ISSN: (3006-8614)
E-ISSN: (3006-8622)
Journal of Alma'rifa for Humanities
available online at: https://uomosul.edu.iq/womeneducation/almarifa/

Poetic imagery as an architectural tributary to meaning: the poetry of Ibn Khafajah of Andalusia (D. 533 A.H.) as an example.

Irada Faris Khalaf **Prof. Dr. Saleh Weiss Muhammad**
University of Mosul /College of Education for the Humanities

***Corresponding author: E-mail :**
dr.salihways@uomosul.edu.iq

***Keywords*:**
poetic image, Ibn Khafaja Al-Andalusi, creative arts architecture.

ARTICLE INFO

Article history:
Received **13.Oct.2024**
Accepted **28.Nov.2024**
Available online **17. Mar.2025**

Email:
almarefaa.ecg@uomosul.edu.iq

ABSTRACT

In light of the various creative arts, it is clear that there is an intersection between architecture and Arabic poetry, as they both share the concept of structure, composition and meaning. In architecture, the architect designs structures or external space based on certain rules that ensure sustainability and beauty as well as function. Likewise, the poet seeks to build the poetic verse or poem in his collection using a group of linguistic and artistic techniques, the most important of which is the poetic image. The text in the poetic image is not just external decorative words surrounded by an organized structural framework, but rather carries meanings and connotations that interact with the recipient and arouse his thoughts and emotions. The image is a special way of expressing the architecture of the poetic meaning in what it creates of impact and specificity for the meaning contained in the text. Just as the architect designs a physical space in which he combines function and beauty, so the poet creates a moral space in which the form of the word harmonizes with the depth of the meaning and its effect through the poetic image in an integrated creative process of a unique type. Thus, the poetic image is one of the tributaries Monitoring and enabling meaning in the architecture of meaning according to Ibn Khafaja Al-Andalusi.

© 2025AJHPS, College of Education for Girls, University of Mosul.

Journal of Alma'rifa for Humanities
Journal of Alma'rifa for Humanities

الصورة الشعرية رافداً معمارياً للمعنى شعر ابن خفاجة الأندلسي مثالاً (ت 533 هـ)

إرادة فارس خلف أ.د. صالح ويس محمد
كلية التربية للعلوم الانسانية/ جامعة الموصل

الخلاصة:

في ظل الفنون الإبداعية المختلفة، يتضح بأن هناك تقاطعاً بين الهندسة المعمارية والشعر العربي، إذ يتشارك كلاهما في مفهوم البنية والتركيب والدلالة، ففي الهندسة المعمارية يُصمم المعمار البُنى أو الفضاء الخارجي استناداً إلى قواعد معينة تضمن الاستدامة والجمال فضلاً عن الوظيفة، كذلك الشاعر يعمد في بناء البيت الشعري أو القصيدة في ديوانه إلى مجموعة من التقنيات اللغوية والفنية أهمها الصورة الشعرية، إذ لا يكون النص في الصورة الشعرية مجرد كلمات زخرفية خارجية مُحاطة بإطار هيكلي منظم، بل يحمل معانٍ ودلالات تتفاعل مع المتلقي وتثير أفكاره وعواطفه، إذ تعدُّ الصورة طريقة خاصة من طرائق التعبير عن معمارية المعنى الشعري فيما تحدثه من أثر وخصوصية للمعنى الوارد في النص، فكما يُصمم المهندس المعماري فضاءً مادياً يجمع فيه بين الوظيفة والجمال، كذلك الشاعر يُشكل فضاءً معنوياً يتناغم فيه شكل اللفظ مع عمق المعنى وتأثيره من خلال الصورة الشعرية في عملية إبداعية متكاملة فرادية النوع، وبذلك تكون الصورة الشعرية أحد روافد رصد المعنى وتمكينه في معمارية المعنى عند ابن خفاجة الأندلسي .

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية، ابن خفاجة الأندلسي، الفنون الابداعية، الهندسة المعمارية.

في المعمارية

جاء في لسان العرب " عَمّرَ نَفَسهُ : قدر لها قدراً محدوداً"(منظور، 1984) أي تَدخُل إرادة الإنسان في تكوينها وأشكالها وأجزائها على وفق مخطط مسبق يؤدي منه الهدف الذي وضع لأجله . وبذلك يكون للعمارة جملة من العناصر :

العنصر الأول : هو " المكان " (الويس و رشيد، 2022) فالعمارة ما يُعمر بها الأرض، يقال عَمَرَ الناسُ الأرض عِمارةَ، وهم يُعمرونها، وهي عامرة معمورة، وقولهم : عامرة، محمولٌ على عَمرَة الأرض، والمعمورة من عُمرت، واستعمر الله تعالى الناس في الأرض ليعمروهُا (فارس، 2008)، أي طلب منهم العمارة فيها.

فالعمارة بذلك هي ما يُعمر به المكان الحيز، ويكون ظهوره في مدى الحيز الذي يشغله ومساحته، وهنا لابد من ظهور البناء المعماري وتماسكه فعندها يبدو المكان فيزيائياً، وهي الخطوة الأولى في البناء أو التصميم المعماري فوجوده الفيزيائي يمثل إرادة المعمار (الويس و رشيد، 2022) وذوقه في بيان الهندسة المعمارية .

أما العنصر الثاني للعمارة: فهو "الوظيفة" (الويس ورشيد، 2022) وبما أن العمارة مرتبطة بالإنسان وبالحيز الذي يشغله، فهي إذ مرتبطة بالكثير من مجالات حياته ومجتمعه والبيئة التي يعيش فيها ف " العمارة تشكيل وظيفي يؤدي أغراضاً إنسانية ومتطلبات حياتيه بوسائل مكانية ومادية وبارتباط وثيق بحياة المجتمع وزمانه، لذا فإنها تخضع للمؤثرات الحضارية والزمانية والاجتماعية والاقتصادية إضافة إلى خضوعها لعوامل طبيعية ومناخية " (لفته و ناظم، 2021) فالوظيفة تكمن في مدى الإفادة من العمارة باعتبارها أداة للتواصل فهي – العمارة – " شكل من أشكال التواصل الإنساني الذي يبعث رسائل خفية تُغطيها الاعتبارات النفعية وتحجبها الخصائص الجمالية" (مهديوي، 2023) فوظيفة العمارة تتمثل في إرسال رسائل إلى المجتمعات عبر نظام تواصلي حامل للمعلومات وناقل للرسائل تمثله الثقافة ككل وهذه الأنظمة تتكلم

بأعمق مما هو في الكلمات (مهديوي،2023) إذ إن النتاج المعماري صمم في الأساس لوقاية الإنسان من تأثيرات الطبيعة والتقلبات المناخية .

