

التشخيص والتجسيد وأثرهما في إثراء الصورة الشعرية
ديوان (الإبحار في ماء الوضوء) انموذجاً

The effect of personification and embodying To enrich the
Poetic image collection of verse (al-ebhar fi maa al-
wodoa) amodel

المدرس الدكتور إسماعيل إبراهيم فاضل المشهداني

Dr. Ismael Ibrahim Fadhil Al-Mashhdany Lecturer

جامعة الموصل/ كلية التربية/ قسم اللغة العربية

University of Mosul/College of Education/ language Arabic

البريد الإلكتروني: IBRAHEM1999@YAHOO.COM

الكلمة المفتاح: دراسة

ملخص بحث

سنقرأ التشخيص والتجسيد في ديوان (الإبحار في ماء الوضوء) وهما من التقانات التصويرية التي سجلت حضوراً واسعاً لدى الشاعر والناقد حكمت صالح. يقصد بالتشخيص: إضفاء الحياة من خلال الفعل أو الصفة فيما هو محسوس. ويعني التجسيد: مثل ما هو مجرد في صورة أو حركة حية، ويتحقق بإضفاء الحياة من خلال الفعل أو الصفة فيما هو مجرد. أما ديوان (الإبحار في ماء الوضوء) فهو على قلة أوراقه نجد أسطره ممثلة بالظواهر الفنية والتقانات الشعرية والانزياحات.. وهذا ما جعلني أكتفي به في الدراسة. وسنعرض في المدخل التطويري تحديد المفهوم التشخيص والتجسيد، ومن ثم تحليل الأمثلة التي تقوم شاهدة على حضور هاتين الظاهرتين في ديوان حكمت صالح.

سنقرأ في بحثنا مصطلحين نقديين هما: (التشخيص والتجسيد) في ديوان (الإبحار في ماء الوضوء) للدكتور حكمت صالح، وسنبداً في المبحث الأول بدراسة التشخيص وتحديد مظهراته الصورية، في حين يعالج المبحث الثاني التجسيد وتشكلاته في شعر حكمت صالح.

المقدمة

يمكن توضيح المصطلحين الأساسيين في البحث وهما: التشخيص والتجسيد. وسنعرض في تعريفهما للراجح والمتفق عليه، وسنبعد عن المختلف فيه. يتأسس المصطلح الأول عن طريق خلع الصفات الانسانية على كل من المحسوسات والماديات، أي بخلع صفات الأشخاص عليها^(١). ويمكن تعريف التشخيص بأنه: إضفاء الحياة من خلال الفعل أو الصفة فيما هو محسوس^(٢). وتكون وظيفته الأساسية إبراز غير الحي بشكل كائن متميز بالشعور والحركة والحياة، وهذا النهج كثير الشيع في الشعر..^(٣). إنه: طريقة سردية تقوم على نعت شيء أو كائن غير إنساني بنعوت تجعله فاعلاً^(٤). والسمة الأساسية في التشخيص هي إسباغ الحياة الإنسانية على الأشياء، إذ يتخيل الشاعر عناصر الطبيعة مثلاً تشاركه مشاعره فتفرح لفرحه وتحزن لحزنه^(٥)، وتكون ذاتاً ناطقة وأشخاصاً متحركة، ذات شعور وحياة^(٦).

ونحن نرجح هذا المفهوم للمصطلح، وأما ما ذهب اليه الصائغ من تسمية التشخيص تجسيدا^(٧)، فلا يمكن اثباته، لأنّ الدلالة الاصطلاحية لا تقف عند حدود اللغة بل تتجاوزها لدلالات أوسع.

ولما كانت اللغة الأدبية لا تعتمد الطريق المباشر في إيصال أفكارها، نجد الاجناس الأدبية عموماً تتسم بالتشخيص وتوليه عنايتها، وإن كان الشعر أكثر احتفاءً به، لأنّ لغة النثر لغة توصيلية ولغة الشعر لغة إيحائية.

وعندما يلجأ الشاعر إلى التشخيص، لا يفعل ذلك طلباً لخلق الحياة على الجماد وحسب، وإنما لإبداع صورة لا يقف القصد عندها هي الأخرى، بل الصورة (تكتيل) تعبيرية من نوع خاص، تتعامد فيه حركة النسق على السياق^(٨). فإنَّ أهم ما يميز الشعر عن الأجناس الأدبية الأخرى هي مادته التصويرية^(٩).

فالعالم الشعري نتاج لتدفق الخيال والتعامل الخاص مع اللغة، وبسبب ذلك لا يخضع لقانون المنطق، فهو يتعامل مع التخيل والجمع بين المتناقضات في سياقات منسجمة، وغير ذلك مما يحقق القدرة على التصوير^(١٠). فنتسم الرسالة الشعرية: "بالعمل الدائم على اختراق القوانين الحاكمة، وتفجيرها بمعطيات جديدة، إذ لا تشير فحسب إلى الاطار المرجعي التي توحى به ألفاظها الظاهرية، ولكنها تطمح في الوقت نفسه إلى تأسيس إطار آخر يمكن تسميته بالاطار الشعري"^(١١).

أما التجسيد فقد عمّم. عبد الاله الصانع مفهومه، وجعله "يكسب الصور المعنوية أو الحسية ملامح الانسان أو صفاته وأفعاله"^(١٢). أي أنه أعطاه معناه ومعنى التشخيص معاً، وتابعه في ذلك د.أياد الحمداني^(١٣) ود. وحيد صبحي كباية^(١٤) ود. صاحب خليل إبراهيم^(١٥).

ونرجحُ تحقق التجسيد بمثل ما هو مجرد في صورة أو حركة حية، وبتعبير آخر: إضفاء الحياة من خلال الفعل أو الصفة فيما هو مجرد^(١٦). أي تسمية المعنوي بما هو حسي، أو وصفه أو تشبيهه^(١٧)، والتجسيد إظهار الماهيات والأفكار العامة والعواطف في رسوم وصور وتشبيهات محسوسة، وعرضها كما تراها العين^(١٨).

أما مصطلح التجسيم فيجعل المعنوي مادياً أو حسياً على سبيل الاستعارة، ويجعله قسم من النقاد بديلاً عن مصطلح التجسيد جزئياً ويقترحون إهماله^(١٩)، ويسعى التجسيم عندهم الى جعل المعنوي المجرد عن الحدود المكانية، حسياً يرى أو يسمع..، أي انه يحوّل (المعنوي) إلى شيء مادي بصري. فالجسم عام لكل المحسوسات والجسد خاص بالإنسان^(٢٠). ويدحض ذلك النص القرآني: ((وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَى مِنْ بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجَلًا جَسَدًا لَهُ خُورٌ أَلَمْ يَرَوْا أَنَّهُ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا (١٤٨)) سورة الأعراف. واطلاقه الجسد على العجل وهو ليس بإنسان. فالجسد يطلق على جسم الإنسان وعلى كل خلق لا يأكل ولا يشرب، وكان عجل بني إسرائيل جسداً..^(٢١).

