الحركة الاستدلاليّة في التصوير الشعري عند أبي تمّام والبحتري

البحث مستل من رسالة الماجستير

الكلمات المفتاحيّة: الحركة، الاستدلال، التصوير الشعري

ثامر علي مهدي thamerali@yahoo.com

أ د إياد عبد الودود الحمداني metonymyman@yahoo.com

جامعة ديالى/كلية التربية للعلوم الانسانية

الملخص:

الحمدُ لله ربّ العالمين، والصّلاة والسّلام على سيّدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أمّا بعد:

فالشعر نتاج اللغة، وأنَّ اللغة تتسم بالمرونة، وبما أنَّ الصورة الشعريّة هي وسيلة الشاعر لإيصال تجربته الشعريّة للمتلقّي؛ فقد أولاها العناية مستثمرًا طاقاتة الوجدانيّة والابداعيّة لينمّي ذوقًا شعريًا رفيعًا، ولأنَّ الأشياء المتحرّكة تلفت النظر أكثر مما هي عليه الأشياء الجامدة، ولأنَّ اقتران المعنى بالحركة أكثر تأثيرًا في المتلقّي؛ فقد وظَّف الشعراء الحركة في تشكيل صورهم الشعريّة؛ ومن هنا فقد جاءت هذه الدّراسة لتَبحث في الحركة، وفاعليّتها في التّصوير الشعري ويبدو أنَّ موضوعة الحركة قد شغلت الدرس النقدي لأهميّتها؛ فهي تزيد من مظاهر الإغراب التي تمثّل الوظيفة الأهم في الصّورة، وفي ضوء ذلك جاء البحث تحت عنوان(الحركة الاستدلاليّة في التصوير الشعري عند أبي تمّام والبحتري) والهدف منه الكشف عن أثر عنصر الحركة في بثِّ الحيويّة للصّورة الشعريّة، وأثر ذلك في المعنى الذي ينعكس بدوره على المتلقّي.

وكان من أسباب اختيار الشّاعرين واتخاذ شعرهما المادّة الأساسيّة للدّراسة، إنَّهما يُمثلان حقبة واحدة، فضلًا عن اكتناز شعرهما بالحركة. أمّا المنهج الّذي قامت عليه الدّراسة فهو منهج وصفي تحليلي تطبيقي يهدف إلى بيان أثر الحركة في الصورة الشعريّة في ديواني أبي تمّام والبحتري.

قامت خطّة البحث على مبحثين، تناول الأول لغة الإشارة وحركات الجسد؛ ليعالج أثر هذه الحركات في التصوير الشعري، واعتبارها لغة لا تقل أهميّتها عن اللغة المنطوقة أو المكتوبة، وجاء المبحث الثّاني تحت عنوان: اقتران الحركة بالعناصر الرمزيّة والإيحائيّة؛

ليعالج مظاهر تداعي المعاني، ورصد أثر الحركات والإشارات الإيحائيّة في التصوير الشعري، وتبعت هذين المبحثين خاتمة جمعت بين النتائج والملاحظات العلميّة العامّة التي توصَّل إليها البحث والتصورات النقديّة اللافتة.

تمهيد: (الحركة والاستدلال)

يَنتج عن كلِّ حركة في الصُّورة الشّعريّة دلالة ومعنى نفهمه من المعنى الظاهر، ونتوصَّل إليه من دون أي واسطة، إلّا أنَّ هذا المعنى في الصُّورة الشّعريّة في مثل هذه الحالة يكاد يكون عديم التأثير للوهلة الأولى، إلّا أنَّ الشّاعر قد أودعَ تلك الحركة أو اللفظ الظاهر الذي أنتج المعنى الأوّل معنًى خفيّاً قصده؛ يتوصّل إليه المتلقّي من خلال الاستدلال العقلي، أي أنَّكَ تعقلُ من المعنى الأوّل ((على سبيل الاستدلال، معنًى ثانيًا هو غَرَضُك، كمعرفتك من ((كثير الرماد)) أنَّه مضياف، ومن ((طويل النجاد)) أنَّه طويل القامة))[١]، ومن لفظ (أبيض) أنَّه طاهر ونقي، ومن (ضحك الأزهار) تستدلّ على صفاء الجوّ، وهكذا.

إنَّ الصُّورة الشّعريّة التي تضم حركةً أو معنًى استدلاليًا ((تفرض على القارئ نوعًا من الانتباه، واليقظة؛ ذلك أنّها تُبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعيّة غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها،[...] ويتم ذلك كلّه من خلال نوع من الاستدلال))[٢]، وذلك يزيد من تنشيط ذهن المتلقّي؛ إذ إنَّ المتلقّي في مثل هذا النوع من التّصوير يحرِّك مخيّلته؛ لكشف المعنى الذي تحملهُ تلك الصُّورة.

وقد فصّل عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١أو٤٧٤هـ) قضيّة المعاني الأُوَل والثّواني في كتابه (دلائل الإعجاز)، في نظريّته المشهورة (النَّظم)؛ إذ يقول في معرض حديثه عن ذلك: ((وهي أنْ تقول ((المعنى)) و ((معنى المعنى))، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والّذي يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر))[٣]. أي أنَّ المعنى الأوّل يُستدلُّ منه على المعنى الثّاني، وهذا ((يقتضي ضروبًا من الملازمات بين المعاني الأُول والمعاني الثّواني تجعل معنى اللفظ دليلًا معنى آخر مراد المتكلِّم والغرض من القول))[٤]، وانَّ ذلك يتوقّف على مخيّلة الشّاعر في اقتناص الألفاظ الَّتي تحمل دلالات تَغيب عن الظّاهر، وتحتاج إلى

تنشيط الذّهن للكشف عنها وتأويلها؛ لأنَّ ((مفهومي ((المعنى)) و ((معنى المعنى)) يقبلان التأويل، كما هو الشّأن لدى الشّرّاح، إلى ثنائيات أُخرى كالحقيقة والمجاز والمعنى الأوّل والثّاني وأصل المعنى والمعنى المراد ولكنَّها جميعًا تقتضي ضروبًا من الاستدلال تُمَكِّن من الانتقال من أحدهما إلى الآخر وهو ما يجعل مفهوم الاستدلال أهم من هذه الثنائيّات))[٥].

خلاصة ما سبق إنَّنا في الصُّورة الشّعريّة أمام ألفاظ وإشارات وظَّفها الشّاعر وأراد بها غير معناها الظّاهر، كما أنَّ تلك الألفاظ الّتي نُسجت منها الصُّورة الشّعريّة تحمل دلالات وإشارات تُحاكي خيال المتلقّي، وتُنشِّط ذهنه؛ ليستدلّ بتلك الألفاظ على هذه الدّلالات والإشارات. وقد يكون ذلك في بيتٍ شعري واحد أو مجموعة أبيات لتكون إيحاءً يُحدث الاستجابة عند المتلقّي[٦]؛ لما تحمله تلك الصُّورة من ثراء دلالي، وحيويّة وحركة.

المبحث الأوّل

لغة الإشارة وحركات الجسد

يتواصل الإنسان مع الآخرين من خلال لغته المنطوقة أو المكتوبة، وقد يتواصل معهم عبر لغة الجسد عن طريق الإشارة وتوظيف الحركات؛ بالعينينِ أو الحاجبينِ أو اليدينِ أو حركة الرأس، وهذه اللغة لا تقلُّ أهميّةً عن اللغة المنطوقة أو المكتوبة؛ إذ إنَّ المقابل يستدلُّ من وراء إيماءات الجسد وإشاراته المعاني والأفكار الّتي تدور في ذهن مُرسِل تلك الإشارات. وتأتي ((حينًا وظيفة مصاحبة الأحاديث وأشكال الاتصال الشفهي الأُخرى، وحينًا آخر وظيفة دلاليّة تكميليّة مهيأة شكل علاقات ومدعّمة، وحينًا ثالثًا تشير إلى الموقف والشخص والسلوك الانفعالي لأحدهم تجاه الآخرين))[٧]، ولعلَّ الجاحظ (ت٢٥٥هـ) أوّل من فطن إلى عدّ لغة الإشارة وحركات الجسد وسيلة من وسائل الاتصال غير اللفظيّة، واعتبارها أحد أصناف الدّلالات على المعاني؛ إذ يقول: ((وجميع أصناف الدّلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد: أوّلها اللفظ، ثمَّ الإشارة، ثمَّ العقد، ثمَّ الخط، ثمَّ الحال الناطقة الّتي تُسمّى نِصبة))[٨]. وفي معرض حديثه عن البيان يقول الجاحظ: ((فبأيّ شيءٍ

بلغت الافهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع))[٩]، وفي آراء الجاحظ هذه إشارة واضحة إلى أهميّة الإشارة ودورها في عمليّة الاتصال بالآخرين ونيابتها عن الكلمات المكتوبة أو المنطوقة، وفي ذلك يقول ابن جنّي(ت٣٩٢هـ): ((ربَّ إشارة أبلغ من عبارة))[١٠]، كما أنَّ الإنسان في كثيرٍ من الأحيان يحتاج إلى حركات جسده لإيصال رسالة معيّنة، ويستغني عن اللغة المنطوقة أو المكتوبة، ومنه قوله تعالى: ﴿ فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا ﴿٢٩﴾ ﴾ [مريم:٢٩].

