التشكيل النحويّ والبيانيّ في شعر ابن الصباغ الجذاميّ

م. عماد حميد عبد الله علي المديرية العامة لتربية بغداد الرصافة الأولى

الملخّص:

يدرس هذا البحث التشكيل النحويّ والبياني في شعر ابن الصباغ الجذامي كاشفًا عن وعي لغوي رفيع، يوظف فيه الشاعر النحو والبيان بوصفهما أدوات دلالية وجمالية وأنظمة تركيبية. فالبنية النحويّة في شعره تتجاوز التنظيم اللغوي إلى التعبير عن الشعور وبناء الإيقاع عن طريق الجمل وعوراضها، أما التشكيل البياني فيعتمد على الاستعارة والتشبيه وبها تتحول المعاني المجردة إلى صور حسية نابضة بالحياة.

وقد خلص البحث إلى أن شعر ابن الصباغ يقوم على تلاحم عضويّ بين النحو والبيان لتكون اللغة أداة جمالية لنقل الشعور وتكثيف المعنى وبناء صورة شعرية تنبض بالحياة والتأثير.

الكلمات المفتاحية: الشعر الأندلسيّ، التشكيل النحويّ، التشكيل البيانيّ، الصورة الشعريّة، الدلالة والإيقاع.

Abstract :
This research examines the grammatical and rhetorical structures in the poetry of Ibn al-Sabbagh al-Judhami, revealing a profound linguistic awareness in which the poet employs grammar and rhetoric as semantic and aesthetic tools and structural systems. The grammatical structure in his poetry transcends mere linguistic organization to express emotion and construct rhythm through sentences and their grammatical elements. As for the rhetorical structure, it relies on metaphor and simile, through which abstract meanings are transformed into vivid, sensory images.
The research concludes that Ibn al-Sabbagh's poetry is based on an organic fusion of grammar and rhetoric, making language an aesthetic tool for conveying emotion, intensifying meaning, and constructing a vibrant and impactful poetic image.
Keywords: Andalusian poetry, grammatical formation, rhetorical formation, poetic image, semantics, and rhythm.

المقدِّمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين، محمد الصادق الأمين، وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعدُ:

فإنَّ هذا البحث ينطلق من فرضية أساسية مفادها أن التشكيل النحويّ والبيانيّ في الشعر ليسا عناصر شكليّة أو تقنيات لغوية فحسب، إنّما هما بُنى دلالية ووظيفية تتضافر في خدمة المعنى، وتكثيف التجربة الشعرية، وتعميق التأثير في المتلقي، وقد وجدت مصداق هذه الفرضية في شعر ابن الصباغ الحذامي.

ومن هنا حاولت أن أكشف عن عمق العلاقة التفاعليّة بين الشكل والمضمون في شعر ابن الصباغ الجذامي، حيث لا ينفصل النحو عن البلاغة ولا يُنظر إلى البيان

بوصفه ترفًا زخرفيًا، بل هو مكوّنٌ جوهري من مكونات الخطاب الشعري ووسيلة مركزية في إنتاج الدلالة وتشكيل الرؤية الفنية، ما مكن الشاعر من توظيف إمكانات اللغة العربية النحويّة والبلاغيّة توظيفًا ينسجم مع أغراضه الشعورية ويُترجم رؤيته الجمالية والفكرية للعالم.

وقد توزع البحث على محورين يسبقهما تمهيد وتتلوهما خاتمة؛ بيّنت في التمهيد مفهوم التشكيل في اللغة والاصطلاح؛ فوقت عند التشكيل الأدبي وربطته بالعناصر اللغوية التس تساعد على اتساق النصّ، وخصصت المحور الأول للتشكيل النحويّ، عرضت فيه لدلالة الجمل الاسمية والفعلية، وعوارضهما، وخصصت المحور الآخر للتشكيل البياني وقد درست فيه التشبيه وجمالياته، والاستعارة والكناية، وقد سلكت في البحث المنهج الاستقرائي والتحليلي في تحليل النصوص الشعرية الإبداعية. ومن الله التوفيق والسداد.

التمهيد: مفهوم التشكيل النحوي والبياني

التشكيل في اللغة: هو مصدر الفعل (شكّل) الرباعي المضعّف العين: الشكل بالفتح: الشبه والمثل، والجمع أشكال، وشكل الشيء: صوره (الفيروز أبادي، 1978م، صفحة 812/3)، و"تشكّل: تصوّر وشكّله تشكيلاً صوّره" (ابن منظور، 2008م، صفحة 392/14)، و"الشَّكْلُ: الهيئة والصورة. وشَكَلْتُ الكتابَ أشكُله شَكْلاً: أعجمتُه. ويُقال: شكّلت الشيءَ أي أعطيته صورة وهيئة، والشَّكْلُ: العلامة التي تُوضَع في الكتاب" (مجمع اللغة العربية - القاهرة، 2010م، صفحة 2218)، وأصل المادة تدور حول التقييد والتقييد بالعلامة.

التشكيل في الاصطلاح:

إنَّ الدّلالة الظاهرة لكلمة (شكل) كثيرًا ما توحي إلى ذهن القارئ بصورة الملامح الخارجية للأشياء ومظاهرها، ولكنّه: "الصورة التي تأخذها الكلمات عند انتظامها

في تراكيب، وهو يختلف باختلاف العوامل والمعاني التي تربط بعضها ببعض" (حسّان، 1979م، صفحة 114).

ومن خلال المنظور اللغوي للشّكل نجد أنّه فنّ من فنون الإبداع والصنعة الفنية الذي يجسّد جمالية اللغة، وتجعله مخالفاً لسواه من ألوان المعرفة الأخرى ومع الجمالية والمخالفة يشعر القارئ باللذة الذهنية والمتعة (حبيب، 1990م، صفحة 15)، وتميل عملية التشكيل اللغوي في النصّ الشعري إلى التنظيم والاتساق لكونها هندسة فنية لا تدّعي خطوطاً مستقيمة ليست قابلة للاعوجاج بل يؤطرها التنظيم اللغوي والفني الممكن، ويتمثل مجال بحث التشكيل ودراسته في القصيدة بـ"هندسة نظام الألفاظ وتناسقها وتناسق نظام الدلالات، ومن ثم هندسة الايقاعات الموسيقية. كل ذلك يمثل تشكيلات القصيدة التي تتكون من بنيات بنائية" (الأوسيّ، 2000م، صفحة 7).

فالقصيدة في ضوء هذا التشكيل تتجه نحو التراصّ اللغوي في بنية متكاملة السّمات تميل إلى الاتّساق الفعّال، وتقف درجة الابداع فيه على مهارة الشاعر وتمكنه من فنّه، لذا نلاحظ ذلك التباين في تأثير القصائد التي تبنى على رؤيا شعرية واحدة. ويتصل التشكيل اتصالاً وثيقاً باللغة التي تمنح القصيدة دلالاتها الزمانية والمكانية المميّزة لها، فهي من حيث كونها عملاً فنياً "ليست إلا تشكيلاً خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة، وهو تشكيل (خاص) لأن كلّ عبارة لغوية شعرية، تعدّ تشكيلاً لمجموعة من الألفاظ، لكن خصوصية التشكيل هي التي تجعل للتعبير الشعري طابعه المميّز" (إسماعيل، 1963م، صفحة 57)، فالتشكيل ثوب تعبيري يتمثّل بالكلمات وصيغها والصور وتآلفاتها والتركيب والبنية (أدونيس، 1985م، صفحة 167).

فالتشكيل بطبيعته خاضع لتحوّل دائم، وتبديل مستمر في ترتيب عناصره، ليُسهم في تجسيد رؤى متنوّعة وصور متباينة. وقد ذهب الدكتور عبد العزيز المقالح إلى أنّ التشكيل هو أن يرسم الأديبُ عالمَه بأشكالٍ فنيةٍ راسخة في المعقول

والمقبول، وأن ينقل أحداث الحياة وصورها بطرائق تركيبية تمزج بين الإبداع والعفوية في آنٍ واحد (المقالح، 1981م، صفحة 37).

ولكي يكتمل التشكيل ويبلغ ذروته، لا بدّ أن تنصهر عناصر القصيدة النحويّة والبلاغيّة في بوتقة واحدة، حيث يكتسب النص توازنه من اندماجٍ كلّي لا يطغى فيه عنصر على آخر، ولا ينفلت فيه خيط من نسيجه. فالتشكيل الحقّ هو ذلك الانصهار المستمر، الذي لا يضعف في مقطع شعري أو جملة، ثم يتماسك من جديد في مقطع آخر، بل يظلّ متوهّجاً متماسك البُنى (الأوسيّ، 2000م، صفحة 55).

إن الشكل في شعر الشاعر يصاغ في ضوء طبيعة هذا الأسلوب الذي يرتبط من خلاله بعقيدة الشاعر وبطريقته الفنية المبدعة، فالأسلوب هو مبدأ أساس للشكل وهو "تشخيص لما هو فرديّ ومتغيّر، ولهذا فإن أعمالاً تنتمي إلى أنواع مختلفة يمكنها أن تنطوي على سمات أسلوب واحد" (مجموعة من التّاب الروس، 1986م، صفحة 92)، فالشاعر يحوّل اللغة العادية إلى لغة فنيّة "يتوسل بها الشعر إلى إعادة خلق الواقع لغاية فنية من تلك اللغة التي تُستخدم لغاية إعلامية أو إخبارية" (لوتمان، 1995م، صفحة 40).

