مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (41) العدد (2)2019
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (41) No. (2) 2019

مسارات الصُّورة في يائيّة العجَّاج

د. عبد الكريم يعقوب*
راما حسن محمود **

(تاريخ الإيداع 11 / 10 / 2018. قبل للنشر في 10 / 3 / 2019)

□ ملخّص □

أوضحت مسارات الصورة ضمن بناء اليائية ، وظائف نفسيّة و دلاليّة ، تجاوزت الحيِّز المكاني الفيزيائي الذي تُحدِّدهُ حاسة البصر ، من خلال الاستعانة بالتقنية التشكيلية للصورة في إظهار الحالة الشعورية ، و الرغبات الذاتية بحسب انطلاقاتها ، و توقفاتها التكوينية ، ممَّا ولَّدَ مسارا ت صورية نابعة من المنطلق الوجداني و الفكري معاً .

وقد سارت الصورة ضمن حيِّز وصفي ، اتخذ من النسق التقابلي صفة له ، وفي بعض الأحيان ، نجد نسقاً مترادفاً جعل من الراجز ركناً في حوارية صامتة ، لا يظهر منها سوى صوته ، الذي يوجِّهه نحو الآخر (الموصوف) .

وقد عمل العجَّاج في يائيته هذه على رصد الجزئيات، و صفاتها التأثيرية في شخصيات الحدث، و التوتر العاطفي الذي تخلقه الصيغ ، التي تكونُ فجوةً على صعيد تشكيل الصورة ، من خلال البنية التشبيهية القائمة فيها ، ثم الانتقال إلى الشحنة الدلالية التي تحتويها الصورة .

الكلمات المفتاحية : العجاج ، المسار ، الصورة ، التقابل ، الترادف ،الحدث .

* أستاذ في قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين– اللاذقية – سورية.
** طالبة دكتوراه –قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية –جامعة تشرين – اللاذقية – سورية .
RamaMahmoud88@yahoo.com

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (41) العدد (2)2019
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (41) No. (2) 2019

Image Traces in the Rhyme of Ajaj

Dr. Abdul Karim Yacoub*
Rama Hassan Mahmoud**

(Received 11 / 10 / 2018. Accepted 10 / 3 / 2019)

□ ABSTRACT □

The traces of the image within the construction of the rhyme have shown the psychological and semantic functions, exceeded the physical space determined by the sense of sight, using the technical technique of the image in the presentation of the poetic state, and desires according to its start, and formative stops, which generated visual traces stemming from both emotional and intellectual basis.

The image has come into a descriptive space, taken from a corresponding pattern and, in some cases, a synchronic pattern that has made Ajaj a pillar of silent dialogue, with only his voice pointing to the other (described).

Al-Ajaj worked on monitoring the particles, their affective characteristics in the characters of the event, and the emotional tension created by the formulas, which is a gap in the image formation through the analogous structure in it, and then moving to the semantic charge contained in the image.

Keywords: Ajaj, Trace, Image, Corresponding , Synonymous, Event.

* **Professor - Department of Arabic Language - Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University - Lattakia - Syria.**
** **PhD student - Department of Arabic language - Faculty of Arts and Humanities**
Tishreen University – Syria . 0988834598 . RamaMahmoud88@yahoo.com

مقدمة :

تنوَّعت الآراء حول مصطلح الصورة فقدَّم ميدان النقد والبلاغة مصطلحاتٍ شتَّى، مثل : الصورة الأدبية، الصورة الشعرية ، و الصورة الذهنية ، و الصورة الفنية، و الصورة البيانية . و يرجع ذلك إلى مشروع الترجمة الذي باين بين المقابل العربي و المصطلح الغربي . و " يستعمل مصطلح الصورة في أكثر من مجال واحد من مجالات المعرفة الإنسانية ، ويتخذ في كل منها مفهوماً خاصاً و سمات محددة ، و يمكن أن نحصر ذلك في خمس دلالات :

1- الدلالة اللغوية .
2- الدلالة الذهنية .
3- الدلالة النفسية .
4- الدلالة الرمزية .
5- الدلالة البلاغية أو الفنية " [1] .

و الصورة في الأدب هي " الصوغ اللساني المخصوص الذي بوساطته يجري تمثل المعاني ، تمثلاً جديداً مبتكراً بما يحيلها إلى صورة مرئية معبِّرة ، وذلك الصوغ المتميِّز و المتفرِّد ، هو في حقيقة الأمر ، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية ، تأخذ مدياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي . و ما تثيره الصورة في حقل الأدب، يتصل بكيفيات التعبير لا بماهياته . وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس ، و تقويم الغائب إلى ضربٍ من الحضور و لكن بما يثيرهُ الاختلاف و يستدعي التأويل بقرينة أو دليل " [2].

و تعرَّض قدامة بن جعفر لمفهوم الصورة عند حديثه عن الصناعة الشعرية ، فقال: " إنَّ المعاني كلها معروضة للشاعر ، و له أن يتكلم فيما أحبَّ ، وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه " [3] .

أمَّا عبد القاهر الجرجاني فقد نظر إلى الشعر على أنَّه جملةٌ واحدةٌ ، ينتظم فيها المعنى و المبنى في صورة لا سبق ، و لا فضل ، ولا مزية لأحدهما على الآخر ، فيقول في هذا الصَّدد : " اعلم أن قولنا الصورة إنَّما هو تمثيل و قياسٌ لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة .. " [4] .

و ذهب بعض الدارسين إلى أن مصطلح الصورة يمكن تحديدهُ من خلال المنهج الجمالي الذي يرى أنَّ الفن " إدراكٌ جمالي للواقع ، لأنَّ العمل الفنيَّ تشكيلٌ جمالي لموقف من هذا الواقع " [5]. فالصورة محاكاةٌ غير حرفيةٍ للواقع ، وجبَ على الشاعر أن يصور الأشياء كما يعتقدُ ، أو كما ينبغي أن تكون فهو يُحاكي ما يُرى و قد يُحاكي ما لا يُرى ، من هنا وجد مصطفى ناصف أنَّ الصورة تُرادفُ الاستعمال الاستعاري ، فقال : " تستعمل كلمة صورة عادة للدلالة على كلِّ ما له صلةٌ بالتعبير الحسيِّ ، و تُطلقُ أحياناً مرادفةً للاستعمال الاستعاري للكلمات " [6].