وقد أشار عبد القاهر الجرجاني إلى المعنى الاستدلالي الذي يختفي وراء حركة الجسد بقوله: ((بيان ذلك أنْ تقول ((نطقت الحال بكذا))، و ((أخبرتني أسارير وجهه بما في ضميره)) و ((كلّمتني عيناه بما يحوي قلبه))، فتجد في الحال وصفًا هو شبيه بالنطق من الإنسان، وذلك أنَّ الحال تدلُّ على الأمر ويكون فيها إماراتٌ يُعرفُ بها الشيء، كما أنَّ النطق كذلك))[١١]. إذن إنَّ لغة الإشارة وحركات الجسد طريقة من طرائق التواصل الإنساني، وقناة لإيصال المعنى المُستدل من الإيماءات والإشارات وحركة العينينِ أو الحاجبينِ أو اليدينِ أو الرأس أو حركة الأصابع. أي أنَّها ((رسائل شعوريّة أو لا شعوريّة، تنطلق من جسد الإنسان لإيصال مفاهيم أو رسائل معيّنة للآخر))[١٢]، عبر الصمت وبعيدًا عن لغة النّطق، ومنه قول الشّاعر:

العَيْنُ تُبْدِي الَّذِي في قَلْبِ صَاحِبِهَا مِنْ الشَّنَاءَةِ أوْ حُـــبٍّ إذا كَـــانَا[١٣]

إنَّ البَغَيْضَ لَـهُ عَيْـنٌ تُكَشِّـفُهُ لا تَسْتَطِيْعُ لِمَا في القَلْبِ كتْمَـانَا

فالعَيْنُ تَنْطِقُ والأَفْواهُ صَـامِتَـةٌ حَتَّى تَرَى مِنْ ضَمِيرِ القَلْبِ تبْيَانَا[١٤]

وكثيرًا ما يتمُّ هذا التواصل مصاحبًا للغة المنطوقة؛ إذ إنَّ الشخص الذي يتحدَّث نادرًا ما يكون متجرِّدًا من حركة جسده، ففي أكثر الأحيان تتفاعل حركة الجسد مع اللغة المنطوقة، سواء كانت عفويّة أم مقصودة، ومهما يكن من أمر فإنَّها تؤدِّي وظيفة تواصليّة يفهمها المقابل؛ لأنَّ ((حسن الإشارة باليد والرأس، من تمام حسن البيان))[١٥]، فهو يُسهم في التفاعل والتفاهم؛ إذ ((إنَّ الإبانة عن

الهيئة أو الوضع، ممّا يكسب الواقعة الاتصاليّة ــ في النص المكتوب ــ حيويّة ودقّة واستحضار في الخيال))[١٦]، فاللغة الصّامتة التي ترافق اللغة المنطوقة تعبِّر عن سرِّ المعاني الّتي تحملها، وتعضّد النطق، وقد تفوقه إيحاءً ودلالةً[١٧]، وهذا لا يعني أنَّ حركة الجسد لا تأتي مستقلّة عن اللغة المنطوقة بل لها سهم كبير في حياة الكثير؛ لما لها من أثر عميق في النّفس الإنسانيّة.

إنَّ لغة الإشارة وحركات الجسد ((تمثّل ــ سيميائيّاً ــ نوعاً من الرّمزيّة الاتصاليّة))[١٨]؛ وهي تحمل الكثير من الوظائف التي تختفي وراء تلك الإشارات ((ضمن إطار ثقافي معيّن، والسير في ظلال المعاني، من خلال مستوى التّقرير الّذي تمثّله حركة الجسد الظّاهريّة، ومستوى الإيحاء الّذي يمثّله مدلول هذه الحركة))[١٩]؛ ذلك أنَّ حركات الجسد تحمل دلالات، بعضها متعارَف عليه في المجتمع والآخر يحمل معنًى رمزيّاً لا يُراد منه تلك الإشارة أو الحركة نفسها وإنَّما أراد بها صاحبها مدلولًا كنائيّاً يقصده لإيصال رسالةٍ ما.

لاشكَّ في أنَّ الدّلالات التي تفرزها حركات الجسد ذات وظيفة واضحة في إثراء اللغة بالحركة والحيويّة ومدّها بطاقة من التّعبيرات اللغويّة الاصطلاحيّة متّخذةً من الإشارة وحركات الجسد مرتكزًا أساسيّاً لبنيتها الدّلاليّة[٢٠]، ولاسيما في الشّعر الذي حفل بالكثير من الصُّور الحركيّة التي جسّدت القضيّة وقد لجأ إليها الشّعراء قصدًا للتأثير في نفس المتلقّي؛ ذلك أنَّها ميزة يمتاز بها الشّعر والشّاعر. وفي ذلك يقول ابن رشيق القيرواني(ت ٤٦٣هـ): ((الإشارة من غرائب الشّعر وملحه، وبلاغة عجيبة، تدلُّ على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلّا الشّاعر المبرز، والحاذق الماهر، وهي في كل نوعٍ من الكلام لمحة دالّة، واختصار وتلويح يعرف مجملًا ومعناه بعيد من ظاهر لفظه))[٢١]، فالشّاعر يصوّر حركات الجسد في صورة شعريّة تحمل رسالة تواصليّة تُغني عن الكلام، وتؤثِّر في نفس المتلقّي؛ ذلك أنَّ الجسد ((هو لسان حال صاحبه، يتحدَّثُ إلى العيون والقلوب بلغة الإيحاء، وليس عبر الكلمة))[٢٢].

وقد حفل ديوانا أبي تمّام والبحتري بالصُّور الحركيّة التي ترسم حركات الجسد وما تخفيه من دلالات، ومن تلك الصُّور قول أبي تمّام في مشهد من مشاهد الحرب في غزوة القسطنطينيّة يصف فيها هزيمة العدو أمام جيش ممدوحه:

فالمَشْيُ هَمْسٌ والنِّدَاءُ إشَارَةٌ خَوْفَ انْتِقَامِكَ والحَدِيثُ سِرَارُ (٢٣)

فالمشهد يصف لنا حركة ذلك الجيش المهزوم، الذي يمشي همسًا، ويتحدَّث الجند مع بعضهم بالإشارات خوفًا من الانتقام؛ فقد اقترنت الحركة باستدعاء المعاني؛ ففي قوله: (المشي همسٌ والنّداءُ إشارةٌ) كناية عن الحذر والخوف وشدّة المواجهة.

ومن الصُّور الشّعريّة الّتي تصف حركات الجسد وما تحققه من وظائف في التصوير، قول أبي تمّام:

بِكْرٌ إذا ابْتَسَمَتْ أرَاكَ ومِيْضُهَا نَوْرَ الأَقَاحِي في ثَرَى مِيعاسِ (٢٤)

وإذا مَشَتْ تَرَكَتْ بِصَدْرِكَ ضِعْفَ مَا بِحُلِيِّهَا مِنْ كثْرَةِ الوَسْوَاسِ (٢٥)

فقد رسم حركات محبوبته، فإذا ما ابتَسَمَتْ فكأنَّها نور ورد الأقاحي في التّربة الرطبة، وإذا مشت أخذت زينتها تخرج صوتًا جعل من المحب يتحدّث مع نفسه، وقد وظَّفَ كلمة (الوسواس) التي اشتملت على معنيينِ، أحدهما صوت الحليّ، والآخر صوت وسوسة النّفس، وهذا يُسمّى (الاستخدام)(٢٦) الذي يقع ضمن الاتساع البلاغي؛ فهو في الوقت الذي يحيل فيه صوت الحليّ على سمع المتلقّي من تأثير، تتهيّج لديه مشاعر محرّمة ترتبط بالأفكار الشيطانيّة، فضلًا عن تكرار حرف السّين الّذي مدَّ الصُّورة بموسيقى صوتيّة تناسبت مع صوت الحليّ وصوت وسوسة النّفس. فالصورة بحركاتها وأصواتها توحي بشدّة قلق المحب تجاه محبوبته، وشعوره بالاضطراب والضياع.

وكثيرًا ما يلجأ الشُّعراء إلى التواصل مع المحبوب من خلال لغة الإشارة وحركات الجسد؛ إذ إنَّ ذكْر المحبوبة في كلام المحبّ ــ سواء كان شاعرًا أو غير شاعر ــ عند كثيرٍ من الشّعوب يمثّلُ نوعًا من الفضح، ولذلك لجأ الشُّعراء إلى التّعبير عن خلجات أنفُسِهم ومشاعرهم باتخاذهم الإشارة لغة التواصل بينهم، وبين محبوباتهم، ومن ذلك قول أبي تمّام:

يُتَرْجِمُ طَرْفِي عَنْ لِسَـانِي بِسرِّهِ فيُظهِرُ مِنْ وَجْدِي الّذي كنْتُ أكْتُمُ

أليْسَ عَجِيبًا أنَّ بَيْـتًا يَضُمُّنِي وإيَّـاكَ لا نَخْـــــلُو ولا نَتَكَلَّمُ ؟!

إشَارَةُ أفْوَاهٍ وغَمْـزُ حَـوَاجِبٍ وتَكْسِيرُ أبْصَـارٍ وطَـرْفٌ يُسَلِّمُ

وألسُنُنا مَمْنُـوْعَةٌ مِـنْ مُرَادِنَا وأَبْصَارُنا عَنَّا تُجِيْبُ وتُفْـــهَمُ!(٢٧)

نجد الصُّورة قد حفلت بلغة الإشارة وحركات الجسد (يترجم طرفي، إشارة أفواهٍ، غمز حواجبٍ، تكسير أبصارٍ، طرف يسلِّم، أبصارنا عنّا تُجيب وتفهمُ) فاتّخذ المحبّ من تلك الإشارات والحركات وسيلة التواصل مع محبوبته.