ولكي تحقق العمارة هدفها فلا بد من أن يكون هناك عنصر جمالي، فالجمال هو العنصر الثالث للعمارة فالقيم الجمالية أو العناصر المحددة للجمال في العمارة غالباً ما يرى فيها ميل الشيء الجمالي إلى الانسجام، أو بالأحرى إلى التوازن وبذلك يتقدم الجمالي على النفعي (الويس ورشيد، 2022)، إذ "البعد الجمالي حاضر في كل حضارة مبدعة وهو نتاج للتقدم والوعي، وكلما كان الوعي على درجة عالية أرتفع الشعور بالجمال والفن ارتفاعاً طردياً " (الصالحي، 2014) وبناءً على ذلك يكون الجمال أحد العناصر الأهم في العمارة .

فضلاً عن ذلك يوظف المُصمم المعماري الواحد التشكيلية (الحجم واللون و الشكل) في فضاء التصميم المعماري توظيفاً فنياً بمهارة تقنية عالية ليظهرها بشكل يسمح من خلاله إيصال الفكرة الحاملة للمعنى إلى المتلقي .

وعليه تكون المعمارية وفق اللفظ (عَمرَ) هي التأصيل في الشيء وترسيخه وتعميقه وبنائه وفق مخطط محدد وتصميم موضوع مسبقاً تبعاً لقواعد وأسس متفق عليها من قبل الواضع نفسه أو شركائه لتحقيق الهدف المنشود من ذلك .

في المعنى:

جاء في مقَاييُس اللُّغَة مفردة (المعنى) من مادة (ع ن) وما يثلثهما، وردت هذه اللفظة في اللغة ويراد بها ثلاثة أمور ذكرها ابن فارس في معجمه فقال: " العين والنون والحرف المعتل أصول ثلاثة : الأول القصد للشيء بانكماش فيه وحرص عليه، والثاني دالٌ على خُضوع و ذُّل، والثالث ظهور الشيء وبروزه " (الرازي، 2008) فالمراد بالمعنى لغةً القصد والحال التي يصير إليها الأمر.

ومما لا شك فيه بأن معنى كل كلام هو مقصود، ولذلك لا معنى من غير غاية أو هدف أو غرض يهدف إلى تحقيقه، وهذا يعني ارتباط المعنى برسالة إنسانية، لذلك يُعدَّ المعنى فن من الفنون الأدبية العالمية، لأنّ له ارتباط بفكر

الإنسان وحضارته و حياته (بركات، 1988).وبما أنّ المعنى أهم أقطاب الحركة الإنسانية قد جعل حازم القرطاجني الكلام دليلاً على المعنى، بقوله " لما كان الكلام أولى الأشياء بأن يجعل دليلاً على المعاني التي احتاج الناس إلى تفاهمها بحسب احتياجهم إلى معاونة بعضهم بعضاً على تحصيل المنافع و إزاحة المضار و إلى استفادتهم حقائق الأمور وإفادتها وجب أن يكون المتكلم يبتغي إما إفادة المخاطب أو الاستفادة منه " (عبد الله، 2002) وهذا النص يُشير إلى أن حازم يؤكد على تنوع واختلاف الأنظمة التي اخترعها الأنسان للإشارة إلى الموجودات والمعاني والأشياء مثل لغة الصم والبكم العلامات التجارية والإشارات المرورية، وكذلك الحركات التي يقوم بها الإنسان كحركة الجسم و ايماءات الرأس والعين واليد كلها تُشير إلى معان معينة دون استخدام الألفاظ، لذلك رتب حازم المعاني من حيث أنه " لها وجود أعيان و وجود أذهان و وجود ألفاظ و وجود خط " (عبدالله، 2002)في منهاجه .

فالجاحظ (ت 255 هـ) في كتابه الحيوان فقد فصل الحديث عن المعاني بقوله " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء. وصحة الطبع .وجودة السبك .فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير " (الجاحظ، 1949) وقد فسر الباحثون قوله بأنه كان يحمل في ذهنه نوع من القياس بين المطلق والمحدود فأي معنى من المعاني يمكن أن يكون له وجود مطلق غير محدود ويعرفه العجمي والعربي والقروي والبدوي لأن المعنى مشترك بين الناس والمعنى يخرج فيما ينقله صاحبه من المطلق إلى المحدود بواسطه الإبانة عنه بالألفاظ أو الوسائل الأخرى المعروفة للبيان والإيضاح، معنى ذلك أن الجاحظ يضع الأناقة والجودة والجمال في الألفاظ، فالمقياس عنده للقيمة الأدبية أنما يقوم في جزالة اللفظ، وجودة السبك، وحسن التركيب، غير أن الجاحظ لم يستهن بالمعنى قط، فقال (مدار الأمر فهم المعاني لا الألفاظ، والحقائق لا العبارات) معنى كلامه – الجاحظ – بأن المعاني التي يطرقها الأديب أو الشاعر هي مُشاعة و متاحة للجميع، لكن ما يكسبها – المعاني –

أهمية هو صياغتها في قالب أدبي جميل وانتقاء الألفاظ المناسبة لها (فواز، 2013)، والذي يزيد الأمر تجلياً ما ذكره الجاحظ في كتابه البيان والتبين " من أراغ معنىً كريماً فل يُلتمس له لفظاً كريماً ؛ فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، وأن يكون لفظُك رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً، ويكون معناك ظاهراً مكشوفاً، قريباً معروفاً " (الجاحظ، الحيوان، 1949) وأنّ " سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضيع، كما أن النادرة البادرة جدّاً قد يكون أطيب من البادرة الحارة جدّا " (الجاحظ، الحيوان، 1949)أي من أراد معنى شريفاً فليلتمس له لفظاً شريفاً فحق المعنى الشريف اللفظ الشريف و أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني، وأن المعنى خفي لا يظهر إلا باللفظ متمثلا ذلك بمقولته – الجاحظ – " المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم مستورة خفية، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، وإنما يُحيي تلك المعاني ذكرهم لها" (الجاحظ، 1949) ويتضح من هذا أنّ المعنى" كلما كانت الدلالة أوضح و أفصح، وكانت الإشارة أبين و أنور، كان أنقع و أنجع، و الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان " (الجاحظ، البيان والتبيين) وبذلك نطق القران الكريم وبذلك تفاخرت قبائل العرب .

