

الصورة الفنية في غزليات الخليلي

إعداد

د. راشد بن حمد بن هاشل الحسيني
أستاذ مساعد في قسم المتطلبات العامة
كلية العلوم - وزارة التعليم العالي

تعرف الصورة بأنها (رسم قوامه الكلمات ، فالوصف والمجاز والتشبيه يمكن أن يخلق صورة) ١ والصورة بمعناها الأسلوبية (تجسيد لعلاقة لغوية بين شئين) ٢ ، وهي (عنصر محسوس يستقيه الكاتب من خارج الموضوع الذي يعالجه ويستخدمه بغية توضيح قصده أو للوصول إلى شعور القارئ بواسطة الخيال) ٣ وهي إبداع ذهني مصدره الشعور واللاشعور فيآن واحد ، أساسه إيجاد علاقات بين الأشياء تنتقل بواسطة استعارة أو وصف أو تشبيه، وكلمات متوفرة على طاقات تعبيرية مكثفة مشحونة بعاطفة إنسانية تثير في المتلقي انفعالات وجدانية تساعد على الكشف ومعرفة غير المعروف ولوج العالم الداخلي والنفسي للشاعر وتصور ما يريد الإفصاح عنه؛ والصورة " وحدة تركيبية معقدة تتبارى فيها شتى المكونات الواقع والخيال واللغة والفكر والإحساس والإيقاع والداخل والخارج وأنا والعالم.... الخ" ٥ ويرى بيير جيرو أن الصورة

(١) سيسل دي لويس ، الصورة الشعرية ترجمه، أحمد نصيف الجنابي وصاحبيه ، د ت ، ص ٢١.

(٢) فرانسوا مورو ، الصورة الأدبية، ترجمه من الفرنسية د. علي نجيب إبراهيم ، دار الينابيع دمشق، سوريا ، ١٩٩٥ ، ص ٢٣.

(٣) المرجع السابق ص (٢٣).

(٤) د. بوحجام، محمد ناصر، أثر القرآن الكريم في الشعر الجزائري الحديث (ط ١) المطبعة العربية غرداية ، الجزائر ، د.ت ، ج ١ ص ٢٠٤.

(٥) د.نعيم اليافي، الصورة في القصيدة العربية المعاصرة ، مجلة الموقف العربي ، العددان (٢٥٥) (٢٥٦) تموز وأب ١٩٩٢ م.

قاعدة لنظرية (الزخرفة) ويجب التمييز بين نوعين من الزخارف الأولى وهي (الزخرفة السهلة) وتقوم على استخدام الألوان البلاغية أي صور التركيب أو التفكير. والثانية هي (الزخرفة الصعبة) وتتميز باستخدام الاستعارات ١.

المبحث الأول: مصادر الصورة
المصدر هو منبع الشيء وموطنه ، وللصورة الفنية عند الشعراء مصادر يستقون منها مادة صورهم ، بمعنى أنهم يأخذون صورهم الفنية من أشياء مختلفة ، وهذه الأشياء تكون محسوسة كالبينة التي عاش فيها الشاعر ، وتكون غير محسوسة كثقافة الشاعر وتجاربه الشخصية ، وعلى هذا فإن مصادر الصورة هي الأشياء التي يتكئ عليها الشعراء في إبداع صورهم بل منطلقات الخلق الفني التي تعكسها مرآة وجدان الشاعر ؛ ولذلك فإننا نجد صور الشعراء تتلون بحسب وقع تلك الأشياء على مواقع الإحساس في نفوسهم ، كما نجد أن لكل شاعر طابعا خاصا يتلاءم مع بيئته وتكوينه الثقافي وقدرته الخيالية ، فالشاعر الذي عاش في البادية مفترشا التراب وملتحفا السماء ومخالطا للبهائم ومشاركا للوحوش يختلف عن الآخر الذي عاش بين القصور ورأى الزخرف من الأثاث والأواني ، ولم يشعر بمشقة الحر والبرد أو وحشة الليل البهيم.

(١) بيير جيرو ، الأسلوبية تر : د . منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب سورية ، ط ٢ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٦ .

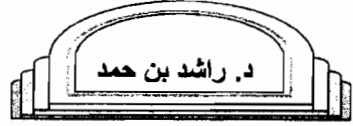
إن كل واحد منهما سيصدر في شعره عما رآه وعلمه وتربى عليه متأثراً في ذلك باستعداداته الفكرية والفطرية.

ومن خلال استعراض شعر الخليلي الغزلي أمكن تقسيم مصادر الصورة عنده إلى قسمين، فأما القسم الأول فهو البيئة بمظاهرها المختلفة وأماكنها المتباينة فهناك الطبيعة في سمائل وما فيها من الأشجار والأزهار والأفلاج.

وأما القسم الثاني: فهو ثقافة الشاعر على اختلاف مشاربها فمنها الدينية ومنها الأدبية ومنها العظمية.

١. (البيئة) : إذا أطلقت البيئة دلت على كل الأحوال التي تحيط بالإنسان وتؤثر فيه ؛ فالمكان وما فيه من مظاهر الطبيعة بألوانها وأشكالها وأحيائها وجماداتها ، بيئة والأحداث التي تطرأ في مجتمع الناس وتغير مجرى حياتهم ، بيئة ... وهكذا.

وعندما يتجه الخليلي لبيئة سمائل ويستقي منها طائفة من صورهِ فإن ذلك أمر طبيعي فالشاعر ابن بيئته وكل إنسان يتأثر بالبيئة التي عاش فيها وأحس بمظاهرها ، والشعراء أرق الناس إحساساً وأدقهم لحظاً ، وأسرعهم تأثراً ، ومن أجل ذلك تنعكس مواقفهم من البيئة على صورهم الفنية بوضوح.



ومن أبرز مصادر الصورة الفنية المنطلقة من البيئة السمائية تتمثل في وصف الرياض والزهور العطرية بأنواعها والرمان والكرم ، والأفلاج وجداولها ، وترجيع البلابل بالسجع، وهذه لوحة فنية رسمها لنا الشيخ الخليلي :

وخميّلة حاك الربيع بساطها	خضراً ونمنمها بزهر كاس
من أحمر مثل العقيق وأصفر	ومورد زاه كوجنة حاس
غناء باكرها الحيا فإقاحها	ثغر ونرجسها ذوات نعاس
والياسمين على البنفسج طافح	والورد جوري على منعاس
والآس من تحت النسيم كأنه	مرح المليح بقده الميأس
وكانما النسرين في باقاته	أقراط غانية على مقباس
وكانما الرمان أئداء المها	والكرم يلحفه بليل كاس
وكان زغردة الهزار بغصنه	نغم الحسان تهيم في الأحراس
وكان ترجيع البلابل حوله	داود هاج بلابل الجلاس
وكان وسوسة الجداول في الدجى	حلي الكعاب برنة الوسواس
وكان هينمة الصبا وحفيفها	همسات مشتاقين خوف حراس

فهذه صورة حية من صور الخمائيل رسمها لنا الشاعر الخليلي وهي غنية بالألوان والزهور العطرية ، فبساط هذه الخميّلة أخضر

^١ عبد الله بن علي الخليلي، وحي العبقريّة، وزارة التراث القومي، سلطنة عمان، ط١

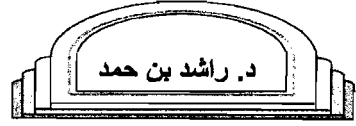
منقوش بالزهور من أحمر وأصفر ووردي ، وقد أبدع الشاعر في رسم هذه اللوحة الفنية حينما استخدم التشبيه المقلوب في أغلب صورته فيها وهو إبداع ينم عن خيال واسع.

٢. (الثقافة) : الثقافة هي مخزون الشاعر الذي يأخذ منه معارفه ، التي يعرضها للناس ، وتختلف صور الشاعر بحسب ثقافته نوعا وكما ، وشاعرنا الخليلي ذو ثقافة متنوعة ، ويأتي القرآن الكريم مصدرا مهما عند الشاعر فالقرآن قاعدة علمه وثقافته منذ صغره فتأدب بأدبه وظهرت عليه روحه وصبغته وسماته وروعته ، ففيه الهدى والرشاد وفيه البلاغة والإعجاز ، فيه حوار وقصص ، وفيه تصوير وتشخيص وقد بنى قصيدة كاملة بعنوان (الحبيب المتقلب) على الفواصل القرآنية - التي يقابلها الإيقاع الداخلي في النصوص الشعرية والنثرية - لسورة القمر فقد تشرب سورة القمر بأكملها وتسربت فواصلها في الإيقاع الداخلي للقصيدة ومطلعها :

ذكر الدهر وأنى يدكر وسل الأيام هل من مدكر^١

فقد تشرب روح الفواصل القرآنية التي يقابلها الإيقاع الداخلي في النصوص الشعرية والنثرية من الآيتين في قوله تعالى :

(^١) وحى العبقريّة ص ٣٧٩.



﴿ولقد تركناها آية فهل من مدكر ، فكيف كان عذابي ونذر ، ولقد يسرنا القرآن للذكر فهل من مدكر﴾^١ والأبيات الآتية تمثل صورة الإيقاع الداخلي الذي تقاطع مع الفواصل القرآنية لسورة القمر :

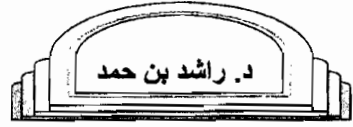
كبد حرى وجفن منهمر	علق الحب فلم يملك سوى
حنك الشعر تعاطى فقفر	ولسان كلما دار على
كانت الساعة أدهى وأمر	وإذا ما مر في أسطره
دنت الساعة وانشق القمر	يا حبيبا كلما قلت دنا
عن سبيلي قيل سحر مستمر	وإذا باعدت أو قلت ابتعد
فتعاميت ولم تغن النذر	ولكم أنذرنى ما يتقى
يصدع القلب وهل من مزجر ^٢	هكذا الحب فهل من زاجر

ومن القصص القرآني قصة سيدنا يعقوب عليه الصلاة والسلام عندما افتقد ولديه سيدنا يوسف عليه الصلاة والسلام وأخيه بنيامين ثم جمع الله شملهم بعد سنين فقد استلهم الخليلي هذه القصة وعكسها في شعره فقال :

م بقلب من خشية الله دام	وسل الله مثل يعقوب إذ قا
فاستجاب الدعاء نو الإكرام	قام يدعو الإله وهو قريب
حافظا للولي بين الأنام	ففضى باللقاء والله خير

^١ سورة القمر ، الآيات (١٦ ، ١٧ ، ١٨)

^٢ الخليلي، وحي العبقريّة ص ٣٨٠.



