أمارابك: مجلة علمية محكمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا www.amarabac.com
المجلد الرابع، العدد الحادي عشر (٢٠١٣). ص ص ٧١-٨٨

جماليات تشكيل الصورة في وصف امرئ القيس للمطر

عبد الله حسن محمد إدريس(*)

الملخص: *تتناول هذه الورقة البحثية العلمية جماليات تشكيل الصورة في وصف امرئ القيس للمطر، حيث وصف امرؤ القيس بأنه أحد أبرع الذين وصفوا المطر. وتتناول الورقة -بإيجاز-آراء النقد حول الصورة الشعرية وذلك للتأكيد على الترابط بين الإبداع الأدبي، والصورة، ثم الإشارة إلى الصورة السمعية والبصرية للغة، وانطلاقاً من ذلك يتم التطبيق على النصوص من خلال تحليل الجوانب البصرية والسمعية للصورة مما يمثل جماليات تشكيل الصورة في وصف امرئ القيس للمطر. واتبع البحث المنهج الفني التحليلي مستعيناً بأدوات المنهج الوصفي والإحصائي في التحليل واستخلاص النتائج. وقد توصل البحث لعدد من النتائج دونت في الخاتمة.*

الكلمات المفتاحية : تشكيل الصورة – وصف المطر - امرؤ القيس

The Aesthetics of Image-formation in Imro-Algais' Description of Rain

Abdallah Idrees

Abstract: *This paper explores the aesthetics of image-formation in Imro-Algais description of rain. The poet was regarded as one of the best poets who described rain. The paper has briefly reviewed critics views on poetic images by way of emphasizing the link between literary creativity and linguistic images which can be auditory or visual. Based on that ,image formation ideas were applied on sample texts through the analysis of the audio-visual aspects of images in Imro-Algais' description of rain. The literary analytical method was used in this study together with the use of the descriptive and statistical tools of data analysis and discussion. The results arrived at are listed in the conclusion of the study.*

Key words: ***Image-formation- Description of Rain- Imro-Algais***

(*) أستاذ مساعد بكلية التربية والعلوم، جامعة الطائف، السعودية idrees.abdallah@yahoo.com

المقدمة:

لا تقتصر قراءة الأدب القديم على المنظور القديم، كما لا تقتصر قراءة الحداثة على النص الحديث، بل إن النص الحديث يمكن تناوله بالمنظور القديم، كما أن النص القديم يمكن قراءته بمنظور الحداثة "إذاً فإن لقراءة الحداثة في النص القديم ما يبررها أنها اللذة، كما أن لقراءة القديم في النص الحديث كذلك ما يبررها إذ أن النص إنما هو كائن لغوي شاهد على حضور التراث فيه" (بارت: ١٩٩٢: ص١٤).

والباحث في التراث العربي يجد أنه سجل حافل بالمآثر والمفاخر والقيم، فضلاً عما يضم بين جوانحه من لمحات فنية تكشف لدارسه الكثير من جوانب الحياة في صورها المختلفة.

ومهما يحاول الدارس أن يستجلي جانباً من تراثنا الشعري القديم بالدراسة والتحليل تبقى جوانب كثيرة فيه ما تزال بحاجة إلى دراسة وإضاءة، وما ذلك إلا لكون الشاعر القديم شاعر موهوب مقتدر استطاع ببراعته وملكته الفنية أن يصوّر الكثير من الجوانب لحياته وحياة من حوله، ولعل الملاحظ أن تلك الصور أخذت جانبين، جانب الحياة من جهة، وجانب المنظور الفني من جهة ثانية، والناظر في هذه الصور يدرك أنها لا يمكن أن تنسلخ عن المدركات الحسية، خاصة السمعية، وما ذاك إلا لأن الشعر الجاهلي شعر مسموع، ولعل ذلك ما يفسر وجود الصورة السمعية فيه قبل أن توجد الصورة البصرية التي تقوم على اللون والشكل والتركيب والهيئة. (صاحب خليل: ٢٠٠٠: ص٦)

وصف المطر في الشعر:

نال موضوع وصف المطر في الشعر الجاهلي حظاً وافراً من الدراسة، وأفردت له فصول متعددة في كتب مختلفة، وكان لشعر امرئ القيس من ذلك الحظ الأوفر، وما ذلك إلا لإجادته وصف المطر وما يتعلق به من برق وسيل في معلقته وفي نصوص أخرى، حتى عده النقاد "من أجود الذين وصفوا المطر" (ابن سلام: ١٩٧٢: ٩١/١) ولكن أكثر هذه الدراسات كانت شروحاً معجمية ودراسات بلاغية تقليدية للتشبيه والاستعارة وغير ذلك.

بينما اتجهت بعض الدراسات للمناهج النقدية الحديثة "مثل المنهج الأسطوري والبنيوي والنفسي والتاريخي والاجتماعي والوجودي، ولأن هذه الدراسات انطلقت من منطلقات مختلفة فقد جاءت طرق معالجتها للنص الواحد متباينة ومتغايرة وأحياناً متصادمة إلى حد كبير. من ذلك مقالتان كتبتا باللغة الألمانية حول شعر امرئ القيس، المقالة الأولى لـ (كاريل بيتراجك) وعنوانها:

"حول التركيب الدلالي لوصف المطر عند امرئ القيس، المقطوعة رقم ١٨ بتحقيق الفرت ورقم ٢٦ بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم"، مجلة براغ الشرقية العدد ٦، ١٩٦٨. والقصيدة موجودة في ديوان امرئ القيس" (ربايعة: د. ت: ص١-٢) ومطلعها (امرؤ القيس: ٢٠٠٤: ص٧٨):

ديمة هطلاء فيها وطف طبِّق الأرض تجري وتدرْ

أما المقالة الثانية فهي لـ (جريتيه تارتلر) بعنوان (محاولة لتفسير قصيدة امرئ القيس) (المجلة الرومانية العربية العدد ١٩٧٤/١).

تتناول هذه الدراسة معلقة امرئ القيس وتحاول أن تفسرها تفسيراً جديداً. وهي محاولة على طريق تطور الدراسات الاستشراقية في تناول الشعر الجاهلي (ربايعة: د. ت: ص١-٢).

وضمن هذه الدراسة تناول كاتبها أبيات امرئ القيس في وصف المطر وهي التي سيتناولها البحث ضمن النصوص التطبيقية.

الصورة الشعرية:

ترتبط الصورة بشكل عام بروابط عديدة لا يمكن التنصل منها وإلاّ انهارت الصورة، فهي تقوم على أساس المدركات الحسية المختلفة، تنبع من الذات، ومن التجارب الحياتية والواقعية، ممتزجة بالخيال.

ومهما كانت الصور ذهنية فإنها رهن باستعادة التصورات، والقيام بمقارنتها وربطها مع قدرة إبداعية، لتنبثق صورة شعرية من تعاون بعض الحواس التي أدركت أهمية العلائق التي تربط بينها. (صاحب خليل: ٢٠٠٠: ص ١٢٩).

وقد ذكر البلاغيون والنقاد الأوائل الصورة وربطوها بالشعر، ولعل من أهم آراء النقد القديم ما ورد عند الجاحظ من قوله "وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير" (الجاحظ: الحيوان: ١٩٣٨: ١٣٢/٣) كما نجد عبدالقاهر الجرجاني يستدل بقول الجاحظ في حديثه عن الصورة الشعرية (الجرجاني: ١٩٨٤: ص ٥٠٨).

وقد نظر حازم القرطاجني إلى الصورة من خلال التخييل والمحاكاة والتشبيه فذهب إلى أن" المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان "إذ أن" كل شيء له وجود خارج الذهن فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ" (القرطاجني: ١٩٨٦: ص ١٨-١٩) وذكر أن محصول الأقاويل الشعرية "تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود وتمثيلها في الأذهان.." (نفسه ص ١٢٠).

فإذا كان النقد القديم يعد الصورة زينة وتزويقاً لا عنصراً مهماً من عناصر القصيدة، فإن المعاصرين قد أولعوا بالصورة الشعرية لأنها الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة.

وقد اختلفت تعريفاتها باختلاف الباحثين والمذاهب الأدبية، فهي عند الرومانسيين تمثل المشاعر والأفكار الذاتية، وعند البرناسيين تعرض للموضوعية، وعند الرمزيين تنقل المحسوس إلى عالم الوعي الباطني، وعند السرياليين تعنى بالدلالة النفسية (هلال: ١٩٦٤: ص ٤١٧ وما بعدها).

كما ذهبوا إلى ربطها بالعقل "فالأشياء التي ندركها تقع على أعضاء الحس لدينا وتنتج صوراً في الذهن، وتبقى هذه الصور مخزونة في الذاكرة عندما لا يغدو للأشياء ذاتها وجود" (بريت: ١٩٧٩: ص ١٨)، كما أنها في علم النفس تعني" الاسترجاع الذهني، تذكر خبرة حسية أو إدراكية ماضية، وليس بالضرورة خبرة مرئية" (ويليك وأوستن: ١٩٩٢: ص٢٥٤) وقد أشار نورمان فريدمان إلى أنها "تستخدم في مجال الأدب على وجه التخصيص لتشير إلى الصور التي تولدها اللغة في الذهن" (نورمان فريدمان: ١٩٧٦: ص ٣٢) وكذلك فإن "النتائج العامة التي توصل إليها أ. أ. ريتشاردز في كتابه مبادئ النقد الأدبي عام ١٩٢٤هي أن المزيد من الأهمية قد أعطي دائماً للصفات الحسية للصور. والذي يجعل الصورة ذات فاعلية ليس هو وضوحها كصورة بقدر صفتها كحادث ذهني له ارتباط خاص بالإحساس، تأتي فاعليتها من كونها "رسم باق" أو "تمثيل للاحساس" (ويليك وأوستن: ١٩٩٢: ص٢٥٥).

