تجليات النظرية الشعرية في قصائد إيليا أبي ماضي: دراسة في ضوء لسانيات النص

The manifestations of poetic theory in the poems of Elia Abi Madi: a study in light of the linguistics of the text

*- د. عماد غنوم

*- الجامعة اللبنانية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية

* dr.imad.ghannoum@live.com

تاريخ الإرسال:02-09-2022 تاريخ القبول: 10-11-2022

الملخص:

يتناول هذه البحث الجانب اللساني من النظرية الشعرية، ويستعرض آراء أهم اللسانيين في العالم في مقاربتهم لموضوع الشعرية وتجلياتها في النص الأدبي، ويقدم تطبيقًا عمليًا لهذه النظرية اللسانية في قصائد إيليا أبو ماضي، هذه النظرية تعنى بالكشف عن جماليات النص الأدبي، وتحاول الولوج إلى المعاني العميقة التي قدمها الشاعر من خلال تجليات الصورة الشعرية في أدبه، وقد اعتمدنا المنهج الأسلوبي في التحليل، ومحاولة إبراز الصورة الفنية التي يركبها أبو ماضي، وقد اعتمدنا هذا المنهج لما يتسم به من صرامة منهجية في قدرته على الكشف التحليلي للنص الأدبي، فضلًا عما يتمتع به من تركيز على الخطاب البلاغي وتجلياته المتنوعة.

الكلمات المفتاحية: - الشعرية – الأسلوبية - النص الأدبي - الصورة الفنية.

Abstract:

This research deals with the linguistic aspect of poetic theory, and reviews the opinions of the most important linguists in the world in their approach to the subject of poetics and its manifestations in the literary text, and presents a practical application of this linguistic theory in the poems of Elia Abu Madi. This theory is concerned with revealing the aesthetics of the literary text presented by the poet through the manifestations of the poetic image in his literature, and we have adopted the stylistic approach in analysis, and an attempt to highlight the artistic image, and we have adopted this approach because of its methodological rigor in its ability to analyze the literary text.

.**Keywords:** Poetics - Stylistics - Literary text - Artistic image.

مدخل:

أحاول في هذا البحث إظهار العناصر الشعرية في ديوان إيليا أبي ماضي "الخمائل"حيث اخترت هذا الموضوع من حيث ادراكي لأهمّيته الكبيرة، فالشعريّة من أكثر المصطلحات شيوعاً في مجال الدراسات الادبيّة والنقديّة، الحديثة منها والمعاصرة، خاصة منذ بداية القرن العشرين، علماً بأنَّ أصله يعود إلى أرسطو[1]في كتابه المشهور "فن الشعر"، الذي اعتبره النقّاد أساساً للنظريات الشعريّة. وبطريقة ما، فإنّ تاريخ الشعريّة كان في أغلب الأحوال إعادة تأويل لكتاب أرسطو.

أمّا اختياري عناصر شعرية إيليا أبي ماضي، فلأنَّه شاعر يشكِّل محطة في تاريخ الشعر العربي، تطوّر فيها هذا الشعر، وتعمقت صوره، ورقّت لغته، وسمت إيقاعاته وموسيقاه، فضلاً عن قفزة في الموضوعات والمضامين التي ارتدت ثوباً إنسانياً بديعاً، يضم البشرية بأسرها ويلفّها بروحه الساحرة. وقد أدّى إيليا أبو ماضي دوراً بارزاً في هذه المرحلة من خلال القصائد الخالدة التي دبّجها، خصوصاً في ديوانه المذكور الذي سيشكل محور هذه الدراسة.

وعلى الرغم من الدراسات العديدة التي تناولت هذا الشاعر، إلّا أنّها لم تتناول بتعمّق عناصر شاعريته، وكان بعضها دراسات انطباعية تغلب عليها الآراء الشخصية والاستنتاجات السطحية. وقد حاولت في بحثي أن تكون دراستي علمية رصينة من خلال منهج علمي واضح، ونظرية شاملة لمقاربة شاعر كبير بحجم أبي ماضي، ودراسة قصائده من دون سير وراء هوىً أو انطباع أو رأي شخصي.

والنظرية الشعرية من أخصب المواضيع المطروحة للنقاش في مجال الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، ذلك لأنها شديدة التعلق بنظرية الأدب، وكذلك بالنقد الأدبي. وتهتم الشعرية بمحاولة البحث عن القوانين التي تتحكَّم بالخطاب الأدبي، والتي تجعله متميّزاً عن باقي أنواع الخطابات الأخرى، وهي بذلك لا تبتعد كثيراً عن مفهوم الأدبية وأهدافها. فقد كان هدف الشعرية، منذ البداية، تأسيس علم للأدب، يدرس الأدب دراسة علمية بوصفه فناً لفظياً.

وبما أنّنا ندرس نصًّا أدبياً، فلا بُدَّ من طرح أسئلة مهمّة للغاية: ما هي طبيعة العلاقات القائمة بين الشعريّة الحديثة ونظرياتها من جهة، وبين النقد الأدبي من جهة أخرى؟ وكيف

يمكن للأدب بأنواعه أن يستفيد من تقنيات الشعريّة الحديثة، ليكون أكثر تأثيراً في المجتمع؟ وكيف يمكن للنقد الأدبي أن يستفيد من التقنيات الشعرية نفسها ليكون علماً قائماً بذاته؟

ومن خلال هذه الدراسة، سيجد القارئ نفسه أمام أبواب ثلاثة: الأول قوامه الأدب، والثاني ينتمي للنقد الأدبي، بينما يرتبط الثالث بالنظريات الألسنية وتحديدًا الشعرية. فيستطيع القارئ أن يلج أيُّها شاء؛ لتحقيق أكبر قدر ممكن من الفائدة.

0. أبو ماضي الشاعر والإنسان:

لا بدّ من الإضاءة على حياة هذا الشّاعر، لأنّ حياته وانتقاله بين لبنان ومصر وأميركا كان العامل الأساس في التّنوّع الثّقافيّ الّذي عايشه، والّذي انعكس في قصائده، لذلك فمعرفة تجربة الشّاعر الغنيّة يساعد في فهم التّأثّر والتّأثير الثّقافيّ في أدبه.

وُلد إيليّا أبو ماضي في قرية المحيدثة في جبل لبنان عام 1889م. تلقّى تعليمه الابتدائيّ في مدرسة القريّة، ثم غادر إلى الإسكندريّة هربًا من الفقر، على الأرجح، وهو في الحادية عشرة من عمره، وكان يعمل هناك في النّهار في دكّان لبيع السّجائر والدّخان، وفي اللّيل يعكف على القراءة والمطالعة والبحث ونظم الشّعر. وقبل أن يبلغ العشرين من العمر أصدر ديوانه الأوّل باسم ديوان إيليّا ضاهر أبو ماضي، إلّا أنّه "لم يجرؤ على نشر قصائده العنيفة ضدّ السّلطات المصريّة المستسلمة لإرادة الإنكليز"[1].

في عام 1912 انتقل الشّاعر إلى الولايات المتّحدة، وهناك أقام أربع سنوات في ولاية سنسناتي يعمل في التّجارة مع أخيه مراد، ثم انتقل إلى نيويورك ليبدأ حياته الصّحفيّة، وقد عمل في تحرير عدد من الصّحف العربيّة، وهو يتحدّث عن تلك الفترة قائلًا: "انتقلت إلى نيويورك عام 1916، إذ تلقّيت دعوة من بعض الشّباب العربيّ الفلسطينيّ يعهدون إليّ بتحرير المجلّة العربيّة الّتي كانوا يصدرونها في نيويورك. قبلت الدّعوة ورأست تحرير المجلّة المذكورة. ولم يطل الوقت حتّى أسهمت في تحرير الفتاة الّتي كان يصدرها إذ ذاك صديقُنا شكري البخاش صاحب الزّميلة زحلة الفتاة اليوم. في عام 1918 انصرفت إلى تحرير جريدة مرآة الغرب. وفي العام 1928 تركت المرآة، وفي نيسان 1929 أصدرت مجلة السّمير، وكنت أصدرها مرّتين في كلّ شهر. وفي سنة 1936 حوّلتها إلى جريدة يوميّة"[2].

في هذه الفترة، تعرَّف أبو ماضي إلى جبران ونعيمة ونسيب عريضة وندرة حدّاد ورشيد أيّوب. وبعدما توثّقت الصّلات بين هؤلاء الكبار "اشترك شاعرنا معهم في تأسيس الرّابطة القلميّة، وعمل مثلهم على تعزيزها وتحقيق غاياتها"[3].

وفي عام 1927 أصدر ديوانه الجداول، وقد كتب مقدّمته ميخائيل نعيمة، فبارك شاعريّته وأثنى على روحه ثناءً جميلاً[4] .