وجرى السعد بعد ذلك بنا بيعا عليهم فى نعمة الإسلام^١

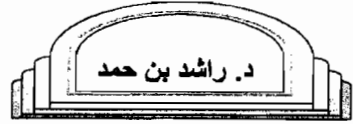
ومن صور الخليلي التي استمدها من البلاغة العربية هذه اللوحة الفنية التي جسد فيها الاستعارة وملاءماتها المجردة والمرشحة :

يا ناظري أملى هذي المصاييح	وهذه نسيمات اللطف والشيخ
وهذه بسمات الحسن تبرق من	تحت اللثام وباب الأيس مفتوح
وهذه طلعات الحي من مضر	يبدو عليها لطف الوصل تسريح
وهذه بيضة الخدر المصون بها	خلف الأسنان لوعات وتبريح
لم أبد فيها استعاراتي مجردة	إلا وقابلها بالوصف ترشيح ^٢

فى البيت الرابع فى قوله " وهذه بيضة الخدر المصون " شبه الفتاة الحسناء بالبيضة فحذف الفتاة الحسناء (المشبهه) وصرح بالمشبهه به (البيضة) على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية ؛ لأن البيضة جامدة غير مشتقة ، والقرينة الماتعة من إرادة المعنى الأصلي لفظية وهى إضافة لفظة (الخدر) إلى البيضة ، وفى وصف الخدر بأنه مصون وفى قوله " خلف الأسنان " تجريد لأنه من ملامات المشبه والمشبهه هو الفتاة الحسناء. وقد أشار الشاعر فى البيت الخامس إلى

(١) الخليلي، وحى العبقريه ص ٣٩٣.

(٢) الخليلي، وحى العبقريه ، ص ٣٧٦.



الاستعارة المجردة وهي " التي يذكر معها ملائم للمشبهه " ^١ و إلى الاستعارة المرشحة وهي " التي يذكر معها ملائم للمشبهه به " ^٢.
الصورة الفنية المفردة (البسيطة)

تتكون الصورة الفنية من مجموعة الألفاظ والعبارات الموحية والدالة التي تغلفها البساطة والوضوح تارة ، والتعمية والغموض تارة أخرى ، التي تقوم على ركائز أساسية منها عنصر الخيال كأحد عناصر العمل الإبداعي ، وهذه الألفاظ والتعبير تصدر عن واقع المبدع الحسي والإدراكي العقلي والفني وتكشف عن سيرة حياته ذات المنزع النفسي والعقلي المرتبط بالجانب الفني وهي رؤية منهجية يتبناها الدارس الحالي في كشف عالم الخليلي.

من الممكن أن نسمي الصورة المفردة صورة جزئية أو بسيطة فهي مجموعة صور في القصيدة الواحدة التي ربما تدور حول محتوى واحد مستقل من حيث المضمون أو المحتوى المعنوي عن صورة أخرى لها مضمون ومحتوى معنوي مستقل عن مضمون الصورة الأولى المفردة " إن الشاعر أصبح يرى الصورة جزءا من نسق أوسع ، وإطار

^١ د. بكري شيخ أمين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد دار العلم للملايين ، ط (٦) ،

١٩٩٨م ، بيروت ، لبنان ، علم البيان ص ١١٩.

^٢ المصدر نفسه ص ١١٨.

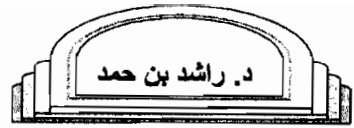
أشمل ، ويعني هذا أن الصورة الجزئية ربما لا تعني متميزة من إطارها شيئاً ذا شأن ؛ لأن الشاعر يفكر من خلال إطار أوسع ^١.

ربما يعني أن الصورة الفنية ليست صورة جزئية فحسب إنما هي مجموعة من الصور الجزئية المفردة أو البسيطة ترسم كل صورة منها لوحة صغيرة معبرة ، فكل صورة جزئية مجتمعة هي صورة شعرية كلية ، وهذه اللوحة الفنية البسيطة المعبرة تنقل فكرة أو تجربة عاطفية أو فلسفة في الحياة أو إحساساً ما بطريقة تحدث أثراً في نفوس السامعين / المتلقين.

إن الصورة المفردة البسيطة المنبثقة من الأشكال البلاغية - كالتشبيه أو الاستعارة أو الكناية أو المجاز أو غيرها نلاحظ قيمتها الفنية حينما تشكل جزءاً لا يتجزأ من صورة فنية كبرى ، وبدونها تفقد الصورة المفردة المعنى المراد كشفه للمتلقي وبعبارة أخرى تقوم الصورة الكلية بمهمة كبيرة كالألم الرؤوم لأبنائها. " فكثيراً ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة ، أو مؤثرة بذاتها ، لكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب " ^٢.

^١ د. مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط. ٢ ، ١٩٨١م ، ص ٢٠٢.

^٢ د. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط. ٤ ، ص ٩٨.



أولا : بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المحسوسات الآتية :-

١- الصورة البصرية وفاعلية استيحاء الألوان :

عمد الشعراء إلى التصوير الفني قديما والصورة حديثا بالاستعانة بالمحسوسات تارة ، والمدركات تارة أخرى ، فالشاعر الذي يرى ببصره مشهدا أو مكانا أو واقعا يثيره ويندغم مع شعوره ، وفلسفته وفكره ، وعواطفه ومعاناته وتأملاته ، ومرئياته يخطر بباله تصويره تصويرا دقيقا وموضوعيا بطرق أسلوبية متعددة ربما يصفه وصفا مباشرا أو وصفا إيحائيا رمزيا إشاريا قائما على ضروب البلاغة العربية ، فالصورة الشعرية هي " نتاج تتعاون فيه كل الحواس وكل الملكات ، وأنها بمثابة استلهاهم يأتي نتيجة قراءات الشاعر ومشاهداته وتأملاته ومعاناته ، إلى جانب قوة ذاكرته وسعة خياله وعمق تفكيره "١.

إن الشيخ الخليلي يستدعي الصورة البصرية من مخزون ذاكرته فالبصر مهم في جودة التصوير الحسي والإدراكي فالصورة " الشعرية تخطف حدس الشاعر المبدع خلال لحظة فائقة تنير معالم نفسيته جميعا "٢ فما هو شيخنا يصور الغادة الحسناء بقوله :

١) د. عبد الفتاح نافع ، الصورة في شعر بشار بن برد ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ١٩٨٣ م ، ص ٩٩ .

٢) ، إيليا حاوي ، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط. ٢ ، د.ت ، ص ١٥-١٦ .

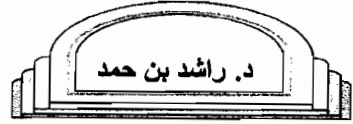
حلت الشمس ببرج الحمل	غادة حسناء كالشمس إذا
ورعاها المجد تحت الدول	صاغها الحسن وغذاها الهنا
وهي كالشمس دنت للطفل	ودعاها الحب في سكرته
وهو يرنو من وراء الوجمل	فأنت ترنو إليه خجلا
وهو يفتض الختام العسلي ^١	واختفت تنظره عن كئيب

فهذه الغادة صورتها كالشمس عندما تحل في برج الحمل فقد صيغت من الحسن وغذيت من الهناء ورعت من المجد تتقلب في عزة، والصورة الأخرى لها إذا ما برزت في الدلال والغنج فهي لا تبرز مكتملة الهياة للحب وإنما تتوارى كما تتوارى الشمس تحت الطفل، فهي ترنو إليه خجلى، وهو يرنو إليها وجلا لعزتها ومكانتها في قومها وتارة تختفي عنه لتتظره عن قرب.

وثمة صور أخرى بصرية للنيل وللرقيب والحبيب :

وبدا النيل عقد در أضا	عته الزليخا بيومها التذكار
وعيون الرقيب حيرى صواد	وعيون الحبيب يقظى سوار
فتطلع نحو الشجيرة بالض	فة بين الظلام والآوار
تجد الحب في الدلال يحيى	يك وراء السرور

(١) عبدالله بن علي الخليلي، وحي العبقرية وزارة التراث القومي، سلطنة عمان، ط. ١، ١٩٧٧م، مطابع سجل العرب، ص ٣٩١.



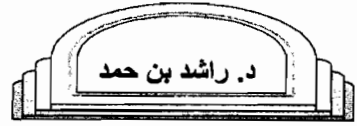
فتطف به وعائقه واللمم والأسرارخده بين وردةوبهار^١

فالبيت الأول يصور نهر النيل في الليل وقد تلالأت الأضواء على صفحة مائه كما يتلألأ عقد الدر على جيد الحسناء ، والبيت الثاني يصور عيني الرقيب والحبیب ما بین عين متحيرة متعطشة لأن ترى ما يسوؤها فتفشیه ، وما بین عين يقظى تناغي الحبيب وفي البيتين الثالث والرابع صورة الشجيرة بین الظلام والأنوار يتوارى تحتها المحبوب يحيى من يحب في سرور وغبطة وسرية وفي البيت الخامس صورة المعانقة واللمم من الخد بین شجيرات الورد والبحار.