وبالعودة إلى النص السابق الذي وصف الجاحظ فيه المعاني بقوله (المعاني القائمة في صدور الناس المتصورة في أذهانهم مستورة خفية، ....) بإمكاننا أن نستخلص من هذا الوصف ما يمكن أن يكون تعريفاً مقبولاً للمعنى عند اللغويين العرب بأن : المعنى قائم في صدر الإنسان وتصوره في ذهنه، وذهب الدكتور محمد حسن جبل إلى صياغة تعريف مقارب لهذا التعريف ونسبه إلى علماء العربية الأوائل منهم بقوله (معنى اللفظ هو الصورة الذهنية لمسماه من حيث وضع اللفظ بإزائها) أي أن معنى اللفظ هو الصورة الذهنية التي وضع اللفظ بإزائها (البركاوي)، وبهذا الاتجاه –أيضاً – ذهب الأمام فخر الدين الرازي إلى أن " المعنى هو اسم للصورة الذهنية لا للموجودات الخارجية، لأن المعنى عبارة عن الشيء الذي عناه العاني وقصده القاصد، وذاك بالذات هو الأمور الذهنية " (الرازي ف.)فالرازي بهذا النص يحدد المعنى بأنه هو الصورة الذهنية

التي تتشكل لتكون اللفظ، ومن الأمور الدالة على اللفظ هي الكتابة إذ يقول – الرازي – "لاشك أن الكتابة دالة على الألفاظ، ولا شك أن الألفاظ دالة على الصور الذهنية فتلك الرقى، وأن لم يكن فيها دلالة على شيء أصلاً لم يكن فيها فائدة "(الرازي ف.، تفسير الفخر الرازي المشتهر بالتفسير الكبير ومفتاح الغيب) ومن هنا يتضح لنا بأن دلالة الألفاظ تتكون من عناصر يمكن أجمالها بالاتي:

1. الدال : اللفظ أو الشكل الصوتي أو الكلمة
2. المدلول :هو الصورة الذهنية (المتخيلة)
3. المعنى : هو اسم الصورة الذهنية
4. المرجع :الماهيات أو الأشياء الموجودة في الخارج
5. التسمية : هي اختيار لفظ مناسب للمعنى أو الصور الذهنية المخزونة في الذهن (العبيدي)، ومن هذه العناصر الخمسة تتكون الدلالة عند الرازي . وبذلك تكون– في الغالب– المعاني متسلطة على الألفاظ بشكل واضح وجلي .

الصورة الشعرية :

يصل المعمار إلى درجة الفن أو الإبداع عندما تتحد العناصر التقنية مع العناصر الفنية لتقدم لنا تكويناً معمارياً يفيض بالتأثير الجديد على الرائي بما يترك في نفسه شيئاً له معنى أو علاقة أصيلة لها مغزاها وأهدافها (عيد، 1980)، كذلك الشاعر يصل إلى درجة من الشاعرية –الموهبة والكفاءة الشعرية – أو الإبداع عندما تتمازج العناصر الشعرية للقصيدة – العاطفة والفكرة والخيال– مع العناصر الفنية ليشكل لنا صوراً شعرية تفيض بالمعاني الجديدة على المتلقي بما تترك في نفسه شيئاً له معنى جمالي أو علاقة أصيلة لها مغزاها و أهدافها . فإن أيّ " صورة قبل التشكيل هي مادة وماهية وبعد التشكيل تصبح صورة ومادة، والصورة في التشكيل الشعري هي ترابط الكلمات بعضها ببعض وماهيتها الألفاظ والحروف " (الويس، 2013) باعتبار أن "الصورة هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق

بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتراكيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرها من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية " (القط، 1988)، فلا يُخفى ما لهذه الألفاظ والكلمات من دور مهم في معمارية الصورة الشعرية، إذ ينتقي الشاعر الكلمات من معجمه اللفظي التي يكون لها معنى خاص عنده، وقدرة فائقة على التصوير، وإثارة المشاعر والأحاسيس لدى المتلقي، فهي – اللغة– تمثل " المنطلق الذي يخلق جسر التواصل بين الشاعر والمتلقي وتنظيمها عبر مجموعة من الوسائل و التقانات الأسلوبية والنفسية التي يوظفها الشاعر في تشكيل صورة تبين مهاراته وقدرته التعبيرية والشعرية، (.....) في النص الشعري ليغدو تشكيلاً فنياً ذا نسق كاشفٍ عن رؤية إبداعية مؤثرة، يؤدي إلى فهم النص ودلالاته وتقدير قيمته الفنية والجمالية " (المقداد، 2011)، فالصورة في طبيعة الحال لا تكتفِ بنقل المعنى الموضوعي للمعمارية، وإنما تكسبه صيغة جديدة تخوله الأداة التعبيرية، وبتعبير أدق فإن الصورة لا تعيد شيئاً إلى معنى من المعاني بقدر ما تُنشئ معنى بذاته يستقل عن الانطباع الذهني ويتجذر في جدلية عميقة مع أداة التعبير (مطر، 2022)؛ لأن "التعبير عن المعاني بأسلوب التصوير يمثل استجابة جمالية لدواعي الفطرة في الطابع الإنساني " (الويس، الصورة اللونية في الشعر الأندلسي، 2013) باعتبار أن التشكيل لمعمارية الصورة الشعرية الذي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيأة الحسية الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته (الصائغ، 1987)، فما قدرة الشاعر وتجاربه إلا انتقاء عناصره المناسبة من حيث اللغة والفكر والعاطفة والخيال والذوق الفني وصهرها في بوتقة مشاعره و وجدانه وإعادة صياغة تركيبها وتنسيقها وفق ذبذبات عواطفه واحاسيسه و يفيض عليها من روحه و ذاته ويكشف بذكائه و فطنته علاقات جديدة جعلت تصميمها منسجماً ومتلائماً (سامي، 2005) وذلك "لأن طريقة الشاعر في تشكيل مادته (.....) تهدف إلى إحداث أكبر قدر ممكن