وذكر العرب المعاصرون أنها "تعبير عن حالة أو حدث بأجزائهما أو مظاهرهما المحسوسة. هي لوحة مؤلفة من كلمات، أو مقطوعة وصفية في الظاهر لكنها في التعبير الشعري توحي بأكثر من المظاهر، وقيمتها تركز على طاقتها الإيحائية، فهي ذات جمال تستمده من اجتماع الخطوط والألوان والحركة ونحو ذلك من عناصر حسية، وهي ذات قوة إيحائية لأنها توحي بالفكرة كما توحي بالجو والعاطفة" (روز غريب: ١٩٧١: ص١٩٠) وهي "تجسيم لمنظر حسي أو مشهد خيالي يتخذ اللغة أداة له" (محمد حسين: ١٩٨١: ص٧٣) وهي كذلك "تجسيم للأفكار التجريدية والخواطر النفسية والمشاهد الطبيعية" (القط: ١٩٨٧: ص٤٣٥) وهي "تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها" (البطل: ١٩٨٠: ص٣٠).

إذاً فقد ربط النقد الشعر بالصورة، كما ربط الصورة باللغة التي تولّد في الذهن وتأتي لإعادة إنتاج لتجارب عاطفية أو إدراكية عن طريق مختلف الحواس، "فالنمو العضوي داخل القصيدة قد لا يتمّ إلاّ بترابط بعض الحواس ببعضها، إذ إن تساوقها يتولد من داخل العلائق التي يتطلبها النص، إذ يقضي بيت شعري، يتطلب المعنى فيه،... أن تنبثق حاسة ثانية وثالثة ورابعة، ليتم المعنى وتكمل الصور الحسية، وقد لا تتشكل الصورة النهائية إلاّ بتضافر عدد من الحواس.

ولاشك أن المتعة الفنية في ترابط الحواس أجمل فنّياً، عِلْماً أنّ لها النصيب الأوفى في شعرنا العربي.

كما أن الإحساس بالجمال لا يقتصر على حاسة واحدة حسب، وإنّما ثمة حواس مختلفة يمكن بوساطتها التحسس بجمال الصور، نظراً لما تشكّله تلك الحواس من أثر في تحقيق الغرض الذي يتوخاه الشاعر. (صاحب خليل: ٢٠٠٠: ص ١٢٩-١٣٠) فـ"الامتداد الحسي الجمالي يربط الشعر بالموسيقى والتصوير ويفصله عن الفلسفة والعلم" (ويليك وأوستن: ١٩٩٢: ص٢٥٣).

اللغة العينية والسمعية في الشعر:

من خلال ما سبق وجدنا أن الصورة الشعرية قد استأثرت بشكل عام باهتمام القدامى والمحدثين، لما لها من أهمية في عالم الشعر، وانطلق النقاد والبلاغيون يعرفون الصورة من وجهات نظر مختلفة، ومن زوايا متعددة، منطلقين من تأثيرات شتى عربية وأجنبية أو بين هذا وذاك.

وقد لوحظ أن " استخدام الخط وإمكاناته، والكلمة المكتوبة وتتابعها الهندسي يشكل عنصراً مهماً في الشعر، خصوصاً ما يطلق عليه " الشعر التشكيلي "الذي نجد أمثلة منه في تراث منطقتنا، وفي التراث الصيني والياباني والأوربي، ففي عصر النهضة شاع في أوربا ما سمي بالقصائد الشعارية Emblem-poetry لأنها تستخدم شعاراً تشكيلياً لمعمارية الصفحة الشعرية، كما في قصيدة إنجليزية لمجهول بعنوان "عقدة العشق"، التي كُتبت على هيئة عقد متشابكة، وكما في قصيدة لجورج هربرت بعنوان "المذبح"، التي صُفّت كلماتها لتشكل مذبحاً على الصفحة الشعرية. كذلك فإن الشعراء المستقبليين كتبوا أحياناً ما سمي بالشعر" العيني "، فكما يوضح بعض النقاد أن "الشعر يكتب للعين كما يكتب للأذن" (موافي: ١٩٨٤: ص ١٨٦) ومنه قصيدة لأبولينير عن المطر، ومنها تهطل الكلمات وتناثر على الصفحة كأنها المطر" (غزول: ١٩٩١: ص١٢٠).

ولعل مثل هذه الصورة العينية ما نجده كثيراً عند شعرائنا العرب، فلعل بدر شاكر السياب قد نظر بعين ما إلى قصيدة أبولينير هذه حين صور المطر في قصيدته (أنشودة المطر) فقال) السياب: ١٩٩٧: ٤٧٤/١):

مطر

مطر

مطر

سيشعب العراق بالمطر

وقد ذكر بعض النقاد أن مثل هذا التكرار من عيوب القافية، حيث أهمل الصورة العينية أو التصوير المرئي الذي يعطيه هذا التكرار (الرفاعي: ١٩٨٦: ص١٢٧).

وقد لاحظ كثير من النقاد أن الشاعر يستخدم أكبر قدر من حواسه لتصوير إحساسه، ولإعطاء كلماته حركة تصويرية، ذلك أن الصورة إنما هي "رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة" (سي-دي لويس: ١٩٨٢: ص٦٨).

وليس بالضرورة أن تشير الصورة إلى شيء مرئي فقط لأن الصورة البصرية مع أنها إحساس وإدراك إلا أنها تشير إلى شيء غير مرئي، شيء داخلي (ويليك وأوستن: ١٩٩٢: ص٢٥٦) نستطيع أن نراه بأذهاننا وعواطفنا.

وقد عرف في الأدب العربي أنواع من الشعر الذي يتشكل المعنى فيه عن طريق حاسة البصر ومنه الشعر المسمط والمشجر والشعر الهندسي (البريكي: ٢٠٠٨: ١٧/٢وما بعدها).

إذا كان التصوير العيني يلعب دوراً في حركية الصورة وحيويتها، فإن التصوير الصوتي نجد له دوراً مهماً كذلك، فـ"الشعر أصوات انفعالية مسموعة تنبع من مشاعر الشاعر وأحاسيسه لمخاطبة مشاعر الآخرين، ومثيرة إياها بما تحمله من انفعالات تعبر عن الفرح والسرور، أو الحزن أو الغضب" (موافي: ١٩٨٤: ص ٢)، فإذا كانت الثقافة الكتابية تعنى بالتصوير العيني وتعلي من شأنه، فإن الثقافة الشفاهية تعنى بالتصوير الصوتي وتعلي من شأنه.

وينبهنا مدلتون ماري إلى أن "ننبذ من أذهاننا كليةً اعتبار الصورة على أنها شيء مرئي فقط، فالصورة قد تكون بصرية وقد تكون سمعية أو ربما تكون سيكولوجية تماماً" (ويليك وأوستن: ١٩٩٢: ص٢٥٦).

موضوع النص الأول الذي يهدف البحث لدراسته هو وصف المطر، فالنص يبدأ بذلك ومن ثم يخرج إلى موضوعات أخرى هي وصف الفرس ثم وصف الصيد، والقصيدة مكونة من ثلاثة وعشرين بيتاً، تسعة الأبيات الأولى منها في وصف الغيث، يقول فيها (امرؤ القيس: ٢٠٠٤: ص٩٥):

أعنّي على برقٍ أراه وميضِ يضيءُ حبيّاً في شماريخَ بيضِ
ويهدأُ تاراتٍ سناهُ وتارةً ينوءُ كتعتابِ الكسيرِ المهيضِ
وتخرجُ منه لامعاتٌ كأنها أكفٌّ تلقّى الفوز عند المفيضِ
قعدت له وصحبتي بين ضارجٍ وبين تلاع يثلثٍ فالعريضِ
أصاب قطاتينِ فسال لواهما فوادي البديِّ فانتحى للأريضِ
بميثٍ دماثٍ في رياضٍ أثيثةٍ تحيل سوافيها بماءٍ فضيضِ
بلادٌ عريضةٌ وأرضٌ أريضةٌ مدافعُ غيثٍ في فضاءٍ عريضِ
فأضحى يسحُّ الماءُ من كلِّ فيقةٍ يحور الضِّباب في صفاصفَ بيضِ
فأسقي به أختي ضعيفةَ إذ نأت وإذ بعد المزار غير القريضِ

الأفعال في النص ودلالتها:

في هذا النص ثمانية عشر فعلاً تنوعت ما بين الأمر والماضي والمضارع وهي (أعنّي، أراه، يضيء، يهدأ، ينوء، تخرج، تلقّى، قعدتُ، أصاب، سال، انتحى، تحيل، أضحى، يسحُّ، يحور، أسقي، نأت، بعُد).