وفي عام 1940 أصدر الشّاعر ديوانه الخمائل، "ولم تكن الحفاوة بالخمائل أقلّ منها بالجداول في أوساط الأدب العربيّ لا سيّما أنّ الشّاعر خطا خطوة نوعيّة في مجال التّجديد أسلوبًا ومعنى، وأصبح معروفًا باسم كبير شعراء المهجر"[5].

"في أواخر عام 1948- عام المأساة الفلسطينيّة، وعلى أثرها- أتيح لأبي ماضي أن يعود إلى وطنه الأصليّ، لبنان، لفترة قصيرة، بعد هذه الزّيارة إلى الوطن عاد أبو ماضي إلى الولايات المتّحدة، حيث قضى بقيّة حياته هناك. وفي صيف 1957 اشتدّ عليه المرض واضطرّ إلى إيقاف السّمير. وفي 23 تشرين الثّاني عام 1957 أسلم الرّوح.

1. الشعرية

الشعريّة، في اللغة، مصدر صناعيّ من "الشعر". والمصدر الصناعي هو "مصدر صريح يُصاغ من الاسم بزيادة ياء مشدّدة بعدها تاء تأنيث مربوطة، ليدلّ على مجموعة الصفات والدلائل المعنويّة التي يمثّلها هذا الاسم أو يتضمّنها"[6] وعليه تدل لفظة "الشعريّة" لغةً على جميع الصفات والدلائل المعنوية للشعر.

يعتبر مصطلح الشعرية poetics من أكثر المصطلحات شيوعاً في مجال الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة منها والمعاصرة، وإن كان أصله يعود لأبعد من هذا، حيث ينسب إلى أرسطو في كتابه المشهور "فن الشعر"، الذي عدَّ المختصون شعريته أهم شعريّة في تاريخ النظرية الشعرية.

الشعريَّة هي علمٌ يستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية. فهي إذن تشخِّص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي[7].

وتعود محاولة تأسيس شعرية حديثة إلى الشكلانيين الروس الذين سعوا لإقامة علم للأدب من خلال وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه[8]. وبذلك يكون مصطلح الشعرية

مصطلحاً قديماً وحديثاً في الوقت ذاته، وإن تنوع هذا المصطلح أحياناً، فإنه ظل من ناحية الفكرة منحصراً في إطار البحث عن القوانين التي تحكم العمل الأدبي.

هذا هو المفهوم الجوهري الذي تلتقي فيه مختلف الشعريات الحديثة، وإن اختلفت في إجراءاتها ومناهجها، بدءاً من أرسطو الذي اقتصرت شعريته على معالجة الملحمة والدراما بشقها التراجيدي، مهملاً بذلك جزءاً هاماً من الأدب، وهو الشعر الغنائي. ولذلك يعتبر طودوروف موضوع كتاب "فن الشعر" ليس الأدب، وبالتالي ليس كتاباً في نظرية الأدب، إنّما كتاب في التمثيل أو المحاكاة عن طريق الكلام[9].

والشعريّة علم، أو هي تطمح إلى أن تكون كذلك، يستخدم وسائل علم اللغة (اللسانية)، ويعتمد على المنهج الوصفي، ولكنها تختلف عن علم اللغة، فهذا موضوعه اللغة، بينما موضوع الشعريّة الخطاب[10].

وللشعرية تعريفات كثيرة ومختلفة، تتباين من ناقد لآخر، ومن ثقافة لأخرى، وحتى من زمن لآخر. ومع ذلك تتفق كلها تقريباً في فكرة أساسية وجوهرية، "وهي قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر"[11].

وهكذا تبدو المشكلة التي نواجهها واضحة، وهي أن "الشعرية" حتى الآن لم تتحدد معالمها النهائية. ولم يتفق العلماء والباحثون على تعريف واحد لها، لكننا ببساطة نستطيع اعتماد تعريف بسيط جداً، إلّا أنّه يلخِّص القضيَّة، وهو التعريف القائل بأنّ "الشعرية علم موضوعه الشعر"[12]. نستطيع أن نقول: الشعرية عموماً هي محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فناً لفظياً...بالإضافة إلى كونها تتعلق بخاصية من خواص إدراكه، لا بمفهومه المجرَّد، إلا أنّ تاريخ الشعرية – بطريقة ما – هو إعادة تأويل لكتاب أرسطو.

كثيرون هم النقاد الذين خاضوا في موضوع الشعرية ، لكننا سنكتفي في هذا المقام بذكر آراء البعض منهم فقط، ممن لهم إسهامات وتأثيرات في هذا الموضوع، وهم بول فاليري، ورومان ياكبسون، وجون كوهين، وتزفيتان طودوروف. يقول فاليري: "يبدو لنا اسم الشعرية ينطبق عليه ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي ، أي اسماً لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة ، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[13] تتعلق كلمة شعرية في

هذا النص بالأدب كله، سواء كان منظوماً أم لا، بل تكاد تكون متعلِّقة خصوصاً بالأعمال النثرية وهذا هو المعنى الذي سيستلهمه طودوروف في شعريته الخاصة[14].

وفي بداية القرن العشرين، أعطى الشكلانيون الروس دفعاً جديداً للشعريّة، من خلال دعوتهم لضرورة إقامة علم للأدب، تكون مبادئه مستمدة من الأدب نفسه، لتكون هذه المبادئ المنطق الأساسي لاستنطاق الخطاب الأدبي. وهي الفكرة التي لخصها أحد أهم أعلام هذه الجماعة "رومان ياكبسون" في مقولته الشهيرة عام 1919: "ليس موضوع العلم الأدبي هو الادب، وإنّما الأدبية، أي: ما يجعل من عمل معيّن عملاً أدبياً"[15]. وبعبارة أوضح يؤكد هذه الفكرة بقوله:" إن موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً"[16].

للإجابة عن هذا السؤال الجوهري في شعرية الشكلانيين الروس، يفترض ياكبسون وجود ست وظائف أساسية للغة، تكون إحداها الوظيفة الشعرية التي تهيمن على الشعر، والتي تقوم الشعرية، كعلم، بالبحث عن تجلياتها في العمل الأدبي، إذ "يمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[17].

يُعرِّف ياكبسون الوظيفة الشعريّة، بأنّها تتميز "بالتشديد على المَرسَلة لحسابها الخاص"، فهي وظيفة غائية تتجلى في إدراك الكلمة من حيث هي كلمة لا من حيث هي مجرد بديل عن شيء مسمّى أو تفجير عاطفة. إنّها تتجلى لا في كون الكلمات ونحوها ومعناها وشكلها الخارجي والداخلي إشارات محايدة ترجع بطريقة لامبالية إلى الواقع المعيش أو المتخيّل، بل من حيث كونها كلمات لها وزنها الخاص بها، وتتمتع بقيمها الذاتية الداخليّة. وإذا كانت الشعريّة تشدِّد على المرسلة لذاتها، فإنّ ذلك يعني أنّها توضّح الجانب الظاهر للإشارات اللغويّة، أي أنّها تعمّق الثنائية الأساسية التي تفصل بين الإشارات اللغويّة من جهة وبين الأشياء التي تدلّ عليها هذه الإشارات من جهة أخرى[18].

أما جون كوهين، فقد اكتفى بتعريف "الشاعرية" في كتابه المعروف "النظرية الشعرية" بأنه "علم موضوعه الشعر". وكان قد أقام نظريته أساسا على مفهوم "الانزياح"، مركزاً فقط على الشعر. ولذلك وسمت شعريته بالتجزيئية وعدم الشمولية لأجناس الأدب كافة، كما هو الحال في نظرية ياكبسون أيضا، لأن نظريتهما تعالج الخطاب الشعري فقط دون النثري[19].

وبالنسبة لطودوروف، فإنه يعدّ من أكثر النقاد اهتماماً بموضوع الشعرية. وقد خصص لها كتاباً كاملاً، وفصلاً مهما في القاموس الموسوعي في علوم اللغة الذي ألفه بمشاركة "ديكرو". ومما ورد في قاموسه الموسوعي هذا عن مصطلح "الشعرية" أنه كما وصل إلينا عن طريق التقاليد الأدبية، يشير إلى العديد من المعاني.

استلهم طودوروف مفهومه للشعرية . كما سبقت الإشارة. من تعريف فاليري الذي يراها مرتبطة بكل الأدب، منظومه ونثره، غير أن شعرية طودوروف تقوم أساساً على مفهوم الخطاب الأدبي، وتشتغل على خصائصه، لذلك لا يهتم بالأثر الأدبي في ذاته، إنما بتجليه الذي يحمل خصائص الأدب[20] وبالنسبة إليه "ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلياً لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازًا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك، فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن. وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[21].

يستخدم طودوروف مصطلح "الشعرية" كشبه مرادف لـ "علم/ نظرية الأدب"[22]، ويميز أيضًا بين ثلاثة عناصر أساسية، تمثل المظاهر العامة التي يتشكل منها الخطاب الأدبي، وهي: المظهر اللفظي، المظهر التركيبي، والمظهر الدلالي. ويلخّص دور الشعرية في البحث عن مستويات تداخل هذه المظاهر وانتظامها داخل النص، باعتبارها المظاهر الأساسية التي يقوم عليها تحليل النص الأدبي[23].