ونرجح تحقق التجسيد من خلال إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة، حيث تقدّم الصورة فكرة أو خاطرة عن طريق إحساس مجسد. في حين أنّ التشخيص - كما لاحظنا - هو تحويل المحسوس الى شخص ومنحه صفاته وأفعاله. فيمكن عن طريق التشخيص أو التجسيد تصوير معنى عقلي أو عاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين، وهذا ما يطلق عليه الصورة الشعرية، فالتشخيص والتجسيد يؤسسان لعمق القراءة النقدية، ويمكنان من تحليل عناصر الصورة والغوص وراء معانيها، ودراسة أساليب بنائها التي استخدمها الشاعر من تجسيد للمعاني وتشخيص الأشياء بخلع الصفات البشرية عليها..^(٢٢). وكلا النمطين يلتقيان في ترسيخ الصورة في ذهن المتلقي وتوليد رغبة التأمل والقراءة عنده^(٢٣). وبعد هذا العرض النظري سنقدم قراءة للمصطلحين في ديوان: (الإبحار في ماء الوضوء).

المبحث الأول: التشخيص (personification)

إنّ الصورة التي يبدعها الشاعر تتطلب تعاليه وتجاوزه للواقع المرئي وتغيير شكله، والتعبير عنه تعبيرا جمالياً ورؤية كل شيء جميلا حتى يقول الجمال، ويمكن فهم الصورة على أنها فن رؤية الجمال. فالشاعر يكشف عن الجمال الكامن في الاشياء عن طريق ابداع الجديد وإضفاء الطابع الحيوي على الواقعي^(٢٤). وهذا هو هدف التشخيص في إثراء الصور الفنية المتواجدة في النص. وسننطلق من التحديد السابق في تحليل نصوص حكمت صالح الشعرية التي يكمن فيها التشخيص:

فَارْقُبِ الشُّهْبَ مَلِيًّا

أَوْ تَدْرِي أَنَّهَا خَرَّتْ سُجُودًا لِّلَالَةِ

الرِّيَاحِينَ .. إِذَا مَائَلَتِ الرِّيحَ

فَلَا تَرَكَعُ قَطُّ لِسِوَاهُ

صَهٍ .. هَلْ تَسْمَعُ شَدْوَ الصَّخْرِ

إِذْ عَاوَدَ ذِكْرَ اللَّهِ يَسْتَجِدِّي رِضَاهُ^(٢٥)

إنّ التشخيص يضيف حياة متجددة على الاشياء ويمنحها أبعادا انسانية رفيعة، وإذا كانت الصلاة فعلاً عبادياً يعتمد حركات معينة يجسدها الأشخاص تقرباً الى خالقهم، فمن الطبيعي أن يعتمد الشاعر الصورة التخيلية التي تفسر بها الظواهر الكونية الطبيعية. فهو يصور الشهب النازلة من السماء الى الارض بأنها سجدت لعظمة الله فخرت من مكانها الشاهق ساجدة ومسبحة بحمد الله. ويصور أصوات الصخور حينما تصدم بها الرياح بأنها تشدو بأعذب ألحانها في حمد بارئها.

فقد استخدم الشاعر في النص أفعالاً صلاتية، وهي: (خرت سجوداً، تركع، ذكر الله) ونقلها الى ميادين الطبيعة: (الشُّهْبُ/ الرِّيَاحِينَ/ الصَّخْرُ) فالأولى تسجد لله سبحانه وتعالى، والثانية تقصُرُ ركوعها لله رب العالمين، أما الصخر فإنه يشدو بذكر الله رب العالمين.

وعندما تدبُّ في (الشُّهْب/الرِّيَاحِين/الصَّخْر) الحياة على وفق مبدأ التشخيص.. تغدو شخصية قريبة من القارىء، تبوح له بأفكارها ومخاوفها وتردُّدها وتاريخها وصيرورتها^(٢٦).

وهذه محاولة من الشاعر لتعقيل أجزاء الطبيعة، وتحويلها من اللاإدراك الى الإدراك واكتمال التكليف. وهذه الأسطر الشعرية تتناص مع قوله تعالى: ((وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ إِنَّهُ كَانَ حَلِيمًا غَفُورًا)) سورة الإسراء: ٤٤.

حيث العالم كله يتناغم في خضوعه لله رب العالمين، عندها نجد الخلائق جميعا "تسبح بإيقاع متفرد عجيب صوب الهدف الواحد.. إننا نقرأ في مواضع شتى من كتاب الله آيات ومقاطع تحدثنا عن النوام والانسجام الذي يسود الكون والعالم وعن التوجه المتوحد للخلائق صوب خالقها الذي أبدعها ومنحها نعمة الوجود.. ومن خلال حركة (التسييح) الجماعية تتحول أرضية الكون الى مسرح كبير ينشد أبناؤه جميعا نشيد الحمد"^(٢٧)، فالمؤمن هو المتناغم مع ذلك الانسجام الواسع للكون.

يَا إِلَهِي مَلْنِي طُولُ الْبُكََا ... قَبْلَمَا فَاضَتْ عَيْونُ الْأَدْمَعِ^(٢٨)

وذلك في قوله: (مَلْنِي طُولُ الْبُكََا) فقد أسند الشاعر (الملل) لـ(طُولُ الْبُكََا)، على الرغم من كونه صفة إنسانية لا يمتلكها غيره، وهنا يجب علينا ملاحظة حصول الملل قبل الفيوضات الدمعية وقد شكل أسلوبه الشعري خرقا للمألوف، فكيف يملّ ما لم يحدث بعد؟

إنّ الشاعر هنا اعتمد التشخيص مشبها إياه بأسلوب التشبيه المقلوب. فجعل البكاء شخصا يملّ من صحبة الشاعر الذي أرهقه بدوامه على هذا الحال. وقد يكون في ترسخ هذه الظاهرة لدى الشاعر وطول ممارسته لها حدوثا لا ينقطع، ولذا مُلّ (البكاء) قبل وقوعه لأنّه ليس هناك انقطاع للدموع بل بكاء متواصل. ويستمر الشاعر في تضرعه:

يَا إِلَهِي، الْجَمْرُ فِي الْقَلْبِ ائْتَوَى

مَسَّ نَبْضِي فَشَفَى أَهْلَ الْهَوَى..^(٢٩)

يتوضح التشخيص في السطرين الشعريين باضافة فعل الاكتواء والمساس -
وهما فعلا بشريان- للجمر ذلك المحترق المعهود.