إذا نظرنا إلى هذه الأفعال وجدنا أن ثمانية منها تعود دلالتها إلى الماء وهي (أصاب، سال، انتحى، تحيل، أضحى، يسحُّ، يحور، أسقي) كما نجد أربعة منها تعود إلى البرق (يضيء، يهدأ، ينوء، تخرج) بينما ستة الأفعال المتبقية (أعني، أراه، تلقى، قعدت، نأت، بعد) تعود إلى مدلولات مختلفة حيث (أراه، قعدت) تعود على المتكلم /المخاطِب، (أعنّي) تعود على السامع/المخاطَب، (تلقّى) تعود على الأكف، (نأت) تعود على ضعيفة/ هي، (بعُد) تعود على المزار/ هو.

بالدراسة الإحصائية لدلالة هذه الأفعال توصل البحث إلى الجدول التالي:

الأفعال الدالة على المطر	٤٥٪
الأفعال الدالة على البرق	٢٢٪
الأفعال الدالة على المتكلم /المخاطِب	١١٪
الأفعال الدالة على السامع /المخاطَب	أقل من٦٪
الأفعال الدالة على مدلولات مختلفة (الأكف)	أقل من٦٪
(ضعيفة)	أقل من٦٪
(المزار)	أقل من٦٪

إذن فالشاعر يبرز كثافة الماء عن طريق تكثيف الفعل الدال عليه، ثم يلي ذلك كثافة البرق إذ إنّ البرق إنما هو إشارة للمطر ودلالة عليه ولكنه ليس بأكثر كثافة منه على أية حال، يلي ذلك ما دلّ على المتكلم الذي كان حضوره حسياً وشعورياً، ثم تأتي النسبة الأقل للآخرين، فكأنما خلاصة الصورة من خلال دلالة الأفعال هي: إن هذا الماء الغزير، المصحوب بالبرق الكثيف، استمتع به أكثر مما يستمتع به الآخرون، ويبدو الشعور الفردي هنا طاغياً على الشعور الجمعي، ولعل ذلك يبدو واضحاً من بداية النص في قوله (أراه) بدلاً عن (نراه)، و (قعدت) بدلاً عن (قعدنا)، و (أسقي) بدلاً عن (نسقي).. مما يؤكد نزوعه إلى الفردية وتمسكه بها.

الدلالة الحركية للأفعال:

مفهوم الحركة: تحدد المعاجم الحركة motion بأنها ضد السكون statism وتدرك الحركة عن طريق عدة وسائل، ولعل الرؤية (التمييز البصري visual discrimination) هي الوسيلة الأساسية الأولى -في الغالب- في إدراك الحركة، ولا يمنع هذا أن تدرك الحركة كذلك بواسطة (التمييز السمعي auditory discrimination) وذلك بسماع الصوت الناتج عن الحركة، وهناك أيضاً (التمييز اللمسي tactile discrimination) مثل إدراك حركة النبض مثلاً، والمقصود من كل ذلك هو الحركة الحسية، ولعل من البديهي أن الحركة الحسية إنما تكون وسائل إدراكها حسية (داود: ٢٠٠٢: ص٣٨).

ملامح الحركة: لعل من أهم الملامح والمفاهيم المرتبطة بالحركة والتي تأخذ دوراً بارزاً في تحديد المعنى الحركي: الفراغ والسرعة والاتجاه والمسار والبيئة وطبيعة الجسم المتحرك والقوة وطريقة أداء الحركة. ولعل أكثر ما يهمنا ههنا هو اتجاه الحركة.

"فاتجاه الجسم المتحرك يسهم في تحديد نوع كثير من الحركات وتمييزها، وذلك من خلال اتجاه الحركة، إلى (الخلف، الأمام، أعلى، أسفل، الجانب)... فالأفعال: صعد، نزل، ذهب، هبط... إلخ يكون ملمح الاتجاه هو المميز الدلالي في تحديد معناها" (نفسه ص٣٩)

من خلال هذا التقديم الذي بيتّا منه أن لكل حركة اتجاه، وبما أن الأفعال هي أحداث تدل على حركة، يمكننا تحديد حركة الأفعال في النص إذا كان من خلال المعاجم أو من خلال السياق، وتأتي معاني الأفعال واتجاه حركتها كالتالي:

١/أعني: الإعانة: مد يد العون، فالمعين أعلى، وطالب العون أسفل وفي الحديث (اليد العليا خير من اليد السفلى واليد العليا المنفقة والسفلى السائلة) وروى: (واليد العليا هي المعطية) (القرطبي: ٨/ ١١٥)، وجاء في الدر المنثور (السيوطي: ١٠/٢) "اليد العليا خير من اليد السفلى، وابدأ بمن تعول، فالمعول أسفل العائل، فالفعل: أعان: حركته من أعلى إلى أسفل.

٢/أراه (رأى، يرى) الرؤية وقوع البصر على الشيء. (الشعراوي: ١٩٩٧: ١٤/ ٨٩٣٨)
رأى: الرؤية: وقوع البصر على المرئيّ، وقد أورد الجاحظ في باب (أثر التكرار في خلق الإنسان) "وبابٌ آخر ممَّا يدعو إلى الفساد، وهو طولُ وقوعِ البصرِ على الإنسان الذي في طبعه أدنى قابلٍ، وأدنى حركةٍ عند مثله، وطولُ التداني، وكثرةُ الرؤيةِ هما أصلُ البلاء" (الجاحظ: الحيوان (١/ ٥٢) فالرؤية وقوع للبصر، والوقوع حركة من أعلى إلى أسفل.

٣/يضيء: (أضاء —يضيء) أضاءه: أسقط ضوءه عليه، وفي القرآن الكريم (يكاد البرق يخطف أبصارهم، كلما أضاء لهم مشوا فيه) (البقرة ٢١) فإضاءة البرق: إسقاط الضوء، وفي الشعر الحديث نجد المقالح يقول: (المقالح: د. ت: قصيدة رقم ٦٥٢٧٢)

سقط الضوءُ..

في أضلع الأرض، في صدرها يرقد الآن،

أحرفُ أشعارهِ تتدلى بروقا،

قنابل

فيسند إلى البرق الفعل (تتدلى) والتدلّي إنما هو حركة من أعلى إلى أسفل.
فالبرق يضيء حبياً (السحاب المتراكم): سقوط الضوء على السحاب حركة من أعلى إلى أسفل.
٤/ يهدأ: (هدأ) هَدَأَ يَهْدَأُ هَدْءاً وهُدُوءاً: سَكَن يكون في سكون الحركة (ابن منظور: ١٤١٤: ١/ ١٨٠) فيه هبوط عما كان عليه. فهو انخفاض وهو حركة نزول إلى أسفل
٥/ ينوء: (نوأ) ناءَ بحِمْلِه يَنُوءُ نَوْءاً وتنْوَاءً نهَضَ بجَهْد ومَشَقَّةٍ وقيل أُثقِلَ فسقَطَ فهو من الأضداد (نفسه ١٧٤/١) المعنى الأول (نهض بجهد) فيه هبوط في درجة النهوض فهي حركة إلى أسفل، والمعنى الثاني (أثقل فسقط) هي حركة مباشرة إلى أسفل.
٦/ تلقى: التلقي: الاستقبال، فالأكف ترتفع لتلقي الفوز، فحركة التلقي تعبير عن ارتفاع الأكف لتلقي ما هو أعلى منها فالتلقي حركة من الأعلى إلى الأسفل.
٧/ قعدت: القعود: هو الانتقال من علو إلى أسفل.، وهو عكس الجلوس الذي هو الانتقال من سفل إلى علو (العسكري، ص: ١٦٤)، فالقعود حركة من أعلى إلى أسفل
٨/ أصاب: (صوب) الصَّوْبُ نُزولُ المَطَر صَابَ المَطَرُ صَوْباً وانْصابَ كلاهما انْصَبَّ ومَطَرٌ صَوْبٌ وصَيِّبٌ وصَيُّوبٌ وقوله تعالى (أَو كَصَيِّبٍ من السماءِ) قال أبو إِسحق الصَّيِّبُ هنا المطر (ابن منظور: ١٤١٤هـ: ١/ ٥٣٤) الصَّوْبُ: الانْصِبَابُ من صَبَّه إِذَا أَراقَه فانْصَبّ كالانْصِيَاب. يقَالُ: صَابَ المَطَرُ صَوْباً وانْصَابَ كِلاهُمَا بمَعْنَى انْصَبَّ (الزبيدي (ص: ٦٦٨) وهو حركة من أعلى إلى أسفل.
٩/ سال: (سيل) سالَ الماءُ والشيءُ سَيْلاً وسَيَلاناً جَرَى (ابن منظور: ١٤١٤هـ: ١١/ ٣٥٠) وبديهي أن الماء إنما يجري من الأعلى إلى الأسفل، وكذا ما يسقطه الماء إنما يتجه إلى أسفل، وقد قال امرؤ القيس: كجلمود صخر حطه السيل من علِ.
١٠/ انتحى: قال الأزهري في ترجمة ترح عن ابن مناذر الانتحاء أن يسقط هكذا وقال بيده بعضها فوق بعض، وهو في السجود أن يسقط جبينه على الأرض ويشده ولا يعتمد على راحتيه ولكن يعتمد على جنبيه (الزبيدي (ص: ٨٦١٦،) فالانتحاء سقوط، وحركته من أعلى إلى أسفل.
١١/ تحيل: تصب (ديوان امرئ القيس ٩٦) (صبّ، يصبُّ): يقع الفعل (صبّ) في مجال الحركات التي يظهر فيها ملمح الاتجاه، فحركة الصب تكون من أعلى إلى أسفل، وهي من الحركات الخاصة بالسوائل، ويدور معنى الفعل (صبّ)... حول معنى السكب، جاء في اللسان "صبّ الماء ونحوه يصبه صبًا: أراقه، وصببت الماء: سكبته" (داود: ٢٠٠٢: ص٢٠٦)، فحركة الفعل تتجه من أعلى إلى أسفل.
١٢/ يسح: سَحَّ الدَّمْعُ والمطرُ والماءُ يَسُحُّ سَحّاً وسُحُوحاً أَي سال من فوق واشتدَّ انصبابُه وساحَ يَسِيحُ سَيْحاً إِذا جَرَى على وجه الأَرض (ابن منظور: ١٤١٤هـ: ٢/ ٤٧٦).
قال بعضُهُم: السَّحُّ: هو " السَّيَلانُ من فَوْقٌ (الزبيدي (ص: ١٦٢٣).
١٣/ يحور: حارَ يَحُورُ حَوْراً وحُؤُوراً رجع، وفي الحديث من دعا رجلاً بالكفر وليس كذلك حارَ عليه أَي رجع إِليه ما نسب إِليه ومنه حديث عائشة فَغَسلْتها ثم أَجْففتها ثم أَحَرْتها إِليه، ومنه حديث بعض

