



كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Sciences
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

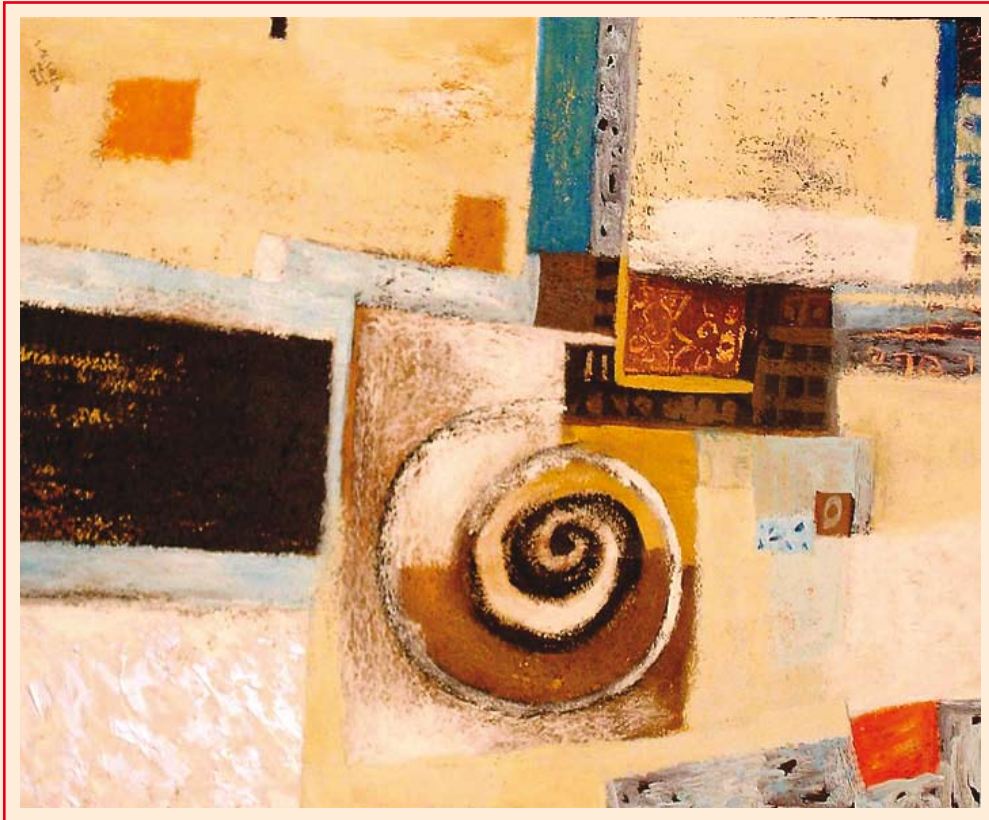


أنساك

ANSAQ

مجلة دولية علمية محكمة - يصدرها قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم - جامعة قطر

International Scientific Journal issued by The Department of Arabic Language, College of Arts and Sciences - Qatar University



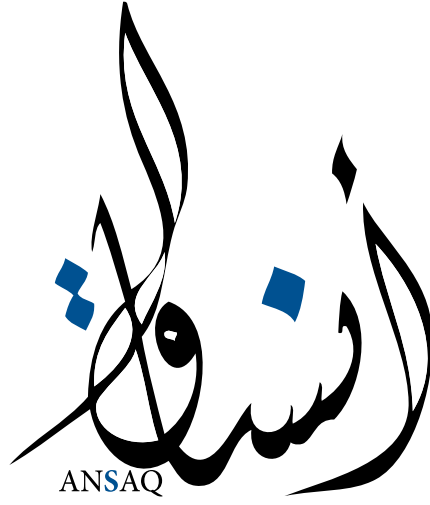
ON LINE-ISSN: 2520-7148

PRINT-ISSN: 2520-713X

أكتوبر
2017

العدد
2

المجلد
1



مجلة علمية دولية محكمة
تصدر عن قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم بجامعة قطر

المجلد الأول
العدد الثاني - أكتوبر 2017م

المجلد الأول، العدد الأول

مايو 2017م

لوحدة غلاف العدد «حكاية قرية» للفنانة القطرية سعاد السالم

شعار اسم أنساق بخط: إبراهيم أبو طوق

للمراسلات

قطر – الدوحة، ص ب 2713 جامعة قطر. كلية الآداب والعلوم – قسم اللغة العربية – مجلة أنساق

المراسلات باسم رئيس التحرير

البريد الإلكتروني للمجلة : ansaq@qu.edu.qa

الموقع الإلكتروني للمجلة : www.qu.edu.qa/ansaq

الترقيم الدولي الإلكتروني : Online-ISSN:2520-7148

الرقم الدولي : Print-ISSN:2520-713X

هاتف رقم : + 974-4403-6441 + 974-4403-4823

فاكس رقم : + 974-4403-4501

رقم الإيداع : 445/2016



مجلة علمية دولية محكمة

تصدر عن قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم بجامعة قطر

* المدير العام *

الدكتورة مريم النعيمي
رئيس قسم اللغة العربية

* مدير التحرير *

د. أحمد حاجي صفر

* الإشراف العام *

الدكتور راشد أحمد الكواري
عميد كلية الآداب والعلوم

* رئيس التحرير *

أ.د. عبد القادر فيدوح

* هيئة التحرير *

امتنان الصمادي
رامي أبو شهاب
رضوان المنيسي
عبد الله الهيتاري
عماد عبد اللطيف
عمرو محمد فرج مدكور
محروس بريك
محمد مصطفى سليم
هيا محمد الدرهم
علي فتح الله
لولوة حسن العبد الله

* الهيئة العلمية *

حافظ إسماعيلي علوي
حبيب بوهروور
رشيد بوزيان
عبد السلام حامد
مبارك حنون
محمود الجاسم
مراد مبروك

* الهيئة الاستشارية *

حمد بن عبد العزيز الكواري (قطر)
سعيد يقطين (المغرب)
شكري المبخوت (تونس)
عبد العزيز عبد الله تركي السبيعي (قطر)
عبد الله العشي (الجزائر)
عقيل مرعي (إيطاليا)
علي الكبيسي (قطر)
فاضل عبود التميمي (العراق)
مصطفى قرقرز (تركيا)
معجب العدواني (السعودية)
هادي حسن حمودي (بريطانيا)
Eric Gautier (France)
Luc Deheuvels (France)

قواعد النشر في المجلة

1. تنشر المجلة البحوث العلمية الرصينة باللغة العربية في حقل الآداب والعلوم الإنسانية.
2. تخضع البحوث المنشورة للتحكيم على نحو سري.
3. يجب ألا يقل عدد كلمات البحث عن 4000 كلمة، ولا يزيد عن 8000 كلمة.
4. ترسل البحوث باسم رئيس التحرير على البريد الإلكتروني للمجلة.
5. أن تتضمن الصفحة الأولى من البحث:
 - ✻ عنوان البحث باللغة العربية،
 - ✻ اسم الباحث باللغة العربية،
 - ✻ اسم الجامعة،
 - ✻ البريد الإلكتروني،
 - ✻ ملخص البحث باللغة العربية (فقرة لا تقل عن عشرة أسطر، ولا تزيد على عشرين سطرا).
 - ✻ الكلمات المفتاح (لا تزيد عن سبع كلمات)
6. أن تتضمن الصفحة الثانية من البحث:
 - ✻ عنوان البحث باللغة الإنجليزية،
 - ✻ اسم الباحث بالحرف اللاتيني،
 - ✻ اسم الجامعة بالحرف اللاتيني،
 - ✻ البريد الإلكتروني،
 - ✻ ملخص البحث باللغة الإنجليزية (في فقرة لا تقل عن عشرة أسطر، ولا تزيد على عشرين سطرا).
 - ✻ الكلمات المفتاح باللغة الإنجليزية (لا تزيد عن سبع كلمات)
7. توضع الهوامش في أسفل كل صفحة، وتكون مربوطة بشكل آلي بالمتن. كما يبدأ ترقيم الهوامش عند بداية كل صفحة جديدة.
8. إذا تكرر ذكر المرجع في الصفحة نفسها، يشار إليها بـ "المرجع نفسه".
9. توثق الإحالات على النحو الآتي: يذكر اسم المؤلف العائلي فالشخصي، ثم عنوان الكتاب أو المقال، ورقم الصفحة. (على أن يوثق المرجع بشكل كامل في لائحة المصادر والمراجع ويكون ذلك على النحو الآتي: اسم المؤلف، عنوان الكتاب أو المقال، الجزء / أو العدد، الطبعة، مكان الطبع، تاريخ الطبع).
10. أي بحث لا تتوفر فيه الشروط الشكلية المذكورة يستبعد تلقائياً دون النظر في محتواه.

