University of Benghazi
Faculty of Education Al Marj

جامعة بنغازي
كلية التربية – المرج
ISSN 2518-5845
المجلة الليبية العالمية

Global Libyan Journal

العدد الثالث والسبعون /ابريل 2026م

الصافي علي أحمد أبو فردة

مظاهر الإبداع في ديوان (دعني وشأنك) لعصام الفرجاني

الصافي علي أحمد أبو فردة
أستاذ مساعد، كلية التربية، بنغازي
safibufarda@gmail.com

Manifestations of Creativity in the Poetry Collection "Leave Me Alone" by Issam Al-Farjani

Al-Safi Ali Ahmed Abu Farda
Assistant Professor ,Faculty of Education ,Benghazi

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى بيان مظاهر الإبداع في ديوان (دعني وشأنك) للشاعر عصام الفرجاني والكشف عن الصور البيانية المختلفة التي تؤدي إلى معرفة الظواهر الفنية المتعددة التي تكمن في نتاجه الشعري، ومدى تشكلها في نصوصه؛ اعتماداً على المصادر والمراجع الأدبية والفنية والبلاغية النقدية، والتعرف على قدرته في توظيف الصور البيانية في أداء غرضه، ومدى طاقتها في التعبير عن المعاني الكامنة في النفس، من خلال استخدام البحث المنهج الوصفي التحليلي، متناولا مستويات عدة للتحليل : المستوى التصويري والإيقاعي، وقد توصل الباحث إلى أنّ الصورة الفنية جاءت معبرة عن تجربيته الشعرية وموافقة المتنوعة، فكان تعبيره صادقاً وعاطفته قوية .وأن الشاعر نوَّع بين الشعر العمودي والشعر الحر، بنسبه 50% ، وتميز شعره العمودي بالاستهلال بالتصريع الذي يعطي جرسا موسيقيا يطرب له المتلقي، وأنَّه نوّع من مصادر موسيقاه الداخلية من جناس وتصريع وغيره ، لإضفاء الطابع الغنائي على شعره.

الكلمات المفتاحية: الإبداع الفني، مستويات التحليل، المستوى التصويري، الإيقاع الداخلي.

Abstract:

This study aims to identify the manifestations of creativity in the poetry collection "Leave Me Alone" by the poet Issam Al-Farjani and to reveal the various rhetorical images that contribute to understanding the multiple artistic phenomena embedded in his poetic production and the extent of their formation within his texts. The study relies on literary, artistic, rhetorical, and critical sources and references, while also examining the poet's ability to employ figurative imagery in achieving his poetic purposes and the effectiveness of such imagery in expressing the meanings concealed within the soul. The research adopts the descriptive-analytical approach, addressing several levels of analysis, particularly the imagistic and rhythmic levels. The researcher concludes that the artistic imagery effectively reflected the poet's diverse poetic experience, making his expression sincere and his emotions powerful. The poet also diversified between classical poetry and free verse in equal proportion (50% each). His classical poetry was distinguished by the use of initial rhyme (tasrīʿ), which creates a musical resonance pleasing to the listener. Furthermore, he varied the sources of his internal musicality through devices such as paronomasia (jinās), tasrīʿ, and other rhetorical techniques, thereby adding a lyrical quality to his poetry.

Keywords: Artistic Creativity; Levels of Analysis; Imagistic Level; Internal Rhythm.

مقدمة:

إنَّ أدينا الحديث يُعدَّ امتداداً لتراثنا العربي الأصيل المليء بالنفاس التي لا تنضب، وقد حظيت الدراسة الفنية والأدبية بعناية النقد والدارسين في عصرنا الحديث، وهذا ديدن الشعراء والأدباء مما جعلهم يمدون الشعر المعاصر بالصور البيانية التي احتلت مكاناً بارزاً في الدراسات الأدبية الحديثة، والأساليب المتنوعة إذ تعتمد على تحليل النص الشعري شرحه ونقده.

فالبحث عن مظاهر الإبداع في نتاج الشعراء، عمل شاق ومجهد، فهو جواهر الشعر وسره، فينال به الشاعر المنزلة الرفيعة والمكانة المتميزة التي تخوله لتخليد منجزه الإبداعي توثيقه.

ومن ثم وقع اختياري على شاعر ليبي من شعراء هذا العصر الذين أبدعوا في صورهم البيانية في شعرهم، هو (عصام الفرجاني)؛ ذلك للكشف عن الصور البيانية المختلفة بالدرس والتحليل ومظاهر الإبداع، نظراً لما حياته منْ تجارب ثرية وظواهر فنية جديرة بالرصد والدراسة.

أسباب اختيار الموضوع:

1. أثناء مطالعتي لعديد الدواوين الشعرية للشعراء الليبيين في هذه الحقبة الزمنية وقعت عيناي على شاعر موهوب لم ينل حظه من الدراسة وهو (عصام الفرجاني) فأخذت أقرأ ديوانه حتى ترسخت قناعتي بأن ثمة دواعي تستوجب بحث هذا الموضوع.
2. ما يتميز به شعر عصام الفرجاني من قوة وجزالة غَلَبَتْ على شعره.
3. وضوح الجانب البلاغي في شعره، فهناك ظواهر بلاغيَّة خصبة تتيح للباحث مجالاً رحباً لتتبعها، واطرادها لتقصي والدراسة.
4. كثرة الصور البيانيَّة في ديوان الشاعر التي تثري مادة البحث؛ مما يجعلها إحدى السمات البارزة في ديوانه.

أهداف الدراسة:

1. تهدف الدراسة إلى محاولة إثبات وعي الأديب الليبي بذاته وقدرته على الإبداع إذا توافرت الظروف التي تشجعه على ذلك.
2. تهدف الدراسة إلى الكشف عن الصور البيانيَّة المختلفة التي تؤدي إلى معرفة الظواهر الفنيَّة المتعددة التي تكمن في نتاجه الشعري، ومدى تشكلها في نصوصه؛ اعتماداً على المصادر والمراجع الأدبية والفنيَّة والبلاغيَّة النقديَّة.
3. التعرف على قدرة الشاعر في توظيف الصور البيانيَّة في أداء غرضه، ومدى طاقتها في التعبير عن المعاني الكامنة في النفس.
4. محاولة الوصول إلى نتائج صائبة ودقيقة في خاتمة الرسالة، بغية الكشف عن الصور البيانيَّة في إبداعه الشعري ومدى تطبيق الأليات الفنيَّة الحديثة عليها وتحليلها في شعره.

تساؤلات الدراسة:

ما مظاهر الإبداع الفني في شعر عصام الفرجاني؟

– كيف وظَّف عصام الفرجاني الصورة الفنيَّة في تجربه الشاعريَّة؟

ما أهم تقنيات الإيقاع الداخلي في إثراء تجربته الشعريَّة؟ –

هيكل البحث:

يتكون هذا البحث من مقدمة ومبحثين على النحو الآتي:

المقدمة وفيها الموضوع وأهميته ومعايير الدراسة.

المبحث الأول: المستوى التصويري وفيه مطلبان:

المطلب الأول: التشبيه

المطلب الثاني: الاستعارة

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي وفيه ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: الجناس

المطلب الثاني: التصريع

المطلب الثالث: التَّكرار

الخاتمة ونتائج البحث

منهج الدراسة:

يتبع الباحث في هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي في تناول شعر عصام الفرجاني بالدراسة الفنيَّة البلاغيَّة

المبحث الأول

المستوى التَّصويري

المطلب الأول: التَّشبيه:

التَّشبيه لغةً: عرَّفه ابن منظور في لسان العرب بقوله: " الشِّبْهُ والشَّبَهُ والشَّبِيهُ: المِثْلُ، وَالْجَمْعُ أَشْباهٌ. وأَشْبَه الشَّيءُ الشَّيءَ: مَاثَلَهُ... وشَبَّهه إياه وشَبَّهَه بِهِ مَثَّلَهُ، والمشْتَبِهاتُ مِنَ الأُمور: المشْكِلاتُ. والمتَشابِهاتُ: المتَماثِلاتُ. وتَشَبَّهَ فلانٌ بِكَذَا. والتَّشْبِيهُ: التَّمْثِيلُ ". (ابن منظور، 1955، ص 503).

أمَّا صاحب المحيط فيقول: " وتَشابَهَا واشْتَبَها: أَشْبَهَ كُلٌّ منهما الآخَرَ حتى الْتَبَسا وشَبَّهَهُ إيَّاهُ، وبه تَشْبيهاً: مَثَّلَهُ")الفيروزآبادي،1991، ص 1247(، نشتق من هذين القولين أن التَّشبيه في اللغة معناه التمثيل.

اصطلاحاً:

تعددت تعريفات التشبيه الاصطلاحية من أهمها:

عرفه ابن رشيق القيرواني (ت.456هـ) بقوله: "التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو بجهات كثيرة لا من جميع جهاته، لانه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه الا ترى ان قولهم حد كالورد انما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها، لا ما سوى ذلك من صفرة وسطة وخضره كمامة". (القيابن رشيق، 1981، ص468).

ويعرفه الخطيب القزويني (ت.743هـ) بقوله: "التشبيه هو الدلالة علة مشاركة امر لآخر في معنى". (القزويني، 2010، ص 164).

وقال علي الجارمي ومصطفى أمين في كتابهما للبلاغة الواضحة البيان والمعاني والبديع: "أن التشبيه هو بيان أن شيء أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر، بادة هي الكاف أو نحوها ملفوظة ملحوظة". (مصطفى أمين، ، 2023 ، ص 20).

"وقد اتفق البلاغيون على أركان التشبيه وهي": (فيود، 1982، ص24).

المشبه: وهو الطرف الأول للتشبيه، وهو الأمر الذي يراد إلحاقه بغيره.