وقريبٌ من ذلك قول البحتري:

أشَارَتْ بِمِدْرَاها فأَصْمَتْ، ولَـمْ أكُنْ أُحَـاذِرُ إصمـاءَ الإشـارَةِ بالمِدْرَى(٢٨)

سَرَى الطَّيْفُ مِنْ ظَمْيَاءَ وَهْنًا فَمَرْحَبًا وأَهْلًا بِمَسْرَى طَيْفِ ظَمْيَاءَ مِنْ مَسْرَى(٢٩)

ترسم لنا الصُّورة التّواصل بين المحبِّ ومحبوبته من خلال لغة الإشارة وحركات الجسد، فأشارت إليه بمدراها فسرى طيفها له حتّى أفقده نشاطه وقواه. وهذه الصورة قريبة من قول عمر بن أبي ربيعة:

ولَمَّا التَقَيْنَا بالثَّنِيَّـــة، أومَضَتْ مخافةَ عَيْنِ الكَاشِحِ المُتنمّمِ

أشَارَتْ بِطَرْفِ العَيْنِ خِيْفة أهْلِها إشَارَةَ مَحْزُوْنٍ ولَـــمْ تَتَكَلَّمِ

فأَيْقَنْتُ أنَّ الطَّرْفَ قَدْ قَالَ مَرْحَبًا وأَهْلًا وسَهْلًا بالحَبِيْبِ المُتَيَّمِ (٣٠)

تمثّل لغة العيون وإشاراتها وحركاتها لغة تواصليّة تفوق ـــ في كثيرٍ من الأحيان ـــ اللغة المنطوقة أو المكتوبة، كما أنَّها كاشفة لكثيرٍ ممّا يكتمه القلب من الأسرار؛ فكم شخصٍ محبٍّ حاول كتمان حبّه في قلبه، ولكنّ عيونه أباحت بحبّه فلم يسيطر عليها!. ومن ذلك قول البحتري(٣١):

عَلَاقَةُ حُـــــبٍّ كُنْـــتُ أكْتُمُ بَثَّها، إلى أنْ أذَاعَتْهَا الدُّمُوعُ الهَوَامِعُ

إذا العَيْنُ رَاحَتْ وَهْيَ عَيْنٌ على الجَوَى، فَلَيْسَ بِسِرٍّ ما تُسِـرُّ الأضَالِعُ(٣٢)

فالصُّورة تفصح لنا عن مدى قدرة العين على كشف أسرار صاحبها؛ فحركة نزول الدّموع في عين صاحبها أدَّت إلى ذيوع سرِّه. وقد أسهم التضاد في قولـــه: (أكتم ـ بثّها)

بتقنية فنية في بيان مدى الألم الّذي حلَّ به، وعلى الرغم من إصراره على كتمان سرّه فإنَّ الضعف الّذي حلَّ به نتيجة حبّه وألمه وبكائه من الشّوق أدّى إلى كشف سرّه.

ومن ذلك أيضًا قول البحتري يصف موقفًا لفراق المحبوبة:

فتلَجْلَجَتْ عَبرَاتُها، ثمَّ انْــبرَتْ تَصِفُ الهَوَى بِلِسَان دَمْعٍ مُعْرِبِ

تَشْكُو الفِرَاقَ إلى قَتِيْلِ صَبَابَةٍ شَــرِقِ المَدَامِعِ بالفِــرَاقِ مُعَذَّبِ(٣٣)

عبَّرت الصُّورة عن شدّة الشّوق بمشهد تلجلج العبرات المقترن بكلام الشكوى من الفراق؛ فقد أظهرت الصورة الحبيبة واصفة لشعورها بلسان حال دموع عينيها الّذي يكشف شدّةِ حرقتها وشكواها.

ومن الإشارات التي يوظّفها الإنسان وسيلة للتواصل مع الآخرين، اليدينِ وأطراف الأصابع وغيرها، ومن ذلك قول البحتري يصف لقاءً بينه وبين محبوبته في الخيال:

لَوَتْ بالسَّلامِ بَنَانًا خَضِيْبَا ولَحْظًا يَشُوْقُ الفُؤادَ الطَّرُوبَا

وزَارَتْ على عَجَلٍ فاكْتَسَى لِزَوْرَتِهَا أَبْرَقُ الحَزْنِ طِيــبَا

فكَانَ العَبِيْرُ بِـــهَا وَاشِيًا وجَرْسُ الحُليِّ عَلَيْهَا رَقِيــبَا

وَلِمْ أنْسَ لَيْلَتَنَا فـي العِنَـا قِ لَفَّ الصَّبَا بِقَضِيْبٍ قَضِيبَا

سُكُوْتٌ يَحرُّ عَلَيه الهَـوَى وشَكْوى تَهِيْجُ البُكَا والنَّحِيـبَا

كَمَا افْتَنَّتِ الرِّيْحُ في مَرِّهَا فَطَوْرًا خُفُوْتًا، وطَوْرًا هُبــوبَا(٣٤)

فقد أشارت إليه بأطراف أصابعها المخضَّبة بالحنّاء، وقد لفتت انتباهه بحركاتها وتلويحها له، فأثارت شوقه ومشاعره، وممّا زاد تلك المشاعر إثارةً وصف تلك الأصابع بأنَّها خضبة بالحنّاء، وما لذلك من تأثير. وقد علّق الآمدي على قول البحتري:

وَلَمْ أنْسَ لَيْلَتَنَا في العِنَا قِ لَفَّ الصَّبَا بِقَضِيْبٍ قَضِيْبَا

بقوله: ((وما زلت أسمع أهل العلم بالشعر يقولون أنَّ هذا البيت أجود ماقيل في العناق؛ لأنَّه أصاب حقيقة التشبيه بأجود لفظ، وأحسن نظم))(٣٥)؛ فهي صورة

حركيّة هائلة تعاضدت مشاهدها مع حركاتها وألوانها في بثِّ الحياة لمشاهد الصورة.

ومن المعاني التي نستدلُّ عليها من لغة الإشارة وحركات الجسد قول البحتري:

قَبَّلْتُها مِنْ بَعِيدٍ فانْثَنَتْ غَضَبًا وَقَدْ تَبَيَّنَ فِيها التِّيهُ والخَجَلُ

ومَسَّحَتْ خَدَّها مِنْ قُبْلَتِي، ومَشَتْ كأنَّها ثَمِلٌ أو مَسَّها خَبَلُ(٣٦)

فقد فاضت مشاهد الصُّورة بالحركات والإشارات (قبّلتها، فانثنت، تبيَّنَ فيها التِّيه والخجل، مسَّحت خدَّها، مَشَتْ، كأنَّها ثملٌ أو مسَّها خَبَلُ)، وهذه الحركات والإشارات توحي لنا بمدى عمق العلاقة بين المحبّ ومحبوبته، وكثرة حياء تلك المحبوبة، الّتي جعلت منها تلك القبلة الإشاريّة وكأنَّها في مشيتها سَكرى أو مسَّها جنون.

نستنتج ممّا سبق أنَّ لحركات الجسد وهيئاتها لاسيما العينينِ والحاجبينِ واليدينِ تؤدي المعنى بطريقة جديدة غالبًا ما ترتبط بالحركة، وتَتَخَفَّى وراء لغة الجسد الكثير من المعاني الاستدلاليّة.

وأنَّ تصوُّر تلك الحركات أبلغُ أثرًا في النفس الإنسانيّة من اللغة المكتوبة أو المنطوقة، ممّا جعل تلك الحركات والإشارات وسيلة مهمة من وسائل التواصل بين الناس بلغة الإيحاء.

وقد وظَّفَ أبو تمّام والبحتري لغة الإشارة وحركات الجسد بشكل واسع في أغراضهما الشعريّة المتنوّعة، وأكثر ما وجدنا ذلك في غرض الغزل، وقد بيَّنا سبب ذلك سابقًا.

وممّا نجده عند شاعرَيْنا اقتران حركات الجسد بحركات مظاهر الطبيعة، وأنَّ أبا تمّام غالبًا ما يغمس تلك الحركات بفكره عند تصويرها ولاسيما حركات محبوبته.

أمّا البحتري فهو أقرب للنزعة الوجدانيّة، وكثيرًا ما يقرن حركات الجسد بالصُّور الحسيّة.

المبحث الثّاني

اقتران الحركة بالعناصر الرمزيّة والإيحائيّة

يُكثر الشعراء من توظيف العناصر التي تحمل رموزًا ودلالات وإيحاءات في تشكيل صورهم الشعريّة؛ لجعل الصورة ذات طاقة وحيويّة، ومن ثمَّ التأثير في المتلقّي؛ لأنَّ الرمز أكثر تأثيرًا في المتلقّي، ومن المعلوم أنَّ الشّاعر إذا ما أراد بناء الصُّورة الشعريّة من مادة واقعه، لا ينقلُ لنا ذلك الواقع الخام كما هو بل يُحَمِّله من المفردات الموحيّة الّتي تتكثّف في لاوعي الشّاعر، لتشكيل شبكة من الدّلالات والرموز والإيحاءات، الّتي تفتح الباب واسعًا أمام القارئ للتأويل والتفسير والتحليل، والكشف عمّا وراءها من إيحاءات ودلالات، تنعكس على إحساسه وتذوّقه، ولا شكَّ في أن تلك المفردات مكتنزة بإيحاءات ودلالات متجددة مع كلّ قراءة؛ لِمَا فيها من مخزون مجازي، وهذا من شأنه مدّ الصُّورة الشعريّة بالحركة والحيويّة والنضارة[٣٧]. كما أنَّ الصُّورة الشعريّة الّتي تحمل دلالات رمزيّة وإيحاءات تُسهم في زيادة التفاعل والإثارة بين النّصّ الشعري والقارئ؛ إذ إنَّ القارئ لا يصل إلى وظائف تلك الصورة إلّا إذا حرَّكَ خياله وفكره، وتفاعل مع النّصّ لكشف أسراره، واصطياد دلالاته.