1.1. الصورة الشعريّة

الصورة في الشعر هي "الشكل الفني" الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعريّة الكاملة في

القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفنّي[24].

استأثرت الصورة الشعرية بشكل عام باهتمام القدامى والمحدثين لما لها من أهمية في عالم الشعر. وانطلقوا معرِّفين الصورة من وجهات نظر مختلفة ومن زوايا متعددة، وآراء تتفق أحيانًا وتختلف أحيانًا أخرى، منطلقين من تأثيرات عربية تراثية وأخرى أجنبية، وبعضها توفيقي بينهما،" وتمثل الصورة الدالّ والمدلول، وهما صورة الأشياء في الوجود"[25].

وقد ظن العديد أن الصورة مخلوق غريب بالنسبة إلى العرب، وأن شعرهم لم يحفل بها، لكن هي موجودة قِدَمَ الشعر، والدليل على ذلك أشعارهم التي هي ديوان العرب[26].

ورد ذكر الصورة وبعض مشتقاتها على ألسنة بعض النقاد القدماء. وأقدم من وقفنا على قول له في هذا الشأن الجاحظ الذي استعمل مادة الصورة في مجال الأدب بهيئة أخرى فقال عن الشعر: "... المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي... وإنما المزية في اختيار اللفظ وإقامة الوزن... وإنما الشعر صناعة ونسج من التصوير..."[27] هذه المقولة التي أثارت جدلًا بين الدارسين، وأكثرهم ذهب أن الجاحظ من أنصار اللفظ.

لقد تعرَّض مصطلح الصورة منذ أرسطو إلى اليوم لاستعمالات متعدّدة، إذ استخدمه أرسطو بمعنى متميّز، ثمَّ راج بعد ذلك بفضل حركة السرياليين خاصَّة، إلا أن ثورة اللسانيّات كانت السبب في دفع هذا المصطلح إلى الهامش، لصالح مفاهيم مصطلحات البلاغة الموروثة، مثل: التشبيه والاستعارة والمجاز المرسل. ومع أنّ البلاغيين الجدد كثيراً ما دفعوا إلى الوقوف على الرابطة التي تجمع بين الاستعارة والتشبيه، فقد وجدوا، في مصطلح الصورة، أحسن جامع بينهما. فقد قال أرسطو: " إنّ الصورة هي أيضاً استعارة، إذ إنّها لا تختلف عنها إلاّ قليلاً، فعندما قال: "وثب كالأسد" يكون أمام صورة، ولكن عندما يقال: "وثب الأسد" تكون أمام استعارة، فلكون الإثنين جسورين سعي اخيل على سبيل النقل، أسداً"[28].

ومصطلح الصورة عند السرياليين كما يقول أندريه بروتون في عبارتها الشهيرة: "إنّ الصورة إبداع خاص للذهن "Espirt"، ولا يمكن أن تنتج عن مجرَّد المقارنة (أو التشبيه). إنّها نتاج التقريب بين واقعتين متباعدتين، قليلاً أو كثيراً. وبقدر ما تكون علاقات الواقعتين بعيدة وصادقة بقدر ما تكون الصورة قوية وقادرة على التأثير الانفعالي ومحققة للشعر"[29].

إنَّ النظرة التقليدية للصورة الشعرية كانت تلتزم نهجاً معيناً في تصوير الأشياء، وتصور اللغة. ويعجب أصحابها بالنظم، ويرعون بقوة الألفاظ والتنوع في السبك، ويحيلون في أحاديثهم على الصياغة والسبك أكثر مما يحيلون على التصوير والخيال. ذلك أن النزعة التقليدية أشد ميلاً إلى تقرير المعاني الحقيقية في صياغة خلابة. فعندما تحدثوا عن التشبيه، جعلوا مهمته زيادة وضوح المعنى وتأكيده، وذهبوا إلى أنه" يوضح المعنى المقصود مع الإيجاز والاختصار" (المراغي) وأنه يحصل للنفس من الأنس به بإخراجها من الخفي إلى الجلي الواضح، وما يحصل لها من الأنس بإخراجها مما لم تألفه إلى ما تألفه، فإنك ترى الفرق بين أن تقول: "الدنيا لا تدوم" ثم تسكت، وبين أن تنشد قول لبيد[30]: [من الطويل]

وما المالُ والأهلون إلّا وديعة ولا بدَّ يومًا أن تردَّ الودائع

أما قدامة بن جعفر فقد استعملها نصًّا واعتبرها الهيكل والشكل في مقابل المادة والمضمون فقال: "... المعاني بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة. ولا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور"[31]، وهكذا نرى أنّ قدامة بن جعفر جعل للصورة في الذهن أو الصورة المتخيلة مقابلاً موضوعياً في الخارج، والصورة تكون بذلك الشكل الخارجي أو الإطار العام لهذا الشعر.

ونجد القدماء قد اهتموا بالتشبيه لأنه أبلغ في تصوير الواقع، فهو يحافظ على تمايز الأشياء وعدم اختلاطها بالواقع. وعبّر عن هذا ابن الأثير حيث أطلق كلمة الصورة على خصوص الأمر المحسوس، وقابل بينهما وبين المعنى[32].

وفي تعريف ابن الأثير وتعداده لأقسام التشبيه جاء بالعلاقة الكامنة بين المحسوسات والماديات والذهنيات، كيف أن الشاعر الحق يستطيع أن يشخص أشياء في ذهنه في صورة على أرض الواقع، أو أن يعبر عن صورة موجودة مسبقاً في حالتها الذهنية المعنوية[33].

فالتجسيم هو إلباس المعنويات صور المحسوسات، والتشخيص منح الصفة الإنسانية لما هو ليس كذلك، والصورة الفنية الرائعة هي التي يستطيع صاحبها تجسيد المعنويات وإظهارها في ثوب المحسوسات، وكذلك تشخيص الجمادات[34].

ولعل عبد القاهر الجرجاني هو أول من أعطى للصورة دلالة اصطلاحية، وهي تعني لديه الفروق المميزة بين معنى ومعنى، وشبهها بالفروق التي تميز هيكل إنسان. ولعل سر تفوق

عبد القاهر على النقاد القدامى، هو خروجه على ثنائية اللفظ والمعنى وهو ما يسمى عنده بنظرية النظم. يقول عبد القاهر الجرجاني:

"ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أن محال إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وضع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة "[35]. فالصورة عنده هي القالب الذي تتشكل فيه المعاني سواء كانت حقيقية أو مجازية.

وهذا ما ذهب إليه الجرجاني في قوله: "ولو كان اللفظ وحده، لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه مستهجن، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه، إذ الألفاظ خدم المعاني والمصرفة في حكمها، وكانت المعاني هي الحاكمة سياستها...فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء من جهته"[36].

إن النقد الحديث يختلف عن النقد القديم في مفهوم الصورة، وطريقة استخدامها في الشعر وأهميتها. وما دام الشعر في المفهوم الحديث هو: "الخلق الأدبي الموقع للشيء الجميل، ومرده إلى الشعور والذوق لا إلى الفكر"[37] فهمت الصورة في النقد الحديث على أنها هي الشعور نفسه، أي أن الشعر هنا ليس تقليد العالم الخارجي، ولكنه تقليد لعالم الشعور والوجدان وهو العالم الداخلي لذات الشاعر. فإثارة الشعور والإحساس مقدمة في الشعر على إثارة الفكر، فنجد الشاعر ينفر من استخدام الصور في البرهان والإثبات، ويجب أن يجعل صوره جديدة أولا، ناقلة للتأثير، مترابطة في مجموعها بحيث يكون منها صوراً كبرى تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة[38].

فكانت الخطوة الأولى التي خطاها الشعراء في مجال التجديد في الصورة، هي التخلي عن الشروط التقليدية بالنسبة للتشبيه، والذي يعتبر أهم عنصر تقوم عليه الصورة الشعرية الحديثة. فقد تخلت الصورة الحديثة عن الشروط التقليدية في طرفي التشبيه، كتقارب المشبه والمشبه به، وواقعيتهما، أو وجود شبه حقيقي بينهما، فمال الشعراء إلى "الإيحاء" بالصورة بدلًا من التوضيح[39].

كما ظهر في الصورة الحديثة الخروج نهائيا عن زاوية الطرفين التقليديين إلى أطراف ثلاثية ورباعية أو أكثر، مما ينفي تماما فكرة البحث عن تلاقٍ بين حدود هذه الأطراف،

والمسافة بين أجزاء الصورة تصبح ذات أبعاد متعددة بعد أن كانت ذات بعد واحد، هو المسافة الفاصلة بين المشبه والمشبه به[40].