إن وظيفة التشكيل اللغوي في البنية الشعرية هي وظيفة تأثيرية يحاول فيها الشاعر أن يخلق الانسجام والتكامل بين تشكيله لمادته الوحيدة التي يتعامل معها وهي اللغة والمضمون الذي يهدف إلى تصويره، ومن هذا المنطلق يسعى البحث إلى الوقوف على كيفية استثمار الشاعر للعناصر البنائية القادرة على تشكيل نصوصهم، وهكذا كان شعر ابن الصباغ بوصفه أحد موروثات الشعر الأندلسي المتأخر بثراء نحويّ وبلاغيّ يتجاوزان الوظيفة التركيبية إلى أداء دلالي وجمالي مكثّف، إذ يكشف التشكيل النحويّ والبلاغيّ في شعره عن وعيٍ لغويّ رفيع، فهو يُحسن التوظيف بما يخدم المقاصد التعبيرية والبلاغيّة ويُفعّل إمكانات اللغة في بناء الصورة الشعرية وتكثيف الإيحاءات والمعاني (الحسيني، 2022م).

المحور الأول: التشكيل النحويّ

يعرف النحو: بأنَّه "العلم الذي يبحث في أواخر الكلمات، وفي كيفية تركيبها، وفي الروابط التي تصل بينها" (حسن، 2006م، صفحة 43/1). لأنَّ اللغة تتألف من مجموعة من العناصر المترابطة: أصوات، وصيغ، وتراكيب، ودلالة (ابن فارس، 1986م، صفحة 67)، ويمثل التركيب غاية من أهم الغايات التي يسعى إليها الباحث في اللغة، وقد عني البحث اللغوي الحديث بدراسة التركيب اللغوي واصفاً ومحللًا له في اللغة الواحدة أو مقارنًا إيَّاه في المجموعة اللغوية، وقد انعكس هذا الاهتمام بالتركيب حتى أصبح أحد المجالات التي يعنى بدراستها علم اللغة الحديث (عبد التوّاب، 1985م، صفحة 73).

وقد أولى النحاة الأوائل عنايتهم الفائقة بدراسة كلام العرب والوقوف على أساليب التعبير فيه، وقد زخرت مؤلفاتهم بكثير من النصوص التي عكست اهتمامهم بالنحو، وإدراكهم بأنَّه لا يقوم على الكلمة المفردة (قيس الأوسيّ، 1988م، الصفحات 24-25) إذ عرَّفه ابن جني قائلًا: "هو انتحاء سَمْت كلام العرب، في تصرفه من إعراب وغيره، كالتثنية والجمع، والتحقير، والتكسير، والإضافة والنسب، والتركيب، وغير ذلك، ليلحق مَن ليس من أهل العربية بأهلها في الفصاحة، فينطق بها وإنْ لم يكن منهم" (ابن جني، 1988م، صفحة 35/1). إنَّ التأمل في قول ابن جني يبين أنَّ النحو يركز على الجملة ويعكس جمع القدماء للنحو والصرف في علم واحد، إذ إنَّه يتجاوز الإعراب إلى التثنية والتصغير والنسب وغير ذلك من موضوعات الصرف المذكورة في النص.

وممّا سبق يقصد بالتشكيل النحويّ: هو بناء التركيب الذي يربط الكلمات في سياق واحد، والعلاقات النحويّة التي تنشأ بينها على وفق قواعد التركيب، وتحديد وظائفها وعلاقة بعضها ببعض، وهو لا يقتصر على الحركات الإعرابية في أواخر الكلمات، بل يشمل بناء الجملة (ترتيب الكلمات، مواقعها، ارتباطها بالعوامل) بما يحدّد الدلالة النهائية (حسّان، 1979م، الصفحات 89-90).

فالتشكيل النحويّ مفهوم واسع لا يقتصر على النظرة للجوانب التركيبية، بل ينظر إلى تضام المعطيات اللغوية لتشكل بناء متكاملا (الأوسيّ، 2000م، الصفحات 55-56) يضفي بعلاقاته جملة من المعاني والإيحاءات، ليلبسها مفردات النص، فـ"الإفهام أو التواصل لا يتحقق إلا بوقوع المخاطب على قصد المتكلم من خلال التشكيل اللغوي الذي يضم العناصر المنطوقة، والقرائن التي تضم عناصر منطوقة وأخرى غير منطوقة" (أنيس، 1963م، صفحة 48). ومن يتأمل شعر ابن الصباغ، يقف على ظواهر التشكيل النحويّ البارزة على النحو الآتي:

الجملة الاسميّة ودلالاتها.

الجملة الاسمية، التي يُعدّ (المبتدأ) و(الخبر) ركني تكوينها النحويّ، فلا غنى لاحدهما عن الآخر، وقد التفت متقدمو النحو من علماء العربية إلى هذه العلاقة التلازمية فهذا سيبويه يعرض لهما في باب عقده بعنوان (هذا باب المسند والمسند إليه)، إذ يقول: "وهما ما لا يغنى واحد منهما عن الآخر، ولا يجد المتكلم منه بُدًّاً، فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبنيّ عليه، وهو قولك: عبدالله أخوك، وهذا أخوك" (سيبويه، 1988م، صفحة 23/1)، ومن المعلوم من النحو أن المسند إليه هو (المبتدأ)، والمسند هو (الخبر)، ويلزم في المسند إليه أن يكون اسماً، وممّا لا شكَّ فيه أنَّ دلالة الاسم تختلف عن دلالة الفعل على وفق موضع كل منهما في التركيب النحويّ، ولقد أفاض به عبد القاهر الجرجاني في شرح الفرق بين الابتداء بالاسم أو الابتداء بالفعل، فقد أشار إلى "أن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء، من غير أن يقتضي تجدده شيئاً بعد شيء، وأما الفعل فموضوعه على أنه يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئا بعد شيء" (الجرجانيّ، 1992م، صفحة 174)، فاستعمال الجمل الفعلية في المواضع التي تتسم بالثبوت، والفعلية في المواضع التي تتسم بالتجدد يعدُّ عنصرًا أساسيًا في إثراء المعنى. ولقد استثمر الشعراء هذه الخواص النحويّة الدلالية لاستعمال الاسم والفعل، في منح التراكيب ما يجعلها أداة للتواصل الدلالي مع المتلقي، ومن هنا نرى أن الجمل الاسمية من الركائز الأساسية التي يعتمد عليها ابن

الصباغ الجذامي في بناء نصوصه الشعرية، من ذلك قوله في مدح النبي محمد صلى الله عليه وسلم (الجذاميّ، 1999م، صفحة 5):

ف محمـــد شـــمس المفـــاخر والعـــلا والصـــحب أضـــحوا حولـــه أقمـــارا
حلـــو الشـــمائل طـــاب ذكـــر ثنائـــه وحكـــى إقاحًـــا نشـــره وبهـــارا

نرى في البيت الأول أنَّ الشاعر استثمر الأسماء في الإسناد، فابتدأ باسم النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وهو المسند إليه المبتدأ، وأسند إليه لفظة الشمس الخبر، وفي الشطر الثاني عطف جملة اسمية أخرى على هذه الجملة بمبتدأ بلفظة الصحب، وجعل الخبر جملة فعلية، ما جعل هذا التصرف في التركيب يمنح النص الشعري طابعًا تأمليًا، ويُضفي عليه مسحة من الوقار والرصانة، إذ تبدو الصورة أو المعنى وكأنه حقيقة ثابتة غير قابلة للزوال أو التبدل، ومن خلال هذا التوظيف، يعكس الشاعر قوة حضور المعاني في وجدانه ويُبرز مكانة الممدوح، حيث تُصبح جزءًا من كيانه لا انفصام له (أيوب والبعول، 2021م، صفحة 35)؛ فكما أسهمت الجملة الاسمية في تعزيز الإيقاع الهادئ المتزن الذي يناسب الموضوع، فقد أسهم في جعل الخبر في الشطر الثاني جملة فعلية في إضفاء نوع من الديمومة الزمانية من خلال الفعل (أضحوا). أما في البيت الثاني، فقد ابتدأ بلفظة (حلو)، وهو خبر متعلق بمبتدأ محذوف تقديره (هو) يعود على المبتدأ الأول (محمد).

ومن ذلك أيضاً قوله (الجذاميّ، 1999م، الصفحات 69-70):

قبـــابٌ للعـــلاءِ وللمعـــالي ســـنا شـــمس الظهيـــرة مـــن ســـناها
وحـــق بهاؤهـــا وضـــيا ســـناها لقـــد زهـــي الزمـــان بهـــا وتاهـــا
فـــلا زالـــت تحـــف بهـــا العـــوالي وتحمـــي مـــن أعاديهـــا حماهـــا

يقول الشاعر: إنَّ هذه القباب - رمزًا لأهل المجد أو للأماكن المشرّفة - هي للعلوّ والشرف والمكانة الرفيعة، حتى إنّ ضياء شمس الظهيرة بكل شدّته إنما هو بعضٌ من ضيائها هي، فهي أشدّ نوراً وأعظم إشراقاً، فهذه جملة اسمية بدأت

بمبتدأ (قبابٌ)، و(للعَلاءِ) شبه جملة جار ومجرور متعلق بمحذوف في محل رفع صفة لـ(قباب)، أي: قبابٌ كائنةٌ للعلاء، أو مضافة إليه معنويًا بمعنى الرفعة والمجد. وتدل هذه الجملة الاسمية على استمرارية هذه القباب على مر الزمان دون تبدل، وهو تشبيه مقلوب لم يشبّه الشاعر القباب بالشمس، بل جعل الشمس تستمد نورها من القباب لغرض الإعلاء من شأن الممدوح.