و يرى عز الدين إسماعيل أنَّ في " الصورة الشعرية تتجمعُ عناصر متباعدة في المكان و الزمان غايةَ التباعد لكنها سرعان ما تتآلف في إطار شعريٍّ واحدٍ " [7].

---

[1] **نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ص41 .**
[2] **بشرى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، ص 3 .**
[3] **ا قدامة بن جعفر البغدادي، نقد الشعر ، ص 65-66 .**
[4] **عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 466 .**
[5] **عبد المنعم تليمة ، مدخل إلى علم الجمال الأدبي ، ص 64 .**
[6] **مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 3 .**
[7] **عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهرهُ الفنية و المعنوية) ، ص 161 .**

و لا نريد أن نمضي في سرد أقوال النقَّاد و الجماليين عن الصورة ، و الأجدى الآن أن نتأمل مسارات الصورة الفنية في يائية العجاج* ، و ما تثيرهُ في النفس من هزة المفاجأة ، ثم يعقبها حالة نفسية في صور رُسمت بكلماتٍ تبدو لنا مرآةً لا ترى الحياةُ فيها وجهها ، بل ترى بعض الحقائق عن وجهها . و تردُ الصورة الفنية في اليائية مصوغةً وفق النمط البياني (التشبيه) ، مشتركة مع النمط الحقيقي الذي يعبِّر عن الصورة بألفاظ مباشرة مجرَّدة من ضروب البيان . أمَّا الصورة الحسية فتعدُّ أحد أنماط الصورة ؛ إذ تظهر وفقاً لعناصر السكون ،و الحركة ،و المشاهدة ،و الشعور بوصفها سماتٍ حسيَّة لها أهميتها في وضوح الصورة .

و تمثِّل مسارات الصورة في اليائية بنية فنية أسهمت في إيضاح الوظائف، وتحديد الأدوار والموضوعات المهيمنة فيه؛ إذ قدم العجَّاج في أرجوزته التحركات والأحداث في عدة صور ومشاهد ؛ مثَّل فيها الثور الوحشي الشخصيَّة القادرة على صون نفسها من أهوال الحياة و مفاجآتها ، فكان رمزاً للنَّفس الثائرة السَّاعية في تضاريس الحياة إلى إثبات ذاتها ، و تحقيق غاياتها .

و تظهر الصورة في اليائية من خلال مستويات الترابط التي سنعرض لها لاحقاً ، و مسوِّغات إقامة الراجز لها ، من عواطف، و مواقف ، و انفعالات ، تمثِّل صميم التجربة و غايتها . فالصورة " الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة في معناها الجزئي و الكلي " [1] .

و قد توافقت دينامية الصورة مع حركة النشاط و الحيوية لشخصيات الحدث في الأرجوزة اليائية ، وذلك قصد الارتقاء بتجربة الراجز ، و تصوير إحساسه نحو قضايا واقعه .

أهمية البحث وأهدافه:

تكمن أهمية البحث فيما قدَّمه العجَّاج في يائيته من صورٍ تدفعُ إلى إعادة التأمل في موجودات الواقع ، ومعطياته من خلال رؤيةٍ شعريةٍ، تهدفُ إلى إثراء الحسِّ ،و تعميق الوعي . فكان الخيال الشعري الأقدر على تحطيم المدركات المعرفية بابتعاده عن العالم الواقع ، و الانعكاس الحرفي للمتعارف عليه ، و التطهير الساذج للانفعالات . من هنا ، كان ارتباط الصورة بالقوى النفسية ذات الشأن في إنتاج الأرجوزة ، و التعبير عمَّا يجول في الخاطر و الفكر .

فكان (الثور الوحشي) – في نظر العجَّاج – الصورة الأمثل للبطل القادر على المواجهة من جهةٍ ، و اللوحة الحيَّة النابضة بالحياة ، و الماثلة للعين ، و الشاخصة أمام الخيال من جهةٍ ثانية ، و المجسَّم الحسيَّ الذي يصوِّر من خلاله هواجسه ، و خواطره ، و ما يصطرع في داخله من مخاوف و هموم من جهةٍ ثالثة . ويهدفُ البحث إلى عرضِ صورٍ مختلفةٍ على أساسٍ من فاعلية المخيلة التي تجاوزت التجليات البصرية ، و ارتبطت بعمقِ الرؤيا التي استهدفت القوة الكامنة في الأشياء ، و الكائنات ،و حولتها إلى مُنجزٍ حقيقي يحقق الرغبات و الغايات .

***العجاج (نحو 90هـ – 708م) : عبد الله بن رؤبة بن لبيد بن صخر السعدي التميمي ، أبو الشعثاء ، راجزٌ مجيد من الشعراء ، ولد في الجاهلية و قال الشعر فيها ، ثم أسلم ، و عاش أيام الوليد بن عبد الملك . و أفلج و أقعد . و هو أول من رفع الرجز ، و شبهه بالقصيد . و كان لا يهجو ، وهو والد "رؤبة" الراجز المشهور أيضاً . (الأعلام. المجلد الرابع ، ص 86– 87) .**

[1] محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، ص 422 .

منهجية البحث:

اعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي ، وذلك من خلال رصد المسار الصوري الذي سيشهد على الوقائع والأحداث ، و يتجاوز الحدود السطحية للصورة لينفذ إلى العلاقات الخفية التي تحكمها ، و الظلال الإيحائية التي تشع منها ، لتصير لحظة التصريح النهائية بالكينونة المفقودة المكان الذي تصل إليه شخصيات الحدث و بالنتيجة الراجز في أرجوزته .

الدراسات السابقة :

يُقرُّ البحث بفضلٍ للدراسات السابقة التي خاضت مجالاً اقترب حيناً من بحثنا و ابتعد عنه حيناً آخر ، نذكر منها على سبيل الذكر لا الحصر : النقد الأدبي الحديث – محمد غنيمي هلال ، و الرحلة في الأدب العربي – شعيب حليفي ، وهناك دراسات في الصورة أفدتُ من بعضها : الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي – جابر عصفور، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث – بشرى صالح . أمَّا الدراسات التي تحدَّثت عن العجَّاج بشكلٍ عامٍ ، و يائيته بشكلٍ خاصٍ ، فنذكر منها : دراسة لغوية في أراجيز رؤبة و العجَّاج – خولة تقي الدين الهلالي ، العجَّاج حياته و رجزه – عبد الحفيظ السطلي .