المشبه به: هو الطرف الثاني للتشبيه، هو الأمر الذي يراد إلحاق غيره به.

أداة التشبيه: هي الأداة التي يعرف بها التشبيه مثل الكاف، كأن.

وجه الشبه: يجب عليه ان يكون اظهر واقوى في المشبه به منه في المشبه ويمكن توضيح ذلك في المخطط التالي:

2.1 أدوات التشبيه: "يعتمد التشبيه على مجموعة من الأدوات تكون" إما: (طبانة، 1968، ص 232-233).

1. اسم: (مثل، شبه،...إلخ).

2. فعل: (يماثل، يشابه، يحاكي، يصارع، يشاكل، يضاهي إلخ).

3. حرف: (الكاف، كأن).

3.1 أنواع التشبيه: يورد صاحب البلاغة الواضحة "أنواع التشبيه فيما يأتي": (الجارم، وأمين، ، 2010 ، ص25).

1. التشبيه المرسل: ما ذكرت فيه الأداة، انت حاد النظر كالصقر في المثال ذكرت الأداة التشبيه (الكاف).

2. التشبيه المؤكد: ما حذفت منه الأداة (يغني غناء العصافير) هنا لم تذكر أداة التشبيه، والتقدير هو يغني مثل العصافير.

3. التشبيه المجمل: ما حذف منه وجه التشبيه.

النحو في الكلام كالملح في الطعام، هنا لم يذكر وجه الشبه ولكن المعنى أنّ النحو يصلح الكلام كما يصلح ويحسن الملح الطعام.

4. التشبيه المفصل: ما ذكر فيه وجه الشبه.

(خلق علي كالنسيم رقة) هنا ذكر وجه الشبه وهو الرقة التي تجتمع في خلق علي والنسيم.

5. التشبيه البليغ: ما حذفت منه الأداة ووجه الشبه.

كقولنا:(الحديقة جنة، هنا حذفت الأداة وحذف وجه الشبه لكن يفهم من معنى الجملة ان الحديقة كالجنة في جمالها.

6. التشبيه التمثيل: يسمى التشبيه تمثيلاً إذا كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد، وغير تمثيل اذا لم يكن وجه الشبه كذلك.

7. التشبيه الضمني: تشبيه لا يوضع فيه المشبه به في صورة من صور التشبيه المعرفة بل يلمحان في التركيب وهذا النوع يؤتي به ليفيد ان الحكم الذي اسند الى المشبه ممكن.

8. التشبيه المقلوب: هو جعل المشبه مشبها به بادعاء ان وجه الشبه فيه اقوى واظهر، التشبيه المقلوب: يسمى المنعكس هو ما رجع فيه وجه الشبه الى المشبه به، وذلك حين يراد تشبيه الزائد بالناقص ويلحق الأصل بالفرع للبالغة هذا النوع جار على خلاف العادة.

ومن تشبيهات عصام الفرجاني في ديوانه ما يأتي:

يقول في قصيدة مسيح:

"ومهما خانك الأهلون تعفو

كأنك أيها الوطن المسيح"

(الفرجاني، 2023 ،ص26).

فهنا شبّه الوطن بالمسيح باستخدام أداة الشبة (كأنّ) والمشبه هو الوطن في كاف الخطاب في (كأنك) والمشبه به المسيح ووجه الشبه العفو والتسامح المتمثلة في كلمة (تعفو) فهو تشبيه مفصل يبرز المعني ويوضحه.

ويقول في قصيدة عاصفة عين:

"أنت الهوى أبداً والناس قاطبة

إن كنت حاضرة، فالناس قد حضروا

أما علمت بأنّ العمر فاطمة

أمسِي ويومي غدِي أيامي الأخر

كالأنس صورتها لكنها ملك

لايخدعنّك ما تبدي لك الصور"

)(الفرجاني، مرجع سابق، ص 35-37).

يوظّف الشاعر الصورة في رسم مشاعره وتجسيدها باستخدام التشبيه البليغ في:

العمر فاطمة، أمسي ، يومي، غدي، فكل هذه تشبيهات ذكر فيها المشبه والمشبه به فقط ليكون تشبيها بليغاً لقوة عاطفته وسيطرتها عليه .

ولننظر إلى هذه الصورة المقلوبة (كالأنس صورتها) حيث يشبه صورة محبوبته بالإِنس وكأنها ليست منهم بل هي ملك تشبه الأنس، صورة غاية في المبالغة تصور شدة كلفه بها وولعه.

ويقول في قصيدة مصارحة:

"صارحتها فتلعثمت نظراتها

أرايت بدراً في الدجى يتلعثم؟"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 43).

تشبيه بليغ يصور فيه محبوبته بالبدر قائلاً: أرأيتُ بدراً في الدجى يتلعثم؟ فهي بدر يبدد الظلام وتنيره فكيف تتعلثم؟

ويقول في قصيدة (خلود):

"فكأن قلبي إذ رأها صيدها

وكأن عينيها هم البارود

وتناثرت أشلاء قلبي في الثرى

وتجمعت حول الفؤاد حشود"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 46).

صورة مركبة من الواقع الليبي، البارود والصيد بالسلاح والبارود ، فقلب الشاعر صيد ثمين، وعيني محبوبته بارود يفجر قلبه وتتناثر أشلاؤه في التراب للتجمع حوله حشود الطير، فهذا مشهد تصويري من الطبيعة، مشهد تصويري ممتد صيد وفتك وتناثر أشلاء وتجمع حشود.

ويقول في قصيدة (لماذا؟):

"حلمي يتهاوى

كما يتهاوى قناع الخريف

وأنّي رضخت لعينيك

مثل صبي ضعيف

ومثل فقير

يجابه سخف الحياة

بسوق الرغيف"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 50).

يشبه الشاعر حلمه حين يتهاوى مثل أوراق الخريف الضعيفة، ومثل صبي ضعيف ، ومثل فقير يجابه الحياة كي يحصل على رغيف، هكذا يصور الشاعر رضوخه أمام عيني محبوبته ، فهذا تشبيه متعدد لبيان ضعف حالة الشاعر وقوة تأثير سحر عيون محبوبته.

ويقول في قصيدة (علامَ حزني؟):

"ما عاد يجدي لهم صفح ومغفرة

كالثوب يبلى فما تجدي له الرقع

فالسبع حين يرى رئما يطاردها

وإذ يرى ميتة يأبى ويمتنع"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 67،68).

في البيت تشبيهان: الأول كالثوب يبلى، حيث صور حال من خانوه وتركوه ، فلا ينفع معهم صفح ولا مغفرة كما الثوب الخلق البالي لا تنفع معه الرقع والإصلاح فهو تشبيه تمثيلي صورة بصورة تفيد التجسيد وإبراز المعنى. أما التشبيه الثاني فهو (فالسبع حين يرى ...) فهو تشبيه ضمني يفهم من الكلام فهماً فقد صور الشاعر نفسه بالسبع فهو يطارد الصيد الثمين أما الميتة يأبها ويمتنع عنها وقد صور من تركوه بالميتة فلا قيمة لهم ولا يريدهم .

وقال في قصيدة رحيل شاعر:

"أستودعُ اللهَ لي حسناء عندكم

كأنّها البدر في الأسحار مكتمل

حدائق الشعر قد باتت معلقة

وحسنها بابلي ليس يبتذل

كأنّها نخلة عذراء شامخة

على الفرات بماء النهر تغتسل"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 79).

شبَّه الشاعر محبوبته بالبدر المكتمل نوراً وبهاءً (كأنَّها البدر في الأسحار مكتمل) ثم يواصل تشبيهاته فشعرها كأنها أشجار حدائق معلقة ، (حدائق الشعر قد باتت معلقة) ، فجمالها بابلي متجدد ، فهي نجلة بكر تغتسل من نهر الفرات، فهذي صورة ممتدة يجسد جمال محبوبته في حسنها وطول شعرها ونضارتها وبكارتها.

الطلب الثاني – الاستعارة:

مفهوم الاستعارة:

الاستعارة لغة: "من العارية، أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصبح تلك العارية من خصائص المعار إليه". سعيد الحنصالي، الاستعارة والشعر العربي الحديث، ص21. وفي لسان العرب :" العارية والعارة : ما تداولوه بينهم ، وقد أعارة الشيء، وأعاره منه وعاوره إياه والمعاورة والتعاور: شبه المداولة والتداول في الشيء يكون بين اثنين....وتعور واستعار: طلب العارية واستعاره الشيء واستعار منه : طلب منه أن يعيره إياه".((مطلوب، د.ت، ص136).

أمَّا في الاصطلاح: فالاستعارة فن من الفنون البلاغيَّة بعد أن تطور مفهومها اللغوي، ، وقد أشار (الجاحظ ت 255هـ)،إلى الاستعارة ،غير أنه كان يخلط بينها وبين المجاز المرسل ويظهر هذا جليا في تعريفة لها يقول: "تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه". (الجاحظ،1985، ص153). فهو لم يحدد مفهومها واضحا للاستعارة بل بنى تعريفاً فضفاضا تتداخل فيه الاستعارة بالمجاز ولم يفصل بينهما.

ويقول ابن قتيبة "فالعرب تستعير الكلمة، فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى، أو مجاوراً لها، او مشاكلا فدفاعه عن المجاز دفاع ضمني عن الاستعارة التي هي موطن حديثنا، وفي قوله تظهر ملامح نشوء مفهوم محدد للاستعارة لكنه ليس بالتحديد الذي يؤسس تعريفا مكتمل التفاصيل، إلا أنه أوضح مميزات الأسلوب الاستعاري، فقد أشار إلى أن الجمال في الاستعارة يكمن في المبالغة، لأن الغرض منها "التوضيح، واستقصاء الصفة، وانطباع الصورة في المخيلة" (الصاوي،1998 ، ص26).