فكيف يكتوي الجمر، وهو الكاوي؟

وكيف أنسن الشاعر الجمر ونقله عن جماديته؟

أم كيف جعله ماساً لنبضه؟

إنّ الشاعر هنا يلجأ الى قلب المألوفات فيجعل قلبه يكوئ الاشياء. لكن التشخيص يتجسد في المس: وهو فعل بشري يرتبط بحاسة اللمس، ناسبا اياه الى النبض. وهذا ديدن الشعر الذي لا يقول الاشياء مباشرة.

قد تعد معاناة الشاعر المتضرعة والمتخشعة جوابا لذلك الاكتواء والمساس. أما الإنزياح فيتوضح في نقل الشاعر للجمر من كونه فاعلا للاكتواء الى مفعول له، وهذا ما أضفى على القلب حرارة من سعرات الجمر الملتهبة.

فاسْتَحَمَّ الْقَلْبُ فِي نِعْمَتِهِ

حِينَ فَاضَ النُّورُ فِي عَنَمَتِهِ^(٣٠)

وهنا أسند الشاعر الحياة متمثلة في الفعل (اسْتَحَمَّ) لما هو محسوس (الْقَلْبُ) ذلك العضو الإنساني المغرق بالدم. ومن ثم أخرج الشاعر القلب عن مألوفية الفعل الى لا مألوفيته عندما أدخله في استحمام النعمة الْمُحَيَّن. ولم يطلق الشاعر للقلب العنان في فعل ماضيه، بل قصره على وقت معين: (حِينَ فَاضَ النُّورُ..). ذلك الوقت الذي يعد شرط النعمة الحاصلة للقلب، التي صاغها الشاعر في ثنائية (النُّورُ/العنمة) المتضادة.

إنّ فعل الاستحمام الذي أطلقه الشاعر على القلب كان موفقا جدا، فكأنه أراد بهذا التشخيص أن يعبر عن أن القلب استحمّ بنور الإيمان فتطهر من ادراجه مثلما يتطهر المستحم من الأدران. فللنور امتداد في ميادين الحق والخير والإحسان، كما أنّ للظلمات - العتمة - امتداداً في جانب الباطل والشر والإساءة.

أشتاق الى عفوك ربي شوق الظلمات الى النور

كلّ الأكوام حوى قلبي فأحفّ الاقمار بهدي

وهي تشعّ سنى وسرور^(٣١)

يشبه الشاعر شوقه الى عفو ربه بشوق الظلمات الى النور، ويحمل هذا التشبيه ملامح التشخيص عندما تشتاق الظلمات الى النور، وهو فعل انساني بامتياز، فالشوقُ والاشتياقُ: نزاعُ النفسِ إلى الشيء^(٣٢)، والشوق: نزاع القلب للقاء^(٣٣).

فالنفس والقلب من معطيات الحياة وهذا هو مكنم التشخيص. وقد أحال الشاعر تلك الظلمات بامتداداتها الحسية الى "مشتاقه للنور". وإن كان تشبيه اشتياق الشاعر بشوق الظلمات مثيرا للمفارقة، فالأول يتطلب اللقاء والحصول، أما الثاني فبين ركنيه (الظلمات/النور) تضاد ومناقرة، فالشاعر يشبه اللقاء بالنفور ابتداءً، ويضع نفسه موضع الظلمات التي يلاشيها النور، في حين يؤسس عفو الله - المرتجى من قبل الشاعر - ثباتا وتعزيزا لطالبه. ونلمح التشخيص أيضا في إشعاع السرور، تلك الصفة الانسانية السعيدة التي ألحقها الشاعر بالاقمار المنيرة.

إنّ تَمَّ عَيْنِي، فَقَلْبِي لَا يَنَامُ ... كَيْفَ؟ وَالْأَفَاقُ عُرْسٌ مُسْتَهَامٌ^(٣٤)

يظهر في البيت المجاز المرسل في استعمال الشاعر لكلمة العين، والتي أراد منها نفسه، فعلاقته هنا جزئية، لأنه أطلق الجزء وأراد الكل، وهذا على سبيل القراءة البلاغية الأولى، ولكن يمكن قراءة البيت قراءة ثانية، إذ أسند الشاعر فعل النوم - وهو فعل إنساني يقوم به الأحياء - إلى ثنائية (العين/القلب) بإثباته للأول ونفيه

للثاني، ومن الممكن هنا طرح السؤال الآتي، أليست العين أداة النوم، فأين التشخيص إذن؟

فيكون الجواب، بتحقق التشخيص بإضفاء الصفات الإنسانية على المحسوس، فالنوم صفة إنسانية، فاعلها الإنسان نفسه، أما العين فهي أداة تحققه. أما الثاني فإنّ القلب قد اتخذ صفات اليقظة بنفيه عن فعل النوم، وهي صفة إنسانية حية نقلها الشاعر من محلها الى مجال المحسوسات، أي الى القلب ذلك العضو الخافق بالحياة.

الْكُونُ يُغَادِرُ مَوْقِعَهُ...

يَرْمِي فِي بُرْكِ الْغَيْمِ شِبَاكَ الْبَرْقِ^(٣٥)

صاغ الشاعر الكون على وفق أفعال إنسانية مضارعة (يغادر/يرمي) لرسم صورة للكون مفعمة بالحركة والحياة، في محاولة منه الى تعقيل الكون من خلال المغادرة والرمي، وهما محكومان بالحركة والمقاومة والانتقال. وتظهر في البيتين الإضافة إذ يتكرر المضاف المجموع واسمه المضاف اليه (بُرْكِ الْغَيْمِ شِبَاكَ الْبَرْقِ) ولكن كيف ترمى الشباك في البرك، وفي الجواب تظهر المفارقة، فالشباك ليست خيطية بل إنها برقية، وهذا جمع بين الصائد وغيره، فعندما تصيد الشباك الطرائد يكون من المحال تقييد البرق، وهذا ما ينفي عن المقيّد تقييده وعن الصائد صيده. وقد رسم الشاعر صورة يتحول فيها الكون الى صياد يرمي شبابه الضوئية في الغيوم المحملة بالمياه، وهذا ما يرجح تحول الكون أجمع الى صائد مفترس تحكم دورانه المطاردة والاصطياد. أما البرك وما تحمله من معاني الماء الآسن.. فقد نقلها الشاعر الى الأعلى في محاولة لتطهير البرك الأرضية.

كان الدفءُ يمشطُ شمسَ الفلوات..

ويلقي فوق ربوع الربوات.. وشاح

كان الدفءُ يدغدغ قطرات الأنداء..