السلف لو عَيَّرْتُ رجلاً بالرَّضَع لخشيتُ أن يَحُورَ بي داؤه أي يكونَ عَلَيَّ مَرْجعُه وكل شيء تغير من حال إلى حال فقد حارَ يَحُور حَوْراً. قال لبيد: وما المَرْءُ إلاَّ كالشِّهاب وضَوْئِهِ يحُورُ رَماداً بعد إذْ هو ساطعُ. وحارَتِ العُصَّةُ تحُورُ انْحَدَرَتْ كأنها رجعت من موضعها (ابن منظور: ١٤١٤هـ: ٤/ ٢١٧) فكله في معنى الرجوع والانحدار، وهو حركة من أعلى إلى أسفل.

١٤/ أسقي: السقيا معروفة، وفيها يغوص الماء إلى باطن الأرض، أو إلى جوف الإنسان وغيره، فهي حركة من أعلى إلى أسفل.

إذاً فحركة هذه الأفعال جميعها هي اتجاه من أعلى إلى أسفل، ويمكن تمثيل حركة هذه الأفعال كالتالي:

أعني أراه يضيء يهدأ ينوء تلقى قعدت أصاب سال انتحى تحيل

↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

يسح يحور أسقي

↓ ↓ ↓

فحوالي ٩٠٪ من الأفعال في النص تتجه من الأعلى إلى الأسفل، وقد وجدنا أن أكثرها يعطي هذا المعنى مباشرة، بينما القليل منها يعطي المعنى من خلال ربطه بالسياق. من خلال ذلك يمكن أن نرى صورة واضحة لهطول المطر من خلال تحليل الصورة الحركية للأفعال.

دلالة زمن الفعل:

تنوعت الأفعال في النص بين الماضي والمضارع والأمر، وجاءت كالتالي: الأمر: فعل واحد (أعني)، الماضي: ستة أفعال (قعد، أصاب، انتحى، أضحى، نأى، بعد)، بينما نجد المضارع تسعة أفعال (أرى، يضيء، يهدأ، ينوء، تخرج، تلقى، تحيل، يحور، أسقي).

يمثل الفعل المضارع من هذه الأفعال نسبة ٥٦٪، والماضي نسبة ٣٧٪، بينما لا يزيد الفعل الأمر عن ٦٪، فإذا تناولنا الأفعال الدالة على البرق والمطر نستطيع القول بأن جميع الأفعال عدا (نأت، بعد، تلقى) هي من دوال البرق والمطر، ويمثل المضارع من هذه الأفعال الدالة على البرق والمطر نسبة تزيد على ٦٠٪ مما يؤكد غلبة المضارع في النص، وقد ذكر البلاغيون أن "حدث التجدد أظهر ما يكون في الفعل المضارع الذي يعين على تجدد صورة الحدث أمام العين، ومن هنا فإننا يمكننا أن نعبر به عن الزمن الماضي عندما نحاول استعادة صورته أمام العين وكأنها تقع في اللحظة الحاضرة، ويصلح كذلك للتعبير عن الأمور التي يمكن أن تقع دائماً، ومن ثم كان القرآن يؤثر استعمال الفعل المضارع في ذلك اللون من الأحداث التي يتجدد وقوعها" (درويش: ٢٠١٠: ص١٨٦).

فالمضارع يصلح "للحدث الذي يتجدد لحظة بلحظة، أو... للتعبير عن الحدث المتحرك في النفس، ويستطيع الشاعر أو الأديب إذا استطاع استغلال الفعل المضارع في نظم عبارته أن ينقل جو الحدث والتصور المتجدد به" (نفس الصفحة السابقة).

دلالة الجملة:

تعتبر دراسة الجملة من أهم النواحي التي نأخذ بها في قراءة النصوص، ومن هذا المنطلق نجد البلاغيين يفرقون بين دلالات الجملة الاسمية والفعلية وإفادة الجملة للتوكيد أو إفادة معنى الحركة أو الثبوت أو التجدد أو الاستمرار أو غير ذلك مما هو مفصل في علم المعاني.

وجد الباحث أن سبعة أبيات من أصل تسعة الأبيات قد بدأت بجمل فعلية وهذه تمثل نسبة ٧٧٪من النص، بينما بدأ بيت واحد فقط بجملة إسمية وهو (بلاد عريضة... البيت) ويمثل نسبة أقل من ١٣٪، بينما بدأ بيت واحد بتقديم الجار والمجرور (بميث دماث... البيت) وإذا ما رجعنا بالبيت إلى ترتيبه قبل تقديم الجار والمجرور لوجدناه كالتالي: تحيل سوافيها بماء فضيض بميث دماث.... إلخ مما يجعل البيت كذلك يبدأ بجملة فعلية، وهذا يجعل نسبة الأبيات التي بدأت بجملة فعلية تصل إلى أكثر من ٨٩٪ مما يجعلنا نذهب إلى أن النص ينحو لفعلية البناء في تركيبه، وهذا ليس خاصاً ببداية الأبيات فحسب بل أن بناء النص عامة يرجح نسبة الجمل الفعلية على الإسمية وبفارق كبير.

من هذا المنطلق يمكن القول بأن النص يتجه إلى إظهار الحركة وذلك من خلال دلالة الجملة الفعلية التي تدل على الحدوث والتجدد دون الجملة الإسمية الدالة على الثبوت (عباس: ١٩٩٧: ص٩٢)، "والفرق بين الإثبات إذا كان بالاسم وبينه إذا كان بالفعل أن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئاً فشيئاً، وأما الفعل فموضوعه على أن يقتضي تجدد المعنى المثبت به شيئاً بعد شيء" (الجرجاني: دلائل الإعجاز: ١٣٤) إذن فالحركة الطبيعية المنطقية للبرق والمطر هي الحركة والتجدد دون الثبات. وهذا يجعلنا نذهب إلى تطابق حالة الحركة بين بنية الجملة والحدث الذي تصوره.

دلالة حركة القافية:

القافية من أهم عناصر تركيب الشعر العربي القديم على مر عصوره، وقد فصل النقد القديم أهميتها باعتبارها مكوناً أساسياً لعنصر التطريب والموسيقى الشعرية، وهي "صورة تضاف إلى غيرها، وهي كغيرها لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى" (جان كوهين: ١٩٨٦: ص ٧٤)

يعتمد النص في بنائه على قافية الضاد المتحركة، فحركة الحرف تعطي إيحاءً قوياً بحركية النص، ثم نجد أن النص يختار حركة الكسر دون الضم أو الفتح، وفي ظن الباحث أن ذلك أيضاً مما أعطى تلك الصورة الناتجة من حركة الحرف صورة إضافية، إذ إنّ القوة الناتجة من حركة الكسر إنما هي تمثيل لتلك الحركة الناتجة عن الحدث، فالرعود والبروق والسيول وكل تلك الجلبة القوية الناتجة عنها لا يكاد يناسبها إلاّ حركة الكسر بقوتها وبروزها دون الحركات الأخرى، إذ إنّ "أقوى الحركات إنما هي الكسرة، وتليها الضمة، فالفتحة" (زعفر: ٢٠١١: ص١٥).

من ناحية أخرى فإن الكسر يعني الخفض والخفض ضد الرفع، جاء في شرح الأجرومية (ابن آجروم: د. ت ١/ ١١) "والخفض أصله ضد الرفع، وذلكم لأن العلامة تكون تحت الحرف، وهذا معنى الخفض، بخلاف الرفع، فالعلامة تكون فوق الحرف". وجاء في "فتح رب البرية شرح المقدمة الجزرية" (سالم: د. ت: ص ١٧٥) "والخفض لغة: الخضوع والتذلل". لكل ذلك فقد جاءت حركة القافية مناسبة لحركة الحدث المعبر به عنه، كما جاءت قوتها مناسبة لقوة الحدث، كما أن معنى الخفض وموضع حركته تحت الحرف يناسب الصورة العينية لهطول المطر، وهذه الصورة تؤكد دلالة الأفعال التي وجدنا حركتها تتجه من الأعلى إلى السفل مطابقة للفعل الذي تعبر عنه.