أما الجملة الأسمية (سنا شمس الظهيرة من سناها)، فهي في محل رفع خبر للمبتدأ، لأن هذه الجملة متعلقة بالمبتدأ، بدليل الضير (ها) في (سناها)، وهذا التركيب النحويّ الذي تصرف فيه الشاعر بهذه الطريقة هو الذي دعانا إلى أن نعدَّه تشكيلاً، ذاك أنا حتى لو عددنا لفظة (قباب) خير لمبتدأ محذوف، فإنَّ الأمر لايختلف؛ لأن الجملة تبقى جملة اسمية، والتغيير في النظر إلى المواقع الإعرابية يمنحها بعداً تأويلياً إضافياً، ما يدعم قوة التشكيل النحويّ من الناحية المعنوية، فلو نظرنا إلى البيت الثاني الذي ابتدأ بالجملة الاسمية (وحق بهاؤها)، والجملة الفعلية المؤكدة (لقد زهي..) وجملة الدعاء (فلا زالت..) وجملة (تحمي...)، فسنرى أنها جميعاً جمل متعلق بـ(قبابٌ)، ما يمنح هذا الاسم بعداً مركزياً ومحورياً، وليس كونه مجرد مبتدأ، أو خبراً لمبتدأ محذوف.

إنَّ الإقرار بثبوت الاسم وتجدد الفعل ليس إقراراً مطلقاً، بل هو مشروط بالسياق والقصد، إذ لا يمكن أن تفهم دلالة النص بقطعه عن سائر مكوناته وأجزائه، فمعلوم أنَّ الانسجام في الكلام لا يحدث إلّا بأخذ مكونات النص عموماً، ما قبل وما بعد "فالعلاقة بين الجمل محددة باعتبار التأويلات النسبية" (الخطّابيّ، 2021م، صفحة 34)، فلو أخذنا مثلاً قول الشاعر (الجذاميّ، 1999م، صفحة 138):

زهرُ مشيب المفارقْ تفتحتْ عنهُ الكِمامْ

سنرى أنَّ دلالات التركيب لا تتبين باقتطاع البيت، ولا نلمس قيمة الابتداء بلفظة زهر إلا بالنظر لموقع هذا البيت من القصيدة، وقد ابتدأ الشاعر الجملة بالاسم

(زهر)، ولكن هذا الابتداء لا يكفي، فينبغي النظر إلى كون الاسم نكرة، وقد منحها التخصيص بإضافتها إلى عبارة (مشيب المفارق)، كما أنَّ هذه اللفظة التي تصدرت المشهد اللفظي، كانت في البيت الأول من القصيدة، وقد أعقبها الشاعر بما يدعم دلالتها، فقال في البيت الثاني (الجذاميّ، 1999م، صفحة 138):

فابـــكِ الزمـــان المفـــارقْ وحـــاكِ فـــي النـــوح الحَمـــامْ

فالبيت الثاني منح القيمة الدلالية للابتداء بالاسم زهر؛ إذ أضفى ما يعزز إجراء الشاعر اختيار الجملة الاسمية - بدلاً من الجملة الفعلية التي تدل على الحدوث - فعكس الإحساس بمظاهر الشيخوخة التي أصبحت واقعًا ثابتًا وراسخًا، لا مجرد حادثة وقتية، ما أوحى بإدراك الشاعر بتحولات الزمن، والقبول أو الاستسلام لهذا الواقع الحتمي. إذًا، فالجملة الاسمية هنا تُثبت المشيب، وموقعها في السياق النحويّ جعل من التشكيل حالة ماثلة، كما يثبت الزهر في مكانه متفتحًا، حاضرًا أمام الأنظار. وفي البيت كناية عن الحزن العميق، إذ جعل الشاعر البكاء ومشابهة الحمام في نواحها دليلاً على شدّة اللوعة، وفيه تشبيه تمثيلي: جعل صوت البكاء يشبه هديل الحمام الذي يتردّد في أصداء حزينة، فالشاعر يخاطب غيره قائلاً: ابكِ ذلك الزمان الراحل الذي فارقك ولم يعد، وحاول أن تحاكي الحمام في بكائها ونواحها، فهي رمز للحزن والفقدان، والأمر (فابكِ) و(حاكِ) هنا ليس حقيقياً، بل هو في معنى الحثّ والتحريض على إظهار اللوع.

الجملة الفعليّة ودلالاتها.

تعد الجملة الفعلية القسم الثاني للجملة العربية، وقوام تركيبها وتأليفها يعتمد على ركنين اساسيين هما (المسند) ويراد به الفعل المتقدّم رتبة، (والمسند اليه) ويراد به الفاعل المتأخر رتبة، ويسمى هذان الركنان بـ(العمدة) قال سيبويه في بيانهما: "وهما ما لا يَغْنَى واحدٌ منهما عن الآخر، ولا يَجد المتكلّمُ منه بداً" (سيبويه، 1988م، صفحة 23/1)، فالجملة الفعلية هي التي تبدأ بفعل، والفعل "يدل على الحدث المقترن بالزمن، ولا بد للحدث من وعاءين: الوعاء الزماني،

والوعاء المكاني، ومن المخالف للمنطق أن يقع حدث دون أن يكون له أثر في مكان، أو يقع دون أن يستغرق زمنا" (النعيميّ، 2009م، صفحة 12)، لذلك فإنّ للجملة الفعلية حظوة ومكانة متميزة في الأساليب التعبيرية في اللغة العربية تصل إلى رتبة أعلى من رتبة الجملة الاسمية، حتى عدّها بعض الباحثين أنَّها أساس في التعبير (الجارم، 1953م، صفحة 347) إذ قال: "تقتضي العقلية العربية أنْ تكون الجملة الفعلية الأصل والغالب الكثير في التعبير، والجمل الفعلية من السمات التركيبية البارزة في الكلام، والتي يعتمد عليها بشكل واضح لإضفاء طابع الحركة والحيوية على النص الشعري، فهي أداة لغوية فعالة في التعبير عن الحدث والانتقال الزمني (الماضي، 2013م، صفحة 32). واستقّر أنَّ المراد بالجملة الاسمية ثبوت المعنى ودوامه، وبالجملة الفعلية تجدّده وحدوثه ومزاولته الكلام حيناً بعد حين (الخطيب القزويني، 2007م، صفحة 99/1).

الفعل الماضي.

ورد وصف الفعل الماضي عند سيبويه في معرض كلامه على الفعل بوجه عام فقال: "وأما الفعل فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء وبنيت لما مضى" (سيبويه، 1988م، صفحة 12/1)، حيث "قرن به الماضي من الأزمنة نحو قولك: قام أمس، وقعد أول أمس" (ابن جني، اللمع في العربية: ابن جني (ت392هـ)، تحقيق فائز فارس، ط1، الأردن، 1988م، 1988م، صفحة 77)، لأنَّه يدلّ "على اقتران حدث بزمان قبل زمانك وهو مبني على الفتح إلا أن يعترضه ما يوجب سكونه أو ضمه" (الزمخشري، 1993م، صفحة 244). وغالبًا ما يلجأ الشاعر إلى توظيف الجمل الفعلية حين يرغب في تصوير مشهد ينبض بالحركة، أو توصيف فعل يجري في الطبيعة، فإن أراد أن يضفي الحركية على حدث مضى، فإنه يلجأ إلى استعمال الفعل الماضي كما في قوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 40):

بلغتْ بأحمد أنفسٌ آمالها حمدتْ مبادئها به ومآلها
تاقت له فتزودت أوجالها واستصغرت في حبه آجالها

لبستْ لما قد شفها أسماءها ولباسها أسمالها أسمى لها

فالأفعال الماضية في هذا النص: (بلغت، حمدت، تاقت، استصغرت، لبست شفها) هي عبارة عن جمل فعلية تامة الإسناد، فالعل (بلغ) مسند وأنفس مسند إليه، و(حمد) مسند إلى المسند إليه السابق نفسه، وتاقت وتزودت واستصغرت ولبست، كلها مسندة إلى المسند إليه نفسه، ولا شكَّ في أنَّ الشاعر كان واعيًا لهذه الصياغة قصد إخراج التشكيل النحويّ على هذه الهيئة التي استطاعت أن تخرج الجمل الفعلية من كونها مجرد إخبار عن أحداث، إلى حمل دلالات نفسية عميقة؛ فقد وثقت حالة هذه الأنفس، من خلال تتابع الأفعال لتعكس حالة من الحيوية والديمومة الحدثية، فخلقت إيقاعاً متدفقاً نابضاً بالحركة والاستمرار، فالمعنى العام للبيت أنّ الشاعر يجعل من الممدوح (أحمد) غاية كل أمل، ومصدر كل فخر، ومهوى الأفئدة التي تستهين بأعمارها ومتاع الدنيا في سبيل حبه، بل تتزين بذكر اسمه وتفتخر به أكثر من أي زينة مادية.