وفي كتابه "البديع" صنف ابن المعتز ن 296 هـ "ألوان البديع وقسّمه خمسة أقسام، كانت الاستعارة أولها، مما يدل على أهميتها عنده، وقد ساق لها الكثير من الشواهد من القرآن الكريم والحديث الشريف وكلام الصحابة والتابعين أشعار الجاهليين الاسلاميين ثم من كلام المحدثين وأشعارهم وتلك الشواهد كلها في نظره توضح المعنى ، وتكشف عن حسن الصورة وهذا هو الهدف الأسمى لدراسته الاستعارة من وجهة نظره". (أحمد الصاوي: مرجع سابق ص41).

وأشار الميداني أن الاستعارة، "استعمال لفظ ما في غيرها وضع له في اصطلاح به التخاطب العلاقة المشابهة، مع قرينه صارفة عن إرادة المعنى الموضوع له في اصطلاح به التخاطب". الميداني، 1996، ص229.

و"يعرفها أحمد الهاشمي في كتابه : "هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له ، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفه عن إرادة المعنى الأصلي". (الهاشمي، 2019، ص258).

وقد جاء عبد القاهر الجرجاني بمفاهيم جديدة لتوضيح اشتغال الاستعارة، ووضع أسس قارة لفهم المقصود الاستعاري، مما دفع أحمد الصاوي للإشادة بذلك قائلا: "لا لم تظفر دراسة الاستعارة بمثل ما ظفرت به على يد الجرجاني في كتابيه". (الهاشمي، مرجع سابق، ص258)

فقد عرف عبد القاهر الجرجاني الاستعارة بقوله" اعلم أن (الاستعارة) في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي ، معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازم ،فيكون هناك كالعارية". (الجرجاني، 2006 ، ص30).

نلاحظ أن هذا التعريف الاستعارة جاء مفصلاً لكنه وافق تعريفات سابقيه، والجديد لدى الجرجاني يتجلى في تحديد طبيعتها، حين قال بفكرة الادعاء..... "وفي الفعل والصفة شيء آخر وهو أنك تدعي معنى اللفظ المستعار ، للمستعار له ، فإذا قلت قد (أنا رحجته) و(هذه حجة منيرة) فقد ادعيت للحجة النور". (الجرجاني، مرجع سابق، ص241).

ثم جاء السكاكي (ت 626 هـ) وتبع الامام عبد القاهر في قوله بالادعاء في تعريفه للاستعارة بقول "هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به، وعلى ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به كما تقول (في الحمام أسد) وأنت تريد به الشجاع، مدعيا أنه من جنس الأسود، فتثبت للشجاع ما يخص المشبه به، وهو اسم جنسه مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذكر، أو كما تقول إذا المنية أنشبت أظفارها" وأنت تريد بالمنية السبع ، بادعاء السبعية لها وإنكار أن تكون شيئا غير سبع ، فتثبت لها ما يخص المشبه به ، وهو الأظفار".(السكاكي، 2011، ص 174).

ثم "قسم الاستعارة وفرعها تفريعات كثيرة، حيث قسمها إلى تصريحيَّة ومكنيَّة، ثم قسم التصريحيَّة إلى تحقيقيَّة وتخييليَّة، ثم قسم كلا من الأخيرتين إلى قطعيه واحتمالية، وفرعهما إلى أصلية وتبعيه وزاد من تفريعاته حين قسمها إلى مرشحة ومجردة، وأفرط في تقسيماته دون أن يذكر أي منهما أبلغ وعلى الرغم من أنه بوب ونظم إلا أنه لم يأت في هذه التفريعات بجديد سوى أنه نقل هذه الاقسام القاهرية نقلا ونسبها إلى نفسه".(شيخون ،1986 ، ص 47-48).

أركان الاستعارة :

"للاستعارة أركان تتلخص فيما يأتي": أبو الشوارب والمصري، 2014، ص 70-71).

* المستعار منه : وهو المشبه به الذي يستعار منه اللفظ الموضوع له ويعطى لغيره.

* المستعار له : وهو المشبه الذي يستعار له اللفظ الموضوع لغيره.

* المستعار : وهو اللفظ الذي تمت استعارته من صاحبه لغيره وبتعبير اخر اللفظ المنقول أي وجه الشبه

شروط الاستعارة :

سر البلاغة في الاستعارة كامن في شروط خمسة وهي:

أ. عند المبالغة في المشبه بوجه الشبه نتناسى التشبيه لادعاء أنه فرد من أفراد الانصاف .

ب. عدم الجمع بين طرفي الاستعارة وإن حدث ذلك فعلى نحو لا يدل على التشبيه.

ج. "تجنب ذكر الأداة في اللفظ ولا في التقدير، فذكر الأداة يفقدها خصوصيتها" (الشوارب، المصري، مرجع سابق ص 70-71.

د. الاستعارة قائمة على التشبيه، لأنها مبنية على ادعاء أن المشبه هو عين المشبه به.

هـ. "تقوم على الابداع الخيال فبواسطتها يستطيع التصرف في فنون القول" (بالطاهر، 2016، ص 262).

ومن مواضع الاستعارة في ديوان (دعني وشأنك) على النحو الآتي:

يقول في قصيدة(أنفة) :

"ومثلي أن يرى أنفاً خليقٌ

وبالجوزاء يسكنها حقيق

تليق بي المكارم أرتديها

ويلبسها سواي لا تليق" (الفرجاني، مرجع سابق، ص 22).

جاء الاستعارة المكنية في قوله (وبالجوزاء يسكنها) ، (المكارم أرتديها) فقد ذكر المشبه الجوزاء ، والمكارم ، وحذف المشبه به البيت ، الثوب وأتى بصفة من صفاتهما (يسكنها ، أرتديها) على سبيل الاستعارة المكنية وتفيد التجسيد والتجسيم وإبراز المعنى .

ويقول في قصيدة أيا وطنا:

"وشر من عدوك إذ تراءى

خؤون من بنيك يدس سماً

إذا نادته كفّ الغدر لبّى

وإن ناديته أضحى أصماً

وكل يدعي بك طيب وصل

وهم يخفون حب المال جماً

فلا تجزع لخائنة الأيادي

ولا تحزن لما بك قد ألمّا"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 24).

صور الشاعر الغدر بإنسان له كفٌ وقد حذف المشبه به وأتى بصفة من صفاته وهي اليد وأتي بالمشبه وهو الغدر في قوله (نادته كفّ الغدر) وكذلك صفة النداء من صفات الإنسان ، على سبيل الاستعارة المكنية التي تفيد التشخيص ، وأيضاً قله (خائنة الأيادي) صور الأيادي بإنسان يخون ويغدر على سبيل الاستعارة المكنية أيضا وفيها تشخيص وتوضيح للمعنى.

يقول في قصيدة (لا تسألوها) :

"كم ناعساً عبث الكرى بجفونه

ومتيما أمسى صريع الراح

لا تسألوها حين فارقها الدجى

كم قبلة بثّ الندى لأقاح

بل فاسألوها هذي المدينة كم بكت

وتوسّدت في الليل محض جراح

تغفو المدائن كلها ومدينتي

يقظى تعانق عالم الأشباح"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 38).

يصور الشاعر النوم بإنسان يلعب بجفون الناعس في قوله (عبث الكرى بجفونه) وقد حذف المشبه به وأتى بقرينة تدل عليه وهو الفعل (عبث) على سبيل الاستعارة المكنية، وفي قوله (صريع الراح) صوّر الراح بإنسان يصرع ويقتل فهي استعارة مكنية أيضاً، وأيضا صوّر الليل بإنسان يفارق في قوله (فارقها الدجى) فهي استعارة مكنية ، أما في قوله (كم قبلة بثّ الندى لأقاح) صور الندى بإنسان يقبل الزهور فهي استعارة مركبة وهي مكنية أيضاً ثم يجل المدينة تبكي في قوله (هذي المدينة كم بكت) ثم تتوسد الجراح

وتوسّدت في الليل محض جراح على سبيل الاستعارة المكنية ، وجعل المدائن تغفو ومدينته يقظى وتعانق عالم الأشباح ، فهذه عشر استعارات في مقطوعة واحدة لتدل على براعة الشاعر في التصوير وتوظيف الصورة الاستعارية في إثراء تجربته الفنية .

ويقول في قصيدة(خلود) ص46،48

"أمّا أنا فلقد سباني حسنها

وسرى بأوصال الحياة جمود

فحلفت أنك لن تعود إلى الهوى

فسبت فؤادك حينذاك خلود"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 46 ، 48).

تأتي الاستعارة المكنية (سباني حسنها) لتدل على رضوخ الشاعر لمحبوبته فقد وقع في أسرها فقد صوّر الحسن ببطل يأثر ويسبي وقد حذف المشبه به وأتي بدليل عليه وهو (سباني) على سبيل الاستعارة المكنية.

وكذلك (فسبت فؤادك حينذاك خلود) حيث صور الفؤاد بإنسان وقع في الأسر والسبي للتجسيد وإبراز المعنى.

ويقول في قصيدة(أطلي) :

"وكم سفكت لحاظك من دماء

علمت بها وما لا تعلمينا

وكم ثملت قلوب من لماك

فما تغني خمور الأندرينا"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 49).

تتجلى الاستعارة المكنية في (وكم سفكت لحاظك من دماء) فلحاظ محبوبته سيفٌ بتّار تسفك دماءً كثيرة ، وكذلك (وكم ثملت قلوب من لماك) فقد جعل القلوب ترتوي من لماها وتسكر أكثر من خمور الأندرينا، فينجح الشاعر ي رسم صورة لمحبوبته في قوة لحاظها وحلاوة لماها عن طريق استعارتين مكنيتين.

