

الغموض الفني بين الرؤية النقدية والإبداع الشعري شعر أبي هلال العسكري أمودجا

Technical ambiguity between critical vision and poetic creativity Abi Hilal's Alaskare hair model

د. ندى سالم عيدان الطائي^{*1}

¹ الجامعة المستنصرية (العراق)، nada-salim@uomustansiriyah.edu.iq

تاريخ الاستلام: 2025-01-17 تاريخ القبول: 2025-05-24 تاريخ النشر: 2025-05-25

مُلَخَّصُ الْبَحْثِ

(150 كلمة على الأكثر)

تسعى هذه الدراسة الى البحث عن الغموض بوصفه جوهر النص الابداعي وأساسه عن مرادفاته اللغوية الكثيرة مثل: التعمية والإبهام والاستغلاق والألغاز وغيرها من التسميات؛ لما تحوي من التواء في التركيب، وسطحية في المعنى وركاكه، وضعف في التعبير مما يبعد النص في جوهره عن صفة الابداعية، وبالتالي فالغموض ليس تشويشا للدلالات المرجعية للغة بل هو طابع ايجابي يفجر مكامن الدلالات الهامشية فيها؛ لبناء نص فني اصيل. وفي ضوء أهمية الغموض الفني في الخلق الإبداعي بوصفها وسيلة الشاعر الى التفرد ومنها يقاس نجاحه في إقامة العلاقات المألوفة وخلق الصلات المدهشة بين الاشياء أرتأيت أن أدرس الغموض الفني بين الرؤية النقدية والإبداع الشعري مطبقا على شعر أبي هلال العسكري كإمودج تطبيقي من خلال مسارب ثلاث يسبقها عرض موجز لمصطلح الغموض في الفكر النقدي والبلاغي وهي : الكناية والاستعارة والتشبيه. كلمات مفتاحية: الغموض، الرؤية، الشعر، العسكري

Abstract:

Ambiguity is an aesthetic principle and a prominent formative feature in literature in general and poetry in particular. Because it carries a positive characteristic necessary for creative poetry; Because

^{*} المؤلف المرسل: د. ندى سالم عيدان الطائي.

the essence of the poetic language is based on metaphor, and it is one of the pillars of rhetoric and art that is based on broadening and turning away from the familiar to the unfamiliar and on transcending the logic of the accepted language. The linguistic construction takes on a new dimension that extracts it from its lexical connotations; In order to enter it into a broader and deeper semantic horizon that requires contemplation and reflection in its interpretation, and the reason for its ambiguity is due to the excitement and astonishment it achieves in the recipient. And beauty, with its astonishment and provocation, hence the reason for its ambiguity and intensity, which is what the creative study aims to reach in its textual creation.

Keywords: Mystery, Vision, Hair, Military

1. مقدمة:

يعد الغموض مبدأ جماليا وملمحا تكوينيا بارزا في الأدب عامة والشعر خاصة؛ لما يحمل من صفة إيجابية لازمة للشعر الإبداعي؛ لأن جوهر اللغة الشعرية مبني على المجاز، وهو أحد أركان البلاغة والفن القائم على الاتساع والعدول عن المؤلف إلى غير المؤلف وعلى تجاوز منطق اللغة المتعارف عليه، فالبناء اللغوي يأخذ بعدا جديدا ينتزعها من دلالاتها المعجمية؛ ليدخلها أفق دلالي أوسع وأعمق يحتاج في تفسيرها إلى تأمل وتفكير، ويعود سبب غموضها لما يحققه من إثارة ودهشة في المتلقي، فقد يغوص المتلقي في بحار الكلمات مخترقا ظاهرها كاشفا عن أسرارها، فالغاية منها ليس الإبلاغ كما هو الحال بالنسبة للغة العادية وإنما الأخذ بالمتلقي إلى المتعة والجمال بما يثيره فيه من دهشة واستفزاز، ومن هنا يأتي سبب غموضها وكثافتها، وهو ما ترمي الوصول إليه الدراسة الإبداعية في خلقها النصي .

ويعد الغموض سر من أسرار خلود اللغة الشعرية وتجدها؛ لذلك لا تنحصر تلك الأعمال على عصر واحد أو تختص بجماعة من الناس بمعنى أنها تنتزع من السياق الزماني أو المكاني، وهذا ما ينمي الخلق الإبداعي عند الأديب ويجعل من النص الإبداعي نصاً إبداعياً.

ويختلف الغموض بوصفه جوهر النص الابداعي وأساسه عن مرادفاته اللغوية الكثيرة مثل: التعمية والإبهام والاستغلاق والألغاز وغيرها من التسميات؛ لما فيها من التواء في التركيب، وسطحية في المعنى وركاكة وضعف في التعبير مما يبعد النص في جوهره عن صفة الابداعية، وبالتالي فالغموض ليس تشويشا للدلالات المرجعية للغة بل هو طابع ايجابي يفجر مكامن الدلالات الهامشية فيها؛ لبناء نص في اصيل.

وفي ضوء أهمية الغموض الفني في الخلق الإبداعي بوصفها وسيلة الشاعر الى التفرد ومنها يقاس نجاحه في إقامة العلاقات المألوفة وخلق الصلات المدهشة بين الاشياء أرتأيت أن أدرس الغموض الفني بين الرؤية النقدية والإبداع الشعري مطبقا على شعر أبي هلال العسكري كإنموذج تطبيقي من خلال مسارب ثلاث يسبقها عرض موجز لمصطلح الغموض في الفكر النقدي والبلاغي وهي :

1- الكناية

2- الاستعارة

3- التشبيه.

الغموض في الفكر النقدي والبلاغي :

يقول تعالى : " إِنَّ اللَّهَ عِنْدَهُ عِلْمُ السَّاعَةِ وَيُنَزِّلُ الْغَيْثَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْأَرْحَامِ وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ مَّاذَا تَكْسِبُ غَدًا وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ " (1)

إن النفس الانسانية بطبيعتها موعلة في الغموض؛ والغموض من طبيعة التجربة الشعرية الصادرة من أعماق النفس وأغوارها " فالمبدع يتحرك بحيويته الشعرية من غموض النفس الانسانية الى بيان اللغة في انساقها التصويرية " (2)

الغموض لغة :

يقول الزخشي (538هـ): " يقال للامر الخفي والمعتاض: امر غامض وكلام غامض غير واضح " (3)، والغامض جمعه غموض وغماض وهو خلاف الواضح من الكلام (4)، والغموض هو الخفاء وعدم الوضوح ومثلها الإبهام فهم يقولون " كلام مبهم لا يعرف له وجه يؤتى منه ... يقال أمر مبهم ملتبسا لا يعرف معناه " (5) فالخفاء، والالتباس، والإبهام كلها تحمل دلالة تدور حول مفهوم واحد هو (عدم الوضوح).

ولا يعد الغموض دائماً في الكلام صفة سلبية، بل ربما عد صفة إيجابية، مفادها أن هذا الكلام يتضمن معنى دقيقاً وعميقاً يحتاج من متلقيه إلى إعادة نظرواًنة ، وفضل تعمق، وروية للوصول إلى مغزاه، فالمسألة الغامضة هي التي تحتاج إلى دقة وعمق في النظر⁽⁶⁾. فمعنى الغامض "الطيف"⁽⁷⁾. فالدلالة تبقى ملتصقة بمدى وعي الإنسان وفهمه وإدراكه في تجاوز ظاهر الأشياء؛ لينتج رؤية تتخطى الوصول الظاهري للدلالة، وهو دليل على بعد النظر وعمق الرؤية التي لا يصل إليها عامة الناس لها، فالغامض من المعاني هو " الذي يدقق الفكر في استخراجها"⁽⁸⁾.

الغموض اصطلاحاً :

لم يستخدم الغموض بشكل واضح وصريح في الأدب القديم؛ لأن النقاد العرب آمنوا بالوضوح ودعوا إليه إلا أنهم لا يعنون بالوضوح الكلام البسيط المكشوف، الذي يفهمه كل الناس بمجرد سماعهم له، فما " كان لفظه سهلاً ومعناه مكشوفاً فهو من جملة الرديء"⁽⁹⁾، فهم يؤمنون بضرورة وجود قدر من الغموض في الأثر الفني يثير التأمل ويجعل المتلقي يشارك في عملية الكشف شريطة أن لا يصل هذا الغموض إلى الحد الذي يصبح فيه العمل الأدبي مجموعة رموز، وألغاز، وطلاسم فمن "المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد طلب له، والاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وأطف، وكانت به أضن وأشغف"⁽¹⁰⁾ وقد فرق بين الغموض الفني والابهام، فالابهام ضار بالعملية الأدبية في حين أن الغموض الجيد هو في الواقع تعدد الأشارات، فهو يضيف غنى وتعقيداً لبنية المعنى ولا يبهما⁽¹¹⁾.