مستويات الصُّورة في يائية العجَّاج :

تتبعنا المسارات الصورية في اليائية وفق أربعة مستويات توزعت على امتداد الأرجوزة على النحو الآتي:

المسارالأول : الحياة الواقعية التي تسودها معايير القوة والسلطة والقسوة والسيطرة والتحولات الناتجة منها. يقول الراجز في الحديث عن الثور الوحشي [1] :

138- كـأنَّـهُ مـتَـوَّجٌ رُوْمِـيٌّ عَـلـيْـهِ كَـتَّـانٌ وآخِـنِـيٌّ

140- أو مِقْـوَلٌ تُـوِّجَ حِمْيَـرِيٌّ

141- حتَّى غَدا واقْتَادَهُ الكَـرِيُّ وشِرْشِرٌ وقَـسْـوَرٌ نَـضْـرِيٌّ

143-حتَّى رَأى – وَقَد خَلا مَلِيُّ منَ الضُّحَى والمُكْتِبُ المَرْئِيُّ-

145-غُضْفَاً طَوَاهَا الأَمْسَ كَلَّابِيُّ بـالـمَـالِ إلاَّ كَسـبُـهـا شَـقِـيُّ

147- فَهْيَ شَهَاوَى وَهْوَ شَهـوَانـيُّ أَطْـلَـسُ لَـوْلا رِيـحُـهُ خَـفِـيُّ

149- قـالَ لهَـا وقَـولُـهُ مَـوْعِـيُّ وكُـلُّ ذَاكَ يَـفْـعَـلُ الـوَصِـيُّ

151- إنَّ الشِّـواءَ خَـيْـرُهُ الطَّـرِيُّ

يقف الراجز عند وصف شخصيتي الحدث كل منهما مقابل الأخرى ، ويكشف عن جو نفسي متفاعلٍ مع شخصية الثور الوحشي، المُجسِّدة لصفات التكبر ، والثقة ، والاعتداد بالذات ، والسلطة، لتصير شبَهَ ملكٍ من ملوك حِمْيَر ، وقد ازدان بثوبٍ من الكتان الأبيض ، و ربما هذه الأشياء مُجتمعة، سلاحٌ يتبناه الثور الوحشي ، يستجيب من

[1] **ديوانه، ج1، ص 516- 519 ، آخني : ضربٌ من الكتان الأبيض ، المقول : دون الملك من ملوك حمير ، اقتاده : دعاهُ ، الكريُّ : نبتٌ ، شرشرٌ : شجرٌ ، قسورٌ : شجرٌ ، نضريٌّ : ناضرٌ ، المَليُّ : القطعة من الدَّهر ، المَكتِبُ : القريب ، غُضفاً : الكلاب المسترخية الآذان ، طواها : ضمرها ، كلَّابي : صاحب الكلاب ، أطلسُ : لونه غبرة إلى سوادٍ ، مَوعيٌ : محفوظٌ ، الوصِيُّ : الموصى إليه .**

خلالها إلى مؤثرات الصراع الموجَّه للحياة؛ إذ تدعوه مكونات الطبيعة (الكريُّ، شرشرٌ، قسورٌ نضريٌ) نحوها في ضرورة لاستمرار الحياة بوجود عناصرها (الغذاء).

يُسلط الراجز الضوء على المكان (المكان الخصب) ، والزمان المتأرجح بين المحدَّد و غير المحدَّد (الكلي) ، و يميل نحو الزمان المحدَّد عندما يُضيفُ حرف الجر (حتى) إلى الجملتين الفعليتين (غدا، رأى) ، و يتَّضحُ الزمان من التركيب (من الضحى) الدال على ابتداء النهار ، و اتّضاح الرؤية لدى الثور الوحشي ، و بيان الخطر المحتمل (الكلاب) بتعبيرٍ مباشر (من الضحى و المكثبُ المرئيُّ) ، فتحوَّل الضحى إلى علامة لغوية لها هيمنتها الدلالية ، و ليس مجرَّد إشارةٍ دالةٍ على النور . و قام الراجز باستغلال الجانب المضيء ليكون عوناً في الحركة و تجاوز الخطر ، و يعكسُ دلالة النور على ما تشاهده العين و يُظهرهُ نور الضحى (المكثب المرئي) ، فالخطر قريبٌ و مرئيٌّ ، يُواجه حريَّة الثور و يعوِّق حركته . و ينشغل الراجز في عرض الهيئة الشكلية للكلاب المرئية(غضفاً طواها الأمس كلاَّبيُّ)، فآذانهنَّ مسترخية ،جوَّعها صاحبها ، كي تحقق مبتغاه في السّعي والكسبِ.

إذن ، يقدم الراجز السبب في اختيار هذه الكلاب ، بوصفها الأداة القادرة على الإنجاز ، والتواصل الجسدي مع الثور الوحشي. ولعل تقديم الخبر وتأخير المبتدأ في قوله: (بالمالِ إلا كسبها شقيٌّ)، والتقدير: (بالمال شقيٌّ إلا من كسبها)، يعكس جانباً من الموقف الحياتي الواقعي والاجتماعي، القائمين على أهمية المال ، وضرورته للاستمرار في الحياة "وهذا الفعل المتولد (من الرغبة في الصيد) هو رد فعل لخلق التوازن بين الإنسان والطبيعة " [1] أولاً ، و لتحقيق الغايات المرجوَّة منه في الحصول على المال ثانياً.

لذلك يقترب الراجز من موصوف الحال المباشر، ويلوذ به بنبرة تبرر للعدو رغبته واندفاعه (فهي شهاوى وهو شهواني) ، ويكشف عن جو نفسي واجتماعي ، يفرضهما على الطرفين (الكلاب والصياد)، و ما يفعلانه ، ويُجلي لنا المسرة والابتهاج ، وهذا يعني تحقيق الشهوة واستمرار الحياة.

لقد حرص الراجز في يائيته على تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والشخصيات في تراكم حدثي مميز ، وذلك بمواجهة طبيعة التجربة بحوار داخلي ، يتطلبه موقف خاص من مواقف الأرجوزة وحوار خارجي ، يملي فيه الصياد على الكلاب ما ينبغي فعله ، ويوصيهم به. وقد أرسل الصياد عبر حواره الداخلي أفكاره ، وفق التداعي الذي تفرضه تجاربه، فُحَلُمَ بالشواء الطريِّ (إحساسٌ بليغٌ بلغة غير منطوقة) ؛ إذ يوضح في عبارته "حكاية الحال المشاهد بالبصر، وما يسمى في النقد الحديث التعبير بالصور عن التجربة النفسية والاجتماعية المعاشة" [2] .