فهرس

استهلال

- 13 سعيد يقطين. المغرب من أجل تفكير نسقي

متون

- 17 سامي حسين علي القصوص المفارقة وخطاب الضد في شعر نزار قباني مقارنة تحليلية نقدية
37 لخضر هني اللامنتمي واختراق النموذج الموصوف (مقاربة ثقافية في الشعر الجاهلي)
55 محمد صالح حماد الحصيني تجليات الصورة في شعر صالح الزهراني دراسة في التشكيل والدلالة

دلالات

- 79 لؤلوه حسن العبد الله العوالم الممكنة في الرواية التاريخية قراءة في رواية القرصان
95 خالد علي ياس سنن النص نحو تأويل سوسولوجي للعلامة السردية النقد العربي الحديث مثالا
109 رامي أبو شها الخطاب القيمي في القصة القطرية الإشكالية... والممارسة
129 أم السعد حياة وظائف تمثيل الخطاب الغيري في الرواية وفق المنظور الباخثيني

سياقات

- 143 حسيب الكوش سيميائيات الأنساق الحية: من العلامات العصبية إلى النص الجيني
165 عادل فتحي رياض البناء النسقي في القرآن مفهومه وتطبيقه النحوي

لغويات

- 189 امحمد الملاخ التواصل: أسسه اللسانية ومقتضياته المعرفية
- 207 عبد السلام السيد حامد الاستماع من منظور الكتابة ولسانيات المنطوق
- 225 محمّد الناصر كحولي بلاغة الإقناع في صور الخطاب المقامة الجرجانية للهمذاني أنموذجا



دعوة للمشاركة

في العدد القادم (ربيع 2017) حول موضوع

« نظرية السياق »

متون أنساق

نجليات الصورة في شعر صالح الزهراني

دراسة في التشكيل والدلالة

الباحث: محمد صالح حماد الحصري

لمملكة العربية السعودية - الطائف ص.ب 994 - الرمز البريدي 21944

alhosini.m@hotmail.com

تاريخ الاستلام : 2017/04/22

تاريخ القبول : 2017/06/15

الملخص:

تعد الصورة واحدة من أبرز العناصر التي يستخدمها الشعراء في بناء قصائدهم، وتجسيد أحاسيسهم، والتعبير عن أفكارهم وتصوراتهم للإنسان والكون والحياة. وقد تناولت هذه الدراسة الصورة في شعر الأديب السعودي «صالح سعيد الزهراني»، وهدفت هذه المقاربة إلى كشف بعض جوانب الإبداع التصويري عند الشاعر، وأبرز تجليات الصورة، ووسائل تشكيلها، وجانب من التراكيب اللغوية الحاملة للصورة وأبعادها الدلالية.

وجاءت الدراسة في قسمين رئيسيين، الأول تناول فيه الباحث أبرز تجليات الصورة عند الشاعر، وتضمن تحليل نماذج من الصور المفردة والمركبة والتشخيص والتجسيد وصورة القناع، وناقش الباحث في القسم الثاني التركيب اللغوي الحامل للصورة، وجاء فيه تحليل أبرز التراكيب الحاملة للصورة عند الشاعر وهو تركيب الإضافة، مع تحليل ظاهرة الحذف التي تعتري التركيب، مع قراءة لدلالات الصور وأبعادها في كل تجلياتها.

الكلمات المفتاح:

الصورة، الدلالة، التشكيل، شعر، صالح.

Manifestations of the poetic image in the Poetry of Saleh Al Zahrani A Study of Forming and Significance

Submitted by: Mohammed Saleh Al-Husayni

Saudi - Arabia.21944ZIP taif 994PO Box

alhosini.m@hotmail.com

Abstract:

The poetic image is one of the most important elements used by poets in constructing their poems, embodying their feelings, and expressing their thoughts and perceptions of human, universe and life. This study deals with the poetic image in the poems of the Saudi litterateur, «Saleh Saeed Al-Zahrani». The aim of this approach is to expose some aspects of the poet's creative imaging, the most prominent manifestations of the image, the means of its formation, and the side of linguistic structures bearing the image and its semantic dimensions. The study came in two main sections. First, the researcher dealt with the most prominent manifestations of the image created by the poet. This included analyzing samples of single and composite images, personification, incarnation and mask image. In the second section, the researcher discussed the linguistic structures bearing the image: the most prominent of them was the genitive structure. Additionally, he analyzed the phenomenon of deletion in structures, with a reading in the semantic dimensions of the images in all of their manifestations,

Key words:

image, semantic, formation, Poetry , Saleh.

توطئة:

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين، نبينا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن سار على نهجه واقتضى أثره إلى يوم الدين أما بعد:

فإن الصورة أداة فنية، وركيزة أساسية من الركائز التي يقوم عليها البناء الشعري، وبها ينكشف تمايز المبدعين؛ إذ تعد ميداناً رحباً للخلق والإبداع. وقد نالت اهتمام النقاد قديماً وحديثاً، وتعددت فيها الآراء، وحفلت المدونة النقدية والبلاغية بكثير من الدراسات والبحوث المختلفة، التي تناولت موضوع الصورة الشعرية مفهوماً، ووظيفةً، وأنماطاً، وتأثيراً، ومصادر، ودلالةً، وذلك لما تتمتع به من القيم الجمالية، والإمكانات الفنية، التي تجعلها قادرة على التعبير عن التجربة الشعورية ودقائقها، فالتصوير الفني هو ثوب الحياة الذي تكتسيه القصيدة، فيضفي عليها سحرها وجمالها.

وقد برز في الأدب السعودي المعاصر كوكبة من الشعراء المبدعين، وفي طليعتهم «صالح بن سعيد الزهراني»، الشاعر الذي يجيد الرسم بالكلمات، والذي يُجمع كثير من النقاد على جودة تجربته الشعرية وتنوعها، وامتدادها من مجتمعه السعودي إلى مجتمعه الخليجي، ثم مجتمعه العربي والإسلامي.

وعلى مدى أكثر من ثلاثة عقود كان الشاعر يرصد أحداث الأمة بعين الأديب الشاعر، ويعيش هموم الإنسان العربي وتطلعاته، فاكتسى شعره بلون الألم، وجاءت حروفه مثقلة بالجراح.

واقف بين جرحين، جرح الظروف، وجرح الحروف

فإن كان لا بد أن يصبح الجرح حظي، فإن النضال حياة.

إن الصورة في شعره تمثل أهمية كبيرة، فهي تُعد من أهم أدواته الفنية، فقد سخرها لخلق تجاربه الشعرية، وجعلها وسيلة نقل هذه التجارب إلى المتلقي، محققاً

عنده التأثير والإمتاع، وعبر هذه الوسيلة تتكشف رؤيته للعلاقات والروابط الخفية بين مواد عالمه الشعري، إذ إن هذه الروابط والعلاقات التي يبتكرها الشاعر بين مواد عالمه الشعري، هي التي تُبرز في النهاية الصورة الشعرية الخلاقة، ولا يتحقق هذا بالطبع إلا عندما يتجاوز الشاعر ما هو سائد ومألوف في العلاقات بين المواد وروابطها، فنسمع «سهيل البندقية»، ونرى «غصون الحزن»، ونشاهد «الحروف خَيْلاً»، ونشم «عطر الدم»، ونسمع «شكوى الجراح».

إن وعي هذه التجربة الشعرية وعمقها، وحضور الصورة فيها بشكل كبير، يجعلها ميداناً خصباً للمقاربات النقدية. وهذه الدراسة تحاول كشف بعض جوانب إبداع الصورة عند الشاعر وترصد أبرز تجلياتها ووسائل تشكيلها ودلالاتها.

وللنظر في تجليات الصورة ووسائل تشكيلها عند الشاعر لابد من تحديد بعض الأسس والضوابط التي نعتمدها في تحليل الصورة، «منها أن للصورة المبدعة كينونة ذاتية مستقلة عن عناصرها ويعني هذا أن قيمة التحليل تتبع من ارتباط الجزء بالكل وتأثير الكل في الجزء، ومنها أن عناصر الصورة تتجانس وتتقاطع وتمتزج داخل نسيجها الفني على نحو يلغي أو يعطل من فاعلية تجريد أي عنصر من عناصرها ومنحه قيمة ذاتية مستقلة في الوصول بالصورة إلى تخوم الصياغة المبدعة»⁽¹⁾.

ف«الميل إلى الروح العلمي التحديدي في تحليل الصورة وتصنيفها إلى أنماط لا يحقق وحده نجاحاً في دراسة الصورة أو تحديد ضرورها أو الكشف عن أساليب بنائها وتشكيلها ما لم يتم على تأكيد الإحساس بخصوصية الصورة وتفردها واختلافها بين شاعر

(1) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص73.

و«الصورة المركبة هي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة فيتخذ الشاعر هذا النمط البنائي للتعبير عن تلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف»⁽³⁾.

وبناء على المُحدّدات التي سبق ذكرها لمفهوم الصورة المفردة والمركبة سوف نقاربها في بعض النصوص، ونحاول أن نلمس تجليات الصور المفردة والمركبة وكيف تلتئم داخل بناء القصيدة حتى تُشكل رؤية الشاعر وتكشف عن مشاعره وخلجاته.

يقول الشاعر في قصيدة «الحزن والبوابة»:

على فرسٍ من النجوى
وتاريخٍ يسافر في عروق الريح
أغنيّه.
زها قمر جنوبيّ، ودارت في عيون الغيم
أحداثٌ، وملحمة جنوبيّه.
بابان من ورد و من سوسن
تمرّ منها الريح لا تتحني
قاما على وجدٍ ومن صبوة
صيغا من المأمول والممكن
ضمًا عصافير الهوى، علّقا
لها غصونَ الشمس في مسكن
ستون عاما، ما انثنت قامةً
ولا استدار الغمض في أعين
وهبت من جبال الحزن عاصفةً جنونيه

وأخر، وتوثيق صلة الصورة بالقصيدة ودراسة أنماطها على هذا الأساس، والابتعاد عن عدّها بنيةً معزولة عن كيانها المتكامل أو الانشغال بابتداع تقسيمات أو التماس ضروب لها حتى ولو بلغت التناهي في الشمول والدقة، فمحاولة مثل هذه تفضي إلى إضاعة الجهد في قضايا شكلية تنظيمية بعيداً عن الانهماك في دراسة الجوهر الفني للصورة القائم على التفرّد لا على الاشتراك في نمط وآخر أو صنعة وأخرى»⁽¹⁾.