رؤى النقاد القدامى للغموض :

وقد تحدث النقاد العرب القدماء عن ظاهرة (الغموض) في الشعر، وقد أدركوا هذا الشراء الذي تنطوي عليه اللغة الشعرية، وما لها من أبعاد فنية جمالية فكان " حديث العلماء العرب القدماء عن الغموض حديث مفرق متناثر في دراسات المفسرين، والأصوليين، واللغويين، والنحاة، والبلاغيين، كما كانت عناية القدماء بالتطبيق في دراستهم لهذه الظاهرة أكثر من عنايتهم بالتنظير... و تعددت هذه المصطلحات، واختلفت باختلاف العلماء بين مفسرين، ولغويين، ونحاة، وأصوليين، وبلاغيين، وفي أحيان كثيرة كان المصطلح الواحد يتردد بأكثر من مفهوم في كل بيئة من هذه البيئات العلمية، ولكنها كانت تتفق جميعاً خفاء المعنى أو عدم وضوحه أو تعدده، سواء في المفردات أو التراكيب ."⁽¹²⁾ فقد ذهب كثير من العلماء إلى أن (الغموض) من أنواع البلاغة لكن تحت مفاهيم مشابهة أو مقارنة منها: الاتساع ، التأويل، الترجيح، والابهام، والتورية، التلويح، والامعاء، وهي من الأبواب التي لم

يصنفها النقاد تحت الغموض بل عدت من ضروب البلاغة والبيان وبخاصة اذا عد الغموض نوعا من تعددية المعنى، أو احتمال تعدد القراءات⁽¹³⁾

فقد أدركوا قيمة الغموض في الشعر وما يثيره بإيجائه من جمال، فيصف الاصمعي (ت216هـ) الشعر بأنه وإن كان سهلا في بنائه لا يتعارض مع عمق مغزاه (غموضه) بقوله : " ما قل لفظه وسهل، ودق معناه ولطف والذي اذا سمعته ظننت انك تناله، فاذا حاولته وجدته بعيدا، وما عدا ذلك فهو كلام منظوم " (14) ؛ لترفعه عن الابتذال والوضوح، وهو ما يحقق صفة الابداع في الشعر .

ويكشف أبو عمرو بحر الجاحظ (255هـ) قيمة الغموض وما له من تأثير في البيان " فإذا كان المعنى شريفا، واللفظ بليغا، وكان صحيح الطبع، بعيدا عن الاستكراه، ومنزها عن الاختلال، مصونا عن التكلف صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة"⁽¹⁵⁾ فالاستكراه، والأختلال، والتكلف يختلف عن الغموض الذي يعد من خصائص لغة الأدب، ولاسيما لغة الشعر، ففيه يفعل في المعنى فعله يحتاج معه المتلقي إلى التأمل والتفكير واشغال الذهن في فهم المعنى. اما ابن طباطبا العلوي (ت 322هـ) يفرق بين نوعين من الغموض :

الأول : يرجع الى دقة المعنى ولطافته.

والثاني : الذي يبنى على التعقيد الناشيء عن ترتيب الألفاظ وتنافرها.

وابن طباطبا وإن ذم الغموض الذي يحدث بسبب غرابة بعض الألفاظ أو بسبب التواء العبارة إلا أنه دعا الى طرافة المعاني وجدتها تلك المعاني التي تحرك الذهن وتثيره ، فهو يدعو الشاعر الى أن " يضمن شعره غرائب مستحسنة وعجائب بديعة مستطرفة من صفات وحكايات ومخاطبات ما يؤيد استحسانه للغموض الناجم عن دقة المعنى وطرافته أنه استجاد الكلام المشتغل على المجاز والكناية والتشبيه⁽¹⁶⁾.

وللغموض درجات وإن من النقاد من يرى ان خير الشعر ما يعطيك معناه بعد ملاحظة ومحاوره⁽¹⁷⁾، ويفرض ابو هلال العسكري(395هـ) من الشعر "ما كان لفظه سهلا ومعناه مكشوفاً بينا إذ عده من جملة الرديء المردود، ورفض الغموض الذي يقود الى تشتيت الذهن، وكد النفس، وطالب بأن يكون الشعر سهلا ممتعا، وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزة غليظة وجاسية غريبة ... ولم يعلموا أن السهل أمتع جانبا، وأعز مطلبا، وهو أحسن موقعا، وأعذب مستمعا ولهذا قيل أجود الكلام السهل الممتع⁽¹⁸⁾.

ويوضح ابن سنان (ت466هـ) الأسباب التي لأجلها يغمض الكلام فقال: " يغمض الكلام على المسامع ستة اثنان منها باللفظ بانفراده واثنان في تأليف الألفاظ بعضها مع بعض واثنان في المعنى، فأما اللذان في اللفظ بانفراده فأحدهما أن تكون الكلمة غريبة" (19) يدعو هنا ابن سنان الى الوضوح والبيان غير أنه اعتبر الخفاء والستر، وعدم الابتذال شرط من شروط البلاغة يقول: "ومن هذا الجنس حسن الكناية عما يجب أن يكنى عنه في الموضوع الذي لا يحسن فيه التصريح وذلك اصل من اصول الفصاحة وشرط من شروط البلاغة " (20) .

ويؤكد عبد القاهر الجرجاني (276هـ) على الجهد المبذول في الوصول الى المعاني فيقول: " ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه في النفس أجل وألطف " (21)، لكن عبد القاهر رفض أن يتجاوز الغموض والتعمية الحد المألوف ، الذي يجهد الفكر ويؤرقه وبالتالي لا يصل الى المعنى الدقيق، وهذا مذموم عنده، فاحق أصناف التعقيد بالذم " ما يتعبك ثم لا يجدي عليك ، ويؤرقك ثم لا يروق لك " (22)

ويكمن الإبداع الأدبي في نظر ابن الأثير (ت637هـ) في المعنى الغريب أي المبتدع الذي لم يسبق إليه بقوله: "إنما يقع في معنى غريب لم يطرق، ولا يكون ذلك إلا في أمر غريب لم يأت مثله، وحينئذ إذا كتب فيه كتاباً، أو نظم فيه شعراً فإن الكاتب والشاعر يعثران على مظنة الإبداع فيه " (23).

فالمعاني في تصور ابن الأثير أهم معيار لأدبية الخطاب، لذا يقسمها على ضربين:

الأول: ضرب يحاول تحديدها في صورتها العامة، مما يشاهد من الحوادث والحالات الطارئة. الثاني: ضرب يستنبط بالفكر بالتأمل والتخيل . كما نفهم من كلامه ابنة الفكر والتأمل ولا تؤتى لكل الناس يقول: " ولأمر ما كان لإبكارها سر لا يهجم على مكانه، إلا جنان الشهم، ولا يفوز بحاسنه إلا من دق فهمه حتى جل عن دقة الفهم ، وللهجوم على عذارى المغاني المحمية بحجب البواتر أيسر من الهجوم على عذارى المعاني المحمية بحجب الخواطر " (24) والمهم أن هذا النوع من المعاني هي التي يعتبرها معيار الأدبية .

أدرك عبد القاهر الجرجاني القيمة الجمالية للغموض، وما يحدثه من أثر بليغ في متلقيه، ينتج عن بذل الجهد من أجل الوصول إلى المعنى، وقد ذكر ذلك في عدة مواضع، يقول في أحدها " إن المعنى إذا أتاك مثلاً فهو في الأكثر ينجلي لك بعد أن يحوجك إلى طلبه بالفكرة وتحريك الخاطر، والهمة في طلبه، وما كان منه ألطف، كان امتناعه عليك أكثر وإبائه أظهر واحتجابه أشد، ومن المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به

أظن وأشغف" (25)، وقد منع عبد القاهر أن يصل الغموض إلى الإبهام والتعمية والتعقيد في المعنى، فهو ينفي هذا المستوى من الغموض، فيقول: "فإن قلت: فيجب على هذا أن يكون التعقيد والتعمية وتعتمد ما يكسب المعنى غموضاً مشرفاً له وزائداً في فضله، وهذا خلاف ما عليه الناس، ألا تراهم قالوا: إن خير الكلام ما كان معناه إلى قلبك أسبق من لفظه إلى سمعك، فالجواب: أي لم أرد هذا الحد من الفكر والتعب، وإنما أردتُ القدر الذي يحتاج إليه نحو قوله :

فإن المسك بعض دم الغزال (26)

فالغموض دليل الابداع والتفرد والتميز عند عبد القاهر الجرجاني؛ لما يخلقه من إبداع ومعاناة والتي بدورها تولد المسرة والبهجة في الروح الانسانية، أما التعقيد فدليل العجز والضعف لدى الذات المنشئة .

فإن قضية الوضوح والغموض في الإبداع الفني تكاد تكون أم القضايا في الحراك النقدي العربي عبر تاريخه في سياقات متعددة مختلفة، وهي وإن لم يظهر الاهتمام بها تنظيراً في بدايات التدوين النقدي إلا أنها كانت في ذروة مستويات التطبيق أو الحوار في شأها عبر نص أو أكثر بين المدارس النقدية المختلف (27)

ولا جرم أن البلاغيين العرب وعلى رأسهم الخطابي والجرجاني ومن بعدهما السجلماسي . سبقوا الحدائين الغربيين في تأصيل معيار الغموض الفني، وذهبوا مذهباً فنياً متعمّراً في فلسفة هذا العنصر الجمالي، في الوقت الذي أنكروا فيه ما يسقط به النص من غموض مغلق يفضي إلى التعمية والإبهام والاستغلاق والألغاز مما يصرفه عن وظيفته الفنية.

