# التشكيل الفني في ديوان مصطفى الغلاييني " التشكيل التشبيهي ،التشكيل الاستعاري ، التشكيل الكنائي "


**الأستاذ المساعد الدكتور**

**عقيل رحيم كريم**

**م. م .فراس صباح حسين**

**الجامعة العراقية/ كلية الآداب**


***Artistic formation in***
***Diwan of Mustafa Al-Ghalayini***
***"Similar formation, metaphorical formation, metonymic formation "***


***Asst.Prof.Aqeel Raheem Kareem, Ph.D.***
***Firas Sabah Hussein***
***Al-Iraqia University /College of Arts***

**المستخلص**

**عنيت الدراسات النقدية بظاهرة (التشكيل الفني)؛ كونها تمثل بنية اساسية للخطاب الشعري؛ لأنها تقع بتماس مباشر مع المتلقي ، وتوجه النقاد الى تحليل هذه التشكيلات ، واختلفت رؤاهم على المستوى المنهجي والرؤي في ذلك ، فجاء موضوع دراستي؛ ليرصد نصيب : (التشكيل الفني في ديوان مصطفى الغلاييني). راصداً المراحل التطورية للغة الشعرية للشاعر عبر مراحلها التطورية؛ لان مرحلة الشباب عنده مثلت البداية الحقيقية للتجربة الشعرية وما تبعها فيما بعد من مراحل فنية تطورية انعكست في خصائص لغته الشعرية .**

**وشغلت ظاهرة (التشكيل الفني) محور الاهتمام لدى النقاد في الدراسات النقدية الحديثة إلا أنها لم تخصص دراسة منفردة خاصة بها، تمثل آراء النقاد ونظراتهم النقدية إليها، بوصفها بنية اسلوبية مغايرة تتجاوز فيها اللغة الشعرية اللغة الاعتيادية وتتجه نحو الخصوصية والتفرد في الأداء على مستويي الشكل والمضمون والموسيقى؛ لتأدية الوظيفة الشعرية التي يستقبلها المتلقي عبر طرائق الإثارة اللغوية الخاصة بها، بعد أن تلونت الأحكام النقدية بآثار الذائقة، والثقافة ، والمعايير النقدية التي اعتنقتها الاتجاهات النقدية الحديثة، لذا وجدت هذه الدراسة مسوغها النقدي في تتبع مسار التحولات الشعرية في شعر الشاعر، ضمن محاورة الأحكام والرؤى التي وردت في كتب النقاد والدراسات الأكاديمية، فضلاً عما جاء ببعض البحوث والدراسات النقدية ، والمجلات الأدبية التي تعنى بقضية الشعر ولغته لتمثل الرأي النقدي في عملية التقويم والبحث النقدي .**

**الكلمات المفتاحية: التشكيل الفني, ديوان مصطفى الغلاييني**

## Abstract

**Critical studies are concerned with the phenomenon of (artistic formation); Because it represents a basic structure for poetic discourse; Because it is in direct contact with the recipient, critics went to analyze these formations, and their visions differed on the methodological and visionary levels in this regard, so the subject of my study came: To monitor the share of: (Artistic composition in the collection of Mustafa Al-Ghalayini). Monitoring the evolutionary stages of the poet's poetic language through its developmental stages. Because his youth represented the true beginning of the poetic experience and the subsequent artistic developmental stages that were reflected in the characteristics of his poetic language.**

**Keywords: Artistic formation, Mustafa Al-Ghalayini's collection of poems**

**التشكيل الفني في ديوان مصطفى الغلاييني**

يعد تشكيل الصورة الشعرية ثيمة نصية بارزة تدخل في سبيل العمل الأدبي ، فضلاً عن كونها من اهم المكونات الرئيسة في البناء الشعري ، وقد نالت باهتمام الكثير من الباحثين. فالصورة جوهر الشعر وأدواته القادرة على استكناه جوهر التجربة الشعرية لتشكيل تجربة الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي والشعري . وتبدو في التوجية النقدي الحديث لا تعنى بالنسخ الحرفي للواقع ، فهي لا تنقل ما فيه نقلاً آلياً ، بل هي صورة لعالم شعري يتجه نحو (إعادة إنتاج عقلية، ذكرى ، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة، ليست بالضرورة بصرية)[١].

ومن هنا تدرك بوصفها قدرة الشاعر على (استعمال اللغة استعمالاً فنياً يدل على مهارته الإبداعية ، ومن ثم تجسيد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي)[٢] . فالصورة بهذا المفهوم تكسي الشعر صفات الرسالة الشعرية ، فهي تعبير عن تجربة الشاعر الفنية التي يرمز بها للواقع كما تخيله ، فيرى نفسه مدفوعاً بثورة خياله إلى تشكيل علاقات لغوية خاصة يؤلفها بخياله المبدع ؛ فهي تتشكل من 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 والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني)[٣].

وبذلك تكون الصورة سمة فاعلة وقادرة على جذب انتباه المتلقي من خلال التوافق التام بين الموضوع والصورة، فضلاً عن التناسق بين مكونات الصورة نفسها ،فالصورة بهذا الفهم ترسم لنا النتاج النهائي لعملية التخيل التي يتم خلقها بواسطة الفنون البلاغية المتمثلة في التشبيه، والاستعارة، والكناية، وغيرها من الفنون التي يحاول الشاعر من

خلالها بناء علاقات لغوية تبتعد عن المألوف والمتداول ليصور رؤيته الخاصة . ومن هنا ندرك أن نجاح الصورة مرتبط بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر التشكيل الشعري . وللوقوف على هذه الحقيقة . سنتناول دراسة وسائل تشكيل الفني عند الغلاييني عبر عناصر التشكيل الفني الآتية :

١. **التشكيل التشبيهي .**
٢. **التشكيل الاستعاري .**
٣. **التشكيل الكنائي.**

**أولاً : التشكيل التشبيهي**

تعالق فن التشبيه بالكثير من الاستعمال اللغوي في كلام العرب ، كونه ايقونة محاسن الكلام والشعر ، فهو يصبغ الكلام والشعر بالحسن والجمال الفني ، ولهذا أخذ المرتبة الاولى بين المحاسن [٤]. فهو ينطلق بهذا الفهم والمعنى بوصفه أشرف كلام العرب ، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم[٥] ؛لكونه عنصراً أساسياً من عناصر التصوير الفني ، بل من أهم أنواع البيان ووسائل الخيال التي ترتقي فيها الالفاظ والمعاني محو الضربة الشعرية التي توصلنا الى (عمود الصورة الفنية في النظرية الشعرية القديمة)[٦] . ومن منطلق أن التشبيه في مجمله (ربط شيئين أو أكثر في صفة من الصفات أو أكثر)[٧] . فإن له أثراً عظيماً في ( التعبير عن المعاني ، ونقل الأفكار ، وإمتاع النفوس بالصور والأخيلة)[٨]، فالصورة التشبيهية (تتعدى حدود المقارنة بين شيء وشيء ، وتتجاوز وجوه التشبيه التي فتن بها البلغاء ، بل تعدى الشعر حدود الاتكاء على اصطياد وجوه مشابهة ، واعتمد على الانثيال العاطفي وتدفق الألوان التي تسفح ظلالاً ايحائية تمتاح ريشتها من تموجات الشعور)[٩] المؤثرة في المتلقي ؛ بوصفه اسلوب شعري مرتبط بالعالم الداخلي للشاعر نفسه .

وبعد قراءة ديوان الشاعر والاطلاع عليه تبدو لنا الصورة التشبيه لا يراد بها سوى التنفيس العاطفي، أو توضيح الحالة الذاتية ، أو بيان حقيقة تجلت في مخيلة الغلاييني نحو الوظيفة التصويرية الفاعلة بالتجربة الشعرية ، وهذا ما جعل وصول القارئ إليها سهلاً، دون كدٍ أو عناء كونها جاءت قريبة من دائرة التصريح بالشيء. إن البيئة التي نشأ فيها الغلايني أمدته بمعين لا ينضب من صور التشبيه ، فضلاً عن فطرته وميله الطبيعي لهذا الفن، فنتلمسه قائلاً :

**روضةٌ بين الرّياض الناضراتُ مثلُ بدرٍ التَّمَ بينَ الانجمِ**

**نظرتَ عيَّناني فيها زَهَـــرات بعثـــت فيَّ غرامَ المغرمِ**(١٠).

من المعلوم أن تتشاكل البنية المعنوية مع البنية الدلالية في الأنساق الشعرية ؛ ينتج توليد الصور الشعرية ، وهذا ما يجعل تأثير الصورة يتعدى الشكل والمضمون ، فعن طريق الصورة يستطيع الشاعر اختراق النظم التقريرية وتحوليها الى انساق شعريّة . ولهذا فإننا نستطيع القول : إن الرابط بين الشكل والمضمون في النص الشعري هو الصورة الشعرية التي تجمّل الشكل وتسمو بالمضمون على النثرية فالصورة (أداة فنية لاستيعاب الشكل والمضمون بما لها من مميزات ، وما بينها من وشائج تجعل الفصل بينهما مستحيلاً)(١١) .