ولذلك نهضت هذه الدراسة على محاوره النصوص، والإصغاء إليها، وملاحظة الصور المختلفة وتجلياتها في النص، فظهرت لدينا الصورة المفردة البسيطة التي تقوم على خرق واحد لقواعد اللغة، وظهرت الصورة المعقدة التي تتضمن عدة انزياحات مخالفة للمألوف وظهرت الصورة المركبة، والصورة القائمة على القناع، وبرزت الوسائل التي تتشكل بها هذه الصور متمثلة في التشخيص والتجسيد والتشبيه والاستعارة والكناية وتراسل الحواس أو الوصف المباشر، وسناقش أبرز تجليات الصور ووسائلها بشيء من التفصيل في الصفحات القادمة.

1- تجليات الصورة

❁ الصورة المفردة والصورة المركبة

الصورة المفردة هي اللبنة الأولى، وهي أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تُبنى منها صورة، تمثل لقطة فنية تصويرية خاطفة، وقد تكون جزءاً من تصوير مركب أشمل يشكل منها ومن مثيلاتها صورة مركبة أكثر تعقيداً وعمقاً، وتعكس رؤية متكاملة تملئها تجربة الشاعر.⁽²⁾

(3) ينظر، صالح أبو أصعب، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م، ص 60. وعبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 181.

(1) المرجع السابق ص 108.
(2) يُنظر: إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب «دراسة أسلوبية لشعره»، دار وائل للنشر، عمّان، 2008م، ص 21.

وقد أثبتت القصيدة كاملة هنا حتى يطلع عليها
القارئ، ويرى جميع الإشارات التي نوردتها في
تحليل بعض صور النص وترابطها.

يقول الشاعر في المقطع الأول:

على فرسٍ من النجوى
وتاريخٍ يسافر في عروق الريح
أغنيّه.

في هذا المقطع صورة مفردة معقدة لاشتمالها
على عدة انزياحات تمثلت في «فرس من النجوى»
و «تاريخ يسافر» و «عروق الريح» وكلها مخالفة
للعلاقات الدلالية المألوفة لهذه المفردات. إذن
هنا علاقات جديدة يبينها الشاعر بين المفردات
ليشكل الصورة، وعند تلمس الدلالات في هذا
النص نجد أنها عبارة شعرية يريد الشاعر أن
يمهد بها لما بعدها، فالأغنية هي القصيدة التي
يقدمها الشاعر بين أيدينا «على فرس من النجوى»
سوف يناجي بها الشاعر المتلقين ويجعلها كالسر
الذي يبوح به، وسوف تحمل هذه القصيدة أخباراً
وأحداثاً مرت على الشاعر في الماضي اتسمت
بالألم والحزن والقسوة، «فالتاريخ المسافر» يشير
إلى الزمن الماضي و «عروق الريح» تشير إلى
أحداث قاسية ومؤلمة وعميقة في النفس، فالريح
غالباً توحي بدلالة صروف الدهر ومصائبه،
وإضافة العروق لها أكسبتها دلالة العمق.

ويقول في المقطع الثاني:

زها قمر جنوبي، ودارت في عيون الغيم
أحداث، وملحمة جنوبيه.

«زها قمر جنوبي» هنا انزياح دلالي وقع بين زها
و القمر، فالقمر لا يمكن أن يزهو على الحقيقة،

أراقت في مفاصل «بابنا الأيمن»

مواجهها

فمال الباب في شهقات حزنٍ غير منسيه
وكنا في الليالي الهوج نحرس «بابنا الآخر»
ونعضده

إذا ما أطلقت ريح لدرّب النحس ساقها

.... وكان يعاند الإعصار.

كان يئن تحت الريح،

يقرأ حرقه الحراس حول الباب

يسليهم بأغنية شتائيه

يحدثهم عن الماضي

عن الآتي،

وعن أحلام حريه

وكان هناك عصفور يسافر في شحوب الباب

يقرأ حرقه في القلب مطويه

تبقى، ويبقى الحب ما زمجرت

ريح، فيا ريح الشجى دندني

طريقنا، بوابة لللقى

نهرٌ من الإلهام لم يأسن

حديقة للشعر منحى رؤى

منارة للزهو في موطني

يعود جيش المعتدي مذعناً

وأنت للأواء لم تدعن

مرابطاً فوق خطوط الهوى

تحكي ثبات العاشق المؤمن

حزني على باب الندى خالد

على ممر الجذب لم أحزن

حزن». والصورة المركبة التي تنتج من هذه الصور الثلاث هي صورة الأب الذي اشتدت عليه صروف الزمان ففارق الحياة، ويسجل الشاعر عاطفة الحزن والألم مباشرة في الصورة، ويظهر الشاعر في صورة أخرى في قوله:

وكان هناك عصفور يسافر في شحوب الباب
يقرأ حرقاً في القلب مطوية

صورة العصفور الذي يسافر في شحوب الباب صورة مفردة معقدة لوجود عدة انزياحات عن الدلالة المألوفة، ولعل الترابط القوي بين صور هذا النص تكشف لنا دلالة هذه الصورة، فالعصفور قد يشير إلى أحد الأبناء وقد يكون هو الشاعر، والباب هو الأم وإضافة الشحوب إليها دليل تقدم السن ومكابدة متاعب الحياة، ويسافر في الشحوب تشير إلى أن الشاعر يذهب بعيداً في تأمل وقراءة أثر الزمن على أمه. ولعل السفر هنا امتداد للسفر في عروق الريح الذي جاء في مطلع النص.

⊗ التشخيص والتجسيد

التشخيص هو أن تكتسب المعنويات أو الماديات والمحسوسات صفات حية. أو «وسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة»⁽¹⁾

جاء في معجم المصطلحات الأدبية: «التشخيص، التجسيد: نسبة صفات البشر إلى أفكار مجردة أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة. مثال ذلك الفضائل والرذائل المجسدة في المسرح الأخلاقي أو في القصص الرمزي الأوربي

(1) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 76.

وهذه صورة مفردة بسيطة مبنية على تشخيص القمر عبر الاستعارة، وهي صورة للأب.

«ودارت في عيون الغيم أحداث، وملحمة جنوبية»، الانزياح وقع في عيون الغيم، وهي صورة مفردة بسيطة أيضاً، قد تشير دلالتها إلى المكان.

يبدأ الشاعر في المقطع التالي بسرد مجموعة من الصور المفردة المحورية في القصيدة، وكأنه يبدأ في سرد القصة أو الأحداث التي أشار إليها في مطلع النص، فنجد الصور التالية:

بابان من ورد و من سوسن

الصورة أيضاً مفردة بسيطة، قامت على خرق دلالي واحد بين البابين والورد والسوسن، فلا علاقة منطقية بينهما، ولكنها صورة محورية نشأت حولها العديد من الصور؛ لأن دلالتها ربما تشير إلى الأب والأم، ورسم الشاعر هذه الصورة لهما عبر الباب لأن الباب يحمل دلالة الحماية والستر وكذلك الأب والأم بالنسبة للأبناء. وتتوالى الصور المفردة بتدفق كبير إلى أن يقول:

وهبت من جبال الحزن عاصفةً جُنونية

أراقت في مفاصل بابنا الأيمن

مواجهها

فمال الباب في شهقات حزنٍ غير منسيّة

في هذا المقطع صورة مركبة من عدة صور مفردة، وهي صورة «جبال الحزن»، فهبوب العاصفة شيء طبيعي، لكن الخرق الدلالي حصل بإضافة الجبال إلى الحزن، فنشأت صورة موحية بعظم الحزن وشدته، وهي صورة مبنية على التجسيد. والصورة الثانية «أراقت مواجهها» فيها أكثر من خرق دلالي. والثالثة «فمال الباب في شهقات

لكنني جئت منكوساً، وراحتي
عرجاء، أقبلت أبكي لابساً كفني
فلا تزيدي جراحي وافهمي لغتي
ولا تبيعي كما باعوا بلا ثمن
تفرّسي في عيوني واقرأي تعبي
فأنبلُ النَّاسِ من يُطوى على حَسَنِ
هَاتِ فَوَاداً بليداً لا يُؤرِّقه
همُّ الوري وخُذي شعراً بلا شجن⁽²⁾
تبدو الصورة هنا واضحة المعالم، الشاعر في
حضرة القصيدة، إنها عالمه الخاص الذي يأوي
إليه. وأول ملامح الصورة تظهر في تشخيص
القصيدة في البيتين الأولين:
مسافرٌ أقتضي عينين تشغلني
لها أغنّي ومنها يرتوي بدني
إذا تمنطق خصرُ الليل دكنته
جاءت بأنغامها الوَسنى تُوشوشني
إن العينين والوشوشة التي خلعتها الشاعر على
القصيدة من الصفات الحية التي شخصت
لنا هذا المعنوي (القصيدة) وجعلته ينبض
بالحياة؛ ليدخل الشاعر في الأبيات التالية في
خطاب مباشر مع القصيدة، فيقول لها (أنتِ
أحري ودمي) و (أنتِ كل الذي يأتي به زمني)
و (أنتِ تصبين في قلبي)، ثم يوجه بعض أوامره
إلى القصيدة (فاشربي وهني)، (لا تزيدي
جراحي)، (افهمي لغتي)، (لا تبيعي)، (تفرسي
في عيوني)، (اقرأي تعبي). ومن هنا نستطيع
أن نلاحظ أن الشاعر اعتمد على التشخيص