من التناسب والتأليف بين عناصر مادته" (عصفور، 1992)وعلى هذا الأساس " تكون الصورة هي السمة التي جعلت من الشعر حيزاً مكانياً يعمل فيه التشكيل ليكون إبداعاً فنياً يتجاوز اللفظ والشكل إلى مجموعة العلاقات التي تحمل معاني مختلفة تثير انفعالات متغايرة سروراً و حزناً وخوفاً وخشية وطمأنه من خلال مجموعة الكلمات والصورة و تألفها والتركيب والبنية " (الويس، 2020)، إذ تمثل كل " قصيدة من القصائد وحدة كاملة في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية في العمل الفني نفسه " (اليافي، 1982)، باعتبار أن الصورة طريقة خاصة من طرائق التعبير عن معمارية المعنى الشعري، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، و نتأثر به (عصفور، 1992)،فبذلك تكون الصورة الشعرية أداة تعبيرية يعبر بها الشاعر عن المعنى الكامن في معمارية القصيدة من خلال مجموع الكلمات بتأليفها ونظمها " فالكلمة بوصفها مؤدية للمعنى وأداةٌ راسمة ومُشكلة للصورة مما لا شك فيه إنها لا تتعارض في بنائها مع البناء الصوري، إي أن التكوين الصوري الشعري مهما قيل فيه فإنه لا يمكن أن يشكل صوراً ذهنية بصرية إلا عن طريق الأصوات اللغوية المُتكونة عن الكلمات التي تمثل رمزاً للمعنى " (الويس، 2020) ف " معلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عن سبيل الشيء الذي يقع عليه التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب يصاغ منه خاتم أو سوار " (الجرجاني)، وهنا تكمن أهمية الصورة الشعرية في تشكيل معمارية المعنى باعتبار أن" المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك إقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في إفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود

أخر من جهة دلالة الألفاظ " (القرطاجني، 2007)، وهنا تتركز عقلية الشاعر ومخيلته ليختار من الألفاظ والكلمات ما تحقق المعنى الذي يرمي إليه ويبغيه، ويكون في " أسلوب أدبي يضم إلى جانب رعايته للمعنى جمال الأداء " (نافع، 1983)كون " الجمال لا ينفرد في الصورة أو البنية أو اللغة الشعرية أو الشكل، بل هو الذي ينفرد في حالة الكشف عن معنى عبر مشاعر شديدة الفراسة والشخصية " (كريم، 2000)، بذلك تكون الصورة الشعرية ركناً لا يمكن الاستغناء عنه في معمارية المعنى الشعري ومن ذلك يقول ابن خفاجة .

في قصيدة يصف فيها معركة بجبهة قرطبة (غازي، 1960): (البحر الكامل)

رَكَضوا الجِيادَ إلى الجِلادِ صَباحاً وَاِستَشعَروا النَصرَ العَزيزَ سِلاحا

وَاِستَقبَلوا أُفُقَ الشَمالِ بِجَحفَلٍ نَشرَ القَتامَ عَلى الشَمالِ جَناحا

قَد ماسَ في أَرجائِهِ شَجَرُ القَنا وَجَرى بِهِ ماءُ الحَديدِ فَساحا

مَطَرَ الأَعاجِمِ مِنهُ عارِضُ سَطوَةٍ بَرَقَ الحَديدُ بِجانِبَيهِ فَلاحا

بدأ ابن خفاجة بتصميم معناه الذي أراد بيانه بمجموعة صورية في قصيدة مكثفة المعاني والأوصاف والدلالات ويجعلها أجزاء في التكوين مكتملة في المعنى، فبعيداً عن كون الصورة الشعرية " مجرد شرح للفكرة، وتوضيح لها، وأنها مجرد زخرفة خارجية، تقف عند حدود التجانس بين العناصر المكونة لها " (الدسوقي، 2009) يُمثل التصميم الصوري في معمارية الشعر الأندلسي – لاسيما شعر ابن خفاجة – ظاهرة تعبيرية بوصفه أداة يعبر عن معناه ودلالته فضلاً عن قيمته الجمالية وخصائصه الشكلية، ففي هذه الأبيات أراد ابن خفاجة وصف معتركاً بجبهة قرطبة وأجواء النصر التي سادت فيها، فأختار لذلك المعنى صورة حربية تُجسد فخامة مشهد حماسي ملحمي للمعركة بقوله (ركضوا الجياد إلى الجياد صباحا) فالشاعر يصور حركة الجيوش المتجهة نحو ساحة المعركة بدلالة الفعل (ركضوا) تعبيراً عن مدى السرعة وقوة الحركة التي تتقدم

