التجاور الصوري في ديوان مرافئ القصيدة

للدكتور جلال عبد الله خلف

Formal Adjacency in the Diwan "Maraafi al-Qasida" by Dr. Jalal Abdullah Khalaf

م.د مروة هاشم التميمي

Asst. Prof. Dr. Marwa Hashim al-Tamimi

جامعة ديالى – كلية التربية الاساسية

University of Diyala - College of Basic Education

E-mail: mailto:Basica49@uodiyala.edu.iq

الكلمات المفتاحية: التجاور الصوري، ديوان مرافئ القصيدة، جلال عبد الله خلف.

Keywords: Imagistic Juxtaposition, *Marafi' al-Qasida* Diwan, Jalal Abdullah Khalaf

الملخص

يهدف هذا البحث إلى تقديم قراءة علمية توثيقية لسـيرة الشـاعر والناقد الأكاديمي الدكتور جلال عبد الله خلف حنتو، بوصـفه واحداً من الأصـوات الأدبية المعاصـرة التي جمعت بين الإبداع الشعري والاشتغال النقدي والمنهجي. ويتناول البحث ملامح تكوينه العلمي منذ نشأته في محافظة ديالى، مروراً بمسيرته الأكاديمية التي توّجت بالحصـول على شـهادة الدكتوراه في الأدب الحديث ونقده، وصـولاً إلى نيله أعلى الألقاب العلمية (أسـتاذ) وما رافق ذلك من نشـاط تدريسـي وبحثي متميز.

ويركز البحث على إبراز إسـهاماته المتعددة في الحقلين الأدبي والنقدي، من خلال مؤلفاته التي عالجت قضـايا الشـعر العربي الحديث، ولا سـيما تجربة الشـاعر محمد مهدي الجواهري، فضـلاً عن اهتمامه بقصـيدة النثر والتحولات الأسـلوبية والرمزية في الشـعر المعاصـر. كما يسـتعرض البحث نتاجه العلمي المنشـور في المجلات المحكمة والمؤتمرات، والذي يعكس تنوع اهتماماته بين الدراسات الأسلوبية والفكرية والتحليل النقدي المقارن.

ومن جهة أخرى، يتتبع البحث حضـوره المؤسـسـي والثقافي عبر عضـويته في الاتحادات الأدبية والجمعيات العلمية، ودوره في الإشـراف على الدراسـات العليا وتحكيم البحوث العلمية، مما يعزز مكانته بوصفه فاعلاً أكاديمياً مؤثراً في تطوير الدرس الأدبي في العراق والعالم العربي.

ويخلص البحـث إلى أن تجربـة الـدكتور جلال عبـد الله خلف تمثـل نموذجـاً متكـاملاً للمثقف الأكاديمي الذي اسـتطاع أن يوائم بين التنظير النقدي والممارسـة الإبداعية، وأن يسـهم في إثراء المشهد الثقافي العربي من خلال مشروع علمي يتسم بالرصانة المنهجية والعمق المعرفي.

Abstract

This study aims to present a scholarly and documented overview of the life and work of the poet and academic critic Dr. Jalal Abdullah Khalaf Hanto, as one of the contemporary literary figures who successfully combined poetic creativity with critical and methodological scholarship. The research examines the features of his academic formation, beginning with his early life in Diyala Governorate, through his academic journey culminating in a PhD in Modern Literature and Criticism, and ultimately his attainment of the highest academic rank of Professor, alongside his distinguished teaching and research career.

The study highlights his diverse contributions to both literary and critical fields through his authored works, which address key issues in modern Arabic poetry, particularly the poetic experience of Muhammad Mahdi Al-Jawahiri, in addition to his engagement with prose poetry and stylistic and symbolic transformations in contemporary poetry. It also reviews his

published research in peer-reviewed journals and conferences, reflecting a wide range of interests including stylistic studies, intellectual analysis, and comparative criticism.

Furthermore, the research traces his institutional and cultural presence through his memberships in literary unions and scientific associations, as well as his role in supervising postgraduate studies and evaluating academic research, reinforcing his position as an influential academic figure in advancing literary studies in Iraq and the Arab world.

The study concludes that Dr. Jalal Abdullah Khalaf represents a comprehensive model of the academic intellectual who successfully integrates critical theory with creative practice, contributing significantly to enriching the Arab cultural landscape through a scholarly project characterized by methodological rigor and deep intellectual insight.

المقدمة

التعريف بالشاعر (جلال عبد الله خلف)

الاسم والولادة: د. جلال عبدالله خلف حنتو، ولد في ٩ /١٠/ ١٩٧٥ في جمهورية العراق، محافظة ديالى ناحية السعدية(ا.د جلال عبد الله خلف، الخميس، المصادف: ٢٦ آذار ٢٠٢٦م، لقاء مع الشاعر).

التحصيل الدراسي: حصل على شهادة بكالوريوس من قسم اللغة العربية في كلية الآداب، جامعة بغداد عام ١٩٨١م، وماجستير أدب حديث في قسم اللغة العربية من كلية التربية الإنسانية جامعة ديالى عام ٢٠٠٥م، ثم شهادة الدكتوراه اختصاص الادب الحديث ونقده من قسم اللغة العربية في كلية الآداب الجامعة العراقية عام ٢٠١٠م.

الألقاب العلمية:

١-حصل على لقب مدرس مساعد سنة ٢٠٠٦.

٢-حصل على لقب مدرس سنة ٢٠١٠.

٣-حصل على لقب أستاذ مساعد ٢٠١٢.

٤-حصل على لقب أستاذ ٢٠١٩.

الوظائف التي عمل بها:

١-عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العاق ١٩٩٥.

٢-عضو اتحاد الادباء والكتاب العرب ١٩٩٥.

٣-عضو الجمعية العراقية لطرائق التدريس والتقويم التربوي٢٠١٥.

٤-مؤسس نواة رابطة اتحاد ادباء العرب في مدينة طبرق الليبية .

٥-أستاذ الدراسات العليا في قسم اللغة العربية/ كلية التربية الإنسانية للاعوام/ ٢٠١٦/ ٢٠١٧و ٢٠١٨.

٦-عضو اللجنة المركزية للحفاظ على سلامة اللغة العربية في جامعة ديالى.

ناقش العديد من الرسائل والاطاريح الجامعية، وأشرف على عدد من طلبة الدراسات العليا، كما أُختير خبيرا علميا ولغويا على العديد من الرسائل والاطاريح الجامعية، وقد نشرت له الدوريات العراقية والعربية العديد من القصائد والمقالات والدراسات النقدية، ونال العديد من الشهادات التقديرية والدروع العلمية من جهات رسمية ومنضمات تثمينا لدوره في فعاليات متنوعة ومناسبات جامعية مختلفة.

مؤلفاته:

١-مرافئ القافية(مجموعة شعرية)/ دار غيداء/ الأردن/ ٢٠١٦.

