدار الحزن بعد وفاة جدته فحتى (المحراب) وهو الغرفة (عمر، د.ت: ٢٠٧١) يبكي لفقدانها، والاســـتعارة قوله (بكى المحراب)، فالمســـتعار هو (البكاء)، والمستعار له هو (المحراب).

وقال مادحًا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦٩)

ألبستنا العدل أبرادًا مُفرّفةً ونحنُ بالعمدِ والذكرى نوشّعُها

ذكر الشـــاعر عدل الممدوح الذي عمَّهم، إذ وصـــفه (بالأبراد المفوفة)، أي الاثواب الرقيقة (ناصـــر ســـيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صـــفحة ٥٣٦)، والتي يزينها بالعمد على عطائه وعدله، فالاستعارة هي (ألبستنا العدل)، والمستعار هو (البستنا)، والمستعار له هو (العدل).

وقال في المديح أيضا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦٩)

هذا الذي جيدت الدُنيا بنائِلهِ واورقَ الصخرُ من جدواهُ إيراقا

وصـــف الشـــاعر الممدوح هو الذي يعطي جوده لمن تمنعه الدنيا منه، و(جيدت) عطشت (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ١٦٣)، (الجدوى) هو المطر (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ١٥٢)، والاستعارة قوله (اورق الصخر)، والمستعار هو (أورق)، والمستعار له هو (الصخر).

وأكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦٦٩)

لما تجلّى رأتهُ عينُ طاعتنا جَمراً فأعضاؤهُ قد صرنَ احداقا

وصـــف الشـــاعر عطاء الممدوح الذي لا ينتهي، فالاســـتعارة قوله (عين طاعتنا) المستعار هو (عين)، والمستعار له (طاعتنا)، وبذا حشد الشاعر في صورته بين البصر والاستعارة في تناسق حسي جمالي، وعليه يعد التنسيق سمة العمل الفني المتكامل، لكون النص الشعري تتجلى فيه صفة الابداع الحقيقي عندما ينتظم بعلائق ورؤى ودلالات وفواعل نشطة، توضح تكامله وتناسقه فنيا وجمالياً (شرتح، ٢٠١٩ صفحة ١٢٧).

وقال في مدح أبي حفص: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٣)

لهُ قلمٌ تنقادُ بيضُ الظُبا لهُ وإنَّ لقُحتٌ حربٌ وزرقُ اللهازمِ

يصف الشاعر بلاغة الممدوح، فكلامه تخضع له (الظُبا) وهي السيوف (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٣٤٥)، فالمستعار هو (الانقياد)، والمستعار له هو (الظبا).

وقال في موضع آخر: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٦)

أَو اشقرٍ غشّتهُ شمسُ جبينهِ شفقًا وعطفاهُ هبوبُ نسيم

الاستعارة قوله (شمس جبينه)، والمراد ربما صفرة جبينه اللامعة كالشمس، فالمستعار هو (الشمس) والمستعار له هو (الجبين).

وقال أيضا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٨٤)

بفاقدِ شيء من أبي غيرَ شخصهِ ولا بائعِ القُربى ببخسٍ من الثمن

الاستعارة قوله (بائع القربى) فالمستعار هو (البيع)، والمستعار له (القربى)، والمقصود هو التخلي عنهم.

وفي موضع آخر قال: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٨٦)

أبتْ كبدُ المشتاقِ أن تسأم الجوى ولو سئمتْ لم يسأم الجسدُ النضوُ

يصف الشاعر تمسك المحب بمحبوبه رغم ما يصيبه من ألم وتعب قد يؤدي به إلى الهلاك، والجسد النضو هو الفاني (السيد وآخرون، ٢٠٠٨: ٥٨٤)، فالمستعار هو (ابت ، يسأم)، والمستعار له هو (الكبد ، الجسد).