أما عن فاعلية استيحاء الألوان (الصورة اللونية) : فنحاول أن نتلمس ظاهرة التشكيل اللوني في شعر الشيخ الخليلي ، وفاعلية التوظيف اللوني في القصيدة العربية بعامه لم يحد جمالها فقط (أي زخرفة شكلية) إنما أضحت عنصرا فاعلا يتغلغل في نسيج النص ويضيء تجربة الشاعر ، مبرزاً بشكل جلي رؤيته لإثبات الموجودات ويوضح الحالة النفسية وتحولاتها ، فالألوان مرآة الروعة والزهو والجمال ، ولسان ينطق بمعجزاته السحرية.

يعود بلوغ الاستخدام اللوني غايته المرجوة من التوظيف لتلك العلاقة الحوارية الجدلية بين النص المبدع والمتلقى ، فنجاح هذه العملية يقود حتماً إلى وصول الاستخدام اللوني مبتغاه التوظيفي ، فالمبدع

(^١) المصدر السابق ص ٣٨١.



وتمتعت بالحياة به خضراء أحلى من رقة الأسلوب^١

٣- اللونان الأسود والأبيض : فيمثلان الظلام والنور فيقول :

فنتطلع نحو الشجيرة بالصفءة بين الظلام والأنوار^٢

وحينا آخر تجد الشيخ الخليلي يحل محبوبته محل سواد عينيه
وسويداء قلبه فيقول :

أنت مني سواد عيني وسوداء فؤادي ونشوة الإسكار^٣

٤- اللون الوردي : ويقول في هذا اللون :

قف قليلا بين الكروم وأقبل فوق زهر الورود والجنار^٤

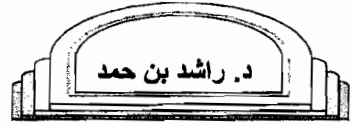
وفي سياق الدعاء لمن يحب يحييه بثلاثة أنواع من الزهور :

(١) الخليلي، وحي العبقريّة ، ص ٣٧٤.

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٨١.

(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٨٢.

(٤) وحي العبقريّة ، ص ٣٨١.



رعى الله من أهوى وإن شط داره وحياه بالنسرين والآس والورد^١

أما عن حسن الفتيات لديه وألوانهن فتدور الشقراء باستمرار في ثنايا شعره وتتلوها السمرء فهو يقول :

داعبته الشقراء في ليلها الرا قص بين الأبحان والأوتار
ودعته السمرء وهي تغني قف على شاطئ الهوى يا سار^٢

ونرى كذلك اللون الأشقر يضيفه حتى على الزهور فهو يقول :

وادفعي الزهرة المفتحة الشـ قراء للرقص في يد القيثارة^٣

٢- الصورة السمعية : وهي كل صورة اعتمد الشاعر في رسمها على حاسة السمع ، وليس من الضروري أن لا تشاركها حاسة أخرى لكن الغالب عليها هو هذه الحاسة ، ومن الصور السمعية التي صورها لنا الخليلي صورة المتيم الذي تتجاوب آهاته بين ضلوعه ، وإذا ما سمع صادحة على فنن أبكته فهو يقول :

^١ المصدر نفسه ، ص ٣٧٧ .

^٢ المصدر نفسه ، ص ٣٨١ .

^٣ وحي العبقريّة ، ص ٣٨٢ .



ومتيم النزعات حيران الهوى يطوي حشاه على هوى حساس
تتجاوب الآهات بين ضلوعه كتجاوب الأوتار في الإحساس
أبكته صادحة على فنن الربا تدعو أسير هوى بلا أمراس^١

وثمة صورة أخرى وهي صورة الشاعر الخليلي ذاته وهو يبكي
بين جمال المحبوب وجلاله يستعطفه إلى أن تلتين منه عريكته فنجده
يقول:

فبكيت بين جماله وجلاله شجواً إلى أن لان منه عنيفه^٢

وبعد أن تلتين تلك العريكة نجد صورة الشاعر والمحبوب وهما
يقضيان الساعات بين المغني وبين الطرب فيقول:

حيث كنا نوزع العيش بالسا عات بين الشادي وبين الطروب^٣

^١ المصدر نفسه ، ص ٣٨٤ .

^٢ المصدر نفسه ، ص ٣٨٥ .

^٣ المصدر نفسه ، ص ٣٧٥ .

وكانه يقضي ساعاته مداعبا الشقراء بين الألحان والأوتار تارة
وتارة أخرى تدعوه السمراء حين تغني "قف على شاطئ الهوى يا سار":

داعبته الشقراء في ليلها الرا قص بين الألحان والأوتار
ودعته السمراء وهي تغني قف على شاطئ الهوى يا سار^١

وتارة أخرى يدعوها ويستوقفها وقفة الدلال ويطلب أن تغني له
نغمات الحب ولكنه يستحفظها أسراره فيقول :

وقفني وقفة الدلال وغني نغمة الحب واحفظي أسراري^٢

أما صورة الفتاة السمراء الأخرى فإن البدر يحسدها عندما يكون
مكتملا والشمس كذلك تحسدها في حالة إشراقها؛ فلذلك يبكي الجمال على
مرفقيها شوقا إلى ذلك القدر الحسن المرتوي :

وسمراء يحسدها البدر في التـ كامل والشمس في المشرق
ويبكي على مرفقيها الجما ل شوقا إلى ذلك الرنونق^٣

(١) وحي العبقريّة ، ص ٣٨١ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٨١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٨٦ .

٢- الصورة الشمية : وهي التي تعتمد على حاسة الشم ، والعطر هو أول ما يتنفسه العاشق ، وعندما نقرأ صور شيخنا الخليلي نجد أن روائح الخمائل والرياح والزهور في مقدمة صورته :

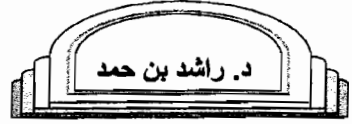
وخميّلة حاك الربيع بساطها	خضراً ونمنمها بزهر كاس
من أحمر مثل العقيق وأصفر	ومورد زاه كوجنة حاس
غناء باكرها الحيا بإقاحها	ثغر ونرجسها ذوات نعاس
والياسمين على البنفسج طافح	والورد جورى على منعاس
والآس من تحت النسيم كأنه	مرح المليح بقده المياس
وكتما النسرين في باقاته	أقراط غانية على مقباس ^١

فهذه هي صورة الخميّلة التي صاغها الربيع لها بساط أخضر وقد نقشها بأنواع مختلفة من الزهور نوات الروائح العطرية ، ففيها الإقاح وفيها النرجس وفيها الياسمين وفيها البنفسج والورد والآس والنسرين بأشكال مختلفة وفي صور مختلفة. و عن صورة النسيم الذي يهب على محبوبه فيستنشقه يصور لنا منه صورة هي صورة المسك :

ونشقت منه أريج غالية الصبا أوما تشم المسك من أنفاسي^٢

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٨٣ .

(٢) وحى العبقريّة ، ص ٣٨٣ .



وفي صورة من صور الرجاء والشوق فيقول :

رجاء كما فاح النسيم عن الورد وشوق كما أذكى الزناد حشا الصلدا^١

وفي صورة الدعاء للمحبوب يحبيه بباقة من الزهور العطرية :

رعى الله من أهوى وإن شط داره وحياه بالنسرين والآس والورد^٢

٣- الصورة الذوقية : وتتمثل في الطعام والشراب فمن صور الأكل

عند شيخنا الخليلي صورة الغرام وهو يأكل فؤاد المحب فيغدو

ذلك الفؤاد مدلهما يهيم بين الناس :

أكل الغرام فؤاده فغدا بلا وتر يهيم مدلهما في الناس^٣

ومن صور خطابه لمحبيه بأنهما رضعا لبن الحب شهدا على

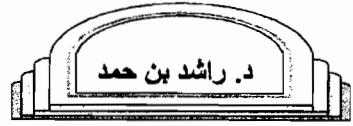
شهد فيقول :

شقيق غرامي إننا توأما هوى رضعنا لبان الحب شهدا على شهد^١

^١ المصدر نفسه ، ص ٣٧٧ .

^٢ المصدر نفسه ، ص ٣٧٧ .

^٣ المصدر نفسه ، ص ٣٨٤ .



ومن صورہ خطابہ لفتاتہ بأن تطعم محبوبها مخ الهنا فيدير
حوارا بينها وبينه فيقول :

وأطعميه منك مخ الهنا وألبسنيه فضل ضافيك
قالت وقد جاءت بشهد لها هاك المنى قالت المنى فيك
الشهد في فيك فلا تحرمي فاي من الشهد على فيك^٢

ومن صورہ صورة كؤوس الحب التي يديرها بينه وبين محبوبته
فيقول :

ودارت كؤوس الحب صرفا وضمخت بغالية الإخلاص حاشية البرد^٣

ومن صورہ صورة مداولة كأس الحب بينها وبينه :

نازعت كأس الحب حول غديرها نشوان يمزج كأسه في كأسني^٤

(١) المصدر نفسه ، ص ٣٧٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٣٨٧ .

(٣) وحي العبقريّة ، ص ٣٧٨ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٣٨٣ .