٢-التمرد الاجتماعي والفني في شعر الجواهري/ دار غيداء/ الأردن/ ٢٠١٥.

٣-أنماط الصراع السياسي والتطور الإبداعي في شعر الجواهري/دار غيداء /الأردن/ ٢٠١٥.

٤-قصيدة النثر بين اشكالية الانتماء والايقاع، دار غيداء، ٢٠٢١.

٥-آليات التوظيف الرمزي والتحول الاسلوبي في الشعر الحديث/ دار غيداء/ الأردن/ ٢٠٢١.

٦-الجواهري شاعر الوطن والفقراء/ دار غيداء/ الأردن.

٧-الجواهري وتحولاته الشعرية

البحوث العلمية المنشورة:

١-خصائص الأسلوب الادبي في التشريع والقانون/ المؤتمر العلمي الأول لكلية القانون والعلوم السياسية/ سنة ٢٠١٠.

٢-الرمز في الشعر العربي/ مجلة ديالى/ كلية التربية للعلوم الإنسانية/ العدد ٥٢ لسنة ٢٠١١.

٣-الرمز في الشعر الغربي/ مجلة الآداب/ العدد٩٧/ كلية الآداب/ جامعة بغداد سنة ٢٠١٠.

٤-أيدلوجية الفكر اليساري في شعر محمد مهدي الجواهري/ مجلة الأستاذ/ العدد ٢٠١/ كلية التربية ابن رشد/ سنة ٢٠١٢.

٥-فناء الأنا في الذات الجماعية في معارك الجواهري مع الطغاة/ مجلة مداد الآداب/ الجامعة العراقية/ العدد٢/ لسنة ٢٠١٢.

٦-الظواهر الأسلوبية في الشعارات والخطابات الانتخابية/ مجلة القانون والعلوم السياسية/ عدد خاص عن المؤتمر العلمي الدولي الثالث/ لكلية القانون والعلوم السياسية/ جامعة ديالى لسنة ٢٠١٧.

٧-الجواهري مقلدا(١٩٢٠. ١٩٣٢)مجلة الأستاذ/ كلية التربية/ ابن رشد/ العدد٢٢٧/لسنة ٢٠١٨.

٨-النص الشعري وتحولاته الجمالية من وظيفة الأسلوب الى التوظيف الاسلوبي مجلة التربية/ الجامعة المستنصرية/ العدد٦/ لسنة ٢٠٠٧.

٩-تطور شعر الجواهري من الاضطراب الى التجديد/ العدد٣/ مجلة الآداب/ الجامعة المستنصرية/ سنة ٢٠١٨.

١٠-صراع الشعر العربي بين القديم و الجديد/مجلد (٤٢)/العدد (١٠)/مجلة نسق/ ٢٠٢٤

١١-احياء التراث الإسلامي في القصيدة العربية الحديثة/ مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية العدد٢/ المجلة ٤٦ الأردن سنة ٢٠١٩، وهي من المجلات العلمية في التصنيف الدولي(سكوباس).

١٢-القصيدة القصيرة وانماط بنائها مجلة ديالى العدد٨٠/ جامعة ديالى/ سنة ٢٠١٩.

١٣-نساء الشاعر حسب الشيخ جعفر/ مجلة ديالى/ العدد٨٢/ لسنة ٢٠١٩.

١٤-نظرات تحقيقية في صحاح الجوهري(مفردات الراء انموذجا)/ وقائع المؤتمر العلمي للكلية التربوية المفتوحة/ ٢٠٢١.

١٥-صراع الشعر العربي بين القديم والجديد مجلة نسق مجلد ٤٢ عدد ١٠ لسنة ٢٠١٤

التجاور

عند الرجوع إلى أصل اللغة نجد أنّ التجاور يعني: جاور مجاورة وجواراً: بمعنى الجار الذي يجاورك، والمجاورة هي الاعتكاف في المسجد(ينظر: ابن منظور، ٢٠٠٣م: مادة (جور). ، أي: مجاورة الانسان لبيوت الله ثم تعددت الدلالات بعد ذلك.

اصطلاحاً: وهو ان تجتمع وحدة لغوية مع غيرها تسبقها أو تلحق بها (ينظر: مبارك، ١٩٩٥م، ط١: ١٥٨) ، ومن هنا نجد أنّه ترتيب الأفكار، او الأشخاص، او العمليات سواء أكانت اثنين أو أكثر بشكل يضفي الدهشة والظرافة احياناً على السياق الادبي-) : J.A Simpson and E.S.C Weiner: Press – :358-36 .)

على انّ من يطلع على الدراسات النقدية والأدبية العربية يجد أنّ هناك العديد من الإشارات حول هذا المصطلح لعلّ من أهمها:

١-ناقش عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ) مسألة التجاور اللوني مبيناً أنّ اجتماع كنايتان في البيت الواحد لهما الغرض ذاته شريطة ألا تكون أحداهما نظير للأخرى، مستشهداً بقوله (جبان الكلب) نظيراً للقول (مهزول الفصيل)، على أنّ الجرجاني بيّن أنّ كل واحدة منهما كناية بحد ذاتها وقائمة على الأخرى (ينظر: الجرجاني،، ٢٠٠٠م، د. ط: ٣١٢)

٢-في حين أنّ ابن الاصبع المصري (ت ٦٥٤هـ) اطلق اسم الابداع على التجاور فكان اقرب إلى هذا الفن من غيره من معاصريه مبيناً أنّ كل لفظ يحمل في طياته دلالة بديعية سواء أكانت واحدة أو أكثر تتدرج قوتها بحسب طبيعة الكلام ومناسبته، وهذا ما يتعلق باللفظ الواحد فكيف إذا وقع هذا الفن في جملة كاملة ونحن على دراية تامة بأنّ اللغة العربية بألفاظها مجموعة لا تخلو من البديع (ينظر: ابن أبي الاصبع المصري ، ٢٠٠٦م، : ٤٣٥) ، مستشهداً بقوله تعالى:

چ ئا ئا ئه ئه ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئۈ ئې ئې ئى ئى ئد ى چ (هود:٤٤)، فمن يمعن النظر في هذا السياق القرآني يجده يزخر بالبديع على أنّ الامر لا يقتصر على البديع فحسب، بل تتشابك فيه الفنون البلاغية اجمع؛ لترسم لوحة فنية في منتهى التكامل.

٣-وكان القرطاجني (ت٦٨٣هـ) قد تناول هذه المسألة قائلاً : ((إنه قد يوجد لكل معنى من المعاني التي ذكرتها معنى أو معان تناسبه وتقاربه ، ويوجد له أيضاً معنى أو معان تضاده وتخالفه ... ومن المتناسبات ما يكون تناسبه بتجاور الشيئين واصطحابهما واتفاق موقعيهما من النفس)) (القرطاجني، ١٩٦٦م،: ١٤) ، وهذا ما يتعلق بالنقاد القدامى.