2. الصورة في قصائد إيليا أبي ماضي

لا شك في أنّ عنوان المجموعة الشعرية يوحي بنوعية الصور التي سنجدها في الديوان، فإن كانت الطبيعة هي المكان الطبيعي لوجود الخمائل (جمع خميلة أي الزهرة الجميلة فواحة العطر)، فإن القارئ يشعر وهو يقرأ الديوان أنه يتنقل في أرجاء حديقة غناء، حيث تكاد تكون جميع المشاهد مستنقاة من وحي الطبيعة بما تحويه من أشجار وازهار وأطيار، وبما تضمنه من جداول وخمائل وتلال مترامية.وينوع الشاعر في صوره ليشبع جميع الحواس، فتتوالى الصور البصرية والسمعية والشمية والذوقية لتملأ النفس بهجة وحبوراً بما تصفه من جمال وارف في الديوان،وبالإضافة إلى هذه الأنواع الأربعة من الصور، فإن هناك أيضاً صوراً حسية أومحسوسة بالمشاعر والقلب والفؤاد، وهكذا فإننا سنعالج الأنواع التالية:

أ – الصورة البصرية.

ب – الصورة السمعية.

ج – الصورة الشمية.

د – الصورة الذوقية.

هـ – الصورة الحسية.

أ – الصورة البصرية

تبدأ صورة الطبيعة تهلّ على القارئ منذ مدخل الديوان. لنعاين مع الشاعر مشاهد طبيعية، وكأننا حديقة في ذات ربيع، يقول في قصيدة لا عنوان لها، أكتفي بتسميتها "المدخل"[41]: [من الخفيف]

وَقَعَتْ نَحْلَةٌ عَلَى الأُقْحُـوَانِ فَإِذَا فِي القَفِيرِ شَهْدُ

وَمَشَتْ بَعْدَهَا عَلَى الأَغْصَانِ دُودَةٌ فَالغُصُونُ جُرْدُ

وَهَمَى الغَيْثُ فِي الحُقُولِ فَفِيهَا شَجَرٌ وَارِفٌ وزَهْرُ

فإذا بنا نطارد النحلة بأبصارنا ونحطُّ معها بعيوننا أينما حطّت، ونتخيّل المشاهد التي يصفها الشاعر.

ويبدو أن مشاهد النحلات والفراشات في الحقول أثيرة لدى الشاعر، فها هو في قصيدة قصصية هي الشاعر والملك الجائر، يعيد وصف مشاهد الطبيعة واصفاً حركة الفراشات والنحلات، يقول[42]: [من الكامل]

والرَوْضُ؟ إنَّ الرَّوْضَ صَنْعَةُ شَاعِرٍ سَمحٍ طرُوبٍ رَائِقٍ جَزِلِ
وَشَّى حَوَاشِيَهُ وَزَيَّنَ أَرْضَـهُ بِرَوَائعِ الأَلْوَانِ والظِلِّ
لِفَرَاشَةٍ تَحْيَا لَـهُ، وَلِنَحْلَةٍ تَحْيَا بِهِ، وَلِشَاعِرٍ مِثْلِي

ونلاحظ هنا تكرار الالفاظ نفسها، وخصوصا كلمة ألوان ولا ننسى إطلالة النحلة والفراشة في هذه المشاهد. وفي الصّورة استعارة، فالتوشية تكون للثوب والفستان، ولكن الشاعر استعارهما للأرض التي توشت وتزينت بالأزهار.

كما أن طلوع الفجر وقدوم الصباح يحتل مساحة كبيرة في ديوان الخمائل، ويتلازم الفجر عند الشاعر مع النور والضوء والضياء، يقول في القصيدة نفسها[43]: [من الكامل]

هُوَ لِلْدُجَى يُلْقِي عَلَيْهِ خُشُوعَهُ والصُّبْحُ يَسْكُبُ، وَهُوَ يَضْحك نورَهُ

والمقصود بضمير "هو" البحر في القصيدة، فقد وصف الشاعر مشهد البحر في عتمة الليل خاشعاً، وضاحكاً مستقبلاً نور الصبح. وفي الصّورة تشخيص، حيث استعار الشاعر الخشوع للّيل والضحك للصبح، وهما من خصائص الإنسان، وكثيراً ما سنجد أبا ماضي يخلع صفات الأشخاص على الطبيعة ومظاهرها، فهي عنده كائن حي، يعيش ويتنفّس.

ويجمع الشاعر الطبيعة والفجر في وصف مشاهد متلاحقة في قصيدة "أمنية آلهة"، فلنستمع إلى الأبيات التالية، قبل تحليل العناصر البصرية فيها[44]: [من الطويل]

كسا الارض بالزهر البديع لأجلهـا
ورصَّع آفاقَ السَّمَا بالكَواكِبِ
.....
.....
وأنشأ جنّاتٍ وأجرى جـداولاً
ومدّ المروج الخضر في كل جانب
ومسَّ الضُحَى فارفضَّ تبراً على الرُبَى
وسالَ عقيقاً في حواشِي السباسبِ

وقالَ لأحلامِ البحــارِ: تجسَّـدِي
مراكبَ ألـوانٍ وجيشَ عجائـبِ
فكانَت لآلٍ في الشطوطِ، وفي الفضا
غيومٌ، وموجٌ ضاحكٌ، في الغواربِ
ولمَّا رأى الأشياءَ أحسَن مـا تُرى
وتمَّتْ لَـهُ دُنيـا بِغَيرِ مَعَايـبِ
دَعَاها إِليْهِ كَيْ تُبارِكَ صُنعَــهُ
ولم يدرِ أَنَّ الحُبّ جَمُّ المطالــبِ

فلنتابع تدرج الألوان في الأبيات من ألوان الزهور المتنوعة والضوء الأبيض من الكواكب، إلى خضرة المروج واللون الذهبي على التلال، والأحمر عند الغروب، والأزرق في البحر الواسع، إننا نرى كما هذا الإله العاشق أن الجمال أحسن ما يكون في هذه المشاهد. وهذا المقطع في الواقع غنيّ بالتشابيه، والاستعارات، والتشخيصات، فالترصيع يكون للجواهر استعار الشاعر للكواكب التي رصعت السما، والمد يكون للبسط جعله الشاعر للمروج، كما شبه الضحى بالتبر على التلال، وبالعقيق الأحمر يسيل على الفلوات الشاسعة. كما شخص موجة البحار وجعله يضحك، وأخيراً استعار المطالب من الإنسان للحب.

لكن هذه المشاهد لم تعجب الآلهة المتطلبة، بعد أن جال بصرها في أرجائها، يقول على لسانها[45]: [من المتقارب]

فدُنياكَ هذِي عَلى حُسنِها وسحرِ مشاهِدِهَا والصُوَرْ
تُشارِكُنِي سائرُ الآلهاتِ لذاذاتِها ونساءُ البشرْ

وعندما أتاها الإله العاشق بالوتر، وصفه لنا الشاعر وصفاً بصرياً قبل أن يتحدث عن أثره السمعي الذي سنعالجه في مكان الصور السمعية، يقول[46]: [من المتقارب]

وأَخْرَجَ خَيْطاً قصيرَ المَدى بلونِ الترابِ ولينِ الشّعَرْ

فقد حدّد الشاعر شكله وطوله ولونه وليونته.

وقد يفرد الشاعر قصيدة لعنصر واحد من عناصر الطبيعة، فنجد أن جميع الصور البصرية تصف شكله وحركته، كما في قصيدة "الفراشة المحتضرة"، التي خصها أبو ماضي لوصف آخر لحظات فراشة تفارق الحياة، يقول[47]: [من البسيط]

لو كانَ لي غيرُ قلبِي عند مرآكِ لما أضافَ إلى بلـواهُ بلـواكِ
فيمَ ارتجاجُكِ هل في الجوِّ زلزلةٌ أمْ أنتِ هاربـةٌ من وجـه فتّـاكِ؟
وكمْ تدُورين حولَ البيتِ حائرةً بنتَ الربى ليس مأوى الناسِ مأواكِ
قالُوا فراشةُ حقلٍ لا غنـاءَ بها ما أفقر الناسَ في عيني وأغنـاكِ
سيماءُ غاويةٍ، أطوارُ شاعـرةٍ على زهـادةِ عبّـادٍ ونسّـاكِ
طغراءُ مملكةٍ وشّى حـواشيَها مَنْ ذوَّبَ الشمس ألواناً ووشّـاكِ

نلمح بالإضافة إلى وصف شكل الفراشة وألوانها وصف حركتها بدقة في صورة بصرية بديعية. وهذه الصور البديعة تملأ المقطع الشعري، تبدأ من شخصنة الفراشة التي استعار لها صفات البشر لتصبح هاربة من ظالم غاشم، تدور حائرة، ويراها الشاعر أغنى من سائر البشر، فيها من الغواية، والشعر، والزهد، وعبادة النساك مثل البشر متاحاً، أطرافها مزينة بألوان الشمس.

ولا يدع الشاعر فرصة إلا ويستغلها لوصف الطبيعة وعناصرها، يقول في قصيدة "الغابة المفقودة"، واصفاً دخوله إلى هذه الغابة[48]: [من السريع]

نباغتُ الأزهارَ عند الضحى متّكئاتٍ في نواحيها
ألوى على الزنبقِ نسرينُها والتفَّ عارِيها بكاسِيها
واختلجتْ في الشمسِ ألوانُها كأنَّها تَذْكُر ماضِيها
....
طورًا علينا ظِلَّ أدواحِها وتارةً عطفُ دواليها

لقد تعددت أنواع الأزهار في هذه الصور، ما يكسب النص غنى بالمشاهد والألوان البديعية والجميلة. ونجد أنّ الشاعر يخلع على هذه الأزهار صفات البشر، فالتشخيص أسلوب مفضّل لدى الشاعر، الذي كما أسلفنا يجد الطبيعة كائناً حيًّا، فالأزهار تتكئ، ويلوي الزنبق منها على النسرين، وتلتف على بعضها، والكاسيات العاريات على حد سواء، وكأنها من البشر ترتدي الأثواب والملابس، حتى أنّه شخص ألوانها التي أصبحت تختلج وتتذكر الماضي.

وفي قصيدة "فلوريدا"، وصف أبو ماضي جمال الطبيعة فيها، وعدد المشاهد البصرية والصور الساحرة فيها، يقول[49]: [من البسيط]

يا جنّةً قبلَما حلّت بِها قَدَمِي أحببْتها قصّةً واشتقتُ راوِيها

كانت لها صورةٌ في النفسِ حائرة مثل القصيدةِ لمْ تُنسج قوافِيها
وددتُ لو أنَّها تمَّتْ فيبصرَهـا غيري، وتسكرهُ مثلي معانيها
وكيفَ تكمل فِي ذِهني ولمْ أرَهَا وما لصور بهَا شيءٌ يُحَاكِيهَا؟

وفي هذا المقطع تشبيه لطبيعة فلوريدا بالقصيدة التي لم تكتمل، والتي لا تزال تختلج في نفس شاعرها، وتهز أعطافه، وتؤرق روحه.

ويؤكد الشاعر على هذه الصور البصرية، واصفاً إياها بالجمال والحسن، يقول[50]: [من البسيط]

سُئِلْتُ ما راقَ نفسِي من محاسنِهَا؟ فقُلْتُ للناسِ بادِيهَا وخَافِيهَا
....
كلُّ الذي لاحَ لِي فِي أرضِها حُسْنٌ وأَحسنُ الكلِّ في عيني أَهَالِيهَا

وإلى هنا نصل إلى ختام الصور البصرية التي نقلها الشاعر لنا واصفاً فيها الطبيعة وعناصرها ونستطيع أن نقول إنها احتلت المساحة الأكبر من الصور البصرية في ديوان "الخمائل"، وبالإضافة إلى هذه الصور البصرية للطبيعة، وهناك صور وصف فيها الشاعر الناس والبشر. وتبدأ هذه الصور في الديوان في قصيدة "الشاعر والملك الجائر"، عندما وصف أبو ماضي حال الشاعر أمام الملك، يقول[51]: [من الرمل]

أمرَ السلطانُ بالشاعرِ يومًا فأتاهُ
في كساءٍ حائلِ الصبغةِ واهٍ جانِبَاهُ
وحذاءٌ أوشَكَتْ تفلتُ مِنهُ قَدمَاهُ

يا لبؤس المشاهد، ويا لحال الشاعر المسكين، إننا نتخيل بل نبصر أمامنا فعلاً إنساناً بائساً فقيراً.

كما أنه يصف في قصيدة "يا جنتي" المرأة الجميلة التي يحبها، وتتوالى الصور البصرية، يقول[52]: [من الكامل]

لمّا رأيتُ الوردَ في خدّيكِ وشقائقَ النعمانِ في شفتيكِ
ورأيتُ رأسَك بالأقامِ متوّجًا والفلَّ طاقاتٍ على نهديكِ
أيقنْتُ أنّكِ جنّـةٌ خلاّبـةٌ فحنـنْتُ من بعدِ المشيبِ إليكِ

هذه الصور الجميلة الرائعة غنيّة بالتشابيه، فقد شبّه حمرة خديها بالوردة، وشبه شفتيها بشقائق النعمان، ثمّ شبه حبيبته بجنّة خلاّبة.

وباستثناء هذه الصورة البصرية الجميلة في وصف الناس، فإن أغلب الصور جاءت كئيبة حزينة في وصف هؤلاء الناس، يقول في قصيدة "الغبطة فكرة"، واصفاً كآبة الناس في العيد[53]: [من الرمل]

أقبل العيدُ، ولكن ليس في الناسِ المسـرّهْ
لا أرى إلاّ وجوهًا كالحاتٍ مكفهـرّهْ
كالركَايَا لم تَدَعْ فيها يدُ الماتحِ قطـرهْ
أو كمثلِ الروضِ لم تتركْ بِهِ النكباءُ زَهْرَهْ
وعيونًا دَفَقَتْ فيها الأماني المستحـرّهْ
فهي حيرَى ذاهلاتٌ في الذي تَهوى وتكرهْ
وخدودًا باهتاتٍ قد كسَاهَا الهمُّ صُفـرهْ
وشفاهًا تحذرُ الضحكة كأن الضحكَ جَمرهْ

صحيح أن الشاعر أراد في هذه الأبيات وصف الحالة النفسية لهؤلاء الناس، إلا أنه قدم لنا انعكاس الحالة النفسية على وجوه هؤلاء، فوصف الوجوه والعيون والخدود والشفاه، ومن خلال هذا الوصف نستطيع تلمس الحالة النفسية الكئيبة والحزينة للناس في صباح العيد. وقد ساعدت التشبيهات على تخيل وجوههم وحالتهم النفسية، فهي كالركايا ليس فيها قطرة ماء، أو كروض بلا أزهار.

وفي آخر الصور البصرية التي رصدناها في ديوان "الخمائل" وصف الشاعر القطار الذي يقل الناس في الذهاب والإياب، يسير حيناً ويطير أحياناً، يقول[54]: [من الوافر]

أباعثةُ المطايَا مـن حـديدٍ كأسـرابِ القطا للعالمِينا
ركائبُ في فجاج الأرضِ تسري تقـلُّ الـذاهبِينَ الآيبِينـا
وكيف العقلُ يخلـق من زريٍّ مهيـنٍ، لا زريّ لا مهيـنا
وينفخُ في الجمادِ قوىً وحـسًّافيركضُ تارةً ويطيرُ حينـا

وهذه الصورة البصرية تدل على قدرة فنية عالية جداً عند أبي ماضي، وحساسية شعرية مرهفة جداً، حتى أننا نطير برؤانا مع القطار ذهاباً وإياباً.

فقد توسل أبو ماضي بالتشابيه إيصال فكرته، فغدت مقطورات القطار مثل أسراب القطار، واستعار لها الركض من الإنسان، والطيران من العصافير والطيور.

ب – الصورة السمعية

لطالما تغنى الناس وغنوا وعزفوا ألوان الموسيقى، بل طربوا لأصوات الطبيعة، وأصوات المغنين العذبة، لأنّ السمع من أهم الحواس عند الإنسان، حتى قال بشار بن برد: [من البسيط]

يا قوم أذنِي لبعضِ الحيّ عاشقةٌ والأذن تَعْشَقُ قبلَ العينِ أحيانا

وأبو ماضي الذي عشق مظاهر الطبيعة أُخِذَ بسحر ألحانها، وشدْوِ أطيارها، لذلك أفرد في ديوان "الخمائل" العديد من الأبيات في وصف الصور السمعية للطبيعة.

فها هو في قصيدة "الشاعر والملك الجائر" يتحدث عن أصوات البلابل، يقول[55]: [من الكامل]

ولبلبلٍ غَرِدٍ يساجلُ بلبلًا غردًا، وللنسمات والطّلّ

وفي هذا البيت بكل حال تشخيص، فالمساجلة للإنسان استعارها الشاعر للبلابل.

ونرى أبا ماضي يفرد قصيدة لوصف طائر مغرد حسن الصوت، هي قصيدة "الفيلسوف المجنح"، يقول[56]: [من الكامل]

يا أيُّها الشادِي المغرِّدُ في الضحى أهواكَ إن تُنشدْ وإنْ لم تنشدِ

الفنُّ فيكَ سجيّـةٌ لا صنعـةٌ والحبُّ عندَكِ كالطبيعةِ سرمدِي

فإذا سكت فأنت لحنٌ طائرٌ وإذا نطقتَ فأنتَ غيرُ مقلّدِ

للهِ درّكَ شـاعرًا لا ينتهِي من جيّـدٍ إلا حبًّا للأجودِ

مَرَحُ الأزهار في غنائك والشذى وطلاقةُ الغدرانِ والفجرِ الندي

وكأنَّ زَوْرَكَ فيه ألفُ كمنجـةٍ وكأنَّ صدرَكَ فِيهِ ألفُ مُـردِّدِ

وينتقل أبو ماضي إلى وصف أصوات الجداول والسواقي والبروق، ويشبه صوت البرق بالضحك المجنون، وصوت السواقي بثرثرة الأطفال، يقول في قصيدة "عش للجمال"[57]: [من البسيط]

وفي السواقِي لها كالطفلِ ثرثرةٌ وفي البروقِ لها ضِحْكُ المجانِينِ

وهنا شبّه الكاتب صوت السّواقي بثرثرة الاطفال، وصوت البروق والرعد، بضحك المجانين الهستيري.

كما يصف غناء البلابل الحزين على رحيل جبران خليل جبران، يقول في قصيدة "الكأس الباقية"[58]: [من الخفيف]

والبساتينُ - والبلابلُ فيها تتغنّى - حزينةٌ لرواحكْ

في هذا البيت تشخيص، حيث استعار الحزن من الإنسان للبلابل، التي حزنت لموت جبران خليل جبران الأديب اللبناني.

وإلى جانب صور الطبيعة السمعية، فقد نقل لنا أبو ماضي صوراً سمعية من كلام الأشخاص، وتتميز هذه الصور بوجود الفعل قال أو سمعت، بالإضافة إلى وصفه عزف الكمنجة في قصيدته "كمنجة الشعرا"، التي اهداها إلى صديقه سامي الشوّا الفنان والعازف اللبناني في المغترب الاميركي، يقول[59]: [من السريع]

كمنجَةَ "الشوّا" عليك السلامْ بهيكل الوحي وعرش الغرامْ

فيك التقت أرواحُ أهلِ الهوى نجوى وشكوى وبَكا وابتسامْ

وأودعتْ فيك الصَّبا همسها وخبّأ الأسرارَ فيك الظلامْ

وذابَ فيك الحبُّ ذوبَ الندى في مبسمِ الوردِ وجفنِ الخزامْ

هذا عصيرُ الوحي في آلـةٍ خرساءَ يجري فِتنًا للأنـامْ

في هذه الأبيات مجموعة كبيرة من الاستعارات والتشابيه، فأبو ماضي جعل الكمنجة كائناً حياً، واستعار لها السلام من الإنسان وألقاه عليها، وشخصن ريح الصبا التي استعار لها الهمس والإيداع، واستعار من الإنسان الفعل خبأ، ونسبه لليل.

أما في قصيدة "أمنية آلهة" فقد عاد إلى وصف غناء الطيور وتغريدها، وبالفعل فقد جمع أبو ماضي في هذه القصيدة ألوان الصور البصرية والسمعية، بل وباقي الحواس في وصف عناصر الطبيعة، يقول واصفاً ما صنعه هذا الإله العاشق[60]: [من الطويل]

وما زالَ حَتَّى عَلَمَ الطيرَ ما الهوى فحنَّت وغَنَّت في الذرَى والمناكِبِ

وفي الواقع فإن جوهر هذه القصيدة صورة سمعية رائعة، فما أحضره الإله في النهاية هو "الوتر" أي ذلك الخيط الذي يشد إلى العود وإلى الربابة أو كمنجة أو غيرها ويعزف ألواناً

من الموسيقى تسحر النفس وتبهر العقل وتطرب الروح، يقول خاتماً قصيدته[61]: [من المتقارب]

وبعد ثلاث ليالٍ أتاهَـا فـظُنْتُه جاء لكي يعتـذرْ
فقالَ: وجدتُ الذي تَطْلُبِيـن لـدى شاعرٍ ساحرٍ مبتكِرْ
وأخرج خيطاً قصير المدى بلونِ الترابِ ولين الشّعَرْ
وشَدَّ إلى آلـةِ خيطَـهُ ودغْدَغَهُ صَامِتًا في حَذرْ
ففاضَتْ خمورٌ وسالت دموعٌ وشعّت بُروق ولاحَتْ صورْ!
فصَاحَتْ به وهي مدهوشـةٌ: ألا إنَّ ذَا عـالمٌ مُختصَـرْ
فيا ليْتَ شعريَ ماذا يسمّى فَقَالَ لَهَا: إنَّ هذا الـوترْ!

نلاحظ في هذه الأبيات وصف أثر الموسيقى في النفس وما تفعله بالسامعين. وما تلك الحالة التي تضارب منها المشاهد والصور سوى حالة من تداخل الحواس الذي ينتاب سامع العزف خصوصاً إذا كان متقناً.

ويتحدث الشاعر عن فضل الطبيعة، وعدم تمييزها بين الخلق، فلا تداجي غنياً، وتطرد فقيراً، وإنما توزع خيرها بالعدل بين الناس فالبلبل المترنم يغرد للجميع، ولا يطلب قوتاً أو مالاً، يقول في قصيدة "كن بلسماً"[62]: [من الكامل]

من ذا يكافِئُ زهرةً فوّاحةً أو منْ يثيبُ البلبلَ المترنما؟

ويكرر هذا المعنى في سياق آخر، واصفاً الحمائم في قصيدة "تأملات"، يقول[63]: [من الكامل]

ولقد نظرتُ إلى الحمائمِ في الرُبى فعجبتُ من حالِ الأنامِ وحالِها
للشوكِ حظُ الوردِ من تغريدِهَـا وشريكُهُ من بعدُ في إعوالِها

وفي أبيات قليلة وصف الشاعر أصواتاً معنوية خطر له أنه سمعها في الطبيعة، مثلما فعل في قصيدة " يا جنتي"، عندما وصف صوت الريح الصبا، أي تلك النسائم الخفيفة اللطيفة التي شعر بها، يقول[64]: [من الكامل]

وسمعتُ حولكِ همسَ أرواحِ الصبا عِنْدَ الصَباحِ تَهُزُّ من عطفيكِ

ومن الصور الخلابة التي وصف فيها الشاعر أصوات الطبيعة، وصفه لصوت البحر في قصيدة بعنوان " حديث موجة"، يقول[65]: [من الكامل]

فسألتُ نفسي حائرًا متلجلجًا يا ليت شعري أين ضاعَ هـديرُهُ؟
"بالأمسِ" قالت موجَةٌ ثرثارةٌ ومضت، فأكملت الحديثَ صخورُهُ

نلاحظ تفضيل أبي ماضي دائماً للتشخيص، فها هو يخلع على البحر والأمواج والصخور صفات البشر، ويستعير الثرثرة للموجة، والحديث للصخور.

ونختم الأبيات التي حوت صوراً سمعية في وصف الشاعر لطبيعة فلوريدا الساحرة، يقول[66]: [من البسيط]

فَرُبّ أنشودةٍ من بلبلٍ غَرِدٍ حوتْ حِكايةَ حبٍّ خِفْتُ أحكيها

وبهذه الصورة انتهت الصورة السمعية في "الخمائل"، فلننطلق إذاً إلى الصور السمعية من كلام الناس التي وصفها الشاعر، وفي الواقع هي كثيرة في الديوان لكنها متشابهة، لذلك فإننا سنكتفي بثلاثة نماذج منها، لضيق المجال لعرضها كلّها.

في الواقع لطالما اعتمد الشاعر هذا الأسلوب، أن يتخيّل شخصاً يطرح الأسئلة أو يقول أشياء يرغب الشاعر في توضيحها أو الإجابة عليها، وعلى الأغلب يكون هذا الشخص امرأة، يقول في قصيدة "ماء وطين"[67]: [من الخفيف]

سألتني وقد رجعتُ إليها وعلى مفرقَيَّ غبار السنينا
أيّ شيء وجدتَ في الأرض بعدي؟ قلتُ: إنّي وجدت ماءً وطينا

إذا يوصل الشاعر افكاره بصورة سمعية يظهر فيها الفعل "قال" أو ما يؤدي معناه، مثل "سأل" وهكذا.

وتتشابه بقية الصور السمعية في الديوان والتي نقلها الشاعر على لسان البشر والناس مع هذه الصور.

ج- الصورة الشمية

يبدو من عنوان الديوان "الخمائل"، أن الصور الشمية التي نستنشقها فيه تدور حول الروائح الذكية للأزهار والرياحين والورود والياسمين، وقلّما نعثر على روائح في خارج هذا الإطار في مجموعة أبي ماضي "الخمائل".

في الحقيقة يجب أن نعترف أولاً أنّ الصورة الشمية جاءت في ديوان الخمائل أقل وروداً من الصور البصرية والسمعية. كما أنها لم تتعدّ إطار الروائح الجميلة لمختلف أنواع الازهار، ولا نلمح في النص أي رائحة غير جميلة.