٤- الصورة اللمسية : ومن الصور اللمسية صورة القلب القاسى الذى يقابل به المحب المدله الذى أنحله الحب ورقق جسمه فيقول :

وإذا أضربت عن معتبه قال ما أقساك يا قلب الحجر^١

والصورة الأخرى التي تقابل القلب القاسى صورة المحب :

دق كالنبع ورققت حاله وصفت فهي كصمام عمر^٢

ثم صورة الحبيب اللين الغنج يقول فيها :

يا حبيبا في خلقه اللين والرقه والغنج في مهارة لعب^٣

المبحث الثانى: التشكيل والبناء للصورة بالوسائل البلاغية والطرائق الأسلوبية :

للصورة الفنية وسائل تخرجها وتبرزها ، كأن يعتمد الشاعر إلى عقد شبه بين شئين ، أو يعتمد على التشبيه ثم يتناساه مدعيا أن المشبه من جنس المشبه به وهو ما يعرف بالاستعارة.

^١ المصدر نفسه ، ص ٣٨٠.

^٢ المصدر نفسه ، ص ٣٨٠.

^٣ المصدر نفسه ، ص ٣٧٥.

وقد عني القدماء والمحدثون بهذه الوسائل ، فأما القدماء فقد " اهتموا من الصورة بأشكالها البلاغية : التشبيه والاستعارة والمجاز والكناية وبحثوها على أنها وسائل شعرية " ^١. ويمكن القول " إن التشبيه عمود الصورة في النظرية الشعرية القديمة " ^٢.

ولم تكن تلك الوسائل البيانية بأقل أهمية في النقد الحديث فإذا أطلقت عبارة الصورة الفنية كان أهم وسائلها ألوان البيان " فلا زال لهذه الأدوات دورها الأساسي في رسم الصورة ولا زالت الركائز الأساسية التي تلون المشاعر وتستوعبها " ^٣.

١. الصورة التشبيهية : التشبيه " أبرز أنواع التصوير اطراداً في كلام البشر عامة المسموع منه والمقروء ، فهو يوسع المعارف من حيث كونه يسهل على الذاكرة عملها فيغنيها عن اختزان جميع الخصائص المتعلقة بكل شيء على حدة بما يقوم عليه من اختيار الوجوه الدالة التي يمكن بفضل القليل منها استحضار الكثير " ^٤ ويقوم على مبدأ التشابه بين طرفين مذكورين يرتبطان بأداة تشبيه ليخرجا إلى دلالة خاصة تتوفر في صورة فنية متكاملة ناتجة من

^١ عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري ، ص ٤٢ .

^٢ المصدر السابق ، ص ٥٢ .

^٣ إبراهيم الحايي ، حركة النقد الحديث والمعاصر ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط. ١ ، ١٤٠٤ هـ ، ص ٢٣٦ .

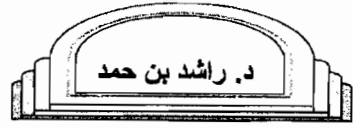
^٤ محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، ١٩٨١ م ، ص ١٤٢ .

الدالين (المشبه والمشبه به) وسندرس الصورة التشبيهية من خلال هذين الطرفين (المشبه والمشبه به) في مستويين الأول المستوى الموقعي والثاني المستوى التعددي.

أ- المستوى الموقعي : ونقصد به الاختلاف الموقعي للتشبيه في سياق البيت ، فقد يأتي في بداية الشطر الأول أو في نهايته ، وقد يأتي في بداية الشطر الثاني أو في نهايته ، وقد يتوزع على مساحة الشطرين ولهذا الاختلاف الموقعي اختلاف دلالي ، فصدارة البنية التركيبية للتشبيه للبيت تحمل دلالة تختلف عن الدلالة التي تحملها البنية التركيبية للتشبيه الموقعي في نهاية البيت ؛ لذلك فإن المستوى الموقعي له تأثير على المستوى الدلالي للبنية التركيبية للتشبيه^١ ويمكن أن نمثل المستوى الموقعي بالمقطوعة الآتية :

وخميّلة حاك الربيع بساطها	خضراً ونمنمها بزهر كاس
من أحمر مثل العقيق وأصفر	ومورد زاه كوجنة حاس
غناء باكرها الحيا فإقاحها	ثغر ونرجسها ذوات نعاس
والياسمين على البنفسج طافح	والورد جوري على منعاس
والأس من تحت النسيم كأنه	مرح المليح بقده المياس

(^١) عمر عبد الهادي قاسم إبراهيم، دراسة أسلوبية في شعر الأخطل ، جامعة النجاح الوطنية ، فلسطين ، ٢٠٠١م ، ص ١٧١.



وكانما النسرين في باقاته أقرط غانية على مقباس
وكانما الرمان أضاء المها والكرم يلحفه بليل كاس^١

ويمكن أن نوزع مواقع التركيب التشبيهي في الأبيات السابقة
نوات الأرقام على النحو الآتي :

٢- منتصف الشطر الأول ومنتصف الشطر الثاني.

٣- نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني ، ومنتصف الشطر
الثاني.

٤- بداية الشطر الثاني ونهايته.

٥- يمتد التشبيه من بداية الشطر الأول إلى نهايته ، وبداية الشطر
الثاني إلى نهايته.

٦- بداية الشطر الأول إلى نهايته ، وبداية الشطر الثاني إلى نهايته.

٧- بداية الشطر الأول إلى نهايته.

لقد وقعت البنية التركيبية للتشبيه في البيت الثاني امتدادا لصفة
الخميعة في البيت الأول ، فوقعت البنية في منتصف الشطر الأول فتشبيه
الزهور الحمراء بالعقيق قائم بذاته وهو أفق تخيلي ضيق ، لا يتعدى
كون الزهور حمراء ، ووقعت البنية التركيبية الأخرى في منتصف الشطر
الثاني (ومورد زاه كوجنة حاس) وفي هذا التشبيه أفق تخيلي واسع
اتسمت سعته في التشبيه المقلوب أو المعكوس ، ففي الأصل أن تشبه

(١) وحي العبقريّة ، ص ٣٨٣.

الوجنة بالورد ولكن الشاعر بسعة أفقه عكس التشبيه فجعل الورد الزاهي في الروضة كوجنة المحبوب عندما تخامره الشمول.

ووقعت البنية التركيبية في البيت الثالث في نهاية الشطر الأول وبداية الشطر الثاني (إقاحها نغر) والبنية التركيبية الثانية من منتصف الشطر الثاني إلى نهايته (ونرجسها ذوات نعاس) وتقديره ونرجسها عيون ذوات نعاس ، واتسم هذا البيت ببنيته التركيبيتين بأفق تخيلي واسع اتسم في التشبيه المقلوب وذلك لأن الأصل أن تشبه الثغور بالإقاح لا الإقاح بالثغور ، وكذلك المألوف أن تشبه العيون التي ترى من تحب بالنرجس ولكن الشاعر عكس الصورة ، ليوهمنا أن المشبه به أتم من المشبه في وجه الشبه.

وفي البيت الخامس امتد أفق التخيل من بداية الشطر الأول (و الآس) إلى نهايته (كأنه) ومن بداية الشطر الثاني (مرح المليح بقده المياس) إلى نهايته ، فأخذت البنية التركيبية للتشبيه في صدارة البيت مساحة متسعة امتدت دلالتها وتعززت صورتها حتى شملت الشطر الثاني بأكمله.

وفي البيت السابع أفق تخيلي متسع اتسم اتساعه في التشبيه المقلوب إذ المألوف أن تشبه الأتداء بالرمان لا الرمان بالأتداء فجاء شاعرنا بالصورة معكوسة ليوهمنا أن المشبه به وهو أتداء المها أتم من المشبه وهو الرمان في وجه الشبه.

ب- المستوى التعددي : عندما يأتي المشبه مفردا أو المشبه به مفردا فإن الصورة الناتجة عن هذين الدالين تكون صورة بسيطة سهلة

الانتقاط نظرا لسهولة تكوينها ؛ لأنها تحدد بدالين ينتقيان لرسم صورة جديدة يمكن ردها بسهولة إلى الصورة الواقعية^١ وحتى ندرك هذه الصورة نأخذ المثال التالي :

وخميئة حاك الربيع بساطها خضراً ونمنمها بزهر كاس
من أحمر مثل العقيق وأصفر ومورد زاه كوجنة حاس^٢

نأخذ البنية التركيبية للبيت الثاني فالمشبه هو الزهر الأحمر والمشبه به هو العقيق ، وفي الشطر الثاني المشبه هو زهر الورد والمشبه به وجنة المحبوب الذي خامرته الشمول وعلى هذا فالمشبه والمشبه به في الشطر الأول وفي الشطر الثاني مفرد لمفرد. والبنية التعددية للتشبيه تأتي على الأشكال الآتية :

١- ما أتى بالمشبه والمشبه به واحداً وسماه البلاغيون التشبيه المفروق.

٢- ما جاء فيه المشبه مفرداً والمشبه به متعدداً ويسمى تشبيه الجمع

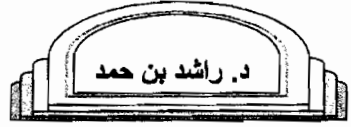
٣- ثلاثة دوال في المشبه وثلاثة أخرى في المشبه به ويسمى التشبيه الملفوف.

فمن النوع الأول :

(١) د. راشد بن حمد الحسيني ، البنى الأسلوبية في النص الشعري ، دراسة تطبيقية ، دار

الحكمة ، لندن ، ط. ١ ، ٢٠٠٤م ، ص ٣١١.

(٢) الخليلي، وحى العبقريّة ، ص ٣٨٣.



من أحمر مثل العقيق وأصفر ومورد زاه كوجنة حاس^١

وهذا هو التشبيه المفروق؛ المشبه مفرد والمشبه به مفرد، وقد سبق الحديث عن هذا البيت. ومن النوع الثاني :
فكان الدهر في نظرته خائط والناس خيط وإبر

في هذا البيت ثلاث بنى تركيبية للتشبيه :

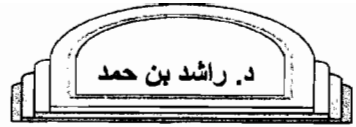
- الدهر مشبه والخائط مشبه به (مفرد بمفرد).
- الخائط مشبه والناس مشبه به (مفرد بمفرد).
- الناس مشبه والخيط والإبر مشبه به (المشبه مفرد والمشبه متعدد).

