مجلة إبداع للفنون والآداب والتراث الإنسانى
الإصدار السادس
المجلد (٥) العدد (١)
٢٠٢٥ (١-١٧)

United Arab Scientific Publishing Company

رؤية آلمستشرقات للمستوى التصوير ي في الشعر العربي القديم.
(ريناتا ياكوبي وسوزان بينكني مثالاً)

رقية هاشم حسين
أ. م. د/ سعد عدوان وهيب
(جامعة ديالى كلية التربية للعلوم الإنسانية.)
نشر إلكترونياً بتاريخ: ١٠ يونيو ٢٠٢٥ م

الملخص :
تهدف هذه الورقة البحثية الكشف عن رؤى المستشرقات مثل ريناتا ياكوبي وسوزان بينكي حول المستوى التصويري في الشعر العربي القديم تعكس اهتمامًا عميقًا بالثقافة العربية وتاريخها الأدبي. تركزت دراساتهن على تحليل الصور الشعرية والتقنيات البلاغية المستخدمة في الشعر العربي، حيث تعتبر هذه العناصر أساسية لفهم الجمالية والتعبير الفني في هذا النوع الأدبي.

الكلمات المفتاحية :

(الاستشراق – الشعر العربي القديم، التشبيه المنصوب، الأسلوب القصصي)

المقدمة :
الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وعلى اله وصحبه وسلم ومن والاه ...
أمّا بعد:
لم يكن مفهوم (الاستشراق) أقل أهمية عن المفاهيم المعاصرة، لكن يمكن القول أنه قد حظي في ضمن منظور بعض المفكرين العرب المعاصرين بين القبول والرفض. فقد تعددت الآراء بشأنه عند المفكرين العرب، فمنها من قُوبلَ بالرفض و القبول، ولكل منهم رؤيته الخاصة.
إن الذي دفعنا لاختيار هذا البحث الذي جاء بعنوان (رؤية آلمستشرقات للمستوى التصوير ي في الشعر العربي القديم. (ريناتا ياكوبي وسوزان بينكني مثالاً) ،
إذ جاء اختياري لهذا الموضوع لأهميته على وفق سببين:

الأول : تعددت الآراء والتصورات عند المستشرقات، لا سيّما سوزان بينكي وريناتا ياكوبي مثالاً، في محاولة للكشف عن المناهج التي اتبعنها في الكشف عن جمالية الشعر العربي القديم.
الثاني: تتبع الآراء النقدية وتحليلها ونقدها بوساطة المنهج التحليلي الوصفي، بالإفادة من آلياته ،كون نقد يبحث في نص المبدع ونص الناقد ، وإعادة إنتاج النص المنقود وتقديمه للقارئ . ولكن لايمكن الأخذ بهذه الآراء والجزم بها، الاّ إذا تتبعنا هذه الرؤى والتصورات عند المستشرقات. واتبعت هذه الدراسة المنهج التحليلي الوصفي للخروج بدراسة نقدية تقف على النقاط الرئيسة التي أقيمت الدراسة لأجلها واستعرضت في الخاتمة أهم نتائج هذه الدراسة تضمنت عرضاً لأبرز النتائج التي أمكن التوصل أليها، إذ إنها نتائج تعكس وجهة نظرنا أولاً وأخيراً ويمكن لها أن تكون على درجة من الصواب أو على العكس من ذلك ، وهذا شأن الدراسات الأدبية التي عادة ما تختلف الأحكام بشأن الرؤية في نتائجها. والذي دفعنا للخوض في هذا البحث هو الوقوف على تصورات بعض المستشرقات حول صور الشعر العربي القديم ، وبوساطة عرض تلك الآراء ودراستها لمعرفة ما انتجن من صور تجمل شعرية في تراثنا العربي واختصت هذه الورقة البحثية بالمستشرقة سوزان بينكي في كتابها(، أدب السياسة وسياسة الأدب التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم) والمستشرقة(ريناتا ياكوبي) في كتابها(دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية) وقسمت هذه الورقة في ضمن ثلاثة مطالب،فالمطلب الأول بعنوان(المستوى التصويري بوساطة الأسلوب القصصي) أمّا المطلب الثاني فجاء بعنوان(المستوى التصويري بوساطة الأسلوب البلاغي) في حين جاء المطلب الثالث بعنوان(المستوى التصويري بوساطة الأسلوب الوصفي .(

-المطلب الأول: المستوى التصويري بوساطة الأسلوب القصصي .

استعمل الشعراء الأسلوب القصصي، كي يعبّروا عن تجاربهم وإيصالها الى المتلقي، فكانت هناك مجموعات عديدة، فمنها مجموعة تستعمل((الحوار لتدافع عن حب المخاطرة ، وتجشم الاهوال، والغزو فضلاً عن مجاميع أخرى تستخدم الحوار لتحاول ايقاف اللائمين على شرب الخمرة عند حدهم أو تحاول التبسط بوساطة أحاديثها في استحداث الصور اللاهية والأشكال الخيالية التي ترتسم لهم، أو تحاول اظهار الدوافع التي تختفي وراء شحوب أجسامها، لاتخاذ ذلك مبررا للحديث عن دوافع الحزن الذي اعتراهم ، وفلسفتهم في ذلك)) ( ) وهذا ما أسمته ريناتا بالموتيفات الإطارية في النسيب ورصدته في أسلوب الشاعر الجاهلي في ((تشبيهات الحيوان مثل وصف الناقة والحصان ومشاهد الصيد في المفاخرة إلى القصص التي يظهر مجرى حدثها بشكل واضح، أو تلك القصص التي تتنوع بوساطة عنصر الانتقاء مثل إبراز عنصر أو حذف آخر))( ) وتصف ريناتا الأسلوب الواصف بأنه الأسلوب((الأكثر شيوعاً في الشعر العربي القديم، علي النحو الآتي : أهم سمة له هي نمط الجملة المصفوف الذي يدمج مجموعات من الأبيات دون تحديد تسلسلها، وفي ذلك يدخل عنصر جديد في السلسلة دائماً في صدارة البيت أو الشطر. وثمة بديل هو التوازي دون تبعية نحوية إما في تتابع مباشر من بيتين أو عدة أبيات أو في صورة سلسلة ممتدة))( ) فترى أن ذكريات الحب عند امرئ القيس في معلقته في قوله:

وَبَيْضَةِ خِدْرٍ لا يُرَامُ خِبَاؤُهَا تَمَتَّعْتُ مِنْ لَهْوٍ بِهَا غَيْرَ مُعْجَلِ
تَجَاوَزْتُ أَحْرَاسًا وَأَهْوَالَ مَعْشَرٍ عَلَيَّ حِرَاصٍ لَوْ يُشِرُّونَ مَقْتَلِي
فَقَالَتْ يَمُيْنَ اللهَ ما لَكَ حِيْلَةٌ وَمَا إِنْ أَرَى عَنْكَ العَمَايَةَ تَنْجَلِي( )

فهذه الأبيات جسّدت الخصائص الأسلوبية للقصة، إذ جرى فيها وصف متواصل للحدث، ولا نجد قصة متكاملة إلا في حالات نادرة جداً، كما حدث هذا في الموتيفات التراثية (النمطية)، بحسب تعبير ريناتا ياكوبي.((وعليه يمكن القول أنها استندت على ما اشار اليه المستشرق الألماني "ريتشارد فاغنر إلى ((أن الحوار في العصر الجاهلي كان بدائياً لكنه تطور في العصر الأموي والعباسي))،( ) فبدأ الشاعر

يسرد قصة كي يشد المتلقي لمعرفة تفاصيلها، ومن ثم أحدث نقلة لطيفة الى اللوحة الأخرى فالأخرى، ومما يلاحظ أن ريناتا ياكوبي انكرت أن يخضع الشعر العربي القديم لمقولات الشعر الغنائي، والملحمي والدرامي الاوربي وذلك ((بسبب خاصية الأنا فيه بالتحديد غنائياً، كون الشاعر العربي القديم لم يفتقد أحوالاً أو تجرفه أحاسيس القصيدة في رأيها ملحمية حين تصور أحداثاً أو تكون محض واصفة، ودرامية حين تصعد في العنصر المؤثر))( ). وعليه تكون ريناتا ياكوبي قد وفقت في استثمار تقسيمها بقدر ما يمكنها عزو الأشكال الأسلوبية في كل مرة إلي مقولاتها، وهي الأسلوب الواصف والحدثي للملحمة، والأسلوب البلاغي للدراما. ويبدو أن المستشرقة تحاول إبراز القيمة الدرامية والاسلوب الحواري في الشعر العربي القديم، إذ تحقق في لوحات كثيرة عند إمرئ القيس وغيره من الشعراء.

المطلب الثاني :المستوى التصويري بوساطة الأسلوب البلاغي. ينقسمُ علمُ البلاغة في اللّغةِ العربيّة إلى ثلاثةِ أنواعٍ من العلوم، أو الأساليب البلاغيّة؛ وهي: علم المعانيّ، وعلم البيان، وعلم البديع،( ) فالأساليب البلاغيَّة تتضافر معًا في توجيه المعاني، والكشف عن انشغالات الشَّاعر الذِّهنيَّة، وأحواله النَّفسيَّة الوجدانيَّة والعاطفيَّة والانفعاليَّة.