ويقول في قصيدة (خيانة حروف):

"أراك بدفتري عبثا تطوف

فهل خانتك يا قلمي الحروف

أما استهواك في الساحات نزف

وانت بكل معترك شغوف"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 51).

تتمثل الاستعارة في (أراك بدفتري عبثا تطوف ،فهل خانتك يا قلمي الحروف) فجعل القلم يطوف ، ويسمع النداء ، وجعل الحروف تخون) فكلها استعارات مكنية تفيد التشخيص واستحضار الصورة .

ويقول في قصيدة حسن ومكر:

"أسلمت للأحلام جفنك والكرى

وتركت في أرق النوى مضناكا

إنّي إذا ما الليل أطبق جفنه

أطبقت جفني مرغما لأراكا"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 45).

فالشاعر جعل الليل إنساناً يطبق جفنه وينام فيحذف المشبه به ويأتي بقرينة دالة عليه وهي أطبق جفنه على سبيل الاستعارة المكنية.

نلاحظ فيما سبق استخدام الشاعر للاستعارة وتوظيفه لها لخدمة تجربته الشعرية وإثرائها ولكنه لم يستخدم الاستعارة التصريحية.

المبحث الثاني

الإيقاع الداخلي

المطلب الأول: الجناس

اهتم علماء البلاغة بالجناس اهتماما كبيراً فقد عرّفه معظم البلاغيين والنقاد منذ وضع الأسس البلاغيَّة والنقديَّة ، وقد عرّفه العسكري بقوله "أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كلّ واحدة منها صاحبتها في تأليف حروفها" (العسكري، 2008، ص 321) .وسمّاه ابن رشيق المماثلة وعرّفه يقوله "أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى" (القيروانى ، مرجع سابق ، 1 / 321) ، وعرفه المحدثون بقولهم : "تشابه الكلمتين في اللفظ ، واختلافهما في المعنى" (علوان ، 1995، ص 279). و"يقسمونه إلى أقسام كثيرة لكنه في الوقت قصه در يتطلب المهارة والبراعة، وقد لا يقدر عليه إلا الأديب الذي وهب حاسة مرهفة في تذوق الموسيقى اللفظية". (أنيس ، 2008 ، ص 45).

لا شك أن الجناس من المحسنات التي اهتم به النقاد والبلاغيون ، وأولوه اهتماما واضحا في كتب النقد والبلاغة ؛ "لأنه يعتمد على أساسين هما اللفظ والمعنى أو ما يعرف (بالدال والمدلول) حيث يتفق الدالان تماماً من حيث الشكل مع الاختلاف في المضمون" (الجبار، 2012، ص 138)، "ويعدّ ميزة من مميزات الشعر خاصة في موسيقى الحشو، إذ لا يمكن التقليل من شأنه ؛ لأنه يكمل موسيقى الشعر مع الوزن والقافية والتصريح...؟ ولذلك تكتمل موسيقى القصيدة ، فنهما مقطعان متفقان في الارتقاع مختلقات في المدلول". (عبد العظيم ، 2009، ص 72).

الجناس "وسيلة إيقاعية مثمرة لما تجتمع فيه ، من قوى التأثير المختلفة على الوزن من طريق الجرس من طريق الإيهام والتورية التي تشابه الحروف ، وعلى الخط من طريق رسم العلامات على أن التفاعل بين هذه الجهات لا يلغي الفرق بين طرف وطرف في الجناس، بل يؤكده ويعمقه عبر درجة قصوى من التفاعل بين الصوت والمعنى حيث لن تجد تجنيسا مقبولا ولا سجعا حسنا عن كون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه". (إدريس ، 2018، ص 102).

باعتباره "من الوسائل الأسلوبية الفاعلة في الخطاب الشعري، وتتجلى فاعليته في اعتماد عنصر المفاجأة حيث يتوقع المتلقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي ، وهذا يحدث بشكل غير متوقع أو يقود التماثل إلى التخالف" (عبد المطلب ، مرجع سابق، ص 33).

كما أن الركيزة التي يستند إليها الطرفان المتجانسان، اما اشتراكما في أصل واحد مع اختلاف أحدهما عن الآخر في نفى الاشتقاق، ولما تشابه الأصول مع اختلاف طرف من طرف الناتج الدلالي.

ويعرف ابن الأثير الجناس تعريفا موجزا وذلك في قوله: "وحقيقته أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفاً" (ابن الأثير ، مرجع سابق، ص 342). وقد صاغ باحث معاصر هذا المفهوم معرفا الجناس: "استعمال لفظين يرجعان إلى مادتين مختلفتين، أو مادة واحدة تمخضت مع كل دال من الاثنين إلى التعبير عن معنى خاص، متقاربتين أو متحدثين في الأصوات ومختلفتين في المعنى" (الطرابلسي – مرجع سابق، ص 65).

وقد أرجع عبد القاهر الجرجاني فضيلة الجناس إلى نصرة المعنى، "فالجناس المقبول هو الذي يطلبه المعنى ولا نبتغي به بدلا يقع من غير قصد من المتكلم". (الجرجاني، مرجع سابق ، ص 5-7).

ويلاحظ أن عبد القاهر أرجع قيمة الجناس كذلك إلى استجابة المتلقي وهذا واضح في قوله: ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة، كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوهمك كأنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها، فبهذه السريرة صار التجنيس – وخصوصا المستوفى منه المتفق في الصورة من حلي الشعر، ومذكورا في أقسام البديع.

"اعلم أن من الناس من يقول فيه (التجنيس)، و هو تفعيل من الجنس و التجنيس مصدر جنس لأن فعل مصدره التفعيل، كما يقول : سلم تسليما، وكلم تكليما". (الجارم، وأمين، مرجع سابق، ص 8).

ومنهم من يقول: المجانسة و هي المفاعلة من الجنس أيضا: لأن حدى الكلمتين إذا شابهت الأخرى فقد وقع بينهما مفاعلة في الجنسية، المجانسة والجناس مصدران الجانس، لأن فاعل مصدره الفعال والمفاعلة، كما تقول: قاتلة ومقاتلة وقتالا، وخاصمه مخاصمةً وخصامًا.

وأما الجناس لغة فهو "مصدر جانس الشيئ شاكله واتحد معه في الجنس" (المراغي، 1998، ص 354) " ثم اصطلاحا الجناس هو أن تشابه اللفظان في النطق و يختلفان في المعني، وقال السكاكي: الجناس هو تشابه الكلمتين في اللفظ ومن تعريفات السابقة الأستاذ علي الجندي جمال الجناس إلى ثلاثة أسباب:

1. تناسب الألفاظ في الصورة كلها، أو بعضها، و هو مما يطمئن اليه الذوق و يرتاح له.
2. التجاوب الموسيقى الصادر من تماثلا كاملا أو ناقصا فيطرب الأذن ويونق النفس و يهز أوتار القلوب.
3. التلاعب الأخاذ الذي يلجأ اليه المجنس لاختلاب الأذهان الأفكار. (مطلوب ، مرجع سابق، ص 236)

من الشرح المذكور يمكن أن نخلص ما هو الجناس؟ الجناس لغة هو مصدر جانس الشيء شاكله واتحد معه في الجنس، ثم اصطلاحا هو أن تشابه اللفظان في النطق و يختلفان في المعنى.

أنواع الجناس:

أما أنواع الجناس فينقسم إلى قسمين، هما الجناس التام و الجناس غير التام:

1. الجناس التام، هو "ما اتفق في أمور أربعة هي: نوع الحرف وشكلها وعددها وترتيبها". ا(لمراغي ، مرجع سابق، ص 354).

و الجناس التام ينقسم الى ثلاثة أقسام ، هي: المماثل و المستوفي والمركب.

أ. المماثل، هو ما كان اللفظان فيه من نوع واحد اسمين أو فعلين أو حرفين.

المثال : كقوله تعالى: " و يوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة" .

فالساعة الأولى "يوم القيامة" و الثانية "واحدة الساعات".

ب. المستوفي، "هو ما كان اللفظان فيه من نوعين كاسم وفعل". (المراغي، مرجع سابق، ص 354).

كقول أبي تمام: **" مَا مَاتَ مِنَ كَرمِ الزَّمانِ فإنَّه... يَحيا لدى يَحيى بنِ عبْد اللهِ"**

المراد بكلمة " يحيا " الأولى هو فعل ، والمراد بكلمة "يحيى" ثانية هو اسم .

ج. المركب "هو ما تشابها ركناه، و كان أحد هما كلمة مفردة، و الآخر مركبا من كلمتين فصاعدا" (شرف، 3009، ص 42) وهو ثلاثة أنواع:

الأول: الجناس المقرون، و يسمى المتشابه، و هو ما اتفق لفظا و خطا.

كقول البستي: **"يا مَن تدلُّ بوجنةٍ * وأناملَ عَنْ عَنْدَمِ**

كَفِّي جُعِلَتْ لكَ الفِدَا * ألحاظُ عَينكِ عَنْ دَمِي"

الجناس بين "عندم" و "عن دمى" تشابهن الكلمتين فيه اللفظين و خطئين.

الثاني: المفروق، و "هو ما اتفق ركناه لفظا لا خطا، و خص باسم المفروق لافتراق الركنين في الخط".(شرف، مرجع سابق، ص 42) وهو ثلاثة أنواع :

مثل : "**كنتُ أطمعُ في تجريبِك ، و مطايا الجهلِ تَجْرِي بك**".

الجناس بين "تجرى بك "مركب من لفظتين ، و بين" تجريبك" لفظة واحدة ، جناس تركيب لفظها لا خط.