وهذه المشاهد المتخيلة تبدو واقعاً مشاهداً بالبصر ، يُجسِّد (مخاطبة الذات) بشهواتها ورغباتها النفسية في محاولة للتأثير في الواقع؛ أي التأثير في الذات ، وفي الآخر بوصفه الشكل الأمثل للتعبير عن العودة إلى الذات لمعرفة مكنوناتها التي تطلب المعاينة ثم التحقيق.

إذن، قدم الراجز في هذا المستوى من الأرجوزة الحافز الواقعي لدافع السيطرة والسلطة ، ألا وهو الثقة العالية بالقدرة على تجاوز الواقع ، والشهوة الدفينة في تحقيق الرغبات، والواقع النفسي الذي يُفرض ، ويتخذ منه مساراً صورياً تُعرَضُ فيه حكاية حالٍ، يربط فيه بين جزئيات اليائية ، والموقف المعروض .

---

[1] **شعيب حليفي ، الرحلة في الأدب العربي، ص 93.**

[2] **عبده بدوي ، دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)، ص 151.**

المسار الثاني : الخطر والموت . وهو المكان الذي يتردد الثور في الدخول إليه عندما يستشعر الخطر ، ويبدأ بالجري ومحاولة الهرب ، يقول الراجز [1]:

152–وشَمَّرَتْ وانْصَاعَ شَمَّرِيُّ

153– أَلَى* ومَا في ضَبْرِها أَلِـيُّ بالشَّدِّ إِذْ زَوْزَتْ به الرُّبِيُّ

155– وَ لاحَ إِذْ زَوْزَى بِهِ النُّبِـيُّ كمَا يَلُوحُ الكوكَبُ الغَوْرِيُّ

157– كأَنَّمَا جَمْرُ الغَضَا المَرْمِيِّ بِهِ رُضَاضاً*2* رَضَّهُ غَوِيُّ

159– مُـبـذِّرٌ وعَـابِثٌ سَـفِـيُّ نَوْرُ الخُزامى خَلْفَهُ الرَّبْعِيُّ

وتتنامى الأحداث في هذا المستوى من الأرجوزة ، وتتابع الشخصيات حركتها التي بدأتها في المستوى الأول، معتمدةً على عنصري التشويق والإثارة.

عند رؤية الثور الوحشي انكمشت الكلاب . ولتصعيد الموقف ، وتأزيم الحدث يتقدم (شَمَّرِيُّ) للوثوب عليه، فإذا حُكم بتقصيرها في الوثوب (ألى) ، فإن الراجز ينفي هذا التقصير (وما في صبرها أليُّ) ، ويلحقه بالشِّدِّ والمثابرة على اللحاق بالطريدة ومواجهتها . فالوثوب والاندفاع من محفزات المواجهة، بتجاوز المعوقات مهما ارتفعت الآكام.

ويُعيِّن الراجز موضع الخطر والموت لدى الثور الوحشي عندما يشير إليه بمفردة (لاح) ؛ إذ تُبصره الكلاب ، و يُضاعف الراجز من الرؤية العينية بتماثل الدلالة الضوئية بين لون الثور الوحشي و الكوكب ، و يتوقف التماثل عند حد التشابه المتعلق باللمعان و السطوع من مكانٍ ما ، ثم الاحتجاب ، و يصير الكوكب الساطع قرين طيف الثور الوحشي الظاهر تارةً و المحتجب تارةً أخرى ، وهي مزيَّة سلبية لدى الثور ، و إن اتصفت بإيجابية التشبيه . فالوضوح و الظهور يعرضانه للخطر و الموت ،و يناقضه الاحتجاب و الاستتار . و تكمل البنية الوصفية تقصيها للأحداث ، فيتجه الراجز إلى وصف الثور الوحشي وإمكاناته ، وهنا تبدو أهمية الاستباق " بوصفه حدثاً داخل إطار السرد، واضحاً على مستوى الرؤية السردية، الموازية لوعي الشخصيات الخائفة من المستقبل" [3] .

و نلحظ اندماج الوصف بالصورة التشبيهية من خلال تحديد طبيعة الواقع الذي فرض المؤثرات النفسية (الخطر والموت)، وانعكست بالضرورة على الطبيعة وأدواتها، فكان الجمع بين الصورة الحسية والذهنية المتكئة على التشبيه، يفتحُ عالماً يبث عبره الراجز أفكاره وآراءه ، ويحمل انفعالاته تجاه الواقع. و هنا نذكر أنَّ طبيعة الصورة التشبيهية بشكل عامٍ " لم تأتِ كما يتبادر من الظاهر للشرح والتوضيح ، بل هي نتيجة واضحة منطقية لقناعات (داخلية) .. تفاعلت فيها (المعاناة) مع (العواطف) الحية " [4]. ونلمحُ في هذا التعبير التشبيهي الموحي حركة متنامية تُظهر مدى تفاعل الراجز مع واقعه ومدى التأثر فيه . نوضح الصورة بالآتي:

---

[1] ديوانه ، ج1 ، 519– 521 ، شمَّرت : انكمشت ، انصاعَ : ذهبَ ، شمَّريُّ : الجادُّ ، أليٌّ: تقصيرٌ ، الضَّبر : الوثوبُ ، الشدُّ : العدْوُ ، زوزت : ارتفعت ، الرُبي : الآكامُ ، النُّبي : ما ارتفع من الأرض ، الغوريُّ : الذي يطلع في الغور ، الرُضاضُ: الكسرُ، السَّفيُّ : الخفيفُ ، الخزامى : نبتٌ ، الرَّبعي : الذي نبتَ في الربيعِ .

*** هكذا وردت في الديوان (ألَى) .**

*** *هكذا وردت في الديوان بالنَّصبِ ، ولعلَّ ضبطها بالرَّفعِ أصح (رُضَاضٌ) .**

[2] هيثم الحاج علي ، الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، ص130 .

[4] يُنظر : خالد علي حسن الغزالي ، أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن ، ص 276.

الصورة	حسية	ذهنية	أبعاد الصورة و دلالاتها
كما يلوحُ الكوكب الغوري		✓	القدرة والسرعة
كأنما جمر الغضا المرمى نور الخزامى	✓		الوضوح والإبانة

نلاحظ أن الطرف الثاني من الصورة التشبيهية (كأنما جمر الغضا المرمي) يأتي في البيت الشعري اللاحق: (نورُ الخُزامى خَلْفَهُ الرَّبعيُّ)؛ إذ استهَّل الراجز البيت الشعري بأداة التشبيه (كأنما) ليأتي المشبه على مستوى الاختيار متأخراً عن المشبه به.