وترى المستشرقة((أن ما يمكن أن يسمى بلاغياً بالمعنى الحقيقي هو الرسالة البلاغية والمديح في أجزائه الهادفة والأقوال العامة حول الحب والفراق في النسيب)).( ) فترى أن مدح البطل أيضاً والمعشوقة يحمل بعض الملامح البلاغية دون أن يرقى إلى مثل هذا المستوى من الأسلوب.( ) لأن البطولة في الشعر العربي((كانت البطولة مظهراً من مظاهر الحياة، وصورة من صور المجتمع، كان لابد من أن تأخذ مظهرين الأول: يتجسد بوساطة المظهر الجماعي للقبيلة، والثاني: يتجسد بوساطة المظهر الفردي الذي يجسد النزعة الفردية للفرد))( ) وهذا ماترصده في قول إمرئ القيس:

وَفَرْعٍ يَزِينُ المَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ أَثِيثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَكِّل
غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَات إلى العُلَى تَضِلُّ القَعَاصُ فِي مُثَنَّى وَمُرْسَلِ
وَكَشْحٍ لَطِيفٌ كَالْجَدِيلِ مُحْصَرٍ وساق كأنبوب السَّقي المذلل( )

تُعدُّ هذه الأبيات مميزة للأسلوب الوصفي بحسب رؤية ريناتا ياكوبي، إذ يشّكل تسلسل الصفات من النعوت استهلالاً لوصف أطول، لكنها لم تبين غرض الشاعر في وصف خصلة شعرها وشدها الى الاعلى ((فاراد تغيب القعاص وتجاعيد شعرها في شَعْرٍ بعضه مثني وبعضه مرسل فاراد وفرة شعرها))( ) وما يلاحظ على المستشرقة أنّها لم تكشف عن جمالية الوصف في هذه الأبيات واكتفتْ بشرحها بطريقة سطحية .

ومن ثم اكتفت بتحليل الأبيات بما شكلته الافعال المضارعة من جمل قصيرة، إذ نلحظ جملاً فعلية قصيرة بصيغة المضارع في تركيب الأبيات، بوساطة الضمير العائد في كلمة غدائرها. إلاّ أنها لم تُحدد هذه الجمل التي يمكن أنْ نرصدها في الافعال(يزينُ- تضلُ.(

ومن ثم ركّز المستشرقة ريناتا ياكوبي على توالي الصفات، إذ يظهر الإجراء نفسه أي ربط عدد من الصفات، بوساطة تعالق الحالة الإعرابية بالموصوف بصورة أساسية في حالة أخرى، بحيث تكون الصفة العنصر المهيمن في السلسلة،( ) وتستشهد بقول إمرئ القيس في سرد قصة غدوه منذ الفجر الى رحلة الصيد، شاحناً قصيدته بالنعوت والصفات التي تشد المتلقي بقوله:

وَقَدْ أَغتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا بِمُنْجَرِد قيد الأوابد هيكل( )

وعليه فإن ريناتا ياكوبي صنّفت الأسلوب البلاغي على النقيض من البناء غير المحكم في الحادثة والوصف يجد المرء تقسيماً متماسكاً، بناء مختلفاً للجمل ذا تبعية تركيبية، تعالقاً واضحاً للجمل وعناصر الجملة بوساطة التوازي والتكرار. وتوجد إلى جانب التكرار الذي يُعزى إليه دور محوري وسائل بلاغية

أخرى. ويقابلنا الأسلوب البلاغي بوجه خاص في القصائد الرسائل الأحادية.( ) فقد ركزت المستشرقة على دلالة التكرار لتكشف عن جمالية التعبير البلاغي للشعر العربي ، إذ كان الشاعر يوظف هذه التقنيات بوعي، على الرغم من عدم إدراكه ومعرفته للمناهج النقدية آنذاك، فسار على فطرة العرب في صناعة الشعر.

-التشبيه المستقل أو التشبيه التام . *

تركزت دراسة المستشرقة (ريناتا ياكوبي) حول شعرية القصيدة في العصر الجاهلي، فكانت بداية للتأسيس دراستها عن شعرية القصيدة العربية فقتول:((لم تكن وظيفة التشبيه في الشعر الجاهلي مقتصرة على جعل شيء ما حسياً، فهو في الوقت نفسه الوسيلة الجوهرية والأكثر استعمالاً للانحراف، وهو أيضاً فرصة لإدخال عناصر جديدة وممتعة في القصيدة، إذ توجد تشبيهات تهيمن فيها فاعلية الصورة، وتوجد تشبيهات أخرى تظهر فيها وظيفة الصورة على أنها وسيلة للاستطراد، وفي مثل هذا الحال نتحدث عن التشبيه المستقل))) (. وهذا يقترب من تعريف محمد بوزواري في مُعجم المُصطلحات العربيَّة في اللُّغَة وفي الأدب، إذ عرّف التَّشبيه بأنه: ((الدِّلالة على شَيءٍ، أو صورة تشترك مع شيءٍ آخر في معنى أو صفة))( )؛ فضلاً عن هذين النمطين ترى (ريناتا ياكوبي) ثمة أنماطاً يتأرجح فيها انتباه الشاعر بين المشبه والمشبه به، أو أن طرفاً واحداً من المشبه أو المشبه به يأتي في الصدارة، وبالنسبة للشكل أو الصيغة فمن الملاحظ بصورة عامة أن التشبيهات القصيرة تتشكل بوساطة عمل صورة واضحة وطبق الأصل بوساطة الأداتين الكاف ومثل، وهو مايسمى بالتشبيه التام كونه ((يعقد مماثلة بين شيئين أو اشياء لاشتراكهما في معنى ما، بأداة ملفوظة أو ملحوظة، كالكاف ونحوها، لغرض مقصود))) (بينما يفضل استعمال الأدوات المركبة في الصور التي يتم التعبير عنها بطريقة مفصلة أو استطرادية، ((فالتشبيه المستقل يبدأ بوساطة كأن، ولكن لا توجد قواعد ثابتة لمثل هذا اختيار أداة التشبيه يعتمد على الوزن.)) ( ) فتورد شاهداً في قول النابغة :

وطي محال كالحني خلوفه وأجرنة لزت بدأي منضد) (

تعلل المستشرقة كثرة استعمال الصفة في التشبيه، بسبب طبيعة أسلوب القصيدة الوصفي، وإلى التسلسل في سرد الأوصاف الذي أشرت إليه مرات عديدة؛ ففي أغلب الأحايين يقدم الشاعر موصوفه أو الشيء الذي له علاقة به فهو يركب ناقة، وينظر إلى (المحبوبة) ويعدد صفات الشيء الذي يصفه ويجمع عدداً كبيراً من النعوت مختلفة النوع: صفات أو تشبيهات أو جملاً كاملة ذات تسلسل عشوائي واضح،( ) فتورد مثالاً آخر للتشبيه المستقبل في قول علقمة:

وراح يباري في الجناب قلوصنا عزيزاً علينا كالحباب المسيب

فلم ينج إلا شطبة بلجامها وإلا طمر كـــــــــــــــالقناة نجيب ( )

نجد أنّ علقمة يستعمل تشبيهات كثيرة، وهذا ما لفت نظر المستشرقة الى الصفات المرتب ترتيباً بسيطاً وأيضاً النعوت أو التشبيهات القصيرة فى المقدمة، ثم يتبعها بعد ذلك العناصر المهمة، فقد تبين في وصف الناقة أن التشبيه المستقل القائم بذاته والشامل يأتي عادة في خاتمة هذا الوصف.( ) ومن ثم أشارت ريناتا ياكوبي الى أن ما هو غير مألوف أن يأتي موضع التشبيه بعد الشيء الموصوف مباشر، لاسيما عندما يكون التشبيه متبوعاً بأوصاف أخرى ، ففي الشاهد الآتـي جـاء التشبيه في القافية في قول النابغة:

بادِنٌ تَجلو إذا ما اِبتَسَمَت عَن شَتيتٍ كَأَقاحِ الرَملِ غُر( )

وأشارت الى قضية أخرى هي ربط البيت الشعري أو التشبيه بالوزن، وحجم المشبه أو المشبه به بقولها:((يكون الوزن هو المسؤول عن تقديم مكان التشبيه ويمكن ملاحظة إمكانيتين في سائر حالات تسلسل أو تتابع الصفة – التشبيه، اللذين يسبب الفصل بينهما صعوبات في بعض الأحيان، فإما أن يشير

النعت والتشبيه إلى صفة واحدة))) (فتشبيه الحصان ونحافته ورشاقته بالسيف، وتقارنه بتشبيه عنترة، حين شبه الرجل النحيف بالسيف ،وأن النابغة أكد هذا في تشبيهه الثور الوحشي مثل نصل السيف، فوجه الشبه هنا هو كثرة الارهاق والتعب التي لحقت بالحصان عند النابغة والرجل عند عنترة، ما هي الا تشبيهات شحنت بصفات تقوي قوة التشبيه وتعزز قيمة المشبه به وهذا ما أرادت (ريناتا ياكوبي) التعبير عنه، استنتاجاً من قولها:((ربما يقصد شاعر دون وعي أن يأخذ تركيبه من خلال معنى أو كلمة بحيث يستحضر تشكيلاً جديداً، فعندما يأتي بصفة يتلوها تشبيه، فإما أن يغير الصفة أثناء عملية النقل ويحتفظ بالتشبيه أو العكس، وربما ينقل أيضاً المضمون والعلاقة بين الصفة والتشبيه فقط)).( ) فأن كثرة التشبيهات والصفات تولد فاعلية الصورة وتداعي الافكار في شعر الشاعر.