الثالث: المرفو، و "هو ما كان أحد ركنيه مستقلا، و الآخر مرفواً من كلمة أخرى، أو يضم له حروف المعاني حتى يعتدل ركنا التجنيس". (شرف، نفس المرجع، ص42.

كقول الحريري: **"ولا تَلهُ عن تذكارِ ذنبكَ وابْكه * بدمعٍ يُضَاهِي المُزنَ حالَ مُصابه**

ومثِّلْ لعينيكِ الحِمامَ ووقعَه * وروعةَ ملْقاه ومطعمَ صَابه"

المراد بكلمة " مصابه " الأولى كلمة مركب من " مصاب + هاء " و المراد بكلمة " مطعم صابه " و ثانها من جزء الكلمة من " م + صاب + الهاء ".

2. الجناس غير التام ، هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة.

أ. الاختلاف في نوع الحروف (المضارع).

اشترط في اختلاف نوع الحروف إلا أن يكون الاختلاف بأكثر من حرف، وذلك على وجهين :

1. أن يكون هو وما يقابله في الطرف الآخر متقاربي المخرج إما في الأول كقول الحريري: " بَيْنِي وَبَيْنَ كُنِي لَيْلٌ دَامس وطريق طامس ، فجانس هنا بين كلمتين "دامس" و "طامس" وهما مختلفان في الحروف إلا أنهما متقاربان في المخرج لأ الدال والطاء مخرجهما اللسان". (شرف ، مرجع سابق، ص 42).

أو في الوسط كقولهم: الْبَرَايَا أَهْدَافُ الْبَلَايَا. والشاهد في المثال "حرف الراء" في اللفظ البرايا "واللام" في اللفظ البلايا كلاهما مختلفان في الحروف مع تقاربهما في المخرج لأنهما خارجان من اللسان وهذا الجناس يسمى جناسا مضارعا.

ب. الاختلاف في هيئة الحروف (المحرف)

وهو على قسمين:

1. الجناس المحرف هو أن يكون الاختلاف في اللفظ في ناحية الحركة أو السكون مثال الإختلاف في الحركة فقط كقول العرب "جنة البرد جنة البرد. والشاهد في البرد والبرد لأنها يجانس جنسا محرفا حيث أن البرد الأول مضموم الباء وأن البرد الثاني مفتوح الباء.

والمثال لاختلاف والسكون كقولهم " الجاهل إم مفرط أو مفرط". شاهد في كلمتي مفرط أو مفرط حيث أنهما يجانسان حرفا لأن المفرط الأول ساكن الفاء والمفرط الثاني مفتوح الفاء.

2. ما كان يتماثل فيه اللفظان في الركن ولكن بينهما اختلاف في الخط كقول الشاعر:

"مِنْ بَحْرِ شِعْرِكَ اغْتَرِفْ * وَبِفَضْلِ عِلْمِكَ اعْترِفْ"

فالتصحيف هنا في كلمتي " اغترف" و "أعترف" لأنه يتماثل أحدهما الآخر بإبدال على صورة المبدل منه ليكون النقط فارقا بينهما في لقايره وهذا الجناس يسمى جناسا مصحفا.

ج. الاختلاف في عدد الحروف

سمي ناقصا سكون على وجهين:

1.ما كان بزيادة حرف واحد إما في الأول يسمى مردوفا. كقوله تعالى: "والتفت السَّاقُ بِالسَّاقِ إِلَى رَبِّكَ يَوْمَئِذٍ المِسَاقُ" (سورة القيامة 29)، هذا المردوف في كلمتي الساق والمساق لزيادة حرف الميم في أول اللفظ وأما في الوسط اللفظ يسمى مكتنفا كقولهم " جدى جهدي" هنا جناس مكتنف لزيادة حرف الهاء في وسط اللفظ وإما في الآخر يسمى مطرفا كقول أبي تمام:

"يمدُّونَ منْ أيدٍ عَواصٍ عَواصمٍ * تَصُولُ بِأَسْيافٍ قَواضٍ قواضبِ"

(الهاشمي، مرجع سابق ، ص 400).

هنا جناس مطرف في كلمتي "قواض" و "قواضب" الزيادة حرف الباء في آخر اللفظ.

2. ما كان بزيادة أكثر من الحروف يسمى مذيلا كقول الخنساء :**"إنَّ البُكَاءَ هُو الشِّفا * مِنَ الجَوى بيْن الجَوانِحِ"**

(الصعيدي، د.ت، ص 82).

هنا جناس مذيل في كلمتي "الجوى" و "الجوانح" الزيادة حرف النون والحاء في اللفظ الثاني.

د. الاختلاف في ترتيب الحروف

سمي هذا الاختلاف الجناس القلب هو الذي يشتمل كل واحد من ركنين على الحروف الآخر من غير زيادة ولا نقص ويخالف أحدهم الآخر في الرتيب، وهو على قسمين:

1. قلب الكل

هو ما انعكس فيه ترتيب الحروف كلا كقولهم "حسامه فتح لأوليائه، وحتف لإعدائه". هنا قلب الكل بين "فتح" و "حتف"، انعكاس كليا لأن الأول مقلوب الثاني.

2. قلب البعض

هو "ما انعكس فيه الترتيب بعضا، كقوله النبي: "**اللَّهم اسْتُرْ عَوْراتِنا وآمِن رَوْعَاتِنَا**" (الصعيدي، مرجع سابق، ص 356). هنا قلب البعض في عَوْراتِنا و رَوْعَاتِنَا" لانعكاس الترتيب ليس في الحروف بل في بعض الحروف ، قد وجد هنا في لفظتي "عَوْرا" و "رَوْعَا" وهما مقلوبا ولكن في بعض الحروف.

والملحق بالتجنيس نوعان:

1. الجناس الاشتقاقي.

هو توافق أصل اللفظين في الاشتقاق كقوله تعالى:(فَأَقِمْ وَجْهَكَ لِلدِّينِ الْقَيِّمِ) (سورة الروم 3) ، والشاهد في الجناس الاشتقاق في قوله "أقم والقيم" كلامهما متشقان من قام – يقوم.

2. الجناس شبه الاشتقاقي:

هو اختلاف الأصل اللفظين فيما يشبه الاشتقاق دون الاشتقاق.

كقوله تعالى: (**إِذَا قِيلَ لَكُمُ انفِرُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَثَّاقَلْتُمْ إِلَى الْأَرْضِ أَرَضِيتُم بِالْحَيَاةِ الدُّنْيَا مِنَ الْآخِرَةِ**) (سورة التوبة 38) والشاهد في هذا الجناس قوله "الأرض" و "أرضيتم" الأرض هنا الكرة السيارة التي تعيش عليها والثاني من الرضا كأنهما من مشتق واحد.

وقد وظف الشاعر عصام الفرجاني الجناس لخلق ايقاع موسيقي وجرس أخاذ وذلك على النحو الآتي:

يقول في قصيدة واراكَ قومُك:"**واراكَ قومُكَ في التُّرابِ وعادُوا**

فبَكتْ ثمودُ في التُّرابِ وعادُ"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 27).

فبين كلمة (عادوا) الفعل الماضي وكلمة عادُ الاسم جناس تام حيث التوافق في الحروف والأصوات والحركات إلا أن الفعل ينتهي بحركة طويلة والاسم ينتهي بحركة قصيرة ولكن الإيقاع واحد ومتشابه في كلتا الكلمتين مع اختلاف المعنى . وهذا يعطي جرساً موسيقياً آخاذاً.

ويقول في قصيدة علام حزني 67

"علامَ حُزني والآهات والوجع؟

سيان عندي إن غابوا وإن رجعوا

ألا ابكي على من عز دمعهم

واسهر الليل والأحباب قد هجعوا"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 67).

وظّف الشاعر الجناس الناقص بين كلمات (وجع، رجع، هجع) توظيفاً موسيقياً حزيناً فالحرف الحلقي (العين) مع الجيم توحي بالألم وتعطي جرساً حزيناً .

ويقول في قصيدة رحيل شاعر:

"بكيتُ النَّوى وانتابني الوجل

فقلتُ لي ما الذي يبكيك يا رجل"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 78).

بين (رجل) و (وجل) جناس ناقص يعطي جرساً موسيقياً وإيقاعاً جميلاً

ويقول في قصيدة لا تسألوها:

"لا تسألوها كل صباح

كم نائماً ملء الجفون وصاح"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 38).

بين كلمة (صباح) وكلمة (صاح) جناس ناقص يعطي جرساً وإيقاعاً آخاذاً

ويقول في قصيدة عاصفة عين :

"يا من إذا نظرت لا ينفع الحذر

ورمش عينيك لا يبقي ولا يذر"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 34).

فكلمة (حذر) اسم وكلمة (يذر) فعل ، بينهما جناس ناقص يعطي جرساً موسيقياً يأخذ الأسماع والعقول.

المطلب الثاني : التصريع

التّصريع لغةً من صرعَ يصرَع صرعًا، وصرعَ فلانٌ فلانًا إذا طرحه أرضًا، وصرعَ العدوَّ: قتله وصرع النجَّارُ بابًا إذا جعله مصراعين أي قسمين أو جزأين، ومنه معنى التصريع اصطلاحًا وهو أن يأتي الجزء الأخير من الشطر الأوّل الذي يُسمَّى الصدر في البيت

الشعري متَّفقًا مع الجزء الأخير من الشطر الثاني الذي يسمَّى العجز في الوزن والقافية والإعراب، [2] "تعريف و معنى تصريع في معجم المعاني الجامع"، المعاني، اطلع عليه بتاريخ 02-12-2020 . بتصرّف. وعرَّف ابن رشيق التصريع بأنَّه "ما كانت عروض البيت الشعريّ فيه تتبعُ الضرب، فتزيد بزيادته وتنقص بنقصانه" (ابن رشيق، مرجع سابق ، ص 173). بتصرّف وقال قدامة بن جعفر: "هو أن يعمد الشاعر لجعل مقطع أوّل مصراع من البيت الشعريّ في القصيدة مثل قافيتها". (ابن جعفر، د.ت، ص 14).