وقد ذكر بعض النقاد أن "القوافي على أنواع، منها ما يكثر دورانها في الشعر، ومنها ما يقل استعمالها، ومنها ما تنفر منه الأذواق "ثم يذهب إلى أن الضاد من الحروف التي لا يميل إليها الشعر للقافية "لقلة استعمالها وثقل موسيقاها وعدم الميل لها وفقدانها للعذوبة والحلاوة فضلاً عن كزازتها" (صاحب خليل: ٢٠٠٠: ص١٩٩).

أما اختيار النص لحرف الضاد قافيةً فقد جاء ليخدم الصورة ههنا ويعطي حركة للحدث المعبر عنه، إذ أن صوت الضاد كما يذكر ابن سينا إنما يسمع عن "انفلاق فقاقيع كبار من الرطوبات" (ابن سينا: د. ت: ص٩٤).

ولعل ذلك تماماً ما يصوره الحدث، وسنأتي إلى تفصيل هذه الحركة الصوتية وعلاقتها بالصورة العامة للنص في ما يلي.

الصورة الصوتية:

العلاقة بين الصوت والمعنى عند البلاغيين والنقاد:

استأثرت الصورة الشعرية بشكل عام باهتمام القدامى والمحدثين، لما لها من أهمية في عالم الشعر، وانطلق النقاد والبلاغيون يعرفون الصورة من وجهات نظر مختلفة، ومن زوايا متعددة، منطلقين من تأثيرات شتى عربية وأجنبية أو بين هذا وذاك.

وقد ذكر بعض النقاد إن" الشعر يصنع من الكلمات، وإن معنى القصيدة يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكثيف للمعنى إنما هو حصيلة لبناء الأصوات" (أريشالدماكليش: ١٩٦٣: ص٢٣)

وقد لاحظ كثير من النقاد أن الشاعر يستخدم أكبر قدر من حواسه لتصوير إحساسه، ولإعطاء كلماته حركة تصويرية، ومن ذلك الصوت، فـ "الشعر أصوات انفعالية مسموعة تنبع من مشاعر الشاعر وأحاسيسه لمخاطبة مشاعر الآخرين، ومثيرة إياها بما تحمله من انفعالات تعبر عن الفرح والسرور، أو الحزن أو الغضب" (موافي١٩٨٤: ص٢).

وذكر ابن الأثير أن" الألفاظ داخلة في حيز الأصوات، لأنها مركبة من مخارج الحروف فما استلذه السمع منها فهو الحسن، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح" (ابن الأثير: د. ت: ١٦٩/١)، كذلك قال عن الألفاظ أنها "تجري من السمع مجرى الأشخاص من البشر"... "ولهذا ترى ألفاظ أبي تمام كأنها رجال قد ركبوا خيولهم، واستلأموا سلاحهم وتأهبوا للطراد، وترى ألفاظ البحتري كأنها نساء حسان عليهن غلائل مصبغات وقد تحلين بأصناف الحلي" (نفسه١/٢٥٢).

فاللغة العربية كثيراً ما تحاول القيام بهذا التصوير الصوتي باستخدام ألفاظ معينة، باشتقاقات معينة، كالأفعال الرباعية المضعفة مثل: خلخل وطنطن وزحزح وزلزل... إلخ.

يلاحظ كذلك أن كثيراً من الكلمات العربية تحمل صورتها الصوتية، فما جاء على وزن (فعيل) مثلاً يشير إلى المواصلة مثل: أزيز، صليل، صهيل، فحيح، خرير... حيث نجد أن المد يلعب دوراً في هذا التصوير.

ونجد عكس ذلك ما جاء على وزن (فعللة) إذ يدل على التقطع مثل: تمتمة، ثرثرة، وسوسة، جرجرة، زحزحة، خلخلة.

هذا وقد ذهب بعضهم إلى "أن أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات، كدويّ الريح، وحنين الرعد، وخرير الماء، وشحيج الحمار، ونعيق الغراب، وصهيل الفرس، ونذيب الظبي ونحو ذلك، ثم ولدت اللغات فيما بعد. وقد اطمأنّ ابن جنّي إلى هذا الرأي فقال" وهذا عندي وجه صالح ومذهب متقبل ": فالألفاظ في اللغة مناسبة لمعانيها، وقد سئل أحدهم عن مسمى (إذغاغ) وهو بالفارسية الحجر، فقال: أجد فيه يبساً شديداً وأراه الحجر" (ابن جني: د. ت: ٤٦/١-٤٧). كما نجد الجاحظ يعبر عن نفس هذا إذ يرى "أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني" (الجاحظ: البيان والتبيين د. ت: ٩١/١) ويفصل ابن جني ذلك بقوله "إن كثيراً من هذه اللغة وجدته مضاهياً بأجراس حروفه أصوات الأفعال التي عبر عنها؛ ألا تراهم قالوا (قضم) في اليابس، و (خضم) في الرطب، وذلك لقوة القاف عن الخاء، فجعلوا الصوت القوي للفعل القوي، والصوت الأضعف للفعل الأضعف، وكذا قالوا (صرّ الجندب)، فكرروا الراء لما هناك من استطالة صوته، وقالوا (صرصر البازي) فقطعوه لما هناك من تقطيع صوته، وسموا الغراب غاق حكاية لصوته، والبط بطاً حكاية لأصواتها..." (ابن جني: د. ت: ٦٥/١-٦٦و١٥٢/٢). "فكلما ازدادت العبارة شبهاً بالمعنى كانت أدل عليه وأشهد بالغرض فيه" (نفسه١٥٤/٢)، كذلك يشير إلى دلالة أصوات الحروف على معانيها إذ يقول بأنهم " قد يضيفون إلى

اختيار الحروف وتشبيه أصواتها بالأحداث المعبر بها عنها ترتيبها، وتقديم ما يضاهي أول الحدث وتأخير ما يضاهي آخره، وتوسيط ما يضاهي أوسطه، سوقاً للحروف على سمت المعنى المقصود والغرض المطلوب" (نفسه٢/١٦٢).

كذلك نبه الثعالبي إلى شيء من تصوير الصوت لمعناه فقال: "إذا أخرج المكروب صوتاً أو المريض صوتاً رقيقاً فهو الرنين، فإن أخفاه فهو الهنين، فإن أظهره فخرج خافتاً فهو الحنين، فإن زاد فهو الأنين، فإن زاد في رفعه فهو الخنين" (الثعالبي: ١٩٣٨: ص٢١٨).

إذاً فمن خلال جميع ذلك نستطيع القول بأن هؤلاء النقاد والبلاغيين قد لاحظوا تلك العلاقة الوثيقة ما بين صوت الكلمة ومعناها، ولعلهم يعدون ذلك سراً من أسرار العربية، وأحد أسباب براعتها في التعبير.

ولعل الكثير من قراء الشعر، بل ناقديه ينظرون أول ما ينظرون إلى معاني الشعر أو مدلول الألفاظ فـ"إن أولى الأفكار التي تنشأ عندنا أثناء قراءتنا للشعر هي الأفكار التي تحدثها الكلمات ذاتها، وهي ما يمكن تسميته مدلولات الكلمات، غير أن هناك أفكاراً أخرى لا تقل عنها أهمية، أفكاراً قد تحدثها الصور اللفظية السمعية مثلما يحدث في حالة الألفاظ التي تحاكي الصوت"...، لذلك يمكن القول بأن "الصوت مفتاح التأثيرات الأخرى في الشعر" (ماكليش: ١٩٦٣: ص١٨٢) (١)

يأتي صوت الضاد في أبيات امرئ القيس صوتاً أساسياً، والشاعر إذ يجعل منه بؤرة لنصه إنما يجعل منه (أيقونة) لما أراد له أن يطرق سمعنا، بغض النظر عما إذا كان ذلك عن طريق التعمد أو عن طريق القوة الإبداعية الموجودة في نفس الشاعر، مع أننا نذهب إلى أنه تعمد ذلك كما سيؤكد البحث.

وصوت الضاد في رأي الباحث هو أنسب أيقونة يمكن أن تصور لنا هذا الحدث، فهو يحاكي صوت الثلج الخفيف، وهو كما ذكر ابن سينا يسمع عن "انفلاق فقاقيع كبار من الرطوبات" (ابن سينا: د. ت: ٩٤).