-2التشبيه المنصوب

من التشبيهات الأخرى ما أسمته ريناتا ياكوبي بالتشبيه المنصوب، الذي يقوم على علاقة استعارية ين الفعل والمفعول المطلق واستشهدت بقول إمرىء القيس:

أَذُودُ الْقَوَافِيَ عَنِّي ذِيَادَا ذِيَادَ غُلَامٍ جَرِيءٍ جرَادَا( )

تتكرر الأحداث في البيت وممكن أن ينشأ حدثان متوازيان مقابل بعضهما بعضاً، فقد جاء النعت للتعبير عن فكرة جديدة بوساطة التشبيه المنصوب بالفعل أذوا والمفعول المطلق ذيادا،( ) لكنها لم توضح صورة التشبيه في البيت واكتفت بتحليله اسلوبياً دون الكشف عن جمالية التشبيه. وهذا ما يلاحظ على اغلب تحليلاتها للشعراء الجاهلين ، ربما يعود السبب الى صعوبة عقلية الشاعر العربي، فضلاً عن عدم التبحر في اللغة العربية وسعة مفرداتها ومعانيها.

المطلب الثالث :المستوى التصويري بوساطة الأسلوب الوصفي. شُبّهتْ الشعرية العربية في القرون الوسطى القصيدة بعقد الجواهر، إذ إن كل بيت من الشعر يشبه الجوهرة في تكامله وبإمكانية تبديل مكانه. ومما يتصل بالأدوات النحوية التي تربط مجموعة من الأبيات ذلك التنسيق لخصائص الشيء الموصوف التي تكون مشكلة بطريقة جديدة دائماً، بحيث إن كل جزء من أجزاء الشيء الموصوف يحتل بيتاً أو شطراً، أو أنه يتجاوز ذلك إلى أبيات عديدة.( ) وعليه فإن ((فإذا أضفت إلى ذلك سعة العبارة ومطاوعة اللغة في التصريف - كما هو الشأن عند العرب - كان أجمع للحس وأبدع في تصوير الحقيقة بما تكثر اللغة من أصباغها ويجيد الحس في تأليف بينها وتكوين المناسبات الطبيعية التي تظهرها تلك الألوان المهيأة على حسب هذه المناسبات)).) فتكرار النعوت اعطى المقطوعة سمة خاصة تعبر عن لوحة شعرية تجسد خصال المعشوقة في قول إمرئ القيس :

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ تَرَائِبُها مَصْقُولَةٌ كالسجنجل

تصدَّ وَتُبْدِي عَنْ أَسِيلٍ وَتَتَّقِي يَنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِل

وَجِيْدٍ كَجِيدِ الرَّحْم لَيْسَ بِفَاحِشَ إذا هي نَصْتَهُ وَلَا بَمُعَطَّل( )

ومما هو مميز لأسلوب القصة عند ريناتا؛ يكمن في الأدوات الأسلوبية التي استعملت في شرائح القصيدة، إذ ترى أن الشعراء الجاهليين لم يستعملوا الصور الأسلوبية المختلفة للتوازي والتكرار لأسباب تتعلق بعذوبة اللحن، أو الشكل الجمالي فقط، ولكنهم استعملوها في الوقت نفسه، وهم يهدفون إلى ضمان ترابط الأبيات وتسلسلها، ومما يدعم هذه الفرضية أن ورود مثل هذه الأدوات الأسلوبية لم يكن إلا قليلاً وصدفة في بعض المقاطع، التي يقوم فيها تسلسل الأبيات بوساطة ترابط المحتوى( ).

إنّ الأشكال الأخرى ذات الزخرفة اللغوية التي يمكن أن تعالج لم تكن نموذجية لأسلوب القصة، وباستثناء الصور المبعثرة هنا وهناك، وترى ريناتا ثمة تسلسل النعوت والتعداد في القصة يمكن رصدها

بوساطة خاصية الأسلوب الوصفي، إذ لا يوجد فيها حدث حيوي متنام أو سرد منوّع كما هو الحال في الموتيفات الإطارية للنسيب. فسلسلة الأماكن ذات الطابع الموتيفي المختلف في النسيب) (.

ترى المستشرقة أنّ أبيات النابغة الذبياني تجسّد جانب الإنعكاس في الحدث، ويمكن أنْ يعبّر عن هذا الجانب نفسه في قصة الحيوان الثور الوحشي عنده، أي أنها تربطها بالواقع الاجتماعي بالإفادة من طروحات جورج لوكاتش، بأن الأدب مـــــرآة عاكسة للمجتمع، ( ) ففي القصة تم إيلاء الحدث عناية فائقة، إذ إنّ البقرة الوحشية توقفت عن الصراع وقررت الهرب، وتتوافر ظواهر موازية لهذا الموتيف في معظم القصص التي تتضمن عنصراً درامياً وحدثاً مضاداً، ولكن هذا الموتيف يغيب عن المشاهد الأقل حركة مثال ذلك تشبيه الحمار الوحشي والظليم، لكنه لم يذكر اختفاء الظعائن في الرحيل) (في قوله:

أَسْرَتْ عليه مِن الجَوزاءِ سَاريةٌ تُزْجِي الشّـــــــــــمَالُ عليهِ جامِدَ البَرَدِ
فارْتَاعَ مِن صَوتِ كَلاَّبٍ فَبَاتَ له طَوْعَ الشَّوامِتِ مِن خَوْفٍ ومِنْ صَرَدِ
فبَتَّهُنَّ عليـــــــــــــهِ واسْتَمَرَّ بِهِ صُمْعَ الكُعُوبِ بَرِيْئَاتٍ مِنَ الحَرَدِ
وكان ضُمْرانُ مِنه حيثُ يُوزِعُهُ طَعْنَ المُعارِكِ عند المُحْجَرِ النَّجُدِ( )

يصف الشاعر هنا الصراع بين الثور والكلاب بصورة أكثر حيوية، دون أن يقدم قبل ذلك حديثاً عن مبيت الثور في البرد والمطر ، فترى ريناتا ياكوبي أن هذا البيت يشكل المحور الأساسي في لوحة الثور الوحشي الذي تشبه به الناقة في القصائد الأخرى. إذ يمكن أن يجد المرء الخصائص الأسلوبية المميزة للقصة التي سأوضحها فيما يلي بوساطة شريحة تشبيه للحيوان تظهر بصورة مختلفة بين الشواهد الأخرى كلها، ففي الأبيات الآتية يدور الحديث حول بحث البقرة الوحشية عن ابنها المفقود. في قول زهير بن ابي سلمى:( )

وَلَمْ تَدْرِ وَشَكَ البَيْنِ حَتَّى رَأَتْهُمُ وَقَد قَعَدُوا أَنْفَاقَهَا كُلَّ مَقْعَدِ
وثاروا بها مِنْ جَانِبَيْهَا كِلَيْهِمَا وَجَالَت وإن يُجْشِمْنَهَا الشَّدَّ تَجْهَد
تبد الأولى يَأْتِيَانِهَا مِنْ وَرَائِها وإن يتقدمها السَّوَائِقُ تَصْطَدِ
تَقْصَدٍ نجاء مُجِد لَيْسَ فِيهِ وَيْرَةٌ وتدينهَا عَنْهَا بِأَسْحَمَ مِدَوَدِ( )

ترى المستشرقة ريناتا ياكوبي طغيان الجمل الفعلية القصيرة في هذه الأبيات التي جاءت بصيغة الافعال الماضية والمضارعة، وهي جمل مترابطة، بوساطة الواو والفاء، كما نلاحظ الاستغلال الواضح للوقف، ونهاية البيت على أنها نهاية لمراحل الحدث، وإن الأرداف المسيطر يمكن أن ينقطع، بوساطة جملة مركبة وتوجد هنا جملة شرطية( ) وهذه التكرارات للأفعال المضارعة وربطها بحرف الهاء الا أنها لم تحدد هذه الافعال وهي (يُجْشِمْنَهَا، يَأْتِيَانِهَا ، يتقدمها وتدينهَا) خلقت نوعاً من الإيقاع الموسيقي الذي أسهم في استقطاب السامع وتصوير الدلالات الإيقاعية التي تساعد على تماسك النص الشعري، فأضفت جمالية على القصة، إذ يصعبُ على المُتَلَقّي المُتمعّن التَّوقفَ عن فِعلِ القراءة إلّا في نهايتِها.كون الشاعر ((يتجاوز استعمال الفعل مهمّة نقل الحدث المرتبط بزمنٍ مُعيَّن؛ وذلك حين يتحوّل الفعل إلى لَبِنَةٍ أساسيَّةٍ في بنيَةِ النّصِّ الشِّعريّ، بحيث يُوَلِّدُ طاقاتٍ تعبيريَّةً هائلةً وانبثاقاتٍ دِلاليَّةً مُدهِشة)).( ) وعليه يمكن القول أن استعمال هذه الجمل الفعلية، قد أعطت للنص قدرة صوتية وقيمة أسلوبية استعملها الشاعر للتأكيد على قضيته، أو تجربته الشعرية، ومدى تأثيرها في المتلقي وجذب انتباهه ،إذ أعطت للمعنى وضوح الدلالة الموجودة في المضمون وهذا ما ارادت المستشرقة التعبير عنه.