ففي النص السابق وصف لنا الشاعر الروضة وهي الارض الخضراء النضرة، و غالباً ما تكون جميلة المنظر تتزين بأجمل النباتات الحسنة :" **روضةٌ بين الرّياض الناضراتُ** "،التي يعقد لنا من خلالها علائق تشبيه ذات صلة بوجهه الحبيبة النضر ، ومن ثم توصيفها بالبدر التام في ابهى وأتم صوره وهي ليلية التمام والاكتمال في الحسن والبهاء:" **مثلُ بدرٍ التَّمَ بينَ الانجمِ** "، وهذه الصورة تكون مبعث الاهتمام والاثارة والولع بمن يحب :" **نظرتَ عيَّناني فيها زَهَـــرات ، بعثـــت فيَّ غرامَ المغرمِ** " . فالشعر (لا يعترف

بأية قيمة عاطفية أو جمالية في خارجه ، ولابد لمن يريد أن يتغنى بمكان يحبه أو بشخص يعزه أن يجعل هذا الشخص وذلك المكان حبيباً في داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة)[١٢] ، وهذا يعني ارتباط الإبداع بالانفعالية ، والتوتر النفسي ، بحيث يتمكن الشاعر من (تنسيق صوره على وفق مشاعره ، وأفكاره لا على وفق الواقع العياني المرصود ، فيخرج بها من بعدها المكاني إلى بعدها النفسي ، فيربط بين عناصرها ومشاعره وأفكاره ربطاً غير متوقع)[١٣] ؛ ليعكس بذلك التفاعل الوجداني الذي يشكل جانباً مهماً من جوانب تشكيل الصورة التشبيهية من خلال تقديم المعاني المألوفة برؤية خاصة ، ومن ذلك يقول :

**خطفت قلبي ، فما قلبي معي ناهدٌ كالغصنِ، إذ قالت : سلاماً**
**فالهوَى بالوجدِ يكوي أضلعي سل فُؤادي عن هوَاها والعظاماً**
**غادةُ ذاتُ محيًا مشـــــرقِ في الدُجَا، كالبدرِ يجلُو الظلمات**
**برزت ذاتَ عشاءٍ تتقِـــــي بسهامِ اللحظِ نبلُ النظـــًـــرات**
**وبدت تلبسُ وردَ الشفـــــقِ احمراً أدمَى حَواشي الداجِيـــات**
**صبغتهُ بدمٍ من ادمعِـــــي سائلٍ يروي عن القلبِ الكِلامـــاً**
**سائِلي يا مّيُ فيضّ المدمعِ عن حِديثي ، ينُثر الدمعَ كلاماً** [١٤] .

تظهر عناصر الطبيعة بوصفها نسق دلالي معلن في المقطوعة الشعرية فتبدو (ينبوع صفاء الشاعرية وروحانيتها والمعين الذي لا ينضب للجمال ، والملهم الخالد للفن الذي يحدد بريشته ، واصباغه شباب الحياة ، ويملأ كتابها بسحره وفنونه وعبقرية خياله)[١٥] ، فعناصر الطبيعة هيمنت على مجمل الأنساق الشعرية :" **ناهدٌ كالغصنِ، كالبدرِ يجلُو الظلمات ،وبدت تلبسُ وردَ الشفـــــقِ، احمراً أدمَى حَواشي الداجِيـــات ،صبغتهُ بدمٍ من ادمعِـــــي**" ، فبددت تنبض الحياة والروح والحركة والانفعال الشعري للتعبير عن

كوامن نفسه لتغادر الطبيعة مدلولاتها السطحية والشكلية التي يدركها الناس لتدخل في كوامن نفسه بصورة ارحب واجمل ؛ لتنساق في تضاعيف البنية التشبيه : " **خطفت قلبي ناهدٌ الغصنِ، غادةُ ذاتُ محيًا مشـــــرقِ، في الدُجَا، كالبدرِ يجلُو الظلمات ،برزت ذاتَ عشاءٍ تتقِـــــي، بسهامِ اللحظِ نبلُ النظـــًــــرات ، وبدت تلبسُ وردَ الشفـــــقِ، احمراً أدمَى حَواشي الداجِيـــات ،صبغتهُ بدمٍ من ادمعِـــــي، سائلٍ يروي عن القلبِ الكِلامـــاً** " المنعقدة بين الأنساق الشعرية بأجمل صورة .فالشاعر لم يكتف عند مجرد التشابه الحسي بين الأشياء . ففي **(خطفت قلبي ناهدٌ الغصنِ)** ، التي فتحت المجال لتوالي التشبيهات المتلاحقة . نلمح ظلال الوجدان والنفس وقد شكلت هذه الصورة في الضمير" **هي**" لتشكل بؤرةً أزاحت الحاجز بوجه التوحد والانصهار ، وأنها فتحت النافذة أمام الشاعر ليرسم صوراً أخرى ، قوامها التشبيه ، فتداخلت لديه الوسائل بين الاستعارة والتشبيه ثانياً، فامتزجت وتداخلت الصور بين صورة استعارية مهدت لأخرى تشبيهية . وإذا كان الشاعر قد نحا في تشبيهاته منحى الشعراء القدامى ، فإنه قد سلك في كثير منها مسلك الجدة والإبداع . إذ استطاع أن يضفي على لغته الشعرية الكثير حتى يصل الى الصورة الكلية في محاولة للابتكار والتجديد من قلب معادلة الأشياء المنطقية من خلال قوله :

**أينَ معنى الخمرِ من خمرٍ لماهَا! ريقُها خمرِي ومحَيا مجلِسي**
**قسماً بالشمسِ تُجلى وضُحـــاها خمرةُ الريقِ رحيقُ الانـفسِ**
**من فتاةٍ اسكرتني بِشـــــــداها وسَبتني بالدلالِ المـــــؤنسِ**
**ثغرُها كأسُ مُدامِ المـــــــولعِ يا لنشوانِ هوى ذاق فهـــاما**
**في سِوى عذبِ اللمَى لم يكــرعِ وسِوى الريقةِ لم يشرب مُداما**(١٦).

يتضح لنا بعد مراجعة الصوص الشعرية لمصطفى الغلاييني ،أن هناك اهتمام جميل باستخدام هذا الضرب من البيان في مهارة ، لقيمته عنده فضلاً عن أن التشبيه من اوضح الفنون البلاغية ارتباطاً بالوصف ؛ ذلك أنه بحكم تكوينه يضع الشيء إزاء ما يقابله على نحو فني في السياق الشعري؛ ليرتكز على قدرته الجيدة في التقاط الصور في حالتي الشروع والحركة ، فالشاعر يلتقط مفردات من بيئته ومن الحالات النفسية الموارة ، إنه يتعامل مع الاشياء بفنية تحقق دورها الإيصالي بدرجة من الدقة والحذق في التشبيه أكثر مما يعتمد في التقاط الصورة ، وجعلها تعتمد على عنصر الشكل واللون والرائحة ، واتسم كثير منها بالحركة والحياة ، وهذا من جانب ، وأنه لم يقف عند حدود النظرة المجملة التي تقدم فكرة سريعة سطحية عن الأشياء ، وإنما حاول أن ينفذ إلى حقيقتها ويتعرف على تفاصيلها ، وهذا يعني أن الشاعر لا يقبل ما يرد على العين ، ويألفه الناظرون ، بل يتجاوز إلى وراء ذلك بحثاً عن النادر والغريب من جانب آخر ليدلل على براعته ومهارته وقدرته على الإيتاء بالصور الجديدة، من خلال منحها الحياة الشاخصة والحركة المتجددة . ولهذا وجدنا الشاعر يعتمد في بعض المواقف قدرة التشبيه على استدعاء الموقف المعنوي من خلال علاقات مادية منظورة يذكيها التشبيه من خلال العلائق المعنوية واللفظية وصور الاقتران بين الدوال ومدلولاتها عبر استحضار الأنساق الشعرية المناسبة ، من ذلك قوله :

**شرَّد النومَ عن جفُوني هَواهـــــــا مُذ دَعَاني داعي الهوى ودعّـاها**

**كاعبٌ صادت الفُؤاد بسحـــــــــرٍ كان شِعراً أوحت بهِ عيـــَـــناها**

**قد رشفتُ الرحيقَ من ثغرِها العـذب وكأسي في نشوَتي شفتـــَـــاها**

**يالصبّ يشى ولا خمـــــــــر إلا ما سقاهُ ساقي الهوى وسَقــاها**

**خمرةُ تنعشُ الفؤاد المُعنـــــــى إن رآها أو شمّ يوماً شـــــذاها**

**عَصَرتها يدُ الغرامِ قديمـــــــــاً من كرومِ يَشفي العليلَ ثـــرَاها**
**ذاقها آدمُ ، فهامّ الوجـــــــد عميداً نشوانّ من ريـــــــــاها**
**وعصَى الله في هواها؛ ولبـّـــى إذ دعتهُ ، نداءها ، ما عَصـاها**
**إن قلبي ،يا ميّ، ضاق بهِ الصبر ونفسي تصلّى بنارٍ جـــــواها**
**لا ترى الرشد غيرّ ريقةٍ ثـــــغرٍ من مهاةٍ مكحولةٍ مقلتاها** (١٧) .

يفتتح الشاعر نصه بجملة :" **شرَّد النومَ عن جفُوني هَواهـا** " التي تمحور حولها النص ، وقد منحه هذا التعبير فسحةً ليوظف كثيراً من الصور الشعرية داخل السياق الشعري نحو بؤرة جمع حولها شتيتاً من الصور الجميلة التي تتصل بها اتصالاً مباشراً :" **مُذ دَعَاني داعي الهوى ودعّـاها، كاعبٌ ، الفُؤاد ، عيـناها ،الرحيقَ ، ثغرِها ،كأسي ، نشوَتي ، شفتـاها ، ساقي الهوى ، خمرةُ تنعشُ الفؤاد ،المُعنى ، إن رآها ، شمّ يوماً شـــــذاها، عَصَرتها يدُ الغرامِ قديمـاً، من كرومِ ، يَشفي العليلَ ثـرَاها ، ذاقها آدمُ ، وعصَى الله في هواها، ولبى إذ دعتهُ ، نداءها ، ما عَصـاها ، إن قلبي ، يا ميّ، ضاق بهِ الصبر، نفسي تصلّى بنارٍ جـــــواها، لا ترى الرشد ، مكحولةٍ مقلتاها** "، وقد استسقى عناصرها من الطبيعة لتشاركه إحساسه بالحزن ، والفرح ، والسرور ،والطرب ، إن انثيال الصور التشبيهية المفردة التي رسمت معالم الصورة العامة الأساس للنص الشعري جعلت المتلقي إزاء سياق يلتمس فيه عمق ملاحظة الشاعر، ودقة حسه ، ونفاذ رؤيته ، وهذا ما تجلى واضحاً في البيت الاخير :" **لا ترى الرشد غيرّ ريقةٍ ثـــــغرٍ ، من مهاةٍ مكحولةٍ مقلتاها** "، لقد استعان الشاعر بخياله للنظر إلى الأشياء ، ولهذا تمكن من وضعها بأشكال وعلاقات جديدة ؛ لأنه (لم يراع ما يحضر العين ، ولكن ما يستحضر العقل ، ولم يُعْنَ بما تنال الرؤية ، بل بما تعلَّق الروّية ، ولم ينظر

إلى الأشياء من حيث توعى فتحويها الأمكنة ، بل من حيث تعيها القلوب الفطنة)[١٨]

.