وبذا، استندت الصورة الاستعارية على أسلوب التمني المجازي الذي انزاح من معناه الحقيقي إلى العناية بالمعنى القابل للحصول والتشوق إليه (جمعة، ٢٠٠٥ صفحة ١٣١) ، لكون اسلوبية النص ارتكزت "على المستوى الإبداعي الذي يعتمد على اختراق المثالية في الأداء العادي، والعدول على النمط المألوف، من أجل تحقيق قيمة جمالية فنية قائمة على أساس الخروج والانتهاك اللغوي لقواعد اللغة، لأَنَّها تمثل طاقات إيحائية فضلاً عن كونها تكسب الأسلوب ثراءً ومزية" (منديل حسن العكيلي، وآخرون، ٢٠٢٢ صفحة ١٧) للتأثير في المتلقي.

يتضح مما ذكر آنفا أنَّ شاعرنا قد وظف الاستعارة بصورة فنية جمالية في عالمه الشعري إذ بدا خياله الشعري في الصياغات الفنية والتشكيلات الجمالية المنفعلة بأحاسيسه ومشاعره في المواقف المختلفة اثناء تصويرها والتعبير عنها، لتحقيق التناسق الفني والجمالي بصورة بيانية في تجربته الشعرية.

الصورة الكنائية:

تعدّ الكناية أسلوباً من الأساليب البيانية التي يوظفها الشعراء للتعبير عن المعاني والدلالات الصورية بشكل فني وجمالي مؤثر في المتلقي.

والكناية هي لفظ أُطلق وأُريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى، وتقسم إلى كناية عن صفة، وكناية عن موصوف، وكناية عن نسبة (علي، وآخرون، ٢٠١٩ صفحة ١٢٥).

لذا، هي كُل ما فهِمَ من سياق الكلام دون ذكر اسمه الصريح (العمداء، ٢٠١٠ صفحة ١٤٢)، وهي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه (هادي، ٢٠١١ صفحة ٤)، ومن ذلك قول ابن شكيل: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٣)

اللهُ أطفأَ ما أذكى أبو قصَبة من حربهِ وأزالَ السحرَ بالغَلبَة

كنى الشاعر عن موت أبي قصبة بقوله (الله أطفأ)، وهي كناية عن نسبة صفة (الموت) إلى الموصوف (أبو قصبة) .

وقال في القصيدة نفسها: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٣)

كانت عصاه التي غرَّ الانامَ بها لمّا يقرّبُ من نار الوغى حطبه

وظف الشاعر (نار الوغى) كناية عن السحر، وأراد بها جلبة الأذى وانقلاب السحر على الساحر، ونار الوغى هي كناية عن نسبة الصفة (السحر) على الساحر (الحطب).

ويكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٣)

أطلَّ يُعثر في أذيالِ مشيتهِ من الحياءِ ويلحى قومهُ الخَلبَة

وظف الشاعر (يعثر في أذيال مشيته) كناية عن صفة (الحياء) واهتزاز الثقة بالنفس، وبذا تكمن جمالية الصورة الكنائية بتجسيد مشاعر الشاعر وعواطفه بصورة إيحائية ودلالة مكثفة. لكون الأسلوب الكنائي ما هو إلَّا "تغليف للمعنى المقصود بستار شفاف ليكشف عن الذهن الواعي بفضل التأمل لسرٍّ من الاسرار النفسية التي ينبغي توضيحها عند الكشف عن جمالهِ" (السيدالصاوي.، ٢٠١٩ صفحة ٢٣٣) للتأثير في المتلقي.

وقال يرثي أخاه: (شكيل، ١٩٩٨: ٣٥)

خليليَّ قد وارى التراب أحبَّتي فلم يبقَ لي فوق الترابِ حبيبُ

كنى الشـــاعر عن الموت بقوله (وارى التراب أحبتي) أي: غطَّى أو أخفى (ناصـــر سـيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صـــفحة ٣١٦)، وهي كناية عن نسـبة صـــفة الموت إلى الموصوف أخيه، وكنى عن الأحياء بقوله: (فوق التراب)، وهي كناية عن نسبة صفة البقاء والعيش على الموصوف الأحياء.