إذا أخذنا صوت الضاد باعتباره بؤرة النص أو كما ذكرنا الأيقونة التي نرى من خلالها صورة النص فإننا نجده يتكرر في البيت الأول ثلاث مرات (وميض، يضيء، بيض) فيبرز انفعال الشاعر مع الفعل في قوته وضعفه، إذ ينفعل الشاعر في وصفه للمطر، وتتفاعل نفسه مع صوت الثلج الذي كان يضرب خيمته فيصور ذلك تصويراً سمعياً يكون فيه صوت الضاد الذي يشبه صوت سقوط الثلج هو أساس ذلك التصوير، ولعل تخيلنا للخيمة التي لم ترد في النص إنما يأتي من خلال ورود لفظة (قعدت) إذ من غير المعقول أن يقعد للمطر في العراء. ولعلنا نرى أن البيت الأول هو مفتاح النص والمدخل الرئيس إليه، لذا فإن تكرر الصوت والتركيز عليه مهم جداً، إذ يأتي ذلك كتمهيد يخدم الجانب الموسيقي عن طريق التصريع الموجود فيه، كما يخدم الجانب الشعوري وذلك بترسيخ الصوت في ذهن المتلقي من البداية الأولى للنص.

ثم أن تفاعل الشاعر ليس مع الفعل قوةً فحسب، بل يصور كذلك هدوءه وتوقفه، ويستخدم في ذلك آليتين:

الأولى: استخدام المعنى في تصوير الهدوء (ويهدأ تارات سناه وتارة ينوء)

الثانية: استخدام المبني، إذ نجد أن صوت الضاد الذي يصور الحدث ينقطع ولا يكاد يسمع إلا في القافية، وهي ملزمة للشاعر لا يستطيع تجاوزها إلى صوت آخر.

فالبيت الثاني والثالث يرتبطان مع بعضهما معنىً ومبنىً، ويظهر ذلك بوضوح في استخدامه للفعل المضارع (يهدأ، ينوء، تخرج، تلقّى)، ومن ثم يتخلص منه مباشرة في البيت الرابع وما يليه إلى استعمال الفعل الماضي (قعدت، أصاب، انتحى) مما يدل على خروجه إلى حالة أخرى.

بدراسة تكرر الصوت في الأبيات السابقة نجد البيت الأول الذي يمكن أن نعده مفتاح النص ومدخله الرئيس، يتكرر فيه صوت الضاد ثلاث مرات (وميض، يضيء، بيض)، بينما يأتي البيتان الثاني والثالث واللذان يصوران الهدوء كما ذكرنا فنجد أن الصوت يأتي مرة واحدة في كل بيت في القافية فقط، وقد ذكرنا أنها ملزمة مما يؤكد ضعف نسبة تكرار الصوت بالنسبة للبيت الأول، مما يدل على إجادة استخدام النص لآلية التصوير.

وبدراسة الأبيات الرابع والخامس والسادس:

قعدت له وصحبتي بين ضارجٍ وبين تلاع يثلثٍ فالعريضِ
أصاب قطاتينِ فسال لواهما فوادي البديِّ فانتحى للأريضِ
بميثٍ دماثٍ في رياضٍ أثيثةٍ تحيل سوافيها بماءٍ فضيضِ

نجده يخرج من حالة لأخرى متخلصاً فيها إلى استخدام الفعل الماضي بدلاً عن المضارع الذي شهدناه في البيتين الثاني والثالث.

أما هذه الحالة التي خرج إليها فهي الانتقال إلي تصوير نهاية ذلك الهدوء، ولعل ما يؤكد ذلك هو زيادة نسبة تكرار صوت الضاد، إذ نجده في الكلمات (ضارج، العريض، الأريض، رياض، فضيض) فيتكرر ست مرات في ثلاثة الأبيات فيأتي بنسبة مرتين للبيت مما يدل فعلاً على خروج الشاعر من ذلك الهدوء وذهابه إلى تصوير تغير الأجواء التي مرت به.

ههنا يجب ملاحظة أن الشاعر قد وزع حرف الضاد في أبياته الثلاثة توزيعاً متباعداً، ولم يعمد إلى تغيير ذلك التوزيع بجعله متقارباً إلا في البيت الأخير من هذه الأبيات الثلاثة وذلك في كلمة (فضيض)، فإذا وضعنا في الاعتبار أن تعمده هذا التركيز يأتي مباشرة بعد كلمة (ماء) التي تذكر لأول مرة في النص، والتي مهّد لها بكلمة (سال) في البيت السابق لها، فإنّ هذا يذهب بنا إلى القول بأن هذا مؤشرٌ إلى تصوير يخرج بنا من حالة الهدوء الأولى (البيتان الثاني والثالث) وحالة تغير الأجواء (الأبيات الرابع والخامس والسادس) إلى حالة الانهمار، فما أن يذكر الشاعر لفظة (سال) حتى يأتي في البيت التالي لذكر الماء، وما أن يذكر لفظة (ماء) حتى يذهب إلى تركيز صوت الضاد (بؤرة النص)، وما أن يأتي إلى تركيز هذه البؤرة باستعماله لفظة (فضيض) إلا ويبدأ في تصوير انهمار الماء والتركيز على إظهار تلك الأيقونة أساس عملية التصوير، ففي بيتيه السابع والثامن:

بلادٌ عريضةٌ وأرضٌ أريضةٌ مدافعُ غيثٍ في فضاءٍ عريضِ
فأضحى يسحُّ الماءُ من كلِّ فيقةٍ يحور الضِّباب في صفاصفَ بيضِ

نجد المعنى يأتي مؤكداً لهذا الانهمار، ولعله كان يرى بأن المعنى العام لا يكفي لإعطاء تلك الصورة، فنجده يستخدم من الألفاظ ما يدعم ذلك (مدافع غيث) (فأضحى يسح الماء من كل فيقة)، كذلك نجده في بناء بيتيه يعمد إلى تكرار صوت الضاد وتركيزه بصورة لا توجد في جزء آخر من النص، ولا في بقية شعره كله، إذ يتكرر تسع مرات في البيتين (عريضة، أرض، أريضة، فضاء، عريض، فأضحى، الضباب – بيض) مع ملاحظة تشديد الضاد في كلمة (الضباب).

الدارس للبيتين يجد أن نسبة تكرر الضاد فيهما تصل على ٤.٥مرة للبيت، وهي أعلى نسبة في جميع ديوان الشاعر، مما يؤكد تصوير الشاعر للانهمار الذي ذهبنا إليه.

أما البيت الأخير:

فأسقي به أختي ضعيفة إذ نأت وإذ بعد المزار غير القريض

فنجد فيه أن صوت الضاد يتراجع عما كان عليه في البيتين السابقين ولعل في هذا التراجع تصوير دقيق لإقلاع السماء، فكأنما انتهى هطول الغيث وحان وقت السقيا.

إذا قارنا بين هذين البيتين وبين أهم أشعار امرئ القيس؛وهي المعلقة نجد أن نسبة تكرار حرف الضاد بينهما تصل إلى ١٢: ١إذ نجد حرف الضاد في المعلقة يأتي بنسبة ٠.٣٣٪ للبيت بل أن بعض قصائده كاملة لا تكاد تجد فيها حرف الضاد، إذ أنه كما ذكرنا قليل الاستعمال في العربية مقارنة بحروف أخرى، ولذا ففي نظر البحث أن ذلك لم يأت مصادفة، بل نستطيع أن نؤكد ذلك بعدد من الأدلة التي تشير إلى أن الشاعر كان في تمام وعيه وهو يربط ما بين الماء وصوت الضاد، أي ما بين هطول المطر وسقوط الثلج.

أولاً: جعل الشاعر قافيته حرف الضاد الذي يأتي كبؤرة للنص، وبدراسة الباحث لديوان الشاعر لم يجد قصيدة ولا بيتاً مفرداً يقوم على هذه القافية، مما يجعل هذا النص يقوم منفرداً على هذه القافية.

ثانياً: تكثيف صوت الضاد في الأبيات بصورة غير معهودة في بقية شعره وبنسبة غير متقاربة إذ أن نسبة تكرر الصوت في الأبيات موضوع الدراسة من أصوات اللغة العربية ٢.٣٣للبيت، بينما لا نجد ذلك في نص آخر ولعل جميع القصائد الأخرى لم تتعد النسبة فيها ٠.٥للبيت مما يؤكد نزوع الشاعر إلى التركيز على استخدام هذا الصوت في هذا النص.

ثالثاً: استخدام الشاعر التصريع في بيته الأول مع أن نسبة كبيرة من شعره تأتي غير مصرعة، فالتصريع عامل مساعد في توكيد صوت القافية وإبرازه.

رابعاً: استخدامه لاسم (ضعيفة) الذي يتناسب مبناه ومعناه مع النص؛ أما المبنى فإن احتواءه على حرف الضاد يؤكد ما ذهبنا إليه من تعمده جعل هذا الصوت بؤرة للنص، وأما المعنى فإن لفظة (ضعيفة) تدل على الضعف والحاجة وهو ما يتناسب مع السقيا التي ذكرها وشدة الحاجة إليها وترقبها.

ولعل ما يجعلنا نذهب إلى ذلك أنه لم يستخدم هذا الاسم في أي نص آخر، ليس ذلك فحسب بل أنه لم يأت باسم فيه حرف الضاد إطلاقاً، مما يشير إلى عنايته باختيار هذا الاسم.

ويلحظ الباحث أن اختيار الشاعر لهذا الاسم له دلالات أخرى، إذ أن معنى لفظة (ضعيفة) غير مثير، فالضعف والحاجة لا يتناسبان مع الإثارة التي يعمد لها امروء القيس ويجعلها أحد أهم محاور شعره، فاسم (ضعيفة) لا يتناسب إلا مع موضوع الحاجة، لذا فإنه —وهو الخبير بذلك- يعمد إلى جعله أبعد ما يكون عن الإثارة، بل إنه تأكيداً على ذلك يسبقه بلفظة (أختي) التي تجعل الاستثارة هنا ممنوعة بل محرمة.