استفاض البلاغيون العرب في تحديد الغموض ووظائفه، واختلفوا في أسبابه؛ أهو في مفردات الكلام، أم في تعقيد التركيب النحوي، أم في بُعد الاستعارة والتشبيه والكناية واستغلاقهم، ولكنهم اتفقوا جميعاً على مصطلحات مستساغة في توصيفه كخفاء المعنى أو تعدده، سواء أكان في المفردات أم في التراكيب ام بالفنون البلاغية، وسواء أكان في البنية الصوتية للكلمة فقد استخدم سيبويه (ت 180هـ) مصطلح اللبس للدلالة على الغموض الناجم عن وجود لفظ أو تركيب تعددت دلالات معانيهما، ويعتمد على تكثيف اللغة وعلى استخدام الصور التي تتكون داخل سياق النص مما يصرف المتلقي بعيداً عن الدلالات المرجعية للكلمات" (28)

فثراء النص الابداعي، وتعدد دلالاته وقراءاته هو من يولد الغموض الذي يخلق نوعاً من اللذة الحسية والذهنية تجاه خبايا النص والا متوقع في صوره وجمالياته الفنية. وبالتالي يحدث نوعاً من التواصل والألفة بين النص

ومتلقيه، ويثير لديه الشعور بالحاجة الى فك شفراته مهما كانت غامضة؛ ليطفئ من خلاله لهيب مشاعره، وطموحه الذهني.

إن استجابة المتلقي للغة الإيحائية هي استجابة بلاغية فنية جمالية تحقق له المتعة بالعمل الفني، فهو كثيرا ما يستمتع بالغموض ويعانقه؛ لما يحققه في نفسه من متعة واثارة من خلال البحث والاستكشاف، وهذا الذي عناه الجرجاني (بالنص المتجدد) وهو ما ينادي به نقاد العصر الحديث في مفهوم (النص الكتابي)، إذ نجد أن التعبير غير المباشر لم تكن ظاهرة حدائية بل عرفه النقاد العرب منذ القدم، فالغموض ليست خاصية أنفرد بها الشعر الحديث وإنما هي خاصية يشترك فيها القديم والجديد على السواء وكل ما في الأمر هو أن الغموض أصبح ظاهرة واضحة في الشعر الحديث (29)

اولى البلاغيون مجاز أهمية كبيرة حتى أجمع الجميع على "ان الكناية ابلغ من الافصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وأن للاستعارة مزية وفضلا ، وأن المجاز ابدأ ابلغ من الحقيقة"⁽³⁰⁾ لغة الأدب لغة رمزية تنحو منحى الإيحاء واللمحة الدالة وبخاصة في لغة الشعر التي تقوم على مجافاة الكشف والحقيقة؛ ولأجل ذلك سوف نكشف اللثام عما تحويه فنون البيان من قيمة فنية في توليد الدلالة واثباتها في النفوس وهي:

1- الكناية

2- الاستعارة

3- التشبيه

الكناية

قال الفراهيدي: "الكن كل شيء وقى شيئا فهو كنه وكيناه وكِنَّهُ أَكْنُهُ كَنَّا جعلته في كن، أكننت المرأة سترت وجهها حياء من الناس، والأكنان ما أضمرت في ضميرك"⁽³¹⁾. والكناية مرتبطة بالكَن أي الستر .

وهي لون من ألوان التعبير الرمزي، وسيلة من وسائل التصوير البياني، وعنصر من عناصر اللغة الأدبية التي تقوم على التعبير الإيحائي عن المعنى المستور في اللغة وتكثيف المعاني؛ لما له من عمق التأثير في النفس، وشدة العلو في الذهن لذلك مال إليها المبدعون، واتخذوها لونا، من ألوان الخيال المساهمة في توضيح المعنى، والتأثير في نفسية المتلقي، نتيجة تعبيرها عن المعاني المجردة،

وقد أدرك أبو هلال العسكري قيمة الكناية وبلاغتها التي تكمن في تجاوزها للمباشرة، وبعدها عن التصريح، وما لها من أثر في الأسلوب، فعرضها في فصلين من جملة فنون البديع التي ذكرها في كتابه (الصناعتين) تحت مصطلحين تشابها في الدلالة:

الأول/ اختلاط (الكناية والتعريض)، إذ لم يضع حدا لهما، فكان مفهومه لهما مقتصر على التلميح لما يستقبح ذكره، قال: "وهو أن يكنى عن الشيء ويعرض به ولا يصرح، على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء...، مثل لها بفعل العنبري، أما عن التعريض الجيد فيعرض ما كتب عمرو بن مسعدة إلى المأمون" (32). والذي يتضح أن دلالة الكناية عند أبي هلال العسكري كدلالة التعريض في أن كلا منهما لم يصرح فيه بالألفاظ الدالة، على المعنى المقصود؛ أو كأن التعريض معنى آخر للكناية.

لماذا فرق العسكري في شواهد بين الكناية والتعريض؟! فقد صرح في النصوص القرآنية السابقة بمصطلح (الكناية) على ألفاظ: صرة شوك، صرة رمل، وحنظلة. أما ما كتبه عمرو بن مسعدة إلى المأمون عده من (التعريض الجيد)، أكان يرى أن هناك فارقا بينهما، ففرق في الشواهد والتمثيل؟. لم يفرق بينهما، بدليل أنه عقد فصلا سماه:

الآخر/ الإرداف والتوابع، دخل ضمن مفهوم الكناية لكنه يختلف عنه بأن المتكلم " يريد الدلالة على معنى فيترك اللفظ الدال عليه، الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أرادته" (33)، ويتابع ذلك بعرضه لأمثلة عديدة مما ينطبق عليها الكناية، كقوله تعالى: ((فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ)) (34)، أي (العفيفات)، وقصر الطرف على الزوج وعدم التطلع إلى غيره ردف للعفاف وتابع له. ومن الأمثال التي ساقها على فن الأرداف أيضا، قول عمر بن أبي ربيعة، الذي أصبح شائعا:

بعيدة مهوى القرط إما لنوفل أبوها وإما عبد شمس وهاشم

وإنما أراد وصف طول عنقها فلم يصرح بلفظه الخاص وإنما أتى بمعنى هو ردف لطول العنق، وهو (بعيد مهوى القرط)، وهذا يدخل في الكناية (35)، وهذه الأمثلة لا تدع مجالا للشك أن المقصود بالإرداف إنما هو كناية.

والملاحظ أن أبا هلال قد فصل بين مقومات تجمعها أوأصر قرابة، من شأن هذه القرابة أن تكون أساسا لتوليد المعاني الثانوية، فمن عيوب الكناية التي ذكرها العسكري قول ابن طباطبا الأصبهاني وهو "يصف غلام:

منعم الجسم يحكي الماء رفته وقلبه قسوة يحكي أبا أوس

أي قلبه حجر، أراد والد أوس بن حجر، فأبعد التناول "(36)، وقلبه (قسوة) كناية عن الحجر فوضع أبا أوس وهو شاعر مشهور من شعراء العرب، واسم أبيه حجر، فلفظ أبي أوس يحضر في الذهن أسمه، وهو حجر، وهو غير المراد، وإنما المراد (الحجر المعروف)، لذلك بعد في صناعته.

ادرك أبو هلال العسكري ما للكناية من أثر في الأسلوب، فكان يرمى إلى وصف ممدوحه بأسلوب خفي ومسلك يدق، يقول من البحر الطويل (37):

أرجيه يوماً أو الأقيه ساعة
فيخصب لي عام ويمراً عام

حاول فيه أن يقلد ممدوحه بصفة الكرم وإغداقه له بأسلوب كسي معناه رونقاً وبهاء؛ في تثبيت تلك المعاني والأوصاف - للكرم- في (يخصب لي عام ويمراً عام)، فعديل عن التصريح، ليزيد كلامه فخامة وجزالة، وذلك في التلميح إلى المعنى المرد نقله والإشارة إليه من خلف (ستار وينقل المتلقي إليه نقلاً رقيقاً مؤدباً).

فهو يخلق ثنائية: أرجيه = يخصب عام == في الحاضر

ألاقيه = يمرأ عام == في المستقبل

حيث افادت هذه الوظيفة -الكناية - زيادة في دلالة الكرم وكثرة الاغداق فضلاً عن تفخيمها وتعظيمها قصد المبالغة في صفة ممدوحه، فترك هذه الصفة وابقاء لازمها؛ وسيلة من وسائل التعظيم والمبالغة في أداء المعاني والتعبير عنها بما هو أليق من التصريح بما ف (يخصب لي عام) كناية عن سعة الخيرات وكثرتها فلا حد لها وخص تلك الخصوصية لنفسه دون غيره بقوله: (لي)، فالمتلقي لا يقف على المعنى المقصود لأول وهلة؛ لذا يضطر إلى الروية وأعمال الفكر والنظر والتأويل والاستدلال؛ ليكشف المخبئ منها ويزيح الحجب عن المستور (بالكناية)؛ لذلك ترك الشاعر التصريح عن المعنى المباشر (الكرم والجود)؛ ليعدل به إلى التلميح إليه (يخصب)، فهو يُرْعَدُ لي العيش في كل وقت وحين. وبذلك يصبح الغموض مصدراً من مصادر المتعة للمتلقي بما يبذله من جهد ومعاناة يمكنه من الوصول إلى تلك لدلالة الخفية.