يقول الملك الجائر في قصيدة "الشاعر والملك الجائر" واصفاً رائحة الروض الذي يملكه[68]: [من الرمل]

ولِيَ الروضُ الذي يعبقُ بالمسكِ ثراهُ

ويرد عليه الشاعر قائلاً[69]: [من الكامل]

لا تدَّعِيه فليس يُملكُ، إنَّـهُ كالروضِ جهدُكَ أن تشمَّ عبيرَهُ

وحتى عندما يتحدث الشاعر عن تفاؤله في الحياة وتخيله للجمال، فإنه يتخيل الرائحة تفوح وتعبق بين يديه، يقول[70]: [من الوافر]

إذَا أنَا لمْ أجِدْ حقـلاً مُريعاً خلقت الحقلَ في روحِي وذهنِي

فكادَتْ تملأُ الأثمارُ كفِّـي ويعبقُ بالشذَى الفوّاحِ رُدْنِي

وفي هذين البيتين السابقين دليل قاطع على أن الجمال لا يكتمل في نفس الشاعر إلا في الطبيعة، مع روائحها الفواحة العطرة.

يمتلئ ديوان "الخمائل" بالروائح العطرة الفائحة في كل خميلة وزهرة ووردة وصفها أبو ماضي. وفي صورة وحيدة تداخلت فيه حواس أبو ماضي واعتبر أن ذكر والده الذي فقده أريجٌ ورائحةٌ تغني نفسه عن كل عبير وعطر. يقول في قصيدة "أبي" التي رثى فيها والده[71]: [من الطويل]

على ذلك القبرِ السلامُ فذِكْرُه أريجٌ به نفسِي عن العطرِ تستغنِي

وهكذا شبه أبو ماضي ذكر قبر والده بأجمل عطر يغنيه عن كل العطور.

وفي صورة فريدة أيضاً وصف رائحة الحبيبة التي تماهت مع رائحة الحدائق، يقول في قصيدة "يا حبيبتي"[72]: [من الكامل]

ونشـقْتُ مِنْ فوديك ندّاً عاطراً لمَّا مَشَتْ كفاكِ في فوديكِ

وفي صورة رائعة يعاتب لبنان بنيه، سائلاً إيّاهم هل نشقوا أو شموا أزهاراً كأزهاره العطرة، يقول في قصيدة "شبح"[73]: [من الكامل]

أورَدتُم كمناهلِي؟ أنْشَقتم كأزاهري في الحسنِ والتلوينِ؟

إنّه شخصنة للبنان الذي غدا شخصاً يسأل ويعتب على أبنائه.

هذه هي الصور الشمية كلها تقريباً في المجموعة، ونلاحظ كيف أنها أتت أقل من ساحة الصور الاخرى، وطبيعي أن يكون ذلك، لأن البصر هو نافذة الشاعر إلى العالم الخارجي وعينيه هما أول ما يلتقط الأشياء من الحواس.

وبكل حال سننتقل الآن إلى حاسة الذوق وإلى الصور الشعرية التي عبر الشاعر من خلالها عما التقطه بحاسة الذوق.

د- الصورة الذوقية

في الحقيقة تقل الصور الذوقية وتندر بشكل كبير في مجموعة الخمائل. وهي في اغلبها دارت حول تذوق الشاعر للخمرة وشربها، وربما يعود السبب في ذلك إلى أن الدهشة الشعرية والانبهار يلتقطه الشاعر بحواسه التي تدرك محيطه، أمَّا وصف الطعام وأصناف الأكل فهي ترتبط عادة بالشراهة.

إلا أننا نستطيع أن نستنتج من بعض الصور على قلتها ما يرتبط بحاسة الذوق، كحديث الشاعر عن الشهد، والمعروف أن الشهد معروف بطعمه حلو المذاق، يقول في قصيدة "المدخل" التي هي مقدمة الديوان[74]: [من الخفيف]

وقعتْ نحلةٌ على الاقحوانِ فإذا في القفرِ شهدُ

وفي ما عدا هذه الصورة، فقد دارت جميع صوره الذوقية على طعم الخمر، أو مجرد ذكرها، يقول في قصيدة "أمنية آلهة"[75]: [من مخلع البسيط]

أريدُ خمرًا بلا كؤوسٍ من غير ما تُنبتُ الكرومْ

كما يقول في قصيدة " يا نفس"[76]: [من السريع]

ومجلسٌ دارَتْ بِهِ الأكؤسُ فشرَّبَ القومُ ولَمْ تشربِي

هذه هي فقط الصور الذوقية التي وردت في ديوان "الخمائل"، وسننتقل الآن إلى نوع آخر من الصور الشعرية، وهي الصور الحسية.

هـ- الصورة الحسية

لا نعني هنا الصور المرتبطة بحاسة اللمس في الواقع، بل نعني كل ما هو مرتبط بالأحاسيس والمشاعر، وفي الواقع فقد جاءت الصور كثيرة في الديوان، ولكننا سنكتفي بأمثلة على بعض أنواع هذه الصور الحسية، يبدأ الشاعر هذه الصور، بصورة حسية تتحدث عن

الألم، ويقول في قصيدة " الشاعر والملك الجائر"، واصفاً قتل الشاعر من قبل الملك[77]: [من السريع]

أقتلْهُ واطرحْ جسمَهُ للكلابْ ولتذهبِ الروحُ الى النارِ

نلاحظ الألم الحسي الذي ستشعر به الروح في النار والجسد الذي ستمزقه الكلاب.

كما نجد الشاعر يصف أحاسيس الإله العاشق في قصيدة "أمنية آلهة"[78]: [من الطويل]

وكان إلهًا جامحاً متضرّماً هوىً فأتى بالمُعجزاتِ الغرائبِ

إذاً نجد وصف أحاسيس هذا الإله ومدى عشقه الذي أضرم في قلبه.

كما يصف الشاعر مدى عذابه في أحد الفنادق عندما لم يصادف إلا العجائز، يقول في قصيدة "موميات"[79]: [من المجتث]

في فندقٍ أَنا أَمْ فِي جهنَّمٍ محشورُ؟

ويبدو أن الشاعر يصف دائمًا العذاب الحسي بالوجود في جهنم وهي رمز العذاب. وهذا تشبيه موفق، يدل على أنّ الشاعر يتعذّب في هذا الفندق، كما لو كان في جهنّم.

وفي صورة جميلة بديعة يصف الشاعر أحاسيسه ومشاعره، يقول في قصيدة "لم يبق غير الكأس"[80]: [من الكامل]

الحسُّ مجلبةُ الكآبةِ والأسى قمْ ننطلقْ من عالمِ الإحساسِ

وأرى السعادةَ لا وصولَ لعرشِهَا إلا بأجنحةٍ من الوسواسِ

وهكذا استعار أبو ماضي العرش للسعادة، واستعار الأجنحة من الطيور للوسواس.

وترتبط السعادة باللذة الحسية، وإن كانت الصورة فيها ذكر للخمر، فمن باب أثرها الحسي وليس الذوقي، يقول في القصيدة نفسها[81]: [من الكامل]

إن اللذاذات التي ضَيَّعْتُهَا رَجَعَتْ إليكِ عصارةً في الكاسِ

ويصف الشاعر المزيد من الألم في القصيدة نفسها أيضاً، يقول[82]: [من الكامل]

لكنّ جرحًا كلّمَا عالجتُـهُ غمر القنوطُ جوارحِي وحواسِي

ولو أنّه في الرأسِ كنتُ ضَمدتُه لكنّه في القلبِ لا في الراسِ

إذا في البيتين السابقين صور حسية تصف ألم الشاعر ويأسه وصعوبة معالجة هذا الجرح.

ويصف الشاعر شعوره بالحسرة على ذهاب شبابه، يقول في قصيدة"تأملات"[83]: [من الكامل]

زمنَ الشبابِ رحلْتَ غير مذمّمٍ وتركتَ للحسراتِ قلبِي الوالِهَا

ويبدو أن هذه القصيدة غنية بالصور الحسية، التي أراد الشاعر من خلالها نقل مشاعره وأحاسيسه إلينا. يقول واصفاً حزنه لفراقه لبنان، وحبه له وحبه لأهلهم، يقول[84]: [من الكامل]

قَالَت: أَيَنْسَى النَازِحُونَ بِلَادَهُم؟ ما هاجَ حُزنَ القلبِ غيرُ سُؤَالِهَا
الأرضُ، سُوريَّا أُحِبُّ رُبُوعَهَا عِندِي، ولبنانٌ أَعِزُّ جِبَالَهَا
والناسُ أَكْرَمَهُم عَلَيَّ عشيرُها رُوحِي الفِدَاءُ لِرَهْطِهَا ولِآلِهَا!
وأحبُّ غَيْثٍ مَا هَمى في أَرْضِهَا حَتَّى الحيا البَاكِي على أَطلَالِهَا

3. خاتمة

وفي الختام، نأمل ان تكون هذه الدراسة فاتحة للعديد من الدراسات الأسلوبية والشعرية الحديثة التي من شأنها الكشف بعلمية وموضوعية عن الكثير من مكامن السحر والجمال في شعرنا العربي، سواء منه الحديث أو القديم، فالشعر كان ولا زال ديوان العرب، يودعون فيه رؤاهم وأحلامهم ومشاعرهم، كما فعل أبو ماضي في ديوانه "الخمائل".