بها الجيوش، وهم بأتم استعدادهم النفسي والعقلي بدلالة اللفظ (واستشعروا النصر)، إذ لم يقتصر تجهيزهم على التحضير الجسدي والأسلحة ومعدات القتال فقط، بل امتد ليشمل التحفيز المعنوي، فالفرسان والقادة الأبطال كانوا يستبشرون بأن النصر القريب لهم، فالصورة المُوضحة لمعنى النصر عند المسلمين توحي بمعنى أخر خفي لحالة العدو وحتمية خسارته، إذ استطاع ابن خفاجة أن يضع تصميم الصورة في إطار حسي (جياد – جلاد) وأخر معنوي (استشعروا النصر) لخدمة المعنى إذ تحمل الصورة بنوعيها الحسية والمعنوية " دلالات تعجز اللغة العادية عن حملها، وتملك طاقة سحرية تؤثر في ذهن المتلقي و وجدانه وتمنح المعنى قدرة على البقاء لدى المتلقي " (عتيق، 2012) بهذا تصبح الصورة الوسيط الأساسي الذي يُجسد الفكرة ويوضح المعنى بغية إيصاله للقارئ (عصفور، 1992)، و بدلالة اللفظ (بجحفل) الذي يدل على كثرة الجيوش وهول المعركة يُشكل معاني الخوف والرهبة والقلق والهزيمة والتوعد للعدو، بأن الجيوش الهائلة تقتحم ميدان المعركة على هيأة استنفار عسكري ضخم مستعدا لملاقاة العدو بشراسة، الذي يبدو – العدو – قادماً من جهة الشمالية، إذ إن دلالة الألفاظ تحيل إلى مقاصدها باعتبار أن الصورة التي يصممها الشاعر حاملة للمعنى الذي أراده مما تُسهم في إيضاح المعنى وتجليه عن طريق دلالة الألفاظ، فبقوله (نشر القتام على الشمال) إشارة إلى انتشار الغبار الذي ملاء الأفق وعمّ الميدان وعلا الرؤوس مع بدء المعركة، فهو دلالة حركة وسرعة الفرسان المقاتلين وخيلهم إذ " تكون الحركة بذلك جزءاً من اللوحة تسهم في إثراء المعنى و دلالته فضلاً عن قيمتها التشكيلية والفنية "(الويس، 2021) ففي سرعة الحركة وإثارة الغبار دلالة على هول وضخامة الجيوش في هذه المعركة والقوة التي يتمتعون بها، إذ مع استمرار المعركة واشتدادها يزداد الغبار في أفقها إلى أن يعم الظلام ميدان المعركة (على الشمال جناحاً) إذ ترتكز بؤرة الغبار و الظلام بالجهة الشمالية التي تمثل جهة العدو، مما يخلق انطباعاً عن الموت والخسارة التي تلف أرجاء الميدان مع شدة تزايد القتال و استمراره، فضلاً عن كثرة الأسلحة وتنوع معدات القتال في تلك المعركة، إذ

يختار الشاعر لذلك المعنى تصميماً هيكلياً قائم على التشبيه والاستعارة، إذ استعار(شجر القَنا) دلالة على الرماح لكثرة انتشارها وتشعبها في ميدان المعركة، كما استعار(ماء الحديد) دلالة على السيوف وامتدادها على طول خط المعركة، فتركيز الشاعر هنا على أداة القتال ونوعها يعود إلى مهارة وقدرة الفرسان المقاتلين على استخدامها وتمكينهم من رصد العدو من خلالها بكل دقة واحترافية، ف "المعنى هو الفكرة السابقة على الألفاظ من حيث وجودها و اكتمالها في الذهن، مع صورة مقبولة أو معرض حسن" (عصفور، 1993)توضح إيصاله للمتلقي .

مَطَرَ الأَعاجِمِ مِنهُ عارِضُ سَطوَةٍ بَرَقَ الحَديدُ بِجانِبَيهِ فَلاحا

وأن السيوف والسهام والرماح تنهال على الاعداء من جميع الجهات، أيّ من جهة المسلمين (الجهة الجنوبية) و من جهتهم (الجهة الشمالية) بدلالة اللفظ (مطر الأعاجم) إذ أضافت هذه اللفظة لمحة جمالية وخصيصة فنية فضلاً عن المعنى الذي أرفدتنا به، إذ عمهم بوابل صيب من جيش عرمرم جرار حتى نالت منهم وأوقعت بهم بسيوف متلألئة لشدة لمعانها عند الالتقاء كأنها برق يُضيئ ساحة المعركة، إذ استطاع الشاعر أن يصل بالمعنى المراد بيانه للمتلقي من خلال الألفاظ (ركضوا الجياد – استشعروا النصر – استقبلوا بجحفل – نشر القتام – مطر الأعاجم – برق الحديد) باعتبار إن "الشعر لا يكون سهلاً إلا إذا كانت معانيه تسابق الفاظه إلى الذهن" (سلامة، 2011) فالشاعر يصف المعنى المراد بيانه من خلال أخذ الكلمات " والألفاظ والعبارات ونظمها في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة " (القط، 1988) وعليه ومن خلال تصميم المعنى في هيكل صوري يُؤكد ابن خفاجة بأن الصورة هي أحدى السبل لبيان المعنى المراد وأدائه وذلك من خلال دقة الألفاظ والعبارات المستعملة، فبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي نوعاً من الانتباه واليقظة ؛ وذلك لأنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها (عصفور،

1992) بجزئيات محددة أضفت فضلاً عن القيمتين الجمالية والفنية المقدرة التصويرة عند ابن خفاجة، وبذلك تكون الصورة – هنا – أحد أبرز روافد معمارية المعنى وتشكيليه .

يقول الشاعر في أخرى (غازي، 1960) : (البحر الطويل)

وَأَبلَقَ خَوّارِ العِنانِ مُطَهَّمٍ طَويلِ الشَوى و الَشأو أَقوَدَ أَتلَعا

جَرى وَجرى البَرقُ اليَمانِيُّ عَشِيَّةً فَـأَبطَـأَ عَـنـهُ الـبَرقُ عَـجزاً وَأَسرَعـا

كَأَنَّ سَحاباً أَسحَماً تَحتَ لِبدِهِ يُضاحِكُ عَن بَرقٍ سَرى فَتَصَدَّعا

كَأَنَّ عَلى عِطفَيهِ مِن خِلَعِ السُرى قَميصَ ظَلامٍ بِالصَباحِ تَرَقَّعا

ففي معمارية هذه القصيدة يبدأ ابن خفاجة بتصميم صورته قاصداً إداء المعنى المطلوب من خلال توظيفه ألفاظ مشحونة بمعاني تتأتى المعاني الصورية عنها بقوله (أبلق –خوار العنان – مُطهم– طوى الشوى – والشأو– أقود – أتلعا) فكل لفظة من هذه الألفاظاً تشير إلى معنى بذاته، كما يمكن القول بأن كل لفظة من هذه الألفاظ تمثل صورة بذاتها، إذ بتضافر التصميم الصوري تتضافر دلالات المعنى الشعري ف " مجموعة الصور الجزئية المختلفة البناء تتضافر، وتتفاعل فيما بينها لإقامة معمارية البنى الصورية في النص، ولتقدم صورة كلية عامة هي في جوهرها النص الشعري ذاته " (جرادات، 2013) إذ بإقامة معمارية البُنى الصورية تقوم البُنية المعمارية للمعنى الشعري، كون الصورة أفضل وسيلة للكشف عن المعنى الشعري وترسيخه في ذهن المتلقي، إذ يرسم الشاعر صورة فرسه الأبلق بدلالة اللفظة التي تشير إلى لونه، بأنه فرس سواده مخالط لبياضه، سهل الانقياد ويمكن السيطرة عليه، ذو قوام حسن معتدل ممشوق، يتميز بطول أطرفه، وأن فرسه ذو عنق طويل يمده في السير متطاولاً، فالشاعر بهذه المعطيات يشكل صورة كلية لفرسه مكتملة الأجزاء تامة العناصر بطريقة " تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، في الطريقة

التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به، (.....) وتفاجؤنا بطريقتها في تقديمة، هناك معنى مجرد، أكتمل في غيبة من الصورة، ثم تأتي الصورة تحتوي ذلك المعنى أو تدل عليه، فتحدث فيه تأثيراً متميزاً وخصوصية لافته، (.....) وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي، وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي " (عصفور، 1992) من خلال المعنى المراد توصيله إليه .