والعسكري على دراية بأن لغة الأدب لغة موحية فهو يرفض من الشعرا كان لفظه بسيطاً ومعناه واضحاً وظاهراً فيجعله في حلة الرديء المردود، ففي قوله (38):

منحف في خلقه ذابل	معظم في فعله ندب
إن لم يكن كالعضب في حده	فإنه في فعله عضب
ينكسه المرء فيعلو به	ورب نكس غبه نصب

يكشف النص عن بلاغة الشاعر وفصاحته وقوة علمه في استحضار صورة القلم وتقديم الصفات الخاصة به من النحافة والفعل العظيم يعززه بأسلوب التشبيه وجعله كالعضب في فعله، ولعل أهمية الصورة الكنائية المتمثلة في قوله: (رب نكس غبه نصب)، تتمثل في أزواجية المعنى الذي تعرضه، وكون المرد منها في داخل النص ما خفي وراءه من معنى ثانٍ، فينكسه المرء؛ ليعلو به الى العلى والسمو والرفعة، فالعسكري يدرك قيمة الكناية وما تحمله من غموض فني، في تحقيق الأثبات والألزام، فالكلام الصريح لا يكشف لنا عمق وجمال (فعل القلم وقوته) في الفصل؛ لذلك يلجئ الى اسلوب الكناية في أطار من رمزية الكلمة والاعتداد بمخزونها الفكري أعظم جدوى وأكثر فائدة وهنا تتجلي قدرته الشعرية على أحداث الإنفعال والإعجاب الذي تعجز عنه اللغة المباشرة الصريحة .

إن بلاغة الكناية تكمن في تجاوزها المباشرة وبعدها عن التصريح، فيدق بذلك مسلكها ويلطف مأخذها، لما لها من طريقة توصيل الدلالة تنهض على الإشارة والتلميح وتتسم بالغموض الشفاف الذي يحتاج الى روية وأمعان نظر حتى يحصل على المعنى، ولا شك أن المعنى الذي يحصل عليه بعد كد ومعاونة يورث متعة وسعادة، فيقع الظفر به موقع البشرى للشعور بحلاوة الفهم، ويدرك العسكري ما لهذا الاسلوب من اثر فأخذ يتأمل في الطبيعة ثم يتذكر وطنه وحنينه إليه عندما يشبهه بالروض، والغصن جاء ذلك في قوله (39):

ورروض رعاها بالأصائل ناظري وغصن ثناه بالغداة يميني

وإني لا أنسى العهود إذا اتت بنات النوى دون الخليل ودوني

ادرك العسكري أن لغة الادب لا يمكن أن تكون الا بالايحاء والتلويح، فعبر عن حنينه لوطنه من خلال الطبيعة والإرتقاء في إحضانه به (الرياض الذي رعاها وقت العصر بناظره)، فهو راع له وحارسها، ثم عبر عن قوته وشجاته بثنيه لذلك الغصن في وقت الغداة، ليكنى به (بنات النوى) عن شدة لوعته واشتياقه لتلك الرياض (الحبيبة) والوفاء لها بعدم خيانة العهود معها: (الوطن = الحبيبة). إن التواشج بين تلك الدلالات مع بعضها أثارت المتلقي، فتداعت المعاني في ذهنه؛ ليربط بين حالة الأنفعال (الاغتراب)، والتوتر النفسي (شدة الاشتياق والوفاء) في الاسلوب الكنائي في (بنات النوى)، وتأثيرهما على شحذ قوة الخيال؛ لتكوين صور تحمل دلالات جمالية في نظم المعنى والتعبير عنه

بألفاظ متعددة، لا يقصد منه المعنى الظاهر بل يريد منه ما هو لازم له، فالمعنى الأول هو من دل على ما ستر خلفها من معان ومقاصد .

يمارس الأسلوب الكنائي أحيانا عملية علاجية للمتلقي عندما يحسم المعاني، ويبرزها في صورة محسنة بسبب استأناس النفس بالمحسوس أكثر من المعقول لدوره الفاعل والمؤثر في تأكيد المعنى في الذهن يتضح ذلك في قوله⁽⁴⁰⁾ :

قصرت يد الشتاء بحر جمر واخت الجمر صافية الرحيق

كنى الشاعر عن الموصوف الخمر بـ (اخت الجمر) على الرغم من اعتمادها على الاستعارة المكنية في جعله أختاً للجمر، والشاعر أرد من ذلك أن يخلق صورة أوسع في ذهن متلقيه لذلك لجأ إلى الخيال ليخلق فيه معتمدا على ثنائيات متضادة (بحر × جمر) فالماء هو من يطفئ النار لا أن يكون حضنا تجتمع فيه الجمرات لكن الصورة التي أراد أن يؤسسها العسكري تختلف عن بقية الصور، فكثرة الجمر أستدعت من الشاعر أن يوصفها بالبحر؛ لكثرة عددها وسعتها ومن جهة أخرى أن يد الشتاء وهو تعبير مجازي (استعارة) قصرت عن وصولها لبحر الجمر وهذا التعبيران لونا صورة العسكري، فالسياق الشعري الذي أسسه استدى تلك الألوان لوصف (الخمر) فكنى عن الخمر بـ (اخت الجمر) وبذلك استطاع أن يمسك بفكر متلقيه؛ ليسبح معه في بحار خياله؛ ويصطاد منها ما يكمل تلك الصور. فشدة توهج الجمر، وصفاء شكلها، وشدة حرارتها، وقوة استعارها تناسب مع موصوفه (الخمر) كل تلك الصفات الشديدة قابلها بجعل مذاقها كالعسل في اللذة والطعم فهي (صافية الرحيق)، والرحيق يشير إلى الشراب الذي تفرزه الأزهار، فيها شفاء للأنفاس وقد ذكر في القرآن الكريم في قوله تعالى ((يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيقٍ مَخْتُومٍ))⁽⁴¹⁾، فالرحيق تعني خمر الجنة الصافي .

(بحر الجمر) = سعتها وشدة سطوتها // (صافية) لذة

(اخت الجمر) = الخمر قربها الروحي // (الرحيق) شفاء للروح والجسد

(الخمر) = (العسل)

ويتضح من ذلك بأن الكناية في اشعار أبي هلال تجمع بين مستويين

1- المستوى الدلالي

2- المستوى النفسي الذي يعد الوسيلة الفاعلة في تعميق المستوى الأول مع تحقيق القيمة الجمالية التي تمتلكها الصورة الكنائية من خلال ممارسة الجانب التأثري حيث يتم التعانق النصي في خلق صور تقوم على التأثير في المتلقي من اجل تغيير مسار تفكيره مع مداعبة الجانب النفسي ودفعه من اجل الكشف عن المعاني المستورة وراء النص، لغة الشعر وغموضها من أهم اسباب خلودها وحيويتها بما تشعه من صور والفاظ موحية تثير خيالات في نفس المتلقي تجعل من المستحيل ممكنا .

ومجمل القول أن جمالية التعبير الكنائي عند العسكري يخضع لجوانب مختلفة ومتعددة فهي من جهة ترتبط بما في هذا التعبير من غموض يدفع بالمتلقي الى أعمال الفكر، ومن جهة اخرى ترتبط بالسياق الذي يرد في هذا التعبير والذي يعد إحدى القرائن المساعدة للمتلقي على كشف دلالة الكناية أولا ثم تبين جمالية هذا السياق ثانيا.

الاستعارة :

وسيلة من وسائل التعبير بلغة ادبية رفيعة، وصورة من صور الإبداع، يعرفها الجاحظ (ت255هـ) وصفها فناً بلاغياً، بقوله: "الاستعارة تسمية الشيء بأسم غيره إذا أقام مقامه" ((42)). ويرى فيها ابن المعتز (ت296هـ) : ((استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها)) ((43)) فهي تحمل النص ما لا يظهر من ظاهر اللفظ أو بدائي المعنى، وانما تؤلف بين هذا وهذا في عملية ابداع جديدة تضيف على اللفظ إطارا من المرونة، والنقل، والتوسع، وتضيف الى المعاني مميزات خاصة ، نتيجة لهذا النقل الذي قد دل على معنى آخر الذي لا يتأتى من اللفظ خلال واقعة اللغوية (44). وهي من الوسائل الفنية التي تفسح المجال امام الأدباء في التعبير ، وتملكهم القدرة على التصرف في رسم المعاني التي بوساطتها يتم الإفصاح عن المشاعر من خلال نقل الكلمة

من موضعها الأصلي إلى موضع آخر غيره؛ لعلاقة بين المعنيين. وهذه التحولات في اللغة وتطويرها ينتج عنها تحولات فكرية وجمالية هو ما يهدف إليه الشعر بشكل أساس وخير وسيلة له الاستعارة. عد أبو هلال العسكري واحدا من العلماء الذين خلطوا بين (التشبيه والاستعارة)، سواء أكان ذلك على أساس الوظيفة المؤدية من سياق النص المبني على أسلوب الاستعارة أو على أساس التلميح إلى كون التشبيه قاعدة البناء الاستعاري، فقد جعلوا الاستعارات تشبيهات، وبالعكس يطلقون على بعض التشبيهات لقب (استعارة)، فالاستعارة "أبرز الصور المجازية التي عدلت عن الحقيقة متخذة من التشبيه أساسا تعدل عنه في انماطها الفنية فيأدرك العدول والتحول في الاستعارة يقتضي بالضرورة استحضار التشبيه لمعرفة مقدار هذا العدول الدلالي الذي أحدثته الصورة المجازية" (45)، فيجعل العسكري من الإستعارة في قول أبو تمام :

صفت مثل ما تصفو المدام خلاله ورقت كما رق النسيم شمائله (46)

تشبيهها مضمرة الأداة (إستعارة)، بحجة أن الإستعارة ليس لها آلة، والتشبيه له آلة، فما كانت آله ظاهرة فهو (تشبيه)، وما لم تكن فيه ظاهرة فهو (إستعارة).