لقد رسم الشاعر صورة من عالمه الذي يحياه ، شكله من انساق : "**الطبيعة ، الحب ، الخمر**"، وقد استطاع أن يجمع صور تجربته من صور مادية حوله كانت متناثرة فألّفَ شتاتها ، فصورها حقائق في عالمه المثالي ، فخلقت جواً نفسياً مناسباً يعكس بهجة الشاعر ونشوته :" **ذاقها آدمُ ، فهامّ الوجـد ،عميداً نشوانّ من ريـاها ، وعصَى الله في هواها؛ ولبى، إذ دعتهُ، نداءها، ما عَصاها** "، لأنه التقط الشبه من أشياء لها أثر في النفس ، فشكل صوره في مشهد حركي يستثيره دلالياً عبر الوسيلة الفنية التي تعينه على تصويره فهو يربط بين الواقع ،ومن هنا فإن الأشياء لا بد أن تفقد على يد الفنان خاصية من خصائصها الرئيسة ، وإنه مهما بلغ حرص الشاعر على أن تكون صوره قريبة من الواقع ، فلابد أن تأتي صوره منطوية على نوع من الخيانة للواقع [١٩] ،وبعد مراجعة ديوان الشاعر وجد الباحث أن الشاعر كان مبتكراً في التشبيه الذي يتخذه طريقاً لتجسيد القيمة الجمالية ؛ لأنه يدرك أنها شيءٌ قيم مثل جوهرة ثمينة تستحق ان تقدم في إطار جميل منمق ، ولكن تصوير( المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ حتى يكون هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخرى ) [٢٠] ، وهذا يعني ( أن تحوُّل الأبنية في علم البيان إذا اقتصر على التشكيل السطحي ، لا يقدم ناتجاً متغيراً بالوضوح والخفاء ، وإنما التحوُّل الحقيقي هو الذي يتم في البنية العميقة ، إذ هي التي تطرح على السطح تمايزها الدلالي بحيث تدفع المتلقي إلى التعامل الجدلي بين السطح والعمق ليدرك التمايز أو التفاضل )[٢١] ؛ لأنَّ الشعر ( عملية ابتكارية، والشاعر إنسان يتميز عن غيره بما لديه من قدرات ذهنية لا تتوافر عند غيره من الناس العاديين ، والمظهر

العملي لذلك التشبيه ، فالشاعر عندما يصوغ تشبيها من التشبيهات ، فإن ذلك يعني . حقاً . أنه فطن إلى علاقة بين شيئين أو أشياء ، وقــد تكون هذه العلاقة عادية مألوفة ، فيصبح التشبيه عادياً مألوفاً ، وقد تكون العلاقة خفية لم يكتشفها أحد ، فيكون التشبيه . عندئذٍ مخترعاً مبتكراً وطبيعي أن يكون الشاعر المبرز هو القادر على الابتكار والإتيان بالمعنى الجديد الدقيق من لطيف التشبيه ، وبديع الوصف ) (٢٢) .

ولهذا كان من أبرز سمات التشبيه في شعر مصطفى الغلايني تعاطفه مع أحلامه وتجسيده لآماله ، فأسقط الشاعر من ذاته على أجزاء واقعة فكان هذا الإسقاط من أدوات التشخيص المكون لصورته التشبيهية، فأجاد الغلايني في صنعته وأحسن في تشكيله ، وهو بذلك يستند إلى حقائق الوجدان وانفعالات السلوك فربط بين أطرافه . فأشعر غيره بالمعنى الذي شعر به ، وأشركه معه حتى اعجب برؤيته الخاصة .

**ثانياً : التشكيل الاستعاري**

حينما نحاول أن نحدد مفهوم الاستعارة ينبغي لنا الانطلاق الخوض في تفصيلات ضروب المجاز من مقتضيات القول الشعري والنظم ، فالاستعارة وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعرية ، لأنها من فنون التعبير الفني التي تفتح أمام المبدع سبل القول الشعري المغاير عن كل القوانين وتفصيلاته اللغوية والصورية ، فتتيح له قدراً كبيراً من التصرف في التعبير عن المعاني من خلال إعادة تشكيلها من جديد في صور مستجدة . إن الاستعارة (وسيلة شبه خفية يدخل بواسطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة)(٢٣ ) ، وقد استعان الشاعر العربي بها بوصفها إطاراً يؤطر به صورة القيمة الجمالية بشكل يؤثر في النفس ويعلق في الذهن ، وهذا يعني

أنها ترتسم بأسس التكثيف الصوري الذي يُعد أهم خصيصتها الشعرية الأولى ، ومعلم عنوان مناقبها بوصفها ؛ (تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدّة من الدرر ، ويجنى من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر)[٢٤] .

ومن هنا نالت الاستعارة اهمية ومكانة متميزة في التراث البلاغي والنقدي عند العرب [٢٥] ، وشكلت (محور دراستهم للمجاز ، وموضوع أغلب المناقشات المتصلة بالمفاضلة بين الشعراء ، وطرق كتابة الشعر ، كما عدت أحد أعمدة الكلام وسبباً من أسباب بلاغة النص ، والعدول عن المبتذل إلى الكلام العالي الطبقة، وبجانب كل ذلك كانوا متشددين في استعمالها حذرين من حرية التصرف في بنائها على غير المألوف)[٢٦] . وفي مدركات القراءة النقدية الحديثة نلتمس حضور وسائل تشكيل الاستعاري للصورة من خلال : التشخيص والتجسيد " تبادل المدركات" ، أو صفات الماديات للمعنويات ، أو صفات المعنويات للماديات؛ والتشخيص ارتفاع الأشياء إلى مرتبة إنسانية باستعارة إحدى صفات الإنسان، أو أفعاله، أو مشاعره ، فيخلع الشاعر صفات ما هو حي أو إنساني على الأشياء المادية أو التصورات العقلية المجردة ، ليبث فيها الحياة ، ويشركها معه في التعبير عن عواطفه أو انفعالاته الخاصة[٢٧] . أما التجسيد ، فهو (تقديم المعنى في جسد شيئي، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية)[٢٨] ،أو بمعنى آخر (تجسيد الأمور المعنوية وإبرازها للحواس في كيان مادي ملموس)[٢٩] ، ومن هنا بدت الصور الإستعارية ذات صلة وثيقة بالتجارب الانسانية وقريبة منها ، تتشاكل بقوة الحركة الزمنية التي لا تبقي الشيء ساكنة ؛ ولهذا كانت الاستعارة تضطلع بدور كبير في تصوير التجارب العالقة في ذهن الشاعر ومخيلته ، وبهمومه التي تجول في خاطره . وإذا كان الشاعر قد لجأ في بناء صوره إلى الاستعارة : "**التشخيص**

**والتجسيد**" فإنها لا تجيء منعزلة عن الوسائل الأخرى التي تسهم في بناء الصورة عنده ، ولكي يكون لتسليط الضوء على هذا الجانب التشكيل الصوري للغلاييني فائدة ذات مغزى سنركز على هذا الجانب من صوره . يقول :

**إن أكن أخشى ،فما أخشى سوى أعين النرجس من بين العـــيون**

**فهي ،إن رمت لأسقامـــــــــي دوا ارسلت في مهجتي سهم الجفون** (٣٠) .

إن تدفق الحس النفسي لدى الغلايني قائم على درجة من التوتر يغلفها خوف بحذر يسكن نفسه، فحواه القلق الذي يراوده وهو يقف أمام عيون من يحب خوفاً من أن محبوبته لا يداني تلك العيون والولع بها ، ولهذا جعلها "**سهام** " تروي سقمه المتيقظ على الدوام وتروي جفونه ترسم صورة حركية ترفض السكون: " **فهي ،إن رمت لأسقامـــــــــي دوا، ارسلت في مهجتي سهم الجفون** "، حيث سعى إلى تقريب المجرد "**سهام** " من الإدراك المعرفي والجمالي . وذلك حينما اسند فعل الرمي وهي عملية تخص الكائن الحي إلى **(الاسقام)** وهو مدرك معنوي . ولكي يستكمل الشاعر صورته التشبيه التي سبقت الصورة الاستعارية وهو يعبر عن هذه النشوة :" **إن أكن أخشى ،فما أخشى سوى، أعين النرجس من بين العـــيون**"، فكانت عيون النرجس صورة تشبيه تشكل فيصل الاشراق والخشية والذهول لديه من بين كل العيون إذ أضفى عليها ألواناً من القوة تضفي عليها حالة من الخشية من خلال المؤكدات :"**إن ، أكن ،أخشى ، أخشى ، سوى** "، لذا تضافر **التشبيه والاستعارة** في رسم صورة الخشية والولع بها التي استطاعت أن تخلق الاستجابة بين فكرة التجربة ومتلقيها التي جاءت مستمدة من أرضه وخياله ، وأشيائه ووعيه ، إذ إن البحث (في العلاقة بين الشاعر ولغة التعبير عن أفكاره وعواطفه ومشاعره هو القاعدة التي تعتمدها الصورة بوصفها مصطلحاً نقدياً في تحقيق الاستجابة الجمالية)(٣١). ومن هنا تتفق اغلب الاذواق الشعرية

أن الأساس الشعري ينبع من الشعور والإدراك ويتجه نحو مسارات الخيال الوقّاد ، والذهن المتفتح ، أن يخلقا الصورة المعبرة من خلال قوله :

**وقُمنّ في البهوِ كالأغصانِ مائِســـــةً تُميلُها ناسِمات الروضةِ الانـــــــــفِ**

**مَن كُلَّ هيفاءً نشوَى العطفِ، ترقصُ مع غصنٍ من البانِ ساهِي الطرفِ ذِي هَيفِ**[٣٢].

تتعالق الأنساق الشعرية تشكليها الاستعاري نحو مسار متسع يتنامى بواسطة التركيب اللغوي لترسم كل استعارة صورة جزئية متعالقة في (مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة ، التي تستهدف إلى تقديم عاطفة ، أو فكرة ، أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة ، فيلجأ الشاعر آنئذٍ إلى خلق صورة قريبة لتلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف)[٣٣] . وفي هذا المسار يجب التأكيد على وجود رابط يشد هذه الصور إلى بعضها البعض .

إذ إن غياب هذا الرابط . يجعل منها (مجموعة من الصور تملى من الذاكرة، وتستملى من المظاهر الخارجية .. وتصبح الصور في نهاية الأمر مجموعة أوصاف ومجموعة عواطف متناثرة هنا وهناك)[٣٤] . ومن هنا اضبح التشكيل الاستعاري أداة من أدوات الإبداع تساعد في تشكيل الصورة الفنية التي هي ( تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسية ، أو الشعورية للأجسام ، أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر )[٣٥] ، ويبدو هذا التوازن بين المجاز والحقيقة واضحاً ؛ فالتشكيل الاستعاري يتنامى بشكل تتراكمي يرسم مجموعة من المشاعر لإخراج المشاعر الداخلية ، ومنحها إلى الموجودات الخارجية . لقد كان الغلايني يتصرف تبعاً لباعث مباشر لنزوح عفوي ، وفي لحظة تماسه مع الحدث " **وقُمنّ في البهوِ** " ، الذي من تداعياته

الصور الاستعارية نحو حركية : " **الأغصانِ مائِســـــةُ ، تُميلُها ناسِمات الروضةِ ، كُلَّ هيفاءً نشوَى العطفِ، ترقصُ مع غصنٍ من البانِ، ساهِي الطرفِ ذِي هَيفِ** "، وهذه بدورها شكلت حالة من الذهول ، والشوق ، والهيام ، والتعجب ، وهذا أدى إلى بسط استعارات أخرى : " **كالأغصانِ مائِســـــةُ، مَن كُلَّ هيفاءً نشوَى العطفِ، البانِ ساهِي الطرفِ ذِي هَيفِ** " ،لقد ادى هذا التشكيل الاستعاري على نقل الشعور العميق الذي يحتل مساحة واسعة في وجدان الشاعر واحساسه . **ويتشاكل التشخيص والتجسيد** في رسم التأثير الفني للوحات التصويرية في مخيلة الشاعر ، وذلك يسبب سيطرة الرؤية الداخلية للشاعر على موضوع ممتزج بنفسه . فإذا كانت( وظيفة الاستعارة هي التعبير عن العالم الداخلي للشاعر ، إذن فالجامع بين المستعـار والمستعار له لن يكون جامعاً شكلياً حسياً ، وانما هو الجـامع النفسي ، أي أن إحساس الشاعر وموقفه النفسي من المستعار منه والمستعار له واحـدٌ تقريباً أو متشابـــه إلى حد كبير ، فقيمة الاستعارة حينئذٍ ليست في أن تقدم لنا علاقات نفسية ، إنهـا تكشفُ بذلك عن انفعالات الشاعر ، وتضبطها وتحددها وتبرز ما فيها من خصوصيـة وتفرد ، وعلى ذلك يكون أساس الاستعارة هو تشابه الموقف النفسي للشاعر من المستعار منـــه والمستعار له )[٣٦] ، ويتضح هذا الجامع النفسي في قول الغلايني وقد تجلى ذلك واضحاً في قوله :

**نارُ وَجدي كُلمَا ابصرُتهـــــا تَتَلظّى بالغرامِ المُـــــــوقدِ**

**بَرزت في ثَوبها القَاني ، وَقد شَقتِ القلبَ بطرفٍ اســودِ**

**يا لَها مِن غادةٍ فتانـــــــةٍ أوهنَت عظمِي بسهمٍ مُقصِد**

**جَلسَت تَقرأ في سِفر الهـوَى آيةَ الحُب ، فاوهَـــت جلدِي**

**لَيتني كنتُ كتاباً في يَـــدَي ظَبيةٍ تحتلُ برجَ الاســدِ** [٣٧].

نلتمس في الأنساق الشعرية أن مشاعر الحب والوجد تجلت بصورة واضحة في قوة التشخيص ، والتجسيد الاستعاري الذي اتجه نحو مسارات التصوير النفسي والداخلي : " **نارُ وَجدي ،تَتَلظّى بالغرامِ المُـــــوقدِ ، بَرزت في ثَوبها القَاني ، شَقتِ القلبَ بطرفٍ اســودِ، أوهنَت عظمِي بسهمٍ مُقصِد ،جَلسَت تَقرأ في سِفر الهـوَى ،آيةَ الحُب ، لَيتني كنتُ كتاباً في يَـــدَي ،ظَبيةٍ تحتلُّ برجَ الاســدِ** " ، وما يحيط بهما من معان ودلالات تلوح وترسم لنا صور الحب والوجد الذي وصل مرحلة الحرق والشوق والتلظي في الحب المعذب في صورة لونية للدم القاني المتمثل استعارياً في ثيابها وسهامها القانية التي اوهنت عظامه وافترت جلد وصولا لمرحلة التجلد حتى وصلت لمنزلة برج الاسد وهي منزلة من منازل الشمس المحرقة في رسم دلالة الحب و الشوق لديه التي من خلالها نال الحظ الأوفر من التشخيص والتجسيد من دون سواه من المعنويات المختلفة ، وكأن الشاعر أراد ان يجعل الوجد رمزاً لقوة غريبة يشعر بها ويحس بها فالوجد لديه :" **نارُ ، ابصرُها، تَتَلظّى بالغرامِ المُـــــوقدِ**" ،يبرز في صور لونية :" **بَرزت في ثَوبها القَاني شَقتِ القلبَ بطرفٍ اســودِ** " ، ثم يجسدها في سهام : " **أوهنَت عظمِي بسهمٍ مُقصِد**" **، جَلسَت تَقرأ في سِفر الهـوَى آيةَ الحُب ، فاوهَـــت جلدِي** "، ليتشخص هو في صورة :"**لَيتني كنتُ كتاباً** " . وتتثال صور المشاعر والوجد ، فيقول :

**علّها تَروِي غَرامي عَن جَوى مُهجةٍ تَلظى بِوجَّد سَرمَـــدِ**

**علّها تَقرأ سَطراً خَطـــــهُ لَحظُها في قلبِ عانٍ مُجـهدِ**

**لَم يكُن إلا حديثاً مُســـنَداً صَحَّ ؛ يرويهِ دَمي عَن كَبِدي** (٣٨) .

تستمر صور الوجد والحرقة والشدة وصولاً لرسم النار الضامية التي تلظى بسرمدية دائمة فهو اسير هذه النار ويعاني منها بإجهاد ومشقة حتى اصبح حديث المعزو الى الرواية ، لقد بث صور التشكيل الاستعاري في تكرار متنامي من خلال تكرار "**علّها** "،

التي ترسم لنا صور " **غَرام جَوى، تَلظى بِوجَّد سَرمَـــدِ ،تَقرأ سَطراً خَطـــــهُ ،في قلبٍ عانٍ مُجـهدِ ، حديثاً مُســـنَداً، صَحَّ ؛ يرويهِ دَمي عَن كَبِدي** " . فاستطاع الشاعر من خلال ثقافته ولغته الشعرية أن يدرك حقيقة مهمة هي أن الاستعارة تقوم على الخيال لتجسيد الفكرة بحيث تخرج من مجالها العقلي الى مجالها الحسي ، فالشاعر يفكر في الأشياء تفكيراً حسياً شعورياً ، مما يساعد على الربط بين العناصر المختلفة ، ومن خلال هذا الربط ينبت الشعور الذي يطلعنا على دواخل الشاعر وما يحس به [٣٩].

ويبدو لي ان التشكيل الاستعاري يتحدد في نوع الابداع والتأليف فيه ، فضلاً عن إعمال الخيال في فهمها حتى يصبح وسيلة مهمة من وسائل التصوير، تغلل فيه شحنات نفسية ، و ومضات حسية ، وفكرة صادرة عن التجربة الصادقة ازاء الحياة ، وليس مجرد زينة يلجأ إليها الشاعر ليزيد كلامه روعة رونقاً عند المتلقي ؛ بل إنَّ التشكيل الاستعاري اصبح أساس تكوين الكلام ، ومنه ينطلق المبدع ليوصل أفكاره إلى المتلقي ومنه قوله :

**قد حَطمنَا القَيدَ بالعَزمِ الاكيدً واستَطبنَا الحَتفَ في نَيلِ المُراد**

**مَن يمُت في عِزهِ فَهوَ السعِيد في صُدورِ المَجدِ ،مرفوعَ العِماد** [٤٠] .

لقد أدت صورة التشكيل الاستعاري في هذا النص الدور المنوط بها، إذ تمركزت المعاني المطلوب إيصالها ضمن استدراكات المتلقي لحقيقة المخاطب عن طريق مقاربات التشكيل الصوري التي أجاد الشاعر في رصفها تباعاً، ليتحول النص إلى خطاب مفتوح عن طريق الصور الاستعارية ، فتكون الصورة الشعرية في دائرة الجمال. فيتحدد التشكيل الاستعاري في نوع الابداع والتأليف فيه م خلال صياغة الالفاظ وحسن رصفها وتشكليها ، و إعمال الخيال في فهمها حتى يصبح وسيلة مهمة من وسائل

التصوير الاتساق في المعنى والدلالة الشعرية المتشكلة : " **مَن يمُت في عِزِهِ فَهوَ السعِيد في صُدورِ المَجدِ ،مرفوعَ العِماد** " ، في تشكيل صورة الموت والحتف المقدر بعزة وجلالة وسعادة مرضية التي تركز في صور المجد والعزة والاباء والشرف رفعة القدر كونها افضل من ميتة حتف الانف . وبرزت الصورة التشكيل الاستعاري بوصفها واحدة من منافذ البوح المشرعة لدى الشاعر بقوله :

**فَشَدُّو العَزمَ ؛ وامشُوا مشيَ ذي حَرَدٍ إنَّ البَطِيءَ عَلَى العَلياءِ مُتَّـــهَمُ**

**الى النهوضِ، الى كَسرِ القُيودِ الــى رَفع البُنودِ ، الى ما يَطلُبُ الشَّمَمُ** (٤١) .

من المعلوم أن تتشاكل البنية المعنوية مع البنية الدلالية في الأنساق الشعرية ؛ ينتج توليد الصور الشعرية ، وهذا ما يجعل تأثير الصورة يتعدى الشكل والمضمون ، فعن طريق الصورة الاستعارية يستطيع الشاعر اختراق النظم التقريرية وتحوليها الى انساق شعريّة بقوله : "**وامشُوا مشيَ ذي حَرَدٍ، إنَّ البَطِيءَ عَلَى العَلياءِ مُتَّهَمُ** "، فتكون الصورة الاستعارية هي ذلك الحيز الذي يتعدى مقتنيات الحرفية وحدودها، إذ تكون مجالاً لإبراز المعنى وتوضيحه بطريقة مكثفة، ويقوم التعبير في الصورة الاستعارية على التعمق الوجداني، إذ تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة حوله، فيتأملها كما لو كانت هي انعكاس ذاته (٤٢) ، جاعلاً من نقاط التشابه وشائج الربط في البناء الصوري والدلالي، وعلى أساس ذلك تحتاج الاستعارة إلى جهد غير يسير، حيث تتضح فنية الشاعر في استخدامه لهذا اللون في الصورة ، فهي تلك الأداة التي تعبر عن الغرض في تصوير بارع بلفظ قليل، له أثره في نفس السامع من غير إطالة ولا إطناب (٤٣)، ومنه كذلك نجد ما يتوارى خلف صور الدلالة والمعاني ؛ ليكسها أردية شفيفة من الحزن لدى الشاعر ، مرتبة بإيقاع الاستعارات المتوالية. يقول:

**ألا أسَد يَحمي العَرِيَن غَضَنفَرٌ صَبُور على الاهَوالِ يَلظَى وَقيدُها**
**يَهيجُ الى المَجدِ المُضَيعِ أمَّـة تَعالَى على هامش النجومِ تَليدُهـا**
**لها في جَبِين الدَّهرِ آثارُ عِـزةٍ صَحائِفُ تَاريخِ المَعالي شُهُودهـــا**
**ويُوقظُ مَنها نَائمَ العَزمِ ؛ عَلها تَعُود الى عِز مَضَى لا يَعُودها** (٤٤) .

إن ارتصاف الاستعارات بهذا الشكل من البيت الأول إلى البيت الرابع يعطي مساحة من التنقل بإيقاع رشيق. إذ تتوالى الاستعارات في النص الشعري :" **صَبُور على الاهَوالِ يَلظَى وَقيدُها ، تَعالَى على هامش النَّجومِ تَليدُها ، لها في جَبِين الدَّهرِ آثارُ عِزةٍ** " ؛ لتشكل قطعة من معان متحركة باتجاه واحد يفضي إلى حيز من استسلام الشاعر إلى طرقات متقنة للحزن والاعتراف بما آلت إليه الذات من تشظي واستحالت إلى اثر من وجع مضنٍ، ومنه ما نتلمس حضوره في :

**بَكَيتُ وما يُغنِي البُكَى والتَّوَجعُ وما يَنفَع الآسي الأسَى والتَفجـــــعُ**
**وما الدمعُ إلا عَبرةٌ ،ثُم تَنقضي ويَبقَى الجوَى في حَبةِ القلبِ يَلدَغُ** (٤٥) .

تشكلَ الصورة الاستعارية في هذا النص :" **ويَبقَى الجوَى في حَبةِ القلبِ يَلدَغُ** "بمثابة النافذة الواسعة التي تلج منها الألوان ليرتسم مخطط البوح وتعتمر المقاصد بسبل الإيماء الزاخر بالدلالات والمعاني : " **بَكَيتُ ، البُكَى ،التَّوَجعُ ، الآسي ، الأسَى ،التَفجعُ ، الدَّمعُ ، عَبرةٌ** "، بحيث يكون أمام تأويل مجدٍ، يفي بإمكانية عقد الشراكة بينه وبين النص: " **ويَبقَى الجوَى في حَبةِ القلبِ يَلدَغُ** " فالصورة الاستعارية وتراكيبها المكثفة هي مجال مفتوح لخلق المعاني المتعددة من دون أن يضر ذلك بالنص الشعري .

.

**ثالثاً التشكيل الكنائي :**

يتفق الكثيرون من أن الكناية مظهر من مظاهر البلاغة ، لها حضورها الفاعل بين بقية أساليب التصوير البياني ؛ لأنها (كالاستعارة من حيث قدرتها على تجسيم المعاني وإخراجها صوراً محسوسة ، تزخر بالحياة والحركة وتبهر العيون منظراً)[٤٦] ، وهي بهذا المنطلق احدى دعائم التشكيل الشعري والفني ؛ كونها تحرف الكلام عن طريقته نحو دلالة مغايرة نتلمس حضورها في الدلالة المضمرة التي تخلق صوراً جديدة تكسبها رونقاً وبهاءً من بين الأنساق الشعرية من منطلق معنيين أولهما : المعنى المصدري الذي فعله المتكلم أعني ذكر اللفظ الذي يراد به لازم معناه مع جواز إرادته معه ، وآخرهما : اللفظ المستعمل فيما وضع له لكن لا يكون مقصوداً بالذات ؛ بل لينتقل منه إلى لازمه المقصود لما بينهما من العلاقة واللزوم العرفي ، فالعرب أحيانا تلفظ لفظاً لا تريد منه معناه الذي يدل عليه بالوضع بل تريد منه ما هو لازم له في الوجود ، بحيث إذا تحقق الأول تحقق الثاني عرفاً وعادة [٤٧] .

وعند مراجعة المدونة العربية التراثية البلاغية نجد أن عبد القاهر الجرجاني قد بين المراد بالكناية بقوله : (أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه)[٤٨] ، وعلى ذلك يتبين لنا أن الكناية من حيث الوظيفة (أبلغ من التصريح أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته ، فجعلته أبلغ وأكد وأشدّ)[٤٩] . فالتشكيل الكنائي لا تتمثل حقيقته في الشكل التعبيري المادي فقط ؛ بل في تجاوزه إلى ما ورائه من حقيقة نفسية ، أي أنه تعبير رمزي له وجهان ، وجه ظاهر ليس هو المقصود ، ووجه خفي يندس وراء الوجه الظاهر وهو المقصود ، من دون وجود ما يمنع من إرادة المعنى الحقيقي ، وعليه فالتشكيل الكنائي

(يتضمن معنيين أحدهما واضح يدل عليه ظاهر اللفظ بحسب شيوع استعماله ، والآخر خفي تابع للأول ولازم له بمقتضى العرف والعادة ، وإن هذا المعنى الثاني لا يدل عليه اللفظ بذاته وهو المقصود في أسلوب الكناية)[٥٠] .

وعليه امكن لنا الوصول الى فهم أن التشكيل الكناية (بنية ثنائية الانتاج ، حيث تكون بمواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازٍ له تماماً بحكم المواضعة ، ولكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز، فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقية)[٥١].أو يمكن لنا فهم آلية التشكيل الكنائي من منظور آخر ؛ كونه يقوم على علاقات التداعي بين الأنساق الشعرية وتركيبتها اللغوية ، لا التشابه أي علاقات التداعي بين المدلول المقصود في ذهن المبدع بدرجة أولى والمدلول الحقيقي للفظ المذكور بدرجة ثانية ، حيث تقتضي عملية التداعي هنا التقريب بين المدلولين . وعليه اصبح التشكيل الكنائي (بنية محايدة بين الحقيقة والمجاز ، ذلك أن حدودها المعرفية تعتمد على ترك التصريح بذكر الشيء الى ذكر ما يلزمه ، لينتقل من المذكور الى المتروك ، واستهداف اللازم لا يمنع من إرادة المعنى الاصلي معه ، أي أن المعنى الحقيقي والمجازي مطروحان في السياق)[٥٢] .

ولابد لنا من القول إن معيار الجودة في التشكيل الكنائي يقاس من خلال المرحلة المختفية فيما وراء المعنى الأصلي للوصول إلى المعنى الثاني ، وهذه المراحل هي : الوسائط ، وقيمة الكناية البلاغية تعتمد على طريقة الربط بين المعنيين الأصلي والمقصود، وباختلاف غموض هذه الوسائط ووضوحها ، وبعدها ، وقربها كان تقويمهم لبلاغة الكناية [٥٣] . وبعد تفصح ديوان الغلايني نجده قد استعان بآلية التشكيل الكنائي لما له من قدرة على صنع الظلال المناسبة، والدلالة المغايرة ،فيقول :

**اللهُ يَشهدُ والامَلاكُ والامَـــــمُ أنَا حُمَاة العُلا، والصَّارِمُ الخَـــــذِمُ**
**سَلِ البَريةِ عن ادنَى مَكارِمنـــا تُنبِئكَ عنها الظبي والبأسُ والكـــــرَمُ**
**فالمَجدُ لا يَرتضِي إلا مَنازِلنـــا والحَزمُ والشَرفُ الوَضاحُ والشَيـــــمُ**
**لنا نُفُوسٌ أبَت إلا العُلا غَرضـاً فَهل تُصرفها عن عَزمِها الخُـــــذمُ**
**داءان للِمرءِ ؛ فَليخَتر اخَفَّهمَا : الموتُ ، أو عَيشهُ في الهُونِ يُهتَضمُ**
**ومَن يُلاقِ المَنايا، وَهو مُمتَنع حَميٌ أنفِ ، فَذاك السَيدُ العَلـــــمُ** (٥٤).

تكمن قدرة التشكيل لدى الشاعر حين يقيم علاقات بين الأشياء التي لا علاقة بينها: " **الامَلاكُ والامَـمُ ، والصارِمُ الخَـذِمُ ، والبأسُ والكرَمُ ، والحَزمُ والشَرفُ الوَضاحُ ، والشَيمُ ، الموتُ أو عَيشهُ في الهُونِ، حَميٌ أنفِ السَيدُ العَلمُ** " ، فاعلية التشكيل الكنائي في النص الشعري بوصفه معنى موظفاً يفجر الطاقة الشعرية في الصور والمعاني من خلال التشكيل الكنائي المرتسم في : "**تُنبِئكَ عنها الظبي والبأسُ والكرَمُ، والحَزمُ والشَرفُ الوَضاحُ والشَيـمُ، الموتُ ، أو عَيشهُ في الهُونِ يُهتَضمُ** "من خلال حسن التقسيم ، أو التوصيف "كناية عن صفة " : " **حَميٌ أنفِ ، فَذاك السَيدُ العَلمُ** " . إذ إن ( التعارض حتمي ، إذ بدون تناقض لا وجود لمجموع منسق من المفاهيم ولا وجود لمجموع منسق من الدلائل)(٥٥) ، لاسيما كمال أبو ديب الذي يرى أن (الصورة الشعرية في فاعليتها على المستوى النفسي ، لا تستغل الترابطات والاستجابات الإيحائية فقط ، وإنما تركز ، أيضاً ، على الاستجابات السلبية . وقد يكون الطابع العام للصورة هو أنها تفصل بين هذين النمطين من الاستجابات : بمعنى أن الصورة الواحدة تركز على واحد من النمطين وحسب)(٥٦) ، لذلك تعدد التوظيف الكنائي عند الغلايني وتنوعت الصور الكنائية عنده فقد عبر بها عن مختلف المعاني والدلالات في شعره ، من ذلك قوله :

**يَا أيها الخَلَف الزاهي بما تَركـــــوا من المَآثرِ، أقدِم ؛ فالمُنَـــــى أمَمُ**
**واصَبِر كما صَبرُوا تَبلغ كما بَلغُوا : مَجداً اشَم ، لَهُ شُمَّ الذرا قـــَـــــدمُ**
**فالصبرُ في غَمرات الخَطب مَبـــلغَةٌ للقصدِ ؛ واليَاسُ للآمالِ مُختَـــــرِم**
**ومَن رَجَا أن يكونَ المجدُ غايتـــــهُ يصبر على الهولِ، والهاماتُ تَنَحطِم**
**فَشددو العَزمَ ؛ وامشُوا مشيَ ذي حَردٍ إن البَطيءَ على العَلياءِ مُتهـــــمُ**
**الى النَّهوضِ، الى كَسرِ القُيودِ ،الى رَفعِ البُنودِ، الى ما يَطلُبُ الشَّممُ**[٥٧] .

يتشكل التصوير الكنائي في المقطوعة الشعرية نحو رسم معالم الصورة الكلية بوصفها تركيب لغوي متخيل لعلائق بين اشياء يمكن تصويرهما وتوصيفها بأساليب عدة : " **فالمُنـى أمَمُ ، مَجداً اشَم ، لَهُ شُم الذرا قـدمُ ، وامشُوا مشيَ ذي حَردٍ، إن البَطيءَ على العَلياءِ مُتهمُ** "، أي أنها تؤطر لنا إحساسات الشاعر لتشير إلى دلالات معنوية وشعورية تلتقي مع الدفق الوجداني ، فالصورة عملية تركيبية يقوم بها الخيال والشعور والادراك ، وإن ما يمنح الصورة فاعليتها ليس (حيويتها ووضوحها بقدر ما تتميز به هذه الصورة من صفات باعتبارها حدثاً عقلياً له علاقة خاصة بالإحساس)[٥٨] إن عمل الخيال يبدو أكثر إبداعاً في هذا النص، لأنه سعى إلى تكثيف المشاعر بالصور التجسيدية :" **يَا أيها الخَلَف الزَّاهي بما تَركـــــوا من المَآثرِ، واصَبِر كما صَبرُوا تبلغ كما بَلغُوا ،فالصبرُ في غَمرات الخَطب مَبـــلغَةٌ للقصدِ ؛ واليَاسُ للآمالِ مُختَـــــرِم ، ومَن رَجَا أن يكونَ المجدُ غايتـــــهُ، يصبر على الهولِ، والهاماتُ تَنَحطِم** " ، التي جاءت ترفد الصور الكنائية السابقة ،وهو من أجل أن يوصل هذا الموقف استدعى له مفردات قوية ملتقطة من المنظور المشهدي:" **فَشددو العَزمَ ؛ وامشُوا مشيَ ذي حَردٍ، إن البَطيءَ على العَلياءِ مُتهمُ، الى النَّهوضِ ، الى كَسرِ القُيودِ ،الى رَفعِ البُنودِ، الى**

**ما يَطلُبُ الشممُ** " . وهو في هذا لا يحاكي الواقع الحاصل ، أو يعبر عنه ، وإنما يخلق واقعاً فنياً يعادل الواقع المشاهد ، ولهذا وجدناه يخترقه إلى عالم النفس الخفي .

ويبدو بعد تصفح ديوان الشاعر أن موضوع المرأة موضوع مهم من الموضوعات التي نالت اهتمام الشاعر بشكل عام ، وقد استعان الشاعر بالتشكيل الكنائي لوصف المرأة بشكل كبير موضحاً مكنون نفسه حيال هذا الكائن الذي يشكل حياته ، ويعيش معه أيامه في حلوها ومرها ، وقد قرن الشاعر جمال المرأة المادي بجمالها الحسي ، فكل واحد يكمل الآخر ، ولا نفع في أحدهما إذا ما ذهب الآخر ؛ لذا تتنوع الصور الكنائية عند الشاعر بقوله:

**إن أكُن اخشَى ،فما أخشَى سِوَى أعيُنِ النَّرجِسِ من بَينِ العُيـــون**
**فَهيَ، إن رُمتُ لأسقَامـــــي دَوَا ارسَلت في مُهجَتِي سَهمِ الجُفُـون**
**فأنَا نِضوُ الهَوى، إلفُ الجَـــوَى خائضٌ بحرَ النوى، اخشَى المَنُون(٥٩) .**

فقد عبر بها عن مختلف معاني شعره ، فبعد أن كنى عن حزنه وشكواه لفراق من يهواه : " **إن أكُن اخشَى ،فما أخشَى سِوَى**"، نراه في هذه الأبيات يكني عن المرأة المنيعة المتمتعة في : " **أعيُنِ النَّرجِسِ** " ، فأتى بكنايات متتابعة : " **فأنَا نِضوُ الهَوى، إلفُ الجَـــوَى، خائضٌ بحرَ النوى، اخشَى المَنُون** "، فكنى بقلّة الوصال وعزته وربّما انقطاعه بها ، صورة كنائية مهدت لها الصورة الاستعارية في :" **فَهيَ، إن رُمتُ لأسقَامـــــي دَوَا** " ، وهو يتخذ من عيونها النرجسية منفذاً لوصف هذا الهيام ، ولكي تستكمل صورة "**عيون النرجس**" معادل فني ، لقد امتزجت صوره الكنائية مع عناصر التشكيل الأخرى، وهذا ما يجعل الصورة تسمو على مستوى السطحية والتقريرية وترقى بها صعوداً في عالم الفن والتصوير . وهكذا يكون التشكيل الكنائي في نسيج البناء والاستعاري تعبير بياني ينحى منحى الرؤية البلاغية في وحدة والتئام وتواشج(٦٠) . لقد

جمع الشاعر في كناياته بين الموروث والمبتكر هذا من جانب ، وقد عبر بكناياته عن مختلف معاني شعره فأصبحت الكناية من ألوان التشكيل الفني البارز في رسم صوره بعد أن وسمها بطوابع فنية خالصة ذاتية من جانب آخر . فكان اللفظ في الكناية يدل على معنى وهذا المعنى يدل على المعنى المراد في الكناية ، فهي من دلالات المعاني على المعاني حتى يكون جزءاً فاعلاً من قيمة شمولية في الصورة الشعرية ، فيقول :

**لله مِن دَاءِ الجَهالَةِ ؛ إنَّهُ خَطبٌ يَصُولُ على البِلادِ جُسَامُ** (٦١) .

عند إمعان النظر في هذا النص نجد أن الغلايني قد استخدم في التشكيل الكنائي بوفرة في هذا البيت وافاد منه : " **دَاءِ الجَهالَةِ ، البِلادِ جُسَامُ** "، فعبر عن الجهل بداء المستعصي وعبر عن حلول هذا الداء في البلاد القوية بدلالة :" **جُسَامُ** " وهي تشير في اللغة الى جسيم عظيم ؛ لإحداث صدمة شعرية لغوية تثير التوتر، وصولاً لترتيب الحدث وتسلسله ، وقد تجاوز الشاعر الثنائيات الجاهزة التي يقدمها المعجم اللغوي إلى الثنائيات التي أفرزها السياق ، وبهذا أصبح التشكيل الكنائي هو العنصر الفاعل والأساس في بناء النص الشعري الذي جاء يصف واقع المجتمعات العربية . ومن الطف الصور التي نتلمس حضورها قوله :

**يا أمةً أودَى بها سُفَاؤُهـــــا فَتَحكمَت في امرِها الأَيـــامُ**

**تَستَأسدُ الحُملانُ في احيائِها وَتَسُودُ في ارجائِها الانَعامُ** (٦٢) .

إن استخدام الشاعر للتشكيل الكنائي :" **تَستَأسدُ الحُملانُ** "، لم يكن عند حدود تزيين الصورة ، وإنما تجاوز ذلك إلى حيث يجعل الأشياء تظهر مقدرتها على تأكيد المعنى وجلب الانتباه وتحقيق الدهشة في الدلالة الكنائية :" **تَستَأسدُ الحُملانُ** "، وتجترئ كالأسود في الاحياء والمحلات واطراف المدن التي ينزل بها القوم حتى وصل تشفي الامر وتشبيهم بالأنعام التي تصول في المدن وتسطير عليها . فالتشكيل الكنائي اصبح

دليل على مظهر التوتر العاطفي ، ونعني به التوتر في علاقة الذات بمحيطها العام ، وهو من مميزات الشعر الحقيقي ، من ذلك قوله : **إصبِر عَلَى سُودِ الليالي وادَّرِع بعَزيَمةٍ كالطَّودِ إنّ خَطبَ نَزَل**

**فالصبرُ مِفتَاح النجاحِ ؛ وَلَم نَجِد صَعباً بِغيرِ الصبرِ يَبلُغُه الاَمل** (٦٣)

.

يوظف الشاعر التشكيل الكنائي :" **فالصبرُ مِفتَاح النجاحِ** " في هذا النص ليعبر عن موقفه في الحياة التي يحياها ، ورؤيته للواقع المتناقض من حوله ، فجاء النص يحمل في طياته الحزن والألم والذكرى والصبر والتحمل : " **إصبِر عَلَى سُودِ الليالي وادرع** ". ولهذا الموقف دلالته العميقة في مسار حركي سريع مفاجئ بين الأطراف ، قادت دلالتها الشعرية نحو المسار الكنائي " **فالصبرُ مِفتَاح النجاحِ** " إلى النهاية التي اراد الشاعر فيها الى الاشارة الدلالية .

يبدو إن التداخل الدلالي في اقتباس المعاني من مجاورات لصيقة بالمعنى الرئيس للمقصد يترك للشاعر حرية اختيار الروافد الإيحائية التي تعزز مكانة وامتثال القصد الأول في النص الشعري، وهنا في هذا النص جعل الشاعر هذا التداخل يصل إلى ملتقى الخطوط في البنية الإيحائية عن طريق الصورة الكنائية التي أعطت الدالة المتحركة المعنية بإبراز الدلالة المرومة التي تكفل إخراج البوح إلى حيز الإعلان وإخطار المتلقي أن وطن الشاعر عبارة عن دائرة للموت تتسع، ولا أملَ في توقفه.

ونستنج إن الصورة الشعرية الكنائية هي وحدة بث صوري داخل النص تعتمد على إبراز هوية القصد التي تحملها على ما يرادفها ويتسق معها في إبراز المعنى والمبتغى القصدي للشاعر. فثمة أساليب وأدوات شعرية، تعطي النصَّ جمالية، وتجعله أكثر إيقاعاً وتناغماً في النفس، وتكمن أهمية هذه البنية التشكيلة في كمية الصور الذهنية

التي يستحضرها المتلقي تباعاً، كأنها ومضات تتكثف وتتراكم، لتُشكِل في النهاية معنىً ثابتاً، يطمئنُ إليه العقلُ ويتأثر به القلب[٦٤]، فهي تكسب الكلام كثافةً وغموضاً، لكي ينشدَّ المتلقي له، فإنها مدعاة إلى التأويل والتفكر[٦٥]؛ كونِها تحملُ مفتاحَها معها لأنها توهم ولا تُلْغِز[٦٦]؛ إذ تقوم أساساً على التجاوز على ألفاظ معينة، مجاورة لها في الدلالة، لكنها أكثر إثارة للمشاعر والدلالات الدفينة التي تختبئ في منطقة اللاوعي. لذا نتلمس حضور النصوصُ عابرةً على جسد الزمن الأدبي، ماثلةً في حضورٍ أول، ثم ينالُها ما ينالُ غيرها من بقاء بسيط، أو أطراف ألوانٍ، لفكرةٍ معينةٍ احتواها النصّ، ثم يطويها بعض النسيان، أو نسيانٌ كاملٌ. وتبقى الصورة الشعرية ماثلةً في الذهن، مستحضرةً في حوادث الوجدان، لا ينالها التلف، لما تمتلكه من بروزٍ حيوي، ومساحةٍ مؤمّنة، يقام على أرضها الانزياح الناتج عن مثول شواخصها في محراب روح المتلقي.

الهوامش :

١. نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، اوستن وارين ، ترجمة محي الدين صبحي : ٢٤٠ .

٢. مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د. عناد غزوان: ١١٦ .

٣. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، د. عبد القادر القط: ٣٩١ .

٤. ينظر : البديع ، عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦) ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي : ٦٨.

٥. ينظر: البرهان في وجوه البيان ، إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب تحقيق : د، أحمد مطلوب ، د. خديجة الحديثي : ١٣٠.

٦. الصورة الفنية في النقد الشعري ، د، عبد القادر الرباعي: ٥٢.

٧. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، ١٧٠/٢.

٨. علم أساليب البيان ، د، غازي يموت: ١٨٣.

٩. فلسفة اللاغة بين التقنية والتطور ، د. رجاء عيد منشأة المعارف : ٣١٤.

١٠. ديوان الغلاييني :٢٢٥ .

١١. الصورة الفنية في المثل القرآني، محمد حسين علي الصغير: ٣٦.

١٢. قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة : ٢٠٦.

١٣. التفسير النفسي للأدب ، عز الدين إسماعيل : ٦٦.

١٤. ديوان الغلاييني : ٢٣٠ .

١٥. نظرية الشعر عند نازك الملائكة ، د. عبد الكريم راضي جعفر: ٣٦ .

١٦. ديوان الغلاييني : ( ٢٣١ _ ٢٣٢ ) .

١٧. المصدر نفسه : ٢٣٧.

١٨. أسرار البلاغة : ١٥٠.

١٩. ينظر : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، د. زكريا ابراهيم : ٢٢٢.

٢٠. البلاغة العربية ، قراءة آخرى : ١٢٩ .

٢١. المصدر نفسه : المكان نفسه .

٢٢. نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ، د . قاسم مومني : ١٨٧ .

٢٣. مبادئ النقد الأدبي ، إرتشاردز ، ترجمة ، د، مصطفى بدوي : ٣١٠ .

٢٤. أسرار البلاغة : ٤٣.

٢٥. ينظر : على سبيل المثال لا الحصر . البيان والتبين ، ١٥٣/١ ، والحيوان ، ٢٨٠/٢ ،: ، وكتاب الصناعتين : ٢٧٤ ، وأسرار البلاغة : ٣٠ ، ودلائل الاعجاز : ٦٧ .

٢٦. التفكير البلاغي عند العرب ، حمادي صمود: ٥٧٥ .

٢٧. ينظر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام : ١٦٨ .

٢٨. بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، د. كامل حسن البصير: ٣٤٠ .

٢٩. ديوان الغلاييني : ٢٢٩.

٣٠. مستقبل الشعر وقضايا نقدية : ١١٧ .

٣١. ديوان الغلاييني : ٢٤٣ .

٣٢. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة – منذ عام ١٩٧٥ وحتى ١٩٨٤– دراسة نقدية ، د. صالح ابو اصبع : ٦٠ .

٣٣. الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع: ٨٨ .

٣٤. الصورة الفنية معياراً نقدياً : ١٥٩ .

٣٥. فن الاستعارة : ٣٤٣.

٣٦. ديوان الغلاييني : ٢٤٥.

٣٧. المصدر نفسه : ٢٤٦ .

٣٨. ينظر : فن الاستعارة ، ٢٧٥.

٣٩. ديوان الغلاييني : ٤٧ .

٤٠. المصدر نفسه : ٥٧ .

٤١. ينظر: الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، خالد محمد الزواوي : ١٤١.

٤٢. ينظر: الصورة الأدبية في القرآن الكريم، د صلاح الدين عبد التواب : ٥٨.

٤٣. ديوان الغلاييني : ٨٢ .

٤٤. المصدر نفسه : ٨٤ .

٤٥. علم البيان ، د، عبد العزيز عتيق: ٢٢٤.

٤٦. ينظر علوم البلاغة : البيان ، والمعاني ، والبديع :٢٥٤ .

٤٧. دلائل الإعجاز : ٦٦.

٤٨. ديوان الغلاييني : ٧١.

٤٩. علم البيان، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية، د. بدوي طبانة: ١٧٦.

٥٠. البلاغة العربية (قراءة اخرى) د. محمد عبد المطلب: ١٨٧.

٥١. البلاغة العربية قراءة أخرى : ١٨٦.

٥٢. ينظر الكناية ، أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي : ١١١ . ١١٣.

٥٣. ديوان الغلاييني : ٥٥ .

٥٤. قضايا الشعرية ، رومان ياكوبسن ، ترجمة ، محمد الولي ، مبارك حنون: ٢٠ .

٥٥. جدلية الخفاء والتجلي : ٤٩ .

٥٦. ديوان الغلاييني : ٥٦_ ٥٧ .

٥٧. مبادئ النقد الأدبي : ١٧ .

٥٨. ديوان الغلاييني : ٢٢٩ .

٥٩. ينظر: البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق ، الاستاذ الدكتور ، محمد بركات حمدي ابو علي: ١٣٥ .

٦٠. ديوان الغلاييني : ٢٦٧ .

٦١. المصدر نفسه : ٢٦٦.

٦٢. المصدر نفسه : ٢٦٣ .

٦٣. ينظر: علوم البلاغة، د. محمد أحمد قاسم، و د. محي الدين ديب: ٢٥١.

٦٤. ينظر: النقد والحداثة، د. عبد السلام المسدي:٤٠.

٦٥. ينظر: الأسس النفسية لأساليب البلاغية العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي:٢٣٠.

قائمة المصادر :


١. الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ، د. عبد القادر القط ، مكتبة الشباب، المنيرة.

٢. أسرار البلاغة، الشيخ الأمام عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧٤) قرأه وعلق عليه، ابو فهر، محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط١، ١٩٩١.

٣. الأسس الجمالية في النقد العربي (تفسير ومقارنة) ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر الحر ، مدينة نصر ، القاهرة ، ١٤٢١هـ ، ٢٠٠٠م.

٤. الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية ، د. محمد عبد المجيد ناجي ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤.

٥. النقد و الحداثة، عبد السلام المسدي، دار الطليعة، بيروت. ١٩٨٣.

٦. البديع ، عبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦) ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الجبل ، بيروت ، ١٩٩٠ .

٧. البرهان في وجوه البيان ، إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب (من اعلام القرن الرابع) ، تحقيق ، د، أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، مطبعة العاني ، بغداد ، ١٩٦٧ .

٨. البلاغة العربية (قراءة اخرى) د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة، ط١ ، ١٩٩٧ .

٩. البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق ، الاستاذ الدكتور ، محمد بركات حمدي ابو علي ، دار وائل للنشر ، عمان ، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٣.

١٠. بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، د. كامل حسن البصير ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٨٧ .

١١. البيان والتبيين، لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت ٢٥٥)، تحقيق، عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي القاهرة، ط٧، ١٩٩٨م.

١٢. التفسير النفسي للأدب ، عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٨ .

١٣. التفكير البلاغي عند العرب ، أسسه وتطوره إلى القرن السادس ، حمادي صمود ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ .

١٤. جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، د. كمال ابو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.

١٥. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة – منذ عام ١٩٧٥ وحتى ١٩٨٤– دراسة نقدية ، د. صالح ابو اصبع المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٧٩ .

١٦. الحيوان، لابي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة البابي الحلبي، ط٢، ١٩٦٥م.

١٧. دلائل الإعجاز، تأليف، الشيخ الأمام، عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧٤)، قرأه وعلق عليه ،أبو فهر محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة، دار المدني بجدة، ط٣، ١٩٩٢م.

١٨. ديوان الغلاييني، نظمه الشيخ مصطفى الغلاييني المكتبة العصرية ،صيدا _ بيروت ،ط ١ ، ١٩٢٥ م.

١٩. الصورة الأدبية في القرآن الكريم ، صلاح الدين محمد عبد التواب ، محمود علي مكي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، ١٩٩٥م .

٢٠. الصورة الفنية عند النابغة الذبياني ، خالد محمد الزواوي ، القاهرة ( مصر )، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان ، ١٩٩٢.

٢١. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

٢٢. الصورة الفنية في المثل القرآني، محمد حسين علي الصغير، دار الرشيد، ط١ ، ١٩٨١.

