جماليات الأسلوب في ديوان "قريب من البحر.. بعيد من الزُرقة" للشاعر جاسم الصحيح

د. مناء راجح سعد الغامدي

استاذ البلاغة والنقد المساعد -قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة بيشة

المملكة العربية السعودية

ملخص

يهدف هذا البحث إلى إيضاح السمات الأسلوبية في ديوان "قريب من البحر.. بعيد عن الزرقة" للشاعر السعودي "جاسم الصحيح"، واستعنت على ذلك بالمنهج الأسلوبي، وقسّمته أربعة مباحث، تسبقها مقدمة وتمهيد، وتعقبها خاتمة. تناول التمهيد الجانب النظري للأسلوبية، أما المبحث الأول فقد تناول المستوى الإيقاعي، من خلال الوزن والقافية والتكرار، في حين تناول المبحث الثاني المستوى التركيبي، من خلال دراسة الجملتين: الخبرية، والإنشائية، واقتصرت على التقديم والتأخير، وأسلوبي الاستفهام والنداء، وتناول المبحث الثالث الصورة الشعرية، ودرس التشبيه والاستعارة والكناية، وتعرض المبحث الرابع للمستوى الدلالي، من خلال دراسة الرمز، والألوان. وقد توصل إلى عدد من النتائج، منها: أن الشاعر استثمر الأسلوبية من خلال انتهاكه للمألوف من اللغة، والتمرد على قواعدها؛ فجاء شعره ضاجّاً بالحركة، ومفعما بالحيوية، ومعبرا عن روح العصر الذي يعيش فيه. وأن شعره تناول موضوعات كثيرة ومختلفة تتصل بالواقع، فكان رومانسيا وواقعيا في آنٍ واحد.

الكلمات المفتاحية: الجماليات، الأسلوبية والأسلوب، الصوت، الإيقاع، التركيب.

The Aesthetics of Style in the book "Close to the Sea... Far from Blueness" Poet Jassem Al-Sahih

Dr. Manna Rajeh Al-Ghamdi

Assistant Professor of Rhetoric and Criticism-Department of Arabic Language, College of Arts, Bisha University

Abstract

This research aims to clarify the stylistic features in the book "Near to the Sea... Far from Blueness" by the Saudi poet "Jassem Al-Sahih", and the stylistic approach was used for that. It was divided into four sections, preceded by an introduction and preface, and followed by a conclusion. The preface deals with the theoretical background of stylistics. The first topic deals with the rhythmic level, through meter, rhyme and repetition. The second topic deals with the structural level through studying the two sentences; analytic and synthetic, and it was limited to presentation and delay, and the interrogative and appeal styles. The third topic deals with the poetic image, simile, metaphor and metonymy. The fourth topic was devoted to explore the semantic level, by studying the symbol and colors. The study has reached a number of results: the poet invests stylistics by violating the familiar language, and rebelling against its rules; his poetry was full of movement, full of vitality, and expressive of the spirit of the era in which he lives. His poetry deals with many different topics related to reality, so it was romantic and realistic at the same time.

Keywords: **:** Aesthetics, Stylistics and style, Sound, Rhythm, Structure.

مقدمة:

تعد الأسلوبية من أبرز المناهج النقدية التي أفرزتها اللسانية الحديثة لدراسة الأدب، وأحد مجالات نقد الأدب الذي يهتم ببنيته اللغوية، دون الاهتمام بما يحيط به من ظروف أو مؤثرات خارجية.
فإذا كان علم اللغة هو العلم الذي يدرس "ما يقال"، فإن الأسلوبية هي التي تدرس "كيفية ما يقال"، مستعملة في ذلك الوصف والتحليل في وقت واحد[١].

وبناء على ذلك فقد ارتأت الباحثة دراسة ديوان "قريب من البحر، بعيد من الزرقة" للشاعر جاسم الصحيح (٢٠١٨) دراسة أسلوبية، تهدف من خلالها إلى معرفة ملامح الأسلوب الذي اتبعه الشاعر في بناء معمارية قصائد ديوانه، وإيضاح خصائصه الفنية، وجماليات أسلوبه، عبر مستويات فنية متعددة، تبدأ بالمستوى الإيقاعي، وتنتهي بالمستوى الدلالي والصورة الفنية.

ومما شجع الباحثة على تناول هذا الديوان أسلوبيًّا وفق المنهج الأسلوبي هو عدم وجود أي دراسة علمية سابقة تناولته أسلوبيًّا –على حد علمها–. وانطلاقا من هذا فقد برزت أهمية هذه الدراسة التي تهدف إلى الإجابة عن تساؤلات منها: ما هي السمات الأسلوبية المهيمنة على شعر جاسم الصحيح؟ وكيف استطاع توظيف أدواته الفنية لإبراز المعاني التي يتحدث عنها؟ وإلى أي مدى نجح في ربط هذه الآليات بتلك المعاني؟

أما خطة البحث فستقوم على تقسيمه أربعة مباحث، تسبقها مقدمة وتمهيد، وتعقبها خاتمة تتضمن أهم ما توصل إليه البحث من نتائج، أتناول في المقدمة أهمية البحث، وتساؤلاته، والمنهج المتبع فيه، وخطة تقسيمه، ويتناول التمهيد الحديث عن الأسلوبية وكل ما يتعلق بالجانب النظري للدراسة، أما المبحث الأول فيتناول المستوى الإيقاعي، من خلال الوزن والقافية، والتكرار، في حين يتناول المبحث الثاني المستوى التركيبي، من خلال دراسة الجملتين: الخبرية، والإنشائية، وأقتصر على التقديم، والتأخير، وأسلوبي الاستفهام، والنداء؛ كونها أبرز الملامح الأسلوبية على مستوى تركيب الجملة، ويتعرض المبحث الثالث للصورة الشعرية، وأدرس فيه التشبيه والاستعارة والكناية، وأتناول المبحث الرابع المستوى الدلالي، من خلال دراسة الرمز، والألوان، أما الخاتمة فتتضمن أهم النتائج والتوصيات التي توصل إليها البحث.
ويمكن عرض ذلك على النحو التالي:

تمهيد:

ظلت الآراء النقدية العربية انطباعية ذاتية، في كثير من الأحيان، لحقبة من الزمن، وكان الحكم على الإبداع الشعري بالجودة أو الرداءة لهذا الشاعر أو ذاك مرهون بعلاقته الشخصية بالناقد، قُربًا أو بُعدًا، إضافة إلى أن الناقد لا يملك من الأدوات الموضوعية والخبرة الفنية ما يؤهله لإصدار مثل هذه الأحكام

١ ينظر: عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص ١٨٦.

المتصفة بالصرامة، القائمة على المعيارية الصرفة، وكانت النتيجة لا تخرج عن خيارين اثنين: الجودة، أو الرداءة، ولا ثالث لهما.

وقد ظهرت بواكير هذا النقد الانطباعي منذ العصر الجاهلي، على يد النابغة الذبياني الذي كانت تضرب له خيمة في سوق عكاظ؛ للفصل بين الشعراء، وخبره مع حسان بن ثابت والخنساء مشهور[٢]، وقد ظلت هذه الانطباعية النقدية مستمرة في النقد العربي إلى ما بعد العصر الجاهلي، فامتد أثرها إلى العصور اللاحقة مرورا بالعصرين الأموي والعباسي وما بعدهما، ولم تختفِ إلا مع بدايات العصر الحديث، بعد ظهور المناهج النقدية الحديثة.

أما في العصر الحديث فقد ظهر منهج جديد لدراسة النصوص الأدبية يتمثل في الأسلوبية، وهذه الأسلوبية تدرس العمل الأدبي دراسة موضوعية بعيدة عن الذاتية والأحكام الانطباعية التي كانت من صميم المنهج النقدي القديم، باحثة عن السمات الفنية في النص، بعيدا عن الأحكام المعيارية المقولبة والجاهزة، فهي "تذهب في فهم العمل الأدبي إلى الانطلاق من المعالم اللغوية الأساسية فيه، وبحث الخصائص الفردية فيما يظهر من مواطن الخروج على المستوى العادي للغة في الألفاظ والتراكيب"[٣].

ولتحقيق الموضوعية التي تسعى الأسلوبية إلى تحقيقها في تناول النصوص الأدبية، وإبراز الخصائص الفردية للمبدع، والكشف عن المعالم اللغوية في النص، فقد عمدت، أي: الأسلوبية، إلى اصطناع وسائل وآليات حديثة، ومن ضمنها استخدام الإحصائيات[٤] المختلفة، التي تعد أداة عملية يمكن الاعتماد عليها، والوثوق بها؛ ذلك أن "النص الأدبي –أو القول– ليس إلا واحدا من مجالات استخدام اللغة في جميع مجالات الحياة، ومهما كانت اللغة الأدبية منحرفة بالقصد عن التوظيف الإشاري للغة، ومحملة بمحتوى عاطفي وحساسية شعورية، فإنها تظل –في النهاية– وقائع لغوية قابلة للدرس المنهجي، وخاضعة للقوانين العلمية التي حققها علم اللغة الحديث"[٥].

وللأسلوبية صلة وثيقة بالبلاغة مع كونها أحد مجالات نقد الأدب، فهي تركز على بنيته اللغوية دون ما عداها من مؤثرات سياسية أو فكرية أو اجتماعية أو غير ذلك[٦]، من حيث "إن غائية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة، وتأتي الأسلوبية في هذا المقام لتتحدد بدارسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[٧]؛ كما تتناول

٢ ينظر: الأسد، مصادر الشعر الجاهلي، ص ٤٩.

٣ إبراهيم، الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية، ص ١٢٧.

٤ ينظر: جبر، الأسلوب والنحو، ص ٩.

٥ سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٣.

٦ ينظر: سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص ٧.

٧ المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص ٣٥-٣٦.

الأسلوبية النص الأدبي باحثة فيه عن مواطن الجمال المتصل بالبنية اللغوية فقط، دون ربط ذلك بما يحيط به من مؤثرات خارجية.

فالأسلوبية –على حد تعبير بيير جيرو– ليست إلا "بلاغة حديثة ذات شكل مضاعف"[٨]، وهي –على رأي هنريش بليت– بلاغة مختزلة، فهي تتسع أحيانا حتى تكاد تمثل البلاغة كلها، وأحيانا أخرى تضيق وتتقلص حتى تكون جزءا من البلاغة[٩].

وقد ذهب سعد مصلوح[١٠] في محاولته الربط بين البلاغة العربية والأسلوبية اللسانية الحديثة إلى أن إقامة تصور للعلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبية أمر لا يُسلِم نفسه في يُسر وإسماح لباحثٍ، وعلل ذلك بأن البلاغة علم ذو أرومة عريقة في العربية، كانت نشأته تلبية لحاجة ملحة، وتوجه أصيل في الثقافة العربية الإسلامية، أما الأسلوبية فإنها لا تزال باتجاهاتها وتصوراتها ذات الصلة الوثيقة باللسانيات الحديثة غريبة وافدة على الثقافة العربية، وما زال المقتنعون بجدواها يبحثون لها عن دور تقوم به في إعادة صياغة النظرة العربية المعاصرة إلى دراسة النص الأدبي، ومن هنا تأتي الصعوبة في صياغة العلاقة بينهما.

وأيًّا كانت الآراء تجاه العلاقة بين البلاغة والأسلوبية، فإن الباحثة ترى أن الأسلوبية نشأت في أحضان البلاغة، ومنها استمدت أدواتها ووسائلها الفنية عند تناولها النص الأدبي عامة، والشعر على وجه الخصوص.

المبحث الأول: المستوى الإيقاعي

يعد الإيقاع من أبرز عناصر التشكيل الموسيقي في القصيدة، بوصف القصيدة مقطوعة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام وتفترق، محدثة نوعا من الإيقاع الذي يعمل على تنسيق أحاسيس الشاعر، ولملمة مشاعره المبعثرة[١١].

فهو ظاهرة معنوية تضج بالجمالِ، والحياةِ، وتركُّبِ الأصوات والألفاظ بطريقة تكون حركتها معها مطابقة لحركتها؛ فتلقي بذلك على الألفاظ والأصوات الموسيقية شيئا من جمالها وسحرها[١٢]، "أما النقد الأدبي فينظر إلى الإيقاع بوصفه عنصرا أساسيا في الفنون كلها، ويعرّفه بأنه الحركة المنتظمة في الزمن، ويربطه بالتكرار، ويرجعه إلى عاملين: أحدهما جسمي (أي التحرك العضوي الذاتي في الجسم) كحركة القلب، ...، والعامل الثاني اجتماعي مرتبط بتنظيم العمل"[١٣].

وسوف يتناول البحث الإيقاع بشقيه: الخارجي والداخلي من خلال عناصرهما؛ للكشف عن مكامن الجمال الذي يحدثه الإيقاع في النص، مع ربطها بدلالاتها.

---

٨ بيير جيرو، الأسلوبية، ص ٩.

٩ ينظر: بليت، البلاغة والأسلوبية – نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، ص ١٩.

١٠ ينظر: مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص ٢٢.

١١ ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٦٣.

١٢ ينظر: العياشي، نظرية إيقاع الشعر العربي، ص ٤٥.

١٣ عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص ٥٣.

يضم ديوان "قريب من البحر.. بعيد عن الزرقة" (٣٤) قصيدة، منها (٢٤) قصيدة عمودية، و(١٠) قصائد كتبت على شكل شعر التفعيلة، وبالنظر في تلك القصائد العشر نجد أن بعضها عموديةٌ كُتبت على هيئة شعر التفعيلة؛ فأصبح السطر الشعري –لا البيت الشعري– أساس نسجها. فقد جدد الشاعر المعاصر في موسيقى الشعر وأصبحت الدفقة الشعورية –لا قوانين العروض الخليلي– هي المتحكمة في عدد التفعيلات في كل سطر شعري، كما أنها قد حملت عددًا من المفاجآت الإيقاعية والدلالية في الوقت نفسه، خصوصا أن إشكالية العلاقة بين الدلالة والإيقاع قد شكلت همًّا أساسيًا لدى الشاعر المعاصر، فحاول خلق إيقاع خاص بكل حالة شعورية[١٤]، وهذا ما نجده عند شاعرنا، – فمثلا– قصيدة "الرقص جسد في حالة ملاك" عمودية لكنها كُتبت بطريقة قصيدة التفعيلة؛ لتتناسب إيقاعات تفعيلاتها مع الدفقات الشعورية المنبثقة عن روحٍ راقصة، وحسٍّ موسيقي مرهف، يقول الشاعر[١٥]:

قُومِي
فما هي إلا رقصةٌ
وإذا جيش الهمومِ
على ساقيك منحطمُ

ولو كتبت بطريقة تقليدية لكُتبت هكذا:

قُومِي فما هي إلا رقصةٌ وإذا جيش الهمومِ على ساقيك منحطمُ

أما الوزن فإنه يُعد أخص خصائص الشعر التي تميزه عن النثر، وأكثرها التصاقا به؛ ولذا فقد عده ابن رشيق "أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية"[١٦]. وهو في اللغة مصدر للفعل: وَزَنَ، ويعني: رَوْزُ الثقل والخفة، وهو أيضا: ثَقْلُ شيء بشيء مثله[١٧]، وفي الاصطلاح هو: "أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية؛ لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب"[١٨].

والملاحظ في شعر جاسم الصحيح أنه اتسم بالحفاظ على البنية العروضية الكلاسيكية، فالتزم الشاعر بالوزن في جميع القصائد: العمودية، والتفعيلة، وفقا لعروض الشعر العربي، إذ نظم قصائده وفق ثمانية بحور شعرية، حاز كل من بحري الكامل والبسيط أكثر من نصف قصائد الديوان، فقد كانت التفعيلة (متفاعلن) في بحر الكامل، و(مستفعلن – فاعلن) في البسيط أكثر التفعيلات شيوعا فيها؛ ويمكن تعليل ذلك بأنه بحر سهل النظم به؛ نظرا لقدرته على تحمّل كثير من الزحافات والعلل التي

١٤ ينظر: المقطري، شعر المقالح دراسة أسلوبية، ص ١١.
١٥ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة ، ص ٢٠٨.
١٦ ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج ١، ص ١٣٤.
١٧ ينظر: ابن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم، ج ٩، ص ١٠٩.
١٨ القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص ٢٦٣.

تصيبه، دون أن يؤثر ذلك عليه، إضافة إلى اتساع مساحة بيته الشعري الذي يحوي ست تفعيلات؛ مما يمنح الشاعر فرصة النظم وفق تلك التفعيلات.

وهذا الاتساع الذي يحمله بحر الكامل يتناسب مع الأغراض المتعددة التي كتب فيها شاعرنا، فقد كتب في موضوعات ذاتية، وموضوعات سياسية، وأخرى اجتماعية، وغير ذلك. أما بحر البسيط فإن موسيقاه الناشئة عن تفعيلتيه المختلفتين (مستفعلن – فاعلن) تتميز بكونها ذات نغمة متذبذبة بين الصعود والهبوط، والارتفاع والانخفاض، ومترددة بين السرعة والبطء، والحركة والسكون؛ مما أدى إلى رسم منحنيات إيقاعية في القصيدة[١٩]، بما يتناسب مع الحالة النفسية والشعورية التي يمر بها الشاعر عند نظم القصيدة.

أما القافية، فإنها روح القصيدة العمودية، وركن أساسي من أركانها، وهي كذلك لدى شاعرنا، والملاحظ هو كثرة القوافي وتعددها، فقد بلغت نحو خمس عشرة قافية ما بين مطلقة ومقيدة، ابتداء بالهمزة وانتهاءً بالياء، أما في قصيدة التفعيلة فلا يخلو منها مقطع، نحو[٢٠]:

مثلما تُكملُ الغمزة الابتسامة

في مهرجان الغزلْ

تتكامل في حبنا الآنَ

والحب ليس سوى عازفٍ

تتآزر أوتاره والأصابع في نغمٍ مرتجلْ

وأحيانا نجد سطورا متتالية تُختتم بحرف الروي نفسه، نحو (الصحيح، ٢٠١٨، ص ١٤٣–١٥١): (النسيان/ الأزمان/ القمصان/ الأشجان، ثعبان/ الآن/ الغزلان/ النشوان/ حيتان...)؛ مما يؤكد حرص الشاعر على القافية، التي تعد مرآة عاكسة لانفعالاته ومشاعره.

وإذا كان "الصحيح" كلاسيكيا من حيث شكل القصيدة في معظم ديوانه، فإنه قد يخرج عن هذا النمط، فينزاح أسلوبيا نحو المدرسة الرومانسية، فينوع في قوافي القصيدة الواحدة؛ اتساقا مع الموضوعات التي تتناولها، ودفعا للملل الذي قد يشعر به القارئ، ففي قصيدة (مرابط على ثغر الحياة) تتأرجح القافية بين التاء (الحياةْ/ الكلماتْ/ الجهاتْ/...)، والراء (الدفاترْ/ المحابرْ/ حناجر/...)؛ لتضفي

١٩ ينظر: ترمانيني، الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث: شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين، ص ٣٠١.
٢٠ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص٢٦٣.

تنوعا موسيقيا يشاكل التنوع في مرابطة الشعراء في هذه الحياة، فهم "مرابطون على ثغور حبيباتهم، مرابطون على ثغور المبادئ والقيم، مرابطون على الحد الجمالي من ثغر الحياة"(٢١).

ومن الموسيقى الداخلية التكرار الناتج عن تجمعات صوتية لحرف معين، أو تكرار كلمة ما، فمن الأول تكرار حرف التاء في قوله(٢٢):

ويا أُختَ الحياة ورُبَّ أختٍ تُماثِلُ أختَها حدَّ الشبِيْهِ

فصوت التاء تكرر خمس مرات، وهو حرف مهموس(٢٣)، يوحي بالقرب والألفة، ينساب من مخرجه بهدوء ولين، فيُسمع له حفيف كحفيف الشجر عندما تحركها الرياح؛ مما يزيد من إيقاع النغمة الموسيقية الهادئة، وهو يعبر عن نبرة هامسة شاعرية أصدرها الشاعر مخاطبا "الأنثى ذات الثدي المسرطَن"؛ ليخفف عنها آلامها، ويشد من أزرها، ويشعرها بأنها ليست وحدها في مرضها، فهي أختٌ، ولن تُترك تصارع قدرها بمفردها.

ومن الثاني تكرار الكلمة، وهو أسلوب اعتمد عليه الشاعر في كثير من قصائده؛ ليعمق الإيقاع في القصيدة ويعضده، وليشير بذلك إلى ملمح فني دلالي يقبع خلف الألفاظ، ومن ذلك تكرار أداة الاستفهام "كيف" ست مرات في المقطع الأخير من قصيدة "شظية من مرآة بيروت"(٢٤):

فكيف سترقصين الآن؟
وكيف ستطلقين السرب من أعطافك/ الغزلان؟
وكيف ستبعثين الليل.. ذاك المجمرَ النشوان؟
وكيف ستصنعين العشق بحرا ما به حيتان؟
وكيف ستحضنين الوحي
حين يعود بالأرواح عبر نبيه جبران؟
وكيف ستشكرين الله
لحظة عودة العذراء تحمل طفلها/ لبنان؟

وهو تكرار عمل على تكثيف النغمة الموسيقية وترديدها بداية كل سطر شعري، بما يؤدي إلى لفت انتباه المتلقي إلى النص من خلال الحفر في أذنه بالإيقاع نفسه؛ ذلك أن "تأثير الألفاظ المرددة في الإيقاع الموسيقي، بعدد مقادير منتظمة، هو أكبر مما لو كانت مقاديرها غير منتظمة"(٢٥)، وقد أدى التكرار دورا

٢١ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص٢٧.
٢٢ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص١٨٩.
٢٣ ينظر: أنيس، الأصوات اللغوية، ص ٥٣.
٢٤ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص١٥١.
٢٥ الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص ٦٠.

محوريا في دلالته على استبعاد حصول ما تُسأل عنه بيروت، إذ إن من أغراض التكرار زيادة الاستبعاد(٢٦).

المبحث الثاني: المستوى التركيبي

إن النص –أيَّ نص– هو سلسلة مترابطة من الجمل المتباينة في النوع، والهدف، والجمل تتألف من سلسلة أخرى من الكلمات، ولكي يكون الكلام منطقيا ومفهوما لدى المتلقي فإنه لا يُكتَفَى فيه بتطبيق قواعد النحو بعيدا عن أن تحمل تلك الجمل دلالات ومعاني تؤدى الغرض الذي قصده منتج النص، والذي يُفهم من خلال السياقات الواردة فيه تلك الجمل؛ ذلك أن النحو يهدف إلى تناسق الدلالات من خلال ربط الكلمات بعضها ببعض في التركيب، وفق القرائن اللفظية والمعنوية؛ لتؤدي الغرض المطلوب منها(٢٧).

غير أن ترتيب الكلمات في الجملة لا يخضع لقانون يحدد موضع كل منها، وإنما يتحكم في ذلك المبدع/المتكلم بحثا عن الدلالة التي ينتجها السياق، ولاسيما في لغة الشعر، إذ إن أمام الشاعر خيارات لا متناهية من الانزياح عن اللغة العادية، ولديه مندوحة عن تطبيق القوانين الصارمة للغة العادية، بالخروج عنها إلى لغة مبتكرة وغير مألوفة؛ ذلك أن الشعر لا يحقق معنى الشعرية إلا بالخلق الجديد للغة، من خلال تحطيم النسق اللغوي المعتاد، وهدم قواعده المألوفة، وذلك بإعادة النظر في الترتيب المعتاد للغة، وبنائها بناءً جديدا(٢٨).

إن المستوى النحوي/التركيبي هو أحد الركائز الأساسية في تحليل النص الأدبي تحليلا أسلوبيا، ولما كانت الجملة وتركيبها هي المحور الذي يدور حوله علم النحو، فسوف تتعرض الباحثة هنا لدراستها في هذا المبحث من خلال البحث في نظامها وتقسيمها إلى خبرية وإنشائية –معرضة عن تقسيمها إلى اسمية وفعلية؛ كون ذلك مما أُشبع بحثا– متناولة في الجملة الخبرية التقديمَ والتأخيرَ، وفي الجملة الإنشائية أسلوبي النداء والاستفهام، مكتفية بها؛ كونها من أبرز الملامح الأسلوبية في شعر "جاسم الصحيح"، مع ربط ذلك كله بالدلالات التي تحملها تلك المكونات، وبالأغراض البلاغية التي تؤديها، وما تنتجه من جماليات في التركيب الشعري.

يأتي التقديم والتأخير في مقدمة الانزياحات الأسلوبية التي تُدرس ضمن المستوى التركيبي؛ إذ إنه من المعروف في تركيب الجملة أن هناك رتبًا محفوظة لمكونات الجملة لا يتقدم أحدها عن الآخر إلا لغرض أسلوبي أو بلاغي، ومن تلك الرتب تقديم المبتدأ على الخبر، والفعل على الفاعل، وصاحب الحال على الحال، وتأخير الظرف والجار والمجرور، وغير ذلك، إلا أن اللغة الشعرية قد تكسر هذه القواعد

٢٦ ينظر: الشهراني، التكرار: مظاهره وأسراره، ص ٣٨٠.

٢٧ ينظر: عبابو، التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب، ص ١٠٥.

٢٨ ينظر: عيد، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث، ص ٩١.

وتتمرد عليها، فتقدم ما حقه التأخير، والعكس بالعكس؛ تبعا لسياقات الكلام، والحالة الشعورية والوجدانية للشاعر.

و"الصحيح" ليس بدعا من الشعراء، فقد اعتمد هذا الأسلوب في قصائده، وقدم ما حقه التأخير، وأخّر ما حقه التقديم؛ سعيا إلى تحقيق غرض بلاغي معين، قد يقصده، وقد لا يقصده؛ فالتغيير في ترتيب عناصر الجملة يتبعه بالضرورة تغير في الفكرة التي يعبر عنها الشاعر ويجسدها[٢٩]. ويتجلى هذا لدى الشاعر في تقديم (شبه الجملة) الجار والمجرور، أو الظرف، الذي يعد من أكثر الانتهاكات الأسلوبية لقواعد الجملة العربية ورودا في شعره، ولعل ذلك يرجع –من وجهة نظر الباحثة– إلى عنايته بالظرفية المكانية واهتمامه بها؛ ليشد انتباه المتلقي إليها؛ كونها أهم مما بعدها لديه، نحو قوله[٣٠]:

يا أيها الضوء المعذب
ها هنا
في حضرة الوجع التقينا
كنت أنت
تُدَوْزِنُ الأوتار بالحُمّى
وتصعد باليقين تلال وجدك..

وقوله[٣١]:

هنا الحياة دعتني.. فاستجبت لها كما استجاب إلى أحلامه النزقُ
كل ابتسام وأنتِ الثغر والألقُ وكل عطر وأنتِ الورد والعبقُ

في المقطعين السابقين يتقدم شبه الجملة (الجار والمجرور)، و(الظرف المكاني) على الفعل والفاعل في موضعين، الأول في قوله: "في حضرة الوجع التقينا"، والثاني في قوله: "هنا الحياة دعتني"، فالتقديم في المقطع الأول يؤكد الشاعر فيه أهمية المكان الذي جمعه بصديقه الذي يعاني من آلام المرض، وهذا المكان سلبي، لم يكن مألوفا كبقية الأمكنة، وإنما هو مكان يستحيل معه المعنوي/الوجع إلى مادي/ مكان، فتصبح الأوجاع والآلام هي المحور المركزي الذي تدور في فلكه أحداث القصيدة كلها، يؤكد ذلك ألفاظ: (المعذب، الوجع، الحمى، وجدك).

وأما في الثاني فيتقدم الظرف (هنا) ليؤشر إلى أهمية المكان الإيجابي النابض بالحياة، والمشحون بالخيالات المجنحة المتأتية من امتزاج القصيدة بذات الشاعر؛ فيصير التفاؤل والانعتاق من اليأس البؤرة الدلالية التي تتمحور حولها أبيات القصيدة، يؤشر إلى ذلك الألفاظ الموحية الآتية: (الحياة، دعتني،

٢٩ ينظر: جمعة، مستويات البناء الشعري عند فاروق جويدة – دراسة في بلاغة النص، ص ٦٨.
٣٠ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة ، ص ١٣٣.
٣١ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ١٦٧– ١٦٨.

استجاب، أحلامه، النزق، ابتسام، الثغر، الألق، عطر، الورد، العبق). وهذا التقديم يقودنا إلى تقديم من نوع آخر، إنه تقديم الحال على صاحبها، في قول الشاعر[٣٢]:

كالوقت جاء يدور حول أناهُ ويتيه في صحراء لاجدواهُ
سارٍ إلى اللاأين غاية قصده أن القصيدة من حقوق سراهُ
ما قال قطُّ: (وجدتها) وهو الذي نشر الوجود برأسه وطواهُ

يفتتح الشاعر أولى قصائد ديوانه بهذا البيت الذي بدأه بالحال (كالوقت)، وهو حال من "الشاعر" المضمر في الفعل "جاء"، والمفهوم من عنوان القصيدة (الشاعر المتشجر بالكائنات)، وقد قدمه الشاعر ليضفي ملمحا أسلوبيا وهو التأثير في المتلقي وتنبيهه إلى ما هو أهم من "الشاعر" محور القصيدة، وهو "حاله"؛ ذلك أن "التأثير الأسلوبي يتلاشى حيث يكون الترتيب –أي ترتيب– عاديًّا"[٣٣]، فالحال التي عليها الشاعر عند مجيئه تعكس مدى التيه والتخبط اللذين يعيشهما، وهما يقودانه إلى دوران في حلقة مفرغة كما يدور الوقت (عقارب الساعة)، ويقودانه إلى ضياع في صحراء مترامية لا أفق لنهايتها، يدل عليه قوله: (يدور، أناهُ، يتيه، صحراء، لا جدواهُ، سارٍ، اللا أين، سراهُ). وقد تكرر تقديم الحال (كالوقت) سبع مرات في القصيدة؛ ما يوحي بتردي حال الشاعر المعاصر، وانكساره، وتيهه في عالم مليء بالمتناقضات، طغت فيه المادة على القيم والمثل.

أما الأساليب الإنشائية فقد وردت كثيرا في شعر "الصحيح"، ومنها، أسلوب الاستفهام، وأسلوب النداء، اللذان يعدان من أكثر الأساليب ورودا في شعره، وهذه الأساليب تأتي لتتواءم مع الانفعالات العاطفية والوجدانية التي تسيطر على الشاعر في التعبير عن المعنى الذي يسعى إلى إبرازه.

أما الاستفهام فلا تكاد تخلو منه قصيدة في ديوانه، غير أنه قد يأتي استفهاما على أصله، وقد يخرج عن غرضه الأصلي إلى أغراض أخرى تفهم من السياق، وهذا مما يلجأ إليه المبدع للتعبير عن انفعالاته المختلفة باختلاف المواقف؛ ذلك أن الاستفهام يعد شكلا من أشكال التنوع في الأساليب، والانتقال من الخبر إلى الإنشاء، كما أنه يدفع المتلقين إلى التأمل والتفكر، كما أنه قد يخرج عن الاستفهام الحقيقي إلى أغراض بلاغية أخرى، كالإنكار والتوبيخ[٣٤]، والاستبطاء والتقرير، والنفي، وغير ذلك. يقول الشاعر[٣٥]:

ما سرُّ صمتكَ؟!
هل وصلت فلم يعد للطعم ذوقٌ؟!
أم ملكت أعنّة الرؤيا؟!

٣٢ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ٩.
٣٣ كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص ١٨٨.
٣٤ ينظر: عكاشة، التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة، ٧٦.
٣٥ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة ، ص ١٣٤– ١٣٥.

فضيقت العبارة حدَّ هذا الصمتِ..
فاحت جبَّة المرض التي تكسوكَ
بالأشعارِ
وارتبك الشذى:
هل يمرض الشعراء
إلا حين تبتدئ القصيدة؟

يخاطب الشاعر صديقه مستفسرا عن سر هذا الصمت المطبق عليه، متعجبا من عدم قدرته على الكلام بعد أن كان شاعرا صدّاحا بالقصيدة، ألِأَنَّهُ وصل إلى مرحلة الاقتناع بأنه لم يعد طعم لتذوق الكلام، أم أنه مَلَكَ (الرؤيا) التي ترمز إلى مرحلة من مراحل التدرج في المراتب الصوفية[٣٦]، وفي الثاني يستفهم عن سبب مرض الشعراء، الذي حدده بأنه لا يحدث إلا عند "ابتداء القصيدة"، ففي السطر الأول يأتي الاستفهام على أصله، وهو البحث عن إجابة، ثم يتدرج الاستفهام في السطرين الثاني والثالث ليخرج عن أصله إلى غرض بلاغي هو التعجب، وهو مسلك أسلوبي يثير في نفس المتلقي مزيدا من التعجب والغرابة مما آل إليه حال ذلك الشاعر، أكثر مما لو جاء بإحدى صيغ التعجب المعروفة، ثم تدرج الاستفهام بعد ذلك ليخرج إلى غرض بلاغي آخر هو النفي، والنفي بغير أدواته المعروفة أبلغ منه بها، وهذا الانتهاك لقواعد اللغة في استعمال أدوات الاستفهام يعكس الحالة النفسية المنكسرة، والذات المتشظية لدى الشاعر؛ بسبب حزنه من اعتلال صديقه، وعجزه عن الكلام.

وأما النداء فهو ملمح أسلوبي اتخذه الشاعر سبيلا إلى لفت انتباه المتلقي إلى المعاني التي يريد إيصالها إليه عبر هذه الآلية، فهو يعني "إحضار الغائب، وتنبيه الحاضر، وتوجيه المعرض، وتفريغ المشغول، وتهييج الفارغ. وهو في الصناعة: تصويتك بِمن تريد إقباله عليك لتخاطبه"[٣٧]. بإحدى أدوات النداء المعروفة. وقد ورد في شعر جاسم الصحيح بشكل لافت، ومثل ملمحا أسلوبيا لديه، فتارة يأتي على أصل وضعه، وذلك عندما يوجه النداء إلى ما يعقل، وتارة يخرج عن أصله إلى غرض بلاغي يفرضه السياق الذي ورد فيه، فمن النوع الأول قوله[٣٨]:

أخا العرب الخوالي عِمْ بكاءً وتعزيةً على العرب التوالي
فمنذ (قفا) وما زلنا وقوفا على قدمَيْ بكاءٍ وابتهالِ
لنا في كل قافية حصانٌ يدرِّب (أيطليه) على الهزالِ
حصان ما تبقى منه إلا (مِفرّ.. مُدبرٌ) يوم النزالِ

٣٦ ينظر: الحكيم، المعجم الصوفي، ص ٤٩٩- ٥٠٣.
٣٧ الكفوي، الكليات، ص ٩٠٦.
٣٨ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ٧٨.

جاء النداء هنا على أصله؛ إذ الشاعر ينادي إنسانا عاقلا، وهذا المنادى هو (أخا العرب)؛ بغرض الإقبال عليه والالتفات إليه، وإن كان قد مات قبل قرون، ولكنه في حكم الموجود؛ ليُعلمه بحال العرب المتردي في العصر الحاضر/العرب التوالي، ويبثه الشكوى، والتذمر من هذه الحال، وكانت أداة النداء هنا محذوفة، وهذا الحذف قليل الورود مقارنة بذكر أداة النداء، وخاصة (يا) التي سيطرت على أسلوب النداء في الديوان كله، وينسجم حذفها هنا مع نداء من لم يعد موجودا، بل صار في حكم المحذوف؛ إذ إنه قد مات منذ قرون، كما أشرت سابقا.

ومن النوع الثاني، أي خروج النداء عن أصله، قوله[٣٩]:

يا شِعْرُ..
يا ذنبنا في الأرض
نرفعه نحو السماءِ
وندعو الله: لا غَفَرَكْ!
كيف الصعود إلى الأيام؟
من عدم
هوى بأرواحنا في اليأس ألفَ دَرَكْ!

يأتي النداء هنا متوجها إلى ما لا يعقل/ الشعر، بأداة النداء (يا) المكررة مرتين؛ بغرض لفت انتباه المتلقي إلى عدم جدوى الشعر، والتبرم منه، فهو خطيئة الشعراء، وذنبهم الذي لا يغتفر، وقد جاء النداء متعالقا مع السياق الذي ورد فيه، فنداء ما لا يعقل لا فائدة منه، كما أن الشعر برمته لا فائدة منه أيضا، كما يدل السياق، فناسب النداء هنا الغرض منه.

وقد يرد النداء متلبسا لبوسا آخر في شعر "الصحيح"، ليس الغرض منه التفات المنادى إليه فحسب، حقيقة أو مجازا، كما هو معلوم من حال النداء، وإنما هو نداء غرضه الاستغاثة، وحفز المستغاث، وشحذ همته إلى فعل مرغوب، أو دفع مكروه، وذلك مثل قوله[٤٠]:

وعيناك المراهقتان
تكتحلان بالبارود مبتسما على الأجفان
وشَعْرُكِ..
يا لَثوريٍّ يراوح في مسيرته من المنفى إلى الأوطان!
يقال:
وَزَفَّكِ التاريخ زلزلةً إلى بركانْ

٣٩ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ١١٥.
٤٠ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ١٤٩.

لقد جاء قوله: "يا لَثوريٍّ" في معرض الحديث عن (بيروت) الممزقة، والجريحة، التي تنتظر من ينتشلها من هذا الوضع الكئيب، فيعيد إليها بريق صبحها المشرق، ويلملم شتاتها، ويضمد جراحها الغائرة، فلا يجد إلا ذلك (الثوري) يستنهض همته، عسى أن يدفع عنها ما حل بها، أو شيئا منه.

وترى الباحثة أن في هذا التعبير تعريضا وتهكما وسخرية ممن يسمون أنفسهم ثوارا، وهم يراوحون أماكنهم، بين منفاهم وأوطانهم، ولا يقبلون التضحية من أجل الوطن؛ من أجل بنائه وإعادة الأمن والاستقرار إليه.

لقد استغل الشاعر الحرية التي تتمتع بها الجملة العربية في ترتيب مكوناتها على المستوى الأفقي، فقدّم ما كان محط عنايته واهتمامه، وإن كان حقه التأخير. وأما النداء والاستفهام فكانا أبرز الأساليب الإنشائية ورودا في ديوانه، وقد استعملهما على أصلهما، كما أنه خرج بهما إلى غير ذلك؛ لأغراض أسلوبية تناسب انفعالاته، والمقامات الواردة فيها.

المبحث الثالث: الصورة الشعرية

تعد الصورة الشعرية من أبرز المقومات الفنية التي يعتمد عليها الشعر في بنائه، فتميزه عن النثر؛ ذلك أن الشعر إبداع وخلق لغوي، يعتمد على الخيال والإيحاء والتصوير الفني المرتبط بالتجربة الشعرية والحالة النفسية للشاعر، وينأى عن المباشرة في الطرح، ويتجنب الواقعية ولغة التقرير؛ فالصورة هي "تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي، متمثل بعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة، إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التراسل"[٤١].

وبما أن الصورة مرتبطة بالتجربة الشعرية، وقوة الخيال، والخلفية الثقافية واللغوية، والحالة النفسية للشاعر، فإنها -بلا شك- ستختلف من شاعر إلى آخر بناء على اختلاف تلك العوامل. وقد استخدم "الصحيح" آليات مختلفة لرسم صوره الفنية؛ للتعبير عن انفعالاته النفسية، وللكشف عن نظرته إلى الأحداث من حوله، ومن تلك الآليات التشبيه، الذي يعد وسيلة الشعراء الأشهر لرسم صورهم الفنية، فقد عرف منذ العصر الجاهلي، وما زال مستخدما حتى اليوم، رغم اختلاف مفهوم الصورة في ذلك العصر عنه في العصر الحاضر؛ لأن التشبيه آليةٌ يُقارن بها بين شيئين، لشبهٍ بينهما، بإحدى أدوات التشبيه، أو بدونها، ومن ذلك أنه استعمله للتعبير عن علاقته بالقصيدة، ونظرته إليها، وللكشف عن بعض أدواته الفنية (الخيال) في إبداعها، يقول[٤٢]:

سيري معي تستقمْ في وجهنا الطرقُ ... لا ينحني الدربُ إلا حين نفترقُ
وعانقيني لكي تحلو ملامحُنا ... فنحنُ أجملُ منّا حينَ نعتنقُ
هنا امتشقتُ خيالي صبوةً وهوىً ... بعضُ الخيالاتِ كالأسيافِ تُمتشَقُ

٤١ أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص ٣١.

٤٢ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ١٦٩.

لم يشأ الشاعر أن يشبه كل الأخيلة بالسيوف المسلولة، وإنما أراد اختصاص بعضها (بعض الخيالات)، فالعلاقة بين الخيال الفاعل، والسيف الممشوق هي علاقة مشابهة في المضاء، والفاعلية، والقطع، وصنع المعجزات، وأن كليهما سلاح بيد مستعمله، فالخيال سلاح الشاعر، كما أن السيف سلاح المحارب.

فالخيال هنا لم يعد كامنا في نفسه، وإنما أصبح أداةً فاعلة في يده، ينجز بها القصيدة، كما أن السيف لا يعمل إلا حين يُسلُّ من غمده، أما أن يكون مغمدا فإنه لا يعمل شيئا.

ومن صور التشبيه، التشبيه البليغ وهو الذي حذفت منه أداة التشبيه ووجه الشبه، ففكرته خوذة رأسه، وحروفه طلقات، والغزاة زوايا، والشاعر دوائر، نجد ذلك في قوله[٤٣]:

فكرتي خوذة رأسي وحروفي طلقات
وسلاحي شحذته الأغنيات
وزناد الوعي في رؤياي ساهرْ
وعلى منظار تصويبي تلوح الكائنات
فإذا مر الغزاة
أطلقُ المعنى
وما أحمل في رأسي من البارود والرفض المكابرْ
هم زوايا
وأنا كلي دوائرْ
شاعرٌ
لكن على هيئة جنديٍّ
وجنديٌ على هيئة شاعرْ

في هذا المقطع يتجلى التشبيه البليغ من خلال ركنيه: المشبه (الفكرة، الحروف، الغزاة، الشاعر)، والمشبه به (خوذة، طلقات، زوايا، دوائر) على الترتيب، من خلال إسناد (المشبه به) إلى المسند (المشبه)، وهذا الإسناد يومئ إلى تداخل هذين الركنين حتى صارا وكأنهما شيء واحد يصعب الفصل بين أجزائه؛ إذ إن ذكر طرفي التشبيه فقط، يوهم باتحادهما، وعدم اختلافهما، فيصير المشبه عين المشبه به، وكأنه هو.

وقد ناسب المشبهَ المشبهُ به في الدلالة عليه، فالفكرة ناسبها أن تكون خوذة يحمي بها رأسه، فكلاهما يستقر على الرأس أو فيه، والحروف لما كان لها تأثيرها في المتلقي ناسبها أن تكون طلقات يرمي بها الغزاة، أما الغزاة فجبهتهم ضعيفة، فقد شبهها بالزوايا، والزوايا ضعيفة في صد الهجوم؛ بسبب

٤٣ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ٢٨- ٢٩.

الاستقامة الواصلة بين كل زاويتين، أما الشاعر فهو دوائر يصعب اختراقها؛ لأنها تستمد قوتها من تلك الاستدارة في شكلها.

ومن آليات بناء الصورة الفنية الاستعارة، التي تمثل انزياحا أسلوبيا مهما، وانتهاكا كبيرا لقوانين اللغة، وأداة فنية يلجأ إليها الشعراء لتصوير الواقع المتناقض واللامنطقي، والتعبير عن انفعالاتهم الوجدانية القلقة والمضطربة؛ لأنها غالبا ما تربط –لدى الشعراء المعاصرين– بين شيئين لا علاقة بينهما ولا رابط، ولا تسير وفق ما تعارف عليه النقاد والبلاغيون، ولا تلتزم به في كثير من الأحيان؛ ولأجل ذلك كله فقد اكتسبت أهمية كبرى لدى الشعراء المعاصرين، فاحتفلوا بها كثيرا، وأفرطوا في استخدامها، وحجتهم في ذلك أن الصورة كلما كانت أكثر جدة وغرابة، كانت أكثر تأثيرا في النفس(٤٤).

و"الصحيح" قد أكثر من الاستعارة شأنه شأن شعراء جيله، فالسواقي تُؤوَّل، وللكلام مرج أخضر، والقُبَل قطيع يسرح، والصدر يؤوَّل، والعمر يملك عتمة، والمنى والأمل لهما بوابة(٤٥):

أؤوِّل
كلَّ السواقي على شفتيكِ
تدور فيخضرّ مرج الكلام
ولولا حيائي
لسرحت فيه قطيع القُبَلْ
أؤوِّل صدركِ
من فرجة في القميصِ
فألمح في عتمة العمرِ
بوابة للمنى والأملْ

تتملك الشاعر مشاعر جياشة تجاه تلك المرأة، وتسيطر عليه عاطفة حب لا يستطيع مقاومتها، وتنتابه نوبة من العشق اللامتناهي، فتقف اللغة عاجزة عن التعبير عن كل ما يعتلج في نفسه، ومن ثم فقد لجأ إلى انتهاك قوانين اللغة، وخرق المألوف من قواعدها، وما جرت عليه العادة منها، فجسّد لنا ما يشعر به بصور تتسم بالغرابة واللا منطق، فجعل المعنوي محسوسا، والمملوك مالكا، والجماد ناطقا متحركا؛ ولذا فقد ناسب ذلك الشعور الغريب هذا الانزياح الأسلوبي، فكان الاختيار موفقا إلى حد كبير، وهذا هو ما يطلق عليه التجسيد، أو الاستعارة التجسيمية.

ومن ذلك –أيضا– الاستعارة التشخيصية، أو التشخيص، وهو ذلك النوع الذي يؤنسن الأشياء، حين يمنحها صفات الإنسان، ويطبعها بطابعه، فيجعلها تحس وتتكلم وتدرك وتتصرف من تلقاء نفسها، كالإنسان تماما، فالتشخيص يعمل على إضفاء السمات البشرية، وإسباغ العواطف

٤٤ ينظر: صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص ٩٢.

٤٥ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ٢٦٦– ٢٦٧.

الإنسانية على الموجودات في هذه الحياة، وتتمثل مهمته في أنه يعين الشاعر على أن يُسقط آماله، وآلامه على ما حوله من مظاهر الطبيعة(٤٦). يقول الشاعر(٤٧):

هي قُبلةٌ
نسجت لنا أرجوحةً
في الأفق
كان يشدها نجمانِ
...
ودخلتُ في سحر التجلي
حينما عقد الغرامُ
لسانها بلساني

تأتي الاستعارة التشخيصية في قوله: (هي قُبلةٌ نسجت لنا أرجوحةً)، وقوله: (عقد الغرامُ لسانها بلساني)؛ إذ خلع على القُبلة والغرام صفتين من صفات الإنسان، فالأولى تنسج، والثانية تعقد، و(النسج) و(العقد) وغيرهما أفعال لا تصدر إلا عن الإنسان، وهذا الانزياح في استعمال اللغة يشير إلى القدرة العجيبة لكل من القبلة والغرام في التأثير على العاشقَين، والأثر الذي تركاه عليهما جسدا وروحا، حين بنيا لهما أرجوحة في الأفق تتدلى من نجمين بعيدين، وعقدا لسانيهما أحدهما بالآخر؛ تعبيرا عن شدة الاندماج والتلاقي بينهما.

أما الكناية فتأتي في الديوان بمستوى أقل من التشبيه والاستعارة، وهي آلية أسلوبية ناجعة في رسم الصورة الفنية وإبداعها، وتأتي أهميتها من كونها أبلغ من التصريح في الدلالة على المعنى، وتأثيرها على المتلقي أكبر من تأثيره، ومرد هذه الأهمية هو أنها تحتمل معنيين اثنين: المعنى الأصلي، والمعنى الذي يترتب عليه، بخلاف التصريح الذي لا يحتمل إلا المعنى الأصلي.

وهي بهذا تعد آلية أسلوبية يعمد الشاعر إليها عندما يريد المبالغة في التصوير، أو عندما لا يريد التصريح بما يجيش في نفسه، ولكنه مضطر إلى قوله، فيعبر عنه بطريقة غير مباشرة؛ ومن ثم كانت الكناية هي الأداة المناسبة للتعبير عن تلك المعاني، مع رفع الحرج عن الشاعر؛ لأن الكناية تعد ضربا "من العدول عن لفظ يقرر معناه حقيقة وصراحة، والإتيان بلفظ آخر يؤدي هذا المعنى في شيء من التأول، على أن تكون هناك علاقة لازمة بين اللفظين فيما يؤديانه"(٤٨).

---

٤٦ الصائغ، الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ص ٣٧، ٣٩.

٤٧ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ٢٣٢– ٢٣٣.

٤٨ البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، ص ٣٢٨.

ومن استعمالات الشاعر الكنائية قوله[٤٩]:

لا أريد الحرفَ
كالثعبان في قبعة المعنى ولا لعبة ساحرْ
لا أريد الحرفَ
أن ينمو على قارعة الخندق بستان أزاهرْ
لا أريد الحرف إلا أن يغامرْ
...
ها أنا ثانية أدخل في حرب السلامْ
وعلى ميمنتي روح الموسيقا
وعلى ميسرتي روح الكلامْ
وأنا بينهما
أُفرج عن ضلعين فيما بين أضلاعي
لكي أطلق أسراب الحمامْ

في المقطع الأول، يعبر الشاعر عن رفضه المطلق لكل ما من شأنه التقليل من أهمية الكلمة/الشعر/الحرف، ورفضه لأن يكون الحرف أداة للاستسلام والخضوع، بل أراد أن يكون الحرف أداة لصنع الحرب والسلام معا، فلا يقابل الطلقة بوردة، ولا يقتصر دوره على اللهو والإمتاع فقط. وللتعبير عن ذلك عدل عن التصريح إلى الكناية، فالحرف = الشاعر، والخندق = الحرب، وبستان أزاهر = اللهو والمتعة، والسلام، والمقطع برمته كناية عن رفضه استسلام الشاعر، وحثه على صنع الحرب والسلام معا.

وفي المقطع الثاني، تأتي جملة (لكي أطلق أسراب الحمامْ) للإيماء إلى انتهاء الحرب التي يخوضها الشاعر، ودخوله في سلام مع ذاته ومع من حوله، فعبر عن ذلك (السلام) بطريقة غير مباشرة، وعدل إلى الإيحاء به عن طريق الرمز الدال عليه وهو (الحمامة)؛ لأن اللامباشرَة تعبر "عن اللغة الانفعالية التي تومئ إلى المواقف الذاتية أو الموضوعية، عن طريق الإيحاء، ولا تعتمد على تقديم اللفظ طبقا لدلالته الوضعية المألوفة"[٥٠]، أو الدالة عليه في أصل وضعها اللغوي. وقد كثّر الرمز بذكره له بصيغة الجمع (حمام)، وإضافة كلمة (أسراب) إليها فقال (أسراب حمام)؛ للمبالغة في رغبته في السلام.

٤٩ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ٣٣، ٣٦.

٥٠ صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ٧٦.

ومنها أيضا قوله[٥١]:

حلمتُ طويلا..
وهاتفني الغيب أنك قادمةٌ
فانتظرتك حتى تقوّس ظهر السنين
كأن جذور انتظاري
ضاربة في الأزلْ
أُؤوِّلُ عمري في الانتظار
وقد حرث الوقت فيه
فأصحو على شارعٍ
شبَّ عن طوق إسفلته واكتهلْ

تشكّل مسألة (الانتظار) بؤرة هذا المقطع، فهو يتمحور حولها، ويدور في فلكها، إنه انتظار طويل لم يستطع الشاعر تحمله؛ ومن أجل التأثير في نفسية المتلقي؛ لكي يشاطر الشاعر همومه وانتظاره الممل والطويل، فقد لجأ إلى التكنية عن ذلك الطول.

وزيادة في المبالغة جاء بأكثر من كناية: (تقوّس ظهر السنين) فتقوُّسُ الظهر كناية عن طول عمر الإنسان، وأسندها إلى السنين زيادة في المبالغة، و(ضاربة في الأزلْ) كناية عن قِدم الانتظار، و(حرث الوقت فيه) كناية عن طول انتظاره، وهي مقولة تشبه قولهم للشيء القديم البالي: "أكل عليه الدهر وشرب"، و(شبَّ عن الطوق) كناية عن كبر السن.

وكل هذه الكنايات تحمل المعنى نفسه وتدل عليه، ولكنها تعاضدت وتضافرت لتشير إلى طول انتظاره محبوبته، وضجره منه وملله، ولتعبر عن أحاسيس الشاعر المتّقدة بنار الانتظار، وانفعالاته المضطربة والقلقة من انصرام العمر دون لقائها.

المبحث الرابع: المستوى الدلالي

مما لا شك فيه أن لكل شاعر أو أديب معجمه الخاص به، فاختياره للمفردات لا يأتي اعتباطا وإنما يأتي عن قصد، فهي تنم عن مخزونه اللغوي، وأسلوبه في استعمال مفردات اللغة، وتبرز مدى انغلاقه أو انفتاحه عليها؛ لإيضاح المعنى المراد إيضاحه، من خلال استغلال الطاقة الكامنة في اللغة، وتوظيفها توظيفا متساوقا مع السياق الذي ترد فيه؛ ذلك أن اللغة الأدبية تتميز باعتمادها المطلق على طاقتها الإيحائية، لا طاقتها التصريحية، وبهذه الطاقة الإيحائية نتعرف على لغة الشاعر وأسلوبه في بناء نصه الشعري.

---

٥١ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ٢٧٠.

وقد وظّف "الصحيح" في ديوانه ألفاظا ومفردات ذات دلالة تاريخية ودينية، تعبر عن أحاسيسه ومشاعره، وتعكس اهتماماته وميوله، بما يتناسب مع فكرته التي يسعى لإيصالها إلى المتلقي، فكان معجمه الشعري غنيا بعدد من الألفاظ التي تعبر عن أسلوبه، ومنها: الرمز، والألوان، وألفاظ الحضارة، والأسطورة، وغيرها، وسيقتصر البحث على الرمز والألوان لكثرة ورودهما في شعره.

يعد الرمز بشقيه الديني والتاريخي أبرز الألفاظ المهيمنة على شعر "الصحيح" الذي يمثل سمة أسلوبية بارزة فيه، وهذا يعكس مدى أهميته لديه في إبراز معانيه المتخفية خلف تلك الرموز؛ لأن "قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيها المرموز بكل تخومه، كما هو شأن الإشارة، إنما هي قيمة إيحائية توقع في النفس ما لا يمكن التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح"[٥٢] فمن الرموز الدينية: (إسماعيل/ هاجر/ إبراهيم الخليل والنار/ نوح وابنه)، ومن الرموز التاريخية: (امرؤ القيس/ طرفة وحبيبته خولة/ قيس وليلى/ الروم/ التتار)، يقول الشاعر[٥٣]:

واختصرني أيها الشعرُ
ففي أقدام (إسماعيل) ما يكفي
لأن يُلهمنا قصة (هاجر)
لي يقينٌ كيقين الفجر لا ينفك ظاهر:
إنَّ مَنْ آمن بالليل وباع الشمسَ كافرْ!

يريد الشاعر هنا أن يوحي إلينا بأن المعجزات تتوالد من رحم القوافي، وأن الشعر رغم ما يضفيه من عناء على الشاعر، سيأتي بالخوارق، فلجأ إلى بعض الرموز الدينية (إسماعيل وهاجر)، التي تعد ألفاظا مكثفة تختزل المعنى الكبير في طياتها؛ ليرسم بها مشهدا يدل على ذلك المعنى، وهو نبع الماء من بين قدمي إسماعيل بعد أن يئست هاجر من الحصول عليه.

لم ينحصر الرمز عند "الصحيح" في الرمز الديني فحسب، ولكنه تجاوزه إلى الرمز التاريخي –وما أكثره في شعره– من خلال "الاعتماد على بعض الكلمات المقترنة بذكريات تاريخية وعاطفية، بحيث إذا ذكرت هذه الكلمات اندفعت إلى أفكارنا ومشاعرنا تلك الذكريات المقترنة بها"[٥٤]، ومن أمثلة ذلك

٥٢ فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٢٠٣.
٥٣ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ٣٤.
٥٤ فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٢٠٤.

قوله[٥٥]:

والحب عزفٌ مثنى لا يُطاح به عن سُدَّة اللحن إلا حين ينفردُ
بيني وبينك من (قيسٍ) وسيرته ما كان أغفله الراوون والسندُ:
شوقٌ متى نعتنقْ يوما بـ(خيمته) صاح العناق: أنا للخيمةِ (العَمَدُ)
ليلاي هل أنتِ إلا محضُ معجزةٍ مُدَّتْ بها من وراء المستحيل يدُ

يومئ الشاعر من طرف خفي إلى حجم العشق الذي يسري في عروقه، والحب الذي يُكنّه لمعشوقته (ليلاي)، وفوق هذا يريد أن يخبرنا عن أن حبه هذا حب عذري عفيف، وأنه عاشقٌ طاهر السريرة، فعمد إلى رموز تاريخية من التراث الشعري العربي اشتهرت بهذا النوع من الحب؛ ليختزل هذه المعاني الكثيرة في ألفاظ قليلة، لكنها مشحونة بطاقة دلالية كبيرة، فرمز بها إليها، وهي: (قيس)، و(خيمته)، و(العمد)، و(ليلى)، وهي ألفاظ ذات إيحاءات تاريخية وعاطفية تتجاوز حدود الدلالة الوضعية[٥٦] إلى الدلالة الثانوية المرموز لها، وهي ألفاظ لها إيحاءاتها ورمزيتها في الثقافة العربية، والوعي الجمعي العربي.

أما معجمه اللوني فهو ثري ومتنوع، يشتمل على كثير من الألوان الرئيسة، والثانوية؛ مما جعل قصائده تبدو كلوحة فنية مرصعة بالألوان، ومترعة بالحياة، فيشعر المتلقي إزاءها بتنوع بصري مميز ينعكس أثره على مشاعره وأحاسيسه؛ لأن للون أثره وفاعليته النفسية، ويترتب على هذا تشكل رموز نفسية ودينية وفنية واجتماعية واقتصادية ترتبط بهذا اللون أو ذاك، لها أسس تاريخية واجتماعية ونفسية يتفق عليها أبناء المجتمع وفق تجاربهم الخاصة[٥٧].

وعلى الرغم من أن علماء النفس وغيرهم ممن اهتموا بدراسة الألوان قد ربطوا بين دلالات الألوان والتجارب التي مر بها المجتمع، فإن هذا لا يمنع أن يكون لكل فرد في المجتمع دلالة خاصة بالألوان –ولا سيما الشعراء؛ كونهم ذوي حس مرهف، وخيال واسع–.

لقد ضم ديوان "الصحيح" مجموعة من الألوان هي: الأخضر، والأبيض، والأزرق، والأحمر، والأصفر، والأشقر، والوردي، وكان ورودها بنسب متفاوتة، فكان الأخضر هو اللون المهيمن على معظم مساحة الديوان، تلاه الأبيض، فالأزرق؛ وتأتي أهمية الأخضر من كونه من الألوان الباردة؛ ما يجعله محتويا على خواص مهدئة مسكنة للجهاز العصبي، وهو مرتبط بالنماء والتجدد، ما يعني أنه دال على الأمل والحياة، ومن ثم الحيوية والشباب، كما أنه يرمز إلى التوازن والراحة. أما اللون الأبيض، فلأن له دلالة

٥٥ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ٢٨٤– ٢٨٥.
٥٦ ينظر: فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ٢٠٤.
٥٧ ينظر: متوج، دلالات اللون ورموزه في الشعر الجاهلي، ص ٢١.

رمزية تكاد تلتصق به، وهي دلالته على النقاء والطهارة والصدق، وأما الأزرق، فلأنه يوحي بالتجدد والخلود والدوام، ويبعث في النفس الهدوء والسكينة والدعة[٥٨].

أما بقية الألوان فكانت قليلة وبنسب متقاربة؛ وهذا التنوع يعكس الحالة النفسية والانفعالية للشاعر، التي عبر عنها بأسلوبه الخاص، ورمز إليها بتلك الألوان، يقول الشاعر –رامزًا باللونين الأخضر والأبيض–[٥٩]:

مدنٌ تخضرُّ
كالدِّمنة في الأرض..
و(إياكم وخضراء الدِّمَنْ)
ليس في الموت سوى الموت..
ولن يؤنسنا في وحشة القبر
بياض في الكفنْ
مدنٌ تطفو على حاشية الكون
كما تطفو على وجه المناديل جراثيم الدرَنْ

يحمل اللونان هنا دلالة سلبية، إذ يستخدمهما الشاعر بطريقة تهكمية ساخرة تومئ إلى نقيض ما يرمزان إليه أصلا، وتحذر من الانخداع بهما، فالمدن تخضرّ –والخضرة أصلا ترمز إلى النماء والراحة والحياة– ولكن اخضرارها اخضرار زائف، ظاهره حسن وباطنه قبيح، كـ(خضراء الدمن) التي هي: المرأة الحسنة في المنبت السوء، والكفن لونه أبيض –والأبيض يدل على النقاء والطهارة والصدق–، لكن بياضه لا ينفع الميت، ولن يؤنسه أو يبدد له ظلمة القبر.

إن هذا الانزياح الأسلوبي والانتهاك الذي عمد إليه الشاعر في هذا المقطع ينطوي على معنى آخر يتوارى خلف معنى التحذير، وهو أن "المظاهر خداعة" أحيانا، والدليل على ذلك أن المدن المخضرة كئيبة قذرة، وأن الكفن لونه أبيض، وهي مفارقة ينبغي عدم تجاهلها.

٥٨ ينظر: متوج، دلالات اللون ورموزه في الشعر الجاهلي، ص ٣٠– ٣٦.

٥٩ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ٥٠.

أما اللون الأزرق فقد رمز به إلى البحر/الخليج العربي[٦٠]:

وأين الخليجُ
الذي سيّلته جباه الجدود؟!
وهم يُطعمون حلوق المجاديف
لحم السواعد والأذرعةْ
ألا أيها البحر
يا سلة الزرقة المشرعةْ
لأجدادنا منك
حصتهم في الحياة..
وحصتنا نحن:
هذا الحنين الذي خبّأوا داخل الأمتعةْ!

فالزُّرقة تحمل دلالة إيجابية، وهي الدلالة على الخير والعطاء والنماء، ورمز بها إلى مياه الخليج التي كانت –وما زالت– "السلّة" الغذائية للآباء والأجداد، ومصدر ثروتهم، وملهمة الشعراء والمبدعين. فنفسية الشاعر تجاه البحر/الخليج إيجابية، وليست سلبية كمشاعره تجاه المدينة الحديثة؛ لذلك جاء اللون (الأزرق) هنا حاملا رمزيته الأصلية الدالة على العطاء والنماء، فالبحر مصدر الخير، ومنبع العطاء، وزرقته حقيقية، ومياهه نقية صافية.

لقد كان الشاعر واسع الاطلاع والمعرفة؛ مما انعكس على ديوانه، إذ يعج بالرموز الدينية والتاريخية وغيرها، حتى إنه يمكننا القول إنه شعر رمزي بامتياز، وأما معجمه اللوني فهو ثري ومتنوع؛ وقد سيطر اللون الأخضر على الديوان؛ ما يعكس الحالة النفسية الطموحة والجادة للشاعر، وموقفه من الحياة والوجود.

النتائج والتوصيات:

أولا: النتائج

- استثمر الشاعر جاسم الصحيح الأسلوبية في نظم قصائده، من خلال انتهاكه للمألوف من اللغة، والتمرد على قواعدها المعروفة؛ فجاء شعره ضاجًّا بالحركة، ومفعما بالحيوية، ومعبرا عن روح العصر الذي يعيش فيه الشاعر.
- لم يقتصر شعره على الموضوعات الذاتية وحسب، ولكنه تناول موضوعات كثيرة ومختلفة تتصل بالواقع، فكان رومانسيا وواقعيا في آن واحد.

٦٠ الصحيح، قريب من البحر بعيد من الزرقة، ص ٦٦.

- على الرغم من نظمه الديوان وفق النظام التقليدي (القصيدة العمودية ذات الشطرين)، فإنه استطاع أن ينظم قصائد أخرى وفق النظام الشعري الحديث (شعر التفعيلة)، مع حرصه على الالتزام بالوزن والقافية فيها.
- استغل الشاعر الاختيارات المتعددة التي تتيحها الجملة العربية لمستعملها من حيث ترتيب مكوناتها؛ فاتخذ من التقديم والتأخير أداة لإبراز المعاني التي يريد إيصالها إلى المتلقي؛ بغرض التأثير فيه. كما أنه اعتمد على الأساليب الإنشائية كالاستفهام والنداء اللذين برزا بجلاء عنده، وقد خرجا كثيرا عن أصل وضعهما إلى معان أخرى؛ بغرض إثارة المتلقي وإذكاء مشاعره تجاهها.
- كما استعان بعدد من الأدوات الفنية لرسم صوره الشعرية، كالتشبيه والاستعارة والكناية، وإن كانت الاستعارة الأداة المهيمنة؛ نظرا لما تتمتع به من قدرة على خرق المألوف، وأنْسَنَة الأشياء، وتجسيد المعنوي، بما يتلاءم مع الواقع.
- اتسم معجمه الشعري بالثراء والتنوع، فكان الرمز بشقيه: الديني والتاريخي، حاضرا بقوة في الديوان؛ مسقطا دلالاته على واقعه وواقع الأمة العربية، وكذلك معجمه اللوني فهو يشغل حيزا كبيرا في قصائد الديوان، وهو غني ومتنوع؛ إذ شمل معظم الألوان الأساسية؛ مما شكل لوحة فسيفسائية مرسومة بحرفية، وكان اللون الأخضر هو المهيمن عليها جميعا؛ مما يدل على تفاؤل الشاعر وحيويته وحبه للحياة، واتصافه بالاتزان.

ثانيا: التوصيات

توصي الباحثة بدراسة شعر جاسم الصحيح، وتناوله من جوانب أخرى؛ كونه يمثل اتجاها شعريا جمع بين الكلاسيكية والرومانسية والواقعية في الشكل والمضمون.

المراجع:

١- إبراهيم، السيد. *الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية*، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣.

٢- الأسد، ناصر الدين. *مصادر الشعر الجاهلي*، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨.

٣- إسماعيل، عز الدين. *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، دار الفكر العربي، ١٩٦٦.

٤- أبو إصبع، صالح. *الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

٥- أنيس، إبراهيم. *الأصوات اللغوية*، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، د.ت.

٦- البصير، كامل. *بناء الصورة الفنية في البيان العربي*. مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧.

٧- بليت، هنريش. *البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النص*، ترجمة: محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت، ١٩٩٩.

٨- بييرجيرو. *الأسلوبية*، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط٢، ١٩٩٤.

٩- ترمانيني، خلود. الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث: شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة حلب، حلب، ٢٠٠٤.

١٠- الحكيم، سعاد. *المعجم الصوفي*، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

١١- جبر، محمد عبدالله. *الأسلوب والنحو*، دار الدعوة للطبع والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ١٩٨٨.

١٢- جمعة، هالة كمال. مستويات البناء الشعري عند فاروق جويدة — دراسة في بلاغة النص، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة عين شمس، القاهرة، ٢٠١٤.

١٣- ابن رشيق. *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١.

١٤- سليمان، فتح الله. *الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية*، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٤.

١٥- ابن سيدة. *المحكم والمحيط الأعظم*. تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠.

١٦- الشهراني، عبدالرحمن. التكرار: مظاهره وأسراره. رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ١٩٨٣.

١٧- صالح، بشرى موسى. *الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث*. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.

١٨- الصائغ، وجدان. *الصورة الاستعارية في الشعر العربي الحديث*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٣.

١٩- الصحيح، جاسم. *قريب من البحر بعيد من الزرقة*. دار ميلاد للنشر والتوزيع، الرياض، ط٢، ٢٠١٨.

٢٠- الطرابلسي، محمد الهادي، *خصائص الأسلوب في الشوقيات*. منشورات الجامعة التونسية، تونس، ١٩٨١.

٢١- عبابو، نجية. التحليل الصوتي والدلالي للغة الخطاب. رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، ٢٠٠٨.

٢٢- عبدالمطلب، محمد. *البلاغة والأسلوبية*، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، والشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ١٩٩٤.

٢٣- عكاشة، محمود. *التحليل اللغوي في ضوء علم الدلالة*. دار النشر للجامعات، القاهرة، ٢٠٠٥.

٢٤- عياد، شكري. *مدخل إلى علم الأسلوب*. دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، ١٩٨٢.

٢٥- العياشي، محمد. *نظرية إيقاع الشعر العربي*. المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦.

٢٦- عيد، رجاء. *لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث*. منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥.

٢٧- فتوح، محمد. *الرمز والرمزية في الشعر المعاصر*. دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤.

٢٨- القرطاجني، حازم. *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦.

٢٩- الكفوي، أبو البقاء. *الكليات*، تحقيق: عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٨.

٣٠- كوهين، جان. *بنية اللغة الشعرية*. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠١٤.

٣١- متوج، سمران نديم. دلالات اللون ورموزه في الشعر الجاهلي. أطروحة دكتوراه، جامعة تشرين، دمشق، ٢٠٠٤.

٣٢- المسدي، عبدالسلام. *الأسلوبية والأسلوب*، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٢.

٣٣- مصلوح، سعد. *في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية*، جامعة الكويت، الكويت، ٢٠٠٣.

٣٤- المقطري، إبتسام. شعر المقالح دراسة أسلوبية، ديوان أبجدية الروح أنموذجا، رسالة ماجستير، كلية اللغات، جامعة صنعاء، ٢٠٠٤.