إنَّ توظيف المفردات التي تحيل على دلالات معيّنة هي ((طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلًا من تقريرها أو تسميتها أو وصفها))[٣٨]، وكثيرًا ما يلجأ إليها الشعراء؛ ليعبِّروا بها عمّا في دواخلهم من مشاعر، أو حقائق مجرّدة لا تُدرك بالحواس، فيصعب وصفها أو تحديدها ممّا لا تقوى الدّلالات الوضعيّة على إيصالها أو بيانها، ويتمُّ ذلك من خلال توظيف مفردة معيّنة، أو فعل معيّن، أو عبارة، فالرمز هو ((الإشارة والإيماء وأنَّ الدلالة الرمزيّة هي ما يوحي وجودها بمعنى آخر دون أن يكون بينهما علاقة ضروريّة غير رابط المشابهة))[٣٩]، فالكلمة لا يُراد منها دلالتها الوضعيّة إنَّما تحمل من المعاني ما يفوق ظاهرها اللغوي المعجمي.

إنَّ التعابير الإيحائيّة والرمزيّة وُجدت مع وجود الإنسانيّة، ولكنَّها في شعر العباسيين أصبحت ظاهرة أُسلوبيّة؛ فقد استوعب بعض الشُّعراء الفلسفة اليونانيّة، وثقافات أجنبيّة أُخرى، لاسيما عند أبي تمّام الّذي يحفُّ شعرَه الإيحاء والغموض.

إلّا أنَّ توظيف الرمز عند شعراء العصر العباسيّ وما قبله ــ في أغلب الأحيان ــ يتوقَّف عند حدود معيّنة، كتوظيف الألوان، وبعض المفردات مثل (الجنّة، النّار، جهنم، الأسد، البحر، النّور، الظّلام)، وما تخفيه تلك المفردات من إحالات يقصدها التّصوير. وكذلك توظيف الشُّعراء لأسماء وهميّة لمحبوباتهم، فضلًا عن الترميز المسند إلى توظيف اللون.

أمّا الرمز بصيغته الحديثة من توظيف الأساطير أو الملاحم، أو التقنّع بشخصيّة تاريخيّة أو دينيّة أو أدبية أو أُسطوريّة، أو غير ذلك، فهو أحد خصائص الرمز التي عُرفت في الشعر الحديث والمعاصر.

رمزيّة اللون

تُعدُّ الألوان من بين أكثر العناصر الرمزيّة والإيحائيّة التي يُشكِّلُ منها الشُّعراء صورهم الشعريّة؛ إذ تحتوي الكثير من الدّلالات الرمزيّة والإيحائيّة الفنيّة منها والاجتماعيّة والدينيّة، فضلًا عن الإيجاز واتساع التأويل؛ فالشاعر ينتج في مخيِّلته

رمزًا يوحي به لشيء أو أشياء استمدَّها من التراث، ومن واقعه الذي يعيش فيه، وقد أسهم ذلك في إثراء المعنى في النّصّ الشّعري، ومدّ الصُّورة الشعريّة بالطاقة والحيويّة.

إنَّ توظيف اللون في الصورة الشّعريّة ليس من باب الصّدفة أو من أجل تدبيج الصُّورة بالألوان لتنميّتها، كما أنَّ أهميّة هذا التّوظيف لا تتمثَّل في اللون نفسه، وإنَّما له دلالته التي تُضفي على الصورة قيمة فنيّة وموضوعيّة تُسهم في إنتاج النصّ الأدبي على جميع مستوياته البنيويّة والتعبيريّة والبلاغيّة[٤٠]، فالشّاعر يوظِّف ((ألوانًا بقصد الكناية بها أو التوريّة بذكرها عن أشياء من مدح أو وصف أو نسيب أو غير ذلك من الفنون، أو لبيان فائدة الوصف بها))[٤١]. والأديب يستثمر الألوان في تشكيل الصُّورة الشعريّة لتحقيق التوازن والتناسب والانسجام الّتي تعد من أهم عناصر علم الجمال، التي تعمل على تجاوز الواقع الخارجي وإنتاج واقع جديد أكثر تأثيرًا في المتلقّي[٤٢].

واللـون لـه مصـادره عنـد الشّـاعر منهـا مظـاهر الطبيعـة، والمـوروث الـدّيني، والعـادات والتقاليـد، وهـذا الأمـر جعـل لكـلّ لـون دلالتـه عنـد الشّـعوب، وانّ بعـض دلالات الألوان قد تختلف عبر الزّمن من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى آخر.

إنَّ اختيـار الشّـاعر للعناصـر الرّمزيّـة والإيحائيّـة لا ينفصـل ـــ فـي الغالـب ـــ عـن أفكـار الـنصّ الشّـعري، وإنَّمـا تبقـى أصـداؤه تتجـاوب وتتفاعـل فـي أنحـاء الـنصّ مـع العناصـر الأُخـرى(٤٣). وقـد تفـاوت الشّـعراء فـي اختيـارهم لتلـك العناصـر ودرجـة اهتمـامهم بهـا، ومقـدرتهم علـى توظيفهـا توظيفًـا فنيّـًا(٤٤)؛ إذ لا بـدَّ للشّـاعر مـن معرفـة الكيفيّـة التـي يُشـكِّل مـن خلالهـا اللـون فـي الطبيعـة وفـي المجتمـع لاسـتثمارها فـي الشعر رمزًا. قال عمرو بن كلثوم مفتخرًا:

أبَا هندٍ فلا تَعْجَلْ عَلَينـا وأُنْظِرْنَـا نُخَبِّرْكَ اليَقِيْـنَا

بِأنَّا نُوردُ الرَّايَاتِ بِيْضَـًا ونُصْدرهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوِيْنَا(٤٥)

فـاللون الأبـيض كثيـرًا مـا يـدلُّ علـى الصّـفاء والنّقـاء والسّـلم، والأحمـر يـوحي إلـى التمـرّد والثّـورة والانتقـام والحـرب، والأصـفر يرمـز للمـرض والألـم والحـزن والقحـط، والأخضـر كثيـرًا مـا يوظّـف دلالـة علـى السـلام والتفـاؤل والسـعادة؛ فهـو لـون الرّبيـع والريـاض، والأسـود يـوحي بـالحزن ويحيـل علـى الحـرب ويقتـرن بمـا يوحيـه الظـلام. ولكـن تبقـى هـذه الـدلالات أقـرب إلـى المباشـرة منهـا إلـى الرّمزيّـة؛ إذ تعـارف النّـاس علـى كثيـرٍ منهـا حتّـى أصـبحت كاللغـة المباشـرة، إلّا أنَّ الشّـاعر عنـد توظيفـه إيّاهـا يعطـي لهـا بُعـدًا رمزيّـًا مـن أجـل إثـراء المعنـى فـي الصُّـورة الشّـعريّة، كمـا أنَّ تلـك الـدّلالات لا تقـف حـاجزًا أمامـه لابتكـار رمـوز خاصّـه بـه، وهـذا مـا وجـدناه عنـد شـاعرَيْنا (أبـي تمّـام والبحتـري) ومنـه قـول أبـي تمّـام فـي مـدح المعتصـم ووصـف هزيمـة خصمه في معركة عموريّة:

فَبَيْنَ أيَّامِـكَ اللَّاتِـي نُصِرْتَ بِهَـا وَبَيْنَ أيَّـامِ بَـدْرٍ أقْرَبَ النَّسَبِ

أبْقَتْ بَنِي الأَصْفَرِ المِمْرَاضِ كاسْمِهِم صُفْرَ الوُجوْهِ وَجَلَّتْ أوْجُهَ العَرَبِ (٤٦)

يصـف فـي هـذه الصُّـورة وجـوه الخصـم بأنَّهـا صـفراء، وهـذا يـوحي بـأثر الهزيمـة والخسـارة فـيهم حتّـى أصـبحوا (صـفر الوجـوه) كاسـمهم (بنـو الأصـفر)، وهـذا الجنـاس المشـتق أسـهم فـي إخـراج المعنـى فـي أفضـل صـورة، كمـا أنَّ اسـتثمار الشّـاعر وتوظيفـه

للفظ (بدر) واتخاذه من معركة بدر معادلًا موضوعيّاً لمعركة عمورية أعطى لصورة النّصر تأكيدًا وتعظيمًا.

ويقول أبو تمّام في وصف شجاعة ممدوحه في إحدى المعارك(٤٧):

وَلَّتْ شَيَاطِيْنُهُمْ عَنْ حَدِّ مَلْحَمَةٍ كَانَتْ نُجُوْمُ القَنَا فِيها لَهُمْ رُجُما

تَرَكْتَهُمْ جَزَرًا في يَـــوْمِ مَعْرَكَةٍ أقْمَرْتَ فِيها وَكَانَتْ فِيهُمُ ظُلَمَا

قَدْ بَيَّضْتَ رَخَمُ الهَيْجا جَمَاجِمَهمْ حَتَّى لَقَدْ تَرَكْتها تُشْبِهُ الرَّخَما(٤٨)

يصف في هذه الصُّورة بسالة الممدوح وشجاعته وجنده وفي قوله: (شياطينهم) كناية عن العدو، (ونجوم القنا) كناية عن جند الممدوح، وقد تركوا جند العدو جزرًا؛ ولفظ (جزر) في العربيّة يشير إلى النقصان والقلّة(٤٩)، وهذه النجوم قد رَجمَتْ تلك الشياطين حتّى تركت الطّيور الرخم جماجم القتلى بيضًا فعرَّتها ممّا عليها، فهي صورة سينميّة تعبيريّة هائلة، والتعبير الشعري فيها يحمل طابعًا كنائيًّا يحيل على كثرة القتلى من الأعداء، ويبدو أنَّ تساقط الرّيش الأبيض من الطيور وتعريتها لجماجم القتلى أدّى إلى تلوين الجماجم بالبياض، وقد وظَّفَ اللونينِ الأبيض والأسود في مواضع عدَّة من الصُّورة، وفي قوله: (أقْمرت) دلالة على التفاؤل، وهو رمز البياض، وقوله: (كانت فيهم ظُلما) دلالة على الحزن والألم وهو رمز السّواد، فضلًا عن قوله: (بيَّضْتَ رخم) الذي يحمل اللون الأبيض والأسود. وقد تفاعلت هذه الألوان بدلالاتها وإيحاءاتها ورموزها مع حركات الصُّورة فأسهمت في جعل الصُّورة ذات حركة وحيويّة مؤثِّرة في المتلقّي.