ويمتصُّ شفاه زهور وأقاح^(٣٦).

يظهر التشخيص مزدوجاً في تمشيط الدفء المحسوس لشمس الفلوات، فقد أضفى الشاعر الحياة على محسوس واحد - وألحق به فعلين -، ومرئى متعدد: (شمس الفلوات/ ربوع الربوات/ زهور وأقاح/ قطرات الأنداء).

استخدم الشاعر مع الدفء أفعال مضارعة: (يمشط/يدغدغ/يمتص) وهي أفعال يدوية وشفوية، فالتمشيط معروف والدغدغة شبيهة بالقرص بأطراف الأصابع^(٣٧). أما المتعدد فيكمن في الطبيعة وأرجائها التي نوع الشاعر فيها بين: سمائي ومرتفعات وزهري ومائي، والتي تتكامل فيها الطبيعة. ويتحدد التشخيص في المحسوس الواحد والمرئى معاً، فكلاهما قامت فيهما الحياة وأينعت. فالدفء في تمشيطه ودغدغته وامتصاصه تظهر فيه الحياة. كما أن الفلوات مع امكانية تمشيطها وقطرات الأنداء ودغدغتها والزهور والأقحوان وامتصاص شفاهاها تؤكد لحياتها جميعاً.

فِي اللَّيْلِ إِذَا هَجَعَ النَّاسُ فَالْقَلْبُ يُقِيمُ الْأَعْرَاسُ
يَتَهَدَّجُ لَفْحُ الْأَنْفَاسِ يَتَوَارَى بِزِنَادِ تَمَاسِ

وَيُوجِّجُ جَمْرَ الْإِحْسَاسِ^(٣٨)

وصف الشاعر القلب بأوصاف إنسانية، فعلى الرغم من كون القلب هو عضو الحياة وانه المضخة التي تعمل بلا توقف، جعله الشاعر مقيماً للأعراس. وقد أضفت تلك الإقامة على الصورة تشخيصاً؛ لأنَّ "الهدج والهدجان: مَشِيٌّ رُوَيْدٌ فِي ضَعْفٍ، وَالْهَدَّاجُ: مَشِيَّةُ الشَّيْخِ.."^(٣٩). وهذا ما ولّد التضاد في الصورة بين أركان الثنائية (الأعراس/التهدج)، ففي الطرف الأول تظهر القوة والمنعة بينما يلف الطرف الثاني الضعف والفتور. وبهذا جمع الشاعر بين المتضادين في صورة واحدة. فالصورة الفنية طريقة خاصة من طرائق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، وتكمن أهميتها فيما تحدثه من خصوصية وتأثير في طريقة العرض وكيفية التقديم^(٤٠).

وهو بذلك يحيل القلب في عرسه الى إنسان، ولكنَّ هناك فرقاً بين العرسين، فالقلب يقيم أعراسه عند التهجد والصلاة والعبادة، على عكس بني البشر الذين يقيمون أعراسهم غالباً بالغناء والتطويل، ولذا وصفه الشاعر بالتواري وتأجيج جمر الإحساس. وكانت هذه الأمثلة عن التشخيص؛ لأنَّ الشاعر قد أضفى الحياة فيما هو محسوس.

فالشاعر يمارس إبداعه بسلسلة من الصور الشعرية التي لا تكتفي باستحضار الفكرة وتشخيصها، وإنما تبصم جذورها في المخيلة المتلقية لتفسح المجال للقارئ ليتمتع بحلقات السلسلة الصورية^(٤١).

المبحث الثاني: التجسيد (embodying)

يتشكل التجسيد ويتمظهر في النصوص الآتية:

لَفَنِي الْوَجْدُ لَهِيْبًا

أَيْنَ مِنِّي مُهْجَةٌ حَرَى بِمَرْمَى مُنْتَهَاهُ

لَذَّةٌ .. تَعْتَصِرُ الْقَلْبَ اعْتِصَارًا

وَالثَّنَايَا نَاغِرَاتٌ فِي الشَّفَاةِ..

ادْفِنُوا نَبْضِي بِالتَّلْجِ الْمُدْمَى

وَاصْنَهْرُوا الرَّعْشَةَ فِي جَمْرِ الشَّفَاةِ^(٤٢)

يظهر في قصيدة (السهو عن الذات في محاريب الصلاة) حشد واسع من التجسيديات المتكاثرة، حيث إضفاء الحياة على ما هو مجرد، وذلك في قوله: (لَفَنِي الْوَجْدُ لَهِيْبًا) إذ أضفى على الوجد فعلا انسانيا ماضيا لاظهار جسامته الحارقة التي يعانيتها، ولذا استعان الشاعر لاظهار ذلك بـ(لَذَّةٌ.. تَعْتَصِرُ الْقَلْبَ اعْتِصَارًا) وبين (المضارع والمصدر) شدة ذلك الحزن وجسامته الموقف، وهنا طرح الشاعر تجسيده بطريقة الانزياح، لأن اللذة تولد السعادة ولكن الشاعر عدل عن ذلك فجعل منها منزعا للحزن، وكما نلاحظ أنّ الشاعر منح للوجد - وهو شيء معنوي - صفة حسية حية، كما جعل اللذة وهي شيء معنوي لا ملموس تقوم بفعل الاعتصار، الذي هو فعل حسي ملموس.

ويحاول الشاعر أن يحيل السكون الى حركة في نطاق نص مكثف بالصور، فعندما تثير صورة (الدفن في الثلج المدمي) الخوف، تبعث صورة (صهر الرعشة في جمر الشفاة) في النفس الأمان^(٤٣). يظهر التجسيد في قول الشاعر: (ادْفِنُوا نَبْضِي بِالتَّلْجِ الْمُدْمَى)، ولا يقرأ الدفن بكونه فعل الموت فحسب، وإنما بوصفه نهاية لذوات الحياة. فلو لم يعدّ الشاعر النبض حيا لما كان بإمكانه تصوير مراسيم دفنه بالثلج المدمي. كما أحال الشاعر المجرد الى محسوس، في قوله: (وَاصْنَهْرُوا الرَّعْشَةَ) وذلك عندما تستحيل تلك الحركة المتذبذبة الى مواد مصهورة بفعل الجمر الشفوي

المحقق للقاء. ويظهر التوازي في قوله: (ادْفِنُوا/اصْهَرُوا) اللاحقين لحركتين متضادتين باطنة وظاهرة، فالنبض حركة باطنة ولكن الرعشة ظاهرة للعيان. أما ثنائية (التلج/الجمر) المتضادة فإنها تؤسس للحياة، عندما يحل أولها محل (التجسيد) ويضفي الحياة فيما هو مجرد، كالنبض المدفون والرعشة المصهورة، ومن التضاد "تنبثق أمام العين الصورة المبتغاة في ألق من الجمال والسحر اللذين يلقيان ظلا من الحسن على الصورة"^(٤٤).