وقال في القصيدة نفسها: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٥)

تأويني همّي فَبِتُّ كأنّني على مُستقِلّات النُجومِ رَقيبُ

وظف الشاعر الكناية في قوله (مستقلات النجوم) وهي كناية عن نسبة صفة الأرق والهم إلى الموصوف نفس الشاعر، إذ وصف نفسه بأرقه الهم والسهر بصورة حزينة لفقدان أخيه، وهنا تكمن القيمة الجمالية للكناية عن نفســه بوصـفها "إثبات أمر لأمر أَو نفيه عنه، أَو بعبارة أخرى يطلب بها تخصـــيص الصـــفة بالموصـــوف" (عتيق، ١٩٨٥: ٢١٧). لبيان فاعليتها في النص الشعري.

ويكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٩)

وما سكني إلَّا ضريحٌ كأنّهُ لأُنسي به ظبيٌ أهمُّ ربيب

كنَّى الشاعر عن كثرة زيارته لقبر أخيه بقوله (سكنى ضريح)، وهي كناية عن نسبة صفة المكان ويراد به القبر إلى الموصوف الشاعر.

ويكمل واصفاً أخاه: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٦)

وكان سريعاً حين يُدعى إلى الندى وكم من فتى يُدعى وليس يُجيبُ

زّين الشاعر نصه الشعري بأسلوب التكرار للفظة (يُدعى) لإظهار القيمة الجمالية في النص، ومن ثم وظَّف صـــنعة الكرم والســـخاء والجود كناية عن أخيه بقوله (ســـريعاً حينُ يدعى إلى الندى) وبذا انمازت الصورة الكنائية بدلالة مكثفة.

وقال فيه أيضا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٦)

وكان حيًّا في المحل يعلمُ ضيفُهُ إذا أمَّه وأنَّ المحلَّ خصيبُ

وظف الشـاعر الكناية بقوله: (المحلّ خصـيبُ) ، وهي كناية عن صـفة المكان إنَّهُ خصيب مليء بالخيرات، وبذا كنى عن حسن الضيافة حيث يعلم الضيف الذي يؤمهُ أي يقصده أَو يتجه إليه (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٦٩).

ويكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٦)

غنيٌّ عن الاقوام ليس بباسطٍ يدًا لثوّابٍ وهو يثيبُ

كنى الشاعر عن صفة عزة النفس في قوله (غني عن الاقوام ليس بباسط).

وقال في قصيدة أخرى: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٣٩)

أرى عقربَ الصدغ في خدهِ وفي كبدي حُمة الُعقربِ

وفي وجنتيه شعاُع اللهيب وفي أضلعي قبُس الملهبِ

استندت الصورة الكنائية على الجناس غير التام في النص الشعري بين لفظتي (عقرب) و (العقرب)، فالاولى دلت على خصلة الشعر فوق خد المحبوب، والثانية دلت على إبرة العقرب التي يلسع (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ١٨٨)، لذا في البيتين كناية عن جمال المحبوبة وعما تتركه من ألم في نفس الشاعر، ففي خديها عقرب من الجمال، وفي كبد الشاعر حُمة هذا العقرب، وفي المحبوب شعاع لهيب وفي أضلع الشاعر قبسة (عمر، د.ت صفحة ١٧٦٦)وهما كنايتان عن صفة، فشعاع لهيب كناية عن الضوء والنور في خد المحبوبة، و(قبسه) كناية عن النار المشتعلة ذات الضوء الساطع.

وقال يرثي: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٤٣)

طوى التربُ منها في حشاهُ سريرةً من المجدِ والأسرار للمهجات

كنىّ الشاعر عن حفظ الأسرار بقوله (طوى التراب منها في حشاه سريرة) وهي كناية عن نسبة.

وقال معزيًا:

حُجبتْ بترب القبرِ عن أبصارنا لكنَّها بين الجوانحِ حلَّتِ

يكني الشاعر عن معزة المرثية بقوله (بين الجوانح حلت)، أي اضلاع القلب (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ١٦٢)، وهي كناية عن نسبة صفة الاعتزاز للمرثية.