وفي صورة يصف فيها أبو تمّام شجاعة ممدوحه ومرثيّه في إحدى المعارك الّتي انتهت باستشهاده، يقول في أحد مشاهدها:

غَدَا غَدْوَةً والحَمْـــدُ نَسْجَ رِدائِهِ فَلَمْ يَنْصَـــرِف إلّا وأكْفَانُـــهُ الأجْـــرُ

تَرَدَّى ثِيَابَ المَوْتِ حُمْرًا فَمَا أتَى لَهَا اللَّيلُ إلّا وَهْيَ مِنْ سُنْدُسٍ خُضْرُ(٥٠)

نُسجت الصُّورة باتقان هندسي قائم على أُسلوب (التدبيج اللوني)(٥١) الموحي بدلالات كثيرة، فضلًا عن توظيف المفردات المنسجمة مع بعضها (الحمد نسج ردائه) و (أكفانه الأجر)؛ فهناك انسجام بين طبيعة الرّداء والأكفان، وانسجام تقابل بين صورتين لذلك القائد أحداهما في الحياة (الحَمْدُ نَسْج ردائه) والثّانية بعد الممات

(أكفانه الأجر)، وكلاهما يرمز لمعنى الطّهارة والفضيلة، وقد استمدَّها من ذلك القائد، موظِّفًا لفظ (نسج) في قوله: (الحمد نسج ردائه) دلالة على أنَّ صفة الحمد والفضيلة لا تفارق ذلك القائد حتّى بعد الممات. وهذا التقابل نجده أيضًا في البيت الثّاني بين الثّياب الحمر الّتي تلوَّنت باللون الأحمر الناتج عن شدَّة وطيس المعركة وثبات القائد في القتال وبين الثّياب الخضر بعد الممات، وقد جعل ارتداء الثّياب الحمر دلالة للشهادة ورمزًا للتضحية، والثّياب الخضر صورة كنائية عن نيله الجنّة، إلى جانب اللون الأسود الذي يعكس مشاعر الشّاعر وتأثّره بذلك المصاب، ويتمثّل ذلك اللون في لفظ (الليل). إنَّ هذا التّقابل والانسجام وتوظيف المفردات الرمزيّة الموحية ولَّدَ في الصُّورة حركة إيقاعيّة مؤثّرة.

وفي صورة تتمازج فيها الألوان والأضواء قول أبي تمّام في وصف مشهد من مشاهد إحدى المعارك(٥٢):

والبِيْضُ تَلْمَعُ في أكفِّهِمُ رَأدَ الضُّحَى فَتَخَالُهَا شُهُبَا(٥٣)

فقد رمز للسيوف بقوله: (البيض) وهي تلمع في أكفِّهم عند تحريكها، فكأنَّها لشدّة لمعانها وبريقها ضوء الضّحى، وكأنَّها شُهب تغيرُ على العدو، وهذه صورة حركيّة هائلة اقترنت بحركة الشُّهب التي تخاطب عين المتلقّي، وفي الصورة كناية عن سرعة الحركة وهول الموقف.

ويقول أبو تمّام في وصف محبوبته في موقف وداع:

نَثَرَتْ فَرِيْدَ مَدَامِعٍ لَمْ يُنْظَم والدَّمْعُ يَحْمِلُ بَعْض ثِقل المُغْرَمِ

وَصَلَتْ دُمُوْعًا بالنَّجِيْعِ فَخَدُّها فِي مِثْلِ حَاشِيَة الرِّدَاءِ المُعْلَمِ

وَلِهَتْ فأظْلَمَ كُلُّ شيءٍ دونَها وأنَارَ مِنْهَا كُلُّ شَيءٍ مُظْلِمِ (٥٤)

بُنِيَتْ الصورة على الألوان بما تحمله من إيحاءات، وقد اقترنت بالضوء والظَّلام، وهما مصدرا البياض والسَّواد؛ فقد نَثرتْ محبوبته دموعها التي خُلِطَتْ بالدَّم لشدَّة عشقها وغرامها. يقول التبريزي(ت٥٠٢هـ) ((أي أسرفت في البكاء حتّى سال الدَّمُ من عينيها موصولًا بالدَّمع، فكأنَّ الدّم الأحمر في صحن خدِّها الأبيض، علمٌ أحمر في حاشية رداءٍ أبيض))(٥٥)، فكأنَّها لشدَّة الوَلَه والغرام أظْلَمَ عليها

وعلى محبّها كلّ شيء. وفي قوله: (أنارَ منها كلّ شيء مظلم) كناية عن شدّة بياضها وحسنها الّذي أضاء ما حولها من الأشياء المظلمة.

وقريب من ذلك قول أبي تمّام في وصف محبوبته:

أيْنَ الَّتِي كَانَتْ إذا شَاءَتْ جَرَى مِنْ مُقْلَتِي دَمْعٌ يُعَصْفِرَهُ دَمُ ؟

بَيْضَاءُ تَسْرِي في الظَّلامِ فَيَكْتَسِي نورًا وتسْرُبُ في الضِّياءِ فيظلُمُ(٥٦)

فقد بُنيتْ الصُّورة على التدبيج اللوني والأضداد اللغويّة بين رمزي البياض والسَّواد؛ إذ إنَّ محبوبتَهُ لشدّة بياضها وجمالها إذا ما سَرَتْ في الظَّلام اكتسى نورًا، حتّى أنَّها إذا مَشَتْ في الضِّياء أظلم مقارنةً ببياضها ونور وجهها، وهذا من باب المبالغة التي هي من محاسن الشعر وفنون الكلام إذا ما كانت في المعنى وأخرجت الشيء على أبلغ معانيه(٥٧). ولاتصافها بهذا الجمال أُغرم بها حتّى أذرف دمعًا مختلطًا بالدَّم لشدَّة شوقه إليها.

ومن أمثلة اقتران الحركة بعناصر التَّشكيل الرمزيّة والإيحائيّة قول أبي تمّام في وصف شجاعة ممدوحه وجيشه:

فَنَهَضْتَ تَسْحَبُ ذَيْلَ جَيْشٍ سَاقَهُ حُسْنُ اليَقينُ وقَادَهُ الإقْدَامُ

مُثْعَنْجِرٍ لَجِبٍ تَرَى سُلَّافَهُ وَلَهُمْ بِمُنْخَرقِ الفَضَاءِ زَحَامُ(٥٨)

مَلأ المَلا عُصبًا فَكَادَ بأنْ يُرَى لا خَلْفَ فِيْهِ ولا لَهُ قُدَّامُ(٥٩)

فقد صوَّر حركة ذلك الجيش وبسالته، وفي قوله: (فنهضتَ تسحب ذيل جيشٍ) دلالة على كثرة الجند وقوّة قائده وشجاعته في سحب ذلك الجيش الذي يسيل كالمطر، ولا يكاد يُرى له نهاية ولا بداية، وذلك الوصف جعل الصُّورة توحي بقوَّة ذلك الجيش وعزيمته.

وقريب من ذلك قول أبي تمّام:

فَتًى مِنْ يَدَيْهِ البَأسُ يَضْحَكُ والنَّدَى وفي سَرْجِهِ بَدْرٌ وَلَيْثٌ غَضَنْفَرُ(٦٠)

ففي قوله (بدرٌ، وليثٌ غضنفر) رمزٌ للقوّة والشّجاعة؛ إذ إنَّ لفظة(بدر) ذات طابع رمزي يرتبط بالانتصار، أمّا الليث الغضنفر فهو رمز للقوّة ممّا جعل الشُّعراء يتّخذون منها مادّة لبناء صورهم الشعريّة، وقد تناسب هذا التّوظيف مع قوله:

(فتى من بين يديه البأس يضحك والنّدى) و (ليث غضنفر)، لتخرج لنا صورة متكاملة منسجمة في عناصر تشكيلها.

وفي صورة أُخرى يتّخذ أبو تمّام من (جهنم) عنصرًا رمزيّـًا في بناء صورته الشّعرية يقول فيها:

قَسَمْناهم فشطرٌ لِلعَوَالِي وآخرُ في لَظَى حَرْقِ الوَقُودِ

كأنَّ جَهَنّم انضَمَّتْ عَلَيهِم كِلاهَا غَيْرَ تَبْدِيْلِ الجُلُوْدِ (٦١)

يصف لنا في هذه الصُّورة فعل الممدوح بخصمه بين مقتَّل وآخر محرَّق، وكأنَّ جَهَنَّم أحرقتهم دفعة واحدة في حين أنَّ أهل جهنَّم كلَّما نضجت جلودهم بُدّلوا جلودًا غيرها، وقد استمدَّ تلك الصُّورة من قوله تعالى: **كل كم كى كي لم لى** [النساء: ٥٦]. وقد اقتضى السياق أنْ يتَّخذ من جَهنم دلالة على شدّة وطيس الحرب ونيرانها.