يعرَّف التصريع أيضًا بأنَّه توافق في القافية بين الصدر والعجز في البيت بغض النظر عن اختلاف الوزن، ويظهر ذلك في الأمثلة فيما يأتي،: في الموتِ ما أَعيا وَفي أَسْبابِهِ ** كُلُّ امْرِئٍ رَهْنٌ بِطَيِّ كِتابِهِ بيت لأحمد شوقي فيه تصريع واضح، حيثُ تشابهت نهايتا الشّطرين في القافية واختلفتا في الوزن فجاء نهاية الصدر على وزن: مستفعلن، ونهاية العجز على وزن: متفاعلن ،

بِأَبي وَروحي النَّاعِمات الغِيدا ** البَاسِماتِ عَنِ اليَتيمِ نَضِيدَا

بيت لأحمد شوقي أيضًا على البحر الكامل، وفيه تختلف النهايتان في الوزن، فالأولى جاءت: مفعولن، والثانية على وزن: فعلاتن ،

لَم يَبْقَ رَسْمٌ للأدَبْ ** أوْدَى ضَياعًا وَذَهَبْ

هذا البيت للشاعر ابن الأبار على بحر الرجز، فيه تصريع اختلفت فيه النّهايتان، فجاءت فيه نهاية الصدر على وزن: مستفعلن، والثانية: مفتعلن.

طَرَقَتْ أسماءُ والرَّكْبُ هُجودُ ** والمطايا جُنَّحُ الأزْوارِ قُودُ

في قول الشاعر ابن الرومي على وهو وزن الرمل، وجاءت فيه العروض على وزن: فعلاتن وضربه على وزن : فاعلاتن.

آذَنَتْنا بِبَيْنِها أسْماءُ ** رُبَّ ثاوٍ يملُّ منه الثَّواءُ .

ويعرف ابن رشيق القيرواني ظاهرة التصريع بقوله: "فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته ... والتقفية: أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة ... فكل ما لم يختلف عروض بيته الأول مع سائر عروض أبيات القصيدة إلا في السجع فقط فهو مقفى". (ابن رشيق ، مرجع سابق، 1/ 173-174).

وقد ذهب ابن رشيق إلى "أن مذهب فحول الشعراء ألا يأتوا بالتصريع إلا في مهمات القصائد فيما يتأهبون له من الشعر وهذا يدل على فضل التصريع ، أما ابن الأثير فقد كره تكرار التصريع في القصيدة ذاتها وإن كان يرى أن التصريع يدل على سعة القدرة في أفانين الكلام" (ابن الأثير، مرجع سابق، 1/ 338)، وقد رأى فيه باحث معاصر عودة مبدئية متصلة بحركة الذات إلى الانبثاق ومعاودة الإعلان عن وجودها الخارجي داخلياً، (الهاشمي ، مرجع سابق، ص 312).

أ. التصريع في الدرس اللغوي :

جاء في معجم مقاييس اللغة : " (صرع) الصاد والراء والعين أصل واحد، يدل على سقوط شيء إلى الأرض عن مراس اثنين ، ثم يُحمل على ذلك، ويُشتق منه ، من ذلك صرعت الرجل صرعاً وصارعته مصارعة، ورجل صريع. والصريع من الأغصان ما تهدل ، وسقط إلى الأرض ، والجمع صرع" .

أما ابن منظور ت (711هـ) ، فيقول في معرض حديثه عن مادة (صرع): " والصرع علة معروفة والصريع : المجنون ... والصرعة الحليم عند الغضب، لأن حلمه يَصْرَعُ غضبه على ضد معنى قولهم: الغضب غول الحلم. (ابن منظور ، مرجع سابق، مادة (صرع)، ويقول : " صرع الباب: جعل له مصراعين، قال أبو إسحاق: المصراعان بابا القصيدة بمنزلة المصراعين اللذين هما بابا البيت ، قال : واشتقاقهما من الصرعين، وهما نصفا النهار..

ويقول الزبيدي (ت 1205هـ) : " وتصريع الشعر هو : تقفية المصراع الأول، مأخوذ من مصراع الباب، وقيل: تصريع البيت من الشعر : جعل عروضه كضربه، (الزبيدي مرجع سابق، مادة (صرع).

ب. التصريع في الدرس الأدبي :

يقول ابن رشيق القيرواني (ت 456 هـ) : "فأما التصريع، فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته" (ابن رشيق، مرجع سابق، 173/1.

ويقسمه ابن أبي الإصبع المصري (ت 654 هـ) على قسمين ، يقول: "التصريع على ضربين: عروضي، وبديعي، فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية بشرط أن تكون العروض قد غيرت عن أصلها، لتلحق الضرب في زنته، والبديعي: استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية، (ابن أبي الإصبع المصري،د.ت،305/2).

ويحده الخطيب القزويني (ت 739 هـ) بجعل العروض مقفاة تقفية الضرب" (القزويني، مرجع سابق، 365).

وعن علاقة التصريع بالتقفية، فإن "أهل البديع يسمون التقفية تصريعاً، إذ لا يعتبرون الفرق بينهما".

يقول قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) في نعت القوافي : "أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها". (ابن جعفر، د. ت، 42)

ويقول ابن سنان الخفاجي (ت 466 هـ) : "وأما التصريع، فيجري مجرى القافية، وليس الفرق بينهما إلا أنه في آخر النصف الأول من البيت والقافية في آخر النصف الثاني منه"، (ابن سنان الخفاجي، 1995، ص 180)

وربما وظف الشعراء هذا الفن لأسباب تطرق إليها بعض النقاد منها : دليله على إجادتهم ، يقول (قدامة) : " فإن الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، إذ فيه دلالة على سعة القدرة في أفانين الكلام". (العلوي، د.ت،ص 413).

في حين يعزو (ابن رشيق) توظيفه إلى إعلام المتلقي بالفن الأدبي (الشعر)، وتمييزه قبل أن يقرأ هويته، وهو يصل إلى القافية، يقول: "وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية، ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور ، ولذلك وقع في أول الشعر". (ابن رشيق، مرجع سابق، 174/1).

وإذا كان في التصريع علامة فرق بها (ابن رشيق) بين الشعر والنثر، نرى (ابن سنان) ينظر إليها وهو يفرق بها بين أبيات الشعر نفسه ، يقول : "والذي أراه أن التصريع يحسن في أول القصيدة ليميز بين الابتداء وغيره" (ابن خفاجة، مرجع سابق، ص 181). بل ذهب إلى القافية وإمكان معرفتها ، يقول : "ويفهم قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها".(ابن الأثير ، مرجع سابق، 338/1).

أما (الخطيب القزويني)، فيرى في هذا الفن ما يساعد المتلقي في مجال الميزان الصرفي للبيت إذا ما وقع بين مصراعيه اختلاف، يقول : "وهو مما استحسن، حتى أن أكثر الشعر صرع البيت الأول منه ولذلك متى خالفت العروض الضرب في الوزن جاز أن تجعل موازنة له، إذا كان البيت مصرعاً". (القزويني، مرجع سابق، ص 365).

التصريح البديعي : يقتصر على التماثل الصوتي للقافية

"اليومَ أنجزَ وعدَهْ * وحَقّقَ الحُلْمَ وَحْدَه

أنا الآتي إليك وفي آهاتي * صدى حبّي وأعذبُ أغنياتي"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 245 ـ 264).

"بلدي ما أروُّع يا بلدي * أن يزهر حبك في خَلَدي

دمعة تنساب من عينيك أغلى * من كنوز الأرض أغلى

بعثت آياتها في قلمي * و سَرَت راقصةً في عَلمي"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 274 ـ 305 ـ 41).

التصريح يتميز الشعر ذو الشطرين عن غيره بمميزات ، تؤكد اصالته التراثية ، وقد اثبتت الدراسات الأدبية قديما وحديثاً الاهمية الموسيقى بالنسبة للشعر ، "فقد تكون من علامات التفريق بينه وبين غيره ومن المصادر الموسيقى الداخلية للنص الشعري التصريح، وهو ما كانت عروض البيت فيه تابعه للضرب ، تنقص بنقصه ، وتزيد بزيادته" (ابن رشيق، مرجع سابق، 173/1)، أما السكاكي فيرى "أنه ما يتعمد فيه اتباع العروض الضرب في وزنه ورويه".السكاكي ، 1976 ، ص 527).