ومن النوع الثالث للبنية التعددية في التشبيه قول الخليلي :

قف قليلا بين الكروم وأقبل فوق زهر الورود والجنار
بين فل و نرجس وريا حين كئثر ومقلّة وعذار^٢

^١ المصدر نفسه ، ص ٣٧٩.

^٢ وحي العبقريّة ، ص ٣٨١.



فالبنية التركيبية للتشبيه في البيت الثاني، يتكون المشبه من (فل و نرجس و رياحين) وهي ثلاث دوال تقابلها في المشبه به ثلاث دوال آخر هي (ثغر ومقلة و عذار).

٢- الصورة الاستعارية.

" إن لغة الاستعارة تعكس أقوى طاقات اللغة وإمكاناتها ؛ لأنها تدعم نفسها بظلال الإيحاء وبما تشيعه من ألوان الحركة والحيوية التي تنوب عن الإيماءات واللفظات والحركات المصاحبة للحديث المباشر فضلا عن كشف الأبعاد النفسية والظروف الداخلية والخارجية المؤثرة في إثراء التجربة الشعرية وبها يحقق النص غايته وفنيته ^١ .

والاستعارة على ما نقله ابن رشيق عن الرماني " استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة ^٢ وقد عني النقاد بتحديد ما وتحسس مواقعها في النفوس و قارنوا بينها وبين التشبيه ، وألحوا على الفرق المعنوي بعد الشكلي بينهما فهي تثبت المعنى للمستعار له وتدعيه بطريقتين :

- إحداهما : تكون المشابهة فيه صريحة والنقطة بين الحدود واضحة لا تحتاج إلى تأويل أو عناء.

^١ راشد الحسيني ، البنى الأسلوبية، ص ٣١٥ .

^٢ الحسن بن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقران ،

ط.١ ، دار المعارف ، بيروت ، ١٩٨٨م ، ج.١ ، ص ٤٦٣ .

- الثانية : يخفى فيه النقل والمشابهة ولا يقبل الإجراء الذي يُتبع عادة في العودة إلى التشبيه ، وفي كلا الطرفين يظل مبدأ الحدود قائما^١

فسميت الأولى بالاستعارة التصريحية ، وهي " مؤسسة على النقل لشيء معلوم يمكن أن ينص عليه على سبيل المبالغة في التشبيه ، بما فيه من المقاربة وإفادة الوصف الظاهري"^٢

وسميت الثانية بالاستعارة المكنية : وهي " التي يؤخذ فيها الاسم عن حقيقته ويحول إلى وضع آخر ليس بينه وبين وضعه الأول علاقة مشابهة أو جوار وتقريب بل ثمة تخط واختراق لذلك الوضع ، بحيث تبدو عملية الصيرورة الجديدة قد خلقت وابتدعت وضعا لم يكن من قبل"^٣.

وقد استعمل الخليلي فن الاستعارة في شعره بقدر كبير ، وجاءت الاستعارة المكنية في مقدمة أنواع الاستعارة ، ولا غرابة فـ" الاستعارة المكنية أبلغ وأكثر تأثيرا في النفس وأجمل تصويرا ؛ وذلك لأن العمل الإبداعي فيها أدق منه في الاستعارة التصريحية"^٤. ثم "إن الخيال في

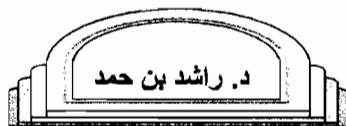
(١) د. تامر سلوم ، نظرية اللغة والجمال في النقد العربي سورية ، دار الحوار ، اللاذقية ، ط. ١ ، ١٩٨٣ ، ص ٣٠٠ .

(٢) د. نواف فوقرة ، نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد ، وزارة الثقافة ، الأردن ، عمان ، ط ١ ، ٢٠٠٠م ، ص ١١٠ .

(٣) المرجع نفسه وكذلك الصفحة .

(٤) فضل حسن عباس ، البلاغة فنونها وأفنانها ، دار الفرقان ، عمان ، الأردن ، ط. ٢ ،

١٤٠٩ هـ ، ١٧٦/٢ .



الاستعارة المكنية مركب ، أما في الاستعارة التصريحية فبسيط ^١. ومن صورته الاستعارية الأبيات الآتية :

نازعت كأس الحب حول غديرها	نشوان يمزج كاسه في كاسي
صنم يمثله الخيال بمسرح	كالفن بين يدي بني العباس
غازلته فصبا إلي فراعني	دهشا وليس على الصبا من باس
فوقفت حتى أطمئن إليه من	خوفي فذقت حلاوة الإيناس
ولثمته ثملا على مهد الرضا	بين الشفاه وكوثر الأضراس

يحمل البيت الثاني استعارة تصريحية حيث شبه المحبوبة بالصنم وحذف المحبوبة (المشبه) وصرح بالصنم (المشبه به) على سبيل الاستعارة التصريحية.

وحمل الشطر الثاني من البيت الخامس كذلك استعارة تصريحية (بين الشفاه وكوثر الأضراس) إذ شبه رضا المحبوبة بالكوثر في حلاوته وتمعته فحذف الرضا (المشبه) وصرح بالكوثر (المشبه به) على سبيل الاستعارة التصريحية.

المبحث الثالث: التشكيل والبناء للصورة عن طريق الإيقاع

يعد الإيقاع من المفاهيم التي استعصت على التعريف النهائي ، فلفظ الإيقاع في أصله من " مصطلحات علم الموسيقى لا من مصطلحات علوم اللغة ولا من مصطلحات علوم العروض ونقد الشعر " ^٢.

^١ (عبده عبدالعزيز قلقلية ، البلاغة الاصطلاحية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ص ٦٦ .

^٢ (د. محمد الهادي الطرابلسي ، في مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التونسية ، ع. ٣٢ ، تونس ، ١٩٩١ م ، ص ١١ .

ويعرف اللسانيون الإيقاع بأنه : " الإعادة المنتظمة داخل السلسلة المنطوقة لإحساسات سمعية متماثلة تكونها مختلف العناصر النغمية " ^١. ولا يبتعد مفهوم الشكليين الروس للإيقاع عن ذلك كثيرا إذ " يشمل مفهوم الإيقاع لديهم ظاهرة التناوب الصحيح للعناصر المتشابهة ، كما يشمل تكرار هذه العناصر ، وخاصة التردد هذه هي بعينها ما يحدد معنى الإيقاع ، وتهدف خاصية التردد في الإيقاع الشعري إلى التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها ومواضعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس متساويا ، أو بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع ، وقد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى بهذا التشابه ، أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة " ^٢.

وقدم النقاد العرب المحدثون إسهامات فاعلة في المستوى النظري بتعريف الإيقاع فهو " توظيف خاص للمادة الصوتية في الكلام يظهر في تردد وحدات صوتية في السياق على مسافات متقايسة بالتساوي أو بالتناسب لإحداث الانسجام ، وعلى مسافات غير متقايسة أحيانا لتجنب الرتابة " وموسيقى الشعر هي أوزانه وقوافيه وإيقاعاته "

(١) توفيق الزيدي ، أثر اللسانيات في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ط١ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٤م ، ص ٦٣ .

(٢) لوتمان ميخائيلو فيتش ، تحليل النص الشعري ط١ ، ترجمة محمد أحمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ١٩٩٩م ، ص ٩٥، ٩٦ .

على أن موسيقى الشعر لم يُضبط منها إلا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علم العروض والقافية ، ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تتبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاوم في الحروف والحركات ، وكان للشاعر أذنا داخلية وراء أذنه الظاهرة تسمع كل شكلة وكل حرف وكل حركة بوضوح تام ، وبهذه الموسيقى الخفية يتفاضل الشعراء^١.

وهذا يعني وجود مستويين إيقاعيين في الشعر :

- خارجي ويقصد به الموسيقى المتأتية من نظام الوزن العروضي والتي يخضع اطرادها لتنوع منتظم في آخر كل بيت ويحكمه العروض وحده متمثلا في مستويين إيقاعيين هما : (الأوزان والقوافي)^٢.

- داخلي : تحكمه قيم صوتية " والمادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعا تحدث من خلال تكرار الحروف والمفردات والطباق وتوازن الجمل وتوازيها "^٣.

١) د.شوقي ضيف ، في النقد الأدبي، طه ، دار المعارف ، القاهرة ، إيداع ، ١٩٧٧ م ، ص ٩٧.

٢) د.راشد الحسيني ، البنى الأسلوبية في النص الشعري ، دار الحكمة ، لندن ، ط. ١ ، ٢٠٠٤ م ، ص ٢٩.

٣) محمد الهادي الطرابلسي ، في مفهوم الإيقاع، مرجع سابق ، ص ١٥.

١. الإيقاع الخارجي : الذي يتكون من الوزن والقافية.

أ- الوزن الشعري : وهو المعيار الذي يقاس به الشعر ويعرف سالمه من مكسوره ؛ لأنه الإيقاع الذي يضيف على الكلام رونقا وجمالا ويحرك النفس ، ويثير فيها النشوة والطرب^١

ومن خلال دراسة أوزان غزليات الخليلي فقد دارت في سبعة من بحور الشعر العربي التامة ومجزوءا واحدا هو مجزوء الرمل وجاءت كالتالي :

جدول البحور

الرقم	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات	النسبة
١	الخفيف	٤	١٢٨	%٢٦,٨
٢	الكامل	٤	١٠٤	%٢١,٨
٣	الرمل	٢	٦٧	%١٤
٤	مجزوء الرمل	٢	٦١	%١٢,٨
٥	البسيط	١	٣١	%٦,٥
٦	الطويل	١	٣٠	%٦,٣
٧	المتقارب	١	٢٩	%٦,١
٨	الرجز	١	٢٧	%٥,٧
	المجموع	١٦	٤٧٧	%١٠٠

(١) د. أحمد مطلوب ، معجم النقد العربي القديم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩م ، ج. ١ ، ص ٤٣٥ .

ويتضح لنا من خلال النظر في الجدول الآنف مايلي :

١- أن بحر الخفيف هو أكثر البحور استخداما في غزليات الخليلي إذ بلغت عدد قصائده أربعا وعدد أبياته مائة وثمانية وعشرين بيتا بنسبة ٢٦,٨ %.

٢- وأخذ البحر الكامل المرتبة الثانية في عدد الأبيات وذلك بنسبة ٢١,٨ % مع تساويهما في عدد القصائد.

٣- وجاء بحر الرمل ومجزؤه في المرتبة الثالثة .

٤- وأخذ بحر الرجز المرحلة الأخيرة بقصيدة واحدة وعددها ٢٧ بيتاً . أي بنسبة ٥,٧ % من مجموع الأبيات .

٥- أن أيًا من البحور السبعة لم يختص بغرض معين واحتوت هذه البحور غرضا واحدا وهو الغزل ، وهذا ينفي الرأي القائل بمناسبة الأغراض للبحور وتحسن الإشارة إلى موقف النقاد من هذه المسألة حيث افترقوا إلى فرقتين :

منهم من يقول : إنه لا علاقة بين الوزن الشعري والموضوع ، منهم عثمان في كتابه نظرية الشعر وهذا يعني أن الأمرين متساويان عمد الشاعر إلى الوزن أم لم يعمد إليه ، ومنهم من يرى ضرورة اختيار الشاعر للوزن قبل الشروع في النظم وذلك لعلاقة الوزن بالموضوع والغرض فهناك أوزان طويلة جادة وهناك أوزان خفيفة مرحة ومن

أولئك ابن طباطبا في كتابه : عيار الشعر ، وأبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين .

وحازم القرطاجني في كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء يرى أن ثمة علاقة بين الوزن الشعري و غرض القصيدة وله ملاحظات ذوقية إذ قال ((فبحر الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوة ، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد وللخفيف جزالة ورشاقة وللمتقارب بساطة وسهولة وللمديد دقة ولينا مع رشاقة وللرمل لينا وسهولة ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر^١ .

ب - القافية :

لقد تنبه العرب منذ القدم على أهمية القوافي لما لها من أنغام موسيقية تضيفها على أذن المتلقي فاعتنوا بها في أشعارهم فبينوا أنواعها ومحاسنها والمعيب منها وما يلتزم من حروفها وحركاتها كل ذلك لتأثيرها العظيم في الصورة سواء كان من حيث المعنى أو من حيث الجرس الصوتي وموسيقية القصيدة وجمال النغمة .

ومن العلماء من قسم القوافي إلى أربعة أقسام :

١- حروف تجيء رويًا بكثرة وهي الراء واللام والميم والنون والباء والذال والسين والعين .

^١ حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، ط. ٣ ، ١٩٨٦م ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ص ٢٦٩ .

٢- حروف متوسطة الشيوخ وهي : القاف والكاف والهمزة والحاء والفاء والياء والجيم .

٣- حروف قليلة الشيوخ وهي : الضاد والطاء والهاء والثاء والصاد .

٤- حروف نادرة في مجيئها رويًا وهي الذال والغين والخاء والشين والزاي والطاء والواو^١ وهو ينظر في ذلك إلى نسبة شيوخها في الشعر العربي.

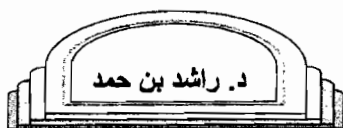
ومنهم من نظر على حسن جرسها وجمال وقعها في الأذن ومطاوعتها للشعراء فقسمها إلى ثلاثة أقسام :

١- القوافي الذلل وهي : الباء والثاء والذال والراء والعين والميم والياء المتبوعة بألف الإطلاق والنون في غير التشديد أسهلها جميعا ، وقد تلحق الهمزة بها القاف والفاء والسين لكنها أقل منها.

٢- القوافي النفر وهي : الصاد والزاي والضاد والطاء والهاء الأصلية والواو .

٣- القوافي الحوش وهي : الثاء والخاء والذال والشين والطاء والغين^١ .

(١) د. إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ط (٥) ١٩٨١ . ص ٢٤٨



محاسن القافية :

١- التمكين : وسماه بعضهم بانتلاف القافية " وهو أن يمهّد النّاسر لسجعه فقرة إذا سكت دون القافية كملها السامع بطباعة بدلالة من اللفظ عليه^٢ وذلك مثل قول الخليلي :

همسات الوداع عند الغروب أخذتني في غدوتي وغروبي
أخذتني عني وما كنت أدري وأنا بين سالب مسلوب^٣

إذا علم المتلقي أن رويّ القصيدة هو الباء المكسورة ووصل إلى سمعه قول الشاعر "وأنا بين سالب" لا بد أن يتبادر إلى ذهنه لفظة "مسلوب" لأن السالب عكسها مسلوب، ومن مواضع التمكين عند شاعرنا الخليلي قوله :

حيث الحياة هي المحبة لا سوى حيث الوجود هو الهوى الميمون
الحب سيف الله في أهل الهوى ما جردته على القلوب العين^٤

١ (د. عبدالله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر ، بيروت ، ط (١) ١٩٧٠ ، ٤٦/١ ، ٥٩ ، ٦٢)

٢ (ابن حجة الحموي ، خزانه الأدب وغاية الأرب ، ط (٢) ، تحقيق عصام شعيتو ، دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، ج ٢ / ص ٤٤٦)

٣ (الخليلي ، وحي العبقريّة . ص ٣٧٤)

٤ (الخليلي ، وحي العبقريّة . ص ٣٩٤)

إذا سكت المنشد بعد قوله "ما جردته على القلوب" سوف يعلم المتلقي أن ذلك السيف المسلط على قلوب المحبين تجرده عليهم "الخور العين" وسوف يكمل البيت لا محالة بقوله "العين" ويمكن أن نعد هذا البيت أيضا من الإحصاء فالشاعر رصد لقافية البيت لفظة "العين" منذ الشطر الأول . وهذا يقودنا إلى النوع الثاني من محاسن القافية وهو :

٢- الإحصاء : ويسمى التسهيم والتوشيح والتبيين والتوأم وعرفوه بقولهم : "أن يجعل الشاعر في أول البيت معنى إذا فهم فهمت منه قافية البيت بشرط أن يكون المعنى المقدم بلفظه من جنس معنى القافية بلفظه" ^١ ومن هذا النوع قول الخليلي :

وتمتع بمن تحب كما تهـ _____ سوى بلا خشية ولا تأتيب
يا حبيبي بقيت في كنف اللـ _____ له معافى من نائبات الخطوب

فقد تقدم في صدر البيت معنى يفهم منه الدعاء للمحبوب بأن يكلاه الله بعنايته ويحرسه وعليه فلا بد أن يفهم المتلقي بأن هذه الحماية تكون من نائبات الخطوب، ومن هذا النوع كذلك قوله :

أخذتني عنى كما أخذ الجا _____ لب قسراً بربقة المجلوب^٢

١) ابن حجة الحموي ، خزانه الأدب ، ج ١ / ص ٢٢٢

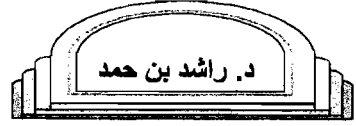
٢) الخليلي وحي العبقريّة . ص ٣٧٤

فمهد الشاعر بمعنى من صدر البيت وهو " أخذ الجالب " والفعل أخذ متعد وفاعله الجالب فلا بد أن تأتي القافية وبها لفظة المجلوب .

٣- التصريح : إن هذا المظهر الإيقاعي يشير إلى نزوع ذات الشاعر من خلال القافية إلى إبراز حركتها وإعلاء صوتها ضمن سياق الوزن وداخل إطار البنية الإيقاعية ، ونجد ظاهرة التصريح متحققة في معظم قصائد الشعر العربي ، بما في ذلك قصائد شاعرنا الخليلي^١ إن فائدة التصريح في الشعر أنك تعلم قافية القصيدة قبل تمام البيت الأول منها ، وشبه البيت المصروع بباب له مصراعان متشاكلان ، وقال ابن سنان : " والذي أراه أن التصريح يحسن في أول القصيدة للتمييز بين الابتداء وغيره ، ويفهم قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها ...، وأما إذا تكرر التصريح في القصيدة فليست أراه مختاراً وهو عندي يجري مجرى تكرار التصريح والتجنيس والطباق وهذه الأشياء إنما يحسن منها ما قلّ وجرى منها مجرى اللمعة واللمحة^٢ " وقد صرح شاعرنا الخليلي في كل قصائده الغزلية في مطالعها ومن ذلك قوله :

١ (د. علوي الهاشمي ، السكون المتحرك ، دراسة في البنية والأسلوب ، ط١ ، نشر اتحاد كتاب أدباء الإمارات ، ١٩٩٢ ، ٣١٢/١)

٢ (أبو محمد عبدالله بن سعيد بن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، تخريج داوود غطاشة الشوابكة . ط١ ، دار الفكر عمان ، الأردن ٢٠٠٦ ، ص ١٠١)



سكن الفؤاد فبزنني تصريفه وسنلت عنه فعزني تعريفه^١

وقد كرر الشاعر التصريع في قصيدة واحدة في ثلاثة مواضع من
غير المطلع في قصيدته التي عنوانها " روضة الشجو " ومطلعها :
نم يا رقيب فإن النوم ترويح وأطبق الجفن إن المتن مشروح