في العصور الوسطى. ومثاله أيضاً مخاطبة
الطبيعة كأنها شخص يسمع ويستجيب في الشعر
والأساطير⁽¹⁾

ونجد التشخيص من الوسائل التي اعتمد عليها
الشاعر بشكل كبير في تشكيل الصورة، وسنقف
مع قصيدة (في حضرة الملكة) التي يقول فيها:

مسافرٌ أقتضي عينين تشغلني
لها أغنّي ومنها يرتوي بدني
إذا تمنطق خصرُ الليل دكنته
جاءت بأنغامها الوَسنى تُوشوشني
يضيق رحبُ المدى بي، ينطوي بيدي
في الهمِّ لاحدٌ بين الشام واليمن
عِمامةٌ من صفاء البوح ألبسها
غلالةٌ من نقيع الحُزن تلبسني
أمتدُّ فوق الفياضِ حُضرةً، لهباً
ضدان ما ذنبُ هذا القلبِ يا وطني؟
أنا أبوحُ، وأنتِ أحري ودمي
وأنتِ كلُّ الذي يأتي به زمني
أنتِ تصبين في قلبي فأمخضه
وليس ذنبي إذا ما راب لي لبني
أنا وأنتِ خُلقنا هكذا وهناً
شربتُ منكِ المآسي فاشربي وهني
كم كنتُ أملُ أن آتيك معتجراً
سيفي يسوقون قلبي ألفَ مرّتهن
أغذُّ أجردَ طواحاً وأغنية
كأنتي في الهوى سيفُ بن ذي يزن

(1) مجدي وهبة - كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،
مكتبة لبنان، بيروت، 1984م، ص102.

(2) صالح الزهراني، الأعمال الشعرية، ص19.

الحزن) وجعل لها هيئة محسوسة وخلعها على القصيدة، وهي صورة موحية بألم وحزن عميق.

وعندما نصغي بشكل أعمق إلى هذا النص نجد أن الصورة تكشف عن شيء من الحزن والأسى الذي يؤرق الشاعر، فما تلبث صورة الشاعر المسافر الذي يُغني لمحبوبته ويصغي لوشوشتها إلا وتقلب إلى همٍّ وأسى يضيّق معه الكون الفسيح، ولم يشفع لمحبوبته القصيدة صفاؤها وصدقها في البوح فقد كساها الشاعر بالحزن والألم، وجعل منها مرآة لواقع العرب والمسلمين، فصور كثيراً من المصائب والنكبات في قصائده، وكشف لمحبوبته عن أمنيته في أن يأتيها معجراً سيف النصر وقبله تساق الرهائن، وهذا مشهد استدعاه الشاعر من التاريخ له دلالة الانتصار والعز والقوة والبأس في الحرب. ولكن هذه الأمنية لم تكن قريبة المنال، فالواقع العربي المهزوم جعل الشاعر يجيء منكسراً واهناً باكباً محملاً بالجراح وكل ذلك لأنه أباي إلا أن يحمل هموم أمته، وأن يعيش واقعها ويسخر شعره في سبيل نصرها والدفاع عن قضاياها.

إن للشاعر صالح الزهراني موقفه الواضح في نصرة قضايا الأمة، فهو يتألم لألمها ويفرح لفرحها، «ولا يمكن أن تنهض اللغة التقريرية المألوفة بمهمة التعبير عما يعتل في نفس الشاعر المأزوم وروحه المتفتتة، ووجدانه المحزون، لذلك كان طبيعياً أن يبحث الشاعر عن لغته الخاصة التي تحمل أبعاد رؤيته»⁽²⁾

ويبرز تجسيد المعاني في كثير من القصائد فيجعلها محسوسة قريبة، ويضفي عليها بعداً

بشكل أساسي في تشكيل الصورة لأنه امتد في كل مساحات النص.

إن العلاقة التي صنعها الشاعر بين (العينين) و(القصيدة) في هذه الصورة ذات أبعاد دلالية موحية، فالعين وسيلة الرؤية والإبصار والتأمل في الكون والحياة، وكذلك القصيدة بالنسبة للشاعر، فهي وسيلته للاكتشاف ورؤية العالم والتعبير عن مواقفه ومشاعره.

وظهرت في النص بعض التشكيلات المكملة للصورة الرئيسية مثل تشخيص الليل في قوله: (إذا تمنطق خصر الليل دكته) وهي صورة مبنية على تشخيص الليل أضافت عنصر الزمان إلى جو النص. فجعل الشاعر الليل وقت حلوله واشتداد ظلمته كإنسان يتأهب لفعل شيء ما بشد وسطه بالمنطقة، ونلاحظ أن هذه الصورة أعطت ليل شيئاً من الحياة والحركة على غير عادة الليل الهادئة الساكنة، مما جعل القصيدة تجيء للشاعر في جنح هذا الليل بخفة وهدوء كأنها تحاذر هذا الليل أو تخشى فيه من الرقباء (جاءت توشوشني).

وجسد⁽¹⁾ الشاعر البوح والحزن في قوله:

عمامة من صفاء البوح ألبسها
غلالة من نقيع الحزن تلبسني
فالبوح قيمة مهمة عند الشاعر تمثلها القصيدة، وهي محل اهتمامه وعنايته كعمامة العربي التي كانت رمزاً للشرف والسؤدد، وتعكس هذه الصورة مكانة القصيدة في نفس الشاعر وشغفه بها.
والحزن قيمة معنوية جسدها بقوله (نقيع

(2) إبراهيم الكوفي، محنة المبدع دراسات في صياغة اللغة الشعرية، مطبعة الرزونا، عمان، 2007م، ص98.

(1) التجسيد: هو أن تكسب المعنويات صفات حسية أو مادية مجسدة غير حية.

يقول الشاعر في قصيدة «عنترة في طبعته الجديدة»:

إذا كان الحريق هو ابتدائي
فهل أخشى يكون به انتهائي
أنا رجل الحرائق فوق وجهي
لظى، والنار تغلي في دمائي
ومن نار إلى نور رحيلي
ومن لهب وفي لهب حدائي
أسافر في مدى الصحراء طيراً

أفتش في الفجائع عن فنائي
ولما تنحني الأطلال صمتاً
أدوذنهما مداراً للبهاء
وقضت بها أسائلها هواها
وأسكب في مسامعها غنائي
وكم أيقظتها ليلاً فقامت
تسامرني، وتنعش لي مسائي
ويجلدنا الشتاء بقبضتيه
فأوقد في مفاصلها شتائي
وأطويها على صدري، أغطي
عناقيد الفتون بلا غطاء
وحين تزفها حمى هواها
أسويها على صدر استوائي
وللأحباب في قلبي رحاب
من الأشواق تسبح في الضياء
لعيلة» والبلاد هوى قديم
وعيلة والبلاد هما بلائي
أضعت العمر للأحباب أبني
لهم كبيراً، وأسحق كبريائي

دلالياً يُستمد من العلاقة مع الجسد كما
في قوله:

وأنا سأكتب للصباح قصائدي
فلقد ملأت من الإباء المحبرة (1)

فالإباء معنى مجرد لكنه ظهر في صورة مداد الكتابة، فأصبح محسوساً، وامتدت دلالة الصورة لتشير إلى أن الشاعر صاحب مبدأ واضح يأبى إلا أن يكون إبداعه في نصرة الحق والخير والجمال.

❁ الصورة والقناع

تتجلى الصور في بعض قصائد الشاعر من وراء القناع، إنها وسيلة فنية يستعملها الشاعر للتعبير عن موقف شعوري أو رؤية خاصة، «القناع رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر ليضفي على صورته نبرة موضوعية شبه محايدة، تتأى به عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفي الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره، وغالباً ما يتمثل رمز القناع في شخصية من الشخصيات، تنطق القصيدة صوتها، وتقدمها تقديمًا متميزًا يكشف عالم هذه الشخصية في مواقفها أو هواجسها أو تأملاتها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على «قصيدة القناع» وتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلينا - معها - أننا نستمع إلى صوت الشخصية، ولكننا ندرك - شيئاً فشيئاً - أن الشخصية في القصيدة ليست سوى «قناع» ينطق الشاعر من خلاله، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة» (2).

(1) صالح الزهراني، الأعمال الشعرية، ص 326.

(2) جابر عصفور، أقتمة الشعر المعاصر، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الرابع، ص 1981م، ص 123.