٤-أما المحدثين من العرب، فقد التفت إليه الدكتور محمد عبد المطلب إلى التجاور فهو عنده باب من أبواب التكرار تظهر بين ثناياه دلالات زمانية ومكانية تربط الحاضر بالمستقبل، او تحمل زمناً واحداً في أماكن عدة(ينظر: محمد عبد المطلب، ١٩٨٨م، د.ط : ٤١٦- ٤٢٧)

٥-ولم يغيب هذا الاتجاه من الدراسات عن كمال أبو ديب، إذ يراها ((جماليات تحتاج إلى نمط من التأمل جديد ؛ لاكتناهها والتمتع بها . إنها جماليات تنقض أو توجد في فضاء لا علاقة له بفضاء جماليات الوحدة ، أليست كل أشياء الوجود متجاورة والوحدة التي نفرضها عليها فعلا عقائديا (إيديولوجيا) صرفا ؟ هل نحن الموجودين في هذه القاعة (وحدة كلية) ؟ وهل العناصر الهندسية موحدة أم متجاورة ؟ هل ينبع الجمال من الوحدة أم التجاور ... فاقترح أن بنا حاجة إلى تأسيس جماليات المجاورة بدلاً من جماليات المشابهة والانصهار والوحدة . ويبدو لي أن عبقرية الفن العربي عبرت عن نفسها تماماً بلغة المجاورة لا الانصهار ، وأن قانون المجاورة هو الذي يتخلل الإبداعية العربية))[١]، وغيرها من الدراسات التي تعمقت في التنظير لهذه القضية.

(١) (أبو ديب، ١٩٩٧م، ط١ : ١٦- ١٧)

المبحث الاول

التجاور الأسلوبي

عند مراجعة النصوص الأدبية التي جاءت تزخر بهذا النوع من التجاور نجد أنّ المؤلف قد عمد إلى تضمين هذا الضرب من الابداع؛ كون الاسلوبية ((علم وصفي يعنى ببحث الخصائص ، والسمات التي تميز النص الأدبي بطريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأسلوبية)) (أحمد سليمان، ٢٠٠٤م،: ٣٥) ، إذ نجدها في قصائد عدة نحمل بين طياتها تجاور اسلوبي اظهر تمكن الاديب من عناصر الصياغة الأدبية، وهي:

١- عند اجالة المجس النقدي نلفي في نظم الشاعر ابياتاً تحفل بالفنون البلاغية المتنوعة ومنها المقابلة التي تعد ذات قيمة فنية تترك في النفوس اثراً عميقاً تحمل بين طياتها ((صور ذهنية ونفسية متعاكسة يوازن فيما بينها عقل القارئ ووجدانه فيتبين ما هو حسن منها ويفصله عن ضدها)) (مطلوب، و البصري١٩٨٢م، ط١: ٤٤٣) ، مع الاستعارة المكنية حينما تعمل على ((نقل العبارة من موضع استعمالها في اصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك التعرض أما أن يكون شرح المعنى وفضل الانابة عنه، أو تأكيد المبالغة فيه، أو الاشارة إليه بقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي ورد فيه ...)) (العسكري، د ت،: ٢٧٢) ، فضلاً عن التشبيه الذي ((يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً ، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه ، ولم يستغن أحد منهم عنه)) (العسكري، د ت،: ٢٧٢) كل ذلك حضر في قصيدة (الشهيد والطغاة) قال فيها:

جَرِّدْ حُسَامَكَ واركَبِ الخُيَــلاءَ زَهْـواً وَرَبّي تَقحَمُ الجَــوْزاءَ

قُمْ واطْوِ في دِرْبِ العُلا الأجْواءَ كالنِّسرِ إذ لبسَ الشُّمُوخَ رِدَاءَ(عبدالله خلف، ٢٠١٦م،: ٢٩)

عند التعمق في صور الشاعر في البيتين أعلاه نجد أنّ التجاور الاسلوبي علم يسعى إلى الكشف عن العناصر المميزة في أساليب الصياغة التي ضمنها السعدي في سياقه الشعري والتي تهدف إلى جعل الذهن يعمق الإدراك وتفهم المخصوص(ينظر: المسدي، ١٩٨٢م، ط٣ : ٤٩) من الاستعارة المكنيّة الذي وقع في (جرد حسامك – وتقحم الجوزاء)، فقد عمد الشاعر إلى وضع صفة من صفات الثياب إلى السيف، أي: من البشر إلى المعدن أو الجماد مع الدخول أو الاندفاع في نجم أو مجموعة من النجوم تدعى الجوزاء فكلا الدلالتين اتسمتا في سمات ليست

لهما، في حين أنّ المقابلة بين مطلع البيت الأول (جرد حسامك) مع خاتمة البيت الثاني (لبس الشموخ) فما بين اللبس والتجريد مقابلة لفظية تحمل بين طياتها قوة في الدلالة وتعمق في اللفظ، اما التشبيه فقد جاء ناقصاً حضر فيه المشبه به واداة التشبيه في (كالنسر) وغاب فيه المشبه، كلّ ذلك دلّ على عمق الإحساس لدى الشاعر.

٢-تزخر الابيات الآتية بطباق تكمن جمال بلاغته فيما يحمله الطرف الأول منه من دلالات متعددة في حين يحمل الطرف الثاني دلالات قوية تضاهيه في جمال الأسلوب وقوة اللغة الشعرية فجاء هذا الأسلوب من النظم تتراقص فيه الحركة والدلالة بفعل الالفاظ المتضادة(ينظر: أبو رضا، ١٩٩٨م،:١/ ٣٧) ، ذلك الذي وقع في قصيدة (فَمُ الأَصدَاء) حينما أنشد قائلاً:

ضَاعَتْ مَقَايْيسُ الوَرَى مِنْ أدْهُرٍ وَتسَاوتِ الأَنوَارُ بالُّظلمَاءِ

مُتْ واقِفاً مَوْتَ النَّخِيلِ بأَرْضِهَا أوْ موتَ نسْرٍ في السَّما بإباءِ

نامِي علَى وَقْعِ الحُرُوبِ بذِلَّةٍ فَعَلامَ لَوْنُ الدَّمِالهَيْجَاءِ؟!(عبد الله خلف: ٤٣،٤٤)

حضر الطباق في البيت الأول في (الانوار بالظلماء)، وفي البيت الثاني في (الأرض والسماء)، وما بين الأول والثاني في(الوقوف والاباء والذل)، فقد جاءت صياغة الشاعر نوع من الحوار الدائم بين المبدع والمتلقي من خلال لوحته المبهرة هذه (ينظر: ميشال شريم، ١٩٨٤م، ط١: ٧)

٣-في نظم الشاعر اقتباس من القرآن الكريم تجاور مع الاستعارة التي وصفها عبد القاهر الجرجاني بأنّها ((أمد ميداناً، وأشد افتناناً، وأكثر جرياناً، وأعجب حسناً واحساناً، وأوسع سعة وابعد غوراً ... إنّها تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ... والمعاني الخفية بادية جلية)) (الجرجاني،: ٤٢- ٤٣) بينما أنشد السعدي في قصيدة (هُبلٌ) والتي كان قد كتبها الشاعر في بغداد عام ١٩٩٤م جاء فيها:

هُبَلٌ وَلاتٌ هاكَ والتَّهْويْلُ صنَمٌ وقَابِيْلٌ وعِزْرائْيلُ

فالعِجْلُ مَاسُونٌ إلهاً نُصِّبَا وَوَليدُهَا لِلْعَالَمِينَ رَسَوْلُ!