ومن ذلك أيضاً قوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 87):

قد وردتم منهلاً يشفي الصدى وحُرمتُ من لذيذ المورِدِ

أسلموا الفؤادَ حين سلّموا وثنوا عيسهمُ عن مقصدي

فالأفعال المتتابعة: (وردتم)، (يشفي)، (حُرمتُ)، (أسلموا)، (سلَّموا)، و(ثنَوا)، وهي جمل فعلية متكونة من أفعال ماضية، لا شك في أنها لا تُخبر عن أفعال عادية مضت؛ بل عن وقائع مشحونة بالعاطفة والانفعال. إذ تعكس هذه الجمل الفعلية دلالة قوية على الحركة والحدث المتزامن بين الفعل المادي والفعل العاطفي. فمثلًا الفعل (أسلموا الفؤاد) يفيد أن القوم قد أخذوا قلب الشاعر أو ملكوه، أي أن القلب صار لهم طوعًا أو كرهًا، وهذا فعل وجداني يعبر عن سيطرة المحبوب على مشاعر الشاعر. أما الفعل (سلَّموا) فيرتبط بحالة الرحيل أو الفراق، فهو فعل يشي بانتهاء اللقاء وبداية المسافة والانفصال. بينما يأتي الفعل الثالث (ثنَوا عيسَهمُ عن مقصدي) ليُكمل المشهد الحركي، حيث تُصوَّر القافلة

وهي تنحرف عن جهة الشاعر وتبتعد عنه جسديًا، كما ابتعد المحبوب عنه عاطفيًا، في البيت الأول: يقول لهم إنّهم قد بلغوا موردًا عذبًا يروي ظمأهم ويشفي صداهم، أمّا هو فقد حُرم من لذّة هذا المورد. والمعنى مجازي، فالمورد العذب كناية عن لقاء المحبوبة أو الوصل بها، وهو الشيء الذي لم يحظَ به الشاعر، وفي البيت الثاني: يواصل شكواه، فيقول إنّهم حين سلّموا ورحلوا أخذوا قلبه معهم، فهو لم يعد يملك فؤاده الذي صار عندهم، وزادوا على ذلك أنّهم ثنوا رواحلهم (عيسهم) عن مقصده، أي صدّوه ومنعوه من الوصول إليهم أو إلى من يحب.

الفعل المضارع.

لقد بينا سابقًا أنّ الجملة التي يتحقق فيها الإسناد بالفعل المضارع تُخرِجُ المعنى من دائرة السكون والثبات إلى عالم التغير والحدوث، ما يخلق في النص حالة من التدفق الزمني الذي يجعل القارئ يتابع المشهد وكأنه يتحرك أمامه لحظة بلحظة. ونرى أن ابن الصباغ استثمر هذه الخاصية في الجملة الفعلية، فأوكل إليها الموضوعات التي أراد أن يجعل لها تجددًا وديناميكية حركية، وهذا كثير في ديوانه، فمن ذلك قوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 40):

لا شوق إلا أن يُضرَّمَ في الحشا وقداً لدى الإصباح والإمساءِ
يا سائلي عن أرض طيبة إنها أرضٌ بها قد خيمتْ أهوائي
يا ليتَ شعري هل يبرّدُ غُلَّتي ولهيبَ وجدي برد ذاكَ الماء

الأفعال المضارعة التي تحقق فيها الأسناد الجملي هي: يُضرَّم، وهو مسند إلى ضمير مستتر يدلُّ على الاسم المتقدم (شوق)، والفعل يبرد مسند إلى لفظة برد، ونرى أن الشعر لجأ إلى استعمال اسم الفاعل (سائل) في موضع النداء، ليضفي على هذا الاسم صفات الديمومة الفعلية، كما أضفى هذه الديمومة على يضرم ويبرد، ليدلَّ على حالة الشوق الدائم، وكأنه نار مستمرة بالاستعار واللهيب، واستمرار طلب الغوث منها.

- فعل الأمر

"الأمرُ عندَ العربِ ما إذا لم يفعلْهُ المأمورُ بهِ سُمّيَ المأمورُ بهِ عَاصياً" (ابن فارس، 1986م، صفحة 187)، ويعرف فعل الأمر بأنَّه "طلب لإيقاع الفعل... وهو صيغة تستدعي الفعل أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير" (قيس الأوسيّ، 1988م، صفحة 83)، ولا شكَّ في أنَّ العبارة تحقق فيها الإسناد، فهي تمثل جملة تامة، وفي اصطلاحِ النحويّينَ هو "طلبُ إيجادِ الفعل أو قولُ القائلِ لِمَنْ هو دونَهُ (افعل) فهو صيغةٌ يُطلَبُ بها الفعلُ من الفاعلِ المخاطبِ بحذفِ حرفِ المضارعة (ابن الشجريّ، 1999م، صفحة 268/1).

وقد استثمر الشاعر خاصية فعل الأمر في تحقيق دلالة الحركة إلى جانب الإيجاز الشديد، من ذلك قوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 83):

دعْ نـدب ربـع دارس وارحـل إلـى أرض بهـا نـور النبـوة يسـطعُ
فمنـاك مـورد عـذب مـاء بـرده يشـفي غلـيلا مـن ظمـاك وينقـع

سنقف هنا عند الفعل (دع)، وينبغي ابتداء التنبيه إلى أننا وقفنا على هذا الفعل لأنه يمثل دلالة محورية ومركزية فيما يتعلق بالتشكيل النحويّ، كما سيتبين لاحقاً. أما دلالته المعنوية، فالفعل (دع)، وهو فعل أمر مجازي ينصرف إلى الالتماس، قد عبر عن دلالة واضحة للحركة والانتقال من حالة إلى حالة أخرى، من حث المخاطَب على ترك الوقوف على الأطلال والتباكي على الماضي (ندب ربع دارس) -وهي عادة مألوفة في مقدمة قصائد الأطلال- والانتقال بالفعل إلى فضاء أسمى وأكثر إشراقًا وهو أرض بها نور النبوة، كما أنه استثمر دلالة الفعل المضارع للديمومة، فاستعمل (يسطع)، فالفعل هنا لا يُستخدم لمجرد الإخبار، بل يتجاوز إلى دلالة التحفيز والتحريك الذهني والوجداني، للخروج من دائرة الحزن والجمود نحو عالم أكثر نورًا وروحانية، مرتبط بالمقدس. وتكسر الجملة الفعلية حالة السكون، وتنقل القصيدة من الوقوف التقليدي على الأطلال إلى غاية معنوية وروحية أرقى، مما يعزز الدلالة الديناميكية للنص، ويدل على رغبة

الشاعر في توجيه النفس نحو معاني النور والهداية، وترك أسر الماضي وما يحمله من حزن وانكسار. أما الدلالة المحورية أو المركزية التي اتصف بها، فقد دلَّ عليها البيت الثاني، فالجملة الاسمية (مناك مورد عذل ماء) والجملة الاسمية (برده يشفي غليلًا..)، كلُّها جمل متعلقة بدلالة فعل الأمر المجازي (دع)، ولذلك عددناه فعلًا مركزيًا استحقَّ أن ينفرد له موضع في البحث.

التقديم والتأخير

يُدرس هذا الفن النحويّ البلاغيّ في ظل أحوال الجملة من حيث خروج تراكيب أجزائها عن المعهود مع "مراعاة أحوال التأليف، بين المفردات والجمل حتى تكون أجزاء الكلام بعضها آخذا بأعناق بعض فيقوى بذلك الارتباط ويصير التأليف حاله حال البناء المحكم المتلائم الأجزاء" (ابن الزملكاني، 1964م، صفحة 89).

وممن نظر في جمالية هذا الفن عبد القاهر الجرجاني فأوضح أنَّه "باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بل إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم ينظر، فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان" (الجرجانيّ، 1992م، صفحة 83).

وعدّه أهل البلاغة دلالة على التمكن في الفصاحة والمَلَكَة في الكلام والتلاعب به والتصرف فيه وانقياده لهم، والغرض منه ان يكون اللفظ وجيزًا بليغًا وله في النفوس أحسن موقع وأعذب مذاق، ومن المعلوم أنّ التصرُّف بمواقع الإسناد يخضع لعاملين، الأول نحويّ، وهذا ما يسمى بالوجوب النحويّ، الذي تقتضيه بعض الحالات النحويّة بتوافر شروط معينة للتقديم والتأخير، والآخر بلاغيّ معنوي، وهذا ما يقع تحت الاختيار الأسلوبي، فيقدم المسند أو يؤخر. وقد ذكر النحاة حالات تقديم المسند إليه، والتي منها: أن يكون ذكره أهم، لكونه الأصل،

أو ليتمكن الخبر في ذهن السامع.. إلخ. وأما تأخيره فلا اقتضاء المقام (عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، 2001م، صفحة 52/1).