وقال في الرثاء: (شكيل، ١٩٩٨)(شكيل، ١٩٩٨: ٤٢)

لعمر المنايا لا تفوزُ بمثلِها فقد فعلتها أعظمَ الفعلاتِ

كنى الشاعر عن رفعة المرثية وجلالها بكون المنايا لا يمكن أنْ تفوز بمثلها في قوله (لعمر المنايا لا تفوز بمثلها)، وهي كناية عن صفة الرفعة والجلالة.

وقال معزيًا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٤٣)

بخلَ الغمامُ بصوبه عن تُربها فسقيتُها العَبرات لمَّا انهلَّتْ

يكني الشاعر عن كثرة دموعه وغزارتها التي جاءت بسبب حزنه على المتوفاة بقوله (سقيتها العبرات)، وهي كناية عن نسبة الدموع على المتوفاة.

وأكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٤٣)

فالموتُ أمرٌ عمَّ فينا حكمهُ خضعتْ لعزَّتهِ الرقابُ وذلَّتِ

كنّى الشاعر عن شمول الموت وخضوع الجميع له، بقوله (خضعت لعزته الرقاب وذلت)، وهي كناية عن نسبة صفة شمول الموت إلى الموصوف البشر جميعًا.

وقال يرثي: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٥٢)

أسعداني يا فرقدان وغورا فرقدا الأرض غورا في الصفيح

كنى الشاعر عن النجمين بـ (الفرقدين)، وهي كناية عن موصوف.

وقال أيضا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٥٦)

ويلين قلبي للخليل مودّةً فاذا أحسّ هضيمةً يوماً قسا

يكني الشاعر عن التسامح والمودة مع الخّلان بقوله:

(يلين قلبي للخليل) وعن القسوة عند إحساسه بالهضيمة أي الظلم والغصب (عمر، د.ت صفحة ٢١١٣) وهي كناية عن صفة.

ويكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٥٧)

فيهنٌ جائلةُ الوشاحِ تنفّست فَزها النسيمُ اريجها فتنفسا

وصف الشاعر امرأة حسناء، وهي جائلة الوشاح، أي وشاحها سلس (الزبيدي، ١٩٨٤ صفحة ٢٨/ ٢٥٣)، فرائحتها طيبة ويطيب النسيم بها، وهي كناية عن صفة الطيب والعطر.

ويكمل: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٥٩)(شكيل، ١٩٩٨: ٥٩)

ولطودها السلمي قاضيها الرضا كرمٌ وجودٌ ينطقان الأخرسا

كنى الشاعر عن كثرة الكرم والجود بقوله: (ينطقان الأخرس) وهي كناية عن صفة.

ويكمل: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦١)

يا واحد العرب الذي لو صوَرتْ طِرفًا عتيقاً كان منهُ القونسا

وظف الشاعر الكناية في قوله: (طرفا عتيقاً كان منه القونسا) كناية عن الرفعة وعلو القدر، وهي كناية عن صفة.

وقال يرثي جدته: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦١)

على كثرة الأهلين أوحشتِ زائرًا وألهبتِ أكبادًا وأجريت مدمعا

وصف الشاعر شدة حزنه على جدته التي رغم كثرة أهله إلَّا أنه يحس بالوحشة في غيابها، وكنى عن ذلك بقوله (الهبت أكبادا) أي اشعلت فيها الحسرة (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٦٨)، وهي كناية عن صفة.

وقال في القصيدة نفسها: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦١)

مقامٌ يعمُّ الانسَ والجنَّ هولهُ ويُحشرُ فيه الوحشُ شربًا مفزعا

وظف الشاعر الكناية بقوله (مقام يعم الانس والجن هوله)، إذ وصف الموت وكنى عن شدة الهول والفزع، وهي كناية عن صفة.

ويكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦٢)

فنفسي التي أبكي وإن كنتُ باكيًا عليها فدمعي قد تقسّمَ أدمُعا

كنى الشاعر عن كثرة الدموع بقوله (تقسم ادمُعا) وهي كناية عن صفة البكاء، وهنا تظهر القيمة الجمالية للكناية بتجسيد الشاعر لخياله وفق الصفة "ويراد بها نفس الصفة المعنوية" (عتيق، ١٩٨٥ صفحة ٧)لتكون أكثر تأثيرا في المتلقي.

وقال أيضا: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٦٩)

في قلبه منك نيران مسعّرةٌ تفنى الجوانحَ الهابًا وإحراقا

كنى الشاعر عن الحقد والغل ب(النيران المسعرة في القلب)، وهي كناية عن صفة

وقال في مدح ابي حفص: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٣)

لهُ قلمٌ تنقادُ بيضُ الظُبا لهُ وان لَقَحَتْ حربٌ و زُرقُ اللَهازِمِ

كنى الشاعر عن قوة التاثير والهيبة في الكلام بقوله (تنقاد بعض الظبا) أس السيوف. (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٣)

ويكمل قائلاً (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٣)

وإنْ ظلَّ ساري الفكر اطلع احُرفًا تنير النُهى منها بسودٍ فواحمِ

كنّى الشاعر عن حكمة كلامه وبلاغته بقوله (تنيُر النُهى). أي العقول (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٥٩٤) وهي كناية عن صفة.

وقال في قصيدة أُخرى: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٥)

قمر الجمالِ فسَلْ بها وبخدرِها من هالةٍ محفوفةٍ بنجوم

كنى الشاعر عن صفة الجمال فوصفها بالهالة وهي الدائرة المحيطة بالقمر (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٦٠١) المحفوفة أي المحاطة (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ١٨٣) بالنجوم.

وقال في القصيدة نفسها: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٦)

سيري الى ملك رضى في ماله حق لسائله وللمحروم

كنى الشاعر عن مساعدة الفقراء وإعطائهم حقوقهم في قوله (في ماله حق لسائله وللمحروم) وهي كناية عن صفة وفيه اقتباس قرآني واضح من قوله تعالى في سورة الذاريات ١٩: ﴿وَفِي أَمْوَالِهِمْ حَقٌّ لِلسَّائِلِ وَالْمَحْرُومِ﴾.

ويكمل قوله: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٨)

بات الطغاةُ على المضاجعِ غُفّلاً عمّا يُرادُ وباتَ غَير نؤوم

كنى الشاعر عن التغافل وانعدام المسؤولية بقوله (بات الطغاة غفلا)، وكنى عن الصفات المعاكسة. وهي الشعور بالمسؤولية لدى الممدوح. في قوله: (غير نؤوم)، وهما كنايتان عن صفة.

ويكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٨)

بشّر يتامى المُسلمينَ بوالدٍ منه يحوطُ ذمارَ كّل يتيم

كنى الشاعر عن العناية والاهتمام باليتامى في قوله (يحوط ذمار كّل يتيم) أي يرعاه، والذمار هو ما ينبغي حمايته والدفاع عنه كالأهل والعرض، وهي كناية عن صفة.

ويكمل: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٩)

يرتدُّ طرف العين عنهُ مهابةً ويجلُّ لولا الحلم عن تكليم

كنّى الشاعر في الشطر الأول عن الهيبة، وفي الثاني كنّى عن التواضع والحلم، وهما كنايتان عن صفة، ولعل هذا البيت يذكرنا ببيت الفرزدق في وصف زين العابدين عليه السلام: (الفرزدق، ١٩٨٧ صفحة ٥١٢)

يغضي حياءً ويغضى من مهابته فلا يكلَّم إلَّا حين يبتسمُ

من حيث تقارب الكنايتان وهما الهيبة والتواضع في آنٍ واحد.

ويكمل شاعرنا قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٧٩)

وإذا رأوا جري القضاء بأمرهِ فهموا يقينَ الحزمِ والمحزوم

كنّى الشاعر عن صفة العدل في الحكم والقضاء.