تعلمني النقاء إذا صلتني
وما معنى الحياة بلا نقاء
سأبقى للسعادة ثغراً حبيباً
ولو أنني عُجنت من الشقاء
وما ذنبي إذا كانت ذنوبي
بأنني جئت ضد الانحناء
وأن الله أبدعني وفيماً
من الإخلاص يقتلني وفائي
أنادي يا خليج غوانتنامو
فهل سمع الأحبة عن ندائي
لقد أشرعت صدري للمنايا
وأجنتني بأبواب السماء
ودست على الحياة بظل نعلي
لأن العيش أرخص من حدائي
على حد الخنوع نحرت عجزتي
فما للحر في زمن الإماء
يعلمني الحياء أبي وأهلي
وأهلي يكذبون بلا حياء
تعبت من الخداع فجئت أدعو
بقية من أحب إلى سواء
لماذا تقطعون يدي وكفي
مخضبة الأصابع من ولائي
عجبت لمن أجن به جنوناً
أكون دواءه ويكون دائي!
سأبقى والخناجر ملء ظهري
لمن أهواه أفخر بانتمائي
وأخرج من رحيق الجمر ورداً
فعودي ليس يخرج من لحائي

فعيلة صفتها نغماً جميلاً
يسبّح في مدارات الفضاء
وعيلة قصة سكنت فؤادي
حوادثها تطل بلا طلاء
وعيلة فكرة، وظلال معنى
لا معنى، سماوي الرواء
أراها في منامي وانتباهي
وفي وهجي وساعات انطفائي
وعيلة كنز أفراحي، وحببي
فعيلة لم تكن إحدى النساء
وداري، درت حتى دار رأسي
من النجوى أذفع عن بقائي
أطرت السابحات، أصيد نجماً
يعبر للوفية عن وفائي
وكسرت السيوف على النواصي
وقد رجع الجبان إلى الوراء
مواطنتي يدٌ تحمي، وقلبٌ
وثغرٌ لا يمل من الدعاء
فيا وطني كسوتك من فؤادي
وبت من الغرام بلا غطاء
وهان عليّ أن أعري وألا
تظل تبيت وحدك في العراء
فكيف تبيعني وتبيع حبي
وترضى أن يكون بذا جزائي
وعيلة كيف تشطبني وتمحو
ينابيعي، وعيلة نبت مائي
أنا فوق الحريق أظل أبهى
لأن النار تمنحني صفائي

أنا رجل الحرائق فوق وجهي
لظى والنار تغلي في دمائي
ومن نار إلى نور رحيلي
ومن لهب وفي لهب حدائي
أسافر في مدى الصحراء طيراً
أفتش في الفجائع عن فنائي
إننا أمام لوحة مشتعلة، لقد تكررت مفردات
النار وما يتعلق بها ثماني مرات في أربعة أبيات،
«إذا كان الحريق هو ابتدائي» الحريق هنا صورة
مبنية على الاستعارة، لتصوير الشدة والمعاناة
ومثلها صورة «النار تغلي في دمائي» لتصوير
الشجاعة والقوة، و«فوق وجهي لظى» إشارة
إلى سُمرة عنترة لتحقيق الاندماج الكامل مع
شخصية القناع.

«ومن نار إلى نور رحيلي» المقابلة بين النار والنور
تصور الاحتراق الذاتي للبطل الذي يؤول إلى
عاقبة حسنة وإلى انتصار... والسفر والرحيل
بحثاً عن مواطن الفجائع التي قد يكون فيها
الهلاك والفناء تصوير للإقدام والشجاعة
وخوض غمار الموت.

إن دلالات هذه الصور تكشف لنا عن شخصية
بطل مختفية خلف القناع «عنترة» شخصية
صقلتها المعاناة والألم، شخصية تبحث عن الأمل
والحرية والكرامة.

الصورة الثانية: صورة الأطلال

ولما تنحني الأطلال صمتاً
أدورنهما مداراً للبهاء
وقفت بها أسائلها هواها
وأسكب في مسامعها غنائي

ولن أرثي الذين مضوا وماتوا
لأنني سوف أجرح في رثائي
سأبكيهم بإيقاع الحنايا
وأفجأ صدمة الزمن الفجائي
وأبكيهم ومن وجعي أغني
وأشعل ضوء فجري من دمائي
وإن أسرفت يوماً في بكائي
فإن الناي يخلق للبكاء⁽¹⁾

إن الصور الجزئية في قصيدة «عنترة في طبيعته
الجديدة» كلها مبنية في إطار صورة كلية هي
«القناع»، فنجد الشاعر يوظف كل ملامح هذا
القناع التراثي وكل متعلقاته، ويسقط عليها أبعاد
تجربته المعاصرة، فالصحراء والأطلال وعبلة
ودييارها، كلها ملامح حسية ظهرت في أبعاد
جديدة، واستدعت معها معاني الفروسية والحب
والإباء والأمل، وصراع الإنسان مع مجتمعه الذي
تكرر له وظلمه. وعندما تقترب أكثر من صور هذا
النص الذي ابتداءً بالحريق وانتهى بالبكاء نشعر
بمرارة الشاعر وألمه على واقع بالغ التعقيد حاول
أن يرسمه من وراء حجاب. ويجدر بنا أن نتلمس
مفاصل الصور الجزئية صورة صورة؛ لتتكشف
لنا علاقاتها وأبعادها وغلافها الكبير.

يمكن أن نلاحظ ثلاث صور جزئية في هذا النص
قامت كل واحدة منها على تقنية مختلفة من
تقنيات تشكيل الصورة.

الصورة الأولى:

إذا كان الحريق هو ابتدائي
فهل أخشى يكون به انتهائي

(1) صالح الزهراني، الأعمال الشعرية، ص 303.

وكم أيقظتها ليلاً فقامت
تسامرني، وتنعش لي مسائي
ويجلدنا الشتاء بقبضتيه
فأوقد في مفاصلها شتائي
وأطويها على صدري، أعطي
وحين تزفها حمى هواها
عناقيد الفتون بلا غطاء
أسويها على صدر استوائتي
قامت هذه الصورة على تشخيص الأطلال
وبعث الحياة فيها، فشخصية البطل أحالت
صمت الأطلال إلى نغم عذب، ووقف البطل
بيادلها الهوى ويسمعها أغانيه، حتى استيقظت
واستجابت لرغبته. ثم يشخص الشتاء أيضاً
«ويجلدنا الشتاء بقبضتيه» فجعل للشتاء قبضتين
يجلد بهما لتصوير قسوته وشدته، فيقف البطل
موقفًا شجاعًا للدفاع عن الأطلال وحمايتها. هذه
الأطلال بالنسبة للبطل هي الوطن، وقد أبرز
الشاعر حب البطل لوطنه وولائه له ودفاعه عنه.

الصورة الثالثة: صورة عبله

لعبلة والبلاد هوى قديم
وعبله والبلاد هما بلائي
أضعت العمر لأحباب أبني
لهم كبيراً، وأسحق كبريائي
فعبلة صفتها نغمًا جميلاً
يسبّح في مدارات الفضاء
وعبله قصة سكنت فؤادي
حوادثها تطل بلا طلاء
وعبله فكرة، وظلال معنى
أراها في منامي وانتباهي

لا معنى، سماوي الرواء
وفي وهجي وساعات انطفائي
وعبله كنز أفراحي، وحيي
فعبلة لم تكن إحدى النساء
وظف الشاعر «عبلة» هنا توظيفًا رمزيًا للأمل
والهدف الذي يسعى البطل لتحقيقه، كما كانت
«عبلة» أملاً وهدفًا عند القناع «عنترة»، وتكرر
في بقية النص صورة الوطن وولاء البطل له
وإخلاصه له وتقانيه في سبيل رفعته وكرامته،
وتقديم الوطن ومصالحته على نفسه، وتكشف
لنا بعض إشارات السياق مثل قوله: «أنادي يا
خليج قوائنتامو» أن هذا القناع يخفي وراءه بعض
شباب الوطن الذين غرر بهم الأعداء فخرجوا
بعقيدة صافية وولاء مطلق لأوطانهم، إلا أنهم
وقعوا في الأسر والسجن كما وقع عنترة في الأسر
في قصته المشهورة، فتكر لهم وطنهم وأحبابهم
رغم ولأثمهم وصدقهم.

إذن رأينا فيما سبق كيف برز القناع وسيلة
تصوير فنية تساعد المبدع في تصوير تجربته
وإيصال رسالته.

2- التركيب اللغوي والصورة

إن دراسة الصورة عند مستواها التركيبي من
المباحث المهمة في إطار الأسلوبية. فتركيب اللغة في
الشعر عمومًا حظي باهتمام كثير من النقاد قديمًا
وحديثًا.

ونجد النقد القديم أولى موضوع التركيب عناية
خاصة، فالإمام عبد القاهر الجرجاني بنى نظرية
النظم على التركيب وأشار إلى أهميته في بناء المعاني
إذ يقول: «لا يرى كلامٌ وُصِف بصحة نظم أو فساده

الإضافة

الإضافة من أبرز التراكيب الجزئية الحاملة للصورة في شعر صالح الزهراني، فالصورة عنده لا تستمد قيمتها من اللفظ المجازي المفرد بقدر ما تستمد قيمتها من التركيب والسياق.

وقد وقع اختياري على هذا التركيب دون سواه من التراكيب اللغوية الاسمية والفعلية الحاملة للصورة لأنه الأبرز حضوراً في الصور عند الشاعر، وله دور بارز في تجسيد الشاعر الإنسانية وتشخيص الماديات والمعنويات مما يجعله يتبوأ منزلة كبيرة جديرة بالدرس والتحليل.