حَقَّاً أَخَافُ علَى القِبَابِ بحَارَهَا بديَارِنَا مُذْ أَمخَرَ الأُسْطُولُ

صَنَمٌ يُتَاجِرُ بالعَقِيدَةِ سِلعَةً غَرْبٌ مَزَادَاتٌ بهَا الأنجِيْلُ

خَلَعُوا المُرُوْءَةَ يومَ بيْعَ الدِّينُ عِرزِيْلُ شَارِيْهِ وَمِيكَافْيلُ

شَيْخٌ الضَّـلَالةِ والهَوَى مُسْتَأجِرٌ أنَى وَهَلْ يَحْمِي الذِّمَارَ عَمِيْلُ (عبد الله خلف: ١٦٦)

عند التمحيص في هذه المقطوعة نجد أنّ الشاعر كان قد استهل قصيدته بالحديث عن الاصنام والانبياء مقتبساً عباراته من الذكر الحكيم بأسلوب شعري يتسم بالواقعية والصدق الفني، في حين عمد إلى تضمين البيت الرابع والبيت الأخير استعارة مكنية تتمثل في (صنمٌ يتاجر– شيخ الضلالة – يحمي الدمار– خلعوا المروءة) تنقل المتلقي إلى خيال شعري يجعله يعيش أجواء القصيدة بكل تفاصيلها، على أنّ لغة الشاعر في الابيات التي جاء فيها هذا الضرب البلاغي جاءت مختلفة بشكل جذري تتسم بالعمق والايحاءات مع لمسة بسيطة من الغموض ((تبدأ من العمل الأدبي نفسه ، ومن الكلمات والطريقة التي ترتبط في القطعة الكتابية الخاصة ، وليس ثمة حدود يخطر على طالب الأسلوب تجاوزها ، ولكنه يبدأ في الأقل من نقطة إيجابية يمكن تحديدها)) (هاف ، ١٩٨٥م،: ٤٩) ، على أنّ هذا التناقض في لغة الشاعر دليل على اطلاعه على فنون الصياغة الحديث حيث يتسنى للشاعر تضمين اكثر من نوع صياغة في سياقه الشعري.

٤–تجاورت الاستعارة المكنيّة التي حذف فيها المستعار منه وذكر قرينة تدل عليه مع ذكر المستعار له (ينظر: السكاكي، ٢٠٠٧م، د .ط: ٤٧٧) ، مع التشبيه الذي يحمل بين طياته ((امتزاج اللفظ والمعنى من جهة ، وتفاعل الصورة مع التجربة الشعورية من جهة اخرى... وعلى هذا فإنَّ تفاعل عناصر الصورة الاستعارية وتلاؤمها مع بعضها ومع التجربة الشعورية والجو النفسي العام من اهم مقومات قدرتها وفاعليتها في التأثير والإثارة)) (ناجي ، ١٩٨٤م،: ٢٢٣)، ففي قصيدة (آه على زمنٍ)، خطت انامل الشاعر حروفها في ديالى عام ٢٠١٤م التي قال فيها:

أَضْحَتْ مَجَالِسُنا كالبيدِ مُقْفرةً فلا أَنيسَ ولا خلاً يُـــــــوافِينَا

كَمْ قد حَوَيْنَا رَبيعَ الدَّهرِ مَملكَةً أَنهَارُهَا مِنْ كؤُوسِ السَّعدِ تَسقينَا

(عبد الله خلف: ١٨٢)

برع الشاعر في رسم صورة شعرية تجاور فيها التشبيه التام في الشطر الأول من الشاهد أعلاه، تمثل في ذكر المشبه واداة الشبه والمشبه به في (مجالسنا كالبيد)، وقد عمد إلى توظيف هذا الضرب البلاغي؛ كونه ذا فائدة عميقة تتمثل في التأثير بإحساس مرهف في دواخل المتلقي، فضلاً عن الاستعارة المكنية في شطري البيت الثاني متمثلة بـ(ربيع الدهر–كؤوس السعد)، إذ

تلاعب الشاعر بالألفاظ فجعل للدهر ربيع وهذا ما لا يتسم به؛ لأنّ الربيع لفصول السنة لا غير، صير للسعد كؤوساً تسقي الشاربين وهذا ما يتسم به، فالكأس للشراب لا للسعادة، ومن هنا تجلت براعة الشاعر الصياغة الأدبية؛ لأنّ الاستعارة (مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقات الدلالية من مفاجأة للمتلقي؛ لمخالفتها الاختيار المنطقي المتوقع) (مصلوح، ١٩٩٣م،: ١٨٧) ، فالسعدي هنا عبّر عما بداخله بأسلوب بلاغي رصين إلى جانب بقية العناصر الأدبية التي احكم جمعها بإتقان.

٥- نجد في قصيدة (شهداء ديالى) تجاور كثيف للـ(الاستعارة حيّز سياقي ، وليست لفظة مخصوصة ، فتعالق الالفاظ ، أو النظم ينتج فيها دلالة مشحونة بالقيم الجمالية ، والنفسية فضلا عن خاصية التوصيل ، وهذا ما تقول به اليوم المنهجيات النقدية الغربية التي عدّت الاستعارة سياقاً حاملاً للكلمات)) (عبود التميمي، ٢٠١٠م،: ٢٩)قال فيها:

كُفِّي دُمُوعَكِ يا دَيالةَ واصبرِي إنْ حَلَّ بؤساً ارضُكِ وبَلاءَ

وهَنا الدِّماءُ سَطَّرتْ أمْجَادَهَا كتَبتْ بنُورٍ حَرْفَهَا الطَّغْرَاءَ

تِلكَ الدِّيارُ بالسَّوادِ تَوَشَّحَتْ وتكَّللَت بالنَّائِبَاتِ فَنَاءَ(عبد الله خلف: ٤١)