لم يدرج العسكري الإستعارة ضمن علم البيان، بل وضعها على رأس أبواب البديع، فقد عقد لها فصلا من الباب التاسع في كتابه (الصناعتين) تحت كلمة (بديع)، وهو يقصد بهذه الكلمة (الطريف والجديد من الكلام)، فعرفها و نظر في وظيفتها داخل النص الأدبي (47). نرى أن (الإستعارة) عنده جاءت بمعنى (الانتقال والاستبدال في الدلالة). ويجعل لهذا (الانتقال والإستبدال في الدلالة) فوائد متعددة الصور، منها :

1- شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه .

2- تأكيد المعنى والمبالغة فيه.

3- الإيجاز .

4- تحسين المعنى.

وقف العسكري بهذه الوظائف عند شعرية الإستعارة؛ لما تضيفه على التعبير من خصوصية، بحيث تترك أثرها في النفس؛ لأنها تجعل المعنى يحرك العقل، ويشغله حتى إذا توصل إلى حقيقة المعنى، لصق بالقلب وعلق به.

ومن خلال الإستعارة يقدم العسكري طبيعة البناء الأدبي بإعتباره لغة متميزة عن اللغة الطبيعية⁽⁴⁸⁾.

تتضح من الوظائف/ الثانية (التأكيد والمبالغة)، والثالثة / (الإشارة أو التلميح) = (الإيجاز) فقد أدخلها في الإستعارة؛ لأن غرضها الأساس هو المبالغة، والتلميح، وهو يدخل في صميم العمل الأدبي. وبذلك تختص الاستعارة بميزتين:

الأولى/ العمق الدلالي والإيحائي، فهي تعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ .

الثانية/ مشاركة المتلقي في كشف عن جماليات الصورة، تلك الصورة التي تتميز بالتحوير والدوران والبعد عن الملاحظة القريبة مما يجعله يتأمل ليصل إلى طبيعة البناء التصويري وعلاقته ، فيقول العسكري في وصف الرياض⁽⁴⁹⁾:

وروضة كأنها من حسنها	تبرز في أثوابٍ سعد ومنى
قد نثر الليل على أنوارها	لآلى الطل وأفراد الندى
بكت عليها مزنة فابتسمت	عن لؤلؤ بين فرادى وثنى
وحولها بنفسج كأنه	أواخر النيرن في جزل الغضا

إن عدول العسكري عن الحقيقة الى المجاز ليس عملا شكليا؛ لأنه يسعى لتشكيل واقعه تشكيلا لغويا جديدا يكون مخالفا بوجه من الوجوه الواقع؛ وذلك بما حققته الاستعارة من فعالية عندما جعل المزنة أي: السحابة الماطرة تبكي، كما في قوله تعالى: ((أَأَنْتُمْ أَنْزَلْتُمُوهُ مِنَ الْمُزْنِ أَمْ نَحْنُ

الْمُنْزِلُونَ»⁽⁵⁰⁾، وكذلك شخص ورد البنفسج بصفات إنسانية مستمدة من جمال المرأة فجعلها إنساناً وجعل لها شفة تبتسم (أبتسمت)، ولمعان بياض الأسنان مشبهاً أسنانها (بالؤلؤ) بين فرادى وثنى.

مارس العسكري من خلال رسمه لهذه الصورة تأثيراً على نفس متلقيه؛ لتكون أعلى قدراً من الصورة التشبيهية، كونها اذابت الحدود الفاصلة بين (الدمع، المطر)، وكذلك كشفت عن علاقات خفية بينهما وهو (البكاء × والابتسامة)، فقيمتها البلاغية تكمن في إنها وسيلة من وسائل الرؤية الشعرية الخلاقة التي تكشف عن قدرة الشاعر في ادراك العلاقات الجديدة بين الاشياء، فضلاً عن كونها وسيلة فنية تجاوز بها حدود الإبانة المجردة عن حقائق المعاني في صور حسية تتعاطف معها نفسية متلقيه .

وكلما كانت الاستعارة أكثر خفاء وغموضاً ازدادت قيمتها في النفس، وحظيت بقدر لا ينكر شأنه. ويُعلل السر في جمال هذا الغموض؛ بأنه يحقق المتعة الحقيقية، واللذة العميقة، التي يستشعرها الإنسان بعد معاناة، وفكر، وبذل جهد لاستكناه ذلك المجهول، ومعرفة بواطن الأمور، فمن «المركز في الطبع أن الشيء إذا نبيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نبيله أحلى، وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجلاً وألطف، وكانت به أضن وأشغف»⁽⁵¹⁾، يحاول العسكري أن يجتاز بالمفردات المواضع الحقيقية لها، فنراه يصف الجانب الحزين (المظلم) من الطبيعة (الموت) حيث موت ديار يقول من [بحر الرجز]⁽⁵²⁾:

قد عريت أياها حين اكتست أردية الريح عشا وضحي
لم يبق فيها غير ما يذكي الجوى ويصرف النوم ويبعث البكا

حققت الاستعارة في هذه الأبيات غموضاً فنياً من خلال التباعد بين الأشياء، فكلما تحقق هذا التباعد اقتربت من الغموض على أن لا تنقطع الصلة المعنوية التي توحي بها الصورة، فالصورة الحزينة المؤلمة التي تجسد فيها ديار الحبيبة كائناً حياً عارياً لا يكتسي إلا بأردية الريح صباحاً ومساءً والمعروف

أن (الآيات) هي الدلائل التي تشير الى تلك الديار وحتى تلك الأدلة انقضى وجودها بدلالة فعلي الطباق (عريت، كسيت) وهوطباق مؤثر يبعث بشحنات عاطفية متأججة في نفس الشاعر إلى قلب المتلقي؛ ليشركه شعوره الوجداني، ففي تقديمه الفعل (عري) اعطى مفتاحا للمتلقي؛ ليقوم بنفسه بفك لغز صورة البيت في (الإنقضاء و الرحيل) وما تولد عنه من مشاعر تبعث الحزن، وتسهد القلب، وتذرف الدموع، فالجوء الشاعر الى الاستعارة لا يمثل ضربا من الترف الفني والجمالي بقدر ما هو حاجة تتيحها هذه الآلية؛ لتجاوز فشل اللغة والمفردات في توصيل الفكرة الدقيقة التي يحاول الشاعر ان يوصلها فهو " عندما يحاول تحديد الماهية الغامضة والمراوغة لإنفعالاته أو ادراكها يشعر بعجز اللغة العادية عن القيام بهذه المهمة ومن ثم يضطر الى الاستعارة " (53) ويتلاعب الشاعر في ذهم المتلقي من خلال فعل الغموض الذي صبه في بيته القائل فيه (54):

وخل الشيب يضحك ناجذاه فإن الصبح لا يخفى مطله

وإن حلت عرى اللذات فيه فلست عاقد ما جذ حبله

إذ جمع بين متضادين في المعنى (الشيب / الصبح) فهما يلتقيان باللون (البياض) فيباض الشيب المنتشر في كل الرأس (يضحك ناجذاه) له دلالات نفسية فهو نذير للكبر والضعف والموت، أما بياض الصباح فهو رمز للحياة والنشاط والتفائل وبدأ الحياة إلا أن الشاعر أراد ان ينزه نفسه عن المعاصي فجمع بين :

(الشيب الضاحك ناجذاه) × (الصبح المشرق بطله)

الكبر والضعف اللذات والحياة

في معنى البيت الثاني :

وإن حلت عرى اللذات فيه فلست عاقد ما جذ حبله

فصفة العفة وقوة الإرادة هي من تسيطر على الشاعر لا حب اللذات والإنغماس فيها، وهذه الدلالة لم يتوصل اليها المتلقي إلا بعناء التفكير من خلال في فك شفرة المتضادان (الشيب والصبح)

فالشاعر يدرك حجم العلاقات البعيدة بين الأشياء، مع ذلك استطاع توظيف ذلك الإدراك العميق توظيفا مدهشا يتزامى بالكلام الى الإثارة والإمتاع.

إن الدلالة المفتوحة محتملة التوجيه أنى حمل مرادها؛ بحيث تكون "الأبنية الشعرية من شأنها أن تظل مفتوحة على المستقبل يستخرج منها الدلالات التي قصد إليها الشاعر والتي لم يقصد إليها وكان لفظه قابلا لاستساغتها، ولما كان الشعر من شأنه أن يدل في أبياته الغوامض على أكثر من معنى امتحنت الأذهان اللطيفة قدراتها على الفوز بالمعاني التي فاتت الشراح أو النقاد السابقين؛ وظفرت من ذلك بإحدى المتع الخالصة التي تمكن منه الأشعار الجيدة دارسيها... ثم إن الشعر يحكم بعدم اكتفائه بدلالة تدل عليها ألفاظه" (55)

وبذلك نجد أن العسكري كان معنيا بالجانب الدلالي البياني للاستعارة؛ لما تقدم الدلالة في شكل أقدر وأجمل وأكثر تأثيرا في المتلقي من التعبير الحقيقي الظاهر، لأنه ربط بين خرق الإستعارة والمجاز لمعيار (الحقيقة) فلكل إستعارة ومجاز حقيقة تكون هي أصل للدلالة على المعنى في معناها اللغوي؛ كونها تسهم في تحسين عملية تلقي المعنى على نحو لا يؤديه المعنى الذي يقف عند درجة الصفر فنيا، أو المعنى التقريري المباشر (الحقيقي) وبين الأثر النفسي الناتج عن هذا الخرق.