جَرى وَجرى البَرقُ اليَمانِيُّ عَشِيَّةً فَـأَبطَـأَ عَـنهُ الـبَرقُ عَـجزاً وَأَسرَعـا

كَأَنَّ سَحاباً أَسحَماً تَحتَ لِبدِهِ يُضاحِكُ عَن بَرقٍ سَرى فَتَصَدَّعا

حين يستحوذ النص الشعري الإبداعي على المتلقي مالئاً عليه حدود الإمكان والتخيل، موحياً بقدر من الإعجاز بفعل سحر الكلام كاشفاً عن إبعاد فنية غير مألوفة ونبض روحي خاص بالشاعر مكتنزاً بأفق جمالي قد يستلزم تذوقه دربة فنية أحياناً أو فطرة فنية أحياناً أخرى، ذلك أن الشاعر المبدع جمالياً لا يقول الشعر ليخبر به ولكنه يقوله لهدف انفعالي جمالي ليحدث به أثراً انفعالياً جمالياً في نفس المتلقي (غركان، 2012)، ففي هذه الصورة بين ابن خفاجة وصف تَعرق حصانه من شدة الجري والحركة وتحمل المسافات الطويلة خلال السير، فاختار لذلك المعنى صورة نادرة ومعبرة قامتْ على التشبيه والاستعارة، فالسحاب الأسود وهو المثقل بالمطر (كأن سحاباً أسحما لبده) استعارة للدلالة على كثرة التعرق و دل على ذلك من خلال الكناية عن صفة السرعة وقوة الحركة بقوله (جرى وجرى البرق اليماني عشية) وهي صورة البرق، إذ استطاع الشاعر ابن خفاجة أن يضع تلك الصورة في تركيب لغوي بلاغي يخدم المعنى فضلاً عن جماليته من خلال شد المتلقي بدلالة اللفظ (يضاحك) أذ يختار الشاعر هذا الفعل دلالة على قوة الفرس وأن التعرق دليل على معان القوة والسرعة والنشاط والحيوية التي يتمتع بها فرسه، لا على معاني الضعف والتعب والهلاك (القرّالة،

2017)، فالصورة الشعرية بقيامها على تحليل المستوى التركيبي والبلاغي والدلالي هي أحد روافد رصد المعنى وتأكيد معماريته .

كَأَنَّ عَلى عِطفَيهِ مِن خِلَعِ السُرى قَميصَ ظَلامٍ بِالصَباحِ تَرَقَّعا

تكمن هنا أهمية الصورة وجماليتها في قدرة الشاعر وبراعته على تصميمها لخدمة المعنى المراد إذ "بواسطتها يتضاعف الشعر مضموناً من ناحية المعاني، ويتكاثف شكلاً من ناحية الأساليب، وجودتها لغةً وصياغة من ناحية انتقاء الألفاظ ودقة وصفها ورقتها، ويصبح المعنى أصيلاً مبتدعاً خيالاً " (السيد، 1999) يحمل دلالات نفسية واجتماعية و ايصالها للقارئ، لذلك يختار الشاعر صور تشبيهيه وتوظيف دلالة المشبه به لخدمة المعنى العام الذي يريده الشاعر، فالتصميم الصوري لظلام الليل وسواده الذي يخالطه ضوء الصباح ونوره تسقط دلالته على لون الفرس الذي يخالط سواد جلده بياض ناصع، إذ أضاف التوظيف الدلالي مسحة جمالية وقيمة فنية للصورة فضلاً عن تعزيز المعنى الذي يرمي إليه الشاعر وهو بيان لون فرسه، فاللون " يسهم مع الصوت والحركة في تكامل المشهد الشعري" (الأسدي، 2006) الحاوي للمعنى الذي عمد الشاعر بإيصاله إلى المتلقي .

وفي صورة شعرية أخرى يقول ابن خفاجة (غازي، ديوان ابن خفاجة، 1960) (بحر الرمل)

إِنَّ لِلجَنَّةِ في الأَندَلُسِ مُجتَلى حُسنٍ وَرَيّا نَفَسِ

فَسَنا صُبحَتِها مِن شَنَبٍ وَدُجــى ظُــلمَتِهــا مــِن لَــعَــسِ

فَإِذا ما هَبَّتِ الريحُ صَبّاً صِحتُ وا شَوقي إِلى الأَندَلُسِ

لقب ابن خفاجة بالجنان؛ لأن وصف الطبيعة قد استغرق القسم الأوفر من انتاجه، وأنه نشأ بمنطقة تمتاز بطبيعة يانعة متلونة تثير إعجاب الناظرين، وكان هو لا محال من هؤلاء، فمال إلى هذه الطبيعة الجميلة وكانت له نبعاً فياضاً