وقال في رثاء أبيه: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٨٣)

أبي ما أبي لا يُبعدُ اللهُ مثلَهُ ومن مثلهُ ذو اليسر في عسرةِ الزمن

كنى الشاعر عن صفة المقدرة على العطاء والكرم بقوله: (ذو اليسر).

وقال في القصيدة نفسها: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٨٤)

له الملكُ في الدارين والحكم مثلما له الملوان والذي فيهما سكنْ

يكني الشاعر في هذا البيت عن الحياة الدنيا والآخرة بقوله (الدارين) ويكني عن الليل والنهار بقوله (الملوان) (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٤٤٥)وهما كنايتان عن موصوفين.

وأكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٨٨)

فقد قام بالتوحيد والخمسين عمره وصلّى على المختار واّتبع السُنن

فكنى الشاعر عن صفة الالتزام الديني وأداء الفرائض وقوله (المختار)، كناية عن موصوف وهو سيد الكائنات محمد صلى الله عليه وآله وسلم.

وقال في قصيدته عن الحب الإلهي: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٨٨)

لقد سقمتْ أهواؤكم فزللتمُ ولو صحَّت الأهواُء لاّتصلَ الخطو

كنى الشاعر عن عدم استقامة الطريق وسوء النية بقوله: (سقمت أهواؤكم)، وكنى عن الصفة المعاكسة بقوله: (صحت الاهواء).

ويكمل قائلاً: (شكيل، ١٩٩٨ صفحة ٨٨)

جوادٌ إذا فرَّ المسيءُ بذنبهِ إليه فأدنى جودهِ الصفحُ والعفو

كنى الشاعر عن صفة الصفح، أي العفو عن المذنب (ناصر سيد، وآخرون، ٢٠٠٨ صفحة ٣٢٠)، وعن الرحمة الإلهية التي لا يعادلها شيء.

أظهرت الصورة الكنائية في أنماطها كافة، جمالاً فنياً استمده الشاعر ابن شكيل من المواقف والأحداث فضلاً عن خياله الواسع، ومن ثم نقله إلى عالمه الشعري، فبدت صوره مشحونة بدلالات مركزة ومعاني مكثفة ذات تأثير في المتلقي، لذا نراه قد وظف الكناية في أغلب قصائده، وبالأخص عندما يمدح أَو يرثي، فيكنى عن صفات الممدوح أَو المرثي ولا يذكرها لغاية تسرح في خاطره، ربما تكون إضفاء لمسة جمالية في النصوص الشعرية لتحقيق التأثير المتكامل لدى المتلقي الذي يعمل بدوره على فك الشفرات في النص الشعري.

الخاتمة

ونختم البحث في آخر محطة برفقة الشاعر ابن شكيل، إذ يتّبين مما ذكر سابقاً، شكّل الشاعر في صياغة صوره الشعرية بالاستناد على علم البيان في رسم وتزيين وسائل الصورة عبر التشبيه والاستعارة والكناية، إذ عبّر الشاعر بوساطتهم عن مشاعره وعواطفه بصورة مرهفة وخيال واسع، لذا جاءت أغلب صوره مكتملة الملامح الفنية والجمالية فضلاً عن البلاغية، التي ارتكزت عليها الصورة البيانية، فلا تكاد تخلو له قصيدة من الفنون البلاغية التي اطرد في استخدامها ومازج فيما بينها في القصيدة أَو البيت الواحد، فأدخل علم البديع في بُنى علم البيان، ممّا ساعد في إثراء الدلالة ورسم صور شعرية أخاذة.