تعمد الشاعر في هذه المقطوعة الشعرية الآنفة الذكر إلى مجاورة اكثر من استعارة والمكنيّة منها تحديداً؛ كونها تخلق ((صورة تتكون من أطراف حسية مشحونة بمشاعر إنسانية تتجلى فيها عبقرية الأديب الإبداعية في الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء من خلال الرؤية الخاصة التي أفرزتها تجاربه الشعورية)) (قاسم، مج٧، س٧، ١٩٨٠م: ٥٦) ، تتمثل في الشطر الأول من البيت الأول حينما جعل لمحافظة كانت روحه التي يحيا فيها دموع ويوصيها بالصبر وكلاهما من سمات البشر، في حين جاءت الدماء تسطر امجادها وتكتب بالنور علما أن الدماء والكتابة للبشر وليس المكان في البيت الثاني، أضف إلى ذلك كلّه لبس الديار السواد وتجرعها ألم النائبات على أنّ البيت الأخير جاء يحمل دلالة مخفية عميقة بلغة شعرية تحمل بين طياتها لمسة ايحائية تدل على ناس ديالى وما عانته من فجيعة في ظل الاحداث التي راح فيها العديد من الناس بدون ذنب، كل ذلك تفنن الشاعر في صياغته بأسلوب أدبي عبّر عما يقاسيه الشاعر في محيطه، ومن هنا نستطيع القول أنّ القصيدة جاءت واقعية تتسم بصدق العاطفة وعمق الاحساس.

وبالحديث اجمالاً عن الفنون البلاغية التي تجاورت في هذا المحور نجدها قد ((تتجاوز التوضيح الضحل إلى مستوى آخر هو مستوى التصوير المقترن بالحال، والجمال المدعوم بسلسلة من الانتباهات الذكية التي تنفتح على لغة المستعير، سواء في تفكيره، أو تركيبه)) (التميمي: ٢٦) ، أضف إلى ذلك التشكيل الحضوري والعناصر الاسلوبية التي تثير في المتلقي إحساس عميق وخيال يجعل القارئ يحيا في أجواء التجربة التي أراد الشاعر مشاركتها مع غيره.

التجاور الحسي

تعد الصورة الحسية واحدة من أهم عناصر بناء السياق الشعري تنقل المتلقي إلى فضاء واسع؛ كونها تستمد عملها من الحواس بغض النظر عما إذا كانت حقيقة أو مجازية، إذ يتلقاها الذهن عن طريق الحواس الخمس بمختلف فروعها وانواعها فيخلق الفكرة ويوصل ايعازاً؛ ليدركها الفرد ولاسيما المبدع والشعراء منهم على وجه الخصوص فيعمل هذا الأخير على إعادة هيكلية الدلالة من خلال خلق علاقات لغوية تربطها الوحدة العضوية وتلونها الصورة اللونية وتعمق إحساس المتلقي فيها الصورة الحسية التي تعمل على نقل القيمة المعنوية الجمالية للنص الادبي بشكل عام، والفن التجريدي بشكل خاص (ينظر: كليب، دمشق ، ١٩٩٧م، د .ط: ٥٥٥٦) ، ولعلّ من أهمها:

١-عمد الشاعر إلى الجمع بين الصورة السمعية التي تتسم بقوة الإحساس وسعة تقبل الرموز والايحاءات والدلالات العقلية التي تجتمع معاً داخل السياق الادبي بوساطة الوحدة الموضوعية؛ لتشكل التعبير اللغوي العام للقصيدة (ينظر: حاوي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، د .ت،: ١١٩، ١٢٠) ، والصورة اللمسية وهي ((صور حسية تقوم على استشعار حاسة اللمس، كالخشونة والنعومة والثقل والليونة والصلابة والحرارة والبرودة والجرح، وغير ذلك مما له علاقة بحاسة اللمس)) (العشي ، ٢٠٢٠م، : ٧٦). مع أخرى ثالثة تتمثل بالذوقية في قصيدة (هكذا يأفل القمر)، والتي كان الشاعر قد خط حروفها في ديالى عام ١٩٩٢م قال فيها:

فَجَاوَبَتْنِي بدَمْعٍ وَهْيَ قائِلَةٌ إنَّ الرَّزَايا سَقَتْنِي الهَمَّ والسُّقُما
(عبد الله خلف: ١٧٥)

تتسم اللغة العربية بالإيجاز، وهذا ما عمد إليه الشاعر في هذا البيت أعلاه حينما أراد الجمع بين اكثر من صورة حسية في بيت واحد تتمثل في السمعية التي عبّر عنها فعل القول والجواب؛ لأنّ القول يحتاج إلى السمع، وهذا يعود إلى كون السمعية من هذه الصور تضفي قيمة جمالية إلى

نفس المتلقي إحساساً عميقاً تنقله إلى الفضاء العام للقصيدة، في حين أنّ الصورة الذوقية جسدها فعل السقي في الشطر الثاني من قول السعدي حينما استعملها في معرفة مدى حلاوة أو مرارة الأشياء على الرغم من ان سمات هذه الحاسة محدودة في الطعام والشراب إلا أنّ الشاعر برع في توظيفها في النص من خلال تمكنه من أدوات الصياغة الأدبية، فضلاً الدموع تعبّر عن الصورة اللمسية؛ كونها تتلامس مع ثنايا الوجه حينما تتساقط من العيون، وفي ذلك حضور ضمني للصورة البصرية؛ لأنّ الدموع مرتبطة بالعيون، فكوّن صورة شعرية اقرب إلى لوحة جاءت ملونة بكل الحواس والملكات الفنية؛ تعود إلى استلهام الشاعر مما حوله من تجارب ومشاعر تتنوع بين الحب والبغض والفرح والحزن، فضلاً عن قوة ذاكرة المبدع، وسعة خياله وعميق تفكيره.

٢- يعود الشاعر إلى دمج أكثر من صورة بعضها كان قد تجاور في بيت واحد ومع ابيات أخرى في القصيدة ذاتها، لامس فيها الطبيعة؛ لرسم صورته الشعرية؛ وهذا يعود إلى اهتمامه بالطبيعة مدى تأثره بها، أضف إلى ذلك حالته النفسية والشعورية التي تدور في فضاء الصورة الحسية، فضلاً عن أنّ الصورة الشعرية أداة تمكن الشاعر من مشاركة الإحساس المرهف والجمال الفني مع المتلقي حين يجتمع الخيال مع الجانب البلاغي مع بقية العناصر، كلّ ذلك نجده في قول الشاعر في قصيدة (يا كعبة الشوق):

غَنَّيْتُ سَفْحَكِ مِنْ شَوْقٍ ومِنْ حَرَقٍ مَنْ يُطفِئُ النّارَ فِي قَلْبِ المَجَانِيْنِ
كَمْ قَد وَدَدتُ رِيّاحَ الشَّوقِ تَحْضُنُني علَى رُبَاكِ بِعِطْرٍ مِنْ رَيايـــــحنِ
يا وَجْهَ سَلْمَى بلَوْنِ الخَمْرِ في سَحَرِي يا ريْقَ لَيْلَى بِكَأسِ الخُلْدِ فاسْقِيْنِي
يا رقْصَةَ الطَّيْرِ في أَجْواءِ مَاطرةٍ يا رَجْفَةَ السَّعْفِ بالأَنغَامِ زِيْدِيْنِي (عبد الله خلف: ١٨٦)