و«تقوم عملية الإضافة في اللغة العربية على إسناد معنى إلى معنى آخر، بحيث إن اللفظ الأول «المضاف» يصبح معرفاً باللفظ الثاني «المضاف إليه». ولكن تضطرب هذه العلاقة المعنوية بين المضاف والمضاف إليه في الاستعارة وتبرز بشكل واضح عملية رفض النظام العقلي المنتظم للعالم، ليحل محله نظام جديد قائم على الحدس»⁽⁵⁾، وبفضل هذا الانحراف الدلالي القوي في التركيب الإضافة تبرز مهارة الشاعر في استثمار هذه الطاقة اللغوية وتوظيفها في تجربته الشعرية. وقد تأتي الإضافة المجازية بسيطة غير معقدة، مركبة من طرفين ك: «سواقي الحب، خيول الإباء، عيون الفجر، صفاء البوح» وقد تأتي مركبة من ثلاثة أجزاء ك: «دمع أبناء الشجون، جنون عاصفة الهوى».

وتبرز أهمية هذا التركيب «في الجمع بين لفظين من حقلين دلاليين مختلفين في صورة المضاف (= الطرف الأول = ط1) والمضاف

(5) صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، ص 87.

أو وُصِفَ بمزية وفضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه»⁽¹⁾

وأشار (جون كوهين - Cohen Jean) إلى فضل التركيب في كتابه «بنية اللغة الشعرية» واعتبره من أهم مواطن الشعرية وعقد له فصلاً كاملاً بعنوان «نظام الكلمات».⁽²⁾

فثم تراكيب تحمل من الدلالات والتأثير ما لا تحمله تراكيب أخرى، بالنظر إلى قربها من المعيار وبعدها عنه، فكلما ابتعد التركيب عن المعيار حقق شعرية أوسع بشرط ألا يخرج على مواصفات اللغة ويدمر أنظمتها بحجة الشعرية.⁽³⁾

«ولا شك أن صياغة التراكيب الإبداعية إنما تمثل في حقيقتها قدرة الفنان على تشكيل اللغة جمالياً بأن يخترق إطار المألوفات أحياناً، أو يصنع منها شيئاً شبيهاً بغير المألوف، وهو في ذلك يتعامل مع مواد أولية ذات خواص معجمية قابلة لأن تزرع في السياق كما هي، كما هي قابلة لأن تزرع فيه بشكل متطور، ولكنها في كلتا الحالتين تقدم النموذج الأسلوبية المميز للبنية الجمالية».⁽⁴⁾ ودراسة التراكيب الحاملة للصورة، وأبرز الظواهر الطارئة على التركيب، وتلمس أبعاد الدلالة الناتجة من خصوصية كل تركيب غاية هذا الجزء من الدراسة، وسنتقف عند أبرز الظواهر التركيبية في الصور عند الشاعر، وندرس أبعادها الدلالية عبر تركيب الإضافة وظاهرة الحذف.

(1) الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 83.

(2) جون كوهين - Cohen Jean. بناء لغة الشعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش، 1990م، ص 183.

(3) سامح الرواشدة، قصيدة «إسماعيل» لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته)، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد 30، عدد 3، ص 468.

(4) محمد عبدالمطلب، جدلية الأفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995م، ص 181.

الجوع / شرار الحقد / حساء الخوف /
جيوش الهم / غيمة بهجة / شرار الحقد /
بلابل الوجع / لغة العشق / خيل القلق /
نكهة الفرح / أرض العشق / نهر المشاعر /
غيمة بهجة / شرار الحقد / لغة العشق /
خيل القلق / نكهة الفرح / أرض العشق /
نهر المشاعر / جمر المحبة.

إن الحضور الكثيف لتصوير المشاعر الإنسانية المختلفة عبر تقنية التجسيد تعكس عمق إحساس الشاعر بتجاربه الشعرية المختلفة، وقدرته على تصويرها بمختلف الوسائل، إيماناً منه بأن إيصال أفكاره ومشاعره بطريقة إيحاء الصور أبلغ وأكثر تأثيراً. والذي يهمننا هنا هو النظر في التركيب الإضافي ودوره في إبراز الصورة عبر دوره الذي يؤديه مباشرة، ودوره عبر شبكة العلاقات التي يبنها مع مكونات الصورة الأخرى.

يقول:

وأنا على جمر المحبة قابضٌ

والنار في شرع المحب زلال⁽²⁾

لنتأمل التركيب الإضافي الذي جسد فيه الشاعر مشاعر «المحبة» بقوله: «جمر المحبة»، إن إضافة الدال الأول إلى الدال الثاني أعطت للثاني حيزاً مكانياً بعد أن كان مجرداً، وأصبح له صورة ذهنية مرتبطة بصفات الدال الأول، وإذا علمنا أن هذا لا يمكن أن يتم على وجه الحقيقة فإننا نتأول هذه النتيجة من باب المجاز الواسع، فتتشكل في الخطوة الأولى صورة مجسدة

إليه (= الطرف الثاني = ط2) لتحقيق غايات أسلوبية مختلفة، حين يقوم (ط1) بتشخيص (ط2) وبيان هيئته، أو إظهار شدته ووفرتة، أو تمثيل حدوته فتيماً أو غير ذلك من الصفات الأخرى على نحو بلاغي جمالي⁽¹⁾

وتبرز وظائف هذا التركيب في شعر الزهراني في عدة جوانب منها تجسيد المشاعر الإنسانية وهو الجانب الأكثر حضوراً عبر تركيب الإضافة، يليه، تشخيص المحسوسات والمجردات، وهما الجانبان اللذان نتناولهما بشيء من التفصيل، وقد يأتي هذا التركيب حاملاً لطرفي الصورة الجزئية القائمة على التشبيه كقوله: «احتلال الليل»، أو مشكلاً من المتضامين معنىً جديداً يدخل في بناء الصورة مفيداً الاختصار والإيجاز وتوسيع الدلالة ونحو ذلك.

وتتعدد الأوجه الوظيفية والدلالية لهذا التركيب وتتجلى أبرز وظائفه التصويرية عند الشاعر فيما يأتي:

(أ) تجسيد المشاعر الإنسانية

التجسيد - كما مر معنا سابقاً - هو أن تكتسب المعنويات صفات حسية أو مادية مجسدة غير حية. ويمكن أن نلاحظ تجسيد المشاعر الإنسانية في شعر صالح الزهراني بكثرة عبر تركيب الإضافة بشكل أساسي، وتعطينا الأمثلة الآتية تصوراً واضحاً عن دور هذا التركيب في تشكيل الصورة. فلنتأمل «جبل الود / نخلة الحزن / سواقي الحب / أنهر الخوف / رماد الحزن / أشعة الحب / عناقيد فرحة / شاطئ الحزن / رحي

(1) محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجمالي، دار المعارف، القاهرة، 1988م، ص120.

(2) صالح الزهراني، الأعمال الشعرية، ص253.

بلايل الوجع الدامي حناجرها
جفت ولا مزنة مرت ولا همنا
والشعر يا سيدي جمرٌ وعاصفة
لأنه من لظى أوجاعنا نبتاً⁽²⁾

نلاحظ تراكيب الإضافة المجسدة للوجع في قوله: «حطب الأوجاع» و «بلايل الوجع» و «لظى أوجاعنا»، وينفرد كل تركيب بدلالة مختلفة في تصوير الوجع استناداً إلى ما يوحيه الدال المجسد، ف«حطب الأوجاع» تركيب جسد الأوجاع، وارتبطت هذه الصورة الجزئية ارتباطاً قوياً بالصورة التي سبقتها في البيت، وحتى تتجلى صورة هذا التركيب وعلاقاته ننظر إلى صورة «احتلال الليل» وصورة «احتلال الليل نار» وهما صورتان جزئيتان مترابطتان يكشف سياق النص أن الشاعر يصور الاحتلال الإسرائيلي للأراضي الفلسطينية وأثره على الفلسطينيين، فالاحتلال نار، وهذه النار هي التي تشعل أوجاعنا التي جسدها الشاعر في صورة الحطب. لقد شكل تركيب الإضافة هنا جزءاً مكملًا للصورة الكلية في البيت، فما دام الاحتلال جاثماً على فلسطين الأرض والإنسان فسيبقى الوجع والألم مشتعلاً.

ويأخذنا التركيب الثاني «بلايل الوجع» إلى جزء آخر من المأساة، فتجسد الوجع بالبلايل التي جفت حناجرها يصور أطفال فلسطين، وتوحي الصورة بسيطرة الوجع حتى نُسب إليه هؤلاء الصغار، فتجسد فيهم، ويزيد عمق هذا الوجع بإيحاء الصورة

لهذا المعنوي ثم تكتمل الصورة عبر التصور الذهني القائم على دلالة وقيمة شعورية، «الشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية يشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة الحشد من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالاته وقيمته الشعورية»⁽¹⁾.

إذن يمكن أن نقول إن الصورة في هذا التركيب لها دلالات موحية بقدر من الألم الذي يعانيه الشاعر في سبيل الحب، إنه ألم طوعي واختياري، إنه محب مخلص وعلى استعداد دائم للبذل والتضحية في سبيل المحبوب، بل يغدو الألم وتغدو المعاناة شيئاً محبوباً يستلذ به الشاعر «والنار في شرع المحب زلال»، إن هذا الإلحاح من الشاعر يدعونا أن نقرب أكثر من إيحاءات الصورة في «جمر المحبة» لنكتشف أن سياق النص العام -الذي فيه هذه الصورة- في الدفاع عن عرض المصطفى P، فتستدعي الصورة الحديث النبوي الشريف: "يأتي على الناس زمان القابض على دينه كالقابض على الجمر"، إذن قضية الشاعر هنا قضية دين وعقيدة والتزام وحب تهون في سبيله كل التضحيات.