وعليه درستُ في البحث الصورة التشبيهية وقسمت التشبيه إلى مفرد ومركب بحسب الصفات أَو الوصف المشترك بين طرفي التشبيه، ومن ثم فإنَّ الصورة الاستعارية كان حديثي فيها عن الاستعارة، ونلحظ توظيف الاستعارة المكنية بصورة أكبر من الاستعارة التصريحية، وفي الأخير تحدثت عن الصورة الكنائية وجاءت بأنماطها كافة، إلَّا أنَّ الكناية عن صفة احتلت النسبة الأكبر من الأنماط الأخرى، فالشاعر لا يذكر صفة صريحة لممدوح بل يكنى عنها ويترك لنا متعة الاستنتاج، ولا يفوتنا أنْ ننوه على كثرة اقتباس الشاعر من القرآن الكريم في شعره، فضلاً عن تأثره بالشعراء

المعاصـــرين له أَو الذين ســبقوه إذ أعاد توظيف صـــورهم الشـــعرية بحلة جديدة مع إضفاء لمسته الشعرية المميزة لتظهر في قالب شعري منماز.

مصادر البحث ومراجعه

القرآن الكريم.

١- ابن الأبَّار، ١٩٨٦، تحفة القادم، ط١، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان.

٢- التلمساني، شهاب الدين أحمد بن محمد المقري، د.ت، ازهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تح: مصطفى السقا، وإبراهيم الأبياري، وعبد الحفيظ شلبي، بيت المغرب.

٣- الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد الســـلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان.

٤- الجارم، علي، وأمين، مصـــطفى، ٢٠١٩، البلاغة الواضـــحة في البيان والمعاني والبديع مع الدليل، ط٢، بيروت، لبنان.

٥- الجرجاني، الإمام عبد القاهر، ١٩٧٣، أسرار البلاغة، ط١، تحقيق وتعليق: عبد المنعم خفاجي، القاهرة.

٦- الجرجاني، عبد القاهر، ١٩٩٢، دلائل الإعجاز، قرأة وعلّق عليه: أبو فهر محمود محمد شاكر، ط٣، مصر، مطبعة المدني.

٧- جمعة، د. حسين، ٢٠٠٥، جمالية الخبر والانشاء (دراسة بلاغية جمالية نقدية)، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

٨- الرماني، علي بن عيسى، د.ت، النكت في إعجاز القرآن، دار المعارف، القاهرة.

٩- الزبيدي، محمد بن محمد، ١٩٨٤، تاج العروس من جواهر القاموس، ط٢، تح: إبراهيم الترزي، بيروت، دار إحياء التراث العربي.

١٠- الزيدي، حســـنين علي حلو، وعبد اليمة، حارث حمزة، ٢٠٢١، الاســـتعارة وتمثلاتها الدلالية في النص المســـرحي العراقي المعاصـــر، مجلة الآداب، جامعة بغداد، مجلد ٢، عدد ١٢٩.

١١- السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد علي، ١٩٨٧، مفتاح العلوم، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت.
١٢- سيد، د. ناصر، وأحمد، د. مصطفى، ودرويش، أحمد، وعبدالله، أيمن، ٢٠٠٨، المعجم الوسيط، ط١.
١٣- شرتح، د. عصام، ٢٠١٩، اللغة واللذة الشعرية عند وهيب عجمي (دراسة تأسيسية في جمالية اللغة الشعرية)، ط١، دار الخليج للصحافة والنشر.
١٤- شكيل، أبو العباس أحمد، ١٩٩٨، ط١، تح: حياة قارَّة، المجمع الثقافي، أبو ظبي.
١٥- الصاوي، د. أحمد عبد السيد، ١٩٧٩، فن الاستعارة دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الادب الجاهلي، الإسكندرية، الهيأة المصرية العامة للكتاب.
١٦- الصاوي، د. احمد عبد السيد، ١٩٧٩، مفهوم الاستعارة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
١٧- الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك، د.ت، ط١، تح: أحمد الرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي.
١٨- عبد الواحد، د. عهود، الأنساق السياقية عند ابن شكيل، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، عدد ٩.
١٩- عتيق، د. عبد العزيز، ١٩٨٥، علم البيان، بيروت، دار النهضة.
٢٠- عصفور، جابر، ١٩٩٢، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، بيروت.
٢١- العكيلي، حسن منديل حسن، وعزيز، كيلاس محمد (بحث)، ٢٠٢٢، العلاقة بين الاسلوبية والنقد الادبي الحديث، جامعة بغداد، مجلة الآداب، مجلد ١١١، عدد ١٤٢.
٢٢- العمداء، جمال بن حمد (رسالة ماجستير)، ٢٠١٠، التصوير البياني في شعر جران العود النميري، جامعة أم القرى.
٢٣- عمر، أحمد مختار، د.ت، معجم اللغة العربية المعاصرة، ط١.