فقد كرر التصريع في ثلاثة مواضع الأول في قوله :
يا من أود وبعض القول تلويح ما للجمال له بالجفن تقريح

والموضع الثاني قوله :
يا ناظري أمني هذي المصاييح وهذه نسמת اللطف والشيخ

والموضع الثالث قوله :
يا ساري البرق هذا الروح والروح فهل لديك لما أمطرت تلقيح^٢

^١ (الخليلي، وحى العبقريّة ص ٣٧٦ - ٣٧٧

^٢ (الخليلي، وحى العبقريّة ، ص ٣٧٦ - ٣٧٧

وقوام هذه القصيدة واحد وثلاثون بيتاً وإخال أن هذا التصريح لم يأت متصنعا وإنما جاء به المعنى ولذلك فهو واقع في موقعه، وفي قصيدة أخرى كرر التصريح في ثناياها مرتين من غير المطلع في القصيدة التي عنوانها " حروف الصحيفة " ومطلعها :

سفرت يزيد بها الضيا ويزين كالشمس للأفق الفسيح تزين

فصرع فيها في موضعين الأول في قوله :

يا من دعاه الحسن وهو ضنين ورماه وهو الخاسر المغبون

والموضع الثاني في قوله :

طبق جفونك فالمحب أمين واحفظ لسانك فاللسان خؤون^١

وإن كانت القصيدة ليست بالطويلة فعددتها ثلاثة وعشرون بيتاً فالتصريح جاء طبعيا غير متكلف احتاجت إليه المعاني وزاد في جرس القصيدة وموسيقاها الداخلية .

٢- الإيقاع الداخلي : هو المادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفا متنوعا والتي تحدث من خلال ائتلاف بعض المفردات واختلافها وتكرار بعض الحروف والجناس بمختلف

^١ (نفس المصدر . ص ٣٩٤ .



أنواعه والمقابلة والطباق ؛ لأن هذه الأشكال الإيقاعية تخلق بنية إيقاعية داخلية تشحن لغة النص ، وتجعلها أكثر عمقا وتأثيراً .

١- التجنيس : يعد الجناس من أهم مظاهر التنوع الصوتي في إطار تحقيق مبدأ التناظر والتماثل ، فجاء به الخليلي في شعره الغزلي من غير كثرة وذلك لإثراء الموسيقى الصوتية معتمداً على عاملي التشابه في الوزن والصوت ، وعلى الجمال الإيقاعي في تكرار الصوت وملاحم المعنى .

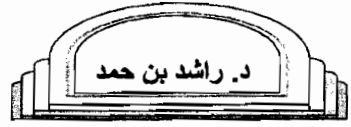
لقد وجد الجناس غير التام في غزليات الخليلي أكثر انتشاراً من الجناس التام .

الجناس غير التام : وهو أن تختلف الكلمتان في أنواع الحروف أو أعدادها أو حركاتها وترتيبها . وقد تختلف الكلمتان في أعداد الحروف بزيادة حرف أو أكثر سواء في أول الكلمة أو في وسطها أو في آخرها^١ وهو أقسام :

١- الجناس اللاحق : هو أن يكون الاختلاف بين اللفظين بحرف أو حرفين غير متقاربين في المخرج^٢ كقول الخليلي :

١ (بكري شيخ أمين . البلاغة العربية في ثوبها الجديد علم البديع

٢ (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني ، الإيضاح في علوم البلاغة ، تقديم وتبويب وشرح د.علي بو ملحم ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأخيرة ، ٢٠٠٠م ، ص ٣٢١ .



وسئلت عنه فعزني تعريفه^١

سكن الفؤاد فبزني تصريفه

لقد جانس الخليلي في هذا البيت بين أربعة ألفاظ ، اللفظان الأولان بين (بزني وعزني) والاختلاف بين الباء في بزني والعين في عزني والباء والعين مخرجاهما مختلفان وكذلك وقع التجنيس بين (تصريفه وتعريفه) والصاد في تصريفه والعين في تعريفه مخرجاهما مختلفان.

ومن هذا النوع من التجنيس قوله أيضا :

حيث اللسان يعزه تصريفه^٢

حيث المآق يهزه تصريحه

ففي هذا البيت وقع التجنيس بين أربعة ألفاظ أيضا ؛ وقع بين يهز ويعز والهاء والعين مخرجاهما مختلفان وكذلك وقع التجنيس بين تصريحه وتصريفه والحاء في تصريحه والفاء في تصريفه مخرجاهما مختلفان ولم أر في هذين البيتين تكلفا يودي بالمعنى بل جاء التجنيس في كلا البيتين متناغما مع المعنى الذي أراد أن يصوره الشاعر مع حدوث الثراء الموسيقي الصوتي.

^١ (الخليلي، وحي العبقريّة ، ص ٣٨٥ .

^٢ (المصدر السابق ، ص ٣٨٥ .

٢- الجنس الناقص : وهو " أن يقع الاختلاف في العدد لنقصان أحد اللفظين عن الآخر في الحروف الموجودة فيه "^١

هو الحب كم شاك لديه وشاكر وما العدل إلا ما يعيد وما يبدي^٢

وقع التجنيس بين شاك وشاكر بزيادة الثانية حرف الراء ، ولا يخفى على القارئ ما أحدثه هذا التجنيس من الثراء الصوتي والموسيقي. فقد ظهر أثره على كلا النوعين من أنواع التجنيس وكان له أثره في إبراز المعنى وجمال الأسلوب وإيضاح الصورة وزيادة تأثيرها ، إضافة إلى إحداث التناسب اللفظي والتوافق النغمي وهو أمر تطرب له الأذن وترتاح له النفس.

٣- الطباق : الطباق من أعظم المحسنات أثرا في الأسلوب ؛ لأنه يتجاوز الظواهر إلى الخوافي ، ولا يقف عند الألفاظ بل يتجاوزها إلى المعاني ، وهو إلى ذلك وسيلة إيضاح جيدة يعرض بها الأديب الأشياء أو الصفات ثم يعرض ما يقابله في المعنى ، أي أنه

(١) ابن يعقوب المغربي، شرح مواهب الفتح على تلخيص المفتاح لجلال الدين القزويني ، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي ، ط. ١ ، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ٢٠٠٦ م ، ج ٢ ، ص ٦٠٨ .

(٢) وحي العبقريّة ، ص ٣٧٨ .

يعرض الشيء وضده وبذلك تتضح الصورة الفنية^١ وما من ريب " في أن الجمع بين الأمور المتضادة يكسو الكلام جمالا ، ويزيده بهاء ورونقا فالضد - كما قالوا - يظهر حسنه الضد^٢ " وإن " سر بلاغة كل من المطابقة والمقابلة إنما هو تداعي المعاني ، فالضد أو المقابل يجلب إلى الذهن ضده أو مقابله ... فإذا كتب الأديب أو نطق بهما وقع مقابله في ذهن متلقي الأدب ، قبل أن يقرأه أو يسمعه ، وبهذا يتحول متلقي الأدب إلى مرسل له^٣.

وقد أفاد شاعرنا الخليلي من هذا اللون البديعي وظهر في شعره بكثرة ويمكن لنا أن نقسم الطباق عنده إلى قسمين :

١- طباق التباعد : وهو الذي يفصل بين لفظي الطباق لفظ أو ألفاظ تركيبية تعمل إثراء البؤرة الدلالية للفظي الطباق^٤ وذلك كقول الخليلي :

طائف بالليل حيا جاعني بالمسك ريا^١
زارني خلصاً فمذاصاً بحت لـم أر شيا

(١) إبراهيم بن عبدالرحمن الغنم، الصورة الفنية في الشعر العربي ، مثال ونقد ، الشركة العربية للنشر والتوزيع ، ط. ١ ، القاهرة ، ١٩٩٦م ، ص ٢٦٨ .

(٢) بسونوي عبدالفتاح فيود ، علم البديع ص ٨٢ .

(٣) د. عبده عبدالعزيز فلقيلة، البلاغة الإصطلاحية. ص ٣١٩ .

(٤) د. راشد بن حمد الحسيني ، البنى الأسلوبية في النص الشعري، دار الحكمة ، لندن ، ط. ١ ، ٢٠٠٤م ، ص ٩٥ .

أترى أصابحت ميتا أم ترى أصابحت حيا
إنه عيش مشوق قد شواه الصيف شيا

الشاهد في البيت الرابع فقد طابق بين لفظي (ميتا و حيا) وجاء هذا الطباق لتوضيح الصورة الفنية لهذا المشتاق الذي زاره طيف محبوبه في المنام زيارة اختلاس ولكنه عندما جاء الصباح وأراد أن يمسك بهذا المحبوب لم ير محبوبه قط ، فهو يتسائل تسائل المستئس فقد تركته هذه الزيارة بين الحياة والموت ؛ حياة المستمتع بلذة المحبوب وأنسه ، وموت المتحسر الذي لم يجد محبوبه بين يديه.

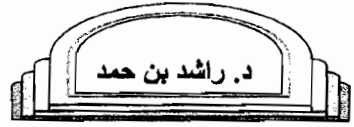
٢- طباق التجاور : ويكون الفاصل فيه حرفيا مثل الواو أو الجار ومجروره وذلك كقول الخليلي :

فتطلع نحو الشجيرة بالض فة بين الظلام والأنوار^٢

فوقع الطباق بين (الظلام والأنوار) فحرف الواو أعطى معنى المشاركة فذلك الحبيب في تلك الضفة عند الشجيرة تارة يخفيه الظلام وأخرى يظهره النور والسرج فقد أظهر هذا التطابق الصورة الفنية لذلك المحبوب ومن ذلك قول الخليلي :

^١(الخليلي، وحي العبقريّة ، ص ٣٩٤-٣٩٥.

^٢ المصدر نفسه ، ص ٣٨١.