أداة التشبيه	⇐	المشبه به	⇐ (الوصف)	⇐	المشبَّه	⇐	وجه الشَّبه
↓		↓			↓		↓
كأنما		جمرُ الغضا			نور الخزامى		الشكل و اللون

لقد خضعت أجزاء الجملة الشعرية لاستبدالٍ، استدعى أن يكون كل جزءٍ منفصلاً عن الآخر. وجاء الوصف: (مبذرٌ، عابثٌ، سَفِيٌّ) يتلاءم مع حالة الفوضى، والعبثية التي فرضتها الصورة التشبيهية ؛ إذ استطاعت الصورة بجزئياتها المكونة لها، أن تحتوي الحالة الانفعالية للثور الوحشي، نتيجة اندفاع الكلاب نحوه، ونقلها إلى المتلقي، محمَّلةً بشحنةٍ متفجِّرةٍ ، ليبدو نور الخُزامى أشبه بجمر الغضا الذي حَطَّمَهُ برِجلَيْه نتيجة سرعته ، وهو يترقب لحظة الانعتاق من الخطر والموت .

المسار الثالث: الضعف والخوف. يشكل المسار بموقعه، قاسماً مشتركاً بين الشخصيتين (الثور الوحشي والكلاب)؛ إذ يقع على أحدهما في لحظة معينة ومحددة يجسدها الراجز في قوله [1]:

163- يَـمُـورُ وَهْـوَ كَـابِـنٌ حَـيِـيُّ خَـزَايَـةً والـخَـفِـرُ الـخَـزِيُّ
165- خَوْفَ الضَّوَى والهَارِبُ المَضْوِيُّ حَـتَّـى إذا مـا بلِـغَ الأُنِـيُّ
167- مِنْ حِلْمِهِ واللّـبَـبُ الـرَّخِـيُّ كرَّ وَقَد يَحْمِي الحِمَى الحَمِيُّ
169- لا طَـائِـشٌ قَـاقٌ ولا عَـيِـيُّ بالطَّـعْنِ إذْ طاعَـنَهـا نُكْرِيُّ
171- إذْ حَـمِـيَ الـزِّيُّ وَجَـدَّ الـزِّيُّ مِـنـْهَا ومِـنـْهُ وأَبَـى أَبِـيُّ
173- لـلـقَسْـرِ ذُو أُبَّـهَـةٍ عَـصِـيُّ
174- ذُو نَـخـوَةٍ حُـمَـارِسٌ عُـرْضِـيُّ أَلـيَـسُ عَـنْ حَـوبَائِهِ سَخِـيُّ
176- شَـكْسٌ إذا لايَثْنَـهُ لَـيـْثِيُّ مُـخَـالِـطٌ وتَـارَةً قَـصِـيُّ

تستحوذ الصورة البصرية على مستوى الضعف والخوف اللذين يُلاحقان مخيلة الراجز، ويعتقلان الشخصيات في أماكنها، فتحاول الانعتاق بالمناورة والسرعة. ولعلَّ السُّرعة في تفعيل الأحداث، تتوافق مع سرعة جري الثور الوحشي والكلاب، فإيقاع الوصف للشخصيات في هذه الوقفة من المستوى لا يتوقف عند حدود الملامح الفيزيولوجية، وإنما يلجأ

[1] **ديوانه ، ج1 ، ص 521-524 ، يمورُ : يمرُ مرَّاً سريعاً ، و جعلهُ يمور لأنه لا يجتهدُ ، كابنٌ : قاصرٌ في عَدْوِهِ ، حيي : مُستحٍ من الفرار ، الخزاية : العار ، الضَّوَى : الضَّعفُ و الضَّيمُ ، الأُنيُّ : المتأخر ، الرَّخي : الفسيحُ الواسعُ ، الحمى : ما يُحمى ، الحَميُّ : ذو الأنفةِ ، طائشٌ : عَجِلٌ ، قاقٌ : الطويل المضطربُ ، عيي : لم يهتدِ لوجهِ مرادٍ ، النُّكرُ : الفطنة و الدهاء ، الزِّي : الأمرُ ، القسرُ : الأخذ غصباً ، عصيُّ : العاصي ، حُمارسٌ : الشديدُ الذي لا يبرحُ مكانهُ في الحربِ ، عُرضيُّ : الشديدُ الذي يتعرَّضُ للأمور ،أليَسُ : شجاع، الحوباءُ : النَّفْسُ ، الشكسُ : الخبيثُ الخُلُقِ ، ليثيُ : كالليثِ، مُخالطٌ : مقتربٌ .**

إلى الغور في بواطنها، والكشف عمَّا تحتويه أعماقها. ويمكن توضيح المراحل التي مرت بها ذات الراجز من خلال شخصية (الثور الوحشي) كما يأتي:

الدافع (الحياة)
↓ سبب القتال
الفوضى(تعدد الأصوات)
[الراجز،الثور،الكلاب]
↓ التوتر
البحث عن السلام
↓
الانتصار أو الهزيمة (نتيجة)

تحقق الذات وجودها في ظل الأبعاد المكانية والزمانية والاجتماعية (الفوضى والصراع)

إذ توضح التحولات والحالات المتتالية مرحلتين على أساس من العلاقة بين (الفاعل/الثور الوحشي) و(الموضوع/الخلاص) ، ومن جانب آخر (الفاعل/الكلاب) ، والموضوع/الصيد:

الأولى : مرحلة الأداء:

يسعى الفاعل (الثور الوحشي) إلى مواجهة الخصم، واعتماد المناورة ، فنراه يمر مروراً سريعاً وقد تملَّكهُ الإحساسُ بالخزيِّ في حال الفرار ، فلا يجتهد في هذا المسعى . ويكرر الراجز الفكرة مراتٍ إلحاحاً منه على الرغبة في المواجهة (حيي، خزاية، الخفرُ، الخزي). وهذا التعليل يستفز ذائقة المتلقي ، ويحرك فضوله للجري وراء الدلالة ، وهو ما يحاول الراجز إبلاغه من خلال " السيرورة التواصلية" ، عندما يُسقطُ الراجز أفكاره وآراءه على الشخصية المحورية (الثور الوحشي) ، فيكون أيُّ إنجازٍ لغويٍّ يرتبط بذاتٍ متكلمةٍ ، تقوم بالفعل وفق استراتيجيةٍ محددةٍ ، يتوخاها المتكلم لتحقيق أهدافه أولاً ، و لإبلاغ محتوى الرسالة ثانياً .