٢٤- عيدان، لؤي حريص، وعلي، نوري كاظم آمنســـق، ٢٠٢٢، قراءات علم البيان لشــعر الأغربة في الفكر البلاغي قديماً وحديثًا، مجلة الأســتاذ للعلوم الإنســانية والاجتماعية، كلية التربية- ابن رشـــد، جامعة بغداد، عدد (٣) ملحق ١. مجلد (٦١)

٢٥- غزوان، د. عناد، ١٩٩٤، مستقبل الشعر وقضـايا نقدية، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد.

٢٦- فرحان، د. جنان قحطان، ٢٠١٣، مظاهر السرد في شعر أبي الحسن الششتري وأزجاله، (بحث)، مجلة كلية التربية للبنات، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، مجلد ٢٤، عدد٣.

٢٧- فرحان، د. جنان قحطان، ٢٠١٩، التشـــكيل الجمالي للتراكيب ودلالاتها في شعر بحتري الأندلس، (بحث)، مجلة التراث العلمي العربي، عدد ٤٠.

٢٨- الفرزدق، ديوان شــعر، ١٩٨٧، شــرحه وضــبطه وقدم له: علي فاعور، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية.

٢٩- القيرواني، ابن رشيق (ت: ٤٥٦هـــ)، ١٩٨١، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصـله وعلق عليه ووضـع حواشـيه: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت.

٣٠- الكاتب، علي بن خلف، د.ت، مواد البيان، تح: حاتم صالح الضامن، ط١.

٣١- كريم، حيدر رضا (أطروحة دكتوراه)، ٢٠١٤، جماليات الأداء البلاغي في شعر لسان الدين ابن الخطيب، كلية التربية- ابن رشد، جامعة بغداد.

٣٢- الكعبي، حنان علي محسن، ٢٠٢٢، شعرية الصورة وتعدد الأصوات في القصة القصيرة جدا مجموعة (دانة) للقاص السعودي حسن علي البطران أنموذجاً، مجلة الآداب، مجلد ١، عدد ١٤١.

٣٣- محمد، الولي، ١٩٩٠، الصـورة الشـعرية في الخطاب البلاغي و النقدي، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

٣٤- ابن مسعود ، جبر، ١٩٩٢، المعجم الرائد، ط١.

٣٥- ابن منظور ، محمد بن مكرم، د.ت، لســـان العرب، قدَّم له عبدالله العلايلي، إعداد وتصنيف، يوسف خياط ونديم مرغشلي، بيروت.
٣٦- المهندس، كامل، ووهبة، مجدي، ١٩٨٤، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، لبنان.
٣٧- أبو موسى ، د. محمد، ١٩٩٣، التصوير البياني دراسة تحليلية لمسائل البيان، ط٣، القاهرة.
٣٨- ابن الناظم ، الإمام أبي عبدالله بدر الدين بن مالك الدمشقي (ت: ٦٨٦هـــ)، ٢٠٠١، المصباح في المعاني والبيان والبديع، ط١، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت.
٣٩- هادي، د. ســـندس عبد الكريم هادي (بحث)، ٢٠١١، الأســـلوب الكنائي في القرآن الكريم، جامعة بغداد، مجلة كلية الآداب، مجلد ٢٠١١، عدد ٩٧.
٤٠- يعقوب، إيميل بديع، وعاصي، د. ميشال عاصي، ١٩٨٧، المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان.