الصورة البيانية في ديوان ديرتي وونة قلب للشاعر الدكتور (سعد بن حمدان بن محمد الغامدي).

The Rhetoric Image in The Collection of "Homeland is A Heart's Beating" Figure of Speechfor The Poet Dr. (Saad Bin Hamdan Bin Muhammad Al-Ghamdi).

الدكتورة أسماء صالح مطلق العمرو .
أستاذ مساعد تخصص البلاغة بجامعة القصيم.
البريد الالكتروني : asmaomro@gmail.com

Dr. Asmaa Saleh Mutlaq Al-Amro.
Assistant Professor of Rhetoric at Qassim University.
asmaomro@gmail.com

https://doi.org/10.56760/EBPW5601

ملخص البحث

لقد جاء اختيار ديوان (ديرتي وونة قلب) للأستاذ الدكتور سعد بن حمدان بن محمد الغامدي ميدانًا للصورة البيانية معتمدًا على استقراء طبيعة قصائده التي ترتكز على الصورة بعناصرها الثلاثة (التشبيه- الاستعارة- الكناية) بوصفها جوهر الدلالة والمعنى.

وقد بنيت هذه الدراسة على تمهيد وثلاثة مباحث، اشتمل التمهيد على تأصيل لمصطلح الصورة البيانية ليكون قاعدة الانطلاق في دراسة قصائد الديوان بلاغيًا وكان عنوان المبحث الأول: الصورة التشبيهية، والمبحث الثاني حمل عنوان: الصورة الاستعارية، والمبحث الثالث بعنوان: الصورة الكنائية. وقد تناولت الصور البيانية السابقة واستنادها على فنون التشبيه والاستعارة والكناية، وانعكاساتها الدلالية على شعر الديوان.

وأما منهج هذه الدراسة فهو المنهج التحليلي القائم على تتبع النماذج الشعرية الدالة في ديوان (ديرتي وونة قلب) على وفق معطيات الصورة البيانية وبلاغتها.

وقد خرجت الدراسة بمجموعة من النتائج؛ من أهمها:

- أجاد الشاعر في صياغة الصورة التشبيهية، ووضعها في السياق الشعري المناسب، بحيث كانت دالة على التفاعل الحي مع عناصر الحياة.
- تعامل الشاعر في الصورة الاستعارية مع ألفاظ اللغة من خلال ابتكار علاقات جديدة قادرة على تجاوز المألوف والعادي، والدخول في الغريب والبعيد.
- وجاء التجسيم والتشخيص بوصفه نمطًا استخدمه الشاعر في صوره الاستعارية، يخلع على المجردات والمعنويات صورة حسية مما جعلها تبدو مجسمة تدب فيها الحركة والحياة.

Abstract

The choice of Diwan''DIRTY and WANNA QALB'' was a representative of multi figures of speech based on inference the nature of his poems, which depending on the rehetoric image with its three elements (Simile, Metaphor, Metonoymy) as the essence of significance and meaning.

This study was built on a preface and three topics. The preface included the foundation of the term "figure of speech" to be the basis of studying the collection of poems rehetorically.

The first topic was entitled" Simile", the second topic was entitled "Metaphore", and the third topic was entitled "Metonoymy". These topics have dealed with the mentioned figures of speech and their significance on the poetry of DIWAN.

The method of this study is the analytical method based on tracing the significant poetic patterns in DIWAN according to the data of the figure of speech and its eloquence.

This study has come out with a set of important results as follows:

- The poet excelled in formulating the Simile, and placing it in the appropriate poetic context, so that it was a function of live interaction with the element of life.
- In the metaphorical form, the poet dealt with the words of the language by creating new relationships capable of transcending the ordinary and familiar, and entering into the strange and distant.
- The embodiment and diagnosis came as a

- كانت صور الديوان الكنائية صوراً قائمة بذاتها، وقد اكتسبت قوة وتأثيرًا من كونها مستمدة من معطيات الثقافة والعرف الاجتماعيين.
- يمكن تقسيم الصورة البيانية عند الشاعر إلى قسمين؛ قسم من ابتكار الشاعر، وقسم منبثق من البيئة العربية القديمة، أو التقاليد الشعرية القديمة.

pattern used by the poet in his metaphorical images, which renders abstracts and morals as a sensual image, making them appear as anthropomorphic, in which movement and life has flowed. .

- Metonymy Figures of DIWAN were being formed and gained its impressive energy data from custom and social culture.
- The poet's figure of speech can be divided into two parts; the poet's creation and the ancient poetic Arabia environment or the ancient poetic traditions.

المقدمة:

الحمد لله الذي خلق الإنسان علمه البيان، والصلاة والسلام على نبينا محمد الذي أُوتي جوامع الكلم، وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

تعد دراسة الصور البيانية بمختلف أنواعها، ودراسة العلاقات التي تربط بينها من الأسس اللازمة لقيام منهج أسلوبي تحليلي للنصوص الشعرية، يقوم على تتبع الخواص الأسلوبية في شعر الشاعر، ومن ثم كانت أساليب التصوير البياني؛ التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وكل ما يسهم في بناء الصورة البيانية الشعرية هي محور هذا البحث.

وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن أنماط الصورة البيانية في ديوان (ديرتي وونة قلب) للشاعر الدكتور سعد بن حمدان بن محمد الغامدي، التي تستدعي الاهتمام والدراسة البلاغية، كما تهدف إلى تحليل أنماط هذه الصورة من خلال تقسيمها إلى ثلاثة أنماط؛ هي: الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية.

وتكمن إشكالية الدراسة في محاولة الإجابة عن السؤال الرئيسي الآتي:

ما أنماط الأساليب البلاغية التي تشكل الصورة البيانية في ديوان (ديرتي وونة قلب)؟

وقد اتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي عن طريق التحليل البلاغي؛ للوقوف على الصور البيانية للتشبيهات والاستعارات والكنايات التي وردت في الديوان، ومعرفة أغراضها البلاغية والفنية في قصائده، وجمعت الدراسة بين الجانبين النظري والتطبيقي؛ ففي الجانب النظري قمت بوصف كل ظاهرة من ظواهر الصورة البيانية من حيث التعريف والتصنيف، أما في الجانب التطبيقي فقد استخرجت تلك الظواهر من الديوان، وعمدت إلى تحليلها تحليلا بلاغيا.

ومما يجب أن يذكر أن الانتقاء أمر لا محيد عنه أمام الكم الكبير من أبيات الديوان، قياسًا بالصفحات المخصصة لهذه الدراسة، إلا أن البيت المنتقى هو ما تعده الدراسة النصّ الأكثر إيحاءً وتعبيرًا عن الصورة المضمنة فيه. وقد وزعت دراستي على ثلاثة مباحث يسبقها مقدمة وتمهيد، ويليها خاتمة ونتائج. وذلك على النحو الآتي:

التمهيد: تحديد المفاهيم

المبحث الأول: الصورة التشبيهية

المبحث الثاني: الصورة الاستعارية

المبحث الثالث: الصورة الكنائية

التمهيد: تحديد المفاهيم

أولاً: مفهوم الصورة:

يدور مدلول لفظ الصورة في المعاجم العربية حول الشكل الخارجي. فقد جاء في القاموس المحيط: "الصُّورَةُ، بالضم: الشَّكْل" (الفيروزآبادى، ٢٠٠٥م، ج١- ص٤٢٧).

وقد أفاض الراغب الأصفهاني في بيان المفهوم اللغوي للصورة قائلا: الصُّورَةُ: ما ينتقش به الأعيان، ويتميّز بها غيرها، وذلك ضربان: أحدهما محسوس يدركه الخاصّة والعامّة، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان، كَصُورَةِ الإنسانِ والفرس، والحمار بالمعاينة، والثاني: معقول يدركه الخاصّة دون العامّة، كالصُّورَةِ التي اختصّ الإنسان بها من العقل، والرّويّة، والمعاني التي خصّ بها شيء بشيء" (الراغب الأصفهاني، ١٤١٢ه، ص٤٩٧).

كما بين الزمخشري قيمة الصورة في نقل المعاني الذهنية في صور حسية في تعليقه على قوله تعالى: ﴿فَمَن يَكفُر بِالطَّٰغُوتِ وَيُؤمِن بِاللَّهِ فَقَدِ استَمسَكَ بِالعُروَةِ الوُثقَىٰ لَا انفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ﴾ (البقرة: ٢٥٦) فقال: "وهذا تمثيل للمعلوم بالنظر، والاستدلال بالمشاهد المحسوس، حتى يتصوّره السامع كأنه ينظر إليه بعينه، فيحكم اعتقاده والتيقن به" (الزمخشري، (د.ت)، ج١- ص٣٠٤).

فالمعاجم والدراسات القرآنية تشير إلى أن مدلول الصورة يتناول الشكل الخارجي، لذلك فهي تتميز بأنها تختص بالجانب الحسي؛ لأنها تقع في مجال الإدراك بالبصر، لما تقوم به من نقل المعاني المجردة إلى شكل مرئي ومعاين.

الصورة في الاصطلاح:

عرفت الصورة اصطلاحا بأنها: "تمثيل بصري لموضوع ما" (علوش، ١٩٨٥م، ص١٣٦). وهذا التعريف قريب الشبه مما ذكره عبد القاهر الجرجاني في قوله: " واعلم ان قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا." (الجرجاني، ٢٠٠٤م، ص٤٤٥).

ويعرفها جابر عصفور بأنها " وسيلة حتمية لإدراك نوع متميز من الحقائق تعجز اللغة العادية عن إدراكه أو توصيله، وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف والتعرف إلى جوانب خفية من التجربة الإنسانية." (عصفور، ١٩٧٣م، ص٣٨٣).

أما معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب فيفرق بين أنواع عدة للصور؛ من أهمها ما يلي:

- الصورة المجازية: هي مجموعة الصيغ اللغوية التي تستعمل من أجل تمثيل الأشياء والأفكار المجردة تمثيلا وصفيا، وقد اتفق النقاد عموما على أن هذه الصور المجازية تعبير عن صور مرئية يتمثلها الخيال.

- **الصورة البيانية**: وهي التعبير عن المعنى المقصود بطريق التشبيه أو المجاز أو الكناية أو تجسيد المعاني.
- **الصورة الذهنية**: عودة الإحساسات في الذهن مع الأشياء التي تثيرها أو تعبر عنها. وفي الأدب قد تكون الصورة الذهنية تشبيها أو استعارة، ولكن ما يميزها عن غيرها بصفة خاصة هو أنها لا تعتمد على علاقة ذهنية بحتة بين عبارتين متجانستين، وإنما وظيفتها الإيحاء بالملموس، وذلك بأن تصور الألوان والأشكال والحركات، وغيرها من حالات الأشياءتصويرًاكلاميًايدركهالقارئمباشرة.
- **الصورة الرمزية**: وهي صورة الشيء أو الموقف الذي ينطوي عليه موقف أخلاقي، وذلك كصورة الذئب مع الحمل رمزًا لحال

القوي مع الضعيف. (وهبة؛ والمهندس، د.ت، ص ٢٢٧-٢٢٨).

ومن الواضح أن المفهوم الاصطلاحي للصورة لم يكتف بمتابعة المدلول المعجمي لها واختصاره في تمثيل الشكل الخارجي وتجسيده، وإنما أضاف إلى هذا المفهوم الوظائف التي تقوم بها الصورة في سياق النص الأدبي؛ وذلك كالتمثيل البصري- إثارة الخيال - تجسيد المعاني- الإيحاء باللون والحركة والشكل من خلال الكلمات.

وتكمن أهمية الصورة في نظم القصيدة الشعرية على أنها تمثل " الوسيط الأساس الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتضمنها كي يمنحها المعنى والنظام." (عصفور، ١٩٧٣م، ص٤٦٤).

ولا يختلف من حيث الاصطلاح مفهوم الصورة الفنية عن مفهوم الصورة البيانية، إذ إنهما يشتملان على الأساليب البلاغية التي أدرجها القدماء ضمن مبحث علم البيان، ومنا عرف بعض الباحثين الصورة البيانية على أنها " التعبير عن المعنى المقصود لطريق التشبيه والمجاز والكناية أو تجسيد المعاني." (وهبة؛، والمهندس، ١٩٧٣م، ص١٢٧).

ثانيا: التعريف بالشاعر:

هو الشاعر الدكتور: سعد بن حمدان بن محمد الغامدي.

حصل على درجة بكالوريوس اللغة العربية من كلية اللغة العربية - جامعة أم القرى، مع إعداد تربوي ١٣٩٥هـ-١٣٩٦هـ، (ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى).

ثم حصل على درجة الماجستير في قسم اللغويات عام ١٤٠٢هـ، وكان عنوان الأطروحة: (إكمال الإعلام بتثليث الكلام لابن مالك، تحقيق ودراسة. بإشراف أ.د: عبد العزيز برهام، رحمه الله.

ثم أكمل دراسته للحصول على درجة الدكتوراه في اللغة والنحو سنة ١٤٠٦، وقدم أطروحته المعنونة: (الأُبَّذِيّ ومنهجه النحويّ مع تحقيق السفر الأوّل من شرحه على الجزوليّة، بإشراف أ.د: محمد إبراهيم البنا. رحمه الله، لم تطبع بعد).

وعمل أستاذا بقسم اللغة والنحو والصرف بالكلية ذاتها، وعضوا بمجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية بمكة المكرمة، وله العديد من الأعمال العلمية تحقيقا وتأليفا وبحوثا، وهي كالآتي:

- إكمال الإعلام بتثليث الكلام لابن مالك، تحقيق ودراسة، معهد البحوث العلمية، جامعة أم القرى، في مجلدين، ط١، عام ١٤٠٤هـ. (وهو رسالة الماجستير).
- الأُبَّذيّ ومنهجه النحويّ مع تحقيق السفر الأوّل من شرحه على الجزوليّة، رسالة الدكتوراه.
- العنوان، لمحمد بن حمزة بن نصر الكرماني، المتوفّى ٥٠٥هـ، تحقيق ودراسة، القاهرة، ١٩٩٣م.
- من الأمالي العُكْبريّة، لأبي البقاء عبد الله بن الحسين العكبريّ، ت ٦١٦، تحقيق ودراسة، القاهرة ١٩٩٣م.
- الاسم المرفوع بعد لولا الامتناعية، ط١، القاهرة ١٩٩٣هـ.
- لولا ولوما (تأصيلهما وخصائصهما)، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق، عدد ١٤، ١٩٩٤م.
- (جير) خصائصها واستعمالاتها، مجلة كلية اللغة العربية بالمنصورة ١٤١٧هـ، العدد السادس عشر، المجلد الثالث، من ص٦٥ - ١٦٩.

- (أوّل) تصريفها واستعمالاتها، مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق ١٤١٩هـ، العدد الثامن عشر، ص٤٢١ - ٥٥٨.
- كم بين البساطة والتركيب، مجلة علوم اللغة، مجلد ٤، عدد ٢، دار غريب، ٢٠٠١م.
- موقف ابن مالك من الزمخشريّ في بنية الألفاظ ووظيفتها، مجلة علوم اللغة، مجلد ٤، عدد ٣، دار غريب ٢٠٠١م.
- الضمير المتصل بعد (لولا)، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج ١٥، ع ١٦، صفر ١٤٢٤هـ.
- مسائل الإعراب والتركيب بين الزمخشريّ وابن مالك، نشر في مركز بحوث اللغة العربية وآدابها بمعهد البحوث العلمية وإحياء التراث الإسلامي، بجامعة أم القرى عام ١٤٣٠هـ، ٢٠٠٩م.
- كأين تأصيلها واستعمالها نُشر في مجلة مجمع اللغة الجزائري، ٢٠١٣، وقبلَ ذلك في مجلة دراسات أدبية الصادرة عن مركز البصيرة بالجزائر. ٢٠١١
- استعمالات كَأَيِّنْ، قراءةٌ في الشواهد من القرآن والشعر في ضوء الدرس النّحوي، مجلة دراسات أدبية الصادرة عن مركز البصيرة بالجزائر. ٢٠٢٠
- تأملات في جوانب من منهج النحويين، مع وقفات معهم في مسائل من (لولا الامتناعية)، نُشر في مجلة دراسات أدبية الصادرة عن مركز البصيرة بالجزائر العدد ١٨ عام ٢٠١٦.
- النحو واللحن، مقالة، نشرت في موقع شبكة الفصيح.
- قبيلة بني خثيم غامد في معجم علي السلوك الزهراني، نحو معجم جغرافي لمواقع وقرى القبيلة. نشر في منتدى خثيم غامد الرسمي.
- في سلسلة محاكمة النصوص (المنشور منها في موقع مجمع اللغة العربية على الشبكة العالمية):
  ١. تصحيح نصٍّ في مقدمة تهذيب اللغة للأزهري.
  ٢. تصحيح نسبة توجيه شاهد، والكشف عن تحريف في شرح التسهيل.
  ٣. شطر بيتٍ مجهول ورد في الصّاحبي في باب الشعر، عن ضبطِه، ونسبتِه، وبيانِ الشاهد فيه، ومناقشةِ موقف ابن فارس من الضرورة فيه.
  ٤. بيت للنَّجَاشِي من شواهد كتاب سيبويه.
  ٥. نص من مجاز القرآن لأبي عبيدة مَعْمَرِ بن المثنّى، المتوفى ٢١٠.
  ٦. نصٌّ من العين للخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى ١٧٤هـ

ثالثا: التعريف بديوان (ديرتي وونة قلب):

ديوان (ديرتي وونة قلب) هو مجموعة من القصائد التي جمعها الشاعر الدكتور سعد بت حمدان الغامدي ولم تنشر بعد، ولم تطبع في ديوان، لذلك فالعنوان من اختيار الباحث؛ لأن الشاعر قسم القصائد على جزئين؛ الجزء الأول يضم قصائد تحت عنوان (ديرتي). والجزء الثاني يضم قصائد تحت عنوان (ونة قلب).

ويضم الجزء الأول (ديرتي) سبع قصائد وعناوينها كالآتي:

- قريتي الغالية (دار عيسى) حلم أول.
- دار عيسى (حلم ثانٍ).
- الباحة الخضراء.
- الباحة (غربة).
- دار عيسى.
- درة الأنباء (الباحة تستقبل ولي العهد).

- الغادة الجنوبية (بنت الغمام التي شكت بخل الغيم والقريحة) شعري لديرتي.

بينما يضم الجزء الثاني (ونة قلب) ٣٦ قصيدة ومقطوعة صغيرة، وجاءت عناوين القصائد على النحو الآتي:

- قصيدة ندى الزهر.
- قصيدة أوهام.
- قصيدة الشوق المنتظر.
- قصيدة الرحيل.
- قصيدة قتلتني.
- قصيدة ذوبان قلب.
- قصيدة شوق.
- قصيدة قبلة شاعر.
- قصيدة معاناة.
- قصيدة نكوص.
- قصيدة صدود.
- قصيدة قشر الليالي.
- قصيدة عهد مسؤول.
- قصيدة حفيد قبل الرحيل (سعد براءة طفل).

فيما جاءت عناوين المقطوعات على النحو الآتي:

مقطوعة ولهٌ - مقطوعة غروب - مقطوعة ضعف - مقطوعة عودة - مقطوعة سعادة - مقطوعة نشكيك - مقطوعة عتاب- مقطوعة حريق - مقطوعة إليها- مقطوعة نزف - مقطوعة روح حائمة - مقطوعة اغتيال - مقطوعة ارحل - مقطوعة سمراء - مقطوعة ساقي الأوجاع - مقطوعة جفوة - مقطوعة نهيبة دهر - مقطوعة شقاوة - مقطوعة الحبيب الطاغية - مقطوعة طيف - مقطوعة الفؤاد المهاجر - مقطوعة في التيه.

المبحث الأول: الصورة التشبيهية

يقوم التشبيه على شرطين هما: " المشاركة - الغيرية " فالمشاركة هي التي تؤسس للمشابهة بين الشيئين، والغيرية هي التي تؤسس لكون المشبه غير المشبه به، مهما كانت درجات المشاركة بينهما. ولذلك حدَّ المبرد التشبيه بأن " الأشياء تشابه من وجوه، وتباين من وجوه؛ فإنما ينظر إلى التشبيه من أين وقع، فإذا شبه الوجه بالشمس والقمر فإنما يراد به الضياء والرونق، ولا يراد به العظم والإحراق" (المبرد، ١٩٩٧م، ج٣- ص٤١). فالتشبيه في الاصطلاح هو "عقد مماثلة بين أمرين، أو: أكثر، قصد اشتراكهما في صفة: أو: أكثر، بأداة؛ لغرض يقصد المتكلم للعلم" (الهاشمي، د.ت، ج١- ص٢١٩).

وقد أدرك الكثير من البلاغيين والنقاد أهمية التشبيه لما لهُ من أثر في إبراز الخيال، وتوضيح الغرض، بوصفه أداة لتصوير ما في النفس والأفكار، فالتشبيه من أساليب البيان الرائعة التي أكثر منها العرب القدماء في شعرهم، أو في كلامهم؛ كما يقول المبرد: "والتشبيه جار كثيرًا في كلام العرب، حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم، لم يبعد" (المبرد، ١٩٩٧م، ج٣- ص٧٠).

وأركان التشبيه أربعة: (الهاشمي، د.ت، ج١- ص٢١٩).

١. **المُشبه:** هو الأمر الذي يُراد الحاقه بغيره.
٢. **المُشبه به:** هو الأمر الذي يلحق به المشبه.
٣. **وجه الشبه:** هو الوصف الخاص الذي يقصد اشتراك الطرفين فيه كالكرم في نحو: خليلٌ كحاتمٍ، ويكون في المشبه به، أقوى منه في المشبه. وهو " إما أن يكون أمرًا واحدًا أو غير واحد، وغير الواحد إما أن يكون في حكم الواحد لكونه إما حقيقةً ملتئمةً، وإما أوصافًا

مقصـودًا مـن مجموعهـا عـلى هيئـة واحـدة" (السـكاكي، ١٩٩٦م، ص ٣٣٤- ٣٣٥).

٤. **أداة التشـبيه**: وهـي اللفـظ الـذي يـدلُ عـلى التشـبيه، ويربـط المشـبّه بالمشـبّه بـه، وقـد تَذكـر الأداة في التشـبيه، وقـد تحـذف، نحـو: كان عمـرُ في رعيَّتـه كالميـزان في العـدل، وكان فيهـم كالوالـد في الرحمـة والعطـف. ومـن أدوات التشـبيه مـا هـو اسـم، ومنهـا مـا هـو فعـل، ومنهـا مـا هـو حـرف، وتكـون إمـا ملفوظـة، وإمـا ملحوظـة (الهاشـمي، د.ت، ج١- ص٢٣٦).

وإذا مـا طبقنـا الشـكل النظـري لظاهـرة التشـبيه عـلى ديـوان (ديـرتي وونـة قلـب) فإننـا نلحـظ أن هنـاك تقسـيمات عـدة للصـورة التشـبيهية في قصائـد الديـوان؛ فهنـاك تقسـيم باعتبـار أداة التشـبيه (الـكاف- كأن- مثـل)، وهنـاك تقسـيم باعتبـار وجـه الشـبه، أو الصفـة المشـتركة بـين المشـبه والمشـبه بـه؛ ويمكـن تفصيـل ذلـك عـلى النحـو الآتي:

فبالنسـبة لأداة التشـبيه التـي اسـتعان بهـا الدكتـور سـعد بـن حمـدان الغامـدي في قصائـد الديـوان، فـإن التنـوع الـذي تظهـر بـه يـدل عـلى تنـوع دلالات كل معنـى يريـد التعبـير عنـه مـن خـلال كل أداة. وذلـك لأن لـكل أداة يسـتخدمها الشـاعر في شـعره قيمـة فنيـة متميـزة تحـدد الملامـح الخاصـة للصـورة، وتشـير في الوقـت ذاتـه إلى وعيـه في اسـتخدام تلـك الأدوات اللغويـة بصيغـة بلاغيـة فنيـة في مواضعهـا الخاصـة.

ومـن الأدوات الغالـب اسـتخدامها في الصـورة التشـبيهية في قصائـد الديـوان هـي (الـكاف) إذ إنهـا تعـد " أكثـر مـا تسـتعمل في عقـد مقارنـات بـين أشـياء في صفـاتٍ أو معـانٍ تجمـع بينهـا بهـدف تحديـد درجـة الالتقـاء والتقـارب، وهـي تحمـل إلى جانـب ذلـك معـاني الافـتراق والاختـلاف بـين الأطـراف التـي يتشـكل منهـا التشـبيه؛ لأنهـا تُظهـر على مسـتوى الشـكل بُعـدًا بـين الطرفـين، وفي الوقـت نفسـه تـؤدي وظيفـة التقريـب بينهـما، وهـذا كلـه يرتبـط بالحالـة التـي يكـون عليهـا الأديـب، والمعنـى الـذي يتشـكل في ذهنـه، فهـو عندمـا يتمثـل علاقـات غـير قويـة أو غـير متداخلـة بـين أطـراف الصـورة، يعتمـد (الـكاف) أداة للتشـبيه؛ لأنهـا أنسـب في التعبـير عـن الصـورة التـي يشـكلها، وقـد لا يكـون ذلـك نتيجـة وعـي منـه بعمليـة التشـكيل، وإنـما مـن خـلال مـا تفرضـه طبيعـة العلاقـة بـين الأطـراف المتشـكلة في خيالـه." (عـودة، ١٩٩٦م، ص٧١).

فالدكتـور سـعد بـن حمـدان الغامـدي يشـبه جمـال قريتـه، ومـا يمكـن أن تفعلـه فيمـن يـراه ويتأمـل جمالهـا بحـال بلقيـس عندمـا دخلـت الـصرح، متأثـرًا بقولـه تعـالى: ﴿قِيـلَ لَهَـا ادخُـلِي الـصَّرحَ فَلَـمَّا رَأَتـهُ حَسِـبَتهُ لُجَّـة وَكَشَـفَت عَـن سَـاقَيهَا قَـالَ إِنَّـهُ صَرح مُّـمَرَّد مِّـن قَوَارِيـرَ﴾ النمـل [٤٤].

فيقـول في قصيـدة (دار عيسـى حلـم ثـانٍ): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ٣).

لتسْـكرَ الدنيـا بروعتها
دَارِي كـما بلقيـسُ في الخطـرِ

فوظيفـة (الـكاف) هنـا تتمثـل في التقريـب بـين المشـبه (الدنيـا) والمشـبه بـه (بلقيـس)، وهـذا يعنـي أن المشـبه قـد ارتقـى إلى مصـاف المشـبه بـه، وأصبـح مثيـلًا لـه، كـما أن اقـتران التشـبيه بـ(الـكاف) يعمـل عـلى توضيـح وترسـيخ المعـاني المـرادة في السـياق.

والأمـر ذاتـه يظهـر في قولـه في مقطوعـة (غـروب) مبينًـا ضيـاع أحلامـه وآمالـه هبـاءً: (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ١٠).

لم يبقَ مني وأحلامي سوى لمم
كماً هو الشيخُ مكروبٌ وينتقلُ

فأحلامـه أصبحـت مثـل الشـيخ الـذي وهـن عظمـه وشـاب رأسـه، وطعـن في السـن، وصـار لا

يأمل من الحياة إلا حسن الرحيل منها، وقد صاغ هذا التشبيه باعتماد أداة التشبيه (الكاف).

وتتبدى الصورة التشبيهية ذاتها في قصيدة (الشوق المنتظر) يصف حال انتظار الشوق المفقود الذي لا أمل في عودته، فقال: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٣).

مشتتُ النفسِ ملهوفًا ومُهْتَرِئًا
كَمَنْ يمزِّقُه نسرٌ على العلم

ويكرر المعنى ذاته في بيت آخر له باستخدام أداة التشبيه (الكاف)، وهو قوله في مقطوعة (روح حائمة): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٢١).

ماذا أقول ولم يُزْهرُ لنا حُلْمٌ
كالنور يحمي بقايا العُمْرِ من تعبِ

وبالنسبة لأنواع التشبيه فإن الشاعر يستثمر التشبيه المفصل وهو "ما ذكر فيه وجه الشبه" (طبانة، ١٩٨٨م، ص ٥٠٧). كما قوله في قصيدة (أوهام):

فأطوف أرجاء السماء مُوَلَّهًا
كالطفل يلهو حالمًا وَضَّاءً

ففي هذا البيت يشبه خياله الواسع الذي يجعله يطوف في أرجاء السماء بالطفل الذي يلهو ناظرًا للمستقبل الوضاء الذي ينتظره، والتفصيل في التشبيه يكمن في أن التشبيه لا يقف على تشبيه الشاعر بالطفل فحسب، وإنما تشبيهه بالطفل في حال اللهو واللعب لا يشغله شيء في الحياة سوى الإحساس بطفولته وبالمستقبل المشرق الذي يتمناه، فالصورة التشبيهية المفصلة تنقل إلينا حال المصور(المشبه) وهيئته، والصورة المقابلة (المشبه به) تنهض بعملية التصوير إزاء المشبه المصور، فإن ذكرت الصفة أو الحال التي تلتقي عليها الصورة المقابلة مع المشبه، فإن مساحة هذه الصورة تتقيد كمًّا وكيفًا بالصفة والحال المذكورة.

أما التشبيه الآخر المقابل للتشبيه المفصل، وهو التشبيه المجمل، وهو "التشبيه الذي لم يذكر فيه وجه الشبه" (مطلوب، ٢٠٠٧م، ص ٣٤١).

فقد استعمله الشاعر في العديد من أبيات الديوان؛ وذلك مثل قوله في قصيدة (قريتي الغالية دار عيسى حلم ثان): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٣).

في الباحة الخضراء أعرفها
عسليَّةُ العينينِ كالقمرِ
تفيضُ ركبانٌ بما هملت
فتكثر الغدرانُ كالطُّرَرِ
خَمْرُ الجِنَانِ تصبُّ في كرمٍ
تمضي إلى الساحات كالنهرِ

فالشاعر هنا قد طوى ذكر وجه الشبه بين قريته (دار عيسى) والمشبه بهن (القمر- الطرر- النهر)، وهو الجمال وكثرة الخير. وهنا يبدو لعدم ذكر وجه الشبه علة دلالية؛ وهي أن تكون المساحة والصفة التي تجمع بين المشبه والمشبه به مطلقة وغير مقيدة، ففي قول الشاعر تتمثل صورة باحة القرية الخضراء مطلقة في صفة الصورة والهيئة إزاء جمال القمر، كما تتبدى مساحة الخير في هذه الجنان وضخامته مطلقة؛ لذلك فإن المتلقي يطلق العنان لخياله وتصوره ليمثل حال هذه الباحة الخضراء، حجماً ولوناً وحركةً وجمالًا، وما شاء من الأحوال والهيئات، طالما الشاعر لم يحدد هذه الأمور، ولم يضع لها وصفا بعينه.

ولعل هذه العلة الدلالية هي التي جعلت الشاعر يشبه قريته في مجمل مساحتها وجمالها، والخير الذي يفيض منها بالفردوس في قصيدته: (قريتي الغالية دار عيسى حلم أول): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٢).

كأنها الفردوسُ قد فتحت فَفَاضَ منها الطِّيبُ والثمرُ

ويبدو أن الشاعر كان مدركا لقيمة (كاف التشبيه) حين ربط بين المشبه والمشبه به في معنى المشابهة، فعمل على تكرارها في أكثر من بيت؛ مما أضفى على نص القصيدة دلالة إضافية وهي تأكيد المعنى وتوضيحه، كما في قوله من مقطوعة (تشكيك)، وهي ثلاثة أبيات صيغت جميعها على التشبيه: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٦).

يشكِّكُني الوُشَاةُ بأنَّ قلبي
سَفِينٌ ضاع في بحر التَّمنِّي
وما يدرون أن القلبَ أضحى
منارَ الحبِّ كاللحن الأغَنِّ
حبيبي سوف أغدو من حنيني
كَرُوحِ الشعر تسمو بالمُغنِّي

فقد صاغ الشاعر الأبيات من خلال صيغة تركيبية واحدة؛ وهي كالآتي:

(المشبه + كاف التشبيه + المشبه به + صفة المشبه به) (القلب + كـ + اللحن + الأغن) - (الحنين + كـ + روح الشعر + تسمو بالمغنى).

فالشاعر يعمل على الربط من خلال كاف التشبيه بين التدفق التصويري والإيقاع الموسيقي، بشكل يمنح القطعة استمراريةً دلالية؛ كأنه يقصد من توالي الصورة التشبيهية وحدة الخيال وتمازجه مع عاطفته.

والأداة الثانية للتشبيه التي يستخدمها الشاعر في صوره التشبيهية هي (كأن)، وتعمل هذه الأداة على تحريك عناصر الصورة، وإدخال المتلقي في أجواء تأملية لتمازج تلك العناصر، بشكل يصعب معه تحديد أطراف العملية التشبيهية.

ونتبين هذا الأمر في تغزل الشاعر في جمال حدائق قريته في قوله في قصيدة (دار عيسى): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٥).

فَمَضَتْ يتيهُ بِحُبِّها مَنْ شَمَّهَا
فكأنه قد عانق الأقمارا

وقد ساهم في تمازج الصورة بالحقيقة عطف الأداة (كأن) بحرف العطف الدال على الترتيب والتعقيب (الفاء)، وكأن حال عناق الأقمار حين شم حدائق القرية هو الأمر المعتاد والطبيعي؛ لأنه يحدث بشكل مرتب وسريع.

ولا تقف دلالة (كأن) التشبيهية على الربط بين المشبه والمشبه به في تجربة الشاعر، بل إنه يستثمر قيمة هذه الأداة الدلالية في رسم لوحة تصويرية تتداعى فيها الصور، وتتلاحق بشكل يظن معه المتلقي أن الشاعر يتحدث عن أمر حقيقي، لا صورة تشبيهية، وذلك في قوله حين يصف معاناة قلبه في الهوى، وذلك في قصيدة (معاناة): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٢٠).

وكـأنَّما قلبي طَـرِيدَةٌ صـائدٍ
شـاكِ السلاح وعزمُـهُ يتجـددُ
يتوعَّدُ الإِلْفَ الأليفَ بسَهْمِه
ويشـدُّ أوتـارَ القِسِيِّ فيقْصِـدُ
في إِثْـرِ صيدٍ بدَّدتْ أَرْيَاشَه
المـوتُ بـرقٌ لمعُـه يـتردَّدُ
أغدو كَمَا السكرانُ عند بكائِها
فكأننـي مـن دَمعِهـا أتـزوَّدُ
وكـأنَّها نَشْـوَى بِنَزْفِ مَقَاتِلِي
وكأنَّهـا سَـكْرَى إذا مـا أُنْشِـدُ

ففي هذه القطعة الشعرية تتداعى الصور في مخيلة الشاعر في تصوير معاناته في العشق، وقد أضفى تكرار التشبيه بـ(كأن) بين مطلع المقطع

وخاتمته على الدلالة سرعة الإيقاع، فضلا عن الربط بحرف العطف (الواو)، وكأن الشاعر يريد أن يستمر بتداعي هذه الصور دون أن يتوقف ليواجه الحقيقة، فيختبئ منها وراء هذا التدفق التشبيهي النابع من خياله الشعري الذي جعل المتلقي ينسى أنه يتحدث عن قلبه الذي يعني في الهوى، وصار ينتظر مصير الموت الذي تواجهه هذه الطريدة أما الصائد الفتاك.

أما أداة التشبيه (مثل) فقد وظفها الشاعر توظيفاً فنياً، من خلال الصور التشبيهية، ومن ذلك قوله في وصف حالة عشقه للباحة الخضراء في قريته، وذلك كقوله في قصيدة (الباحة الخضراء): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٤).

فَمَا للباحةِ الخضراء عِشْقٌ
كَمَثْلِ العشق طَـرَّزَهُ النَّقـاءُ
وما للباحة الحسناء حِبٌّ
كمثلي قد تَسَامَى بي وفاءُ

فالشاعر يقصد من استخدامه للأداة (مثل) التمثيل الإنساني لذاته، مبينا من وراء الصورة التشبيهية تلك أنه لا مثيل له في عشقه للباحة الخضراء.

ويستعين في سياق آخر بالأداة (مثل) لبيان حال مرض طفله (سعد)، كقوله في قصيدة (سعد براءة طفل): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٢٧).

وداءٌ مثـلُ نـارٍ في جَنانٍ
سـيذهب بالحيـاة وبالطُّيـوبِ

فالتشبيه السابق هو تشبيه واحد من جهة التركيب الظاهر، ولكنه يطوي في دلالته تشبيها آخر، إذ إن الشاعر أراد تشبيه المرض الذي ألم بطفله بالنار، قاصدا معنى الإحراق، إلا أنه لم يرد أن يجعل من طفله مجرد جسد يحرقه المرض، بل شبهه بالجنان، التي تقف على النقيض من النيران من حيث المعنى، وكأن الشاعر يريد أن يعبر عن أثر المرض في جسد هذا الطفل الذي عمل على قلب حياته من الجمال والبراءة إلى العذاب والمعاناة؛ ولذلك قال في نهاية البيت: سيذهب بالحياة والطيوب.

وفي قصيدة (ذوبان قلب) يستخدم الشاعر التشبيه المركب، وهو " التشبيه الذي يتحد فيه المشبه والمشبه به، ويكون مركبا من شيئين أو أكثر" (مطلوب، ٢٠٠٧م، ص ٣٤٢). كقول الشاعر الأيوبي الشهاب محمود بن سلمان: (انظر الرابط الإلكتروني: https://www.aldiwan.net/poem81423.html).

كأن سهيلاً والنجوم وراءه
صفوف صلاة قام فيها إمامها

إذ لو قيل كأن سهيلاً إمام، وكأن النجوم صفوف صلاة، لذهبت فائدة التشبيه.

ويبدو ذلك في قول الشاعر الدكتور سعد بن حمدان الغامدي في قصيدة (ذوبان قلب): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٦).

لم يعرف الحب إلا من رأى وَهَجًا
كما النورِ يَهْدِي في الضلالات
عينانِ لم يعرف العشاقُ مثلَهما
تُصْمِي القلوبَ بأَنَّاتٍ وآهاتِ
تراهما نبعَ شوقٍ قد صَفَا نغمًا
عذبَ النشيد ثَرِيًّا بالعطاءات
كما هما بحرُ حبٍّ مَوْجُهُ تلفٌ
فمن يريد مُضِيًّا في المتاهات
ترمي سهاما كما شُهُبٌ بها حَرِقَتْ
أحلامَ غُرٍّ هوَى منها بحسرات

ففي هذه القطعة الشعرية نجد الشاعر قد

تفنن في وصفه لعيني محبوبته، وهو ناتج عن سعة خياله، فهاتان العينان هما مثل نبع يمتلىء شوقا، وماؤه صاف كالنغمة الرقيقة، التي يخرج أعذب الألحان والأناشيد، حتى إنهما - أي العينان - من فرط ما فيهما من جمال فهما كالبحر ذي الموج الهائل الذي يصيب رائيه بالمتاهة، بل وأكثر من ذلك فإنهما كالسهام التي تقذف الشهب فتحرق كل من يقترب منها من شدة سحرها الطاغي.

ويستخدم الشاعر التشبيه الضمني وهو "تشبيه لا يوضع فيه المشبه والمشبه به في صورة من الصور المعروفة، بل يلمح المشبه والمشبه به ويفهمان من المعنى، ويكون المشبه به برهانا على إمكان ما أسند إلى المشبه" (طبانة، ١٩٨٨م، ص ٣٥٨).

ففي مقطوعة (ساقي الأوجاع)؛ حيث لم يصرح بطرفي التشبيه على صورة من صورة المعروفة، فهو يقول: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٢٢).

لم أرتدِعْ عن حبها رغم العَنَا

بركانُ حبٍّ في حنايا أَضْلُعِي

فقد شبه عناء الحب الذي يحمله في قلبه بالبركان، من فرط تأثيره فيه، وشدته عليه، إلا أنه يقيد تركيب المشبه به (بركان) بأنه في حنايا الأضلع، وهو ما يلمح بأن الحب برغم ثورته العاتية التي تسبب له عذابا وشقاء، إلا أنه يحمله بين اضلعه خوفا عليه من الفوت، واحتضانا له كأنه جزء من جسده وروحه.

وهناك نمط من التشبيه استثمره الشاعر في أبيات قصائده، وهو التشبيه البليغ، وهو "التشبيه الذي يحذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه، وسموا مثل هذا بليغا لما فيه من اختصار من جهة، وما فيه من تصوير وتخيل من جهة أخرى"(مطلوب، ٢٠٠٧م، ص ٣٣٠). مثل قول أبي طالب المأموني: (العبيدي، ١٩٨٩م، ص ١٥٤).

عزماتهم قضبٌ وفيض أكفهم

سُحُبٌ وبيضُ وجوههم أقمار

إذ يكون المشبه ملتحما بالمشبه به وكأنهما شيءٌ واحد، وقد اعتمد ابن الأثير على فكرة النقل في اعتبار هذا القالب تشبيهًا، فقال: " فإن ذكر المنقول والمنقول إليه معًا كان ذلك تشبيهًا " وسماه " تشبيه مضمر الأداة "(ابن الأثير، ١٤٢٠ه، ج١- ص ٣٤٤). والسؤال الذي ألح على ابن الأثير، هو: ما الذي يجعل المتلقي متيقنًا من إضمار المتكلم لأداة تشبيه في مثل " زيد أسد " حتى يحكم على العبارة بأنها تشبيه مضمر، ويرتكن ابن الأثير على قضية استحالة المعنى في التركيب، فيقول: " إذا لم نجعل قولنا " زيد أسد " تشبيهًا مضمر الأداء استحال المعنى؛ لأن زيدًا ليس أسدًا، وإنما هو كالأسد في شجاعته، فأداة التشبيه تقدر ههنا ضرورة كي لا يستحيل المعنى " (المرجع السابق).

ففي قول الشاعر في قصيدة (ذوبان قلب): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٦).

وثغرها نجمةٌ لله كم سَلَبَتْ

مني الرشادَ وتَسْرِي في الفضاءات

يشبه جمال ثغر محبوبته بالنجمة من دون واسطة بين المشبه والمشبه به، وزاد من حسن التشبيه أنه أضاف النجمة لله عز وجل، حتى لا يظن أنها من نجوم الشياطين المقذوفة من قبل الملائكة في السماء.

وفي قوله في قصيدة (نهيبة دهر): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٢٥).

لكنني رغم ذا من فَرْطِ سُرعتهم

أمسوا بذاكرتي مَرَّ السحابات

فهو يشبه سرعة نسيانه لصروف الدهر بأنهم

مروا بذاكرته مرور السحاب من فرط السرعة، ولا يخفى من تأثر الشاعر هنا بالقرآن الكريم بقوله تعالى: ﴿وَتَرَى الْجِبَالَ تَحْسَبُهَا جَامِدَةً وَهِيَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ إِنَّهُ خَبِيرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ﴾ النمل [٨٨] وقد ارتبط التشبيه البليغ الحسن عند كثير من البلاغيين بطبيعة العلاقة بين طرفي التشبيه، فكلما كانت العلاقة غريبة وعجيبة كلما حسن التشبيه، وحكم على الشاعر بالبراعة فيه، قال عبد القاهر الجرجاني: " إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب." (الجرجاني، ٢٠٠٤م، ص١١٢).

ومن هذا القبيل يقول الشاعر في قصيدة (نكوص): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٢٣).

ولا أخشى فِراقًا أو عِنادًا
يُؤَيِّسُنِي فأمْضِي لا أؤوبُ
لأني غائِرٌ في قلب لَيْلَى
وليلى في دمي سِحْرٌ يجوبُ
هي الداءُ الدواءُ وليس حِلٌّ
ولا طبٌّ يفيدُ ولا طبيبُ

فهو يشبه شدة حبه وتعلقه بليلى محبوبته بعلاقة الإنسان بالداء والدواء في صحته واعتلاله، حتى صارت ليلى معه هي الداء والدواء، فلا مجال للحل عنها، أو لانتهاء حبه لها، فهو باق بقاء الداء والدواء مع الإنسان.

المبحث الثاني: الصورة الاستعارية

لظاهرة الاستعارة علاقة مباشرة بظاهرتي المجاز والتشبيه، إذ إن الاستعارة تقوم مقام المجاز في التعبير عن ارتباط لغة المجاز بلغة الحقيقة، على اعتبار أن كليهما بديل للآخر، وكان لارتباط الاستعارة بالمجاز من حيث إنه فرع على الحقيقة الأصل أثره في اعتماد العلاقة بين وجهي الاستعارة وطرفيها " المستعار والمستعار منه " على أن تكون واضحة وتحمل معنى مشتركًا يمكن معه إدراك الحقيقة الأصل، إذ لا بد من معنى مشترك بين المستعار والمستعار منه، والمعنى المشترك هنا يمثل قنطرة يمر من خلالها المعنى الاستعاري فيقبله العقل، ولا يحتاج إلى جهد تأويلي، يبتعد به عن منطق الأشياء ومقتضيات الواقع الخارجي. " وقد ارتضى البلاغيون أن تكون هذه الواسطة التي تحقق التناسب والمقاربة هي علاقة المشابهة بين المعنيين الأصلي والمجازي، فإنه ينبغي لكي نعقل المعنى الأصلي للاستعارة ونستدل عليه أن تكون ثمة علاقة عقلية واضحة تربط بين المعنيين، وتكون بمثابة دليل ييسر الانتقال من ظاهر الاستعارة إلى حقيقتها " (عصفور، ١٩٧٣م، ص ٢٤٣). وهذا يعني أن علاقة التشبيه – التي هي أصل للاستعارة، والاستعارة صورة مقتضبة من صورها – هي التبرير النظري للبحث عن الأصل الوضعي الذي تحول إلى استعارة بفضل اعتماد المشابهة رباطًا بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي؛ حتى إن ابن الأثير يسوي بين الظاهرتين اعتمادًا على أن الاستعارة مبنية على التشبيه الذي هو ارتباط فرع مشبه بأصل مشبه به " وإذا حققنا النظر في الاستعارة والتشبيه وجدناهما أمرًا قياسيًا في حمل فرع على أصل لمناسبة بينهما "(ابن الأثير، ١٤٢٠ه، ج١- ص٣٥١). ولا بد حينئذ أن تستدعي بنية الاستعارة بنية التشبيه الأصلية؛ لتمثل خلفيتها التي تتحول عنها.

كما تقوم ظاهرة الاستعارة على فكرة النقل المجازي لمعاني الأسماء، وليس للألفاظ في حد ذاتها، ويستخدم عبد القاهر الجرجاني دلالة النقل استخدامًا مختلفًا عمن سبقوه عندما قرنوا

النقل باللفظ، أما هو فقد قرنه بالمعنى، ذلك أن اقترانه باللفظ يعني أن اللفظ ينقل ليصبح الأسد الموضوع لتعيين السبع المعروف منقولًا للرجل الشجاع، وكأنه لم يوضع للسبع أصلًا، وهذا عند التمحيص يلغي فكرة النقل المجازية من أساسها؛ إذ يصبح الأسد دالًا بالتعيين على الرجل الشجاع، وقد انتهى به الأمر عند إثبات خاصيتين تختص بهما الاستعارة هما " المبالغة في التشبيه، والادعاء "، إذ " ليست الاستعارة نقل اسم عن شيء إلى شيء، ولكنها ادعاء معنى الاسم لشيء" (الجرجاني، ٢٠٠٤م، ص٤٣٤).

وبناء على جهود عبد القاهر في تفسير ظاهرة الاستعارة عرفها البلاغيون من بعده بأنها " 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." (السكاكي، ١٩٨٧م، ص١٧٤).

وعلى هذا قسمت الاستعارة الى أقسام كثيرة متشعبة وفقا لأسس واعتبارات شتى، وما يهمنا في هذه الدراسة من أقسام الاستعارة ما تواتر وروده في ديوان (ديرتي وونة قلب)؛ مثل: الاستعارة المكنية بعناصرها ومفرداتها.

وفي ضوء هذا المفهوم للصورة الاستعارية المشار ليها كان تعامل الدراسة مع شعر الديوان، فقد أكثر من تناولها الشاعر باعتبارها عنصراً أساسيا من عناصر تشكيل الصورة بشكل عام.

إذ تأتي الاستعارة المكنية من أهم ما استثمره الشاعر من أنواع الاستعارات؛ لما تتسم به من التشخيص والتجسيم، وتعرف الاستعارة المكنية بأنها: " التي اختفى فيها المشبه به واكتفي بذكر شيء من لوازمه دليلاً عليه." (مطلوب، ٢٠٠٧م، ص١٤٥).ومن أمثلة ذلك في الديوان ما يأتي:

قوله في قصيدة (الباحة غربة): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٥).

ويموت في كل المفاخرِ صوتُه
قد أُهْدِرَتْ ويعانق الأوهاما

فالشاعر هنا استعار الأوهام للشيء المادي، ويقول إنَّه يعانقه ظنا منه أنه موجود. فقد ذكر المستعار له وهو (الأوهام) وحذف المستعار منه وهو (الشيء المادي) بقرينة (يعانق) وذلك على سبيل الاستعارة المكنية، والغرض هو التعلق بما لا وجود له، وهو يكني بذلك عن أن ما سوى الباحة من البلاد يمثل شيئا ماديا لا وجود له؛ أي أوهام.

وبناء على هذه الصورة بعناصرها يتمنى الشاعر في الأبيات التالية للبيت السابق أن يعانق الطبيعة الموجودة في قريته (دار عيسى) فقال: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٥).

لو أنني عانقتُ دري في المسا
وأكلتُ من خير البلاد رُكَاما
لو أنني سَمَّرْتُ قلبي في الصَّفَا
وغفوتُ في بطنِ الخليج لِمَاما
لو أنني سامرتُ نجمًا عاليًا
يخبو ويلمعُ عاشقًا قد هَاما

ومن الاستعارات المكنية الشائعة في ديوان الشاعر استعمال التركيب الإضافي على الاستعارة المكنية لاستثمار ذلك التركيب في إضافة بعدًا تشخيصيا وتجسيميًا للصورة البيانية في الأبيات، ففي قوله في قصيدة (درة الأنباء) في مدح الملك عبد الله حينما كان وليا للعهد: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٦).

ونحَرْتَ فحلَ الظلم عند رُغَائِه
ما عاد فحلُ الظلم للإرغاءِ

وخطرتَ بالسيف الصقيل تجاوبا
تَذْكِي ضِرَامَ الحب في الدَّهْمَاءِ
وانصرْ ملوكا طالما قد كبَّرُوا
وتضرَّعُوا في الضَّنْكِ والسَّرَّاءِ
أَمِنَ العبادُ بأرضهم وبيوتهم
وانهارَ بيتُ الخوفِ في القفراء
نهر المودة من عيون دُمُوعِنا
يمضي يَدُكُّ معاقلَ الشحناء
لنصاغَ قلبًا واحدًا متماسكًا
في وجهِ جيشِ الغدرِ والسفهاء

فقد بنيت هذه القطعة الشعرية على الاستعارة المكنية القائمة على التركيب الإضافي، بإضافة لفظتين إلى بعضهما لا يصلح في مجالهما الدلالي إضافتهما، ففي تركيب (فحل الظلم) يأتي لفظ الفحل الدال على مجال الحيوان الضخم مركبا مع لفظ الظلم الدال على شيء معنوي ليدل على تجسيم وتجسيد هذا الظلم في صورة حسية يتمكن المتلقي من تأملها، وتأمل مدى بشاعتها، ومن ثم يقدر في المقابل تلك الجهود التي قام بها الممدوح (الملك عبد الله) في مواجهته للظلم.

وفي مقابل مواجهة الظلم من جانب الممدوح يؤكد الشاعر على أنه - أي الممدوح- ينمي السلوك المخالف له ويزيد منه، وهو الحب؛ وذلك على سبيل الاستعارة المكنية المركبة تركيبا إضافيا في قوله (ضرام الحب)، وكأن الحب كان نارا خافتة في مواجهة الظلم الشنيع، ولكن الممدوح عمل على إذكائها لتنير حياة النار جميعا.

وليس هذا فحسب، بل إن الممدوح ينصر الملوك والأمراء الذين يعملون لصالح الناس، فيأمنوا في بيوتهم وأرضهم، وقد عبر عن هذا الأمان بانتفاء الخوف، على طريقة الاستعارة المكنية (بيت الخوف)، وكأن الناس استبدلوا - في حياة هؤلاء الملوك- بيوت الأمن والأمان ببيوت الخوف.

ثمة حالة من الحب والتعاون يسعى الشاعر إلى التأكيد عليها من خلال صياغة هذا المعاني على الاستعارة المكنية بطريق التركيب الإضافي، ومن هنا فقد عبر عن نتيجة العيش بتلك الحال بين الناس بواسطة تراكيب (نهر المودة- جيش الغدر).

وقد استثمر الشاعر في قصيدة (الشوق المنتظر) هذا التركيب الإضافي للاستعارة المكنية من خلال استدعاء الاستعارة القرآنية في قوله تعالى: ﴿فَأَذَٰقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ﴾ النحل [١١٢]

في قوله: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٣).

هذا شذا من رياض الشوق أَسْكَرَني
أذاقَنِي من لباسِ البُؤْسِ والنِّعَمِ

وفي قوله في قصيدة (سعد براءة طفل): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٢٧).

شربنا من سموم اليأس كأسًا
بها نُشْوَى على نار اللهيب
حبيسٌ في سجونِ الحزنِ قلبي
فلا يدري شروقا من غروب

فاليأس من الشفاء هو أمر معنوي لا نلمسه حقيقة، لكننا نرى آثاره وهي الضعف والمرض، كما أن الحزن أيضا أمر معنوي لا يلمس، إلا إن مظاهر الضعف والنحول في جسد المريض تجعل منه شيئا ماديًا نراه بأعيننا. فعندما يقول (شربنا من سموم اليأس كأسًا) إنما يشخص اليأس فيجعله شرابًا سامًا له مذاق مر وقاتل، فصار الشاعر وقلبه يعيشان حالة من الحزن المسيطر على حياته؛ فعبر عن تلك الحال بـ (سجون

الحـزن)، وذلـك عـلى سـبيل الاسـتعارة المكنيـة.

وتـأتي الاسـتعارة المكنيـة عـلى صـورة الجملـة الفعليـة المكونـة مـن الفعـل والفاعـل؛ حيـث لا يتفـق المجـال الـدلالي للفظـي الجملـة في تأديـة معنـى حقيقيـا، فيـؤول التركيـب عـلى الاسـتعارة المكنيـة، ففـي قولـه في مقطوعـة (ضعـف): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ١٠).

لذا ألقاكَ قد خَارَتْ عُزُومِي
كـذا ألقـاك قـد مـاتَ انتصـارُ

فالعـزوم والانتصـار شـيئان معنويـان لا يتـلاءم معهـما الألفـاظ الحسـية (خـارت- مـات)، إلا أن الشـاعر قـد اسـتعار العـزوم والانتصـار المعنويـين لشـخصه المحسـوس؛ ليـدل عـلى فقدانـه شـغف اللقـاء بمـن يحـب، وقرينـة الاسـتعارة المكنيـة هنـا هـي فعـل (ألقـاك) الحـسي.

وإذا تتبعنـا تركيـب الجملـة الفعليـة على الاسـتعارة المكنيـة في الديـوان فإننـا نلحـظ أن الشـاعر قد اسـتعان في معجمـه الشـعري بلفظـين متواتريـن بكثـرة في الشـعر القديـم، وهمـا (ذاق- ذاب)، لمـا يحويانـه مـن دلالات حسـية تسـهم في تجسـيد الصـورة، ومـن الأمثلـة عـلى ذلـك:

قولـه في قصيـدة (الباحـة غربـة): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ٥).

لو أنني لم ألقَ نفسي في النَّوَى
وأذَبْتُ عمري في الرَّكِيبِ لِزَاما

وقولـه في قصيـدة (قريتـي الغاليـة دار عيسـى حلـم ثـان): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ٣).

من دار قومي سوف أعشقها
ما ذاب نجمٌ من هوى السَّحَرِ

وقولـه في مقطوعـة (ولـه): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ١٠).

ما كلُّ من ذاق الهوى ولِهٌ
مثـلي بَـرَاهُ الخـوفُ والحـذرُ

وقولـه في قصيـدة (أوهـام): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ١٢).

وأذوق من طعم الحياة حلاوةً
أشـتارُ مـن سِرِّ الوجـود بقـاء

وقولـه في قصيـدة (الشـوق المنتظـر): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ١٣).

إذ خِلْتُ أني سأحيا لا أذوق هوى
ولـن أذيـبَ مـن الأشـواق بعـضَ دمـي

وقولـه في قصيـدة (الرحيـل): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ١٤).

لعل الخِلَّ يرْضَى عن خليلٍ
أذاب الـروحَ في حـبٍّ عجيـب

وقولـه مـن قصيـدة (قتلتنـي): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ١٥).

تبًّا لهذا العشق يرعَى صحتي
ويذيـب أحلامـي فـما أعْطَيْتَنِـي

وقولـه في قصيـدة (ذوبـان قلـب): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ١٦).

أذبت قلبي أشعارا بغانيةٍ
سـبحانَ خالقِهـا ربِّ السـماوات

وقولـه في قصيـدة (قبلـة شـاعر): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ١٨).

فأذابَ من روحي بقايا بُؤْسِها
ورَمَـى بقلبـي رَجْفَـةً وتَبَسَّـمَا

وقولـه في مقطوعـة (روح حائمـة): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ٢١).

ماذا أقولُ لروحي بعدما حَامَتْ
حـول الحبيـب تذيـب العمـرَ في اللهـب

وقولـه في مقطوعـة (اغتيـال): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ٢١).

مذ كان قلبي لم يذق حبًّا
كأنـه لم يُخْلَـقِ الحـبُّ

وقولـه في قصيـدة (صـدود): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ٢٣).

ومهما أَوْجَعَتْنِي في هواها
فـإنِّي سـادِرٌ قلبـي يـذوبُ

وقولـه في مقطوعـة (شـقاوة): (ديـوان ديـرتي وونـة قلـب، ص ٢٥).

يا كلَّ من ذاق الغرامَ تصبروا
من كان عشَّاقًا يموت شهيدًا

ثمـة فـرق في هـذا الإحصـاء بـين اعتبـار هـذه التعبـيرات مجـرد اسـتعارات مكنيـة قـد شـاعت في أشـعار الشـعراء، حتـى ابتذلـت، فصـارت كأنهـا حقيقـة، وبـين اعتبارهـا خاصيـة أسـلوبية اختـص ديـوان الشـاعر للدلالـة عـلى مـا تتضمنـه مـن دلالات خاصـة بعـالم الشـاعر، والـذي دعـا إلى اعتـماد هـذه التعبـيرات خاصيـة أسـلوبية تلـك المقارنـة التـي أشـار إليهـا سـعد مصلـوح بـين الفـن البلاغـي والخاصيـة الأسـلوبية، إذ يقـول: " لا تعـد الخاصيـة أسـلوبية بمجـرد وجودهـا في النـص، إذ إن النظـر إليهـا بهـذا الاعتبـار يرتبـط بالشـيوع والنـدرة النسـبيين، ومـن ثـم كان البعـد الإحصائـي جـزءا مـن ماهيتهـا، أمـا الفنـون في البلاغـة فهـي قائمـة يتسـاوى جميـع مفرداتهـا في فـرص ورودهـا مـن جهـة الإمـكان العقـلي " (مصلـوح، ٢٠٠٣م، ص ٦٨).

وهـذا هـو عمـل المحلـل الأسـلوبي الـذي يتجـاوز عمـل المحلـل البلاغـي الـصرف، فالأسـلوبي " يسـعى لاستكشـاف كافـة أسـباب الاختيـار في الجملـة المدروسـة، لمـاذا هـذه البنيـة التركيبيـة؟ لمـاذا هـذه الكلمـة أو تلـك؟ لمـاذا هـذا التركيـز؟ إن هدفـه الـذي يسـعى إليـه هـو تفسـير كل اختيـار لغـوي في النـص مـن نواحـي الحيـل الأسـلوبية ومـن نواحـي الرمـوز الضمنيـة. وهلم جـرًا " (الغذامـي، ١٩٩٣م، ص٤٦).

والقـول باختصـاص الشـاعر سـعد بـن حمـدان الغامـدي بهـذه التعبـيرات الاسـتعارية إنـما يصلـح لـدواع أسـلوبية في كثـير مـن الشـواهد السـالفة، إذ لا يصلـح هـذا الحكـم في وجـود تشـابه مـع العديـد مـن أسـاليب الشـعراء؛ لأن مجـرد التشـابه لا يقـوم دليـلًا عـلى اعتبـار هـذه التعبـيرات خاصيـة أسـلوبية للشـاعر، ذلـك أن الفـرق واقـع بـين الأسـلوب المطرد وبـين الدواعـي الأسـلوبية الطارئـة، والتعبـيرات في الأبيـات السـابقة ليسـت طارئـة عـلى اللغـة وأساليبها العرفيـة، بـل هـي واحـدة مـن هـذه الأسـاليب العرفيـة والمطـردة.

ويـرى الباحـث أن مـن الفـروق الأساسـية بـين الخـواص الأسـلوبية التـي في النـص، والفنـون البلاغيـة التـي حـاول البلاغيـون اسـتنباطها مـن التعبـيرات اللغويـة أن الخاصيـة الأسـلوبية " تفـارق الفـن البلاغـي في أنهـا ليـس لهـا وجـود مطلـق خـارج النـص، أي أنهـا لا تعـد خاصـة أسـلوبية إلا إذا كانـت داخـل النـص، وكانـت مظهـرًا مـن مظاهـر تميـز التشـكيل اللغوي فيه " (مصلـوح، ٢٠٠٣م، ص ٦٨).

وهـذا يعنـي أن الفـن البلاغـي قريـن النظـرة الجزئيـة، وتفتيـت النـص، ولم يحـاول البلاغيـون الجمـع بـين هـذه الفنـون في سـياق نـص واحـد لإبـراز دلالتهـا، أو ربـط هـذا الفـن بوصفـه خاصيـة أسـلوبية بالنـص أو السـياق المزروعـة فيـه، فقـد " جـردوا الصـورة الفنيـة وفتتـوا أجزاءهـا في عمـل وصفـي لا يتعـدى الشـكل الظاهـري، بعيـدًا عـن روحهـا وخصائصهـا ونكهتهـا، بعيـدًا عـن خطـوة

داخلية يبحثون بها عن حقيقة المضمون وعلة الاختيار، وطبيعة الأداء وقدر العطاء، وعلاقة هذه الخلية بالبناء الكلي، وتأثير البناء الكلي على الخلية " (سلطان، ١٩٩٦م، ص ١٣٤).

فالتحليل الأسلوبي يظهر تفوق الأداء في دلالته عما حصره البلاغيون داخل الأغراض البلاغية المقننة.

فالحديث عن الغرض من الاستعارة بالذوق والإذاقة، أو الذوبان والإذابة فهو تابع للفلسفة التي تعنى بحصر الدلالات البلاغية للبنى والظواهر الأسلوبية داخل ما عرف بالأغراض البلاغية.

والخاصية الأسلوبية تكمن هنا في اعتبار هذه التعبيرات ظاهرة لغوية في المقام الأول تعتمد على الموروث الثقافي والدلالي للألفاظ، كما أنها ظاهرة إنسانية في المقام الثاني؛ حيث تعتمد على علاقة الإنسان بالكون والحياة؛ إذ إنها ألفاظ تمثل مصدرا للتجارب الخيالية بالنسبة للإبداع الإنساني.

والإبداع الإنساني في استثمار مصادر الصور الفنية والاستعارات يمثل سياقا عاما للشعراء ينهلون منه متى شاءوا، ذلك أن التحليل البلاغي للصور السابقة في الأبيات يقتضي أن تكون الكيفية التعبيرية فيها بالإذاقة والإذابة في خدمة الغاية من الخطاب. فعناصر الأداء الأسلوبي في تلك الصور الاستعارية ليست غاية في ذاتها، وإنما ترتبط بالسياق والغاية، ومن ثم فإن السمة الأسلوبية لا بد فيها من اعتبار هذا السياق الإبداعي المشترك بين الشعراء بشكل يسمها بالسمة السياقية، فيكون رصد هذه السمة وتحليلها متوقفًا على معرفة غاياتها السياقية المرتبطة بالخطاب الشعري للشعراء.

ولعل الغاية الأساسية ومباشرة لكل التعبيرات السابقة هي تجسيد المعنوي، وتشخيص الدلالة، وتقديم المعنى في صورة حسية تملأ السمع والبصر، حتى يصل الشاعر إلى أن تتمكن الدلالة والحقيقة التي يريد أن يدلل عليها إلى المتلقي، وهو يستند في تمكين الدلالة والحقيقة على الخيال والتخييل.

ويفرق بعض الباحثين هنا بين الاستعارات الأدبية والاستعارات النمطية، من جهة أن الاستعارات النمطية تبدو أقرب إلى الاستعمال الحقيقي المباشر، أما الاستعارات الأدبية فيقول عنها: " فإن الاستعارات في النصوص الأدبية قد يكون لها خصائص مناسبة سياقيًّا تميزها عن غيرها من الاستعارات التي قد يكون لها تأثير نمطي على طبيعة فهمها؛ ولهذا يتعين علينا اعتبار طبيعة الأدب عاملًا سياقيًّا يمكن أن يؤثر في عملية فهم الاستعارات " (ستين، ٢٠٠٥م، ص ٥٢).

والفارق الذي تسعى إلى تأكيده هذه المقولة هو أن هناك فارقا بين الاستعارة المبتذلة والاستعارة المبتكرة، وهذا يؤكد حقيقة أسلوبية في ظاهرة الاستعارة هي أن " بعض الاستعارات تخلق مشابهات، أكثر ما تصوغ مشابهات سابقة الوجود " (المرجع السابق، ص ٣٧).

ولعل هذا ما حاول الدكتور سعد بن حمدان الغامدي في ديوانه أن يقوم به، إذ إنه لم يكن يسعى إلى مجرد تكرار الاستعارات بناء على التقاليد الشعرية، وإنما حاول أن يخرج من اتباع هذه التقاليد بتعبيرات استعارية ابتكارية، قائمة على ابتداع مشابهات جديدة، وإن استخدمت نفس نمطية التعبيرات القديمة، انظر - على سبيل المثال- إلى قوله في قصيدة الباحة غربة: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٥).

لو أنني لم ألقَ نفسي في النَّوَى

وأذَبْتُ عمري في الرَّكِيبِ لِزَاما

فالإذابة هنا ليست مجرد تكرار لاستعارة قديمة، ولكنها مرتبطة بالجو الانفعالي الذي يرتكز عليه الشاعر، إذ إنه يقارن بين حالين؛ حال الابتعاد عن قريته، وحال القرب منه، فهو في حال الابتعاد كأنه يلقي نفسه في المهالك، أما في حال القرب فكأنه يذيب جسده وعمره لينطبعا على أرضها، فيصبح جسده في جسدها متلاحمين متلاصقين، فلا مجال للبعد والفراق مرة أخرى.

وانظر كذلك إلى قوله في فعل الإذاقة: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٠).

ما كلُّ من ذاق الهوى ولِهٌ

مثلي بَرَاهُ الخوفُ والحذرُ

فالاستعارة هنا ليست مبتذلة كون الشاعر قد علقها بالوله، وهي درجة عميقة من الهوى والعشق، وهي الدرجة التي أراد من المتلقي أن يعيها فبادره ببيان حقيقتها بقوله: براه الخوف والحذر. فهو عاشق، إلا أنه ليس ككل العاشقين الذي ذاقوا الهوى، وإنما هو في عشقه قد تجاوز مرحلة الذوق إلى مرحلة الخوف والحذر.

فالاستعارة في قصائد الديوان تقوم على الخيال لتجسيد الفكرة والمعنى، بحيث تخرج من مجالها العقلي إلى مجالها الحسي، فالشاعر يفكر في الأشياء تفكيراً حسيًّا شعورياً، مما يسهم في الربط بين عناصر الصورة الاستعارية، ومن خلال هذا الربط يمثل الشعور انعكاسا لرؤية الشاعر، فيطلع المتلقي بالتالي على كل ما بداخله من إحساس وفن.

وهذا الذي يقوم به الخيال هو من عمل الاستعارة ووظيفتها الأساسية فهي تصهر عنصرين متناقضين فتذيبهما في وعائها فيتلاشى تناقضهما، وتزداد الرابطة والتشابه بينهما، لذلك كانت رؤية الشاعر للحقيقة هي الاتحاد بين قلبه وعقله، وبين المظاهر الكبرى لعناصر الحياة، ويؤكد الدكتور أحمد زكي على صلة الاستعارة بالخيال، محدداً درجة الخيال في تلك الصلة، فيقول: " إنَّ الشاعر الكبير هو الذي لا يكاد ينفصل حتى يمده خياله بفيض الصور التي تجعله يشاهد مشاعره بقدر ما يشعر بها، على أنّ هذه الصور قد تكون من أبسط أنواع الخيال، وقد تكون من أعقدها، وأما أبسطها فهي الاستعارة التي أساسها التشبيه، وقوامها جمع أطراف الأشياء إلى بعضها في تركيب مغاير لأصولها، وأما أعقدها فما يختلط بالوهم والأساطير، حيث يخترق الذهن حدود المعقول إلى عمليات خلق استاطيقي ليس الغرض منه جعل الإدراك الإنساني ممكناً فحسب، وإنما كذلك إعطاء التجارب الإنسانية أبعاداً تتسع لكل الناس،... بحيث يكون من السهل جداً أن يتلاقى الإنسان مع الإنسان عن تخوم أصبح لا وجود لها في هذا العالم على الإطلاق، أما الوهم فيوضع جنباً إلى جنب مع ما يمكن تسميته بالخيال الابتكاري الذي يجمع عادة بين عناصر ليس بينها رابطة، وأنْ تكن في حدود المعقول." (زكي، ١٩٧٣م، ص١٢٧-١٢٨).

ويمكن بيان ذلك حين تقرأ قول الشاعر في قصيدة (أوهام): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٢).

الآن أُوْقِنُ أنَّ حبكَ سالبٌ

مِنِّي الحياةَ وتاركِي أشْلَاء

خُذْنِي أموتُ على أسنَّةِ عِشقنا

إني مُلِئْتُ مرارةً وشقاء

أو قوله في قصيدة (الشوق المنتظر): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٣).

ولن أجرع كاس الشوق مهلكة

ولن أحرق في نهر الدموع فمي

وكم تمنيت أن الحب يحرقني
وكم تضرعت أن الشوق مغتنمي
لكنه زمن من هول فاقته
يدافع السحب أن تندى على الأكم
فأي حب سرى في القلب ينخره
وأي شوق سرى في العظم بالسقم

وكذلك قوله في قصيدة (الرحيل): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٤).

رياح الموت هُبِّي لا أبالي
فريح الشوق باتت من نصيبي
تهز القلب حينا ثم تغدو
ضراما في حشاي وفي جنوبي
ألا إني لفوح من شجون
نسيت الموت يعصف في دروبي

وقوله من مقطوعة (سعادة): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٥).

وتزرع في عيوني لحن شوق
فيزهر في فؤادي كل فن
وتشرب في شعوري محض سحر
فيغدو الكون يروي الشعر عني

وانظر إلى هذه الصورة الاستعارية البديعة في قوله في قصيدة (قبلة شاعر): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٨).

قالت أتذكر عندما قبلتني
وزرعت في شفتي لحنا مبهما
فسبحت في بحر الغرام ولم أجد
من فجر أنوار النعيم تجهما
وانحل من نفسي نسيج تعوسها
وانسل منها ما غثا أو أسقما
ولد النعيم بقبلة لحنتها
عند اللقاء وكنت أنا المنعما
قد أذكرتني كل ما عانيته
من غائر الأوجاع سفرا أضخما
فأجبتها والليل يدوي صمته
والقلب من هول السكوت تبكما
والروح تسبح في جحيم عنائها
والكبد يبغي أن يصيح تألما
من خمرة الحب العتيق قبستها
وخزنتها بين الضلوع لتكتما
قد غصت في بحر الشعور لأجلها
وأقمت من أغلى الدموع مآتما
وجعلت نار الشوق جنة عاشق
ونسجت ثوب القول شعرا أنعما

فإن هذه القطعة الشعرية تقوم على ما يسمى في التحليل البلاغي (تراكب الصور) (العمري، ٢٠١٠م، ص٣٧٩). وهو شكل من أشكال الترابط الدلالي المكون لانسجام نص كامل، إذ إن تراكب الصور الاستعارية بعضها فوق بعض بهذه الطريقة يصنه بنية النص الفنية، بواسطة تراصف الصور على مستوى الجمل، ثم على مستوى النص.

المبحث الثالث: الصورة الكنائية

ترتبط ظاهرة الكناية بالسياق الثقافي والحضاري للمتكلمين والمخاطبين؛ ولذلك ارتبطت شواهد الكناية الأثيرة في الخطاب البلاغي بتلك الموروثات الثقافية والحضارية، مثل عبارات " نؤوم الضحى - كثير رماد القدر - طويل النجاد ... إلخ. فالكناية هي معنى معقول يتولد استدلاليًا وسياقيًا من معنى تعارف عليه المجتمع وأطراف التواصل " عقلًا وعرفًا وثقافةً ".

وقد درست الكناية بوصفها أسلوبًا من أساليب المبالغة يستخدم للتأكيد على وصف موقف أو حالة ما. ومن ثم ارتبطت دلالة الكناية

بدلالة المجاز بحجة دلالتها على المبالغة، وذلك لأن الكناية قرينة إرادة المعنى غير الظاهر، وهذا هو عمل المجاز أيضًا، ففي الكناية تكون الحقيقة هي الأسبق في الفهم، ويأتي المجاز دائمًا ردفًا في الفهم، ويكون هذا الردف مبالغة في هذه الحقيقة، يقول ابن الأثير: " الحقيقة تفهم أولًا، ويتسارع الفهم إليها قبل المجاز؛ لأن دلالة اللفظ عليها وضعية، وأما المجاز فإنه يفهم منه بعد فهم الحقيقة، وإنما يفهم بالنظر والفكرة، ولهذا يحتاج إلى دليل، لأنه عدول عن ظاهر اللفظ فالحقيقة أظهر، والمجاز أخفى، وهو مستور بالحقيقة، ألا ترى إلى قوله تعالى: ﴿أَو لَٰمَسۡتُمُ ٱلنِّسَآءَ﴾ النساء [٤٣] فإن الفهم يتسارع فيه إلى الحقيقة التي هي مصافحة الجسد، وأما المجاز الذي هو الجماع فإنه يفهم بالنظر والفكر، ويحتاج الذاهب إليه إلى دليل، لأنه عدول عن ظاهر اللفظ " (ابن الأثير، ١٤٢٠ه، ج٢- ص ١٧٢).

وقد فسر عبد القاهر الجرجاني علاقة الكناية بالمجاز من خلال عبارته الشهيرة " اللفظ يطلق والمراد به غير ظاهره" ومن ثم عرف الكناية بأن " 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 دليلًا عليه" (الجرجاني، ٢٠٠٤م، ص١٤٧).

وعلى ذلك مثلت الكناية طريقًا لإثبات الحقائق وتقريرها، لا تغييرًا في هذه الحقائق ولا زيادة في معانيها، وكانت الوسيلة في ذلك هي دلالة المبالغة، يقول عبد القاهر منظرًا لهذه القاعدة العامة: " ليست المزية التي تثبتها لهذه الأجناس على الكلام المتروك على ظاهره، والمبالغة التي تدعي لها - في أنفس المعاني التي يقصد المتكلم إليها بخبره، ولكنها في طريق إثباته لها وتقريره إياها. تفسير هذا أن ليس المعنى إذا قلنا: الكناية أبلغ من التصريح أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وآكد وأشد " (المرجع السابق).

وقد عمد البلاغيون المتأخرون - وفق منهجهم في التقسيم المنطقي لفنون البلاغة- إلى تقسيم الكناية، غير أن الباحث ارتأى أن يكون منهجه في دراسة الكناية في قصائد الديوان سينظر استنادا إلى جوهرها البلاغي الأساسي، وما تحمله من أبعاد بلاغية تثري من تجربة الشاعر، بدلا من الدخول في تشقيقات وتشعبات تجعل من النص الشعري كأنه مجرد تطبيق للصناعة والتقسيمات البلاغية، وحسنًا فعل السكاكي حينما اقتصر على ثلاثة أقسام فقط للصورة الكنائية على أساس المعنى المكنى عنه؛ وهي: كناية عن موصوف، وكناية عن صفة، وكناية عن نسبة، وقد سمى الأقسام الثلاثة على التوالي: طلب نفس الموصوف، وطلب نفس الصفة وتخصيص الصفة بالموصوف (السكاكي، ١٩٩٦م، ص١٩٠). وهو مما يمكن الإفادة منه في الدراسة الحالية لديوان (ديرتي وونة قلب).

وقد تناول الشاعر من أنواع الكنايات في قصائده، الكناية عن موصوف، وهي " الكناية التي تذكر فيها الصفة دون الموصوف." (طبانة، ١٩٨٨م، ص٧٧٩-٧٨٠). من ذلك قوله في قصيدة (درة الأنباء) في مدح الملك عبد الله حين قدم ديرته: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٦).

ومهدتَّ دون الناس كل مُعِيقَةٍ
وهتكتَ دون الشعب كل غطاء
وبنوا مراتع صحة لديارنا
دَحَرَتْ جيوش الموت والأدواء

ففي البيت الثاني كناية عن موصوف (مراتع صحة) وهي كناية عن المستشفيات التي أمر

ببنائها الملك عبد الله في بلد الشاعر، وقد وصفها بمراتع الصحة لتضفي على المعنى دلالات السعة والفسحة، مما يجعل الناس كأنهم يتخذونها مرتعًا للاستشفاء والمتعة.

ومن هذا النوع أيضا قوله واصفا ديرته في قصيدة (الغادة الجنوبية)، وذلك حين تأخر نزول المطر في البلاد: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٨).

بِنْتُ الغَمَامِ وتشتكي من شُحِّهِ إنَّ الغمام إذا يجودُ كريم

فالموصوفة ببنت الغمام هي بلدته، وهو الوصف الذي كنى به عنها، وهو يوحي بكثرة ما يتنزل على أراضيها من أمطار، حتى كأنها صارت ابنة للغمام، وفي هذا دلالة على ما تتمتع به هذه البلدة من مساحات خضراء شاسعة ومزهرة.

وهذا المعنى أكده عن طريق الكناية أيضا في قوله في قصيدة (درة الأنباء): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٦).

من عادة الخضراء تكرم حِبَّها

فتزيد في الإخصاب والإنماء

ومن هذا النوع قوله في قصيدة (قبلة شاعر): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٨).

وتحولت صحراءُ قلبي واحةً

تروِي عطاشا قد تَخَرَّمُهم ظما

من خمرة الحب العتيق قَبَسْتُها

وخَزَّنْتُها بين الضلوع لِتَكْتُمَا

فقوله: (بين الضلوع) هو كناية عن القلب، وأتى بصفته أنه يقع بين الضلوع؛ ليحقق دلالة التكتم والتستر الذي أنهى بها شطر البيت (لتكتما).

أما الكناية عن الصفة فهي " الكناية التي يذكر فيها الموصوف، وتنسب له صفة معنوية تريد لازمها." (طبانة، ١٩٨٨م، ص٧٨٠). من ذلك قوله في قصيدة (درة الأنباء) في مدح الملك عبد الله حين قدم ديرته: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٨).

غَيْمَاتُهم أحلامهم وقلوبهم

طَرِبَتْ لِقَدْمِ ذي اليد البيضاء

ففي الكناية (ذي اليد البيضاء)، وهي كناية عن صفة لازمة للممدوح وهو الملك عبد الله، وهو وصف شائع في عالم شعر المدح بالكرم والسخاء، فمن المشهور أن يوصف الكريم والسخي بأنه صاحب يد بيضاء؛ أي لا يبقى فيها شيء، وإنما توزع على الآخرين كل ما فيها، والوصف بالبيضاء يحمل بعدًا دلاليًا آخر هو أن الشيء المعطى شيء يتسم الجمال والنقاء والصفاء، فلا شائبة تشوبه.

ومن هذا النوع في القصيدة ذاتها الكناية عن صفة الكرم في قوله: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٦).

وفتحتَ بابَكَ للعباد فَنَالُهم

عدلُ الأمير وفائضُ الإعطاء

ففي التعبير بفتح الباب من قبل الممدوح دلالة على مدى كرمه وجوده، وفي الكناية بلاغة عن التصريح له بالقول بأنك جواد أو ذو كرمٍ؛ ذلك أن الوصف هنا ثابت له في حال وجوده بصفة شخصية، أما فتح بابه فلا يستلزم هذا الوجود الشخصي، فربما يأتي الناس لمنزله راغبين العطايا وهو غائب عنه، ويوصف حينها أيضا بالكرم.

ومن هذا النوع كذلك في قوله من قصيدة (قتلتني) واصفا محبوبته نلحظ هذا الوصف البديع (كنوز الأرض) الذي يكنى به عنها قائلا ومناجيا لها: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٥).

رُحْمَاكِ يا أحلى كنوز الأرض ما
أَبْقَيْتِ من قلبي وما أفقدتني

فالتعبير بالكناية في النماذج السابقة لا يشير إلى أهمية الموصوف بهذه الصفات فحسب، بل إنه يحدد في الوقت ذاته قيمة الكناية وإيثارها على التصريح.

فمن ذلك قوله معبرا عن حال التحسر في قصيدة (الباحة غربة): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٥).

ولَكَمْ ضربتُ الصدرَ حسرةَ واجِدٍ
فَتَـأَوَّدَتْ أضلاعُـه أسـقاما

فالتعبير بضرب الصدر إيحاء بمدى الحسرة التي انتابت الشاعر عندما ارتحل عن موطنه وبلدته. فالكناية كي تكون ذات جوهر ودلالة بلاغية ثرية فلا يعني ذلك اكتشاف علاقة عقلية منطقية تلازمية بين صورة حسية ومعنى مجرد، كالذي بين ضرب الصدر وبين الحسرة والندم؛ لأن ذلك تبسيط للمعنى البلاغي وإدخاله في علاقات منطقية تفهم بداهةً، ومن ثم ينتج عنه فقر في الدلالة وتقليص لها، هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن تقليص الدلالة الكنائية على علاقة بين رادف ومردوف أو بين لازم وملزوم مكانه العقل والمنطق؛ مما يجعل المتلقي يقف موقف المتلقي السلبي الذي يسعى إلى الكشف عن هذه التلازمات المنطقية الميسورة؛ فالبنية " لكي تكون خاصة أسلوبية لا بد أن تكون انعكاسًا للحس الحدسي الذي ينشأ عند القارئ كنتيجة لاستقباله لها " (الغذامي، ١٩٩٣م، ص ٧٧-٧٨).

وذلك الحس الحدسي الناشئ عند المتلقي يحدث بالتمثل، والتمثل هنا معناه أن يضع المتلقي نفسه مكان الشاعر، فيتمثل موقفه، ويحاول أن يكشف التوصيف الكنائي لذلك الموقف وتلك الحالة، وليست الكناية - وفق هذا التحليل- علاقة بين لفظ ومعنى مجرد تدل عليه، وإنما هي توصيف لموقف حي وحالة إنسانية نشطة.

كما يكرر معنى قريبا من المعنى السابق في قوله في مقطوعة (جفوة): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٢٢).

قالت له ارحل ضقت ذرعا فارحلي
سئم الفراش تلاصق الأجساد

فالتعبير الكنائي (ضقت ذرعا) يحمل دلالة الضجر والضيق والجفوة التي تحدث بين الأخلاء.

ومن هذا النوع أيضا قول الشاعر في قصيدة (الرحيل) مخاطبا محبوبته التي اختارت الرحيل عنه، بينما هو يمد لها يد القرب والوصال، فعبر عن هذا المعنى قائلا: (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ١٤).

وكَمْ أنِّي فَرَشْتُ له ذراعي
لينسى ما يعاني من كروب
وكم أني فتحتُ له فؤادي
لينظر ما أعاني من ضروب

وهناك نمط آخر من الكناية عند الشاعر، وهو التعبير الذي يعتمد فيه على الإيماء والإشارة، أو ما يمكن أن يسمى: (التلميح بالمعنى)، وهي تعبيرات تشير إلى المعاني المضمنة التي يقصد إليها لشاعر، ويفهمها المتلقي اعتمادا على الملفوظ مستعينا بعناصر السياق، فيبني الشاعر لغة شعره على تلك المعاني غير المباشرة، فيدركها المتلقي ويستدل على المقاصد عن طريقها، مستنداً بذلك على كفاءته التأويلية.

فالكناية بوصفها تعبر عن إرادة المعنى غير الظاهر، فإن المقاصد الدلالية لهذه المعنى تتمحور حول المبالغة في الوصف وإثبات المعنى وتأكيده.

ومن الأمثلة على ذلك في الديوان قوله في قصيدة (نكوص): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٢٢).

مَضَتْ من غير ما سببٌ وداعٍ
فَبِتُّ مُكَفَّنًا بدمٍ وداء
وأضحى القلب في لُجِّ اِلْتِيَاعٍ
وضاق الكونُ عني مَعْ فضاء

فالشاعر يعبر بالكناية والتلميح عن الحال التي وصل إليها بعد أن رحلت عنه حبيبته دون سبب أو داعٍ، فقد صار جسده عبارة عن كفن مطرز من الدم والداء، كناية عن المرض والنحول الذي أصابه من فرط الشوق، كما أن نفسه لم تعد تطيق الحياة على اتساعها، إلا أنها بالنظر إلى حاله صارت ضيقة تكاد تخنقه.

وفي قوله كذلك في قصيدة (صدود): (ديوان ديرتي وونة قلب، ص ٢٣).

ولكن كي يسجَّلَ في صِحَافِي
بأنِّي عن هواها لا أتوب

فالشاعر أراد أن يعبر عن أنه لا يمكن أن يترك حبه لمحبوبته، حتى صار هذا الحب مكتوبا في القدر؛ كأنه ذنب وقع الشاعر وكتب في الصحيفة إلى يوم القيامة.

الخاتمة

إن الفكرة الأساسية التي انتظمت هذه الدراسة، هي أنها قد حصرت الصورة البيانية بأنواع ثلاثة، وهي الأنماط البلاغية المعروفة؛ الصورة التشبيهية، والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية. وقد قامت الباحث باستقراء ديوان (ديرتي وونة قلب)، وخرج بالأبيات التي صيغت على الأنماط الثلاثة، وقد استند الباحث على منهج الانتقاء، لا الاستقصاء، وذلك لاعتبارات بحثية تخص قواعد النشر الملزمة بالتقيد بعدد صفحات محدد للبحث، وقد توصلت الدراسة إلى النتائج الآتية:

- مثلت الصورة التشبيهية أداة فنية في بنية قصائد الديوان، عكست ثقافة الشاعر ودقة معرفته بما حوله.
- جاء التشبيه في قصائد الديوان على مستويات مختلفة، فتارة يشكِّل لوحة تشبيهية متلاحمة يكمل بعضها بعضاً، وتارة يأتي في سياق تشبيه بسيط من جهة التركيب اللغوي.
- أجاد الشاعر في صياغة الصورة التشبيهية، ووضعها في السياق الشعري المناسب، بحيث كانت دالة على التفاعل الحي مع عناصر الحياة.
- استثمر الشاعر الصورة الاستعارية، وما تشع به من إيحاءات، فأبدع من خلالها في لغته الشعرية، ودلالاتها الثرية.
- تعامل الشاعر في الصورة الاستعارية مع ألفاظ اللغة من خلال ابتكار علاقات جديدة قادرة على تجاوز المألوف والعادي والدخول في الغريب والبعيد.
- وقد صهر الشاعر خياله في أطراف الصور الاستعارية، فظهرت متلائمة مع السياق الذي وضعت فيه.
- وجاء التجسيم والتشخيص بوصفه نمطا استخدمه الشاعر في صوره الاستعارية، يخلع على المجردات والمعنويات صورة حسية مما جعلها تبدو مجسمة تدب فيها الحركة والحياة.
- كانت صور الديوان الكنائية صوراً قائمة بذاتها، وقد اكتسبت قوة وتأثيراً من كونها مستمدة من معطيات الثقافة والعرف الاجتماعيين.
- يمكن تقسيم الصورة البيانية عند الشاعر إلى قسمين؛ قسم من ابتكار الشاعر، وقسم منبثق من البيئة العربية القديمة، أو التقاليد الشعرية القديمة.
-

قائمة المصادر والمراجع

١. المصدر الرئيسي: ديوان (ديرتي وونة قلب)، للشاعر الدكتور سعد بن حمدان الغامدي، وهو مجموعة من القصائد التي نظمها الشاعر ولم ينشرها، وهي نسخة مخطوطة لم تطبع.

٢. ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ١٤٢٠هـ.

٣. الأصفهاني، الراغب، المفردات في غريب القرآن، المحقق: صفوان عدنان الداودي، دار القلم، الدار الشامية، دمشق بيروت، الطبعة الأولى، ١٤١٢ه.

٤. الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمود شاكر، دار المدني جدة، الطبعة الأولي، ١٩٩١م.

٥. الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ٢٠٠٤م.

٦. زكي، أحمد، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٣م.

٧. الزمخشري، أبو القاسم ، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق: عبد الرزاق المهدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.

٨. ستين، جيرارد، فهم الاستعارة في الأدب، مقاربة تجريبية تطبيقية، ترجمة: محمد أحمد حمد، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٥م.

٩. السكاكي، أبو يعقوب، مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط٢، ١٩٨٧م.

١٠. سلطان، منير ، البديع في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٦م. ص ١١٩.

١١. طبانة، بدوي، معجم البلاغة العربية، دار المنارة للنشر والتوزيع، جدة، دار الرفاعي بالرياض، المملكة العربية السعودية، الطبعة الثالثة، ١٩٨٨م.

١٢. العبيدي، رشيد، أبو طالب المأموني (حياته- شعره- لغته)، جمع وتحقيق ودراسة، مطبعة الرشاد، بغداد، د ط، ١٩٨٩م.

١٣. عصفور، جابر ، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٧٣م.

١٤. علوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م.

١٥. العمري، محمد، البلاغة العربية أصولها وامتداداتها، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء المغرب، الطبعة الثانية، ٢٠١٠م.

١٦. عودة، خليل، المستوى الدلالي لأداة التشبيه، مجلة جامعة النجاح، نابلس، ع١٠، ١٩٩٦.

١٧. الغذامي، عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٣، ١٩٩٣ م.

١٨. الفيروزآبادى، مجد الدين، القاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع،

بيروت لبنان، الطبعة الثامنة، ١٤٢٦ هـ - ٢٠٠٥م.

١٩. المبرد، أبو العباس، الكامل في اللغة والأدب، المحقق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.

٢٠. مصلوح، سعد، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، جامعة الكويت، مجلس النشر العلمي، ط١، ٢٠٠٣.

٢١. مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧م.

٢٢. - الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تدقيق وتوثيق: د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، د ت.

٢٣. وهبة، مجدي - المهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية.

٢٤. ديوان الشاعر الأيوبي الشهاب محمود بن سلمان على موقع الديوان، على الرابط الإلكتروني:
https://www.aldiwan.net/poem81423.html

List of sources and references

1. Al-Isfahani, Al-Ragheb, (1412 A.H.), Vocabulary in the Stranges of Qur'an, Investigator: Safwan Adnan Al-Daoudi, (first edition), Damascus - Beirut, Dar Al-Qalam, Al-Dar Al-Shamiya.
2. Al-Amidi, (1392 AH / 1972), the balancing between the poetry of Abu Tammam and al-Buhturi, investigation: Alsayed Ahmed Saqr, (2nd edition), Egypt: Dar al-Maaref.
3. Al-Jahiz, (1424 A.H.), Al-Hayawan(-book of the animals), (second edition), Beirut, Dar Al-Kutub Al-Ilmia.
4. Al-Jarjani, Abdel-Qaher, (1991 AD), secrets of rhetoric, investigation: Mahmoud Shaker, (first edition), Jeddah: Dar Al-Madani.
5. Al-Jarjani, Abdel-Qaher, (2004 AD), Evidence of miraculousness, investigation: Mahmoud Muhammad Shaker, (5th edition), Cairo, Al-Khanji Library.
6. Al-Khafaji, Ibn Sinan, (1982 AD), the secret of eloquence, (first edition), Beirut - Lebanon, Dar al-Kutub al-Ilmiyya.
7. Al-Ramani, (2008), Jokes in the Miracles of the Qur'an within Three Messages in the Miracles of the Qur'an, Investigation: Muhammad Ahmad Khalaf, Muhammad Zaghloul Salam, (5th Edition), Egypt: Dar Al-Maaref.
8. Al-Zamakhshari, Abu Qasim, Revealing about the Realities of the Revelation and the Eyes of sayings in the Faces of Interpretation, Investigation: Abdul Razzaq Al-Mahdi, third edition, Beirut: House of Revival of Arab Heritage.
9. Al-Sakaki, Abu Yaqoub, (1987), key of science (Miftah al-Ulum), achieved by Naim Zarzour, (2nd floor), Beirut, Lebanon: Dar al-Kutub al-Ilmiyya.
10. Trabelsi, Muhammad Al-Hadi, (1981), Characteristics of Style in Shawqiyat, Tunisian University Publications.

rhetoric in meanings, the statement and adorable, auditing and documenting: Dr. Youssef Al-Smaili, Beirut: Al-Asriyya Library.

11. Al-Askari, Abu Hilal, two industries, writing and poetry, investigation: Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
12. Al-Alawi, Yahya bin Hamza (1423 A.H.), Al-Tirazir for the Secrets of Rhetoric and the Science of Realities of Miracles, (first edition), Beirut: Al-Mataba Al-Asriyya.
13. Al-Omda, Ibn Rashiq, (1981), in the merits of poetry, its literature and criticism, investigated by: Muhammad Muhyi al-Din Abd al-Hamid, (5th edition), Beirut: Dar al-Jeel.
14. Al-Omari, Muhammad, (2010), Arabic rhetoric, its origins and extensions (second edition), Casablanca, Morocco, House of Africa of the East (Dar Africa Alshark), Casablanca, Morocco.
15. Al-Ghadami, Abdullah, (1993), Sin and Atonement from Structural to Anatomical, (third edition), Kuwait: Dar Suad Al-Sabah.
16. Al-Firouzabadi, (1426 AH - 2005), Al-Qamus Al-Muhit("The Surrounding Dictionary), investigated by: Muhammad Naim al-Araqsusi, (Eighth Edition), Beirut, Lebanon: Al-Resala Foundation for Printing, Publishing and Distribution.
17. Al-Mubarrad, Abu Al-Abbas, (1417 AH - 1997), the complete in Language and Literature, Investigator: Muhammad Abu Al-Fadl Ibrahim, (third edition), Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
18. Al-Hashimi, Ahmed, The jewels of
19. Zaki, Ahmed, (1973), Modern Literary Criticism. Its Origins and Trends, (First Edition), Cairo: The Egyptian General Book Authority.
20. Stein, Gerard, (2005), Understanding Metaphor in Literature. An Applied Experimental Approach, translated by: Mohamed Ahmed Hamad, (1st Edition), Egypt: The Supreme Council of Culture.
21. Sultan, Munir, (1996), Al Badi' (immature in opinion (in Al Mutanabbi's Poetry, (p. 119), Alexandria: Mansha'at Al Maaref.
22. Asfour, Jaber, (1973 AD), the artistic image in the critical and rhetorical heritage of the Arabs, (first edition), Cairo: House of Culture.
23. Alloush, Said, (1985 AD), A Dictionary of Contemporary Literary Terms, (1st edition), Beirut: The Lebanese Book House.
24. Wahba, Magdy, Kamel Al-Mohandes, A Dictionary of Arabic Terms in Language and Literature, (Second Edition), Beirut: Library of Lebanon.