أما هذه الإثارة فهي ملحوظة في الأسماء الأخرى التي نجدها في شعره، فقد ذكر امرؤ القيس (أم الحويرث) و (أم الرباب):

كدأبك من أمِّ الحويرث قبلها وجارتها أمِّ الرباب بمأسلِ

إذا قامتا تضوّع المسك منهما نسيم الصبا جادت بريّا القرنفلِ (ديوان امرئ القيس٢٥)

وذكر (عنيزة):

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزةٍ فقالت لك الويلاتُ إنّك مرجلي (ص٢٧)

وذكر (فاطمة):

أفاطمَ مهلاً بعض هذا التدللِ وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي (ص٣٣)

وذكر (أم هاشم) و (البسباسة) و (ابنة عفزر):

نشيمُ بروق المزنِ أين مصابه ولا شيء يشفي منك يابنة عفزرا

له الويلُ إن أمسى ولا أمّ هاشمٍ قريبٌ ولا البسباسة ابنة يشكرا (ص٩٧)

كما ذكر (هرّاً) و (فرتنى):

أغادي الصبوح عند هزّ وفرتنى وليداً وهل أفنى شبابي غير هزّ (ص٩٩)

وذكر غيرهنّ مثل (أسماء) و (سليمى) و (أم جندب).. ذلك غير من أشار إليهن بالأوصاف من مثل (بيضة خدر).. إلى غير ذلك من الأسماء والصفات.

فلعل الدارس لهذا الشعر يلمس بوضوح الفرق في استخدام الأسماء بين (ضعيفة) وغيرها من الأسماء مما ذكرنا، فالفرق الظاهر في المعنى والمبنى يبرز بوضوح الفرق في الدلالة والغرض المقصود.

ولعلنا هنا نشير إلى ما ذكره ابن رشيق من أن للشعراء أسماء تخف على ألسنتهم وتحلو فيأتون بها زوراً مثل: ليلى، هند، سلمى، دعد، لبنى، عفراء، أروى، ريا، فاطمة، عائشة، الرباب، علوة، ميّة، وأشباههن (ابن رشيق: ١٩٧٢: ١٢١/٢-١٢٢) إلا أننا نميل إلى ما ذكره بعض النقاد من أن الإيقاع الصوتي يتحقق من خلال إشاعة حرف أو حرفين من الاسم في أغلب أبيات القصيدة مما ينشر الموسيقى الداخلية في القصيدة، مما يكسبها رونقاً فضلاً عما يسبغه على المعنى من تجانس. (صاحب خليل: ٢٠٠٠: ص٢١٥)، فحرف الضاد من (ضعيفة) هو الذي شاع في النص وقافيته وأسبغ على المعنى هذا التجانس.

أما بقية النص موضوع البحث، والذي يخرج فيه إلى موضوعات أخرى هي وصف الفرس ورحلة الصيد فحرف الضاد موجود فيها بنسبة أقل بكثير مقارنة بالأبيات موضوع البحث، إذ يأتي فيها بنسبة(١.٥٧)للبيت (٠.٥٧) من غير القافية مقارنة بـ (٢.٣٧) للأبيات المذكورة (١.٣٧) من غير القافية، ومع ذلك فإننا نقرر أنها نسبة عالية مقارنة ببقية شعره، وفي ظن الباحث أن تعمق الشاعر في المعنى الأول (وصف المطر) وما صاحبه من عواطف، ظل تأثيره مستمراً على الشاعر وقت نظم النص مما جعل بقية النص تتأثر نوعاً ما بأوله.

ولعلنا نختم هذا الجزء بهذا الجدول التوضيحي لنسب تكرار صوت الضاد من خلال موضوعات النص.

الموضوع	نسبة تكرار صوت الضاد من أصوات اللغة العربية في البيت الواحد
البيت الأول من النص (مفتاح النص والمدخل إليه)	٣ %
البيتين ٢و٣ (وصف حالة الهدوء)	١%
الأبيات٤و٥و٦ (تغير الأجواء بعد انتهاء مرحلة الهدوء)	٢ %
مرحلة الانهمار	٤.٥ %
وصف السقيا بعد إقلاع السماء	٢ %
بقية النص (وصف الفرس ورحلة الصيد)	١.٥٧ %

النص الثاني: يقول امرؤ القيس في معلقته واصفاً البرق والغيث: (الزوزني ٣٨-٣٩)

أصاحِ ترى برقاً أريك وميضَه كلمع اليدين في حبيٍّ مكلّلِ
يضيءُ سناه أو مصابيح راهبٍ أمال السليط بالذبال المفتّلِ
قعدت وأصحابي له بين ضارجٍ وبين العذيب بعد ما متأملي
على قَطَنٍ بالشيمِ أيمن صوبِهِ وأيسره على الستار فيذبلِ
فأضحى يسحُّ الماء حول كتيفةٍ يكبُّ على الأذقان دوح الكهنبلِ

تناولنا لهذا النص سيكون باقتضاب، وسيأتي كنقاط مجملة أوردها تدليلاً على ما فصلناه في النص السابق.

أشير قبل تحليل الأبيات إلى أن هذه الأبيات الخمسة تأتي في آخر معلقة أمرئ القيس وتأتي بعدها سبعة أبيات مرتبطة بها، فختام المعلقة اثنا عشر بيتاً تأتي في وصف الغيث والسيل، وقد أهمل البحث الأبيات السبعة الأخيرة لأنها وصف لما بعد هطول المطر، إذ يصف الطبيعة بعد أحداث السيل، ومعظم هذه الأبيات هي تشبيهات للطبيعة، فأربعة من هذه الأبيات السبعة تبدأ بـ (كأن) مما يجعل هذه الأبيات تصويراً لمنظر طبيعي لما بعد السيل، ولذا فقد تركها البحث جانباً، لأن تركيز البحث إنما على وصف الغيث حال هطوله.

- اعتمد في القافية على حرف متحرك مكسور لإعطاء صورة هطول المطر.
- يعتمد النص على الجمل الفعلية الملحوظة في أول معظم الأبيات، بل معظم أول الأشطر، دلالة على حركية النص.
- كلا النصين يعمدان إلى تفعيل عملية المخاطبة، وذلك بتوجيه الخطاب إلى الآخر فبينما يبدأ النص الأول بـ (أعنّي) التي هي خطاب إلى الآخر، يبدأ النص الثاني بـ (أصاح) التي تعني كذلك توجيه الخطاب إلى الآخر، وتفعيل عملية المخاطبة هنا تأتي كدعوة إلى التشارك في الإحساس، ويدخل ذلك في جانب الشعور الجمعي بالحوجة للمطر.
- الأفعال الدالة على اتجاه الحركة من أعلى إلى أسفل تبلغ سبعة أفعال من أصل تسعة (ترى - أريك-يضيء، أمال، قعدت، يسح، يكب) أي أن نسبتها تصل إلى أكثر من ٨٥٪مما يجعلها تعطي صورة واضحة لهطول المطر.
- نجده يستخدم حرف الضاد في أربعة من خمسة الأبيات، مع أن أكثر من ٧٠٪ من أبيات الديوان لا يوجد فيها هذا الحرف، ونجد حرف الضاد في المعلقة يتكرر ثلاثين مرة في جميع أبياتها (غير هذه الخمسة) أي بمعدل أقل من واحد لكل ثلاثة أبيات، بينما النسبة في الأبيات الخمسة موضع الدراسة تقرب من واحد لكل بيت.

ولعلنا نلمح في هذا النص صوراً صوتية أخرى يمكن أن تكون مساندة لهذه الصورة، فالبيت الأول نجد فيه بروزاً لصوت الكاف والقاف (برقاً، أريك، كلمع، مكلل) فكأنما النص ههنا يصور ما صاحب الصورة المرئية (البرق) من صورة سمعية (الرعد)، ويرى الباحث أن صوتي القاف والكاف إنما يحكيان صوت الرعد، فقد ذكر ابن سينا أن صوت القاف إنما يسمع عن "شق الأجسام وقلعها دفعة" (ابن سينا: د. ت: ٩٣) كما أن صوت الكاف يسمع عن "قرع جسم صلب بجسم صلب، وعن انشقاق الأجسام اليابسة" (نفسه ١٣٤) وهذا ما يسمع من جلبة الرعد إذ كأنه أجسام صلبة تقرع وتشق. ومثل ذلك أيضا ما نجده في البيت الخامس:

فأضحى يسحُّ الماء حول كتيفةٍ يكبُّ على الأذقان دوح الكهنبلِ

إذ أن صوت القاف والكاف في الكلمات (كتيفة، يكبُّ، الأذقان، الكهنبل) إنما يصور صوت سقوط الكهنبل وهو نوع من الشجر العظام يكب على وجهه كباً بفعل الماء الغزير، ولعله لا يخفى علينا الصورة التي يعطيها الفعل (يكبّ) بصفة خاصة، إذ أن تموقعه مضارعاً أعطاه تصويراً للحركة، وحركته من الأعلى إلى الأسفل جعلته يمثل صورة هطول المطر، وكذلك الشدة في آخر الفعل توحي بذلك العنف والقوة التي يصورها الفعل، وكذا فإن سقوط دوح الكهنبل هو صورة مرئية لسقوط المطر. (٢)

إذن فمن خلال هذه النقاط يمكن القول بأن كلا النصين قد أعطى صورة حسية واضحة صورت الحدث، وذلك من خلال زوايا عدة تمثلت في نوع الفعل ودلالته واتجاهه، ونوع الجملة وحركة القافية وهذا ما أعطى صورة مرئية، وكذلك لمسنا تلك الصورة المسموعة من خلال استخدام النص لنوع الحرف.