وَأَنَا فِي هَذَا اللَّيْلِ غَرِيبٌ

غُرْبَةً تَطْحَنُ صَخْرِي بِرَحَاهُ^(٤٥)

عندما أضاف الطحن الى الغربة وهي أمر مجرد، فالطحن فعل إنساني لأن الإنسان هو فاعله أو القائم به، وهنا نقل الشاعر هذا الفعل المحسوس الى مجرد، لتصوير فداحة حزن الشاعر وغربته، وهنا تظهر المفارقة في النص، إذ عاد الضمير الى الصخر (رحاه) وليس الى الغربة، فالغربة هنا فاعل أدواتها (الصخر) المحسوس، وهنا يطرح سؤال، لماذا عدل الشاعر في حديثه عن المجرّد الى المحسوس؟

وقد يكون في طحن الغربة لصخر الشاعر أكثر دلالة في بيان مدى غربته ووحده منها، فقد أضفى الضمير المذكر (برحاه) شدة إثر قسوة، مما لو عاد الى الغربة (رحاها) لأنّ المجرّد لا يطحن، ولذا عدل الشاعر عن مجردة الى محسوسه. ولنلاحظ أنّ الرحي تصنع عادة من الصخر، فتجلت شعرية النص في جعل الصخر طاحنا ومطحونا في الوقت ذاته، ليزيد الشاعر من التعبير عن الإحساس بالغربة والضياح والخواء الذي يشعر به، إذ تأكل ذاته بعضها بعضا. وهنا يطرح الشاعر مخرجا عن هذه الغربة والوحدة، فيقول:

قُرْبِكَ اللَّهُمَّ مِنِّي ..

قُرَّةٌ تَغْمُرُ عَيْنِي .. فَتُعْنِينِي الْحَيَاةُ

قَالَتِ الْآهَةُ: أَحْرِقْنِي اشْتِيَاقًا

إِنِّي أَعْنِي مَعَانِي، فِآهٌ

إِعْزُلُونِي .. لَحْمَةُ الْحَبِّ عَلَى مَنَوَالِهِ

تَنْسُجُ مِنْ نَبْضِي سَدَاهُ^(٤٦)

اختزل الشاعر القرب بين وجودين: الأول غير مرئي ويشير الى الخالق، والثاني مرئي وواقعي^(٤٧). وتظهر في هذه الأسطر الشعرية جملة من (التجسيدات) المتعددة، نجد أولاها في (فَتُعْنِينِي الْحَيَاةُ) إذ تتحول الحياة الى مغنية للشاعر، أما ثانيها فتتوضح بـ(قَالَتِ الْآهَةُ: أَحْرِقْنِي اشْتِيَاقًا) لتتمثل بقول الآهة وإحراقها، والشاعر هنا هو المخاطب بقول الآهة المحترقة بالاشتياق. أما الثالث فيتوضح بـ(إِعْزُلُونِي ..) ليتحول الغزل الى آهة، والشاعر هنا أفاد من هذه التجسيدات في رسم صورته، والتي تعد سبب علو شأنه، فيعدُّ "الشعر في أعلى مستوى للفن لأنه يجمع الصور والموسيقى. أما مادته فهي اللغة أو الكلمات التي تمثل الوسيط"^(٤٨). لنقل تلك الصور المجسدة.

إنَّ الشاعر يغرَّب المألوفات ويجسد المعنويات، فالحياة هذا المعنى الذي نفقهه جميعاً، حوله الى مغنية تعزف ألحانها للشاعر، وجسد الآهة وجعل منها مُحاوراً يتجلى أمام الشاعر ليحدثه، فالحوار: تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، ويعدُّ نمطاً تواصل عندما يتبادل الأشخاص الارسال والتلقي^(٤٩). وهو عرض (درامي في طبيعته) للتبادل شفاهي بين شخصيتين أو أكثر^(٥٠). كما جسد الحب وهو معنوي، محوِّلاً إياه الى نساج بارع ينسج نبض الشاعر.

فطريق الخلاص عند الشاعر هو القرب من الله سبحانه وتعالى، عندها سيغني ما هو مجرد (الحياة) للتدليل على مدى الفرحه والسعادة التي غمرت قلب الشاعر لاقتربه من الله سبحانه وتعالى. عندها ستنتطق (الآهة) وتطلب إحراقها لنتهي عهد الحزن والتعاسة الذي أصاب الشاعر ونقله الى الفرح والسعادة. وتنسج (لحمة الحب) من نبضه وتجذب الحياة الشاعر:

جَدَّبْتَنِي قِبْلَةً

أَسْهُو بِهَا عَنْ كُلِّ مَا حَوْلِي وَيَسْهُو الْإِنْتِبَاهَ^(٥١)

يتوضح تجسيد القبلة في الثنائية الضدية (يسهو/الانتباه) إذ تقوم القبلة في الجذب، تلك الوجهة الإيمانية المغرقة في الفعل، أما الثنائية فتلتصق بأفعال يقوم بها الإنسان في حياته أو صلاته، وعلى الرغم من التضاد بين طرفيها، فإنَّ الشاعر قد جمعها في بنية واحدة لتعميق حركة السهو والجذب، وذلك لأنَّ " (المحراب) لدى (حكمت صالح) هو مكان كوني لا حدود له، لكونه (قبلة) الانسان المسلم، لذا فليس في عالمه مكان أوسع منه"^(٥٢). وحين يجعل الشاعر من سهوه انتباها يقترب من التيقظ والحزم، عندها يريد:

أَنْ نَسْتَوْعِبَ مَعْنَى الْقُدْرَةِ فِينَا؛ فَنَحْرُ سُجُودًا

فِي حَضْرَةِ رَبِّ الْأَرْيَابِ، إِلَى الْأَذْقَانِ سُجُودًا

وَنَعُودُ؛ فَنَعْتَصِرُ الْأَزْمَانَ بِكَأْسِ الْعُمْرِ خُلُودًا^(٥٣)

يتوضح التجسيد في السطر الثالث في (كأسِ العُمُرِ) وما يحتمله من إضافة، وقد ظهر فيه المجرد مضافا اليه، وقد شكلت الجملة الاعتراضية مكمنا للتجسيد وبنيته الأساسية. ولكن ما هي نتيجة ذلك الاعتصار؟

ويحدد الشاعر نتيجة الاعتصار بالخلود وما يمليه من بقاء متواصل:

مَوْلُودٌ.. يَحْمِلُ بِالْيُمْنَى قَنْدِيلًا وَكِتَابًا

يَكْشِفُ عَن وَجْهِ الْأَقْمَارِ سَحَابًا وَحِجَابًا

وَيَمِيطُ عَنِ الْهَالَاتِ لَثَامًا وَنِقَابًا.. (٥٤)

تعد (الهالات) بؤرة التجسيد في السطر الشعري، فقد أضفى الشاعر لها محمولات بشرية، متمثلة باللثام والنقاب، تلك الهيئات التي يمتلكها الانسان أو يتزيا بها في حياته ورواحه. ولكن من هو ذلك الذي يمتلك تلك الافعال المضارعة ل (يحمل ويكشف ويميط) قنديلا وسحابا ولثاما، ولا بد أن يكون خير البرية محمد. ثم يعرض الشاعر للتجسيد بموضوعات أخرى، فيقول:

فَلَوْ أَنَّ الْعَدْلَ قَدْ مَارَسَ عِشْقِي

لَصَبَا حَتَّى تَفَانِي فِي صِبَاهُ (٥٥)

انها رحلة الحب الشعري الخاص، والتي عدّها الشاعر متعة ولذة، بعدما حوّل كل احساسه العاطفي الى حبّ الهى (٥٦). وأضفى الشاعر فعلا إنسانيا وهو الصبوة على (العذل) ذلك الأمر المجرد، وقد أضفى حرف التحقيق (قد) على الفعل تحقيقا متمنا بوساطة التمني بحرف الامتناع لامتناع (لو) ليخرج القارئ بنتيجة مفادها أنّ العذل - ذلك الفعل المغرق بالجفاء والابتعاد - لو مارس عشق الشاعر المضني لانتقل الى الضد من ذلك وهو الصبوة، فقد أحال عشق الشاعر الثنائية المتضادة (العذل/الصبوة) الى متوافقة في انتقال الضد الى الضد.

أَكْذَا أَمْضِي لِيَالِي الْعُمْرِي

مَحَارِبَ تَقِيمُ النَّسْكََا ... وَتُصَلِّي لَكَ يَا رَبُّ مَعِي (٥٧)

يتوضح التجسيد في قوله: (لِيَالِي الْعُمُرِ فِي مَحَارِبِ تُقِيمُ النُّسْكَا) ، إذ أسند لما هو مجرد (لِيَالِي الْعُمُرِ) فعلا إنسانيا وهو إقامة النسك، كما يمكن أن يظهر التشخيص عندما تقيم (المحارب) للنسك. فلم يُقم النسك إلا مؤمن عابد خاشع لله رب العالمين.

وعلى الرغم من صياغة الشاعر لتلك الإقامة وفق أسلوب الاستفهام، لكنه نقله الى مضاء ثابت ومتيقن، ولرسوخ قدم إيمان الشاعر استطاع تطويع تلك الليالي المتطاولة ونقلها الى جسد خاشع في تلك المحارب.

وأعطى الجمع في (الليالي والمحارب) تنوعا في الطرح الشعري، وقد أضفت الليالي امتدادا واسعا لتلك الإقامة، أما المحارب فملازمة للكعبة وهي دالة القبلة التي انطلق منها الاسلام، واليها يتوجه الجمع حيثما كانوا، ولذا فهي مكان وجداني حميمي، تتمنى القلوب الامتلاء به^(٥٨). ولذا عززت المحارب ذلك الامتداد النُسكي في الأرض، والذي اشترط له الشاعر الثبات والتواصل معا، ويقصد بالثبات لزوم الفعل الذي آمن به الشاعر، ويعني التواصل المداومة عليه، ولذا أنهى الشاعر البيت بقوله: وَتُصَلِّي لَكَ يَا رَبُّ مَعِي. أما قوله:

ثَمَّةَ الشَّعْرِ، حِينَ تُمَسِّدُهُ رَعِشَةً مِنْ حَنَانٍ...

فَيَلْمَسُ نَبْضَ فُوَادِي لَمْسًا رَفِيقًا

فَيَنْفَسِكَ لُطْفًا.. وَعَظْفًا... (٥٩)

يظهر التجسيد هنا في صورتين:

الأولى: حين تطوّق الرعشة الحانية الشعر، وأضفى ذلك التجسيد على الرعشة صفات حية، نقلها من كونها مجرد حركة لا إرادية الى أفعال حية مدركة تطوق الشعر وتحنو عليه. وهنا يتناص هذا السطر الشعري مع موقف الرسول وتمسيده لرؤوس اليتامى تمسيدا حانياً.

أما الثانية: فتتوضح بمساس الشعر لنبض فؤاد الشاعر (لَمْسًا رَفِيقًا) بحسب

تعبير الشاعر، وهذا ما شمل الشاعر وغيره معا.

فكيف يمكن للعرشة أن تمسّد الشعر؟

وكيف يمكن للشعر أن يلمس نبض الشاعر؟

ويعد هذا من (اللاممكن) الذي حققه الشاعر أو مكّنه بوساطة التجسيد. إذ تكمن خصوصية الشاعر في استعماله اللغة والانزياحات التي بذرها في نصه الأدبي، وقد استطاع الشاعر أن يمتلك لغة خاصة، تدلّ عليه ويدلّ عليها، كما جمع شعره بين اللغة الشعرية ولغة الفن^(٦٠). وبهذا نكون قد أتممنا رصد وتحليل تمظهرات التشخيص والتجسيد في ديوان (الإبحار في ماء الضوء) للشاعر حكمت صالح.

الخاتمة:

١. يعدّ ديوان (الإبحار في ماء الضوء) على الرغم من قلة أوراقه مليئاً بالظواهر الفنية والتقانات الشعرية والانزياحات.
٢. التشخيص والتجسيد من التقانات التصويرية التي سجلت حضوراً واسعاً في ديوان (الإبحار في ماء الضوء) للشاعر حكمت صالح. ويقصد بالتشخيص: إضفاء الحياة من خلال الفعل أو الصفة فيما هو محسوس. ويعني التجسيد: مثل ما هو مجرد في صورة محسوسة أو حركة حية، ويتحقق بإضفاء الحياة من خلال الفعل أو الصفة فيما هو مجرد.
٣. أكثر الشاعر حكمت صالح من التشخيص في رسم صورته، وجعله في المرتبة الأولى حضوراً، ليتراجع التجسيد إلى المرتبة الثانية. وذلك بسبب الصورة وطبيعتها المنظورة، والتي تسجل حضوراً مع المرئي والمحسوس أكثر من المجرّد.
٤. يهدف التشخيص والتجسيد إلى إثراء الصورة الفنية المتواجدة في النص وإغنائها، وذلك بإضفاء حياة متجددة على الأشياء والمعنويات ومنحها أبعاداً إنسانية رفيعة.
٥. يمارس الشاعر الصورة الشعرية بوساطة التشخيص والتجسيد، وأثبت جذورها في مخيلة المتلقي ليتمتع بغنى الصورة الشعرية. وإنّ الشاعر يغربّ المألوفات ويجسد المعنويات، في رسم صورته ليجعلها أكثر جمالية وأروع فناً.