ومن ثم رصدت ذلك في قصص أخرى تحققت فيها هذه الجمالية باستعمال النفي مع حتى وترى أن هذ التركيب يمكن أن يمتد في الغالب إلى بيتين على الأكثر، وبذلك يحقق هذا الاستعمال وقوة التركيب ما

يمكن أن يعطي الخصوصية للشعر العربي في عرض الأحداث، بوساطة الشعر القصصي في قول زهير بن ابي سلمى:

ولم تدر وشك البين حتى رأتهم وقد قعدوا أنفاقها كل مقعد) (

فغاية الشاعر هي: ((أن يستطرد في وصف هذه البقرة الوحشية موضوع القصة، ويعرض بعضًا من أعضاء جسدها بدقة كبيرة، قبل أن ينتقل عقب ذلك إلى رصد تفاصيل الفاجعة التي ستحل بها وبفرقدها))( ) وهذا مما يبدو أن أربك المستشرقة في تحليلها للقصيدة مع صعوبة الكشف عن جمالية استعمال هذه الالفاظ مما جعلها تصف اسلوب زهـــــــير بن ابي ســـــــلمى بالتعقيد بقولها:((وإنني تعمدت في ترجمتي له عدم تهذيب أسلوبه المعقد( ).((

-دلالة الاستبدال) الاستعارة)

تُعَدُّ الاستعارة أحد الألوان البيانية الشَّائعة الاستعمال في الشِّعر وفي النَّثر على حَدٍّ سواء؛ إذ "تتصدَّرُ الاستعارة بشكلٍ كبيرٍ بِنيَةَ الكلام الإنسانيّ، وتشكل عاملًا رئيسًا في الحفز والحَثِّ، وأداةً تعبيريَّةً، ومصدرًا للتَّرادف وتعدُّدِ المعنى، ومُتَنَفَّسًا للعواطف والمشاعر الانفعاليَّةِ الحادَّة، ووسيلةً لملءِ الفراغات في المُصطلحات)).( ) فالاستعارة هي: ((هي تعليقُ العبارةِ على غَيرِ ما وُضِعَتْ لَهُ في أصلِ اللُّغَة على جِهَةِ النَّقلِ للإبانة)).( ) بأنَّها: ((نقل العبارة مِنْ موضعِ استعمالها في أصلِ اللُّغَة إلى غيرِه، وذلك الغرضُ إمَّا أنْ يكونَ شرح المعنى وفصل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل مِنَ اللَّفظِ أو تحسين المعرض الَّذي يبرز فيه)).( ) وترى ريناتا ياكوبي أن الشعراء الجاهليون أدركوا الاستعارة بتردد وغالباً ما استعملوها بطريقة تضعف التأثير الاستعاري، وكأنهم كانوا يتراجعون عـن المغامرة، إذ ساد في هذه المرحلة الأدبية قبل كل شيء القصد إلى وضوح القول وجلائه( ) واوردت بيت إمرىء القيس بقوله:

وَما ذَرَفَت عَيناكِ إِلّا لِتَضرِبي بِسَهمَيكِ في أَعشارِ قَلبٍ مُقَتَّلِ( )

تحلل المستشرقة ريناتا ياكوبي البيت، على وفق الاستعارات التي وردت في البيت ومنها (بسهميك)، فسهم نظرتها يملك قوة اشارية ليست محددة وجاءت الصورة الاستعارية بصيغة المثنى (بسهميك) بوساطة الفعل(رمى)، مع وجود الحذف شكل هذا البناء الاستعاري هي صورة قوة النظرات للمعشوقة، إذ أسهم الضميران (الهاء) و(الكاف) في ابراز تلك الصورة.( ) وهذا ما يؤكده دور الاستعارة بأنَّها: ((صورةٌ تُنقَلُ بوسطاتها الدِّلالة الخاصَّة بكلمةٍ إلى دلالةٍ أخرى لا تُناسبُها إلَّا بوجهِ شَبَهٍ موجودٍ في الذِّهن))( ).ومن الأمثلة الأخرى التي اوردتها قول زهير بين ابي سلمى:

لدى أَسَدٍ شاكي السِلاحِ مُقَذَّفٍ لَهُ لِبَدٌ أَظفارُهُ لَم تُقَلَّمِ( )

فقد استعار (الأسد، والاظفار) مع وجود وجه الشبه وهو القوة والضراوة.

ومن الاستعارة قول علقمة الفحل:

تخشخش أبدان الحديد عليهم ... كما خشخشت يبس الحصاد جنوب( )

فقد استعار الشاعر كلمة "الخشخشة" شدة المعركة رحى الحرب فعقد المشابهة خشخشة الحقول عندما تعصف الريح بها وخشخشة الدروع، أي أن القتل في ميدان الحرب يحيى المجتمع البدوى؛ مجتمع الغزاة، كما يحيى حصاد الحبوب المجتمع الزراعي.( ) فقد شبّه صوت تخشخش الدروع بتخشخش الزروع وقت الحصاد إذا هبّت عليه ريح الجنوب( ).

-دلالة المجاورة

تُعدُّ أسلوبية المجاورة (الكناية) من الفنون البيانية التي يعتمد عليها الأديب في تأدية المعاني، وقد ظهرت الكناية عند العديد من النقاد ونراها عند أبي هلال العسكري(٣٩٥ه)، إذ يعرفها بقوله : ((وهو أن تكنى

عن الشيء وتعرض به ولا تصرح، على حسب ماعملوا في اللحن والتورية عن الشيء))) (، فقد اعتنى عبد القاهر الجرجاني (ت٤٧١) بالكناية فأوضحها بقوله : ((أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجي إلى معنى هو تالية وردفه في الوجود، فيومئ به آلية، ويجعله دليلا عليه))((أما مفهومها عند فخر الدين الرازي (ت٦٠٦ (

بينما يرى الدكتور شفيع السيد أنّ اسلوب الكناية : ((هو الأداة الفنية المستساغة للتعبير عن المعنى؛ وبذلك يكون التعبير الصريح المباشر، كاشفاً لما ينبغي ستره، أو مجافيا للذوق، أو الخلق

أي أن جمالية النص تكمن بالتعبير المغاير للمصرح به. ومن صور الكناية ما رصدته المستشرقة ريناتا ياكوبي، فترى أنَّ الشاعر ((بدلاً من أن يذكر صفة ما فإنه يذكر سلوكاً، وبدلاً من ذكر الزمن فإنه يصف الأحوال التي تكون مميزة لمثل هذه اللحظات الزمنية، وبدلاً من ذكر مفهوم مجرد فإن هذا المفهوم يجزأ إلى أجزائه ويصبح قريباً من الإدراك بطريقة فاعلة)).( ) نستشف من قولها أنها حدد معنى الكناية في الاسلوب البلاغي، واستشهدت بقوله:

متكنّفي جنبي عكاظ كليهما يدعو وليدهم بها عرعار( )

ترى المستشرقة أن الشاعر استعمل كلمة "عرعار كناية عن الخطر، أو المنطقة الخطرة،( ) فلم توضح المستشرقة دلالة الكلمة وموضع الكناية ، فهنا كناية عن تحذير عمرو بن المنذر بن ماء السماء، ملك الحيرة من أعدائه، وهم قوم النابغة. أخبره بأنهم نزلوا بعكاظ وهم كثيرون، ينتظرون وقوع الربيع، فيرعونه ويحاربونه، وأن اطفالهم في جهة عكاظ أنهم آمنون في إقامتهم هناك لعزّهم وكثرتهم، وصبيانهم يلعبون و"عرعار" اسم فعل هلمّوا الى "العرعرة" أي الانتفاضة.( ) ومنه قوله أيضاً:

لَهُنَّ عَلَيهِم عادَةٌ قَد عَرَفنَها إذا عُرِّضَ الخَطِّيُّ فَوقَ الكَواثِبِ) (

فتحققت الكناية وذلك بوساطة جملة فرعية ، وهي كناية عن القتال والمعركة بشكل كبير.( ) بحسب تعبير ريناتا ياكوبي.

ومن الكناية أيضاً قول زهير بن ابي سلمى:

غزَتْ سَمِائَاً فَأَبَتْ ضَمْراً خَدَجَاً منْ بَعْدِمَا جَنَّبُوهَا بَدَنَا عُقُقًا( )

فترصد ريناتا ياكوبي الكناية في جملة" غزَتْ سَمِائَاً" وهذا ما درج الشعراء عليه ، إذ كنّوا عن الفصول الأربعة بوساطة جملة ظرفية تابعة، تبدأ في الغالب بـ" إذا" ، إذ يكثر وصف الشتاء في المفاخرة والمديح، لإبراز الكرم( ).