يُظهر ابن الصباغ الجذامي براعة لافتة في توظيف أسلوب التقديم والتأخير داخل بنائه الشعري، توظيفًا يخدم أغراضًا بلاغيّة ودلالية متعددة، تتجاوز حدود الزخرفة الشكلية إلى أداء وظائف معنوية وإيقاعية مهمة، ويوازي بين الألفاظ والمعاني، ويوجه المتلقي إلى ما يريد الشاعر أن يُقدّمه من الانتباه الفكري والعاطفي. من ذلك قوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 74):

يـــا جيـــرةً ودعـــوا والقلـــبُ منصـــدعُ
هـــل فـــي اللقـــاء علـــى بعـــد المـــدى طمـــعُ
راحـــوا وقـــد أودعـــت أحشـــاؤهم حرقـــاً
لله مـــا أودعـــوا بـــالجزع إذ جزعـــوا
عـــن يثـــربٍ رحلـــوا وكـــل راحلـــة
فيهـــا حنـــين لـــه الأحشـــاء تنصـــدعُ

نلاحظ أن الشاعر ابتدأ القصيدة بالنداء وأردفه بالفعل ثم المسند إليه، وهو المبتدأ (القلب)، فقدمه على خبره (منصدع)، ولكنه في الشطر الثاني قدم شبه الجملة (على بعد المدى) ليؤخر المبتدأ (طمع)، وكذلك فعل في البيت الثاني، فقدم (لله) على (ما أودعوا)، وفي البيت الثالث قدم شبه الجملة (عن يثرب) على الفعل (رحلوا) وشبه الجملة (فيها) على (حنين)، فعكس التصرف بالمواضع النحويّة ما يلائم الحالة الشعورية التي كان يعانيها الشاعر، حيث لم تعد الجمل تسير وفق نظامها المألوف، بل انقلب ترتيبها كما انقلب حال الشاعر. من الناحية الإيقاعية، فكسر التصرف بالمواضع الرتابة، وأحدث وقفة توتر تُعبّر عن المشاعر التي تجيش في قلبه، فالتقديم والتأخير في شعره ليس أمرًا اعتباطيًا، بل هو اختيار فني دقيق يهدف إلى إبراز عناصر بعينها داخل الجملة، بحسب ما تقتضيه الحالة الشعورية أو السياق الخطابي (الحسيني، 2022م، صفحة 78).

الحذف وأثره في التكثيف الدلالي:

الحذف هو قطف الشيء من الطرف... وهو باب واسع في العربية (جمعة، 2005م، صفحة 13)، وهو عارض يصيب النظام التركيبي للغة، يسقط فيه جزء أو أجزاء من الكلام لأغراض معنوية مع وجود قرائن مناسبة دالة على الحذف (العرجا، 2022م، صفحة 198).

وتُعد هذه الظاهرة من الخصائص النحويّة البارزة في الشعر، حيث يعتمد عليها لتحقيق الإيجاز والتكثيف الدلالي، دون الإخلال بوضوح المعنى أو انسجام السياق. يُمارس الحذف بوصفه تقنية لغوية تهدف إلى تجريد النص من الزوائد، معوّلًا على قدرة المتلقي على ملء الفراغات الذهنية واستنتاج ما سكت عنه السياق. وغالبًا ما يكون المحذوف فعلاً يفهم ضمناً، أو مبتدأً، أو خبراً، بحسب طبيعة التركيب.

يقول ابن الصباغ (الجذاميّ، 1999م، صفحة 68):

يا راحلين بقلبي والفؤاد معالي نحوكم أمل لو صح لي أملُ

بحق شوقي لساحات العقيق إذا=ما جئتم أرض دار المنحنى فانزلوا

المحذوف هنا هو متعلق الجملة الفعلية (فانزلوا)، وميزة هذا الحذف تكمن فيما يأتي:

- وسَّع دلالة النزول، لأنَّ الشاعر لم يحدد أين ينزل هؤلاء الراحلون، لا سيما أنه بين بأنهم راحلون بقلبه، فجعل ذهن المتلقي ينصرف إلى أكثر من مكان، اعتباري أو مادي.

- أحدث حذف المتعلق تكثيفًا وإيجازًا مع توسع الدلالة، فزاد من التصور الذهن بقدر ما شذَّب من الترهل اللفظي، فيما لو ذكر المتعلق.

العطف والربط التركيبيّ بين الجمل والأبيات

أدوات الربط في النص تختلف باختلاف الوظيفة التي تحققها أداة الربط داخل النص، و"الترابط بين أجزاء النص هو أبرز ما يميز النص عن اللا نص، فهو الذي

يجعل النص يبدو قطعة واحدة، متناسقة الأجزاء، كما أن التناسق بين أجزاء النص يتحقق بأدوات منها ما هو لغوي، ومنها غير لغوي" (العقباوي، 2016م، صفحة 94)، والعطف أحد أهم عناصر الربط، ويُعد العطف في شعر ابن الصباغ الجذامي من الظواهر النحويّة ذات البُعد التركيبي والإيقاعي في آنٍ معًا، حيث يؤدي دورًا مزدوجًا يتمثل في الربط بين الكلمات والجمل من جهة، وتوليد إيقاع داخلي متماسك ومتدفق من جهة أخرى (العمري، 2015م، صفحة 154). يتجاوز العطف في استعماله الوظيفة النحويّة البسيطة ليصبح أداة فنية تساهم في بناء المعنى وتطوير المشهد الشعري بشكل متدرج ومنظم.

ففي قوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 71):

ذكرت البان بان الغور ذكرى مُعنّىً شجوهُ يشجو الحماما

فضرَّمَتِ الحَشا الذكرى لهيبا وسحَّتْ دمعُ أجفاني سجاما

يظهر العطف بوضوح في الشطر الثاني من البيت الثاني في قوله: (وسحَّتْ دمعُ أجفاني سجاما)، إذ جاء حرف العطف (الواو) ليربط بين الفعلين (ضرَّمت) و(سحَّت)، فالعطف في الدلالة التركيبية والبلاغيّة هنا يؤدي وظيفة نحويّة ويُشكّل رابطًا دلاليًا بين حالتين شعوريتين متلازمتين: احتراق الحشا بالذكرى (التهاب داخلي) وانهمار الدموع (تعبير خارجي عن ذلك الألم). فجاء العطف ليدل على أن الأثر النفسي المتمثل في اشتعال الحشا يقابله أثر حسي متمثل في سيلان الدموع.

إما دلالته الإيقاعية والشعورية فهو يعكس أيضًا تتابعًا شعوريًا متدرجًا؛ فالمعاناة الداخلية (الحزن واللهيب) تتفاقم لتنفجر في صورة بكاء ظاهر، مما يخلق إيقاعًا نفسيًا متصاعدًا، يُحاكي تصاعد الألم ثم تحرره عبر الدموع.

التكرار النحويّ والبلاغيّ

التكرار هو إعادة اللفظ نفسه، أو إعادة اللفظ بمعنى آخر، أو إعادة المعنى بلفظ آخر. والكثير من البلاغيّين جعل التكرار مفردة من مفردات علم المعاني

(رزوقي، 2016م، صفحة 134)، ويرى ابن الثير أنَّ فائدة وضع الألفاظ أن تكون أدلة على المعاني، فإذا وردت لفظة من الألفاظ مكررة، فالأولى أن تحمل على معنى (ابن الأثير، 1998م، صفحة 144/2)، وتُعد ظاهرة التكرار من الخصائص الأسلوبية البارزة في شعر ابن الصباغ الجذامي، ويسهم التكرار إيقاعيًا في خلق توازن موسيقي داخلي، يُكسِب النص نغمة متواترة تسير جنبًا إلى جنب مع التدفق الشعوري. كما يُعزز تماسك النص ويوجه ذهن المتلقي إلى العناصر الأكثر حضورًا وتأثيرًا في بنية الخطاب الشعري، التكرار يشمل الألفاظ، كما يشمل التراكيب، ولذلك فهو باب واسع يصعب حصره في بحث واحد، ولذلك سنكتفي بالمثال الآتي الذي يتجلى فيه تكرار المبتدأ (الجذاميّ، 1999م، صفحة 7):

هو ذروة المجد الأصيل وقطبه ... هو صفوة الأشراف والأمجادِ
هو بحر جودٍ فاضَ عذب نوالهِ ... وصفت مواردهُ لدى الوُرّادِ
هو خير خلق الله والمختار منأ ... على نجارٍ جل عن أندادِ
هو منتهى أملي وملجأ مفزعيه ... وشمس إيماني وبدر رشادي
هو عصمتي مما أخاف وحبهُ ... يوم القيامة للخطوب عمادي

فالتكرار ظهر بشكل لافت في إعادة الضمير المنفصل (هو) في مطلع كل شطر أو صدر بيت، مما يؤدي إلى وظائف دلالية وجمالية متعددة، منها التوكيد والتعظيم، وانسجام الإيقاع، والتدرج الشعوري والتصعيد البلاغيّ، وإبراز مركزية الممدوح، وهكذا.