ويجسد الشاعر الوجع في ثلاثة تراكيب إضافية في قصيدة حارس النور فيقول:

ما قلتُ إن احتلال الليل في دمنا

نار على حطب الأوجاع ما خبتا

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص132.

(2) صالح الزهراني، الأعمال الشعرية، ص253.

وتكتسب هذه التراكيب معاني كثيرة يبدعها الشاعر في سياقات مختلفة، فتأتي الصورة موحية نابضة بالحياة، لقدرة التشخيص على إبراز المعاني وإثارة خيال المتلقي ونقل الحالة الشعورية التي يعيشها الأديب.

يقول في قصيدة «الهدف»:

أنت علمتني لغة النخل
أنشودة الزهو في هففات السعف
أنت علمتني خفقة الباز حين سما واختلف
قلت لي: النخل لا ينحني
والشياهي لا تستسيغ الجيف
وتعلمت أن الكرامة لا تُشترى في المزايدات
أن الحياة الشرف⁽¹⁾

إذا تأملنا تركيب الإضافة في «لغة النخل» فسنجد أن إضافة «لغة» إلى «النخل» لا يمكن قبولها عقلياً حسب دلالتها المعجمية، ومن ثم ندرك أن هنا انزياحاً وخرقاً لقواعد اللغة حصل على المستوى المعجمي لدلالة هذه الألفاظ في بنيتها الإضافية، وحينئذ يدخل نظام الاستعارة لينظم هذه العلاقة «فالاستعارة تأتي لكي تقلل من سعة المجاوزة الناتجة عن عدم الملاءمة»⁽²⁾ فينشأ لدينا في هذه الحالة ما اصطلح على تسميته بـ «التشخيص»، فيخرج الدال الثاني «النخل» من طبيعته ويكتسب معنى جديداً ينتمي إلى عالم الدال الأول «لغة»، لقد أصبح النخل بفضل هذا التركيب كائناً عاقلاً يمتلك

التالية في البيت «ولا مزنة مرت ولا همنا» فهذه البلابل التي جفت حناجرها لم يلتفت إليها أحد. وهذا هو واقع المسلمين اليوم مع أطفال فلسطين الذين يعيشون تحت النار والحصار.

والتركيب الثالث «لظى أوجاعنا» في ذات السياق تجسيد للوجع في صورة النار الصافية التي لا دخان فيها. إن عمق هذا الوجع في قلوب الفلسطينيين وفي قلوب كل العرب والمسلمين مستمر فبعد أن كانت الأوجاع حطياً في الصورة الأولى ها هي الآن لظى مشتتة بسبب استمرار هذا الاحتلال وما يمارسه من ظلم وعدوان وإهانة لكرامة الإنسان ومصادرة لحقوقه.

(ب) تشخيص المحسوسات والمجردات

ينهض التشخيص بكونه أحد وسائل تشكيل الصورة عبر تركيب الإضافة بشكل بارز، ولا تخفى فاعليته وتأثيره في بناء الصورة، فبفضله يُنقل العالم الخارجي بكل محسوساته الحية والجامدة ومدركاته المجردة إلى عالم الإنسان، فيكتسب حياة وفاعلية، وأمثلة التشخيص عبر التركيب الإضافية كثيرة في شعر الزهراني، ومنها:

أعين الليل / وجه المدى / وجه الفجر / كف
الزمان / وجنة الشمس / جراح الزمان /
عيون الفجر / عيون الغيم / وجه البحر /
براءة الحقول / حس الدجى / دهشة
الحرف / عيون الندى / وجوه الشوارع /
وجه القضية / لغة النخل / دم الدجى /
لوعة الكتابة / قلب الليل / فم الظلام /
سمّ الزمان / ظهر الرياح.

(1) المصدر السابق ص 82.

(2) جان كوين، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990م، ص 119.

وينهض الريحانُ من فراشه
مفتشاً عن ألفة البشرِ
ويستعيد الفجرُ خطوه
ويغمر النّوارُ غُصنَ التوت (2)

يتحول الظلام إلى كائن حي بفضل التشخيص في التركيب الإضائي «فم الظلام»، ويجعل منه الشاعر أحد مظاهر العالم المكبوت، ونلاحظ أن صورة الظلام اكتسبت بعداً مؤثراً في المشهد، فعلاقة الكبت مرتبطة بالظلام، فقد أصبح كائناً حياً مؤثراً، له قدرة على القمع والقهر، وتظهر النجمة في الصورة خارجه من فم الظلام لتحدث شيئاً من الضياء والتأثير في المشهد المظلم. إن الشاعر في هذه الصورة يرسم واقعاً كثيباً وموحشاً، والنجمة ترمز للشاعر الذي يحاول أن يبدد هذا الظلام وينشر الجمال والحب والخير. لقد شكل تركيب الإضافة في شعر الزهراني أساساً بنائياً ودلائياً للصورة، وتنوعت وظائفه بين التشخيص والتجسيد بالدرجة الأولى، واعتمد عليه الشاعر في رسم كثير من المشاعر الإنسانية، كما استثمره في تشخيص أو «أنسنة» المحسوسات والمجردات المختلفة فكان له الأثر الكبير في ثراء الصورة وعمقها الدلالي.

❖ الحذف

إن الأصل في نظام اللغة أن تذكر الألفاظ، غير أن اللغة في بعض جوانبها السياقية ومقاصدها البلاغية تلجأ إلى الخروج على هذا الأصل لغايات مختلفة كالإيجاز، والحذف من أبرز الظواهر التي تعترى التراكيب اللغوية، وترجع أهميته إلى ما يفتحه في ذهن المتلقي من

لغته الخاصة. ونلاحظ أن لدينا مرحلتين مختلفتين في هذه البنية، الأولى تركيبية والثانية تصويرية، والثانية هي التي قامت على نظام الاستعارة، وحتى تكتمل هذه الصورة بقي أن ننظر إلى جانب علاقتها بنفس المبدع وجانب دلالتها السياقية، أما علاقة الصورة بنفس المبدع فكما قال عز الدين إسماعيل: تخضع في الفن الحديث إلى إرادة المبدع وقدرته على تسييق الوجود الخارجي وفقاً لمشاعره ووجدانه، فتخضع الطبيعة لحركة النفس وحاجاتها وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كيفما شاء (1) والجانب الثاني دلالتها الساقية الذي به تكتمل الصورة، ويمكن اكتشاف هذه الدلالة عبر الظلال والإيحاءات والعلاقات مع مكونات النص الأخرى.

وفي قول الشاعر: «أنت علمتي لغة النخل» نلاحظ تحول هذا التركيب في السياق إلى معنى الشموخ والكبرياء والثبات على المبدأ، وكلها معانٍ يؤكد عليها الشاعر ويحاول إبرازها في ثنانيا النص في عالم يموج بالضعف والتخلي عن المبادئ.

ويقول في قصيدة «كائن»:

في عالم مكبوت
تخرج من فم الظلام نجمة
تشق صرخة بريئة دوائر السكوت
فيضحك القمر

(1) ينظر، عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص126.

(2) المصدر السابق ص232.

لمعرفة هذا المخفي والبحث عنه، ويوسع أفق
الدلالة فتفتح أمامها قراءات مختلفة.

يقول الشاعر من بداية القصيدة:

يا بنيَّ سيسرق لحن الهوى حين يقلع...
بطوي عفافيرك الخضر في كفه، وهي تهمي
غناءً ويهوي على الياسمين الذي مدَّ كفيه
في راحتك

لماذا ؟ لأنك أعلنت عن حفلة للسنابل من غير
إذن الجراد الذي لم تهاتفه لما نويت
يا بُنيَّ سيخطف قنديل أمك وهي تصلي، ويحرق
أحلام أطفالك الحالمين بكوكب بالعار في كل
عرق، لأنك في أفقه ما انطويت.

فلا تتكسر أيها القمر الأرجواني، أعرف أنك في
دورة العمر يا قمري ما انحنيت.
قل له: حين يأتيك يقطف من ناظريك الحنان،
ابتعد عني الجرح حتى ارتويت.

قل له: اكنو بالجرح، إني بجرحك هذا اكنويت.
صب من زفراك ثارا، وفي لهب النار ناراً وزيت.
قل له: ما سمعتك حين ينادي، وحين ترى قل له:
ما رأيت.

فقد زرع الحقد في كل قلب وأطفأ ضوء القناديل
في كل بيت. (6)

الصورة في هذا النص يكتنفها الغموض، وتحيط
بها هالة من الغرابة، وذلك بفضل الإضمار الذي
عمد إليه الشاعر، فكل هذه الأفعال (يسرق،
بطوي، يهوي، يخطف، يحرق، يكوي، يقطف،
زرع الحقد، أطفأ) تعود إلى مجهول لم يذكر في
النص، ولم يشأ الشاعر أن يكشف عنه. ومن هنا

أفاق واسعة للدلالة، وما يثيره في النفس من لذة
تحصل بالعلم بعد الجهل، وذلك أن المحذوف إذا
«حصل للنفس ألم لجهلها به التفتت إلى القرينة
فتفطنت له، فيحصل لها اللذة بالعلم، واللذة
الحاصلة بعد الألم أقوى من اللذة الحاصلة
ابتداءً». (1)

والحذف هو: «إسقاط عنصر من عناصر البناء
على مستوى الكلمة المفردة أو الجملة البسيطة
أو الجملة المركبة» (2) وهو «باب دقيق المسلك،
لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر،
فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر،
والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجذك
أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا
إذا لم تبين» (3) ولا شك «أن نفس السامع تتسع
في الظن والحساب، وكل معلوم فهو هين لكونه
محصوراً». (4)

ويأخذ أسلوب الحذف في الصورة عند الشاعر
عدة أشكال، منها الحذف على مستوى الصورة
الكلية في النص، فنجد في قصيدة «وصية»
يحذف الذي يعود عليه الضمير في جميع الأفعال
التي وردت في النص، ويسمى الحذف بالإضمار،
و«الأصل ألا يذكر الضمير إلا وقد سبقه ما يعود
عليه ليكون الكلام واضحاً» (5) والخروج على
هذا الأصل نوع من الغموض الذي يستثير المتلقي

(1) محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق الدكتور
عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997م، ص29.