٢٣. الصورة الفنية في النقد الشعري ، د، عبد القادر الرباعي ، دار العلوم للطباعة والنشر ، الرياض ، ١٩٨٤.

٢٤. الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د. عبد القادر الرباعي، الأردن، جامعة اليرموك، ١٩٨٠م.

٢٥. الصورة الفنية معياراً نقدياً ، منحنى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير ، د. عبد الإله الصائغ مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد . العراق ، ط ١ ، ١٩٨٧م.

٢٦. الصورة في شعر بشار بن برد، د. عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٨٣ .

٢٧. علم أساليب البيان ، د، غازي يموت ، دار الأصالة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط١ ، ١٩٨٣.

٢٨. علم البيان ، د، عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٨٥ .

٢٩. علم البيان ، دراسة تاريخية فنية في أصول البلاغة العربية ، د. بدوي طبانة ، مطبعة الرسالة، ١٩٩٢.

٣٠. علوم البلاغة " البديع والبيان والمعاني" ، د. محمد أحمد قاسم، د. محيي الدين ديب ،الناشر: المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان ،٢٠٠٣ م .

٣١. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، د. رجاء عيد منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ط٢ ، د .ت.

٣٢. فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، د. زكريا ابراهيم ، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، ١٩٦٦.

٣٣. فن الاستعارة ، دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي ، د. أحمد عبد السيد الصاوي، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية، مصر،١٩٧٩م.

٣٤. قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار الأدب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٦٥ .

٣٥. قضايا الشعرية ، رومان ياكوبسن ، ترجمة ، محمد الولي ، مبارك حنون ، دار توبقال . المغرب ، ط١ ، ١٩٨٨.

٣٦. كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)، تصنيف، أبي هلال الحسن بن عبد الله العسكري (ت٣٩٥)، تحقيق، علي محمد البجاوي، محمد ابو الفضل ابراهيم، مكتبة عيسى البابي الحلبي، (د.ت).

٣٧. الكناية أساليبها ومواقعها في الشعر الجاهلي ، محمد الحسن محمد الأمين أحمد مكة المكرمة ، المملكة العربية السعودية ١٤٠٥ هـ . ١٩٨٥ م .

٣٨. مبادئ النقد الأدبي ، إرتشاردز ، ترجمة ، د، مصطفى بدوي ، مراجعة ، لويس عوض ، مصر، ١٩٦٣ .

٣٩. مستقبل الشعر وقضايا نقدية ، د. عناد غزوان ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط١، ١٩٩٤.

٤٠. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٦م .

٤١. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

٤٢. مفتاح العلوم ، السكاكي (ابو يعقوب يوسف بن ابي محمد ت ٦٢٦) مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ١٩٣٧.

٤٣. نظرية الأدب ، رينيه ويليك ، اوستن وارين ، ترجمة محي الدين صبحي ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب ، ط٢ ، نيوهافن ، ١٩٦٢ .

٤٤. نظرية الشعر عند نازك الملائكة ، د. عبد الكريم راضي جعفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٠ .

٤٥. نقد الشعر في القرن الرابع الهجري د. قاسم مومني ،دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة . مصر، ١٩٨٢ م .

Source:
1. The emotional trend in contemporary Arab poetry, dr. Abdelkader Alcat, Youth Library, Al-Manira.
2. The Al-Tahara secrets, Sheikh al-Fawr Abd al-Qahir al-Jrahani (T474) read and commented on it, Abu Fahr, Mahmoud Mohammed Shakir, Mu ' tba ' al-Jadiyah, Cairo, Dar al-Jaddiyah, I1 and 1991.
3. Precious foundations of Arab criticism (interpretation and comparison), d. Izzedine Ismail, Free Thought House, Nasr City, Cairo, 1421H, 2000.
4. Psychological bases for Arab rhetoric, Dr. Mohammed Abdul Majid Naji, University Foundation, Beirut, I1 1984.
5. Criticism and modernity, Abdussalam al-Masadi, Dar al-Tali ' ah, Beirut. 1983.
6. The original, Abdullah bin Al-Mu'izz (S 296), the investigation of Muhammad Abdul Munim Hafage, Mountain House, Beirut, 1990.
7. Proof in the faces of the statement, Isaac the son of Ibrahim the son of Solomon the son of Wehbe the writer (from the fourth century flags), Enquiry, Dr. Ahmed Mahadur and Khadija the modernist, Al-Ayn Press, Baghdad, 1967.
8. Arab rhetoric (other reading) Mohammed Abdel Taleb, Egyptian International Publishing Company, Cairo, I1, 1997.
9. Arabic rhetoric in the light of style and context theory, Professor Dr. Mohamed Barkat Hamdi Abu Ali, Dar Wael for publication, Amman, Jordan, I1, 2003.
10.Building the artistic image in the Arabic statement, dr. Kamel Hassan Al-Basir, Iraqi Science Complex Press, 1987.
11.Abby Osman Amr bin Bahr al-Jahdaz (S 255), Investigation, Abdussalam Mohamed Harun, Khanji Cairo Library, T7, 1998.
12.Psychiatry of literature, Izz al-Din Ismail, Dar al-Awda, Beirut, p. 4, 1988.
13.Arab rhetoric, founded and developed into the sixth century, Hamadi Samoud, publications of the Tunisian University, 1981.
14.Hidden argumentism and evolution, structural study in poetry, dr. Kamal Abu Dib, Al-Alam House for Millions, Beirut, I1, 1979.
15.The poetic movement in occupied Palestine from 1975 to 1984 - critical study, D. Saleh Abu Fa'a, Arab Foundation for Studies and Publishing,

Beirut, I1, 1979.
16.Animals, Labi Osman Amr bin Bahr al-Jabaz (T255), Abdussalam Mohammed Harun Inquiry, Babi al-Halabi Library, I2, 1965.
17.Evidence of miracle, authored by Sheikh al-Am and Abdul Qahir al-Jarjani (T474), read and commented on by Abu Fahr Mahmoud Muhammad Shakir, Al-Ma ' ab ' at al-Jadiyah in Cairo, Dar al-Jadiyah, T3, 1992.
18.Al-Ghalaini, organized by Sheikh Mustafa Al-Ghalaini, Modern Library, Saida _ Beirut, It 1, 1925.
19.A literary picture in the Holy Quran, Salah al-Din Muhammad Abd al-Tawab, Mahmoud Ali Makki, Egypt's International Publishing Company, 1995 .
20.Art photo at the Gibian Prophecy, Khaled Mohammed Al-Zouawi, Cairo (Egypt), Egyptian International Publishing Company - Longman, 1992.
21.Artistic image in Arab cash and communications heritage, Dr. Jaber Asifor, Beirut, 3 p.m., 1992.
22.Artistic image in Koranic proverb, Mohammed Hussein Ali al-Sayyid, Dar al-Rashid, I1, 1981.
23.Art in poetic criticism, Dr. Abdulkader Al-Raba ' i, Science Printing and Publishing House, Riyadh, 1984.
24.The artistic image in my father's hair is complete, Dr. Brennan. Abdelkader Al-Raba ' i, Jordan, Yarmouk University, 1980.
25.The art image is a monetary standard, my app curve on big nest hair, dr. Abd al-Elah al-Saghyh, Press of the Public Cultural Affairs House, Baghdad - Iraq, I1th, 1987.
26.Photo in the hair of Bashar Ben Bard, dr. Abdelfattah Saleh Nafea, Think House for Publication and Distribution, Amman, 1983.
27.Psychiatry, d., Ghazi dies, original printing and publishing house, Beirut, Lebanon, p. 1, 1983.
28.Science of the Statement, Dr. Abdelaziz Attik, Arab Renaissance House, Beirut, 1985.
29.Psychiatry, Artistic Historical Study of the Origins of the Arabic Enunciation, D. Bidwei Paint, Letter Print, 1992.
30.Authoritative science, "Absolute, manifest, meanings," D. Mohamed Ahmed Qasim, D. Mohieddin Deb, publisher: Modern Book Foundation, Tripoli, Lebanon, 2003 M

. 31.The rhetorical philosophy between technology and evolution, dr. PLEASE THE FAMILY OF THE COMMUNITY FACILITIES, Alexandria, I2, D.ت.
32.Art philosophy in contemporary thought, dr. Zakaria Ibrahim, Egypt Printing House, Cairo, 1966.
33.The art of metaphorology, an analytical study of rhetoric and criticism with application to ignorant literature, d. Ahmed Abdelsayed Al-Sawi, Egyptian General Book Board, Alexandria, Egypt, 1979.
34.Contemporary poetry issues, angels' Nazik, literature home, Beirut, p. 2, 1965.
35.Poetry issues, Roman Jacobsen, subtitles: Mohamed El-Wali, Mubarak Hannon, Dar Tobgal - Morocco, I1, 1988.
36.Book of Industries (Writing and Hair), Classification, Abu Hilal Al-Hassan bin Abdullah Military (T395), Investigation, Ali Muhammad al-Bajawi, Mohamed Abu al-Falkil Ibrahim, Iesa al-Babbi al-Halabi Library, D.ت).
37.==History==The canal has its methods and locations in ignorant poetry, Muhammad Hassan Mohammed Al-Amine Ahmed Makkah Al-Mukarramah, Saudi Arabia 1405 H.E. 1985.
38.Principles of Literary Criticism, Erchards, Translation, Dr. Mustafa Badawi, Review, Louis Awad, Egypt, 1963.
39.The future of poetry and monetary issues, dr. Id al-Fattan, Public Cultural Affairs House, Baghdad, I1, 1994.
40.Gazetteer of rhetoric and its development, d. Ahmed Marwad, Iraqi Science Complex Press, Baghdad, 1986.
41.Arabic Glossary of Language and Literature, Majdi, Haba and Kamel al-Engineer, Library of Lebanon, Beirut, I2, 1984.
42.Key to Science, Sakaki (Father of Jacob, Joseph Bin Abe, Mohamed T626) Babi al-Halabi Press, Cairo 1937.
43.Theory of literature, René Wileck, Austin Warren, Mashhadin Subhi, High Council for Arts and Literature Care, L2, New Haven, 1962.
44.Poetry theory at the Angel Nazic, Dr. Brennan. Abdul Karim Radi Jaafar, Public Cultural Affairs House, Baghdad, 2000.
45.Hair crunch in the fourth century. Qasim Mumani, Department of Culture for Printing and Publishing, Cairo - Egypt, 1982.