وكثيرًا ما يستوحي أبو تمّام معاني صوره الشّعريّة من القرآن الكريم، ومن ذلك قوله في وصف حركة الناقة في حجة حَجّها:

فَمَرَّتْ مِثْلما يَمْشِي شَهِيْدٌ سَوِيّـًا في صِرَاطٍ مُسْتَقِيْمِ

ولَوْلَا اللهُ يَوْمَ مِنَى لأَبْدَتْ هَوَاهَا كلُّ ذَاتِ حَشًى هَضِيمِ(٦٢)

فقد استوحى تلك الحركة المستقيمة من صورة المشيّ على الصراط المستقيم في قوله تعالى: ﴿ ٱهۡدِنَا ٱلصِّرَٰطَ ٱلۡمُسۡتَقِيمَ ۝٦ ﴾ [الفاتحة: ٦]، وأنَّ تلك الحركة ليست أيّ حركة وإنَّما هي حركة مشيّ الشّهيد وما تحمله من دلالات توحي بإثارة الانتباه؛ لما يتمتَّع به الشَّهيد من مكانة يوم القيامة.

أمّا البحتري فإنَّ ديوانه يفيض بالصُّور الشّعريّة التي غالبًا ما تستدعي الرّموز وتزخر بالإيحاءات المقترنة بالحركة، ومنه قوله(٦٣):

أَلَمْعُ بَرْقٍ سَرَى أَمْ ضَوْءُ مُصْبَاحِ أمِ ابْتِسَامَتُها بالمَنْظَرِ الضَّاحِي ؟

يا بُؤسَ نَفْسٍ عَلَيْهَا جَدُّ آسِفَةٍ وَشَجْوَ قَلْبٍ إليها جِدِّ مُرْتَاحِ

ويَرْجَعُ اللَّيْلُ مُبْيَضًّا إذا ابْتَسَمَتْ عَنْ أَبْيَضٍ خَضِلِ السَّمْطَيْنِ وَضَّاحِ

تَهْتَزُّ مِثْلَ اهْتِزَازِ الغُصْنِ أَتْبَعَهُ مُرُوْرُ غَيْثٍ مِنَ الوَسْمِيِّ سَحَّاحِ(٦٤)

فهو يتساءل ويتعجَّب عند رؤيته محبوبته، أهو لمع برقٍ أم هو ضوء مصباح أم أنَّ ذلك اللمع ناتج عن ابتسامتها؟، وهذا التساؤل والتعجّب جعله يساوي بين لمع البرق وضوء المصباح وبين ابتسامتها من خلال أُسلوب (تجاهل العارف)[٦٥] ممّا أدخل الصُّورة في مجال الإغراب الذي من شأنه التّأثير في المتلقّي. كما أنَّ في أُقرانه للمع البرق مع ابتسامةِ محبوبته دلالةً على شدّة جمالها وسعادته برؤيتها. ثمَّ يزيد من المبالغة في شدَّة بياضها وجمالها بقوله:

وَيَرْجَعُ اللَّيْلُ مُبْيَضًّا إذا ابْتَسَمَتْ عَنْ أَبْيَضٍ خَضِلِ السَّمْطَيْنِ وَضَّاحِ

فهي لشدّة بياضها تجلو الظلام ويكتسي نورًا، وقد وصف أبو هلال العسكري(ت٣٩٥هـ) هذه الصُّورة بأنَّها من أحسن ما قيل في بياض الثّغر[٦٦]. ثمَّ يصف مشيتها واهتزازها ويشبهها باهتزاز الغصن الذي أتبعه سَحاح الغيث. وقد وظّف المفعول المطلق في البيت الأخير لتأكيد الحركة وإعطائها خصوصيّة ووضوحًا.

نجد أنَّ هذه الصُّورة قد تفاعلت فيها الألوان والأضواء والحركات في تشكيلها، وهذا التفاعل زوَّد الصُّورة بشحنة إيحائيّة وحيوية أدّت إلى تحقيق الغرابة.

وقال البحتري مادحًا:

كأنَّمَا الحَرْبَةَ في كَفّهِ نَجْمُ دُجًى شَيَّعَهُ البَدْرُ[٦٧]

يصف الحربة في كفِّ ممدوحه وكأنَّها نجم دجى أتبعه البدرُ، وفي ذلك دلالة على شدّة بياضها ولمعانها وإشراقها، وإسهامها في تحقيق النَّصر على أعدائه.

وفي كرم الممدوح يقول البحتري:

كالغَيْثِ يَسْقِي الخَابطينَ بأبْيَضٍ مِنْ غَيْمِهِ وبأحْمَرٍ وبأسْوَدِ[٦٨]

بُنيَتْ الصُّورة على التدبيج اللوني الذي يحمل دلالات متعددة؛ فاللون الأبيض يرمز إلى كثرة عطاء الممدوح وكرمه، وتحقق ذلك بتشبيهه بالغيث الذي يسقي الأرض والسائرين في الليل، وهذا يوحي بنفعه للناس، ويرمز باللون الأحمر والأسود إلى استمرارية ذلك العطاء ودوام نفعه كما ينفع الغيث الأرض ويدوم أثره فيها.

ويقول البحتري في وصف إحدى المعارك[٦٩]:

فالخَيْلُ تَصْهَلُ، والفَـوَارِسُ تَدَّعِي، والبِيـــضُ تَلْمَعُ، والأسِنَّةُ تَزْهَرُ
والأرضُ خَاشِعَةٌ تَمِيْـــــدُ بِثِقْلِهَا والجَـــوُّ مُعْتَكِرُ الجَوَانِبِ أغْبَرُ
والشَّمْسُ مَاتِعَةٌ تَوَقَّدُ في الضُّحَى طَوْرًا، ويُطْفِئُها العَجَـــاجُ الأكْدَرُ
حَتَّى طَلَعْتَ بِضَوْءِ وَجْهِكَ فانْجَلَى ذاكَ الدُّجَى، وانْجَابَ ذاكَ العِثْيَرُ(٧٠)

نجدُ أنَّ الصُّورة قـد نُسِجَت بالألـوان واقترنت بعناصر الضوء والظلام (البيض تلمـع، الأسنّة تزهر، الجـوّ معتكر الجوانب أغبـر، الشمس ماتعةٌ توقّد في الضحى، يطفئها العجـاج الأكـدر، طلعت بضـوء وجهـك، انجلـى ذاك الدّجـى، انجـاب ذاك العثير)، وهـذه العناصر اللونيّة والضّوئيّة قد حَفِلَتْ بالحركـة؛ فالسّيوف تـلمـعُ فـي بياضها، والرّمـاح تـبرق وتُثير جوّ المعركة، ونتيجة تلك الحركة العائمة يرتفع الغبار ويعتكر الجوّ ويغبَرُّ فيعمُّ الظلام، وذلك يوحي بشدّة وطيس المعركة واحتدادها. وكان لأُسلوب التّضاد دورٌ كبير في بناء مشاهد الصُّورة، فالشّمس ظاهرة في الضحى مـن جانب، ويغطّي ضوءها العجاجُ الأكدر المتطاير، مـن جانب آخـر، حتّى اسودَّ جوّ المعركـة، وإذا بالممدوح يظهـر فيضيء ذلـك الظلام، ويبيضُّ ذلـك السّواد، وهـذا التّفاعل بين أُسلوب التضاد، والألوان بدلالاتها الإيحائيّة جعل مشاهد الصُّورة حافلـة بالحيويّة والحركـة، لا تعـرف السّكون والهدوء، موحيـة بالقوّة، وممّا زادَ مـن تأثيرها استثمار عناصر القوّة من قوله تعالى:

﴿ وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا ٱسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ ٱلْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِۦ عَدُوَّ ٱللَّهِ وَعَدُوَّكُمْ وَءَاخَرِينَ مِن دُونِهِمْ لَا تَعْلَمُونَهُمُ ٱللَّهُ يَعْلَمُهُمْۚ وَمَا تُنفِقُواْ مِن شَىْءٍ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ يُوَفَّ إِلَيْكُمْ وَأَنتُمْ لَا تُظْلَمُونَ ﴾ [الأنـفـال: ٦٠]، وتوظيف هذه العناصر في تشكيل الصُّورة.

ومثل ذلك قول البحتري أيضًا:

نـاهَضْتَهمْ والبـــارِقاتُ كأنَّهـا شُعَلٌ علـــى أيْـــدِيْهُم تَتَلَهَّبُ
وَوَقَفْتَ مَشْكُورَ المَكانِ كَرِيمَهُ والبِيْضُ تَطْفُو في الغُبارِ وتَرْسُبُ
مَـا إنْ تَرَى إلّا تَوَقّدُ كَـــوْكبٍ فـــي قَوْنَس قَدْ غَارَ فِيهِ كَوْكَبُ(٧١)

نستخلص ممّـا سبق أنَّ الحركـة اقترنـت فـي صـور كثيـرة عنـد أبـي تمّـام والبحتـري بعناصـر التّشـكيل الرمزيّـة والإيحائيّـة وأكثـر مـا وجـدنا ذلـك هـو اقتـران الحركـة مـع الألـوان، ولاسيما عنـد البحتـري؛ إذ عنيـا بتوظيـف الألـوان فـي تشـكيل الصُّـورة الشّـعريّة؛ لمـا تحملـه مـن دلالات رمزيّـة وايحائيّـة تمـدُّ الصُّـورة الشـعريّة بالطّاقـة والحيويّـة،

وترسِّخها في ذهن المتلقّي، وهذا يعني أنَّ اللون يُعدُّ عنصرًا مهمّاً في تشكيل الصُّورة الشّعريّة. وممّا استخلصناه أيضًا هو تعدد الدلالات للَّون الواحد وهذا من شأنه إثراء الصُّورة الشّعريّة.

كما أنَّ بعض عناصر التّشكيل حملت عددًا من المفاهيم والدّلالات المتناقضة مع تلك الّتي تعارف عليها النّاس، فضلًا عن ابتكار بعض العناصر الرمزيّة والإيحائيّة الخاصة، وبخاصّة عند أبي تمّام الذي يميل دائمًا إلى الابتكار والتمرّد ورفض الجمود والتقليد، والميل إلى صبغ تلك العناصر بفكره.

أمّا البحتري فكان أكثر عنايةً وميلًا من أبي تمّام بتوظيف الألوان. كما أنَّ كثيرًا من الصُّور الشّعريّة عند البحتري لا تتجاوز عناصر تشكيلها الرمزيّة والإيحائيّة الحدود المتعارف عليها مع شيء من الانفعاليّة الشّكليّة.

الخاتمة

توصّل البحث إلى نتائج وتصوّرات نقديَّة وملاحظات علميَّة يمكن تسجيلها في الآتي:

- تُعدّ الحركة الاستدلاليّة عنصرًا مهمّاً في التّصوير الشّعري؛ لأنَّها تزيد من الإغراب وتلك وظيفة الصّورة الشعريّة الأساسيّة، فضلًا عن الوظائف الأسلوبيّة والجماليّة الأُخرى ودورها الكبير في إظهار المعنى، واختلاف ذلك المعنى من صورة إلى أخرى على وفق ما يقتضيه السياق.
- تُعدّ الحركة الاستدلاليّة مهيمنًا أسلوبيّاً بارزًا وحيويّاً في الصّورة الشعريّة عند أبي تمّام والبحتري؛ فكل شيءٍ يكاد يتحرّك في صور الشّاعرين لاسيّما عند الصور البَصَريّة، فالخيل تسرع، والنوق تسير قوافل، والعقاب يهوي على فريسته، والبحر تتلاطم أمواجه، والمطر يسيل، والسّحاب يدرُّ، والأغصان تتمايل... .
- يستند شعر أبي تمَّام والبحتري إلى المجاز؛ لما يحققه من وظائف ترتبط بالتهويل والمبالغة وتنشيط الصّورة وبثّ الحيويّة فيها، وكان للخيال بنوعيه الابتدائي والثانوي الأثر الفاعل في تحقيق ذلك.
- تكثر الحركة المضمرة في الصّورة الشعريّة عند الشّاعرين، ويتوقّف اكتشافها على مدى إمكانيات المتلقّي، وتظهر من خلال توظيف عنصر الحركة بفاعليّة من دون

التصريح بها ظاهرًا، من خلال الإيحاء واستحضار المعاني الكنائيّة التي تحيل على عناصر خياليّة متحرّكة لم تُذكر في النّصّ الشعري.

• وظَّفَ الشّاعران المحسّنات البديعيّة ولاسيّما الجناس والتضاد والمبالغة؛ ما أدّى إلى تنشيط الصّورة، وأنَّ هذه المحسّنات تتفاوت في انتشارها وأثرها في الصّورة الشعريّة عند الشّاعرين، فالمبالغة واحدة من المحسّنات التي شكّلت ملمحًا أسلوبيًّا في الحقبة العباسيّة وهي ترتبط بالفكر شأنها شأن الطباق الذي كثر في شعر أبي تمّام، وهو إلى جانب الجناس نجده عنده مغموسًا بالفكر والمنطق على العكس من شعر البحتري الذي يميل إلى توظيف الصور الحسيّة المجرَّدة التي تستند إلى الشكل في أغلب أنواعها.

• اتفق شعر أبي تمّام والبحتري في توظيف أسلوبي التجسيم والتشخيص واستعارة الصفات الإنسانيّة وإضفائها على المجرّدات والمعنويّات وكان لذلك الأثر الأكبر في تفعيل التصويريّة، وحركة ما لم نعهد عليه الحركة، وهذا من شأنه تحريك خيال المتلقّي للبحث والتأمّل في طبيعة العلاقة بين المجرَّد والحسّي، وتحويل المدركات في خياله إلى أفكار حسيّة وإدخالها في عوالم تصويريّة ذهنيّة، ترتبط بإرادة المبدع.

• كان لحركات الجسد ولغة الإشارة دور كبير في بثِّ الحركة في الصُّورة الشعريّة عند الشاعرين؛ فهي لغة لا تقلُّ شأنًا عن اللغة المنطوقة أو المكتوبة.

• يفيض ديوان البحتري بالصّور الشعريّة الّتي تشكَّلت من أخيلته، التي غالبًا ما تستدعي الرموز وتزخر بالإيحاءات المقترنة بالحركة، وهو أكثر عنايةً من شعر أبي تمّام في توظيف الألوان واتّخاذها عنصرًا من عناصر التّشكيل التّصويري، كما أنَّ كثيرًا من الصّور الشعريّة عند البحتري لا تتجاوز عناصر تشكيلها الرّمزيّة والإيحائيّة الحدود المتعارف عليها مع بعض لمحات الانفعال والإشارات الفكريّة.

• كان لمظاهر الطبيعة حضورٌ بارزٌ في شعر أبي تمّام والبحتري، وأكثر ما لمس البحث ذلك في شعر البحتري لاسيما في شعر المائيّات، وهذا التوظيف والحضور جعل للحركة دورًا فاعلًا في بثِّ الحيويّة للصورة الشعريّة عندهما؛ إذ إنَّ شعر الماء غالبًا ما يأتي مقترنًا بالحركة.

• تتـراوح الحركـة فـي التصـوير الشـعري عنـد أبـي تمّـام والبحتـري بـين السـرعة والـبطء تبعًـا لـنمط الصـورة الشـعريّة؛ إذ نجـد أنَّ الصـورة الحسـيّة الذوقيّـة ذات حركـة بطيئـة فـي الغالـب، ويتفـق شـعر الشـاعرين فـي ذلـك، فـي حـين نجـد أنماطًـا أخـرى ذات حركـة سـريعة وقـد غلبـت علـى الكثيـر مـن الصّـور الشـعريّة عنـد أبـي تمّـام السّـرعة المرتبطـة بالانفعـال؛ فقـد مـزج بـين الحـس والفكـر، وهـذا يمثـل انعكاسًـا لمذهبـه الأدبـي، فـي حـين نجد أنَّ شعر البحتري أكثر ميلًا للحس والواقع، مع بعض الشيء من الفكر.

Abstract

The infeering movement of the poetic image of abi Tammam and al-Bahtari

Keywords: movement, infeering, poetic image

Thamir Ali Mahdi prof.Dr. Ayaad Abdulwadood Al-hamdani

This study is entitled "The Infeering Movement of the Poetic Image of Abi Tammam and al-Bahtari". The aim of this study is to find out the effect of the movement element on enlivening the poetic image and its effect on the meaning which is reflected on the recipient.

The study sample was based on the poetry of Abi Tammam and Al-Bahtari, who are two of the greatest Abbasian poets in the fourth century AH. The reason behind the choice of these two models is that they represent one era.. Their poems are also full of dynamic images.

The study adopted analytical descriptive applied procedure to demonstrate the impact of movement on the poetic image by observing the poetic movement verses in poetic imagery.

The study found that movement represents a dominant and prominent style in the poetic image of Abu Tammam and al-Bahtari, and that it is an important element in poetic imagery. It increases the effectiveness of the alienation, and highlights meaning in the poetic image. Some patterns of poetic imagery even depend on the existence of the movement. A number of these patterns were observed in this study..

The study also found that the style of using personification and instantiation were frequently used in sense imagery. Many poetic images enlivened with movement were observed in the selected poems. In addition, bodily movements and sign language were considerably used to enliven the two ports' poetic images. They are not less important than spoken or written language.

These entries and others were observed and dealt with by the study through descriptive and applied representation which are part of the aims of the study.

الهوامش

(١) دلائل الإعجاز: ٣٦٢.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: ٣٢٨.

(٣) دلائل الإعجاز: ٢٦٣.

(٤) الاستدلال البلاغي: ١٥٧.

(٥) المصدر نفسه: ٥٧.

(٦) ينظر: الصورة السمعيّة في شعر عصر ما قبل الاسلام: ١٥٥.

(٧) العبارة والإشارة: ٢١٠.

(٨) البيان والتبيين: ٧٦/١.

(٩) المكان نفسه.

(١٠)الخصائص:٢٤٨/١.

(١١) أسرار البلاغة: ٥١.

(١٢) لغة الجسد في القرآن الكريم(أطروحة دكتوراه): ١٠.

(١٣) الشناءة: أشدّ البغض؛ بغض مع عداوة وسوء خلق، ينظر: لسان العرب، مادة(شنأ).

(١٤) ديوان الأمير شهاب الدين أبي الفوارس(حيص بيص): ٤١٥/٣.

(١٥) البيان والتبيين: ٧٩.

(١٦) العبارة والإشارة: ١٩٣.

(١٧) حركات جسد الإنسان في القرآن الكريم(أطروحة دكتوراه): ١.

(١٨) العبارة والإشارة: ٢٠٦.

(١٩) فاعليّة الكناية في النقد المعاصر: ١٧٨.

(٢٠) ينظر: العبارة والإشارة: ٢٠٦.

(٢١) العمدة: ٣٠٢/١.

(٢٢) لغة الجسد في الشعر العربي(بحث): ٤.

(٢٣) ديوان أبي تمّام: ١٧١/٢.

(٢٤) الميعاس: الأرض الليّنة ذات الرمل التي لم توطأ، ينظر: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، مادة(وعس).