(2) محمد كريم الكوازي، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع
من أبريل، ليبيا، 1997م، ص42، 43.

(3) الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص146.

(4) ابن رشيقي القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونفده، تحقيق محمد
محيي الدين عبد الحميد، دار

الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، 1981م، ج1، ص251.

(5) محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكيب، مكتبة وهبة، القاهرة، 1996م،
ص241.

(6) صالح الزهراني، الأعمال الشعرية، ص290.

يراد منك أن تكون... لا تكن

فمن حروفك البيضاء

بيدأ الصباح

تبحر السفينة⁽²⁾

يمتد نص السفينة في تسعة وثمانين سطراً شعرياً متخذاً من الرمز الديني لسفينة نوح محوراً للصورة، ويتخذ النص من البناء الدرامي المتصاعد وسيلة لتكثيف الدلالات في تسلسل متسق تتوالى فيه الصور صورةً صورةً.

والتقى في هذا النص رمز السفينة بدلالته على النجاة مع المهمة التي رسمها الشاعر لنفسه متخذاً من الشعر وسيلة لإنقاذ المجتمع من التيارات الفكرية المختلفة التي تهدم أخلاقه وتبدد قيمه السامية. ويظهر الحذف في سياق حوار القصيدة مع ذات الشاعر «يراد منك أن تكون... لا تكن...» وللمتلقي أن يتصور هنا كل الدلالات الممكنة من التيارات والمذاهب الفكرية المختلفة التي تحاصر الشاعر من كل مكان، ولا شك أن هذا الغموض - المتمثل في الحذف - مع تكرار الجملة في النص يؤكد كثرة التحديات والعوائق والرؤى المختلفة التي تريد صرف الشاعر عن طريقه الواضح الذي رسمه لنجاته ونجاة مجتمعه.

ويقول في المقطع الرابع من قصيدة «شجر الفحشاء»:

وسافرت أبحث عن لقمة العيش، أسكنت

أهلي بروحي، وأودعت تلك الغصون النديان

بهو الفؤاد

ينفتح أفق الدلالة أمام المتلقي، ويلقي هذا الغائب ظلاله على كل التفاصيل.

ومن ثمّ يمكن أن نفسر هذا الغائب حسب القرائن التي نستوحىها من أفعاله (يسرق، يخطف، يحرق، يكوي) ونحوها، إنها تدل على الظلم والقسوة والبشاعة، لقد عمد الشاعر إلى تصوير الظلم والقهر والاستبداد والشرأياً كان مصدره، وأخفاه في البنية اللسانية ليتم استثمار طاقات اللغة التصويرية ولتتسع دائرة تفسيره فتشمل كل الصور الممكنة التي يتجلى فيها الصراع بين الخير والشر، والحق والباطل، ولعله استشرف من الشاعر لشيء من المستقبل لاقتران الأفعال بالسين.

ومن أشكال الحذف المتواترة في شعر الزهراني حذف أحد مكونات الجملة، «والحذف عند البلاغيين والنحاة ليس نفيًا مطلقًا للمحذوف، وإنما هو عدم ظهور في البناء الظاهري للجملة»⁽¹⁾

يقول في قصيدة «السفينة»:

يراد منك أن تكون... لا تكن.

تیارهم لو كان صاحباً سينطوي

مطأطأً جيئنه.

سيقبلون يجمعون.... لا تكن....

سيحشرون في ظلالهم ضحى

والوقتُ يوم الزينة.

يراد منك أن تكون... لا تكن

هذا الزمان موبق

بحفنة يبيع فيه المرءُ عرضه، ودينه

(2) صالح الزهراني، الأعمال الشعرية، ص131.

(1) فتح الله سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسات تطبيقية، دار الزهراء، القاهرة، بدون تاريخ، ص140.

كانوا... وكنت... فلا استراح المتقون من العناء
ولا استرحت من الغناء.⁽²⁾

قصيدة أحبابي تجربة شعرية تصور نوعاً من
أنواع الغدر وأشدها إيلاماً على النفس، ذلك
الغدر الذي يقع من الأحباب في ساعة حاسمة
يكون المغدور في أشد الحاجة إلى أحبابه الذين
كان يظن أنهم سنده القوي ونجدته وقت الشدة،
ولكنه يكتشف أنهم هم الأعداء.

وقع حذف الخبر في الجملتين «كانوا... وكنت...»
ليصور به الشاعر البعد العميق للعلاقة مع
الأحباب، وأنه أكبر من أن تصفه الكلمات،
وجاءت دلالة الماضي في الجملة موحية بالألم
والحسرة على هذا الغياب.

وأخيراً هذه الدراسة تضع لبنة في صرح المقاربات
النقدية للإبداع في المشهد الشعري السعودي
المعاصر، وفي تجربة «صالح الزهراني» على وجه
الخصوص، ولا أزمع أنها جاءت كاملة أو قريبة
من الكمال، بل حسيب المحاولة، وما هي إلا جهد
المقل، وستبقى الأسئلة مفتوحة، وتبقى المقاربات
متجددة ما تجددت طرائق تناول ومناهج
النقد، وزوايا الرؤية.

ولما دخلت المدينة... لمأ... ولما...، ترجلت عن
سهوة الطهر، أسرجت رجلي ودافعت سيلاً من
العابرين، ولما... ولما... تذكّرت ذاك الجواد
تذكرت نؤارة اللوز والموز، عشّاً تلاعبه الريح،
طفلاً يطارد جيش الجراد.⁽¹⁾

في هذا المقطع تتجلى صورة من صور اغتراب
الشاعر القروي الذي انتقل إلى المدينة طلباً
للرزق، وبرز حذف أحد مكونات الجملة عنصرًا
دالا على جزء غائب من الصورة، «ولما دخلت
المدينة... لمأ... ولما...» ترجلت عن سهوة الطهر،
أسرجت رجلي ودافعت سيلاً من العابرين، و
لمأ... ولما...» في الحذف الأول غابت جملة
جواب الشرط، وفي مواضع الحذف الأربعة
التالية غاب فعل الشرط الواقع بعد «لما» الظرفية
المتضمنة معنى الشرط، ويمكن أن نلاحظ في
المقطع صورتين متقابلتين، صورة القرية التي
استدعاها الشاعر من الذاكرة لتعبر عن معاني
النقاء، والجمال، والطهر، والاطمئنان، والسعادة
في حياة القرية، والمدينة التي لمّا دخلها الشاعر
أخذته الدهشة فلم يستطع أن يصف هذا الواقع
الجديد فسكت سكوت الحائر الغريب «ولما...
ولما... ولما...» كلها صور غائبة توحى بعدم
التجانس وتوحى بتمزق العلاقات الروحية في
هذا المجتمع المدني. وكشف الحذف عن صراع
الشاعر مع الحياة المادية وشعوره بالقلق وعدم
الارتياح في المدينة.

ويقول في قصيدة «أحبابي»:

كانوا قناديلي التي أغشى بها ليلي
وأمالي التي خيلي على سهواتها يُدمي سلاحي

(2) نفس المصدر ص323.

(1) نفس المصدر ص176.

- محمد بن علي الجرجاني، الإشارات والتبهيئات في علم البلاغة، تحقيق الدكتور عبدالقادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997م.
- محمد عبدالمطلب، جدلية الأفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995م.
- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب، مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، 1997م.
- محمد محمد أبو موسى، خصائص التراكم، مكتبة وهبة، القاهرة، 1996م.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم الكوفحي، محنة المبدع، دراسات في صياغة اللغة الشعرية، مطبعة الرزونا، عمّان، 2007م.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، 1981م.
- الإمام عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مطبعة المدني، القاهرة، 1992م.
- إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب «دراسة أسلوبية لشعره»، دار وائل للنشر، عمّان، 2008م.
- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.
- جابر عصفور، أقتعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، مصر، 1981م.
- جون كوهين - Cohen Jean. بناء لغة الشعر، الهيئة العامة لتصور الثقافة، القاهرة، 1990م، ترجمة وتقديم وتعليق د. أحمد درويش.
- سامح الرواشدة، قصيدة «إسماعيل» لأدونيس (صور من الانزياح التركيبي وجمالياته)، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، مجلد 30، عدد 3.
- صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979م.
- صالح الزهراني، الأعمال الشعرية، النادي الثقافي الأدبي بجدة، 2013م.
- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1986م.
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، بيروت، 1981م.
- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، القاهرة، 2002م.
- فتح الله سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسات تطبيقية، دار الزهراء، القاهرة، د.ت.
- مجدي وهبة - كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.
- محمد العبد، إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، 1988م.