المحور الثاني: التشكيل البيانيّ

لاشكَّ في أنَّ الدلالات البيانية هي أهم مرتكزات الصورة الفنية، والأداء الشعري، وكما هو معلوم إنَّ البيان يتعلق بطرق التعبير الفنية. ومعنى التشكيل البياني هو قدرة الشاعر على استثمار الدلالات البيانية في التركيب، تلك التي لها المقدرة

على إفراز المعاني الشعرية المتمكنة من تحريك ذهن المتلقي، وقد أسهمت الدراسات النقدية في رسم ملامح التشكيل البياني، وعده معياراً للكشف عن العبقرية الهندسية للشاعر، وقدرته على خلق أدوات تزيد من نظام العلاقات في النص، وخلق الصورة الشعرية التي هي "رسم قوامه الكلمات"، وتعدُّ الصورة الشعرية التي تقوم على التشكيل البياني، وغيره من أنواع التشكيل هي السمة الأسلوبية التي يمتاز بها الشاعر، وتمثل انعكاساً حتمياً لحالاته النفسية التي كون عليها.

وتوزعت صور التشكيل البياني في شعر الشاعر ابن الصباغ على النحو الآتي:

التشبيه

يعدُّ التشبيه أحد أبرز العناصر الواضحة، غالباً، في التشكيل الشعري، فهو وسيلة بالغة الأهمية في الخطابات التي تمتاز بالسمات الشعرية، فللتشبيه القدرة على الجمع بين متعددات أو متباينات في الوجود الخارجي. وهو من الوسائل الفنية المهمة في بناء الصورة الشعرية وتجديد أبعادها، وهو رسم فني يقوم على ملاحظة التماثل بين الأشياء وتصويرها (بيضون، 2019م، صفحة 175).

يقول عبد القاهر الجرجاني: "اعلم أنَّ الشيئين إذا شبه أحدهما بالآخر كان ذلك على ضربين: أحدهما أن يكون من جهة أمر بين لا يحتاج إلى تأول. والآخر: أن يكون الشبه محصلاً بضرب من التأول" (الجرجاني، 1991م، صفحة 90)، ولو تأملنا شعر ابن الصباغ، فسنجد النوعين، ونرى أنه يُظهر مهارة واضحة في بناء التشبيه على هذين النوعين، ففي الأول، يميل إلى استعمال التشبيه الحسي القريب من وجدان المتلقي، ويستند إلى عناصر مألوفة من البيئة والطبيعة والحياة اليومية، ما يجعل صوره واضحة وقريبة وسهلة التلقي، مع احتفاظها بعمقها الدلالي وتأثيرها الفني (الحاج، صفحة 47)، كما يميل في بعض النصوص إلى جعل التشبيه مدخلاً لضرب من التأول والتفسير، غير أنَّه لا يميل إلى الغموض المستغلق، بل ما يضفي على دلالة النص إثراءً معنوياً، وأبعاداً دلالية.

يبرز التشبيه عنده في صور متعددة، منها تشبيه الأشخاص بالكواكب، أو تشبيه الدموع بالأمطار، أو تشبيه المشيب بالزهر المتفتح. ففي قوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 25):

يـــــا مفـــــرداً فـــــي عـــــزه وجلالـــــه

صـــــل مفـــــرداً فـــــي الحـــــزن يحيـــــى مكمـــــدا

فـــــإذا ســـــرتْ نَفحـــــاتُ نافحـــــة الرّضـــــا

يهتـــــزّ كالغضـــــنِ القـــــويمِ تـــــأوّدا

التشبيه في البيت هو قوله: يهتز كالغصن، فالمشبه هو الاهتزاز، والمشبه به الغصن القويم، والكاف أداة التشبيه، ووجه الشبه التأود، فهذا تشبيه مرسل من حيث وجود أداة التشبيه، وهو تشبيه محسوس بمحسوس، ومفرد بمفرد مقيد، كما أنه تشبيه مفصل لوجود وجه الشبه، وهو التأود. إذ جسد حالة معنوية شعورية وهي (نفحات الرضا) بصورة حسية ملموسة عبر التشبيه، حيث يُشبهها بالغصن القويم الذي يهتز متأودًا برشاقة عند هبوب النسيم. فكما يتمايل الغصن في حركات رقيقة وانسيابية، كذلك تسري نسمات الرضا في النفس أو في الأجواء بلطف ونعومة. هذا التشبيه يربط بين الجمال الحسي في الطبيعة والجمال المعنوي في الشعور بالرضا، فيُضفي على الحالة النفسية صفة الحركة والانسياب والانتشار، ويمنحها بعدًا بصريًا واضحًا، مما يجعل المعنى أكثر تجسيدًا وتأثيرًا في وجدان المتلقي.

الوظيفة الجماليّة للتشبيه:

يحدد أبو هلال العسكري قيمة التشبيه الجماليّة بأنها تكمن بـ"إخراج ما لا تقع عليه الحاسة على ما تقع عليه، وإخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت عليه، وإخراج ما لا يعرف بالبديهة العقلية إلى ما يعرف بها عن طريق التمثيل، وإخراج ما لا قوة له في الصفة على ما له قوة فيها" (العسكريّ، 1952م، صفحة 240)،

ومن هذا المنطلق نرى أنَّ التشبيه في شعر ابن الصباغ ليس زخرفاً سطحياً بل إنَّه يلعب دوراً جمالياً واضحاً يتمثل في:

إضفاء الحيوية على الصورة الشعرية: إذ يحوّل المعاني المجردة إلى مشاهد حية نابضة بالحركة، من ذلك قوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 100):

يا طيب أنفاسٍ بها تنفستْ

مرت على أبياتهم فاحتملت

طيباً كما نمَّ البنفسح والأقاحْ

غلب على أسلوب الشاعر العاطفة الرقيقة واللغة التصويرية، وهو نابع من إحساس بالودّ والإعجاب بأصحاب الدار، فيبدو البيت تحيةً عاطرةً ممزوجة بالثناء، فالتشبيه الواضح: (كما نمَّ البنفسج والأقاح)؛ شبّه انتشار طيب الأنفاس بانتشار عبير البنفسج والأقاحي، المشبه: الطيب، والمشبه به: رائحة البنفسج والأقاح وهو تشبيه مرسل، ووجه الشبه دوام انبعاث العطر، فهذه صورة حسية نابضة بالحركة.

إثراء الإيقاع الجمالي للنص: إذ تُسهم التشبيهات المتكررة في خلق موسيقى داخلية تقوم على التقابل بين طرفي التشبيه، من ذلك قوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 58):

على يثربٍ ما لاح برقٌ تحيّة كنفحةِ روضٍ فاحَ طيبًا هبوبُها

يحيي ابن الصّباغ في هذا البيت مدينة يثرب، حيث يجعل لمعان البرق بمثابة رسالة سلامٍ تهبّ إليها، ثم يضيف أن هذه التحية تشبه (نفحة روضٍ فاح طيبًا هبوبها). فالمشهد كله قائم على تشبيه متدرّج يربط بين ظاهرة طبيعية علوية (البرق) وعطر أرضي رقيق (نسيم الروض). يقوم التشبيه على عناصره الأربعة: المشبَّه: التحية التي يبعثها الشاعر إلى يثرب، والمجسدة في لمعان البرق، المشبَّه به: نفحة الروض حين تهبّ وينتشر عبيرها، الأداة: الكاف في قوله (كنفحة)، وجه

الشبه: اللطف والانتشار والوقع الطيب في النفس؛ فالبرق حين يلمع كأنه نسمة محمّلة بالتحية، تمامًا كما تنعش نسائم الروض بروائحها الزكية القلوب.

يصوّر البيتُ البرقَ وقد تحوّل إلى رسولٍ سماوي يحمل التحايا إلى يثرب كهبوب النسيم المعطر. وبهذا التشبيه يجمع ابن الصّباغ بين جلال الطبيعة وسموّ المعنى الروحي، فيرفع من قيمة المدينة المُهداة إليها التحية، حتى تصبح التحية البرقية بحدّ ذاتها معادلة لعطر الجنة حين يهبّ على القلوب.

الوظيفة الدلالية للتشبيه:

لو أردنا أن نعرف الوظيفة الدلالية للتشبيه، فلا بد لنا من أن نقف على قول القزويني: "ومن الدليل على أن للإحساس من التحريك للنفس، وتمكين المعنى ما ليس لغيره: أنك إذا كنت أنت وصاحب لك يسعى في أمر، على طرف نهر، وأنت تريد أن تقرر له أنه لا يحصل من سعيه على طائل، فأدخلت يدك في الماء... كان لذلك ضرب من التأثير في النفس، وتمكين المعنى في القلب، زائد على القول المجرد" (الخطيب القزويني، 2007م، صفحة 191)، ولو تأملنا التشبيه في شعر ابن الصباغ، فسنجد أنه إلى جانب قيمته الجمالية، فإن ثمة وظيفة دلالية عميقة، تتجلى في تجسيد الأحاسيس والمشاعر كما في قوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 28):

ولـيس لـي حيلـة أرجـو سـوى أدمـعٍ ينهـلُّ وابلهـا فـي الخـدِّ كـالمطرِ

يعبّر الشاعر عن حالٍ من العجز والحزن؛ فهو لا يملك وسيلةً للتعبير أو للتنفيس عمّا في نفسه سوى الدموع التي تنهمر على خده كالمطر. فالبيت مشهد وجداني يصور قمة الأسى والانكسار، فأسلوب الشاعر يغلب عليه الوجدان والعاطفة، وهو تعبير عن يأسٍ حزين واستسلامٍ للألم، مع استخدامٍ جميلٍ لصيغة النفي (ليس لي حيلة) التي تُظهر العجز الكامل، يعقبها إثبات الوسيلة الوحيدة (سوى أدمعٍ)، مما يعمّق الإحساس بالفقد والوجع، والمشبه: الأدمع، والمشبه به: المطر،

والكاف أداة التشبيه، ووجه الشبه: الإنهمار، فبدلاً من أن يقول إن الحزن شديد، يصوره على هيئة سحاب يبكي، فيصبح الحزن مشهداً ملموساً.

وقوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 48):

ويثنيني لهبّتها سرورٌ كما تثني مُداومَها المُدامُ

يصف الشاعر تأثير هبّة النسيم (أي الريح اللطيفة) عليه، فيقول إنها تُميله وتُحركه طربًا وفرحًا كما تُميل الخمرُ شاربَها وتجعله في نشوةٍ وسرور، فالبيت يرسم مشهدًا يجمع بين الانتعاش الروحي والجسدي بفعل نسيمٍ عذبٍ يبعث السرور كما تفعل المدام (الخمر)، في البيت تشبيه صريح في قوله (كما تثني مداومها المدام)، فالمشبَّه: حال الشاعر حين تثنيه نسمة السرور، والمشبَّه به: شارب الخمر حين تميله النشوة، ووجه الشبه: الميل الطربي الناتج عن السرور أو النشوة، فهو تشبيه تمثيلي؛ لأن المشبَّه والمشبَّه به صورتان لا مفردتان؛ فكأننا نرى هيئة الشاعر وقد أثنته الهيبة كأنه شخص مخمور أثنته الخمرة.

وقوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 7):

هو شمس إيماني وبدر رشادي

يشبّه الشاعر ممدوحَه (أو محبوبه أو معلمه) بأنه مصدر النور والهداية في حياته؛ فهو بمنزلة الشمس التي تضيء طريق الإيمان، والبدر الذي ينير سبيل الرشاد. أي أنّه يجمع بين النورين: نور الإيمان ونور العقل والهداية، وفي البيت تشبيه بليغ في قوله «هو شمس إيماني»؛ شبّه الممدوح بالشمس التي تنير إيمانه، حذف الأداة ووجه الشبه، فصار تشبيهًا بليغًا، وتشبيه بليغ آخر في قوله «وبدر رشادي»؛ شبّه الممدوح بالبدر الذي يهدي طريق الرشاد، حذف الأداة ووجه الشبه أيضًا.

الاستعارة وأثرها في بناء الصورة

عرَّف السكاكي الاستعارة: "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به" (السكّاكيّ، 2000م، صفحة 477)، والاستعارة تورث الكلام حسناً

وجمالاً وتضفي على الأدب خيالاً وصوراً رائعة، ويكون فيها بناء الدعوة على التأويل، ونصب القرينة على أن المراد بها خلاف ظاهرها" (مطلوب، 1976م، صفحة 384)، وتُعد الاستعارة من أبرز العناصر الفنية في تشكيل الصورة الشعرية (الصايغ، 2003م، صفحة 28)، إذ تحوّل المجرد إلى محسوس، ثُمَّ أنها تفتح آفاقًا دلالية عميقة (عبد الله، 2024م، صفحة 51)، وتظهر الاستعارة عند ابن الصباغ بأنواعها المختلفة: التصريحية، والمكنية، والتمثيلية، حيث تندمج بشكل متكامل في بنية النص الشعري. من ذلك، قوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 69):

نـــأتْ عـــن دار أحبـــاب كـــرام فأضـــناها وأشـــجاها نواهـــا
رمتهـــا أســـهم الأقـــدار قصـــداً فـــذادت عـــن لواحظهـــا كراهـــا

فقد جعل الأقدار أشبه بإنسان رامٍ يتعمّد إصابة غايته، إذ يصوّر القدر ككائن يملك سهامًا يطلقها بقصد وإصرار، فيخرج القدر من معناه المجرد إلى صورة محسوسة حركية. في هذا التصوير نجد عناصر الاستعارة كاملة:

- المستعار له هو (الأقدار)، والمستعار منه هو (الرامي)، وقد حُذف المُستعار منه واكتفى بإثبات أحد لوازمه وهو (الرمي بالسهام)، فجاءت (رمتها أسهم الأقدار) قرينة واضحة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي، فهذه استعارة مكنية. ومناسبة الاستعارة القوة النافذة التي لا تُردّ، إذ إن السهم حين ينطلق من قوس رامٍ يصيب الهدف بلا رجعة، كذلك تفعل الأقدار حين تنزل بالإنسان نازلة محتومة. فتتحول الأقدار من قوة غيبية مجهولة إلى خصم واعٍ يتقصّد إيذاء الإنسان، فيتولد إحساس بالاستهداف والظلم، ويشتد وقع التجربة النّفسية التي ينقلها النص. ومنه أيضاً قوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 40):

إن ضـــرَّمت نـــار البعـــاد خبالهـــا أســـفاً فكـــم مـــنح بـــذاك خبـــا لهـــا
الشّـــوقُ قطّـــع بـــالنّوى أوصـــالَها فكأنّـــه بعـــذابِها أوصـــى لهـــا

في البيتين أكثر من استعارة، ففي البيت الأول الاستعارة هي نار البعاد، وقد جعل النار هي المتصرفة في الإضرام. أما في البيت الثاني فثمة استعارة مركبة، على النحو الآتي:

- الاستعارة الأولى: الشوق مستعار له ظاهر، والمستعار منه المتصرف القاطع محذوف، فهذه استعارة مكنية.

- الاستعارة الثانية: النوى مستعار له، والمستعار منه محذوف وهو الشيء القاطع. جعل الشاعر الشوق سيفاً قاطعاً يجزّ أوصال المحبوب تحت وطأة الفراق. إنّ الفعل (قطّع) قرينة صريحة تكشف عن الاستعارة، حيث نُسب فعل مادّي عنيف إلى معنًى وجداني لا يمكن أن يقوم به حقيقة. فيرسمُ بهذا التشخيص المزدوج صورة متماسكة للشوق في هيئة خصمٍ يتعمّد الإيلام، مرةً بحدّ السيف وهو يقطّع الأوصال، ومرةً بسلطان الوصاية وهو يوصي بالعذاب.

تقوم هذه الاستعارة بوظيفة بناء المعنى وتعميق الدلالة، كما أنها تخلق مشاهد شعرية نابضة بالحركة والحس، وتكشف عن مقدرة في تطويع البلاغة لخدمة الشعور والوجدان، وجعل اللغة مرآة تعكس أدق انفعالات النفس (كتّاني، 2008م، صفحة 97)، وقوله (الجذاميّ، 1999م، صفحة 5):

لم يُلفِ فيما يرتجيه مؤملاً يشفي السقام ويطرد الأفكار
إلا امتداح الهاشمي وصحبه فبذاك يجني للسعود ثمارا

الاستعارة في لفظة الثمار فهذه استعارة تصريحية فالمستعار له محذوف، وهو القيمة الاعتبارية التي دلَّ عليها لفظ السعود، وقد استعار له يجني الثمار، فأركان الاستعارة تتوزع على النحو الآتي:

- المستعار له محذوف، وهو ما يتحصل عليه من قيمة اعتبارية من مح النبي الأكرم.
- المستعار منه مصرح به، وهو الثمار.
- قرينة الاستعارة: امتناع وجود ثمار للسعود.

- الجامع: تحصيل المنفعة، اعتبارياً في المستعار له، ومادياً في المستعار منه.

الخاتمة ونتائج البحث

بعد رحلة تحليلية في شعر ابن الصباغ الجذامي يتبين الآتي:

1. تميل عملية التشكيل في النصّ الشعري إلى التنظيم والاتساق عموماً، فهي هندسة فنية، لكنها غير صارمة، فلا تدّعي خطوطاً مستقيمة ليست قابلة للاعوجاج بل يؤطرها التنظيم الفني الممكن، ويتمثل مجال بحث التشكيل ودراسته في الشعر.

2. أن الشاعر يمتلك وعيًا لغويًا عميقًا، وأنه يوظف التشكيل النحويّ والبياني في قصائده توظيفًا يتجاوز حدود البنية التركيبية والبلاغيّة إلى أداء دلالي وجمالي مؤثر. لقد ظهر التشكيل النحويّ في شعره كأداة فاعلة لبناء المعنى وتوجيهه، وليس مجرد نظام يحكم العلاقات اللغوية بين الكلمات. فالجمل الاسمية في شعره تعكس حالة من الثبات والديمومة، خاصة حين يكون الحديث عن المدح أو الوصف أو القيم الراسخة. بينما تمنح الجمل الفعلية نصوصه طاقة حركية وحيوية، تظهر بوضوح في مشاهد الرحيل، أو البكاء.