اعتمد الشعراء قديماً على التصريح اعتماداً كبيراً خاصة في مطلع القصائد لأنَّه يجذب انتباه المتلقي خاصة إذا لقيت القصيدة بين جمع من الناس، "ومن النادر أن تجد قصائد كالمعلقات تخلو منه ، ويعد ظاهرة جمالية موسيقية مازال شعراؤنا في العصر الحاضر يميلون إليه وهو أسلوب من القفز إلى الأمام قد يتسع مداه، ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد، لأنه يتحقق في صدر البيت ويتجسم بربط آخر الصدر بآخر العجز" (الطرابلسي ، 2012 ، ص 83). هو من المحسنات اللفظية التي تعمل كالضابط الإيقاعي في النص وجاء التصريع في ديوان دعني وشأنك في تسع وعشرين قصيدة نحصرها في الجدول الآتي:

ر	القصيدة	موضع الاستشهاد	الصفحة
1	أنفة	ومثلي أن يرى أنفاً خليق وبالجوزاء يسكنها حقيق	22
2	أيا وطناً	أيا وطناً به الخطب ادلهمّا غظ الأعداء كن جبلاً أشمّا	24
3	واراك قومك	وراك قومك في التراب وعادوا فبكت ثمود في التراب وعادُ	27
4	خطأُ شوقي	أخطأت شوقي حين قلتُ عجولاً كاد المعلم أن يكون رسولاً	30

5	عاصفة عين	يا من إذا نظرتْ لا ينفع الحذر ورمش عينيك لا يبقي ولا يذر	34
6	لا تسألوها	لا تسألوها عند كل صباح كم نائماً ملء الجفون وصاحِ	38
7	موج امرأة	قلبي لدى جفنيك ضيّع مرفأه ما أذبل الجفن المهيض وأجرأه	39
8	مصارحة	كم أنت يا قلبي بتلك متيمُ وأراك لا تشكو ولا تتكلمُ	42
9	خلود	شَعْرٌ ووثغر باسم وخدود والجفن يشهد والعيون السود	45
10	أطِلّي	أطِلّي يا خلود لكي تُرينا جمالاً ليس تعرفه أثينا	49
11	خيانة حروف	أراك بدفتري عبثاً تطوف فهل خانتك يا قلمي الحروف	51
12	جرعة حب	أحبك كل يوم مرتين وبينهما أحبك بين بين	53
13	حُسْنٌ ومكرٌ	الحسن زانك والدهاء كساكا فبأي جرم يا ترى أمراكا	45
14	لماذا؟	لماذا التقيتكِ بعد الغيابْ لماذا أعدتِ الندى للسحابْ	57
15	تساؤل	سألت القلب عنه فما أجابا نعيماً كان حبك أم عذاباً	64
16	علامَ حزني؟	علام حزني والآهات والوجع سيّان عندي إن غابوا وإن رجعوا	67
17	شؤون	لهم شأن سواي ولي شؤوني ففيمَ أهجتُ مُسْبِلَة الشؤونِ؟	77
18	رحيل شاعر	بكيت يوم النوى وانتابني الخجل فقلتِ لي ما الذي يبكيك يا رجلُ	78
19	ما زلت طفلة	أراك كطيف يمر للحظة أراك كحلم بنوم ويقظة	92
20	صحوة	بين وجد وانتحاب ووصال واغتراب	100
21	أزف الرحيلُ	أزف الرحيلُ وحان زمّ متاعي هيّا هريرة أقبلي لوداعي	102
22	صحوة قلب	في حبه يا قلب ما أغواكا روم المتاعب ذا الذي أشفاك	105
23	غيبي عني	غيبي عني كي أنساك أنسى زمن الحب الباكي	109
24	الكتاب	إذا غاب الصحاب وإن أطلّوا فإنّ كتابك الخلّ الأجلُّ	111
25	إعراب	تقول أعرب لنا ما تحته خطُ وما درت بفؤادي نحوها يخطو	114
26	مرآة السفيه	يظن بأنّه لا عيب فيه وكل السم مدسوس بفيه	115
27	سليني	سليني إذا كنت لا تعلمين مدى سحر عينيك في العالمين	116
28	سلام	سلام أيّها الأقصى سلام حرام أنت والبلد الحرام	119
29	عيناك	عيناك لو تدرين ما عيناك فتكت بأهل الراح والنساك	120

ويتضح من الجدول السابق أن الشاعر نظّم على الشعر العمودي 29 قصيدة من مجموع قصائد ديوانه التسع والخمسين أي ما يقارب الخمسين في المائة من الديوان رغم الخداع الكتابي للأبيات فتظنها من الشعر الحر وقد التزم فيها جميعاً التصريع لحسه الموسيقي المرهف.

المطلب الثالث: التَّكرار

مفهوم التَّكرار:

التَّكرار لغة : "الرجوع، مصدر للفعل كرَّ ، أجمع أصحاب المعاجم – القديمة والحديثة على أن التكرار يتمثل في الرجوع إلى الشيء وإعادته مرة بعد أخرى" (ابن منظور ، مرجع سابق، 135/5) و(الزمخشري ، مرجع سابق، 2/ 128).

التَّكرار اصطلاحاً : "التَّكرار ظاهرة أسلوبية في النّص الأدبي، حاول البلاغيون العرب أن يدرسوها من خلال الشواهد الشعرية أو النثرية، فتحدثوا عن فوائدها وأثرها" (القرعان، فايز عارف : في بلاغة الضمير والتكرار، ص 117). وهو عندهم تكرار اللفظ الدال أكثر من مرة في سياق واحد، يقول ابن الناظم: " التَّكرار : إعادة اللفظ لتقرير معناه، ويُستحسن في مقام نفي الشك" (الجيلاني، 2011، ص 119)، وهو "مصطلح نقدي ظهر في الدراسات النقدية القديمة وباتت رؤية النقاد القدماء لحقيقته متقاربة إلى حد ما، فهي لم تخرج عن إعادة الكلمة أو أكثر في اللفظ أو المعنى لغرض ما " الحولي، 2016 ، ص 7 – 11)، فهو من سنن العرب في كلامها ومن أساليب محاسن الفصاحة، فإذا أرادوا الإبلاغ عن شيء معتنى به كرروه توكيداً.

أهمية التَّكرار : "أصبح التكرار في الشعر العربي المعاصر ظاهرة مهمة تستدعي الدراسة والعناية، وهو لون من ألوان التجديد فيه لما يحتويه من إمكانات تعبيرية وإيحائية وجمالية يستطيع الشاعر من خلاله أن يرتفع بالنَّص الشعري إلى مرتبة الأصالة والجودة موازنة بأسلوب التكرار في الشعر العربي القديم الذي ظل في إطار محدود سواء في أنماط بنائه أم في دلالته" (السيد، 2009، ص 143).

وتحول إلى أسلوب فني تتكئ عليه القصيدة الحديثة فلم يعد ذلك التكرار الذي انحصر في تكرار اللفظ أو تكرار المعنى، بل أصبح تكتيكاً فنياً على أيدي شعراء التفعيلة، فقد استخدموه على نطاق واسع وبأشكال متنوعة ودلالات عميقة ؛ لقناعتهم التامة.

بدوره الواضح في إخصاب شعرية النص ورفده بالبواعث الإيحائية والجمالية، إضافة إلى إسهامه في "بناء القصيدة وتلاحمها بما يلحقه أو يكشف عن علائق ربط وتواصل بين الأبيات أو الأسطر تتشكل من خلالها لحمة القصيدة ". أبو مراد ، 2002، ص 111).

وللتكرار وظائف جمالية تتمثل في البنية التشكيلية والاجتماعية، ووظيفة نفعية تتمثل في دور التكرار في الكشف عن المعنى، وقدرته على إيصال الفكرة، لذا أسهب الشعراء المعاصرون في استخدامه بهدف تحقيق التركيز على المتلقي، أو تحقيق إيقاع موسيقي، أو ترابط معنوي ونفسي .

وجاء التَّكرار في الديوان على النحو الآتي:

يقول في قصيدة أطلي: 49

"أطلِّي يا خلود لكي تُرينا

جمالاً ليس تعرفه أثينا

أطلِّي كي تري قوما تراموا

على أعتاب حسنك هائمينا

وكم سفكت لحاظك من دماء

علمت بها وما لا تعلمينا

وكم ثملت قلوب من لماك

فما تغني خمور الأندرينا"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 49).

كرر الشاعر فعل الأمر أطِلّي ملحاً على محبوبته طالباً منها إطلالها كي تظهر بسحرها وجمالها، وكرر(كم) الخبرية لدلالة كثرة ما تفعله عيونها وكثرة سكرة القلوب من لماها فالتكرار هنا للتنوع والمبالغة.

ويقول في قصيدة رحيل شاعر:

"الله أكبر يا بغداد يا بلدي

الله أكبر يا من خطبكم جلل"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 80).

يكرر الشاعر الجملة الاسمية (الله أكبر) متأثراً بما حدث لبغداد ومن خطبهم الجلل.

ويقول في قصيدة ما زلت طفلة:

"غدا تدركين

غدا تدركين

على حين غفلة

بأنّك ماعدت طفلة

ما عدت طفلة!"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 95).

يكرر الشاعر في آخر قصيدته أن طفلته ما عادت طفلة مؤكداً لها ذلك غدا تدركين، غدا تدركين

ثم يكرر النفي ما عدت طفلة ، ما عدت طفلة ، والتّكرار هنا للتوكيد والتثبت من المعنى. وإقامة الحجة عليها.

وفي قصيدة الورد لك يقول:

"الورد لك

والشعر لك

ولك القوافي

يا ملك"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 98).

هنا يكرر الشاعر حرف الجر اللام مع ضمير الخطاب (لك) ثلاث مرات لامتلاك محبوبته لكل شيء فلها الورد ولها الشعر ولها القوافي ، والتكرار يفيد التنوع وتوكيد أنَّ محبوبته غير كل الناس فهي ملك .

وفي قصيدة (صحوة) يقول:

"بين وجد وانتخاب

ووصال وانتحاب

بين هجر من حبيب

ودموع للتصابي

بين شوق وانتظار

ضعت مني يا شبابي"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 100).

كرر الشاعر ظرف المكان (بين) وحرف العطف (الواو) فهو يصف شبابه الذي ضاع ، ضاع بين المتناقضات التي تقتضي البينية الجد والانتخاب ، الوصال والانتحاب ، الهجر والدموع ، الشوق والانتظار.

فجاء التَّكرار مناسباً للمقام .

وفي قصيدة (صحوة قلب) يقول:

"سيقول:

إنّي للمودة حافظ

ويقول:

عمري لوطلبت فداكا

ويقول:

إنّي عاشق ومتيم

ما كنت أدري ما الهوى

لولاك"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 107).