Abstract

we are going to study personification and embodying in the collection of verse (al-ebhar fi maa al-wodoa) which are tow types of technical picturing. These technigues are present in a vast scope throughout the book written by the poet and critic hikmat salih.

We mean by personification to give life through the verb or the adjective to what is amatenal. We mean by embodying to Represent what is abstract in a picture or a living movement.

To speak about the collection of verse (al-ebhar fi maa al-wodoa), though it is small, we find that the lines full artistic phenomena poetical techniques and unusual way. These facts made me find it enough to study.

I am going to study In two separate parts the specification of personification and embodying, then analysing samples wich repreent these two phenomenas in the book of hikmat salih.

الهوامش:

- (١) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة...، د. صالح أبو أصبع، دار البركة للنشر والتوزيع، د.ط، عمان - الأردن، ٢٠٠٩: ٥٦.
- (٢) اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧: ٢٣٤.
- (٣) المعجم الأدبي، جَبَّور عبد النور، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت - لبنان، ١٩٨٤: ٦٧.
- (٤) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني - سوشبريس، ط١، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٥: ١٢٦.
- (٥) المعجم المفصل في اللغة والأدب...، إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، دار العلم للملايين، ط١، بيروت - لبنان، ١٩٨٧: ٣٩٢/١.
- (٦) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، ط١١، القاهرة، ١٩٨٧: ٢٠٧، ٤٥٠.
- (٧) ينظر: الصورة الفنية معياراً نقدياً: منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، د. عبد الاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٧: ٤١٩.
- (٨) فلسفة المكان في الشعر العربي: قراءة موضوعاتية جمالية، د. حبيب مؤنسي، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، ٢٠٠١: ٥٧.
- (٩) دراسات في الشعر العربي المعاصر، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط٣، مصر، ١٩٥٩: ٢٢٩.
- (١٠) فاعلية التصوير في (غريب على الخليج) للسياب، د. أياد الحمداني، مجلة الأقاليم، ع٣-٤، السنة ٤٠، آذار - نيسان ٢٠٠٥: ٢٦.
- (١١) تحولات الشعر والواقع في السبعينات، صبري حافظ: ١٥. **Journal: Alif: Journal of Comparative Poetics ISSN : 11108673 Year : 1991 Issue : 11 Pages : 9-51 Provider : JSTOR Publisher: American University in Cairo. Department of English a** على موقع المكتبة الافتراضية العراقية.

- (١٢) الصورة الفنية معيارا نقديا: ٤١٩.
- (١٣) في تأصيل مصطلح الاستعارة، إياد عبد الودود عثمان، مجلة الموقف الأدبي، ع٤٤٣، السنة ٣٧، آذار ٢٠٠٨: ٢٥.
- (١٤) ينظر: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، ١٩٩٩: ١٤٥.
- (١٥) الصّورة السّميّة في الشعر العربي قبل الإسلام، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، ٢٠٠٠: ٢٦٠.
- (١٦) ينظر: اللغة الشعرية: ٢٣٤. والصورة الأدبية تاريخ ونقد، علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، د.ط.ت: ١٢٦.
- (١٧) المعجم المفصل في اللغة والأدب: ٢٣٤.
- (١٨) ينظر: المعجم الأدبي: ٥٩، والمعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، ١٩٩٩: ٢٢٦/١.
- (١٩) ينظر: في تأصيل مصطلح الاستعارة، إياد عبد الودود عثمان، مجلة الموقف الأدبي، ع٤٤٣، السنة ٣٧، آذار ٢٠٠٨: ٢٥.
- (٢٠) ينظر: الصورة الفنية معيارا نقديا: ٤١٧. وفاعلية التصوير في (غريب على الخليج) للسياب، د. أياد الحمداني، مجلة الأعلام، ع٣-٤، السنة ٤٠، آذار - نيسان ٢٠٠٥: ٢٨.
- (٢١) لسان العرب المحيط، ابن منظور، دار لسان العرب، د.ط، بيروت، د.ت: مادة (جسد).
- (٢٢) ينظر: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: ٥٦، ٣٩، ٤٤.
- (٢٣) في تأصيل مصطلح الاستعارة، إياد عبد الودود عثمان، مجلة الموقف الأدبي، ع٤٤٣، السنة ٣٧، آذار ٢٠٠٨: ٢٥.
- (٢٤) جماليات الصورة في فلسفة جاستون باشلار، غادة الامام، التنوير، ط١، بيروت - لبنان، ٢٠١٠: ٣٧١.
- (٢٥) ديوان الإبحار في ماء الوضوء، د. حكمت صالح، منشورات البراق الثقافية، الموصل - العراق، الإصدار (٢٤)، ٢٠٠٧: ٢١-٢٢.

- (٢٦) ينظر: الرواية العربية البناء والرؤيا: مقاربات نقدية، د. سمر روجي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣: ٢١٤.
- (٢٧) مدخل الى نظرية الادب الاسلامي، أ.د. عماد الدين خليل، مؤسسة الرسالة، ط٢، بيروت، ١٩٨٨: ٣٢.
- (٢٨) ديوان الإبحار في ماء الوضوء: ٤٤.
- (٢٩) م.ن: ٤٥.
- (٣٠) م.ن: ٤٤.
- (٣١) م.ن: ٤٨.
- (٣٢) لسان العرب: مادة (شوق).
- (٣٣) معجم التعريفات، علي الجرجاني، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، د.ط، القاهرة، ٢٠٠٤: ١١٠.
- (٣٤) ديوان الإبحار في ماء الوضوء: ١٣.
- (٣٥) م.ن: ٣٢.
- (٣٦) م.ن: ٦٩.
- (٣٧) جمهرة اللغة، ابن دريد، تح: رمزي منير البعلبكي، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٨٧، مادة: (دغدغ).
- (٣٨) ديوان الإبحار في ماء الوضوء: ٤٨.
- (٣٩) لسان العرب: مادة (هدج).
- (٤٠) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط٣، بيروت/الدار البيضاء، ١٩٩٢: ٣٢٣.
- (٤١) تفكيك المرسلات الشعرية: البنى/الدلالة/التواصل، ديوان "حيّ على الفلاح" للشاعر الدكتور حكمت صالح نموذجاً، د. صالح العبيدي، منشورات البراق الثقافية، د.ط، الموصل، ٢٠٠٧: ١٣٨.
- (٤٢) ديوان الإبحار في ماء الوضوء: ١٤.