استقى منه طيلة حياته (حجاجي، 1974)، ففي معمارية هذه المقطوعة صمم الشاعر هيكل صورته على عناصر حسيه عدة تتّحد مع بعضها لتكمل صورته الأساس؛ لغرض بناء معنى تام ومحاوله إيصاله إلى المتلقي بكل خفة ويِّسر بألفاظ تعبر عن مقاصدها، يبدأها بقوله (إن للجنة في الأندلس مُجتلى حسن) يصف بصورة حسية بصرية بلاد الأندلس وطبيعتها الخلابة بأنها جنةً على الأرض، تسر الناظرين بجمالها وحسنها، لما تتركه في النفس من طراوة ونشوة واستجابة جمالية وأن حسنها يروي النفس العطاش، فالحاسة البصرية هنا شكلت بؤرة الصورة ومركزيتها، باعتبارها "تقنية يتجلى بها النص ويتشكّل فضاءه بشتى أشكالها، ويكتمل معنى النص بواسطتها، ويتوصل المتلقي إلى رؤى الأديب ومشاعره من خلال مشاهده الصور الظاهرة في فضاء النص" (خضري، بلاوي، ودريس، 2019)، إذ مع جماليات اللوحة المتكونة لطبيعة البلاد الأندلسية وفضلاً عن قيمتها الفنية أعطت معاني رقيقة معبرة عن طبيعة تلك البلاد وجمالها التي تتصف به، ولأبن خفاجة قدرة فنية مهارة بلاغية فريدة تظهر بتوظيفه للطبيعة في جمل (جنةٍ في الأندلس – مجتلى حسن – ريا النفس)" لتأتي صوره بمعان عدة لا تكون فيه السطوة للجانب اللغوي على حساب الجانب الشعري، فتنحسر الشعرية، وتزدهر المفردات اللغوية، إذ يجب أن تنسجم الألفاظ مع المعاني للتأثير على المتلقي " (إبراهيم، 2014) وترسيخ معاني تلك الصورة في ذهنه.

فَسَنا صُبحَتِها مِن شَنَبٍ وَدُجـى ظُـلمَتِهـا مـِن لَـعَـسِ

إذ يحضر اللون في هذه الألفاظ (سنا – شنب– دجى) وبواسطتها يرسم ابن خفاجة صورته الحسية البصرية على سبيل التشبيه، فيشبه ضوء صباحها – بلاده – وسواد ليلها بابتسامة رسمت على ثغر جميل الملامح والمبسم جمع بين ابيضاض في الأسنان وسمرة شفاه مستحبة مستحسنة، إذ يتضافر اللونان الأبيض والأسود في تصميم الصورة فمعروف أن " اللون أهم ما يستثير البصر ويجذبه " (كبابة، 1999) فهو " يشكل جزءاً أساسياً من نسيج النص الشعري،

فعلى الرغم من أنه أقرب ما يكون إلى عالم الرسم إلا أنه يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور، وهو بذلك يتحول إلى مؤشر أو دال حين يوضع ضمن سياق لغوي " (إبراهيم، 2014) معين، فاللون يرفد الصورة الشعرية قيمة جمالية وخصيصة فنية بالإضافة إلى قدرته على كشف المعنى وإظهاره للمتلقي، لتعبير عن جمال الطبيعة الأندلسية والتغني بحسنها .

فَإذا ما هَبَّتِ الريحُ صَبّاً صِحتُ وا شَوقي إلى الأَندَلُسِ

وبتشكيل مغاير للصورة السابقة يكشف ابن خفاجة عن معاني الشوق واللهفة والحنين والتَوق لرؤية بلاده وموطنه، بصورة سمعية بدلالة اللفظ (صحتُ) إذ ما هبت رياح شرقية ناعمة لتذكره بموطنه جزيرة شُقر وجمالها وطيب عطرها ونسيم حدائقها وجنانها، ففي معمارية هذه المقطوعة ألتقت الحاسة البصرية مع الحاسة السمعية لتكوين صورة ذات معنى اجتمعت في تشكيلها حاستان من الحواس الإنسانية (السمع و البصر) وهذا ما يزيد من فاعلية الصورة وأثرها في نفس المتلقي نفسياً و جمالياً " إذ تنجح الصورة الفنية حيث تقدر على التأثير في المتلقي عن طريق حواسه، فالصورة الناجحة هي التي تأتي من تحويل المعاني المجردة إلى هيئات وأشكال تنتقل بالحواس " (عليوه، 2021)، فالصورة البصرية في (مُجتلى حسن) مثلت الجزء الأساس في اللوحة لتكتمل بإلتقاء الصوت في (صحتُ واشوقي إلى الأندلس) مُشيرة بذلك إلى دلالتين الأولى :يعبر بها ابن خفاجة عن معاني الحُسن و الجمال و الرقة لطبيعة الأندلس و مناظرها الخلابة . والثانية تعبر عن معاني الشوق واللهفة والتحسر لرؤية بلاده، فالحاستان السمعية والبصرية أرفدت الصورة قيمة جمالية وسمة بلاغية، ساعدت في بيان المعاني التي قصدها الشاعر في معماريته، كون الصورة تعمل على إيضاح المعنى وبيانه، فضلاً عن تأكيده وتقويته ؛ لذلك يعمد الشاعر إلى تشكيل نوع من الصور الشعرية – التي يمكن إدراكها بمختلف الحواس الإنسانية، والتي يستطيع من خلالها التعبير عن كل ما يجول بخاطره من معاني حسية ودلالات معنوية، يحق لها أن تترسخ في ذهن القارئ بصور – متشابكة ومترابطة

ومنسجمة مع بعضها البعض فـ" أجودُ الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً وسُبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان " (الجاحظ، البيان والتبيين) . وابن خفاجة في مجموع الألفاظ (جَنَّة – مُجتلى حسن – سنا صُبحتها من شنب – دُجى ظلمتها من لعس) يفرغ مجموع من المعاني المؤكدة لصورة الأندلس في ذهنه وذهن متلقي المقطوعة فضلاً عن أثر وجود المتضادات (صبحتها – لضمتها) يسهم في بيان المعنى وتأكيده، ثم يضافر ابن خفاجة بين حاستي البصر والذوق في (شنب – لعس) وهو ما يعد فضلاً عن قيمتها الفنية في معمارية المعنى الصور التي تعطي قيمة جمالية تسهم في لفت انتباه المتلقي واستقبال الصورة ومعناها استقبالا مغايراً بفعل تعدد الحواس في التصميم .

النتائج

يمكن الوصول إلى المعنى بسُبل وتصاميم مختلفة ومتنوعة، والصورة الشعرية من هذه التصاميم في بيان المعنى المراد، و توضيحه و إثبات دلالته ومقصده .

تملك الصورة الشعرية طاقة تعبيرية تكشف من خلالها عن المعاني المتوافرة في النص بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وذلك بتوظيف الاستعارة و الكناية أو اللون والحركة أو خاصية الحواس .