يختلف الشاعر هنا في هذه القصيدة في أنّه جعل التجاور في اكثر من بيت على خلاف غيرها من التجاور السابق ذكره فقد وردت الصورة السمعية في البيت الأول في فعل الغناء فهي تقوم على ((توظيف ما يتعلق بحاسة السمع ورسم الصورة عن طريق أصوات الالفاظ ووقعها في الأداء الشعري واستيعابها من خلال هذه الحاسة المفردة أو بمشاركة الحواس الاخر مع توظيف الإيقاع الشعري الداخلي والخارجي؛ لإبلاغ المتلقي ونقل الإحساس بالصورة لدى الشاعر إليه)) (

صاحب خليل إبراهيم ، ٢٠٠٠م،: ٢١) ، في حين حضرت الصورة اللمسية في خاتمة الشطر الأول من البيت الثاني وجاوره الصورة الشمية في خاتمة عجز البيت من الشطر ذاته، اما الصورة الذوقية التي تتسم بأنّها لا تتفاعل مع البيئة المحيطة بها إلا في حال ملامسة الجسد المراد تذوقه على اللسان، فهي حاسة قائمة على التماس المباشر(ينظر: عبد الرحمن، د .ت،: ٦٧. ، وقد حضرت في لفظ الكأس والخمر وفعل السقي في خاتمة البيت الثالث، أما البيت الأخير فقد تجاورت به الصورة البصرية التي وجدت في لفظة رقصة الطير ورجفة السعف التي نتوصل إلى ابعادها من خلال العين التي تسير بالذهن في سبيل الصور المختلفة بأشكال مادية مختلفة تساعد على بناء الصورة الحسية(ينظر: العشي، شرفي: ٧٦) ، مع اللمسية التي كان قد اعتمدها الشاعر في تصويره الأمور الملموسة من ليونة وخشونة والصلابة والطراوة فهي صفات تتعامل معها حاسة اللمس(ينظر: العشي، شرفي: ٧٦) ، في حين أنّ الصوتية وهي صورة سمعية تعتمد على الصلة التي وقعت بين هذه الحاسة والخيال الذي ينقل المتلقي إلى أجواء التجربة الشعرية التي كان قد طرحها الشاعر في سياقه الادبي فهي تقوم على أصوات ايقاعية تؤثر عميقاً في النفوس(ينظر: الدوري، العراق– بغداد، ٢٠١٩م،١: ٨٦) ، هكذا برع الشاعر في رسم صورة حسية كانت تدور في مخيلته عمد فيها إلى مجاورة صور عدة فيها.

٣–لم يكتفِ الشاعر بهذا القدر من الابداع وإنما جمع الصورة المضيئة مع المظلمة في البيت الثالث من قصيدة كتبها في ديالى عام ٢٠٠٥م، قال فيها:

ضاعت مقاييس الورى من أدهرٍ وتساوت الأنوار بالظلماء()

للتجاور الضوئي أهمية كبيرة في الادب العربي؛ كونه يضفي للنص جمال فني وخيال يحمل المتلقي إلى بيئة الأديب التي دفعته إلى هكذا ابداع فقد جاور الشاعر بين الصورة المضيئة والمظلمة في عجز البيت وفي خاتمته تحديداً.

التجاور اللوني

عند الرجوع إلى اصل الألوان ولو انتبهنا قليلاً نجد أن النقية منها مستنبطة من الطبيعة بدءاً من اللون الأحمر لون الزهور، والاصفر لون الشمس، والأبيض لون الفجر، والأسود لون الليل، والازرق لون البحر والاخضر لون الورق والشجر وغيرها من الوان الطبيعية التي اضفت للحياة مع الأسود والأبيض حياة، على أنّ العرب عمدت في الاستعمال اللغوي في السياقات الشعرية إلى نواصع الألوان(ينظر: النمري، ١٩٧٦م، د.ط: ٨) ؛ كونها ((تتيح للنص الشعري جملة من

الايحاءات والرموز، إذ تتعدى دلالة الألوان نطاقها الوضعي المطابق إلى ما هو أعم من المعنى الوضعي)) (نوفل، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م، ط١: ٧)

((اللون الذي نراه أمامنا في أية لوحة فنية لا يكتسب صفته إلاَّ من الألوان الأخرى التي صاحبته وظهرت معه ، وحجم أي شيء وطوله لا يمكن أن يقدر إلاَّ بمقارنتها بحجم الأشياء وأطوالها التي ترى معها ، كذلك الحال في الألفاظ فإنَّ معنى اية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلاَّ من علاقة هذه اللفظة بما يجاورها من ألفاظ)) (الصاوي ، د. ت : ١٢٦)

على ان الطبيعة التي تحيط بنا لا تحمل هذه الألوان فقط، ففيها ما هو مختلف ومتنوع ومتقارب تعددت تسمياتها في اللغة واختلف ارباب المعاجم في تسميتها ووضع حداً لها، بدءاً من الخليل بن احمد الفراهيدي (ت١٧٥هـ) وانتهاء بالعصر الحديث، إذ خصص الثعالبي (ت ٤٢٩هـ) فضلاً كاملاً في كتابه (فقه اللغة) لهذا المضمار تحدث به عن درجات الألوان واسمائها وأسماء بعض الموجودات التي توحي منها من الانسان والحيوان وغيرها مما يحيط بنا فقال:

((إذا كان الرجل ابيض بياضاً لا يخالطه شيء من الحمرة وليس بنير، ولكنّه كلون الجص فهو امهق، فإذا كان ابيض بياضاً محموداً يخالطه ادنى صفرة كلون القمر فهو ازهر)) (الثعالبي١٩٣٨م، ٣/ ٨٤- ٩٦) وهذا فيما يتعلق بالقدامى، أما المحدثين فقد تطرق مجدي وهبة للون من ناحية الهيئة الخارجية مبيناً أنّ ((اللون المحلي، الطابع المحلي هو الوصف الحي الدقيق لبيئة مكانية معينة تدور فيها احداث سرد خاص بحيث تلعب عبقرية هذه البيئة دوراً هاماً في تصوير هذه الاحداث وصبغها باللون المحلي)) (وهبة و المهندس، ١٩٩٧م،: ١٧٦) ، ومن هنا نجد أنّ اللون قد ارتبط بالرؤية الحسية من لدن المبدعين الشعراء.