لقد تطرقْتُ لمسألة الصورة الشعرية، فأوردْتُ تعريفاً لها عند القدماء وعند المحدثين، وبيَّنْتُ أهميَّة دراستها في الشعر، ثمَّ تناولْتُ بالدراسة أنواع الصورة في الديوان: الحسيّة، والسمعيّة، والبصريّة، والشميّة. كما توقفت عند تقنيات المجاز، والتشبيه، والاستعارة، التي توسل بها الشاعر صوره الفنية.

وقد خلصت، إلى أن الصور البصرية، هي التي احتلت المساحة الأكبر في الديوان، فالشاعر جعل عينيه نافذتيه إلى العالم الخارجي، فوصف مشاهده التي انبهر أمامها، وصوّر لنا هذه المشاهد، ونقلها لنا، والتقطت بحساسيّته الشعرية أدقّ التفاصيل، ونقلها لنا. ثم نقل لنا الألحان، والتغاريد العذبة التي سمعها في صور سمعيّة مطربة، والواقع أن اغلبية هذه الصور السمعيّة، والبصرية جاءت نقلاً لمشاهد الطبيعة، ووصفه لها.

أمَّا الصور الشمية فعلى قلتها إلا أنها جاءت أيضاً روائح عطرة مستلهمة من قلب الطبيعة، ومن عطر رياحينها، وأزهارها، وورودها.

بينما لم ترد الصور الذوقية إلا على طعم الخمرة، وذلك لفعلها في الأنفس، أما الصور الحسية، فقد جاءت متنوعة غنية بمشاعر أبي ماضي، وأحاسيسه، من حب، وحزن، وألم، وغضب، وشوق، وحنين. وما إلى ذلك من انفعالات ألهبت قلب الشاعر.

الهوامش

1- جبر، جميل، إيليا أبو ماضي، سلسلة شعراء لبنان، دار المشرق، ط1، بيروت، 1992، ص 19.
2- الناعوري، عيسى، إيليا أبو ماضي، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1992، ص 19.
3- صيدح، جورج، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية، مكتبة السائح، طرابلس – لبنان، 1999، ص 259.
4- الناعوري، عيسى، إيليا أبو ماضي، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1992، 24.
5- جبر، جميل، إيليا أبو ماضي، سلسلة شعراء لبنان، دار المشرق، ط1، بيروت، 1992، ص 26.
6- يعقوب، إميل، موسوعة علوم اللغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، 2006، ص 486.
7- ناظم، حسن، مفاهيم الشعريّة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1995، ص 5.
8- المصدر نفسه، ص 5.
9- طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 12.
10- زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ودار النهار، ط1، بيروت، 2002، ص 115 – 116.
11- ناظم، حسن، مفاهيم الشعريّة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1995، ص 5.
12- كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، سلسلة المعارف الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص 9.
13- طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 23 – 24.
14- الميلود، عثماني، شعرية طودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1990، ص 16.
15- طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 84.

16- ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1988، ص 24.
17- المصدر نفسه، ص 35.
18- مولينيه، جورج، الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999، ص 15 – 16.
19- ناظم، حسن، مفاهيم الشعريّة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1995، ص 83.
20- الميلود، عثماني، شعرية طودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1990، ص 16.
21- طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 23.
22- ناظم، حسن، مفاهيم الشعريّة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1995، ص 35 – 36.
23- طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص 30.
24- القط، عبدالقادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص 435.
25- خليل إبراهيم، صاحب، الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 111.
26- الصائغ، عبدالإله، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص 31.
27- الجاحظ، البيان والتبيين، المكتبة العصرية، ط2، بيروت، 2000، ص 132.
28- Aristoteles, Retorica, Aguilar, Madrid, 1968, p. 240.
29- Caminade, Pierre, Image et Métaphore, Bordas, Paris, 1970, p. 1.
30- العامري، لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر، بيروت، د.ت، ص 89.
31- ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق س.أ بوبيانكر، مطبعة بربل، لندن، 1956، ص 4.
32- ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، 1959، ص 297.
33- المصدر نفسه، ص 297.
34- التطاوي، عبدالله، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002، ص 254.
35- الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2002، ص 254.
36- المصدر نفسه، ص 5.

37- غنيمي هلال، محمد، النقد الأدبي الحديث، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1971، ص 376.
38- عباس، إحسان، فن الشعر، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، 1953، ص 138.
39- ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه، دار الفكر المعاصر، دمشق، 2006، ص 307.
40- المصدر نفسه، ص 323.
41- أبو ماضي، إيليا، الخمائل، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1980، ص 7.
42- المصدر نفسه، ص 11.
43- المصدر نفسه، ص 12.
44- المصدر نفسه، ص 31 – 32.
45- المصدر نفسه، ص 32 – 33.
46- المصدر نفسه، ص 34.
47- المصدر نفسه، ص 50 – 51.
48- المصدر نفسه، ص 157.
49- المصدر نفسه، ص 200.
50- المصدر نفسه، ص 204.
51- المصدر نفسه، ص 9.
52- المصدر نفسه، ص 119 – 120.
53- المصدر نفسه، ص 170 – 171.
54- المصدر نفسه، ص 213 – 214.
55- المصدر نفسه، ص 11.
56- المصدر نفسه، ص 20 – 21.
57- المصدر نفسه، ص 36.
58- المصدر نفسه، ص 105.
59- المصدر نفسه، ص 181 – 182.
60- المصدر نفسه، ص 31.
61- المصدر نفسه، ص 34 – 35.
62- المصدر نفسه، ص 88.
63- المصدر نفسه، ص 97.
64- المصدر نفسه، ص 119.
65- المصدر نفسه، ص 130.

66- المصدر نفسه، ص 203.
67- المصدر نفسه، ص 25.
68- المصدر نفسه، ص 10.
69- المصدر نفسه، ص 13.
70- المصدر نفسه، ص 41.
71- المصدر نفسه، ص 115.
72- المصدر نفسه، ص 119.
73- المصدر نفسه، ص 187.
74- المصدر نفسه، ص 7.
75- المصدر نفسه، ص 33.
76- المصدر نفسه، ص 64.
77- المصدر نفسه، ص 1364.
78- المصدر نفسه، ص 30.
79- المصدر نفسه، ص 46.
80- المصدر نفسه، ص 70.
81- المصدر نفسه، ص 71.
82- المصدر نفسه، ص 75.
83- المصدر نفسه، ص 93.
84- المصدر نفسه، ص 100.

قائمة المصادروالمراجع:

1. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، 1959.
2. ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، تحقيق س.أ بوبيانكر، مطبعة بريل، لندن، 1956.
3. أبو ماضي، إيليا، الخمائل، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1980.
4. التطاوي، عبدالله، الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2002.
5. الجاحظ، البيان والتبيين، المكتبة العصرية، ط2، بيروت، 2000.

6. جبر، جميل، إيليا أبو ماضي، سلسلة شعراء لبنان، دار المشرق، ط1، بيروت، 1992.
7. الجرجاني، عبدالقاهر، أسرار البلاغة، تحقيق مصطفى المراغي، المكتبة التجارية، مصر، د.ت.
8. الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، ط1، بيروت، 2002.
9. خليل إبراهيم، صاحب، الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
10. الزركلي، خير الدين، الأعلام، دار العلم للملايين، ط5، بيروت، 1980.
11. زيتوني، لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ودار النهار، ط1، بيروت، 2002.
12. ساعي، أحمد بسام، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه، دار الفكر المعاصر، دمشق، 2006.
13. الصائغ، عبدالإله، الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.
14. صيدح، جورج، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأميركية، مكتبة السائح، طرابلس – لبنان، 1999.
15. طودوروف، تزفيتان، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1987.
16. العامري، لبيد بن ربيعة، ديوان لبيد بن ربيعة العامري، دار صادر، بيروت، د.ت.
17. عباس، إحسان، فن الشعر، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، 1953.
18. غنيمي هلال، محمد، النقد الأدبي الحديث، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1971.
19. فوال بابتي، عزيزة، موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالميين، دار الكتب العلميّة. ط2، بيروت، 2009.
20. القط، عبدالقادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

21. كوهين، جان، بنية اللغة الشعرية، سلسلة المعارف الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.
22. المراغي، أحمد مصطفى، علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
23. مولينيه، جورج، الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1999.
24. الميلود، عثماني، شعرية طودوروف، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1990.
25. ناظم، حسن، مفاهيم الشعريّة، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1995.
26. الناعوري، عيسى، إيليا أبو ماضي، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1992.
27. ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، 1988.
28. يعقوب، إميل، موسوعة علوم اللغة العربية، دار الكتب العلمية، بيروت، 2006.
29. Aristoteles, Retorica, Aguilar, Madrid, 1968.
30. Caminade, Pierre, Image et Métaphore, Bordas, Paris, 1970.