-التكرار يشّكل التكرار هندسة داخل النص الشعري، وله دورٌ كبيرٌ في إكساب القصيدة فاعلية صوتية، لما يتضمنه من إمكانيات تعبيرية فهو « يقوي الوحدة والتمركز ويظهر في تناوب الحركة والسكون أو تكرار الشيء على أبعاد متساوية))،( ) فالمستوى الصوتي يتضمن ((إمكانات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها، والنغم والإيقاع، والكثافة والاستمرار، والتكرار يمتلك طاقة تعبيرية فذة))( ) ويعني بذلك الكلمة وما ينتج عنها من نغمة تكون ذات دلالة ووقع في سمع المتلقي وعليه تعد ((الظواهر الصوتية من الركائز الهامة ،التي تستند اليها الأسلوبية، فضلاً عمّا يجسده المبدع ، من العلاقة بين الصوت والمعنى))( ) ووفقاً لما تقدم، تبرز أهمية المستوى الصوتي ، ومن التكرار قول امرؤ القيس:

إنّي لأَصرِمُ مَن يُصارِمُني وأجِدُّ وَصلَ مَن ابتغى وَصلي( )

ترصد المستشرقة ريناتا ياكوبي أن تكرار الكلمة يقتصر على الاسم الموصول (من) في الشطرين، لكنّها لم تكشف عن جمالية هذا التكرار، في كونه((يعتني بالمادة الصوتية، التي تختزن في داخله الطاقات التعبيرية، والعاطفية والفكرية، الموجودة لدى الأديب))( )، وما تفرزه من شُحنات في الخطاب.

ومن جميل التكرار، تكرار الجمل الأسمية ما أوردته ريناتا ياكوبي في قول النابغة الذبياني(٦٠٤م:(

تَبدو كَواكِبُهُ وَالشَمسُ طالِعَةٌ لا النورُ نورٌ وَلا الإِظلامُ إِظلامُ( )

فتكرار الجملتين الاسميتين (لا النور نور، ولا الظلام ظلام) يحمل رسالة تهديد، فتؤدي شدة التأثير بالمستوى الصوتي على ((توليد الكلمات أو الأصوات، الى ما يكاد يكون إعتقاداً غامضاً، في وجود مطابقة خفية بين الصوت والمعنى))( )،وهذا ما يمكن ملاحظته لتكرار الجمل الاسمية.

ومن الأمثلة الأخرى التي رصدتها ريناتا ياكوبي، هي تكرار الكلمة في بداية الأبيات أو بداية الأشطر في أغلب الأحيان إلى توازي التركيب، ويمكن أن يتطابق التكرار والتوازي إلى حد كبير بحيث تتغير كلمة واحدة فقط في الجملة الثانية ويكون هذا التكرار متبوعاً بالتوازي ( )، في قول طرفة بن العبد(٥٦٩م: (

فَلَوْ شَاءَ رَبِّي كُنْتُ قِيْسَ بن خالد وَلَو شَاءَ رَبِّي كُنْتَ عَمْرُو مَرْثَدِ ( )

كشف التكرار في الشطرين عن مفاخرة وتطابقاً تاماً، وهي مفاخرة تجسد مزجاً بين الفخر بالذات والرسالة. بحسب تعبير ريناتا ياكوبي.

أما الكناية فقد تحققت في قول ساعدة بن جؤبة في قوله:

شاب الغراب ولا فؤادك تارك ذِكرَ الغَضُوبِ وَلا عِنابُكَ يُعْتَبُ) (

فشاب الغراب كناية عن طول البعد والهجران ، أي أن محبوبته قد هجرته لغضبها منه لكنه لن ينسَ ذكراها) (والشيب هنا يدل على طول البعد إنما يراجع في الدباع الأديم الذي بقيت فيه بقية.( ) ومن الكناية ايضاً قوله:

ثُمَّ انتهى بَصَري فاصبحَ جَالِساً مِنهُ لنجدٍ طائِفٌ مُتَغرِبُّ) (

فتوقف البصر كناية عن السكون، وقد يكون كناية عن تذكرها،وجلوس البصر هو سكونه وشروده مع الذهن في عالم الخيال لتذكر المحبوبة، قُولُ: ثُمَّ انقطعَ بَصَرِي دُونَ هذا الغَيمِ. وَأَصْبَحَ جالساً»، أي علا نَجْداً من تِهامَةَ، وَ«الطائق»، الحيْدُ يَنْدُرُ مِنَ الجبل، فَشَبَّه مَا نَذَرَ مِنَ السحاب بهذا وَقَولُهُ: «مُتَغَرِّبُ، إِمَّا بَعيدٌ مِن الغُربَةِ، وَإِمَّا أَخَذَ مِن قِبَلِ الْمَغرِبِ( )."

ومن تكرار الجمل الاسمية قول كعب بن زهير:

أُنبِئتُ أَنَّ رَسولَ اللهِ أَوعَدَني وَالعَفُوُ عِندَ رَسولِ اللهِ مأمولُ( )

فتكرار جملة "رسول الله" في البيتين يحمل دلالة الاعتراف برسول الله والخضوع له، بوساطة التكرار الموازي لعبارة "رسول الله" في منتصف شطريه. ومما يزيد من القوة البلاغية لهذا التكرار أن هذه هي المرة الأولى التي يرد فيها ذكر الرسول في القصيدة. بحسب تعبير سوزان بينكي) (.

ومن التكرار، تكرار الكلمة ومنه قول الأخطل(٩٢ه:(

وإن تَعرِضوا لنا الحق ، لا نكّنُ عَنِ الحقّ عُمياناً، بل الحقَّ نسألُ) (

فتكرار كلمة "الحق" ثلاث مرات، حقق غاية الشاعر في))عدم استطاعة المروانيون إنكار مطالبهم إلاّ بإنكار الحق والصدق والواجب، أي ان إنكار عبد الملك ادعاء الاخطل عليه سوف تسلبُ الخلافة كل سلطته الاخلاقية((.) (فاستعمال الشاعر للتكرار يدل على تأكيده على المقصود.

ومن التكرار قو الحطيئة:

نَأَتكَ أُمامَةُ إِلّا سُؤالا وَأَبصَرتَ مِنها بِطَيفٍ خَيالا

خَيالاً يَروعُكَ عِندَ المَنامِ وَيَأبى مَعَ الصُبحِ إِلّا زَوالا

فالتكرار اللفظي لكلمة(خَيالا. ومرادفها - طيف) قد حقق معنى الخيال والطيف معانٍ منها موتيف الاطلال في الشطر الاول وفي الشطر الثاني يعود الى خيال المحبوبة الذي لايقابل خيال الشاعر وانما يقابل خياله، فالخيال اساساً لايناسب البنية العقلية الجاهلية.( ) واذا صحت نسبة البيت الى الحطيئة، فهذا يعني أن

المستشرقة لم توفق في تحليل البيت، إذ إن البيت هو في مدح الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه والاعتذار من هجاء الزبرقان بن بدر.

ومن التكرار يكون بتكرار المعنى وتشّديده ومنه قول الفرزدق(١١٠ه:(

أَصدِر هُمومَكَ لا يَقتُلكَ وارِدُها فَكُلُّ وارِدَةٍ يَوماً لَها صَدَرُ( )

تكرر المعنى في البيت الثاني ليؤكد مضمون البيت الأول برد العجز على الصدر وهذا يشكل البنية المعكوسة وتجاور المعنى الحرفي للمعنى المجازي، في حين ان المستشرقة سوزان بينكي لمتركز على دلالة تكرار كلمة(واردها و واردةً) وكلمة (أصدر و صدر). في حين اكتفت بتكرار المعنى وهذا شكل بما يسمى بالبنية المعكوسة في البلاغة بحسب تعبيرها.( ) فوظيفة التكرار ((تتجاوز حدود الإخبار المجرد وتشمل دلالة التوكيد في تقوية شعور النص الشعري بأهمية التركيب المكرر وإيحاءاته الدلالية ( ) .((

ومن التكرار قول أبو ذؤيب الهذلي:

وَتَهيجُ سارِيَةُ الرِياحِ مِنَ ارضِكُمْ فَأَرى الجَنابَ لَها يُحَلُّ وَيُجنَبُ

وَأَرى العَدُوَّ يُحِبُّكُمْ فَأُحِبُّهُ إِن كانَ يُنسَبُ مِنكِ أَو لا يُنْسَبُ( )*

فتكرار الفعل(أرى) في البيتين اضفى جمالية ،إذ صرّح الشاعر بإنه سيحب اعدائه اذا ما اصبحوا اصدقاء المرأة التي أحب ومن تنسب اليهم، وفي الفكر البدوي قد تكون هذه الافكار غير عادية فالولاء للقبيلة يكون بمعزل عن العلاقات الشخصية.( ) ومن التكرار تكرار الموازين الصرفية(مفاعل/ متفعل) في الأبيات في قوله:

لِلَّهِ دَرُّكِ هَـــــــــــل لَدَيكِ مُعَوَّلٌ لِمُكَـــــــــلَّفٍ أَم هَل لِوُدِّكِ مَطلَبُ

تَدعو الحَمامَةُ شَجوَها فَتَهيجُني وَيَروحُ عازِبُ شَوقِيَ المُتَأَوِّبُ( )

فتحقق الجرس الصوتي في (مُعَوَّلٌ- مَطلَبُ- المُتَأَوِّبُ) فحقق نوعاً من التجانس لمشاعر الشاعر وانشغاله بمن يحب وما يقربه هذا الجرس الموسيقي من هديل الحمامة وحزنها ( ).