على أنّ ظاهرة وجود اللون في الشعر ليست وليدة العصر الحديث فعند التمحيص في التراث العربي الشعري القديم نجده يزخر بهذا الجانب فقد استعمل الشعراء اللون لرسم لوحاتهم الفنية مستحضرين خيالهم وعمق احساسهم، فقد عرفت الشعوب كافة الألوان بمختلف تدرجاتها وهي عند بعض الأمم جزءاً من تراثهم الشعبي وطقوسهم الدينية؛ كون اللون في الحياة الإنسانية امر ذا أهمية كبيرة، وله دور كبير في أضفاء جمال ادبي للسياقات التي يحضر فيها، الامر الذي يمنح النص البهجة والسرور البصري؛ فالالوان فاكهة العين(ينظر: عبد الكريم, ٢٠١٠م, د .ط: ١١) .

١-عمد الشاعر إلى مجاورة ثلاث ألوان في لفظ واحد، وهذا يعود إلى أسلوب التعبير الذي اعتمده الشاعر في هذه القصيدة، فهو الذي يعمل على نقل ((شعور الشاعر أو أفكاره معتمداً على التجسيد لا على التصريح ولا على التجريد، فهي اذن تصوير لعاطفة الشاعر وتجربته، وتصوير لفكرته التي انفعل بها، وهي بهذا وسيلة من وسائله في استعمال اللغة على الوجه الذي يكفل نقل مشاعره وأفكاره، فيؤثر في نفوس قرائه)) (الحوفي، ١٩٨١م، ط١: ١٧٧) ففي قصيدة ذا قافية الهمزة التي تحمل عنوان (مَنْ يُنْصِفُ الحَلَّاجَ) وكان قد كتبها الشاعر عام ٢٠٠٦م في بلده العراق، جاء اللون الأبيض يدل على منبع الحياة، وجلاء الابصار، وغذاء الروح، ومصدر كل جمال(ينظر: العقاد،: ٢٥/ ٤١٢) ، في حين وظف الشاعر اللون الأحمر كدلالة على المشاعر الثائرة وعمق العشق وإحساس القوة واستمرارية الحركة، فضلاً عن النار المشتعلة التي يحملها اللون الأحمر في طياته، فهو لون يتسم بالقوة والحركة(ينظر: الهدروسي، ٢٠٠٢م: ٢٤) ، أما اللون الأصفر فهو يقول فيها:

قَدْ مَلَّنِي صَحْوِيَ وسُكْرُ دَفَاتِرِي وَمَعَابِدُ التّقْوَى وَفَرْطُ رِيَائِي

(عبد الله خلف: ٢٤)

عند التمحيص في البيت أعلاه نجد السعدي هنا رسم صورة لونية متجاورة تعد ((علاقة وثيقة إذا ما قيست بالتجربة الشعرية التي تتكون من مجموعة من الصور تتعاون وتتظافر في إطار الصورة الكبيرة)) (الحداد، ١٤١٠هـ- ١٩٨٩م، ط١: ٢٨٥.) جمع فيها الألوان الثلاثة المتمثلة باللون الأبيض وهو من اكثر الألوان القريبة لدواخل الشاعر ونفسيته العميقة وهذا يعود إلى ما يحمله هذا اللون من دلالات الطهارة والنقاء والصدق التي يتسم بها الشاعر السعدي(ينظر: عبد المطلب, مج٥, ع٢, ١٩٨٥م: ٥٩) ، والاحمر الذي ارتبط بشكل وثيق في اللغة العربية بالمصائب والشدائد من جهة كونه يوحي إلى لون الدم، وبالمتع الجنسية من جهة أخرى، وإن ظهر الجانب الأخير في استعمالات النقد الادبي الحديث فقط(ينظر: مختار، ٢٠٠٣م٧٥) ، والاصفر الذي اقترن بضوء الشمس وثيمات الآلهة سابقاً وبالعبادات الوثنية والاصنام (ينظر: التبريوي, , ١٩٩٢م،ط١: ٧٩) ، وكان قد حضر عند الشاعر في لفظ الخمر؛ كون هذا الأخير يجمع هذه الألوان نسبة إلى نوعه وفي هذا الابداع براعة تكمن في قريحة الشاعر بيّنها هذا البيت، فضلاً عن العاطفة الحزينة التي لون فيها الشاعر دلالاته وبيّن فيها إحساسه المرهف الصادق.

٢-جاء في قصيدة (صغيرتي الحسناء) تجاور لوني كان ((الشاعر رسّام , ريشته القلم وأصباغه الكلمات , ومصدره بواطن النفس المليئة بالأسرار والطافحة بالأحلام , إنه يرسم المشاعر والعواطف كما يرسم مناظر الطبيعة الخلابة , وينثر الألون والأصباغ على كلّ شيء , إنه يلوّن ما لا يستطيع الرسام أن يلونه , ومن هنا تنشأ لدى المتلقي إشكالية ادراك اللون وإيحاءاته)) (منشورات جامعة اليرموك, الأردن, ١٩٩٩م, د .ط: ١٢) ، عمد فيها الشاعر إلى الجمع بين اللون الأزرق في قوله:

حَسْنَاءُ بالأَضدَادِ قد وُصِفَتْ في مُقلَتيهَا البَّحْرُ واللَّهَبُ

مع اللون الأحمر في:

بَغَياً دَمِي فِي الأَشْهُرِ الحُرُمِ هَدرٌ فَمغلوبٌ لهُ الغَلبُ(عبد الله خلف: ٧٤)

لم يكن التجاور اللوني في هذه القصيدة في بيت واحد، بل وقع في بيتين شكلت جاءت فيه الصورة اللونية ((الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي والكلي)) (هلال، القاهرة، د .ت، ٤٤٢) ، إذ حضر فيها اللون الأزرق كنى عنه البحر في عجز البيت الأول؛ فالشاعر ((لا يستخدم اللون استخداما مباشرا, أي لا يضعنا وجها لوجه أمام اللون, وإنما هو يبتعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير الذي يدل به عليه, وهو كلمة ذات عدد محدد من المقاطع الصوتية لا تحمل أيّة خصيصة من خصائص اللون المذكور, وان كانت قادرة على استحضاره, هذا اللون تتلقاه الأذن في هذه الحال كلمة ذات مقاطع معينة, أو تتلقاه العين شكلا منقوشا في حروف بذاتها , لكنها لا تنفعل به الّا عندما تعود به من صورته المجردة إلى صورته الحسية المباشرة, وعلى ذلك نستطيع أن نقول: إن الفنان التعبيري (الشاعر مثلا) يقوم في عمله الفني لعملية تشكيل وراء المحسوسات وتعلو عليها)) (اسماعيل, ١٩٦٢م, د .ط: ٧٥) ، في حين جاء البيت الثاني الذي يحمل عاطفة تتراقص بصدق الإحساس حضر فيه اللون الأحمر ليس بشكل صريح ومباشر وإنما بشكل ايحائي عبر عنه لفظ الدم في مطلع البيت الثاني بخيال يأخذ المتلقي إلى الجو العام للقصيدة والتجربة التي كان قد عاشها الشاعر وكتب عنها.