تُشكل اللغة حيزاً كبيراً في الصورة الشعرية التي بواسطتها – اللغة– يمكن تأويل المعنى وتصميمه بهيكلية حديثة مُشكلة دلالة جديدة للمعنى .

يعد ابن خفاجة رائد شعراء عصره بامتلاكه مهارة فنية وقدرة إبداعية عالية في توظيفه للصورة الشعرية بأنواعها وفرادة تصاميمها خدمةً للمعنى في النص الشعري .

المصادر والمراجع

1. مهديوي، إبراهيم (2023). ***اللغة والعمارة : دراسة سيمولسانية في مكونات اللغة والعمارة وخصائصها***. مجلة القدس للبحوث الأكاديمية.
2. ابن فارس، أحمد (2008). ***معجم مقاييس اللغة***. لبنان: دار الكتب العلمية.
3. ابن منظور. جمال الدين محمد بن مكرم (1984). ***لسان العرب***. مصر: دار المعارف.
4. إبراهيم، أحمد (2014). ***وسائل تشكيل الصورة البصرية في شعر العميان***. الأردن: دار دجلة.
5. سلامة، أحمد سلامة (2011). ***شعر ابن خفاجة الأندلسي***. الأردن: كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية.
6. الجاحظ، عمرو بن بحر (1949). ***الحيوان***. مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي و أولاده.

   -(د.ت). البيان والتبيين. (تحقيق: عبد السلام هارون).
7. غازي، السيد (1960). ***ديوان ابن خفاجة***. مصر: دار المعارف.
8. عليوه، بديع (2021). ***تكثيف الصورة في الصقة الشاعرة أنماطه وأسراره ديوان – من ثقب الشتلات الأولى – أنموذجا***. المنوفية: المجلة العلية– كلية اللغة العربية بأسيوط.
9. عصفور، جابر (1992). ***الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي***. بيروت: المركز الثقافي العربي.
10. القرطاجني، حازم (2007). ***منهاج البلغاء وسراج الأدباء***. بيروت: دار الغرب الاسلامي .
11. حجاجي، حمدان (1974). ***حياة وآثار الشاعر ابن خفاجة***. الجزائر: الشركة الوطنية.
12. جرادات، رائد (2013). ***بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث – نازك الملائكة انموذجًا –***. دمشق: مجلة جامعة دمشق.
13. غركان، رحمن (2012). ***مرايا المعنى الشعري***. عمان: دار الصادق الثقافية.
14. سامي، سحر (2005). ***شعرية النص الصوفي في الفتوحات الملكية***. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب .

15.السيد، شفيع (1999). ***قراءة الشعر وبناء الدلالة***. القاهرة: دار غريب.
16.الويس، صالح (2020). ***التعبير الصوري في شعر ابن خفاجة – دراسة في التشكيل والتكثيف*** –. الموصل: مجلة أداب الرافدين.
– (2021). ملامح الفن التشكيلي الشعر الأندلسي. الموصل: دار ماشكي.
– (2022). معمارية الجسد في الشعر الأندلسي بين التصوير الأدبي والتأسيس الثقافي. الموصل: مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية.
– (2013). الصورة اللونية في الشعر الأندلسي. عمان: دار مجدلاوي.
17.لفتة وناظم، صبيح وحوراء (2021). ***الفنّ والعمارة***. بغداد: دار الرفاة.
18.الصائغ، عبدالإله (1987). ***الصورة الفنية معياراً نقدياً***. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
19. البركاوي، عبدالفتاح (د.ت). ***دلالة السياق بين التراث وعلم اللغة الحديث***.
20.نافع، عبدالفتاح (1983). ***الصورة في شعر بشار بن برد***. عمان: دار الفكر.
21.القط، عبدالقادر (1988). ***الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر***. مكتبة الشباب.
22.الجرجاني، عبدالقاهر (د.ت). ***دلائل الأعجاز***. (تحقيق: محمود محمد شاكر).
23.خضري وآخرون، علي (2019). ***سيميوطيقا الصورة البصرية في علي مجيد البديري***. إيران: الممارسات اللغوية.
24.عتيق، عمر (2012). ***علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة***. عمان: دار اسامة.
25.عبدالله، فاطمة (2002). ***نظرية المعنى عند حازم القرطاجني***. المغرب: دار البيضاء.
26. الرازي، فخرالدين (د.ت). ***التفسير الكبير ومفتاح الغيب***.
27.كريم، فوزي (2000). ***ثياب الأمبراطور ومرايا الحداثة الخادعة***. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.
28.عيد، كمال (1980). ***جماليات الفنون***. بغداد: دار الجاحظ للنشر.

29.فواز، لواء (2013). ***فلسفة المعنى في النقد العربي المشرقي المعاصر من 1945 إلى 1990***. العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.

30.الأسدي، محمد (2006). ***العلامة اللونية في شعر مضفر النواب***. البصرة: مجلة آداب البصرة.

31.الدسوقي، محمد (2009). ***الشعرية العربية بين النقد العربي القديم و رواد الشعر العربي الحديث***. الكويت: حوليات الآداب والعلوم الاجتماعي.

32.بركات، محمد (1988). ***مفهوم الأدب بين المعنى والبلاغة***. عمان: دار البشير.

33.مطر، محمود (2022). ***معمارية الصورة في النثر الأندلسي – ريحانة ابن الخطيب (ت 776 هـ) أنموذجا***. الموصل: جامعة الموصل.

34.القرّالة، مُعين (2017). ***الشعر الأندلسي في عصر الطوائف***. عمان: دار الفاروق.

35.اليافي، نعيم (1982). ***مقدمة لدراسة الصورة***. دمشق: وزارة الثقافة والارشاد القومي.

36.العبيدي، نوار (د.ت). ***الدليل اللغوي وعلاقة اللفظ بالمعنى عند فخر الدين الرازي***.

37.الصالحي، هجران (2014). ***فكرة الجسد من الموروث الحضاري إلى فلسفة نيتشه***. سوريا: دار الفرقد.

38.المقداد، وجدان (2011). ***الشعر العباسي والفنّ التشكيلي***. دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

39.كبابة، وحيد (1999). ***الصورة الفنية في شعر الطائيين***. موقع اتحاد الكتاب العرب على الانترنيت.