التشبيه :

التشبيه أصل من أصول علم البيان، واسلوب من أساليب التعبير الأنيق الذي يحتضن الجمالية، والبنائية في الكلام، ونستطيع تلمس خيوط إشتغاله الوظيفي - على مستوى النصوص الإبداعية - في كثير من كلام العرب، وهو أنسب المحاور للتعبير عن أفكارهم وما تجيش به من مشاعر؛ لذلك كثر في كلامهم، فالتشبيه اصعب عناصر الصورة على صانعها، لأنه لا يتحقق الا لمن يطيل في التأمل، وميز بين الاشباه بلطيف فكره (56)، فهو من اشرف كلام العرب، وقد عبر عن هذه الحقيقة أبو هلال العسكري بقوله: "أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه. وقد جاء عن القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يستدل به على شرفه،

وفضله، وموقعه من البلاغة بكل لسان⁽⁵⁷⁾؛ كونه أحد وسائل التصوير الفني الذي يحصل نتيجة إمتزاج الصورة بالخيال، والصورة بالشكل.

يحد العسكري (التشبيه) قائلا: "الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب، وقد جاء في الشعر وسائر الكلام بغير أداة التشبيه"⁽⁵⁸⁾، والوصف يعني وصف الكلام، وإقامة هيأته على صورة تفيد أن أحد الشيئين مشبه بالآخر، وينوب منابه في الصفة المشتركة، ويذكر بعض الشواهد التي أسس بها لتقسيمات التشبيه باعتبار الوجه، وأعتبار الطرفين، فيقول: (زيد شديد كالأسد) الكاف ربطت المشبه بالمشبه به، وعقدت بينهما، ثم إن الربط بين الطرفين قد يكون في النفس مثل أن تعتقد معنى زيد أسد، وهذا تشبيه داخلي وهو صواب في العرف ودخل في محمود المبالغة، وإن لم يكن زيد في شدته كالأسد في الحقيقة، فتشبيه الحقيقة لم يهتم بها العسكري؛ إذ ليس له أثر في تلوين المعنى، كما يجوز تشبيه الشيء بالشيء جملة، إي (التشبيه المجمل) هو حذف وجه الشبه⁽⁵⁹⁾، ويقسم العسكري-(التشبيه)-، وذلك بتحديد أطر يحشر داخل جدرانها مدار هذه التشبيهات وهي :

أولا/ تشبيه حقيقي (حسي): ويسمى تشبيه " الأنفاق " ، ويظم:

تشبيه شيئين متفقين من جهة الحال، والهيئة، واللون

ثانيا/ تشبيه مجازي(عقلي): وهو تشبيه شيئين مختلفين يجمعهما معنى واحد⁽⁶⁰⁾ .

ثم عاد العسكري مرة ثالثة؛ ليقسم التشبيه حاصرا وجوه الشبه (البصرية) التي يقدمها في جميع الكلام⁽⁶¹⁾ .

ونجد إلحاحا شديدا من أبي هلال العسكري على حصر التشبيه ضمن النطاق الحسي (البصري)، فهو يرسم الفضاء الذي يمكن أن يدور (التشبيه) في فلكه دون أن يفرع في أنواعه. ويتنبه كذلك العسكري الى (التشبيه البليغ) وإن لم يسمه بهذا الأسم؛ لملاحظته حذف أداة التشبيه لذلك يجعله عنده من بديع التشبيه.

والتشبيه على هذا يعد مقياسا يقاس به بلاغة البليغ وأصالته، لذا نجد العسكري لا يقف في الدلالة على براعته في التشبيه عند حد إجادته، وإنما يتجاوز ذلك إلى الإتيان بأكثر من تشبيه في بيت واحد، ويفضل العسكري بيت امرئ القيس على بيت بشار بن برد القائل فيه:

كأن مثار النقع فوق رؤسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه (62)

والسبب الآخر في تفضيله لبيت امرئ القيس يعود . من وجهة نظرنا . لأسباب منها:

الأولى/ الصورة المبتكرة التي جاء بها الشاعر، فقد لاحظ (الشكل، واللون، والحجم)، فقلوب الطير الرطبة تكون (غضة، طرية، محتفظة بلونها)، أما قلوب الطير اليابسة تكون (مضمرة)، كضمور الحشف البالي، ولونها أصبح باهتا.

الثانية / إن حرص العسكري من الأبتعاد بالتشبيه خارج منطقة الدلالة كان مستوحى من النسق الثقافي (لعمود الشعر العربي)، الذي ينص على المقاربة في التشبيه مع عدم تفصيل أشكال المقاربة؛ حيث ألتقت المؤثرات الفلسفية التي تقيد حركة المشبه به لصالح الفائدة، مع المواضع الأدبية التي تلح على التناسب والمقاربة في التشبيه، ونستطيع بوضوح تام أن نستجلي ذلك من تنبيهات العسكري في مواضع مختلفة من كتابه. وهذا النص يبرز بجلاء دور النسق الثقافي، ودور بيئة المتكلمين في بلورة التصور العام لمفهوم (التشبيه) .

وقد لا يبتعد العسكري في رؤاه السابقة للغموض الفني من خلال التشبيه عن تطبيقاته الشعرية كونه فنان تشكيلي يلون بريشته الادبية صور في لوحة واحدة ، يحاول من خلالها مداعبة الخيال وتشغيل الفكر في رصد الدلالة التي أضمرت خلف تلك الصور؛ ولأن الذي يعنيه الغموض في البحث هنا هو "ليس ذلك الذي يصعب فتح أقفاله وتخطي أسواره؛ ليصل إلينا، بل هو السمة الطبيعية الناجمة عن آلية عمل القصيدة العربية وعناصرها المكونة من جهة، وعن جوهر الشعر الذي هو انبثاق متداخل من تضافر قوات عدة من الشعور والروح والعقل متسترة وراء اللحظة الشعرية" (63)، فالذي نصبو إليه هنا هو ما يشد القارئ إلى عقد حوار معه، واثار مشاعره وخبايا

عقله من خلال غموض عباراته وصوره وموسيقاه، إذ يتجسد الغموض فيما يمتلك النص من ثراء إبداعي، وتعدد دلالاته، وقراءاته، مما يخلق نوعاً من نشوة حسية وذهنية تجاه مخبوءات النص واللامتوقع أو اللامنتظر في صورته وجمالياته الفنية. مما يمد جسر التواصل والألفة بين النص والقارئ، ويشعر أنه بحاجة إليه مهما كان غامضاً ليطفئ من خلاله لهيب مشاعره، وطموحه الذهني. يقول الشاعر⁽⁶⁴⁾ :

راحت تَمِيسُ وحوّلها خرد كالبدْر بين كواكب شهب
فمَلأتْ طرْفِي من محاسنها ونسيت ما يجني على الصب

يشكل الغموض ظاهرة فنية مرتبطة بالفن الإنساني بوجه عام، والفنان المبدع بشكل خاص، مما يجعل المتلقي يقف على طبيعة العمل الفني وجوهره، فالعسكري في مخاطبته الفتاة ووصف مشيتها بين قريناتها الشابات يلجئ إلى فن التشبيه؛ لينتزع منه صورتين تساعد المتلقي في الكشف عن بواطن الصورة وعمقها وتوضح في:

1- الأولى / المشبه (الصورة الضوئية) = صورة البدر في اكتمال ضيائه وشكله وقوة هيمنته

على بقية الكواكب (كالبدْر بين كواكب شهب).

2- الثانية/ المشبه به (الصورة الحركية) = الميس (راحت تَمِيس وحوّلها خرد) صورة حركية إذ شبه

حركة البدر في اكتماله بحركة الفتاة بين الشابات (البدر بين كواكب شهب) وهي حركة

ثابتة .

والمتلقي أمام هذا التفسير (التشبيه) بحاجة حسية وفكرية ماسة من أجل فك رموز العمل الفني، والكشف عن عمق الربط بين الصورتين، وتفسير تلك الدلالات، فتشبيه الفتاة بالبدر في إشراقه، ونوره، وحركته بين الكواكب والشهب، إذ من المعروف أن لضوء البدر في ظلمة الليل سحراً خاصاً لمشاعر، وخيال الشاعر، دل المتلقي من خلالها على مقصدية الشاعر، فحسن حبيبته واشراقها هما الأقوى، والأبقى إذ حجب جمال اشراقها

بقية الشابات (الخرد) كما يحجب ضوء القمر ضوء سائر الكواكب " فالعملية الإبداعية مركزه الثقل على كفة المشبه به دون المشبه؛ لأن فيه يكمن إبداع الشاعر في تحقيق التماثل، والتداعي النفسي، وإن كان المشبه هو الغاية من العملية، فيكون الشبه به والحالة هذه الاشعاع الذي يغمر المشبه " (65) .