(٤٣) تداعيات الذات بين عتبة النص ونص المكان: دراسة نقدية لقصيدة الشاعر (حكمت صالح) السهو عن الذات في محاريب الصلاة، د. فارس الرحاوي، منشورات البراق الثقافية، ط١، الموصل، ٢٠٠٧: ٨٥.

(٤٤) الصورة الفنية معياراً نقدياً: ٣٩٥.

(٤٥) ديوان الإبحار في ماء الضوء: ١٤.

(٤٦) م.ن: ١٤-١٥.

(٤٧) تداعيات الذات بين عتبة النص ونص المكان: ٧٩.

(٤٨) محاولة أخيرة لفهم الشعر: ملاحظات حول فلسفة الفن عند هيجل،

ستيفنشتلزر: ٣٨. **Journal:** Alif: Journal of Comparative Poetics

ISSN: 11108673 **Year:** 1981 **Issue:** **Provider:** JSTOR

Publisher: American University in Cairo. Department of

English . على موقع المكتبة الافتراضية العراقية.

(٤٩) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٧٨.

(٥٠) قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات،

ط١، القاهرة، ٢٠٠٣: ٤٥.

(٥١) ديوان الإبحار في ماء الضوء: ١٧.

(٥٢) تداعيات الذات بين عتبة النص ونص المكان: ٩٢-٩٣.

(٥٣) ديوان الإبحار في ماء الضوء: ٣٣-٣٤.

(٥٤) م.ن: ٥٢-٥٣.

(٥٥) م.ن: ١٩-٢٠.

(٥٦) تداعيات الذات بين عتبة النص ونص المكان: ١٠٦.

(٥٧) ديوان الإبحار في ماء الضوء: ٤٤-٤٥.

(٥٨) تفكيك المرسلّة الشعرية: ٧٩.

(٥٩) ديوان الإبحار في ماء الضوء: ٣٩.

(٦٠) جمالية الأدب الإسلامي، د. محمد إقبال عروي، المطبعة السلفية، ط١، الدار

البيضاء، ١٩٨٦: ١٧٠-١٧١.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أ- الكتب والمعاجم:

- تداعيات الذات بين عتبة النص ونص المكان: دراسة نقدية لقصيدة الشاعر (حكمت صالح) السهو عن الذات في محاريب الصلاة، د. فارس الرحاوي، منشورات البراق الثقافية، ط ١، الموصل، ٢٠٠٧.
- تفكيك المرسلّة الشعريّة: البنى/الدلالة/التواصل، ديوان "حيّ على الفلاح" للشاعر الدكتور حكمت صالح نموذجاً، د. صالح العبيدي، منشورات البراق الثقافية، د.ط، الموصل، ٢٠٠٧.
- جماليات الصورة في فلسفة جاستون باشلار، غادة الامام، التنوير، ط ١، بيروت- لبنان، ٢٠١٠.
- جمالية الأدب الإسلامي، د. محمد إقبال عروي، المطبعة السلفية، ط ١، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- جمهرة اللغة، ابن دريد، تح: رمزي منير البعلبكي، دار العلم للملايين، ط ١، بيروت، ١٩٨٧.
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة...، د. صالح أبو أصبع، دار البركة للنشر والتوزيع، د.ط، عمان - الأردن، ٢٠٠٩.
- دراسات في الشعر العربي المعاصر، د.شوقي ضيف، دار المعارف، ط ٣، مصر، ١٩٥٩.
- ديوان الإبحار في ماء الوضوء، د. حكمت صالح، منشورات البراق الثقافية، الموصل - العراق، الإصدار (٢٤)، ٢٠٠٧.
- الرواية العربية البناء والرؤيا: مقاربات نقدية، د. سمر روجي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
- الصورة الأدبية تاريخ ونقد، علي علي صبح، دار إحياء الكتب العربية، د.ط.ت.
- الصّورة السّمعية في الشعر العربي قبل الإسلام، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، ٢٠٠٠.

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط٣، بيروت/الدار البيضاء، ١٩٩٢.
- الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، ١٩٩٩.
- الصورة الفنية معيارا نقديا: منحى تطبيقي على شعر الأعشى الكبير، د. عبد الاله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٧.
- فلسفة المكان في الشعر العربي: قراءة موضوعاتية جمالية، د. حبيب مؤنسي، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، ٢٠٠١.
- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، دار المعارف، ط١١، القاهرة، ١٩٨٧.
- قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط١، القاهرة، ٢٠٠٣.
- لسان العرب المحيط، ابن منظور، دار لسان العرب، د.ط، بيروت، د.ت.
- اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، محمد كنوني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧.
- مدخل الى نظرية الادب الاسلامي، أ.د. عماد الدين خليل، مؤسسة الرسالة، ط٢، بيروت، ١٩٨٨.
- المعجم الأدبي، جبّور عبد النور، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت-لبنان، ١٩٨٤.
- معجم التعريفات، علي الجرجاني، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، د.ط، القاهرة، ٢٠٠٤.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني-سوشبريس، ط١، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- المعجم المفصل في الأدب، د. محمد التونجي، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، ١٩٩٩.
- المعجم المفصل في اللغة والأدب...، إميل بديع يعقوب وميشال عاصي، دار العلم للملايين، ط١، بيروت - لبنان، ١٩٨٧.

ب- الدوريات المكتبة الافتراضية العراقية:

- تحولات الشعر والواقع في السبعينات، صبري حافظ.

Journal: Alif : Journal of Comparative Poetics **ISSN:**
11108673 **Year:** 1991 **Issue:** 11 **Pages:** 9-51 **Provider:**
JSTOR **Publisher:** American University in Cairo. Department
of English على موقع المكتبة الافتراضية العراقية.

- فاعلية التصوير في (غريب على الخليج) للسياب، د. أياد الحمداني، مجلة
الأقلام، ع ٣-٤، السنة ٤٠، آذار - نيسان ٢٠٠٥.

- في تأصيل مصطلح الاستعارة، إياد عبد الودود عثمان، مجلة الموقف الأدبي،
ع ٤٤٣، السنة ٣٧، آذار ٢٠٠٨.

- محاولة أخيرة لفهم الشعر: ملاحظات حول فلسفة الفن عند هيجل، ستيفنشتلزر.

Journal : Alif : Journal of Comparative Poetics **ISSN :**
11108673 **Year:** 1981 **Issue:** **Provider :** JSTOR **Publisher:**
American University in Cairo. Department of English .

على موقع المكتبة الافتراضية العراقية.