(٢٥) ديوان أبي تمّام: ٢٤٤/٢-٢٤٥.

(٢٦) الاستخدام: محسن معنوي وهو أن يكون للكلمة معنيان، فيعمد الشاعر في استخدامها جميعًا، ينظر: معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، مادة(أ س ت).

(٢٧) ديوان أبي تمّام: ٢٧٢/٤.

(٢٨) المُدْرَى: شيء يُعمل من الخشب أو الحديد على شكل أسنان المشط يُسرَّح به الشَّعر، ينظر: لسان العرب، مادة(درى).

(٢٩) ديوان البحتري: ٥٩/١.

(٣٠) ديوان عمر بن أبي ربيعة: ٣١١.

(٣١) ديوان البحتري: ١٣٠٢/٢-١٣٠٣.

(٣٢) الجوى: الحُرقة وشدّة الوجد من عشق أو حزن، ينظر: لسان العرب، مادة(جوا).

(٣٣) ديوان البحتري: ٧٩/١.

(٣٤) المصدر نفسه: ١٤٩/١-١٥٠.

(٣٥) الموازنة: ١٣٩/٢.

(٣٦) ديوان البحتري: ١٨٨٩/٣.

(٣٧) ينظر: التشكيل الحسّي في شعر الطبيعة العبّاسي في القرن الثّالث الهجري(أطروحة دكتوراه): ٩٣.

(٣٨) الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر: ٣.

(٣٩) الرمز الصوفي: ١٨.

(٤٠) ينظر: سيميائيّة الألوان في القرآن الكريم: ١١٨، وقصيدة المدح عند أبي تمّام بين الرؤية والفن (رسالة ماجستير): ١٣٧.

(٤١) تحرير التحبير: ٥٣٢.

(٤٢) سيميائيّة الألوان في القرآن الكريم: ١١٧-١١٨.

(٤٣) ينظر: الشعر العربي المعاصر: ١٤.

(٤٤) ينظر: الصورة الشعرية والرمز اللوني: ٤١.

(٤٥) ديوان عمرو بن كلثوم: ٧١/٢.

(٤٦) ديوان أبي تمّام: ١/ ٧٣.

(٤٧) المصدر نفسه: ١٧٢/٣.

(٤٨) الرَّخَم والرخمة: نوع من الطير على شكل النسر خِلقةً إلّا أنَّه مبقَّع بسواد وبياض، ينظر: لسان العرب، مادة(رخم).

(٤٩) ينظر: لسان العرب، مادة (جزر).

(٥٠) ديوان أبي تمّام: ٨١/٤.

(٥١) التدبيج: هو أنْ يذكر الشاعر أو الناثر ألوانًا يقصد الكناية بها أو التورية بذكرها عن أشياء لبيان فائدة الوصف بها، ينظر: تحرير التحبير: ٥٣٢.

(٥٢) ديوان أبي تمّام: ٣٢٢/٤.

(٥٣) رأد الضّحى: ارتفاعه حين يعلو النهار، ينظر: لسان العرب، مادة (رأد).

(٥٤) المصدر نفسه: ٣/٢٤٨-٢٤٩.

(٥٥) ديوان أبي تمّام: ٣/٢٤٨.

(٥٦) المصدر نفسه: ٣/٢١٢-٢١٣.

(٥٧) ينظر: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مادة (م ب ا).

(٥٨) مثعنجر: يقال: اثعنجر المطر إذا سال وكثر، وركب بعضه بعضا، ينظر: لسان العرب، مادة (ثعجج)، ومنخرق: الخرق: الفلاة الواسعة، ينظر: المصدر نفسه، مادة (خرق).

(٥٩) ديوان أبي تمّام: ٣/١٥٥.

(٦٠) المصدر نفسه: ٢/٢١٥.

(٦١) المصدر نفسه: ٢/٣٩.

(٦٢) المصدر نفسه: ٤/٥٣٥.

(٦٣) ديوان البحتري: ١/٤٤٢.

(٦٤) سَحّاح: يقال: سحّ الدمع والمطر والماء يسحّ سحًّا وسحوحًا، أي: سال من فوق، ينظر: لسان العرب، مادة (سحح).

(٦٥) تجاهل العارف: هو أن يسأل المتكلم عن شيء يعرفه موهمًا أنَّه لا يعرفه ليوقع فيه الشكّ، ينظر: معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، مادة (ت ج ا).

(٦٦) ديوان المعاني: ١/٢٣٨.

(٦٧) ديوان البحتري: ٢/٩٦٧.

(٦٨) المصدر نفسه: ١/٥٤٦.

(٦٩) المصدر نفسه: ٢/١٠٧٢.

(٧٠) العثير: الغبار والعجاج الساطع، ينظر: لسان العرب، مادة (عثر).

(٧١) ديوان البحتري: ١/٧٥.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

- الاستدلال البلاغي: د. شكري المبخوت، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط٢، ٢٠١٠ م.
- أسرار البلاغة: الشيخ الإمام عبد القاهر الجرجاني، (ت٤٧١هـ أو ٤٧٤هـ)، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط١، ١٩٩١ م .

- البيان والتبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، (ت٢٥٥هـ)، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي ـــ القاهرة، ط٧ ، ١٤١٨ هـ ـ١٩٩٨ م .
- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن: عبد العظيم ابن أبي الإصبع العدواني المصري، (ت٦٥٤هـ)، تقديم وتحقيق: د. حنفي محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، (د. ت).
- الخصائص: أبو الفتح عثمان بن جني (ت٣٩٢هـ)، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، (د. ت) .
- دلائل الإعجاز: الشيخ الامام عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١ أو٤٧٤هـ)، قرأه وعلَّق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط٣، ١٤١٣هـ ـ١٩٩٢م.
- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: د. محمد عبده عزّام، دار المعارف، مصر، ج١ ، ط٥ ، ج٢ ،٣ ، ط٤ ، ج٤ ، ط٣ ، ١٩٨٣ م .
- ديوان الأمير شهاب الدين أبي الفوارس المعروف بـ(حيص بيص)، ٤٩٢ – ٥٧٤هـ ، تحقيق: مكي السيد جاسم، شاكر هادي شكر، وزارة الإعلام في الجمهورية العراقية، ١٩٧٥ م .
- ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، مصر، ط٣ ، ١٩٦٤م.
- ديوان عمر بن أبي ربيعة، تحقيق: د. فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢ ، ١٤١٦هـ –١٩٩٦م .
- ديوان عمرو بن كلثوم، تحقيق: د. أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١ ، ١٤١١هـ – ١٩٩١م .
- ديوان المعاني: أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ)، دار الجيل، بيروت، (د. ت).
- الرمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر: د. محمد فتّوح أحمد، دار المعارف، مطبعة أطلس، القاهرة، ١٩٧٦م.

- الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدًا: د. أسماء خوالديّة، دار الأمان ، الرباط ــ الجزائر، ط١ ، ١٤٣٥هـ – ٢٠١٤م .
- سيميائية الألوان في القرآن الكريم: د. كريم شلال الخفاجي، دار المتقين، بيروت، ط١، ٢٠١٢م .
- الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة: د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط٣، ١٩٩٤م.
- الصورة السَّمعيّة في الشعر العربي قبل الإسلام: د. صاحب خليل إبراهيم، اتحاد الكتّاب العربي، دمشق، ٢٠٠٠م .
- الصورة الشعرية والرمز اللوني ــ دراسة تحليليّة لشعر البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور: د. يوسف حسن نوفل، دار المعارف القاهرة ــ مصر، ١٩٩٥م .
- الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م .
- العبارة والإشارة ــ دراسة في نظرية الاتصال: د. محمد العبد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط٢، ١٤٢٨ – ٢٠٠٧م .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه: ابن رشيق القيرواني (ت٤٦٣هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، ط٥، ١٤٠١هـ – ١٩٨١م .
- فاعليّة الكناية في النقد المعاصر: أنمار إبراهيم أحمد، المطبعة المركزية، جامعة ديالى، ط١، ٢٠١٢م .
- لسان العرب: أبو الفضل بن منظور الأنصاري (ت٧١١هـ)، دار صادر بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.
- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها: د. أحمد مطلوب، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط٢، ٢٠٠٧م .
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: د. مجدي وهبه، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.

- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت٣٧٠هـ)، المجلد الأول والثاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط٤، والمجلد الثالث تحقيق: د. عبدالله المحارب، مكتبة الخانجي، ط١، ١٩٩٤م .

الرسائل والأطاريح الجامعيّة

- التشكيل الحسّي في شعر الطبيعة العبّاسي في القرن الثالث الهجري(أطروحة دكتوراه): بسّام إسماعيل عبد القادر صيام، كليّة الآداب، الجامعة الاسلاميّة في غزة، ٢٠١٧-٢٠١٨م.
- حركات جسد الإنسان في القرآن الكريم ـــ مفردات ودلالات (أطروحة دكتوراه): عادل أحمد سلطان الحمداني، جامعة الموصل، ١٤٣٣هـ – ٢٠١٢م .
- قصيدة المدح عند أبي تمّام بين الرؤية والفن (رسالة ماجستير): شاكر محمد أبو سمور، كليّة الآداب، الجامعة الاسلامية في غزة، ١٤٣٥هـ-٢٠١٤م.
- لغة الجسد في القرآن الكريم (أطروحة دكتوراه): أسامة جميل عبد الغني ربايعة، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠١٠م .

البحث المنشور

- لغة الجسد في الشّعر العربي، قراءة أدبيّة بلاغيّة نقديّة، (بحث)، د. محمد رفعت زنجبير، مجلّة التاريخ العربي، ع د: ٢٩، ٢٠٠٤م.