وطبيعة النص الأدبي يحمل أوجه، ويزخر بالفجوات، ويملي بالاشارات ، ويتلفع بسحابات من الضبابية والغموض، وهذا ما يوجب على القارئ أن يستعين بملكة الخيال لأكمال الصور الناقصة ، ويستعين بالحدس لاستنباط المعنى الخفي ، ويستعين بالذوق للاحساس بالجمال، وفي قول العسكري (66) :

وبرق سرى والليل يحو سواده فقلت سوار في معاصم أسمرا

يمزج الشاعر بين عناصر متعددة من خلال مشاهد الطبيعة وخياله الإبداعي فيبدأ معنون لوحته الفنية باسم يعد مفتاحا يدخل المتلقي من خلاله وهو (برق سرى والليل يحو سواده) موضحا تلك الصورة بصورة أخرى في محاولة منه لفك رموز تلك السيميائية التي طغت على تلك اللوحة في محاولة منه لبيان صفتها قائلًا:

وقد سد عرض الأفق نخاله يزُر على الدنيا قميصا معبرا

يصف حجم تلك الغيمة الذي سد عرض الافق وكأن الدنيا في جمالها لبست قميصا ايضا معطر برائحة العنبر الفراح، وفي قوله:

تهاوى على ايدي الحباب والصبا كخرق من الفتیان نازع مسكرا

يصف هيئة وشكل سقوط قطرات المطر مشخصاً اياه بالفعل (تهاوى)، حال سقوطها من المصدر فيخيل المطر وهو نازل يتنازع كالظريف في سماحته ونجدته على أيدي الحباب والشباب (مسكر) أي كثير السكر والشرب في ميوله ثم يتعمق ليصف حال القطرة الواحدة في قوله :

تخال به مسلکا وبالقطر لؤلؤا وبالروض ياقوتا وبالوحدل عنبرا

يصف مراحل اشكال قطرات المطر وعمق عطرها الفواح، ففي السماء لؤلؤا وفي الرياض ياقوتا وفي
الطين عنبرا ويقول:

أنتك به انفاس ریح مریضة كمفطرة رعناء تستاق عسكرا

يصف قوة حركة الريح التي تحمل تلك الامطار ويشبهاها بامرأة رعناء في سيرها تقود عسكرا ليصل
في قوله:

تخال الحيا في الجو درا منظما وفي وجنات الروض درا منثرا

ويتعمق في وصف تراصف القطرات بالدر المنظوم في الجو والمنثور وفي الروض وينتهي بوصفه
قائلا:

كأن به رؤد الشباب خريدة قد اتخذت ثني السحابة معجزا

ويبالغ في وصف السحابة بالمرأة التي تلف العمامة على رأسها فيجعل الغيمة تلك السحابة التي
تثنيها السحابة وتعلوها على رأسها لتكتمل الصورة عند القارئ .

يشحن الشاعر نصوصه السابقة بكل مؤلدات الغموض التي تتيحها اللغة، فالشاعر يرسم
بريشته الفنية صورة للطبيعة يظهر من خلالها صورة النور الخاطف في وسط الظلام وشدة سطوعه
وسط تلك الظلمة الحالكة وسعتها، هذه الصورة المفتاحية يحاول العسكري أن يفك شفراتها من
خلال (صور التشبيه) المتخيلة باعتماده على الفعل (خال) الذي تكرر في الأبيات لغاية تشغيل
ذهن المتلقي في التحليق بخياله لفهم وإدراك حجم تلك الصورة وربط تمفصلاتها المبنية على فن
التشبيه، فنجد اعتمد شحن نصه (التشخيص) لأحداث المبالغة في اثباتها للمعاني التي يرد عرضها
، واحداث نشوة لدى المتلقي من خلال تلك الصورة ويظهر ذلك في:

1- عد الدنيا انسان يرتدي قميصا معطرا برائحة العنبر (يزُر على الدنيا قميصا معنبرا)

2- فيخيل المطر تنازع كالظريف في سماحته ونجدته على أيدي الحباب والشباب (مسكر)

(تھاوی علی ایدي الحباب والصبا)

3- الحاسة الشمية في تخيل الشاعر بأن في السحاب رائحة المسك ، والوحل أي الطين

(رائحة العنبر) والحاسة البصرية (القطر لؤلؤا ، والروض ياقوتاً)

4- انفاث ريح مريضة في هدوء حركتها وضعف سيرها .

5- وصف السحابة بالمرأة التي تلف العمامة على رأسها فيجعل الغيمة تلك السحابة التي

تنهيا السحابة وتعلوها على رأسها

فالكثير من الشعراء - العسكري منهم- من " يقصد المبالغة في تكثير الأوصاف المتعلقة بالجهة التي يقول فيها ، فيستقصي من ذلك ما كانت له حقيقة ، وربما تجاوز ذلك الى ان يخيّل أوصافا يوهّم أن لها حقيقةً في تلك الجهة من غير أن يكون كذلك في الحقيقة بل على أنحاء من المجاز والتمويه ليبالغ بذلك في تمثيلها للنفس على أحسن وأقبح ما يمكن بحسب غرض الكلام من حمد أو ذم ، ويكون في ذلك بمنزلة من يقصد في المحاكاة والاقتصاصات الكلم التي تعطي المبالغة في الوصف "(67) . وفي قوله (68) :

تلوح الثريا والظلام مقطباً فيضحك منها عن أغر مفلج

تسير وراء والهلل أمامها كما أومأت كف الى نصف دملج

نرى في نص العسكري السابق بعدا فنيا من خلال مشاهدته التشخيصية في خلق صور متكاملة (لنجم الثريا) بظهوره في السماء وسط الظلام، مرتكزا على التصوير التشبيهي في خداع المتلقي فالألفاظ (مقطب، يضحك ، مفلج ، تسير ، كف) وظفها في وصف الليل ليبدو وكأنه امرأة تضحك تظهر أسنانها مفلجة بيض، ويستكمل الشاعر مشهده التصويري (التمثيلي)؛ فيجعلها امرأة جميلة المنظر تسير والهلل يمشي أمامها مشبهاً إياها بالأداة (الكاف) وكأنها تشير إلى كف فيه نصف سوار، ليبين شدة لمعانها وقوة بريقه . كل تلك الصفات عقلية غير حقيقية" أي غير متقرر في ذات الموصوف، فلا يكون بيناً في نفسه، بل يحتاج في تحصيله إلى تأويل؛ لأن المشبه لم يشارك المشبه به

في صفته الحقيقية" (69) استطاع الشاعر من خلالها أن يبعث في لوحته على التأمل والخيال لما اضفاه فيها من عنصر الاثارة .

وبذلك نجد قدرة الشاعر على تقريب البعيد، كأحسن ما يكون التقارب عن طريق (التشبيه)، إذ قرب بين المشبه (البعيد الأصل) والمشبه به الذي ينتمي الى عالم يختلف كثيرا عن عالم المشبه، وبذلك امتاز العسكري بإبتداعه صورة جديدة .

وبذلك يشحن أبو هلال العسكري نصوصه السابقة بكل مؤلدات الغموض التي تتيحها اللغة، فهو يرسم بريشته الفنية من خلال صوره التشبيهية لوحته فنية تبعث على التأمل والخيال؛ لما اضفاه فيها من عنصر الاثارة والغموض يعمد الى خلق صور جديدة

خاتمة:

وفي الختام، وبعد هذه الرحلة البحثية مع ديوان أبو هلال العسكري الشعري يجدر بنا أن نقف مع أهم النتائج التي توصلنا اليها:

❖ ذهب كثير من العلماء الى أن (الغموض) من انواع البلاغة لكن تحت مفاهيم مشابهة أو مقارنة منها: الاتساع ، التأويل، الترجيح، والابهام، والتورية، التلويح، والامناء، وهي من الأبواب التي لم يصنفها النقاد تحت الغموض بل عدت من ضروب البلاغة والبيان وبخاصة اذا عد الغموض نوعا من تعددية المعنى، أو احتمال تعدد القراءات.

❖ اتفق البلاغيون العرب جميعا في تحديد الغموض ووظائفه، على مصطلحات مستساغة في توصيفه كخفاء المعنى أو تعدده، سواء أكان في المفردات أم في التراكيب ام في الفنون البلاغية.

❖ أدرك أبو هلال العسكري قيمة المعنى الذي يُحصل عليه بعد كد ومعاناة، وما له من أثر، فهو يورث متعة وسعادة، فيقع الظفر به موقع البشرى للشعور بحلاوة الفهم.

❖ تجمع الكناية في اشعار أبي هلال العسكري بين مستويين المستوى الدلالي و المستوى النفسي الذي يعد الوسيلة الفاعلة في تعميق المستوى الأول مع تحقيق القيمة الجمالية التي تمتلكها

الصورة الكنائية من خلال ممارسة الجانب التأثري حيث يتم التعانق النصي في خلق صور تقوم على التأثير في المتلقي من اجل تغيير مسار تفكيره مع مداعبة الجانب النفسي ودفعه من اجل الكشف عن المعاني المستورة وراء النص .

❖ خص العسكري الاستعارة بميزتين : الأولى (لعمق الدلالي والإيحائي)، فهي تعطي الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، والثانية (مشاركة المتلقي في كشف عن جماليات الصورة)

❖ عني العسكري بالجانب الدلالي البياني للاستعارة؛ لما تقدم الدلالة في شكل أقدر وأجمل وأكثر تأثيرا في المتلقي من التعبير الحقيقي الظاهر، لأنه ربط بين خرق الإستعارة والمجاز لمعيار (الحقيقة) ؛ كونها تسهم في تحسين عملية تلقي المعنى على نحو لا يؤديه المعنى الذي يقف عند درجة الصفر فنيا، أو المعنى التقريري المباشر (الحقيقي) وبين الأثر النفسي الناتج عن هذا الخرق.

❖ بنى أبو هلال العسكري أسس متينة من خلال توسيعه لدائرة التشبيه بما قسمه من أقسام، وبين من حدود، ووضع من شروط، وساق من أمثلة كثيرة لكل قسم .

❖ يحمل نص أبي هلال العسكري الشعري أوجه، ويزخر بالفجوات، ويملأ بالاشارات، ويتلفع بسحابات من الضبابية والغموض، وهذا ما يوجب على القارئ أن يستعين بملكة الخيال لأكمال الصور الناقصة، ويستعين بالحدس لاستنباط المعنى الخفي، ويستعين بالذوق للاحساس بالجمال.