3. كما أن الشاعر يستثمر ظاهرة التقديم والتأخير بأسلوب مقصود، لإبراز المعاني المهمة في صدر الجملة، ولإحداث تنوع إيقاعي يمنع رتابة التراكيب. وفي جانب الحذف والذكر، تتضح براعة الشاعر في تحقيق الإيجاز دون الإخلال بالمعنى، فهو يعوّل على ذكاء المتلقي وقدرته على استحضار المحذوف من خلال السياق. كذلك يُظهر العطف والربط بين الجمل والأبيات قدرة الشاعر على تحقيق الانسجام داخل النص، وبناء سياق شعوري متصاعد ومتدرج. أما التكرار النحويّ، فقد جاء ليؤكد المعنى، ويُصعد الشعور، ويبني إيقاعًا داخليًا متماسكًا، يتضح بشكل خاص في سياقات المدح النبوي أو التضرع.

4. وفي الجانب البياني، يتضح أن الصورة الشعرية لدى ابن الصباغ ليست عنصرًا ثانويًا، بل هي جوهر التعبير الفني. فالاستعارة لديه بأنواعها المختلفة ليست مجرد نقل للمعنى، إنّما وسيلة لتحويل المشاعر المجردة إلى مشاهد حسية نابضة بالحركة والحياة. أما التشبيه، فقد اتسم بوظيفة مزدوجة؛ فهو يخلق صورة جمالية محسوسة، وفي الوقت ذاته يقرّب المعنى ويوضّح الفكرة، وهو حاضر بقوة سواء في وصف الطبيعة، أو المشاعر، أو القيم المعنوية.

5. وبالنظر إلى ما سبق، يمكن القول إن التشكيل النحويّ والبياني في شعر ابن الصباغ الجذامي يعملان بتكامل وانسجام؛ فالنحو يمنح النص قوة في البناء، وتنظيمًا في المعنى، وتوازنًا في الإيقاع، بينما يمنح البيان الصورة الشعرية بعدها الجمالي والوجداني، ويحيل المشاعر إلى رموز حسية قادرة على التأثير العميق في المتلقي.

6. وهكذا، فإن شعر ابن الصباغ لا يقف عند حدود الوصف أو التعبير العاطفي البسيط، بل يُقدم نموذجًا شعريًا يمتزج فيه التركيب بالنغم، والصورة بالفكرة، والوجدان باللغة، في تجربة شعرية تجمع بين العمق الفني والصدق الشعوري والثراء الجمالي.

مصادر البحث ومراجعه

ابن الأثير، ض. (1998م). المثل السائر. (ت. ا. عويضة، Trans.) بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.

ابن الزملكاني. (1964م). التبيان في علم البيان. (ت. د. الحديثي، Trans.) بغداد - العراق: مطبعة العاني - بغداد.

ابن الشجريّ، ه. (1999م). أمالي ابن الشجري. بيروت - لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر.

ابن جني. (1988م). الخصائص. (ح.م. النجار، Trans.) بيروت - لبنان: دار الهدى للطباعة والنشر.

ابن جني. (1988م). اللمع في العربية: ابن جني (ت392هـ)، تحقيق فائز فارس، ط1، الأردن، 1988م. الكويت: دار الكتب الثقافية.

ابن فارس، أ. (1986م). الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. (ح.م. الشويمي، Trans.) بيروت - لبنان: مؤسسة بدران للطباعة والنشر.

ابن منظور،م. (2008م). لسان العرب. بيروت - لبنان: المكتبة الإسلامية.

أدونيس. (1985م). زمن الشعر. (ع. أ. سعيد، Trans.) بيروت - لبنان: دار العودة.

إسماعيل، ع. (1963م). التفسير النفسي للأدب. القاهرة - مصر: دار المعارف.

الأوسيّ، س. (2000م). الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر. بغداد - العراق: رسالة دكتوراه كلية التربية - ابن رشد - جامعة بغداد.

الجارم، ع. (1953م). الجملة الفعلية أساس التعبير في اللغة العربية. مجلة اللغة العربية - القاهرة، 17 (2).

الجذاميّ، ا. (1999م). ديوان ابن الصّباغ الجذامي. (ت. د. السنوسي، Trans.) القاهرة - مصر: دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع.

الجرجاني، ع. (1991م). أسرار البلاغة. (ت. و. شاكر، Trans.) القاهرة - مصر: دار المدني.

الجرجانيّ، ع. (1992م). دلائل الإعجاز. (ت.م. شاكر، Trans.) القاهرة - مصر: مطبعة المدني.

الحاج، ج. (n.d.). تمثلات التشبيه في الخطاب الشعري الصوفي. مجلة (لغة- كلام)، مختبر اللغة والتواصل- المركز الجامعي بغليزان/ الجزائر، 8 (2).

الحسيني، ع. (2022م). الجملة الاعتراضية في شعر ابن الصباغ الجذامي: دراسة نحويّة. مجلة كلية الآداب- جامعة بور سعيد، 21 (21).

الخطّابيّ،م. (2021م). لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب. الدار البيضاء - المغرب: المركز الثقافي العربي.
الخطيب القزويني. (2007م). الإيضاح في علوم البلاغة. (ت. ع. هنداوي، Trans.) القاهرة - مصر: مؤسسة المختار للنشر والتوزيع.
الزمخشري، أ. (1993م). المفصل في صنعة الإعراب. بيروت - لبنان: مكتبة الهلال.
السكّاكيّ، أ. (2000م). مفتاح العلوم. (ت. د. هنداوي، Trans.) بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.
الصايغ، و. (2003م). الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث رؤية بلاغيّة لشعرية الأخطل الصغير. بيروت - لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
العرجا، ج. (2022م). الحذف في شعر فدوى طوقان دراسة دلالية. مجلة جامعة الأقصى للعلوم الإنسانية، 26 (1).
العسكريّ، أ. (1952م). كتاب الصناعتين. (ت.م. الفضل، Trans.) القاهرة - مصر: دار إحياء الكتب العربية.
العقباوي،م. (2016م). علم لغة النص مدخل نظري. القاهرة - مصر: دار الجرم.
العمري،م. (2015م). القيد التركيبي في الجملة العربية. القاهرة - مصر: دار المنهل للنشر والتوزيع.
الفيروز أبادي،م. م. (1978م). القاموس. (ت. ا. الراوي، Trans.) بيروت - لبنان: دار الفكر بيروت.
الماضي، س. (2013م). الدلالة النحويّة في كتاب المقتضب للمبرد محمد بن يزيد (ت285هـ). القاهرة - مصر: مكتبة الثقافة الدينية.
المقالح، ع. (1981م). الشعر بين الرؤيا والتشكيل. بيروت - لبنلن: دار المعارف بيروت.

النعيميّ، ه. ع. (2009م). أنماط التحويل في الجملة الفعلية، دراسة تطبيقية في القرآن الكريم، (سورة آل عمران أنموذجا). عمان - الأردن: رسالة ماجستير/ جامعة آل البيت - كلية الآداب - قسم اللغة العربية.

أنيس، إ. (1963م). دلالة الألفاظ. القاهرة - مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.

أيوب، ح.، & البعول، إ. (2021م). أنساق التماثل في الشعر العربي المعاصر الدلالي. السعودية: المنهل للنشر والتوزيع.

بيضون، خ. (2019م). بنية الصورة في الشعر العربي الحديث. أوراق ثقافية: مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، 1 (1).

جمعة، ح. (2005م). جمالية الخبر والانشاء دراسة بلاغيّة جمالية نقدية. دمشق - سوريا: اتحاد الكتاب العرب.

حبيب، ج. (1990م). في النقد التحليلي للأدب رحلة مضيئة إلى اضاءة الشعر. بغداد - العراق: مطبعة الجاحظ.

حسّان، ت. (1979م). اللغة معناها ومبناها. القاهرة - مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

حسن، ع. (2006م). النحو الوافي. القاهرة - مصر: دار المعارف مصر.

رزوقي، ع. (2016م). جماليات التكرار وديناميّة المعنى في الخطاب الشعري. مجلة الأثر - الجزائر، 25 (1).

سيبويه، أ. (1988م). الكتاب: كتاب سيبويه. (ت. و. هارون، Trans.) مكتبة الخانجي بالقاهرة.

عبد التوّاب، ر. (1985م). المدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي. القاهرة - مصر: مكتبة الخانجي.

عبد الله،م. (2024م). فنون الاستعارة. القاهرة - مصر: وكالة الصحافة العربية.

عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح. (2001م). (ت. د. خليل، Trans.) بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.

قيس الأوسيّ، إ. (1988م). أسايب الطلب عند النحويّين والبلاغيّين. مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد - بيت الحكمة.
كتّاني، ن. (2008م). الأدب الصوفي في المغرب والأندلس في عهد الموحّدين. بيروت - لبنان: دار الكتب العلمية.
لوتمان، ي. (1995م). تحليل النص الشعري بنية القصيدة. (ت.م. أحمد، Trans.) القاهرة - مصر: دار المعارف القاهرة.
مجمع اللغة العربية - القاهرة. (2010م). المعجم الوسيط. القاهرة - مصر: مكتبة الشروق الدولية.
مجموعة من التّاب الروس. (1986م). موسوعة نظرية الأدب/ القسم الأول - قضايا الشكل والقصص الشعبي البطولي. (ت. ا. التكريتي، Trans.) بغداد - العراق: دار الشؤون الثقافية العامة.
مطلوب، أ. (1976م). القزويني وشرح التلخيص. بغداد - العراق: مكتبة النهضة بغداد.