الخاتمة:

بعد الرصد والتحليل لاهم النماذج الشعرية التي تتطابق وأنواع التجاور التي ذكرها الباحث في مفاصل بحثه توصل إلى النتائج الآتية:

١-تمكن الشاعر من خلال الصور الحسية رسم ملامح الإحساس الصادق والعاطفة الجياشة بشكل اظهر براعته في تصوير تجربته الشعرية.

٢-جاءت لغة الشاعر ممزوجة بين لمحة بسيطة من الغموض تثير فضول المتلقي وبساطة تجعل النتاج الشعري يدخل بشكل مباشر إلى قلبه وينقله بخيال خلاب إلى الجو العام للقصائد الشعرية التي صوّرها الشاعر.

٣-تنوع التجاور الشعري في موضوعاته عند الشعر وهذا يدل على سعة الثقافة وعمق الاطلاع لنتاج الأدب.

٤-جاء شعره يتسم بالواقعية وتصوير ما يحيط بالشاعر من ظروف سلبية كانت أو إيجابية.

٥-لم يتخلَ الشاعر عن الجانب البلاغي في شعره ولاسيما في الابيات التي جاءت تتراقص فيه التجاور الحسي؛ وهذا يعود إلى ادراك الشاعر إلى أهمية هذا الجانب في تقريب الصورة الشعرية ومشاركتها مع المتلقي.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم.

١- عبد الله خلف، جلال ،الخميس، المصادف: ٢٦ آذار ٢٠٢٦م، لقاء مع الشاعر.

٢- الدوري، سرى عبد الله ، ٢٠١٩م ، اركان الصورة الشعرية في تجربة نوفل أبو رغيف، العراق- بغداد، دار الكتب العلمية.

٣- الجرجاني، عبد القاهر ،اسرار البلاغة، دار احياء التراث العربيد . ط.

٤- ناجي، مجيد عبد الحميد ، ١٩٨٤م ،الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١.

٥-المسدي، عبد السلام، ١٩٨٢م ، الأسلوب والاسلوبية (نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس،ط٣.

٦- هاف، كراهام ، الأسلوب والأسلوبية، ١٩٨٥م، ، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد،د. ط.

٧- الحوفي، احمد، ١٩٨١م ، أضواء على الادب الحديث، مصر، دار المعارف

٨- أحمد سليمان، فتح الله ٢٠٠٤م، ، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة،د. ط.

١٠- احمد مطلوب، البصري، كامل حسن ، ، ١٩٨٢م.البلاغة والتطبيق، بغداد,

١٢- الهدروسي، محمد مرعي حسين ، تجليات اللون في شعر شعراء المعلقات، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، اليرموك، ٢٠٠٢م.

١٣- قاسم، عدنان، ١٩٨٠م ، التصوير الاستعاري في الشعر، مجلة الثقافة العربية، ليبيا، مج٧، س٧.

١٤- اسماعيل, عز الدين ١٩٦٢م, ،التفسير النفسي للأدب, القاهرة, د .ط.

١٥- أبو ديب١٩٩٧م، كمال ، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت،ط١.

١٦- عبد الكريم, جماليات اللون في القرآن الكريم والشعر, جمعية البيت للثقافة والفنون, الجزائر, ٢٠١٠م, د .ط.

١٧- التميمي، فاضل عبود ٢٠١٠م، ،حضور النص – قراءات في الخطاب البلاغي النقدي عند العرب، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، د . ط .

١٨- الجرجاني، عبد القاهر دلائل الاعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة الخانجي، الهيأة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م، د. ط.

١٩- شريم، جوزيف ميشال ١٩٨٤م، ،دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت،ط١.

٢٠- التبريوي, شرح الخطيب ،, ١٩٩٢م ديوان عنترة, دار الكتاب العربي, بيروت.

٢١- عبد الله خلف، جلال ، ٢٠١٦،ديوان مرافئ القصيدة، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع، م، ط١.

٢٢- عبد المطلب, محمد , ١٩٨٥م. شاعرية الألوان عند أمرئ القيس, مجلة فصول, الهيئة المصرية للكتاب, مج٥, ع٢.

٢٣- خليل إبراهيم، صاحب ٢٠٠٠م، ،الصورة السمعية في النشعر العربي قبل الإسلام، منشورات اتحاد الكتاب العرب،د . ط.

٢٤- شرفي، خميسي ،الصورة الشعرية الحسية- تشكيلاتها الفنية ودلالاتها الصوفية في شعر عبد الله العشي، الجزائر، جامعة العربي التبسي، ٢٠٢٠م، د . ط.

٢٥- نوفل، يوسف حسن ، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م. ،الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، مصر، دار الاتحاد العربي.

٢٦- الثعالبي، أبو منصور ، ١٩٣٨م، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق السقا والايباري وشلبي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة – مصر.

٢٧-الصاوي ، فن الاستعارة ، الهياة المصرية العامة للكتاب – الاسكندرية – د. ت .

٢٨- أبو رضا، سعد ، ١٩٩٨م، في البنية الدلالية، منشأة المعارف،ط١.

٢٩- مصلوح، سعد ، في النص الادبي – دراسة اسلوبية إحصائية، عيد للدراسات الإنسانية والاجتماعية، القاهرة م، ط١.

٣٠- عبد الرحمن، نصرت ،في النقد الحديث، عمان، مكتبة الأقصى، د .ت، د . ط.

٣٢- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سه، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي- محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، د . ت.

٣٢- ابن منظور، ٢٠٠٣م، لسان العرب، راجعه وصححه نخبة من الأساتذة، دار الحديث، القاهرة، د. ط.

٣٣- مختار، عمر، ٢٠٠٣م، اللغة واللون القاهرة، د . ط.

٣٥- العقاد، عباس محمود ،مراجعات في الآداب والفنون، الاعمال الكاملة.

٣٦- مبارك، مبارك،١٩٩٥م، معجم المصطلحات الالسنية، دار الفكر اللبناني، بيروت.

٣٨- السكاكي، يوسف بن ابي بكر بن محمد بن علي، ٢٠٠٧م، ،مفتاح العلوم دار احياء التراث، د . ط.

٤١- القرطاجني، حازم ، ١٩٦٦م، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونسد. ط.

٤٢- غنيمي هلال، محمد، القاهرة، النقد الادبي الحديث، دار النهضة المصرية، د .ت، د . ط.

٤٣- حاوي، إيليا، نماذج في تحليل النص الادبي وتحليل النصوص، بيروت، دار الكتاب اللبنانيط٣.

٤٤- كليب، سعد الدين ، ١٩٩٧م، وعي الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، دمشق، اتحاد الكتاب العربيد .ط.

J.A Simpson and E.S.C Weiner, *The Oxford English Dictionary* : Volume VIII (Oxford : Oxford University Press –

See , also : *The American Heritage Dictionary of the English Language*.