❖ يشحن أبو هلال العسكري نصوصه السابقة بكل مؤلدات الغموض التي تتيحها اللغة، فهو يرسم بريشته الفنية من خلال صوره التشبيهية لوحته فنية تبعث على التأمل والخيال؛ لما اضفاه فيها من عنصر الاثارة والغموض والتي يعتمد فيها الى خلق صور جديدة .

الهوامش:

- 1- محمود بن عمر الخوارزمي: أساس البلاغة ، تحقيق ، عبد الرحيم محمود دار المعرفة بيروت (د.ت) مادة (غمض) وانظر ابن منظور (ت711هـ) لسان العرب مادة (غمض) والفيروز ابادي (ت817هـ) القاموس المحيط فصل الغين كلمة (الغامض)، والزبيدي (893هـ) تاج العروس من جواهر القاموس مادة (غمض) .
- 3- ينظر: الفيروز ابادي (ت817هـ) مجد الدين محمد بن يعقوب ، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، لبنان ، ط2، هـ1407 ، 1987م، مادة (غمض) : 837/1.
- 4- ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (بهم) ، 60-56/12.
- 5- ينظر : الازهري ، محمد بن أحمد ، تهذيب اللغة ، تحقيق: عبد السلام هارون ، دار القومية العربية للطباعة ، مصر ، 1384هـ 1964م، مادة (غمض) .
- 6- كتاب الصناعتين : 63.
- 7- الجرجاني ، عبد القاهر ، اسرار البلاغة ، تحقيق : ريتز ، تصوير مكتبة المثنى : ص 126.
- 8- (ينظر د. موسى ، خليل ، الغموض في الشعر العربي المعاصر ، 166).
- 9- ينظر: السنجلاوي، ابراهيم ، موقف النقاد العرب القدماء من الغموض دراسة مقارنة ، عالم الفكر ، المجلد الثامن عشر ، العدد الثالث : 196،201.
- 10- المظفر العلوي ، نضرة الاغريض في نصرة القريض تحقيق د. نهى الحسن ، دمشق مطبوعات مجمع اللغة العربية 1396هـ: 10
- 11- الجاحظ البيان والتبيين ، تحقيق : عبد السلام هارون ، بيروت ، دار الفكر ، ط4، (د.ت) : 83 /1.
- 11- عيار الشعر : 121- 167 .
- 12- (ابو اسحاق بن ابراهيم الصابي : ينظر : سر الفصاحة 212)
- 13- ينظر: كتاب الصناعتين : 61- 75.
- 14- (سر الفصاحة : 331)
- 15- (سر الفصاحة : 241)
- 16- (اسرار البلاغة : 118)
- 17- (اسرار البلاغة 120)
- 18- 36/2 "المثل السائر
- 19- 36/2 "المثل السائر . (مقدمة شرح ديوان الحماسة ، المرزوقي ، ص18، 19)
- 20- اسرار البلاغة : 682.

- 21- م . ن : 682.
- 22- الناصر درويش، ظاهرة الغموض في الإبداع، المكتبة العلمية، بيروت، د ت، 18).
- 23- ينظر: (التفاعل النصي التناسية – النظرية والمنهج، نهلة فيصل الأحمّد، مؤسسة البامّة، الرياض، د.ط2003م: 39-40.
- 24- ينظر: معرفة الاخر مدخل الى المناهج النقدية الحديثة، ط2، دار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1996م: 136-143.
- 25- ينظر: شعر إبراهيم ناجي، شريف سعد الجبار، ص: 331.
- 26- كتاب الصناعتين الكتابة والشعر: 334.
- 27- م . ن : 317
- 28- الرحمن : 56
- 29- م . ن : 319
- 30- م . ن : 335.
- 31- ديوان العسكري، د. جورج قنازع الناصري، المطبعة التعاونية، دمشق، ١٩٧٩ م. : 97.
- 32- ديوانه: 54
- 33- ديوانه : 238.
- 34- ديوانه : 173.
- 35- المطففين : 25
- 36- (اصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم، محمد حسين الصغير، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1986: 18)
- 37- كتاب البديع/ ص 2 / لعبدالله بن المعتز (ت 296 هـ)، ط 3
- 38- البيان والتبيين/ ج 1 / ص 152
- 39- (البلاغة العربية قراءة اخرى، د. محمد عبد المطلب /135-136)
- 40- الصناعتين : 267.
- 41- م . ن : 240 .
- 42- ينظر : م . ن : 240
- 43- الديوان : 248.
- 44- الواقعة : 69.
- 45- (اسرار البلاغة: 139).
- 46- الديوان: ٢٤٨
- 47- (الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب / جابر عصفور، دار التنوير / ط2، بيروت : 119-120).
- 48- الديوان: 182.
- 49- (حسين الواد، المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ٢٠٠٤م: ٢٩٣)
- 50- التشبيهات المشرقية، ابن ابي عون (ت322هـ)، تحقيق: محمد معيد عون، مطبعة كبرديج، انكلترا، 1950: 2
- 51- الصناعتين: 216.

52- كتاب الصناعتين : 213.

53- م . ن : 213.

54- م . ن : 214.

55- م . ن : 215.

56- م . ن : 371.

57- م . ن : 318.

58- م . ن : 222.

60- الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دريد يحيى الخواجة، دار الذاكرة، ط1، حمص 1991، ص 107.

61- شعر ابي هلال العسكري ، جمع وتحقيق ودراسة : د. محسن غياض ، ط1 ، منشورات عويدات ، بيروت -لبنان ، 1975م: 67.

62- ديوانه : 67.

63- (الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني ٢٢٥ ، الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني /عباس محمد رضا / رسالة ماجستير كلية الاداب/ جامعة بغداد ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م).

64- منهاج البلغاء وسراج الادباء ، حازم القرطاجني : 292 .

65- ديوانه : 78.

66- علم اساليب البيان: 143.

المصادر والمراجع :

1- القرآن الكريم .

2- أساس البلاغة، محمود بن عمر الخوارزمي ، تحقيق، عبد الرحيم محمود دار المعرفة بيروت (د.ت).

3- اسرار البلاغة ، الجرجاني ، عبد القاهر ، تحقيق : ريتز ، تصوير مكتبة المثنى.

4- اصول البيان العربي في ضوء القرآن الكريم ، محمد حسين الصغير ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد 1986.

5- البديع في البديع ، أبو العباس، عبد الله بن محمد المعتر بالله ابن المتوكل ابن المعتصم ابن الرشيد العباسي (المتوفى:

296هـ) ، دار الجيل الطبعة: الطبعة الأولى 1410هـ - 1990م .

6- البلاغة العربية قراءة اخرى ، د. محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون -بيروت لبنان الشركة المصرية العالمية للنشر مصر ط1، 1997م.

7- البيان والتبيين ، الجاحظ، تحقيق : عبد السلام هارون ، بيروت ، دار الفكر ، ط4، (د.ت).

8- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي ، تحقيق: مجموعة من المحققين ، دار الهداية، الكويت .

9- التفاعل النصي التناسية - النظرية والمنهج، نهلة فيصل الأحمد، مؤسسة اليمامة، الرياض، د.ط 2003

- 10- تهذيب اللغة ، الازهري ، محمد بن أحمد ، تحقيق: عبد السلام هارون ، دار القومية العربية للطباعة ، مصر ، 1384هـ - 1964م.
- 11- ديوان العسكري ، د. جورج قنازع الناصري ، المطبعة التعاونية ، دمشق ، ١٩٧٩ م.
- 12- سر الفصاحة، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي (ت ٤٦٦هـ) ، دار الكتب العلمية ، ط 1 ١٤٠٢هـ_١٩٨٢.
- 13- شعر ابي هلال العسكري ، جمع وتحقيق ودراسة : د. محسن غياض ، ط 1 ، منشورات عويدات ، بيروت -لبنان ، 1975م.
- 14- شعر إبراهيم ناجي. : جيار شريف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.
- 15- الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني /عباس محمد رضا / رسالة ماجستير كلية الاداب/ جامعة بغداد / ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧ م .
- 16- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب / جابر عصفور ، دار التنوير / ط 2، بيروت .
- 17- الغموض الشعري في القصيدة العربية الحديثة، دريد يحيى الخواجة، دار الذاكرة، ط 1، حمص 1991.
- 26 - القاموس المحيط، الفيروز ابادي (817هـ) محمد الدين محمد بن يعقوب ، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ،لبنان، ط 2، هـ 1407 ، 1987م.
- 18- كتاب الصنائع الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري (ت395هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى البابي الحلبي؛ سنة النشر: 1371 - 1952م.
- 19- المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب ، حسين الواد ، بيروت ، دارالغرب الإسلامي ، ٢٠٠٤م. .
- 20- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين بن الأثير .تحقيق: د. أحمد الحوفي و د. بدوي طبانة. دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة.
- 21- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم بن محمد بن حسن، ابن حازم القرطاجني، أبو الحسن (ت ٦٨٤هـ)، تحقيق: محمد الحبيب أبو خوجة ، ط 3، دار الغرب الاسلامي ، 1986م.
- 22- موقف النقاد العرب القدماء من الغموض دراسة مقارنة ، سنجلاوي، ابراهيم ، عالم الفكر ، المجلد الثامن عشر ، العدد الثالث : 196، 201.
- 23- نضرة الاغريض في نصرة القرىض المظفر العلوي ، تحقيق د. نهى الحسن ، دمشق مطبوعات جمع اللغة العربية 1396هـ.
- 24- شعر إبراهيم ناجي : جيار شريف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008.