وبما أن التكرار الاشتقاقي ((يتمثل في تكرار كلمات ذات جذر لغوي واحد والقائم على تشقيق البنية الصرفية إلى صيغ مختلفة للدلالة على معان مختلفة))( ). نرصد ذلك في قول أبي ذؤيب:

مالي أَحِنُّ إِذا جِمالُكِ قُرِّبَت وَأَصُدُّ عَنكِ وَأَنتِ مِنّي أَقرَبُ( )

فتحققت جمالية البيت في الجمع بين الاشتقاقات والتضادات في قوله(قُرِّبَت- أَقرَبُ – أَحِنُّ- وَأَصُدُّ)، فالشاعر يعكس سلوكه الذاتي الغريب؛ فهو يحزن في الوقت الذي يجب أن يكون فيه سعيداً لأن محبوبته غدت قريبة منه مالي أحن إذا جمالك قربت ؟! وهو في الوقت عينه يبتعد عنها حين تصبح لحظة اللقاء أفضل ما تكون وأصد عنك وأنت مني أقرب( ) .

ومنه ايضاً قول جميل بثينة:

يَهواكِ ما عِشتُ الفُؤادُ فَإِن أَمُت يَتبَع صَدايَ صَداكِ بَينَ الأَقبُرِ( )

فتكرار الاشتقاقات والمتضادات في قوله(ما عِشتُ - أَمُت -صَدايَ- صَداكِ)بمعنى سيظل حبك دائماً حياً في قلبي، وحين اموت ستظل روحي تتبع روحك وتفتش عنها بين القبور ( ).

- التضاد(الطباق والمقابلة(

يقوم التضاد (الطباق) بالدور نفسه الذي تقوم به بعض الفنون البديعية؛ مثل السجع و الجناس في الكشف عن جمالية النص، ودلالة الخطاب ، فهو الجمع بين الشيء وضده ، فهو نوع من أنواع البديع، ولا تنحصر قيمة الأضداد في جانب الدلالة المفردة في الكشف إذ يمكن به الكشف القدرة اللغوية للأديب بلاغته، وقيمة نصّه، فقد اجمع الناس على انّ ((المطابقة في الكلام تكون هي الجمع بين الشيء وضده في أجزاء الرسالة أو الخطبة أو بيت من بيوت القصيدة، مثل الجمع بين السواد والبياض، والليل والنهار،

والحر والبرد. ( ) أما قدامة بن جعفر الكاتب، فقد خالفهم فقال : ((المطابقة إيراد لفظتين متشابهتين في البناء والصيغة مختلفتين في المعنى)).( ) أي في تركيب الكلمة لكن المعنى مختلف.

وفي البيت نفسه يتحقق الطباق السلبي في قوله:

مالي أَحِنُّ إذا جِمالُكِ قُرِّبَت وَأَصُدُّ عَنكِ وَأَنتِ مِنّي أَقرَبُ

يا بَيتَ دهماء الَّذي يُتَحَبَّبُ ذَهَبَ الشَبابُ وَحُبُّها لا يَذهَبُ( )

وبتوظيف الطابق السلبي بالجمع بين المعنى وضده في قوله (أَحِنُّ – وَأَصُدّ –ذَهَب- لا يَذهَب) ؛ تنوعت العَلاقات الدِّلاليَّة، في شعر ابي ذؤيب الهذلي ، فقد اتَّسم التَّضادُ (الطباق والمقابلة) في ديوان الشَّاعر بالعمق، وقوَّةِ دلالتِه وأثره النَّفسيّ، إذ كشف عن الصِّراعات الَّتي عاشها الشَّاعر في حياتِهِ الواقعيَّة، وفي عوالمه النَّفسيَّة العميقة، وهذا بدوره كشَّفت مهاراته الفنيَّة وبراعته اللُّغويَّة في التعبير.فضلاً عن جمالية التَّكرار التي برزت بشكلٍ واضح، و بِصُوَرٍ مُتَعَدِّدَة.

تُعَدُّ الاستعارة مِنْ أكثر الفنون البيانيَّة والتَّصويريَّة حضورًا في ديوان الشَّريف البَياضيّ، مُعانَقِةً بعضِ الأغراض والموضوعات الشِّعريَّة الَّتي غلبت على شِعرِهِ بما فيها مِنَ التَّنوّع والتَّفاوت في مستويات تطرّق الشَّاعر إلى كُلٍّ مِنْها، ولا سيما غرض الغزل، إذ حفل الدِّيوان بالاستعارات التَّصريحيَّة والمَكنيَّة مُقترِنَةً بهذا الغرض أكثر مِمَّا اقترنت بغيرِهِ مِنَ الأغراض، نظرًا لِدِقَّةِ اعتماد الشَّاعر عليها في التَّعبير عن مشاعره المكنونة، وإيصالها إلى المُتَلَقِّي بِصُوَرٍ جميلةٍ ورقيقةٍ وَمُؤَثِّرَة .

ومنها قول ابي تمام الطائي:

لا مـــــــــــر يوم واحد إلا وفي أحشائه لمحلتيك غمام

حتى تعمم صلع هامات الربا من نوره وتأزر الأهضام( )

فاستعار الشاعر كلمة"الصلع "للتعبير عن الأرض الجرداء، إذا ما نزل عليها الغيث فتنبت اشجارا وربيعاً، فضلاً عن عودة الحياة والروح الى ساكنيها، وتشكيلهم جماعات وثقافات إنسانية بحسب تعبير سوزان بينكي.) (

ومن قوله أيضاً:

اللهُ أَكبَرُ جاءَ أَكبَرُ مَن جَرَت فَتَحَيَّرَت في كُنهِهِ الأَوهامُ( )

فاستعار الشاعر القوة المطلقة التي لله ليمدح بها الخليفة " بالقوة النسبية" كي يشد خيال المتلقي الى قوة الخليفة، لكن تدركه الحيرة في النهاية.( ) وهذه القوة ادت الى النصر والرفعة للخليفة في قول أبي تمام:

اسلم أميرَ المؤمنين أئمـةٍ نتجت رجاءك والرجاءُ عُقامُ.

إن المكارم للخليفة لم تزل والله يعلم ذاك والاقلامُ( )

فاستعار الشاعر"أسلم ، والرجاء، والمكارم ،لمجد الخليفة والاسلام كسر الصورة النمطية للقصيدة الكلاسيكية، ومدح الخليفة والتذكير بانتصاراته على الروم. ( ) ومن صور الاستعارة في مدح ابي سعيد الثغري بقوله:

لا أنت انت ولا الديار ديار "خف الهوى وتولت الأوطارُ( )"

وهكذا نقرأ في البيت الثاني أن الماء يمكن أن يظل غير آسن مع مرور الوقت، أي زمناً ، لكن الماء العذب والماء المالح شيئان جد مختلفين - إن لم يكن في عنصرهما الأساسي، ففي مغزاهما، وبالنسبة إلى الشاعر فإن المغزى هو كل شيء. وهكذا فإن هذا الطباق ليس بين العذب والمالح فحسب، بل بين ما يمنح الحياة والخصوبة وبين ما يترك الأرض جرداء وبواراً. وفي الوقت نفسه يوحي هذا الطباق بالمقابلة الضدية بين الريـق العـذب للمحبوبة الذي لا بد أن الشاعر المحب قد ذاقه عندما كان والمحبوبة معاً وبين الدموع المالحة المرة التي يتجرَّعُها الآن في عزلته الخاوية( ).

الخاتمة.

-1 بينت الدراسة أن ثمة تصورات خاطئة عن بعض المستشرقات،منها ما أخذ عليهم محاولتهن طمس هوية الشعر العربي، ومحاولتهن الحط من قيمة الإرث العربي.

-2 بينت الدراسة أن هناك جهوداً تحمد عليها المستشرقات، منها محاولتهن البحث والتقصي ونقل هذا الإرث الى الثقافات الأخرى والتعريف بها،مما فتح الباب الى الدراسات المقارنة.

-3تبنت المستشرقات المنهج الأسلوبي للكشف عن جمالية الشعر العربي ، لكن لم يكن التحليل يحمل جمالية المنهج المتبع، إذ جاءت التحليلات سطحية، لم تعبر عن جمالية التعبير، ولم نلحظ شعرية في لغة النقد.

-4اعتمدت المستشرقات أسلوب المقارنة بين الشعراء ،للوصول الى نقد الشعر العربي، برؤية استشراقية وعمل حفريات معرفية في أغوار الشعر العربي.

-5بينت المستشرقة ريناتا ياكوبي كيفية توظيف الشعراء العرب للصور الطبيعية والرمزية، ودورها في تعزيز المعاني العاطفية والروحية في القصائد، في حين أكدت سوزان بينكي على أهمية السياق الثقافي والتاريخي في فهم الصور الشعرية، مشيرة إلى كيف تعكس هذه الصور القيم والمعتقدات السائدة في المجتمع العربي القديم.

الهوامش والإحالات.

[1])) لمحات من الشعر الجاهلي،د.نوري حمودي القيسي، منشورات دار الجاحظ للنشر - وزارة الثقافة، والاعلام العراقية ، بغداد، ١٩٨٠م ، ٥٤.

[2]) دراسات في القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي،١٧٨.

[3]) أسس الشعر العربي الكلاسيكي، إيفالد فاجر،ترجمة وتحقيق، د. سعيد حسن بحيرى،٢٥٧.

[4])) ديوان امرؤ القيس ،تحقيق عبد الرحمن المسطاوي،٣٥.

[5])) دراسات في القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي انموذجاً،١٨٠.

[6]) الأنواع الأدبية والشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، موسى ربابعة، بحث منشور في مجلة جامعة أم القرى ع ١١، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ٢٨٩ ١٤١٦، ٢٠٩.

[7])) أسس الشعر العربي الكلاسيكي والشعر العربي القديم ، إيفالد فاجر، د. سعيد حسن بحيرى، مؤسسة المختار للتوزيع والنشر، القاهر- مصر، ط١،٢٠٠٨م، ٥٧.

[8])) يُنظر، خزانة الأدب وغاية الأرب: تقيّ الدّين أبو بكر ابن حجّة الحمويّ، شرح، عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٧م، ٥٧.

[9])) دراسات في القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي،١٨٨.

[10])) م، ن ،١٨٩.

[11]) البطل في التراث، د.نوري حمودي القيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغدادي، ط ١ ١٩٨٨،م. ٣٣.

[12])) ديوان امرؤ القيس، تحقيق عبد الرحمن مصطاوي،٤٣.

[13])) م، ن ،٤٤،

[14])) دراسات في القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي،١٨٥.

[15])) ديوان امرؤ القيس، تحقيق عبد الرحمن مصطاوي،٤٠.

[16])) ينظر، أسس الشع العربي الكلاسيكي، إيفالد فاجر، ترجمة وتعليق، د. سعيد حسن بحيرى كلية الألسن - جامعة عين شمس، المختار للنشر والتوزيع،ط١، ٢٠٠٨م ١٤٣.

[17])) دراسات في شعرية القصيدة العربية ريناتا ياكوبي،.127

[1]() مُعجم المصطلحات العربيَّة في اللُّغَة والأدب: ١٨١.
[2]()) البيان في ضوء أساليب القرآن :د. عبد الفتاح لاشين، استاذ بجامعة الأزهر، دار الفكر العربي – القاهرة، ط٢(د.ت)، ٣٥.
[3]()) دراسات في شعرية القصيدة العربية ريناتا ياكوبي،١٢٧.
[4]()) ديوان النابغة الذبياني، جمعه واعتنى به ،حمدو طمّاس ٣٣.
[5]()) ينظر،شعرية القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي، ترجمة موسى ربايعة ،دار جرير،عمان الأردن ط ٢،٢٠١١م، ١٢٧.
[6]()) ديوان علقمة الفحل بشرح الأعلم الشنتمري، لطفي الصقال و درية الخطيب، مراجعة د. فخر الدين قباوة، دار الكتاب العربي ، سوريا-حلب،ط١، ١٩٦٩م ، ٤٧.
[7]()) دراسات في شعرية القصيدة العربية ريناتا ياكوبي،١٢٨.
[8]()) ديوان علقمة الفحل بشرح الأعلم الشنتمري، لطفي الصقال و درية الخطيب،١٠٨.
[9]()) دراسات في شعرية القصيدة العربية ريناتا ياكوبي،١٢٨
[10]())) دراسات في شعرية القصيدة العربية ريناتا ياكوبي انموذجا،١٣١.
[11]()) ديوان امرؤ القيس، شرح وتحقيق عبد الرحمن المصطاوي،٩١.
[12]())) دراسات في شعرية القصيدة العربية ريناتا ياكوبي،١٣٥.
[13]()) دراسات في القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي،١٨٥.
[14]()) تاريخ آداب العرب،مصطفى صادق الرافعي،٧٣٥ .
[15]() ديوان امرؤ القيس ،تحقيق عبد الرحمن المسطاوي ٢٥.
[16]()) دراسات في القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي،١٨٦.
[17]()) ينظر: م، ن،١٨٦.
[18]()) ينظر، آفاق النظرية الأدبية، من المحاكاة إلى التفكيكية، صالح زياد، دار التنوير للطباعة والنشر،، تونس، ط١،٢٠١٦م ، ٦٥- ٦٧.
[19]()) ينظر،دراسات في القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي،١٨٧.
[20]()) ديوان النابغة الذبياني، حمدو طماس،٣٣-٣٤.
[21]())) ينظر، دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية ، ريناتا ياكوبي،١٨٠.
[22]()) ديوان زهير بن ابي سلمى، حمدو طماس،٢٤.
[23]())) ينظر، دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية ، ريناتا ياكوبي،١٨١.
[24]() فنيَّة التِّكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين: عصام شرتح، مجلة رسائل الشِّعر، العدد (٩)، كانون الثَّاني ٢٠١٧م، :٧.
[25]() ديوان زهير بن ابي سلمى، اعتنى به وشرحه،حمدو طماس ٢٤.
[26]()) رمزية معركة البقرة الوحشية وفناء الوعل في القصيدة القديمة،مصطفى المرابط، مقال منشور على شبكة الألوكة على الانترنت،٢٠٢٠/١٠/١٠.
[27]()) دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتاي اكوبي،١٨٢.
[28]() الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية: يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٧م، :١١.
[29]() النكت في إعجاز القرآن ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: علي بن عيسى بن علي بن عبد الله، أبو الحسن الرماني المعتزلي (ت: ٣٨٤هـ)، سلسلة: ذخائر العرب (١٦)، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط٣، ١٩٧٦م، :٨٥.
[30]() كتاب الصناعتين، ابي هلال العسكري، ٢٧٤.
[31]()) دراسات في شعرية القصيدة العربية ريناتا ياكوبي،١٣٧.
[32]())) ديوان امرؤ القيس، شرح وتحقيق عبد الرحمن المصطاوي،٣٤.
[33]()) دراسات في شعرية القصيدة العربية ريناتا ياكوبي١٤٠.

[1]() نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون: عبد العزيز لحويدق، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٥م، :٦٠.
[1])) ديوان زهير بن ابي سلمى شرحه واعتنى به ، حمدو طمّاس،دار المعرفة بيروت- لبنان،ط٢، ٢٠٠٥م. ٦٩.
[1])) ديوان علقمة الفحل، ٤٥.
[1])) ينظر، أدب السياسة وسياسة الأدب التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم، د. سوزان بينكني،٦٩.
[1]() ينظر، ديوان علقمة الفحل، شرح البيت في الهامش. ٤٥.
[1])) كتاب الصناعتين لابي هلال العسكري ،٣٨١.
[1])) كتاب دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني،٦٦.
[1])) دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي،٢٠٣.
[1])) ديوان النابغة الذبياني، حمدو طماس، ٥٦.
[1])) دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي،٣٠٢.
[1])) ينظر، كتاب شرح الشواهد الشعرية في أمهات الكتب النحوية، محمد حسن شراب، ج/١، ٣٩٦ ،المكتبة الشاملة.
[1])) ديوان النابغة الذبياني، حمدو طماس ١٤.
[1])) ينظر، دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي،٢٠٤.
[1])) ديوان زهير بن ابي سلمى،حمدو طماس، ٣٧.
[1])) ينظر، دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي،٢٠٣.
[1])) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي دار الفكر العربي، روز غريب بيروت، لبنان، ط٠٢، ١٩٩٣، ٢٦.
[1])) علم الأسلوب ،مبادئه وإجراءاته، د.صلاح فضل ،دار الشروق،ط١، ١٩٩٨م:٢٧
[1]() مستويات التشكيل الأسلوبي ،في ديوان (شموخ في زمن الانكسار)، للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي ٦٨١.
[1])) ديوان امرؤ القيس، عبد الرحمن المسطاوي، ١٤٤.
[1]() مستويات التشكيل الأسلوبي ،في ديوان (شموخ في زمن الانكسار)،:٦٨١-٦٨٢.
[1])) ديوان النابغة الذبياني ، حمدو طماس١٠٥.
[1])) دور الكلمة في اللغة : ستيفن أولمان، ترجمة ،د.كمال محمد بشير، المطبعة العثمانية،القاهرة،مصر،ط٣ ،١٩٧٢م: ٢٧.
[1])) دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي،٢٠١.
[1])) ديوان طرفة بن العبد ، شرح الأديب يوسف الاعلم الشنمتريّ،٣٧.
[1])) ديوان الهذليين، ١٦٨.
[1])) ينظر،الوصف في الشعر العربي الكلاسيكي،،الوصغ"لإكرافكسيس ونظرية تداخل الفنون،أكيكوموتويوشي سومي،تر،د.حسن البنا عز الدين،مركز النشر اعلمي والتأليف،جامعة الحدود الشمالية ،السعودية،(د.ط)، ٢٠١٧م،١٣٨
[1]) (ينظر ديوان الهذليين ١٦٨.
((1ينظر ديوان الهذليين،١٧٤.
[1]) ينظر،الوصف في الشعر العربي الكلاسيكي،،الوصغ"لإكرافكسيس ونظرية تداخل الفنون،أكيكوموتويوشي سومي،١٤٢.وينظر هامش ديوان الهذليين ١٧٤.
[1])) ديوان كعب بن زهير،
[1])) ينظر، أدب السياسة وسياسة الأدب التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم، د. سوزان بينكني ستيتكيفيتش، ترجمة وتقديم، د. حسن البنا عز الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨م،٩٥.