وإن نحن قاسمنا الهوى لذة الهوى أباح بما يخفيه من لذة الوجد^١

فقد وقع التطابق بين (أباح ويخفيه) وبينهما الجار والمجرور (بما) فقد وقع الفعل أباح جواباً للشرط والشرط هو " إن نحن قاسمنا الهوى لذته " فقد ظهر البوح الذي كنا نخفيه ونود خفيته ، فجاء هذا الشاهد في خدمة الصورة الفنية وأعان على نقل عاطفة الشاعر وتصوير أحواله.

٣- المقابلة : المقابلة شبيهة بالطباق ، غير " أن الطباق لا يكون إلا بين الأضداد ، والفرق الثاني هو أن الطباق لا يكون إلا بين ضدين فقط ، أما المقابلة فتكون بين أكثر من ضدين "^٢.

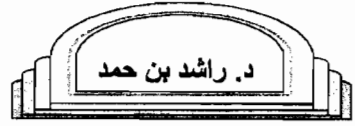
ويبدو أن علة استخدام الخليلي للمقابلة لا تكاد تخرج عن كونها وسيلة لإبراز المعنى من خلال عرض الأضداد وبخاصة في تصوير المعاناة التي يجدها في مشاهدة قدّ محبوبه وذلك كقوله :

ومشى يرنحه الهوى وتهيجه نسمات بابل تارة وتخيفه
فارتج من تحت الخفيف ثقيله واهتز من فوق الثقيل خفيفه^٣

^١ (الخليلي ، وحي العبقريّة ، ص ٣٧٨ .

^٢ د.بكري شيخ أمين ، البلاغة العربية في ثوبها الجديد ٥٠/٣ .

^٣ (الخليلي ، وحي العبقريّة ، ص ٣٨٤ .



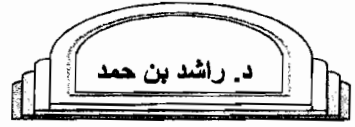
فالمقابلة في البيت الثاني ، تحت تقابلها فوق ، والخفيف تقابلها الثقيل ، وثقله تقابلها خفيفه فهذه صورة فنية يرسمها أمانا الشاعر وهي صورة ذلك القد الذي يرنحه الهوى ، والثقيل الذي يرتج هو المركب الذي يعطو الغصن ، والخفيف الذي يهتز هو الغصن الثابت على المركب ، وصورة قلب الشاعر ما وراء النص هو خفقان قلبه كلما ارتج ذلك المركب وكلما اهتز ذلك الغصن.

الشاهد الثاني الذي يصور وجدان الشاعر وعواطفه من خلال المقابلة قوله :

يميته جفناك حزنا كما يحييه مسرورا تصافيك^١

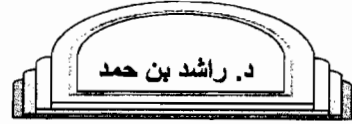
فهذه صورة المعنى الذي يقتله الجفنان بما فيهما من سهام الكحل والحر ويحييه الصفو والود من قبل المحبوب.

^١(الخليلي، وحي العبقريّة ، ص ٣٨٧.

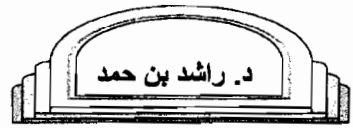


قائمة المصادر والمراجع

١. أثر القرآن الكريم في الشعر الجزائري الحديث ، بوحجام محمد ناصر ، (ط ١) المطبعة العربية غرداية ، الجزائر ، د.ت ج ١ .
٣. أثر اللسانيات في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، توفيق الزيدي ، ١٠ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٤ م.
٤. الأسلوبية ، بيير جيرو ، تر: د. منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب سورية ، ط ٢ ، ١٩٩٤ .
٥. الإيضاح في علوم البلاغة، جلال الدين محمد بن عبدالرحمن القزويني ، تقديم وتبويب وشرح د.علي بو ملحم ، منشورات دار ومكتبة الهلال ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأخيرة ، ٢٠٠٠ م.
٦. البلاغة الاصطلاحية ، عبده عبدالعزيز قلقيلة ، دار الفكر العربي ، القاهرة .
٧. البلاغة العربية في ثوبها الجديد ، بكري شيخ أمين ، دار العلم للملايين ، ط (٦) ، ١٩٩٨ م ، بيروت ، لبنان ، علم البيان.
٨. البلاغة فنونها وأفنانها ، فضل حسن عباس ، دار الفرقان ، عمان ، الأردن ، ط. ٢ ، ١٤٠٩ هـ .



٩. البنى الأسلوبية في النص الشعري ، دراسة تطبيقية، راشد بن حمد الحسيني ، دار الحكمة ، لندن ، ط.١ ، ٢٠٠٤م.
١٠. تحليل النص الشعري ، لوتمان ميخائيلو فيتش، ط.١ ، ترجمة محمد أحمد فتوح ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، السعودية ، ١٩٩٩م.
١١. لتفسير النفسي للأدب ، عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط.٤ .
١٢. حركة النقد الحديث والمعاصر ، إبراهيم الحايي ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ط.١ ، ١٤٠٤هـ .
١٣. خصائص الأسلوب في الشوقيات ، محمد الهادي الطرابلسي منشورات الجامعة التونسية ، تونس ، ١٩٨١م.
١٤. دراسة أسلوبية في شعر الأخطل ، عمر عبدالهادي قاسم إبراهيم ، جامعة النجاح الوطنية ، فلسطين ، ٢٠٠١م .
١٥. خزانة الأدب وغاية الأدب ، ابن حجة الحموي ، ط (٢) ، تحقيق عصام شعيتو ، دار ومكتبة الهلال بيروت ، ج٢ .
١٦. دراسة في البنية والأسلوب ، علوي الهاشمي السكون المتحرك ، ط١ نشر اتحاد كتاب أدياء الإمارات ١٩٩٢ .



١٧. سر الفصاحة. أبو محمد عبدالله بن سعيد بن سنان الخفاجي ،
تخريج داوود غطاشة الشوابكة .ط. ١ ، دار الفكر عمّان
،الأردن ٢٠٠٦.

١٨. شرح مواهب الفتاح على تلخيص المفتاح ، لجلال الدين القزويني
،ابن يعقوب المغربي ، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي ، ط. ١ ،
المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ، ٢٠٠٦ م ، ج. ٢.

١٩. الصورة الأدبية ، مصطفى ناصف ، دار الأندلس للطباعة والنشر
والتوزيع ، ط. ٢ ، ١٩٨١ م .

٢٠. الصورة الأدبية، فرانسوا مورو ، ترجمه من الفرنسية، د علي
نجيب ابراهيم، دار الينابيع دمشق سوريا ١٩٩٥.

٢١. الصورة الشعرية، سيسل دي لويس ، ترجمة أحمد نصيف الجنابي
وصاحبيه ، د ت .

٢٢. الصورة الفنية في الشعر العربي ، مثال ونقد ، إبراهيم بن عبد
الرحمن الغم ، الشركة العربية للنشر والتوزيع ، ط. ١ ، القاهرة ،
١٩٩٦ م.

٢٣. الصورة الفنية في النقد الشعري .دراسة في النظرية
والتطبيق، عبد القادر الرباعي. دار العلوم للطباعة
والنشر، الرياض، ١٤٠٥هـ - ١٩٨٤م

٢٤. الصورة في القصيدة العربية المعاصرة ، نعيم الياقي ، مجلة الموقف العربي ، العددان (٢٥٥) (٢٥٦) تموز وأب ١٩٩٢م.
٢٥. الصورة في شعر بشار بن برد ، عبدالفتاح نافع ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، عمّان ، الأردن ، ١٩٨٣م.
٢٦. علم البديع ، بسيوني عبدالفتاح فيود. مؤسسة المختار للنشر والتوزيع - القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤، ٢.
٢٧. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، الحسن بن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد قرقرزان ، ط.١ ، دار المعارف ، بيروت ، ١٩٨٨م ، ج.١.
٢٨. فن الوصف وتطوره في الشعر العربي ، إيليا حاوي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط.٢ ، د.ت.
٢٩. في النقد الأدبي ، شوقي ضيف ، ط.٥ ، دار المعارف ، القاهرة ، إبداع ، ١٩٧٧م ، ص ٩٧.
٣٠. في مفهوم الإيقاع ، محمد الهادي الطرابلسي ، حوليات الجامعة التونسية ، ع.٣٢ ، تونس ، ١٩٩١م .
٣١. قراءات أسلوبية في الشعر الحديث ، محمد عبدالمطلب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥م.

٣٢. القرآن الكريم .
٣٣. المرشد إلى فهم أشعار العرب ، عبدالله الطيب ، وصناعتها ، دار الفكر ، بيروت ، ط(١) ، ١٩٧٠ .
٣٤. معجم النقد العربي القديم ، أحمد مطلوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٩م ، ج.١ ، ص ٤٣٥ .
٣٥. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجي ، تحقيق : محمد الحبيب بن الخوجة ، ط.٣ ، ١٩٨٦م ، دار العربي الإسلامي ، بيروت ، ص ٢٦٩ .
٣٦. موسيقى الشعر ، إبراهيم أنيس ، ط ٥ ، ١٩٨١ .
٣٧. نظرية التشكيل الاستعاري في البلاغة والنقد ، نواف قوقزة ، وزارة الثقافة ، الأردن ، عمان ، ٥٠ ، ٢٠٠٠م .
٣٨. نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ، دار تامر سلوم ، الحوار ، سورية ، اللاذقية ، ط.١ ، ١٩٨٣ .
٣٩. وحي العبقريّة ، عبد الله بن علي الخليلي ، وزارة التراث القومي ، سلطنة عمان ، ط.١ ، ١٩٧٧م ، مطابع سجل العرب .