لذلك كان الأداء خير مُخبرٍ كُرِّس فيه الفعل أولاً، ثُم القصد ثانياً، والأخير "جوهر السيرورة التواصلية وعماد المعنى .. ذلك أن القصد توجهَ مباشرةً إلى الموضوع، ليتماهى مع فعل الإدراك من قبل الذات " [1].

إن إحساس الثور الوحشي وطاقته، مركزان في ساعة الصفر التي يفتح فيها القتال جَفنه، ونراه يختار مفرداتٍ من حقلٍ دلاليٍّ يُشيرُ إلى الخوف والتّردُّد: (كابنٌ، خوف، الضَّوى، الهارب، المضوي).

الثانية: مرحلة الكفاءة:

إذا اشتد الأمر وجَدَّ الفعل/المقاتلة ، وجد الثور الوحشي في إرادة الفعل ، و وجوبه ما يمثِّل بالفعل (أبى للقسر) عندما يحاول الخصمُ/الكلاب الانقضاض ، وأخذ ما يريدهُ من الثور غَصباً . لذلك نجد أن ما يتحكم في البنية الكلية للأرجوزة شبكة من العلاقات التي تربط قيم النص ، وتمثِّل الأقطاب الدلالية ، ونجدها كالآتي:

المشاكلة الإيقاعية في العبارات والمفردات التي تتكرَّر أكثر من مرة لتوضيح الفكرة وتأكيدها:

التضاد (مخالط ≠ قصي) (ذو أبهة ≠ عصي)، (لا طائشٌ ≠ نكري)

التكرار (الحمي، الحمى، الحمي).

التناقض (لا طائشٌ ≠ نكري).

الترادف (لا طائش ⇔ لا يحيي)

[1] **أحمد يوسف ، سيميائية التواصل وفعالية الحوار (المفاهيم والآليات)، ص 33.**

(حمي الزي ⇔ جد الزي)
(حمارسٌ ذو نخوة ⇔ أليس)
(عُرضي ⇔ شكسٌ)
التشبيه (إذا لايثته ليثيٌّ)

إن تلازم الألفاظ مع السياق الكلي ، أكسب التناغم والانسجام بين العلاقات السابقة ؛ إذ التحم المضمون والصياغة مع الفكرة/ الموضوع – القيمة (النصر). فوعي الثور الوحشي للخطر المميت الذي يتربص به ، جعله يتجه بقوة نحو الرغبة/النصر ، والخلاص من الخصم ، و بالنتيجة فهمُ مرامي الراجز المتَّجهة نحو نصرة الثور الوحشي مقابل الخصم/الكلاب والصياد ، وظهر واضحاً من خلال صفات الكفاءة والقدرة للثور ، مُستبعداً بها الهزيمة ودافعاً به نحو البقاء والحياة . ونلاحظ الأثر الإيجابي الناتج من بث الثقة في الثور ، سواءٌ أكان في موضع الاقتراب أم الابتعاد، فإن قتاله أشبه بقتال الليث الذي لا يعرف الهزيمة .

على هذا النحو بدا الترابط الحركي (إسراعاً أو إبطاءً) ، و الزماني/المكاني حضوراً وغياباً ، و الأداء التمثيلي للأفكار الحكيمة التي تتمتع بها الشخصية (الثور الوحشي) .

المسار الرابع: الرغبة والخيبة. وفيها يُعتمد على قوة الثور والخصم، وتشمل الحركات والانفعالات في ساحة الصراع؛ إذ تُحقق الأرجوزة رغبةً تمثل نوعاً من التوازن أو موقفا معتدلاً للفريقين (الثور الوحشي/الخصم[الكلاب])، يقول الراجز [1] :

178–يَـحُـوذُهـا وَهْـوَ لهَـا حُـوذِيٌّ خَـوْفَ الخِـلاطِ فَهْوَ أَجْنَبِـيٌّ
180– كمـا يَحُـوذُ الفِئَـةَ الكَمِـيُّ

181– حتَّى نَهَـاهَـا حِـيـنَ لا رَوِيٌّ طَعْنٌ إذا اسْتَيسَرْنَـهُ يَسْـرِيٌّ
183– وَإنْ أَرَدْنَ شَـــزْرَهُ شَـــزْرِيٌّ بِـسَـلِـبٍ أنـبـوبُـهُ مَـدْرِيٌّ
185– يـنْسَـنُّ أنْ تَسنَّـهُ الـدُّمِـيُّ كما يُسَنُّ النَّـيـزَكُ الـخَـطِّـيُّ
187– لَـهُـنَّ فـي شَبَـاتِـهِ صَـئِـيٌّ إذا اكْتَـلَى واقْـتُـحِـمَ الـمَكْـلِيُّ
189–وفي الجآشِـيشِ لهـا رَكِـيٌّ تَـغْـلـي وأَنْـفَـاقٌ لـهَـا وُهِـيٌّ
191– لـهـا إذا مـا هَـدَرَتْ أَتِـيٌّ وَرْدٌ مِنَ الجَوْفِ وَ بَـحْـرانِـيٌّ
193– مِمَّا ضَرَا العِرْقُ بِهَا الضَّرِيُّ حـتَّـى إذا مَـيَّثَ مـنـها الـرِّيُّ
195– وشاعَ فيها السُّكُرُ السَّكْرِيُّ وعَظْعَـظَ الجَـبـانُ والـزِّئْـنِـيُّ
197– وطاحَ في المعرَكةِ الفُرنِـيُّ تَـواكَـلَـتْـهُ وهـو عَـــجْـــرَفِـيٌّ
199– كـأَنَّـمـا جَـبـيـنُـهُ غَـرِيُّ أو أُرْجُـوانٌ صِبـغُـهُ كُـوفِـيُّ

[1] **ديوانه ، ج1 ، ص 524– 530 . يحوذها : يسوقها سوقاً شديداً ويطردها ، أجنبي : متخوفٌ لا يمكنهنَّ من نفسه ، الكميُّ : الشجاع الذي يعتمدُ على قرنهِ ، نهاها : منعها ، حين لا رويُّ: حين لا ينفعُ الرويُّ ، يسريُّ : من اليَسْرِ ، ضربٌ من الفتل ، شزرهُ : ضربٌ من الفتل ، سلِبٌ :أي طويلٌ ، أنبوبه : طرفهُ ، مَدريٌّ : مُحدَّد ، ينسنُّ : يتحدَّدُ ، الدَّميُّ : كلَّما كثُر عليه الدمُ سنَّهُ و حدَّدهُ ، النيزكُ : الرمحُ القصيرُ ، الخطيُّ : منسوبٌ إلى الخط ، و الخطُّ مرفأ بالبحرين تُحملُ إليه القنا من الهند ، شباتهِ : حدُّ القرنِ ، صَئيٌّ : صوتٌ ، اكتلى : طَعنَ فأصاب الكلية ، الجآشيش : عظام الصدر ، رَكِيٌّ : أي بها آبار من الطعن ، وُهيٌّ : شقوق ، ، ضرا : سال ، ميَّث : ليَّن و ذلَّل ، الرِّيُّ : الطعنُ ، عظعظ : تأخر و اضطربَ ، الزئنيُّ : نوع من الكلاب قصيرٌ ، طاحَ : ذهبَ ، الفُرنيُّ : الغليظ الضخمُ ، تواكلتْهُ : جعل هذا يكلُهُ إلى هذا ، و هذا إلى هذا ، عجرفيٌّ : الأهوجُ الجافي ، غَريٌّ : مطليٌّ ، الأرجوانُ : صبغٌ أحمرُ .**

يظهر إشباع الرغبة عند الثور الوحشي في الاستحواذ على السلطة ، وفي السيطرة على المكان ، و وصف ما فيه. وهو ما بدأنا الحديث عنه في المستوى البنائي الأول ، وقد أنهاه الراجز في المستوى البنائي الرابع للأرجوزة .

فنراه يطرد الكلاب (يحوذها) مع امتلاك الأدوات التي تساعده على ذلك ، وفي الوقت ذاته لا يمكنهنَّ من نفسه لدرايته بالطريقة التي يحافظ بها على نشاطه وقدرته وذاته ، في آنٍ معاً.

وفي كل متابعةٍ لسيرورة الحدث وتقدمه، يعلن الدليل الذي يدفعه إلى الفعل (يحوذها) ، (وهو لها حُوذي)، نجد السبب في الإصرار على الرغبة ، وبلوغ المرامي على المستوى النفسي ، عندما يخبرنا عن أداة المواجهة (كما يحوذ الفئة الكمي)؛ إذ تمثل كل من الشجاعة – على المستوى المعنوي – وأداة الثور (القَرْن) – على المستوى المادي (الجسدي) – الاتجاه السلوكي القادر على المواجهة ، والانتصار . وما الخوف إلا دلالة خاضعة لترتيب منطقي تفرضها الحالة النفسية، دون أن تؤدي إلى تقاعس الثور عن رغبته أو انحرافه عنها. فالتدبر والحنكة حرزان لا يحرزان الحياة فحسب ، بل و يصونانها أيضاً.

إن وضع شخصية الثور الوحشي مقابل شخصية (الكلاب/الخصم) في حالة من الصراع والاقتتال، يضع الأخيرة موضع التأمُّل، بوصفها جزءاً مكملاً لطبيعة الحياة و الوجود ، ومتضمَّناً أساسياً في التكوين الحيِّ ، يمكن تمثيلهُ في المخطط الآتي:

1- الحيلة والتدبير / البقاء/الحياة ← الطعن يسرى، القتل، الإصابة / النجاة/الفوز ← الهرب/المنفعة الذاتية / الذات/القتال

2- القتال/احتيال الثور / حيلة الثور/تهور الكلاب ← الثور الوحشي → حيلة/تهور / هجوم الكلاب

يحتلُّ الثور موقع الذات، و يسيطر على حركتها بحنكة وذكاء ، مستغلاً القدرة على المناورة والحركة السريعة والنشاط ، مما يمكِّنه من الطعن بقوة ، والإصابة بإحكام ودقة بـ (سلبٍ أنبوبهُ قدريٌّ) ؛ إذ يساعد القرن المحدَّد في الطَّعن الموجَّه للكلاب و المؤذي لها ، فإذا أصاب الهدف ، وخرجت الدماء ، زادت من حدَّتهنَّ وهجومهنَّ.

و تفرض طبيعة الأشياء حالة من التحديد على سبيل المشابهة بين علامة الدماء على القرن، وعلامة الرمح القصير الذي يتم تحديده بـ الخطي. وهنا تتوافق الرؤية مع العلامة بوجود الفاعلية ؛ إذ تتحدد فاعلية العلامة في التمييز بين الأشياء ، والإقرار اليقيني بها . وتكسب الأفعال (يَنْسَنُّ، أن تسنَّهُ، يُسَنُّ) الصورة حركية ، وفاعلية منبثقة من حركية الأفعال التي تنهل منها الصورة التشبيهية ، فنرى الثور الوحشي والكلاب في صورة مضطربة و فاعلة ، تتهافت فيها الأصوات بخاصَّةٍ عند اندماج حد القَرْن في جسد الكلاب (لهنَّ في شَبَاتِهِ صئيٌّ).

إذن، يميل موضوع الرغبة في البقاء ، والحياة لدى الثور الوحشي إلى الموضوع/ القيمة (الحقيقي) عندما تبدأ عملية الإرسال الظاهرة (الحيلة/التدبير)، و تخفي في تضاعيفها الرغبة في البقاء (الدافع الحقيقي)، والطبيعي لحركة الحياة واستمرارها . ويبدو مآل هذه العملية نفعياً ، غايته الحقيقية الخلاص بالقتال ، والنجاة من الموت ، يرسله الدافع الحقيقي (النجاة/الفوز) إلى المرسل إليه (الذات/القتال) . ويكافح كل من الثور الوحشي والكلاب من خلال الالتفاف والمناورة والإحاطة (أحدهما بالآخر) . ويبدو هجوم الكلاب غير نافع أمام حنكة الثور وأدواته ، بوصفها المساعد الحقيقي لتحقيق النجاح والفوز. وفي المقابل موقع المعارض للذات في مهمتها (تصور الكلاب وهجومها) ، تشكل

ناحية إيجابية لدى الثور الوحشي ، وإن بدت سلبية في بدايتها. ذلك كله فاقم من استياء الكلاب التي بدأت تعاني الخيبة والهزيمة.

واختيار الراجز (الغليظة الضخمة من الكلاب) لتكون الخاسرة البارزة في المعركة ، إشارةٌ إلى انتهاء المعركة ، عندما يُبعد الثورُ الجافيَ الأهوجَ من الكلاب المهزومة في محاولة أخيرة لكسب المعركة .

لقد قاد الثور الوحشي المعركة بصورة الراغب في الحياة؛ إذْ تطلب ثمنُ الوجود عدم اللين أو الرأفة أو الضعف أو التهاون ، فانتهت المعركة وجبين الثور مطليٌّ بالدماء ، وأثر الانتصار بادٍ على محيَّاه الأرجواني.

لقد بدت عقدة الحياة في السبر النفسي الكاشف لأعماق شخصية الثور الوحشي؛ لأن القوة والقدرة لا تعنيان التصرف دون تفكير أو توازن ؛ لذلك وضع الراجز ، مقابلاً منطقياً مناقضاً لحالة التوزان في تهور الكلاب و عشوائيتها ؛ إشارةً إلى أنها غير مصقولة كما ينبغي ، وأن وعي الثور الوحشي للخطر المميت الذي يتربص به جعل موضوع (الرغبة/ القيمة) الخلاص من الخطر ، و النجاة منه .

في عملية جديدة (ثانية)، تتحول حيلة الثور إلى مساعدٍ له، ومعوقٍ للكلاب ، وتتميز العملية من الأولى بغياب الالتباس بين الظاهر والحقيقة ؛ إذ تبدو الأمور على حقيقتها بعيداً عن المناورة والحيلة، وتعلن المعركة النتيجة النهائية، عندما يترك ظاهر الأحداث للقارئ مهمة الإعلان والتصريح .

واللافت في الأرجوزة الوصف الذي سُخِّرَ لحالِ الكلابِ في حربها مع الثور الوحشي ؛ إذ استحضر الراجز بخياله ما يُقَبِّحُ حالة القتال ، من دماءٍ ، وطعنٍ ينال من كليتي الكلاب، ثمَّ سقوطها نتيجة شدة الإصابة مع صوتٍ يرافق الألم الحاصل من الطعن. ولم يكتفِ بذلك بل فصَّل في حال أخرى : (اندفاع الدماء من شقوق وجروح تشبه الآبار، عندما خرق القرن الصدور)، فكان كل شيء يعتمد على إرادة القوة . و وجدناها ممثلة في الثور ، وطعناته ، و فعلها في جسد الكلاب . فإذا ما لانَ الجرح ، وأخذ السُّكرُ من الطعن ، أفقدها ذلك التوازن والقدرة ، فطاش الجبان ، وضئيلُ الحجم ؛ و تحققت أسباب الحياة و مقوماتها لدى الثور الوحشي ، في حين تلاشت و تضاءلت لدى الكلاب المهزومة .

الخاتمة :

- استعان العجَّاج بالصورة للوصول إلى بناهُ و رؤاهُ التي اصطدمت بالواقع الخارجي الممتلئ بالتناقضات ، فأراد خلق الأمل . و ربَّما كان وصولاً ذاتياً أثمرَ ثمرةً تتدلى إلى الغرض الأساس الذي أرادهُ العجاج في الوصول إلى الممدوحِ .
- جسَّدت المسارات الصورية حالة الصراع الطبيعي بين الموجودات بشروطها الاجتماعية كلّها ، أو التَّمرد عليها من أجل تحقيق ما ترغب فيه .
- سارت المسارات الصورية في اليائية في خطين اثنين : خط أول اشتغل فيه المضاد(الآخر /الكلاب) ، و خطٌ ثانٍ منَّل الواقع ؛ إذ اشتغل فيه (الذات / الثور) ، و بينهما الراجز، في مراقبةٍ لمشهد الصراع الذي أفضى إلى انتصار الثور على المضاد (الكلاب) ، و في الواقع هو انتصار لرغبة الراجز .
- المساحة الأكبر في تكوين المسارات الصورية تكمن في هواجس الذات ، ورغباتها ، وهي تبحثُ عن موقعها في الحياة و شروط بقائها .

المراجع :

1- إسماعيل ، عز الدين ، *الشعر العربي المعاصر (قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية)* . الطبعة الثالثة ، دار العودة ، بيروت ، 1983م .

2- بدوي ، عبده ، *دراسات في النص الشعري (العصر العباسي)*. الطبعة الأولى ، دار قباء للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000م .

3- البغدادي ، قدامة بن جعفر ، *نقد الشعر* . تحقيق : عبد المنعم خفاجي، الطبعة الأولى ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، (د.ت) .

4- تليمة ، عبد المنعم ، *مدخل إلى علم الجمال الأدبي* . الطبعة الأولى ، دار الثقافة ، القاهرة ، 1978م .

5- الجرجاني ، عبد القاهر ، *دلائل الإعجاز* . تقديم و شرح : ياسين الأيوبي ، الطبعة الأولى ، المكتبة العصرية ، بيروت ، 2002م .

6- الحاج علي، هيثم ، *الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي* . الطبعة الأولى ، مؤسسة الانتشار العربي، 2008م .

7- حليفي ، شعيب ، *الرحلة في الأدب العربي* . الطبعة الأولى، دار رؤية للنشر والتوزيع ، 2006م .

8- الزركلي ، خير الدين ، *الأعلام* . المجلد الرابع ، الطبعة السابعة ، دار العلم للملايين ، بيروت – لبنان ، 1986م.

9- صالح ، بشرى ، *الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث* . الطبعة الأولى ، المركز الثقافي العربي – بيروت ، 1994م .

11- العجَّاج ، عبد الله بن رؤبة، *ديوانه*. تحقيق عبد الحفيظ السطلي، الطبعة الأولى، توزيع مكتبة أطلس، دمشق ، 1971 م .

12- ناصف ، مصطفى ، *الصورة الأدبية* . الطبعة الثالثة ، دار الأندلس – بيروت ، 1983م .

13- هلال ، محمد غنيمي ، *النقد الأدبي الحديث* . الطبعة الأولى ، دار النهضة ، مصر – القاهرة ، أكتوبر 1997م .

14- اليافي ، نعيم ، *مقدمة لدراسة الصورة الفنية* . الطبعة الأولى ، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي ، دمشق ، 1982م.

15- يوسف ، أحمد ، *سيميائية التواصل وفعالية الحوار (المفاهيم والآليات)* . دون طبعة ، منشورات مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات، دار الرشاد للطباعة والتوزيع، جامعة وهران _ الجزائر، 2004م .

الدوريات :

- الغزالي ، خالد علي حسن ، *أنماط الصورة والدلالة النفسية في الشعر العربي الحديث في اليمن* . مجلة جامعة دمشق، المجلد 27 العددان الأول والثاني، 2011م .