كرر الشاعر الفعل (يقول) وجعلها مركز المقطع لأنه يصف من يدعي الحب كذباً فهو قول فقط لا فعل، فالتكرار هنا يدل على تعدد الأقوال واختلافها .

ويقول في قصيدة (سليني):

"سَليني إذا كنت لا تعلمين

مدى سحرعينيك في العالمين

سَلي عن فؤاد ببينٍ تلظّى

وصبٌّ يذوب إذا تنظرين

سَليني عساي أجيب فكم كم

تمنّيتُ لو أنّك تسألين

وكم فوق جفنيك غنّى البنفسج

كم بين هدبك سر دفين"

(الفرجاني، مرجع سابق، ص 116).

كرر الشاعر هنا الفعل (سلي) ملحًا على محبوبته أن تسأله وتتحدث معه ، ثم يكرر (كم) أبع مرات قائلا: فكم كم تمنيت مؤكداً شغفه بسؤالها ثم يكرر كم بعدها واصفا حسنها وجمالها.

الخاتمة:

لا شك أن النصوص الأدبيَّة تمثل اللغة في مستواها الإبداعي، فضلا عن مستواها البلاغي، الذي يُعد وظيفة اجتماعية لها، والذي من أجله كانت اللغة، في حين أن المستوى الإبداعي هو تعبير عن الغرض وزيادة، وهذه الزيادة ما هي سوى محاولة التأثير في الآخرين وإقناعهم مع مواءمة الكلام لمقتضى حال المخاطبين والمقام الذي يقال فيه، ومن هنا يحصل التميز بين الأدباء وغيرهم من جهة، وبين الأدباء فيما بينهم من جهة أخرى، حتى يحصل للكلام التي تجعل من نص أدبي ما في مرتبة عليَّة ينفرد بها في أسلوبه وتركيبه عن غيره في أداء المعنى ، فهكذا أثبت شاعرنا عصام الفرجاني فهو شاعر موهوب ، يصنع من اللغة عالما شعريا خاصاً ، وبعاطفته الجياشة مشاعر وأحاسيس يملأ الكون، وبصوره وخياله عالما مثالياً ، فاللغة طيعة في يده، والخيال يواتيه، والأفكار تراوده، والموسيقى تعزف له أجمل إيقاع.

ومن خلال ما سبق يمكن أن نستنتج ما يأتي:

1 – تنوعت معجم الشاعر اللغوي كما تعددت موضوعاته فقال في الوطن والطبيعة والمرأة كغيره من الشعراء.

2 – وظّف الشاعر الأساليب المختلفة لخد تجربته وإثرائها من تقديم وتأخير ، وحذف وذكر ، وتكرار. فهو شاعر متمكن يمتلك أدواته الفنية ويجديد توظيفها.

3 – جاءت الصورة الفنيَّة معبرة عن تجربيته الشعرية وموافقة المتنوعة، فكان تعبيره صادقاً وعاطفته قوية .

4- تنوع الشاعر بين الشعر العمودي والشعر الحر ، بنسه 50% ، وتميز شعره العمودي بالاستهلال بالتصريع الذي يعطي جرسا موسيقيا يطرب له المتلقي .

5- نوّع الشاعر من مصادر موسيقاه الداخلية من جناس وتصريع وغيره ، لإضفاء الطابع الغنائي على شعره.

وختاما فهذا فيض من بحر ، وعلى الدارسين والباحثين سبر أغوار هذا الديوان والتعمق فيه ، وهذا اجتهادنا فإن أصبت فمن الله ، وإن أخطأت فمن الشيطان ونفسي، والله أسال التوفيق والسداد، وآخر دعواهم أنِ الحمد لله رب العالمين.

المصادر والمراجع:

*** القرآن الكريم**

أولاً: المصادر

دعني وشأنك، عصام الفرجاني، دار الجابر، 2023م.

ثانيا: المراجع

أ– المعاجم اللغوية:

– الجوهري،إسماعيل بن حماد ، الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثانية، 1399 هـ – 1979م.

– الخليل بن أحمد الفراهيدي. كتاب العين ، ترتيب وتحقيق د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ، الطبعة الأولى ، 1424 هـ – 2003م.

– الأزهري، أبو منصور محمد بن أحمد ، تهذيب اللغة تح: عبد الكريم العزباوي، مراجعة :محمد علي النجار، وآخرين، الدار المصرية للتأليف والترجمة (د. ت).

– ابن سيده، أبو الحسن علي بن إسماعيل. المحكم والمحيط الأعظم، تحقيق د. عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية بيروت، الطبعة الأولى 1421هـ – 2000م

ابن فارس: ، أحمد، معجم مقاييس اللغة ، تحقيق وضبط : عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت، (د. ت) .

الفيروزبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، ط 8، لبنان: مؤسسة الرسالة للنشر والتوزيع، 2005.

– ابن منظور الإفريقي محمد بن مكرم ، لسان العرب ، صححه أمين محمد عبد الوهاب محمد الصادق العبيدي دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة 1419هـ – 1999م.

ب – الكتب

1– ابن أبي الإصبع المصري تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن،: 305/2 ، تقديم وتحقيق د. حفني شرف، أشرف على إصدارها : محمد توفيق عويضة، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، 1963م.

2– ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدم له وحققه، وعلق عليه د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر القاهرة ، (د.ت).

3 – بن إدريس، عمر خليفة ، البنية الإيقاعية في شعر البحترى ، د ط.

4- بالطاهر، بن عيسى، البلاغة العربية مقدمات وتطبيقات، ط1، ليبيا، لبنان: دار الكتب العلمية، دار الكتب الجديدة، 2008.

5- التويس ، ليال فردان، صورة المرأة في القصيدة العربية عموما العراقية خصوصا ، مؤسسة الثور للثقافة والاعلام 2009/4/12.

6 -الجاحظ: البيان والتبين، تح: عبدالسلام هارون، بيروت، دار الجبل دار الفكر للطباعة والنشر،جـ1 ، دت، دط.

7 – الجرجاني،عبد القاهر، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه، محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1991م،

و دلائل الاعجاز ، دار الفكر، دمشق – سورية، ط1، 2007م..

8 – ابن جني ، أبو الفتح عثمان ابن حنبي ، الخصائص، تح: محمد على النجار، المكتبه العلمية،

9 – الحنصالي، سعيد ، الاستعارة والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، ط1، 2005م.

10 – الخفاجي، ابن سنان، سر الفصاحة، شرح وتصحيح : عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ، ميدان الأزهر، 1969م.

11 – الرحموني ، محمد بو حمدى عبد الرحيم ، التحليل اللغوي الأسلوبي، مؤسسة يونه للبحوث والدراسات ، ط1، 2009، عنابة الجزائر.

12 – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه، وفصله، وعلق حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، ط4 ، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت، لبنان، 1972م.

13- رواينية ، حفيظة، صورة المرأة ودلالاتها في ثلاث مقطوعات شعرية جاهلية، ، نشر في مارس 1990، مجلة العلوم الاجتماعية الإنسانية تصدرها جامعة عناية- الجزائر دراسات في اللغة ولادب ع 8، جوان 2001م

14- الزركشي، البرهان فى علوم القرآن ، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث القاهرة، جـ 3، ص 102.

15 – السامرائي،فاضل، معاني النحو ، دار الفكر، عمان، الأردن ، ط1، 2000م.

16 – السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن ابي بكر بن محمد ، مفتاح العلوم حققه وقدم له وفهرسه عبدالحميد الهنداوي، المكتبة العلمية الجديدة، بيروت لبنان، دط، 2000م.

17 – السيوطي، همع الهوامع في جمع الجوامع، أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

18- شرف، حفني محمد، الصور البديعية بين النظرية والتطبيقي ، مكتبة الشباب : 1966م.

19 – شيخون، محمود السيد، الاستعارة نشأتها وتطورها، اثرها في الأساليب العربية.

20 – الصاوي،أحمد، مفهوم الاستعارة، منشأة المعارف، الإسكندرية دط، 1988م.

21 – طبانة ، بدوي ، البيان العربي، ط 2، القاهرة مكتبة الانجلو المصرية، 1958.م

22 – عاس، أحمد عبيد الله وآخرون، إعراب القرآن الكريم ، دار التمير ودار الفارابي، ط1، 2004.

23 – عبد المطلب ، محمد، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لقمان ، ط 1 ، 1997م.

24 – الكواز، محمد كريم، أبحاث في بلاغة القرآن، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، لبنان ، ط 1.

25 – القزويني، الايضاح في علوم البلاغة المعاني البيان والبديع، توضيح: إبراهيم شمس الدين ط:1، لبنان، دار الكتب العلمية 2002م.

26 – المبرد،أبو العباس محمد بن يزيد، المقتضب ، تح: محمد عبد يد الخالق عضيمة ، لجنه إحياء التراث الإسلامي، مصر ط2، 1399هـ ، 1979م.

27 – المراغي أحمد مصطفى ، علوم البلاغة و البيان و المعاني والبديع، دار الكتب العلمية ، 1993م.

28 –مطلوب، أحمد . بحوث بلاغية، دار الفكر لنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1987م، ومعجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المجمع العلمي العراقي، بغداد 1983م،

29 – الميداني،عبدالرحمن حسن ، البلاغة العربية أسسها وعلومها فنونها، ط1، دمشق: دار القلم، ج2، 1997

30– الهاشمي السيد أحمد ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، بيروت ، لبنان ، 1998م ، ص 400.

31 – ابن هشام الأنصاري مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تح : محمد محيي الدين المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ط1، 1411هـ – 1991م.