الاستنتاجات:

١/ وصف امرئ القيس للمطر يمثل صورة جمالية فريدة من صور المطر في الشعر العربي.
٢/ في وصف امرئ القيس للمطر مطابقة بين الشكل والمضمون إلى حد كبير.
٣/ جاءت الصورة في وصف المطر عند امرئ القيس متنوعة بين الصورة المرئية والصورة المسموعة، وقد أسهمت كلا الصورتين في التناسب بين الشكل والمضمون في النصوص موضوع الدراسة.
٤/ أسهمت القافية ودلالة الفعل ونوعه واتجاه حركته ودراسة نوع الجملة في تشكيل جمالية الصورة وإبرازها.
٥/ دراسة اتجاه حركة الفعل بصفة خاصة تسهم في رسم لوحة مرئية يمكن تطبيقها على النصوص لإظهار مدى مناسبة الصورة للمحتوى، وهذه أول دراسة —على حد علم الباحث- يتم فيها تطبيق اتجاه حركة الفعل في دراسة النصوص.

الحواشي:

(١) انطلاقاً من هذا نجد في الكثير من كتب النقد الحديث محاولات تطبيقية على ذلك، فهناك كما يقول بعض النقاد" كلمات وإيقاعات (أيقونية) بمعنى أنها تحاكي الموضوع الذي تنوب عنه كما في ظاهرة المحاكاة الصوتية، وكلمة "خرير" و"نقيق" و"مواء" تحاكي صوت الجدول المنساب، والضفدع، والقط، وانطلاقاً من هذا يمكن أن نكشف في بعض القصائد موسيقى محاكية لنشاط".

"ففي قصيدة للشاعر العراقي سعد يوسف بعنوان "ثلج":

أنفض عن شعري زهور السماء
نيلوفراً ابيض
في الغسق الأبيض
أنفضها، أنفضها، فضة
أنفضها عن هدبي المغمض
يا قمري الأبيض
نافذتي ألقت عليها الشموع
فانوسها الأبيض

". نرى أن تتابع وتوارد صوت الضاد يحاكي صوت سقوط الثلج الخفيف" (غزول:: ١٩٩١ ص١٢١)

(٢) الرواية الأخرى للبيت تعطي صورة أقوى حيث نجد فيها (من كل فيقة) بدلاً عن (حول كتيفة) (انظر الزوزني: هامش ص ٣٩) حيث الزيادة لحرف القاف يزيد من قوة الصورة الصوتية، إضافة إلى ذلك فإن قوله (من كل فيقة) تشير إلى الكثرة التي ينحو إليها النص، بينما (حول كتيفة) تشير إلى القلة خاصة مع التصغير في (كتيفة)، من ناحية أخرى فإن قوله (من كل فيقة) تدخل في تناص مع النص السابق في قوله: فأضحى يسح الماء من كل فيقة *يحور الضباب في صفاصف بيض، مما يجعل الصورة متطابقة في كلا النصين.

المراجع:

ابن آجروم، أبو عبدالله محمد بن محمد بن داود الصنهاجي، شرح: عبد الكريم الخضير، د. ت-المكتبة الشاملة

ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في معرفة أدب الكاتب والشاعر، تقديم وتحقيق د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة-دار نهضة مصر (د. ت)

ابن جني، أبو الفتح عثمان، الخصائص، تحقيق/محمد علي النجار- دار الكتب المصرية (د. ت) - (تاريخ التصدير ١٩٥٢)

ابن رشيق، ابو الحسن علي بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده-تحقيق/محمد محي الدين عبد الحميد-دار الجيل، ط/٤-١٩٧٢

ابن سلام، محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء-مطبعة المدني، ١٩٧٤

ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبدالله، أسباب حدوث الحرف ـــتحقيق /محمد حسان الطيان، ويحيى مير علم – مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق (د. ت)

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب-دار صادر/بيروت، ط/٣-١٤١٤ه

امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس –دار الكتب العلمية /بيروت، ط/٥-٢٠٠٤

بارت، رولان، لذة النص-ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط/١-١٩٩٢.

بريت، ر. ل، التصور والخيال، ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر/دار الحرية للطباعة-بغداد١٩٧٩

البريكي، فاطمة (د)، من الشعر الهندسي إلى الشعر البصري: تداخل الأدب مع الفنون البصرية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة اليرموك/الأردن ٢٠٠٨

البطل، علي (د) الصورة الفنية في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث-دار الأندلس١٩٨٠

الثعالبي، أبو منصور، فقه اللغة وأسرار العربية– مكتبة الحلبي/القاهرة١٩٣٨ص٢١٨

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين– تحقيق/فوزي عطوي، دار صعب /بيروت (د. ت) (تاريخ المقدمة فبراير١٩٨٦)

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان – مطبعة مصطفى البابي الحلبي، ط/١-١٩٣٨

جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري –دار توبقال/الدار البيضاء-دار فلامريون/باريس، ط/١-١٩٨٦

الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، علق عليه محمود محمد شاكر-مكتبة الخانجي/القاهرة ١٩٨٤

داود، محمد محمد (د)، الدلالة والحركة، دراسة لأفعال الحركة في العربية المعاصرة في إطار المناهج الحديثة – دار غريب/القاهرة ٢٠٠٢

درويش، أحمد (د)، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة المتنبي/الدمام، ط/٣-٢٠١٠

ربايعة، موسى، دراسات استشراقية حول شعر امرئ القيس –مجمع اللغة العربية /الأردن.

الرفاعي، مصطفى (د) وجيدة، عبد الحميد (د)، فنون صناعة الكتابة-دار الجيل ومكتبة السائح-بيروت١٩٨٦.

روز غريب، التمهيد في النقد الحديث-بيروت ١٩٧١

الزبيدي، مرتضى، تاج العروس من جواهر القاموس، موقع الوراق، (د. ت).

زعفر، كمال (د)، فنون الكتابة ومهارات التحرير العربي –مكتبة المتنبئ/ الدمام_ط١-٢٠١١

الزوزني، أبو عبدالله الحسين بن أحمد، شرح المعلقات السبع، الدار العالمية، ١٩٩٣

سالم، صفوت محمود، فتح البرية شرح المقدمة الجزرية، د. ت –المكتبة الشاملة.

سي دي لويس، الصورة الشعرية –ترجمة: أحمد نصيف الجنابي وآخرون-بغداد١٩٨٢

السياب، بدر شاكر، ديوان (أنشودة المطر) ضمن (المجموعة الكاملة)، دار العودة-بيروت١٩٩٧.

السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن ابي بكر، الدر المنثور في التأويل بالمنثور، د. ت، المكتبة الشاملة.

الشعراوي، محمد متولي –تفسير الشعراوي (الخواطر)، مطابع أخبار اليوم، ١٩٩٧

صاحب خليل إبراهيم (د)، الصورة السمعية للشعر قبل الإسلام-اتحاد الكتاب العرب/دمشق٢٠٠٠م

العسكري، أبو هلال، الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع/القاهرة، د. ت.

غزول، فريال جبوري، نحو تنظير سيموطيقي لترجمة الإبداع الشعري، مجلة فصول-عدد٢/١- يوليو/أغسطس١٩٩١.

فضل، عباس حسن (د)، البلاغة فنونها وأفنانها (علم المعاني)، دار الفرقان للنشر والتوزيع/الأردن، ط/٤-١٩٩٧

القرطاجني، أبو الحسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة-دار الغرب الإسلامي/بيروت، ط/٣-١٩٨٦

القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد، تفسير القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، تحقيق: أحمد البردوني وإبراهيم أطفيش- دار الكتب المصرية/ القاهرة- ط/٢-١٩٦٤

القط، عبدالقادر (د) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر-دار النهضة/ بيروت١٩٨٧

ماكليش، ريتشاردز، الشعر والتجربة، ترجمة / سلمى الخضراء الجيوسي-دار اليقظة ومؤسسة فرانكلين / بيروت ١٩٦٣.

المقالح، عبد العزيز، الموسوعة العالمية للشعر العربي، موقع أدب، د. ت

موافي، عثمان (د)، في نظرية الأدب من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ١٩٨٤.

نورمان فريدمان، الصورة الفنية، ترجمة د. جابر عصفور-مجلة الأديب المعاصر / بغداد عدد١٦السنة /٤- ١٩٧٦

هلال، محمد غنيمي (د)، النقد الأدبي الحديث- ط/٣-١٩٦٤

ويليك، رينيه وآوستن، وآرن، نظرية الأدب، تعريب د. عادل سلامة، دار المريخ /الرياض-١٩٩٢.

****