[1]) ديوان الاخطل، شرحه وصنفه، مهدي محمد ناصر،٢٣١.
[1]) القصيدة والسلطة ،سوزان بينكي،١٨٩.
[1]) ديوان الحطيئة، شرح وتحقيق حمدو طماس، دار المعرفة ،بيروت- لبنان،ط ٢، ٢٠٠٥م ١٠٧.
* نسب المستشرقة ريناتا ياكوبي البيت الى عمر بن قمئية، إذ استندت على ديوان الشاعر بتحقيق ليال ،طبعة كيمبرج،١٩١٩، ولكن الباحثة تحققت من البيت بالرجوع الى ديوان الحطيئة بتحقيق حمدو طماس .
[1]) ينظر، جهود اسشتراقية ريناتاياكوبي انموجاً،١٦٦.
[1]) ديوان الفرزدق، دار بيروت للطباعة والنشر، مجلد/١ ،١٩٨٤م، ١٨٣.
[1]) ينظر، الشعر والشعرية في العصر العباسي ،سوزان بينكي،١١٤.
[1]() المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، د. نور الدين الأسد ، جامعة الجزائر، مجلة اللغة والأدب، العدد ٣٩/١٤.

[1]) ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة –مصر، ١٩٦٥م، ٦٣.

* اعتمدت المستشرقة هذه القصيدة. بالصدفة تقريباً لما فيها من التحول في الوعي الجمالي بحسب تعبيرها، لكنّها أوضحت أن القصيدة موضع الحديث تؤلف جزءاً من ديوان أبي ذؤيب الهذلي (ت ٢٨هـ / ٦٤٩م)(٤) ولكنها منسوبة أيضاً إلى شاعرين آخرين: أحدهما رجل خزاعي، وثانيهما سليمان بن أبي دوباكل المعاصر للأحوص (١٠٥هـ / ٧٢٣م أو ١١٠هـ/٧٢٨م). ويؤكد النسبة الأخيرة كتاب الأغاني في موضعين فهناك رواية مختلفة للنص في ترجمة الأحوص الذي أعجب به وادعاه. ويضاف إلى هذا أن أربعة أبيات اقتبست بموسيقاها من نسخة ابن أبي دوباكل وأضيفت إلى هذا النص الأخير.
[1]) ينظر، جهود استشراقية ريناتا ايكوبي انموذجاً،١٥٠.
[1]) ديوان الهذليين، ٦٣.
[1]) ينظر، جهود استشراقية ريناتا ايكوبي انموذجاً،١٥٤.
[1]() التكرار في شعر ابن عبد ربه دراسة فنية: ١٦٧.

((1ديوان الهذليين، ٦٣.
[1]) ينظر،جهود استشراقية،ريناتا ياكوبي انموذجاً:١٤٤.
[1]) ديوان جميل بثينة،جميل بن معمر،دار القلم للطباعة والنشر،بيروت-لبنان،٧٥.
((1 ينظر،جهود استشراقية،ريناتا ياكوبي انموذجاً،١٤٣.
((1 كتاب الصناعتين لابي هلال العسكري، ٣١٦.
[1]() م، ن:٣١٦.
[1]) ديوان جميل بثينة وقد ورد في ديوان الهذليين يابيت "خثماء" لابي ذؤيب الهذلي،٦٣.
[1]) ديوان ابو تمام، ٢٧٩.
[1]) ينظر، الشعر والشعرية في العصر العباسي، سوزان بينكي،٢٠٦.
[1]) ديوان ابو تمام،٢٧٩.
[1]) ينظر، الشعر والشعرية في العصر العباسي، سوزان بينكي،٢١٣.
([1]) ديوان ابو تمام،٢٨٢.
[1]) ينظر، الشعر والشعرية في العصر العباسي، سوزان بينكي،٢٢٠.
[1]) ديوان ابو تمام،١٤٤.
[1]) ينظر، الشعر والشعرية في العصر العباسي، سوزان بينكي،٢٢٩.

المصادر والمراجع

أدب السياسة وسياسة الأدب التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم، د. سوزان بينكني ستيتكيفيتش، ترجمة وتقديم، د. حسن البنا عز الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٨م،٩٥.

الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: الأبعاد المعرفية والجمالية: يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٧م، :١١.
أسس الشع العربي الكلاسيكي، إيفالد فاجر، ترجمة وتعليق، د. سعيد حسن بحيرى كلية الألسن - جامعة عين شمس، المختار للنشر والتوزيع،ط١، ٢٠٠٨م .
أسس الشعر العربي الكلاسيكي والشعر العربي القديم ، إيفالد فاجر، د. سعيد حسن بحيرى، مؤسسة المختار للتوزيع والنشر، القاهر- مصر، ط١،٢٠٠٨م.
أسس الشعر العربي الكلاسيكي، إيفالد فاجر،ترجمة وتحقيق، د. سعيد حسن بحيرى.
آفاق النظرية الأدبية، من المحاكاة إلى التفكيكية، صالح زياد، دار التنوير للطباعة والنشر،، تونس، ط١،٢٠١٦م ،.
الأنواع الأدبية والشعر الجاهلي في دراسات بعض المستشرقين الألمان، موسى ربابعة، بحث منشور في مجلة جامعة أم القرى ع ١١، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ،٢٨٩ ١٤١٦،
البطل في التراث، د.نوري حمودي القيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغدادي، ط ١ ١٩٨٨،م
البيان في ضوء أساليب القرآن :د. عبد الفتاح لاشين، استاذ بجامعة الأزهر، دار الفكر العربي – القاهرة، ط٢(د.ت.
خزانة الأدب وغاية الأرب: تقيّ الدّين أبو بكر ابن حجّة الحمويّ، شرح، عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٨٧م..
دراسات في شعرية القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي، ترجمة موسى ربايعة ،دار جرير،عمان الأردن ط ٢ ،٢٠١١م. دور الكلمة في اللغة : ستيفن أولمان، ترجمة ،د.كمال محمد بشير، المطبعة العثمانية،القاهرة،مصر،ط٣ ،١٩٧٢م.
ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة –مصر، ١٩٦٥م، .
ديوان الحطيئة، شرح وتحقيق حمدو طماس، دار المعرفة ،بيروت- لبنان،ط ٢، ٢٠٠٥م .
ديوان الفرزدق، دار بيروت للطباعة والنشر، مجلد/١ ،١٩٨٤م، .
ديوان امرؤ القيس ،تحقيق عبد الرحمن المسطاوي.
ديوان جميل بثينة،جميل بن معمر،دار القلم للطباعة والنشر،بيروت-لبنان،.
ديوان زهير بن ابي سلمى شرحه واعتنى به ، حمدو طمّاس،دار المعرفة بيروت- لبنان،ط٢، ٢٠٠٥م..
ديوان علقمة الفحل بشرح الأعلم الشنتمري، لطفي الصقال و درية الخطيب، مراجعة د. فخر الدين قباوة، دار الكتاب العربي ، سوريا-حلب،ط١، ١٩٦٩م .
ديوان علقمة الفحل بشرح الأعلم الشنتمري، لطفي الصقال و درية الخطيب،.
رمزية معركة البقرة الوحشية وفناء الوعل في القصيدة القديمة،مصطفى المرابط، مقال منشور على شبكة الألوكة على الانترنت،٢٠٢٠/١٠/١٠.
شعرية القصيدة العربية الجاهلية ،ريناتا ياكوبي، ترجمة موسى ربايعة ،دار جرير،عمان الأردن ط ٢،٢٠١١م،.
علم الأسلوب ،مبادئه وإجراءاته، د.صلاح فضل ،دار الشروق،ط١، ١٩٩٨م:.
فنيَّة التِّكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين: عصام شرتح، مجلة رسائل الشِّعر، العدد (٩)، كانون الثّاني ٢٠١٧م،.
كتاب شرح الشواهد الشعرية في أمهات الكتب النحوية، محمد حسن شراب، ج/١، ٣٩٦ .،المكتبة الشاملة.
لمحات من الشعر الجاهلي،د.نوري حمودي القيسي، منشورات دار الجاحظ للنشر - وزارة الثقافة، والاعلام العراقية ، بغداد، ١٩٨٠م ..
مستويات التشكيل الأسلوبي ،في ديوان (شموخ في زمن الانكسار)، للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي .
المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، د. نور الدين الأسد ، جامعة الجزائر، مجلة اللغة والأدب، العدد ٣٩/١٤.

نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية من أرسطو إلى لايكوف ومارك جونسون: عبد العزيز لحويدق، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٥م، .
النقد الجمالي وأثره في النقد العربي دار الفكر العربي، روز غريب بيروت، لبنان، ط٠٢، ١٩٩٣م.
النكت في إعجاز القرآن ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: علي بن عيسى بن علي بن عبد الله، أبو الحسن الرماني المعتزلي (ت: ٣٨٤هـ)، سلسلة: ذخائر العرب (١٦)، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط٣، ١٩٧٦م.
الوصف في الشعر العربي الكلاسيكي،،الوصغ"لإكرافكسيس ونظرية تداخل الفنون،أكيكوموتويوشي سومي،تر،د.حسن البنا عز الدين،مركز النشر اعلمي والتأليف،جامعة الحدود الشمالية ،السعودية،(د.ط)، ٢٠١٧م،.